

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 34 -

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI

Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Fiorenzo Fantaccini, Ilaria Moschini
Donatella Pallotti, Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

Fabrizia Baldissera (Università degli Studi di Firenze), Enza Biagini (Professore Emerito, Università degli Studi di Firenze), Nicholas Brownlees (Università degli Studi di Firenze), Arnaldo Bruni (studioso), Martha Canfield (studiosa), Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci (studioso), Massimo Ciaravolo (Università degli Studi di Firenze), John Denton (Università degli Studi di Firenze), Anna Dolfi (Università degli Studi di Firenze), Mario Domenichelli (studioso), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito, Università degli Studi di Firenze), Massimo Fanfani (Università degli Studi di Firenze, Accademia della Crusca), Fiorenzo Fantaccini (Università degli Studi di Firenze), Michela Landi (Università degli Studi di Firenze), Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann (studiosa), Donald Kartiganer (Howry Professor of Faulkner Studies Emeritus, University of Mississippi, Oxford, Miss.), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Mario Materassi (studioso), Murathan Mungan (scrittore), Donatella Pallotti (Università degli Studi di Firenze), Stefania Pavan (studiosa), Ernestina Pellegrini (Università degli Studi di Firenze), Peter Por (studioso), Paola Pugliatti (studiosa), Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil (Università degli Studi di Firenze), Alessandro Serpieri (Professore Emerito, Università degli Studi di Firenze), Rita Svandrlik (Università degli Studi di Firenze), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti (Università degli Studi di Firenze), Beatrice Töttössy (Università degli Studi di Firenze), György Tverdota (Emeritus Professor, Eötvös Loránd University, Budapest), Letizia Vezzosi (Università degli Studi di Firenze), Marina Warner (scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Universitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku)

Laboratorio editoriale Open Access

Beatrice Töttössy, direttore - Arianna Antonielli, caporedattore
Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata 93, S0129 Firenze
tel. +39.055.5056664-6616; fax. +39.06.97253581
email: <laboa@lils.uni.fi.it>

web: <<http://www.fupress.com/comitatoscience/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>

PER ENZA BIAGINI

a cura di

Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini
Sandro Piazzesi, Diego Salvadori

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2016

Per Enza Biagini / a cura di Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori
– Firenze : Firenze University Press, 2016
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 34)

<http://digital.casalini.it/9788864534046>

ISBN (online) 978-88-6453-404-6
ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.unifi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), gli assistenti redattori Alberto Baldi e Martina Romanelli, i tirocinanti Matteo Ballati, Elena Falorsi, Giorgio Ferretti, Silvia Naso, Carolina Pucci, Serena Stora, Veronica Talarico.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>).

CC 2016 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

INTRODUZIONE	XI
<i>Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori</i>	
CROCE E UN LUOGO DELL'«AESTHETICA» DEL BAUMGARTEN	1
<i>Felicita Audisio</i>	
LA CRITICA COME VERITÀ INTERPRETANTE DEL LINGUAGGIO SIMBOLICO DEL TESTO: RIFLESSIONI SU CRITICA E VERITÀ DI ROLAND BARTHES	11
<i>Carlo Alberto Augieri</i>	
DALLA PAGINA AL PALCOSCENICO ALLO SCHERMO: LA GIARA DI LUIGI PIRANDELLO	41
<i>Elisabetta Bacchereti</i>	
NEL GATTOPARDO DI TOMASI DI LAMPEDUSA «OGNI EPISODIO HA UN SENSO NASCOSTO»	60
<i>Giorgio Baroni</i>	
TRADURRE UN'EMOZIONE: PERCY BYSSHE SHELLEY NEI VERSI DI GIOVANNI PASCOLI	69
<i>Raffaella Bertazzoli</i>	
RICORDO DI ADELIA NOFERI	83
<i>Angela Bianchini</i>	
SUI FRONTI E NELLE RETROVIE DELLA GRANDE GUERRA. «LA BELLEZZA E L'ORRORE» DI PETER ENGLUND	87
<i>Marino Biondi</i>	

LE PAROLE UCCIDONO LE COSE OPPURE ALTRE PAROLE? IL LINGUAGGIO COME PERDITA E COME ARTICOLAZIONE AGONISTA <i>Giovanni Bottirolì</i>	107
IMMAGINARE LE STORIE. LA DISLOCAZIONE DELLA NARRAZIONE NEL ROMANZO A FUMETTI <i>Eleonora Brandigi</i>	121
PRESENZE ILLUMINATE <i>Augusta Brettoni</i>	129
WALTER BINNI FRA LETTERATURA E POLITICA: A PROPOSITO DELLA BIOGRAFIA DI LANFRANCO BINNI <i>Arnaldo Bruni</i>	141
MORFO-SOCIOLOGIA DEI “KIDULTS” <i>Stefano Calabrese</i>	155
FIORI SCOMPARSI <i>Donatella Contini</i>	163
INCONTRI E ALLUSIONI. PRIMA DI PASQUALI <i>Donatella Coppini</i>	169
ALLA RICERCA DEL RAGNO CAMMELLO: LA RETE DEL TEMPO NELLA SCRITTURA DI MELANIA G. MAZZUCCO <i>Ilaria Crotti</i>	187
LE TEMPS REVIENT. APPUNTI PER UN PROFILO DI LORENZO IL MAGNIFICO <i>Gualtiero De Santi</i>	195
LE BATTAGLIE DI ANNA FRANCHI <i>Elisabetta de Troja</i>	209
KAFKA E IL VASCHELLO FANTASMA. PROBLEMATICHE ESISTENZIALE E INTERTESTUALITÀ NELLO JÁGER GRACCHUS <i>Barbara Di Noi</i>	221

LUCIE OMBRE, TRACCE E SOTTOTRACCE PER <i>NOTTURNO INDIANO</i> Anna Dolfi	235
VITTORIO BODINI E UN PAESE SOGNATO Laura Dolfi	245
SERENI E POUND <i>Eduardo Esposito</i>	265
NACHT UND TRÄUME. FILOSOFIA DELLA NOTTE NELLA RECHERCHE DI MARCEL PROUST <i>Luigi Ferri</i>	277
A ORIENTE MA NON TROPPO <i>Francesca Fici</i>	291
«GULLIVER»: CRONISTORIA DI UNA RIVISTA MAI NATA <i>Angela Giuntini</i>	307
MERCANTI TOSCANI IN EUROPA. SULLA LINGUA DELLE LETTERE DEI RICCIARDI AI LORO COMPAGNI IN INGHILTERRA (1295-1303) <i>Paola Manni</i>	323
L'INVOCAZIONE DI CAMPANA <i>Marco Marchi</i>	333
TORMENTO CHE INSEGUE OGNI TENTATA GIOIA. ESPRESSIONISMO MALGRÉ LUI NELLA SCRITTURA DI GIOVANNI COSTETTI <i>Antonella Ortolani</i>	339
POULET PROUSTIANO <i>Paolo Orvieto</i>	351
CANI, GATTI E DELITTI <i>Graziella Pagliano</i>	363
LA MONETA DEL DESIDERIO. IL CASO EUGENIE GRANDET <i>Giuseppe Panella</i>	375

LE STRADE DI NOTTE DI GAJTO GAZDANOV <i>Stefania Pavan</i>	385
GLI INTERMEZZI POETICI DI MADDALENA CONVERTITA NEL ROMANZO DEL BRIGNOLE SALE <i>Anna Maria Pedullà</i>	399
MAGRIS E LE IMMAGINI DELLA STORIA <i>Ernestina Pellegrini</i>	407
A HISTORY OF SPAGHETTI EATING AND COOKING FOR: SPAGHETTI- DINNER MACCHERONI & C.: GIUSEPPE PREZZOLINI STORICO E FILOSOFO DELLA PASTA <i>Francesca Petrocchi</i>	421
NOTE INTORNO ALLA TRAGEDIA SACRA FRA CINQUECENTO E SEICENTO <i>Sandro Piazzesi</i>	437
PERENZA <i>Teresa Poggi Salani</i>	485
GLI 'AUTORI' DEL TESTO TRADOTTO: FRA CREAZIONE, SCRITTURA E LETTURA <i>Paolo Proietti</i>	487
LE CULTURE DEL "SÌ" NEL DIALOGO INTERCULTURALE DEL MEDITERRANEO <i>Giovanni Puglisi</i>	497
UN'AUTOBIOGRAFIA IMMAGINARIA <i>Angelo Pupino</i>	507
PER UNA VERSIONE DA VICTOR HUGO <i>Silvio Ramat</i>	519
ENCICLOPEDISMO E IPERTESTUALITÀ: TRA INDAGINE TEORICA E ANALISI EMPIRICA <i>Simone Rebora</i>	525

LO SPETTRO DI ROL: L'ECOSISTEMA LETTERARIO DI POMO PERO DI LUIGI MENEGHELLO <i>Diego Salvadori</i>	537
SUL ROMANZO FAMILIARE 'INEDITO' DI VERGA <i>Giuseppe Savoca</i>	549
LETTERA A CLAUDIO MAGRIS <i>Rita Svandrlik</i>	557
ADA <i>Stefano Tani</i>	561
UN BRINDISI TOSCANO, TRA SATIRA E GIOCO <i>Gino Tellini</i>	597
LE DEDICHE DELLA «TOELETTE» A ELISABETTA CAMINER <i>Roberta Turchi</i>	607
INDAGINE GEOCRITICA NELLA FIRENZE DEL GIALLO <i>Francesco Vasarri</i>	615
UN'IDEA (ASSAI DI PARTE) DI FIRENZE <i>Gianni Venturi</i>	627
AUTORI	637

PREMESSA

Per Enza Biagini, testimonianza indiretta di un percorso culturale e affettivo che Enza ha condiviso con coloro che hanno contribuito alla pubblicazione di questo volume e con tanti altri amici, colleghi, maestri che sono stati per lei punti di riferimento permanenti. Una lunga fedeltà, potremmo dire, ai maestri francesi dell'Università di Grenoble come Paulette Buissonnet e Gilbert Bosetti, che suscitarono in lei interessi teorici, coltivati e trasmessi a generazioni di studenti, attingendo con sottile discernimento alle prospettive più incisive dell'ermeneutica letteraria. Fedeltà ai maestri italiani: Adelia Noferi e Piero Bigongiari che condivisero con Enza la passione letteraria ma anche amicizie illustri della vita culturale fiorentina: Anna Banti, un esempio per tutti. Una fedeltà a noi amici e colleghi con i quali ha condiviso e condivide la passione per la ricerca, l'impegno istituzionale, l'attenzione profondissima per coloro che ci ascoltano nelle aule universitarie. L'eterogeneità dei lavori presenti nel volume ben rappresenta la varietà degli interessi letterari di Enza, documentati nella sua vasta bibliografia, e motivati da una curiosità intellettuale sempre pronta ad accogliere e combinare in percorsi talvolta ardui i suggerimenti più reconditi della teoria letteraria e della prassi della scrittura.

In questo volume sono confluiti saggi di teoria o di comparatistica, affondi in una singola letteratura o in più letterature, traduzioni, poesie, racconti e perfino un fumetto che hanno costruito un testo un po' a sorpresa, di piacevole e agile lettura, dove vengono passati in rassegna i tanti campi di ricerca delle nostre mobili e trasversali discipline. Si intersecano così tante generazioni di studiosi, fuori da ogni gerarchia accademica, che hanno condiviso nei decenni la lunga storia e i tanti campi della ricerca di Enza Biagini, rivelando pure il rigore metodologico e l'apertura, quasi senza confini, che ha contraddistinto la sua scuola.

Al centro – come era inevitabile – c'è la teoria della letteratura, per cui si va dalla morfo-sociologia del “Kidults” al *graphic novel*, dalla critica stilistica all'ecocritica, dai *gender studies* alla geocritica, dall'estetica di Croce a Roland Barthes, da Lorenzo il Magnifico a Poulet lettore di Proust, dalla letteratura devozionale del Seicento ai bestiari nel romanzo poliziesco, da Pirandello al ricordo di Adelia Noferi, che è stata una delle

amiche più care di Enza, in un percorso movimentato e imprevedibile. Si tornano a mobilitare, in vario modo, concetti e utensili d'analisi appartenenti alla tradizione della retorica, che non è da intendersi riduttivamente come tassonomia di tropi e figure, ma quale somma di istanze vive – linguistiche letterarie filosofiche semiotiche ideologiche – portatrici di interrogativi fondamentali. Chi conosce lo stile in *understatement*, elegante e sobrio di Enza, donna dai tratti minuti ma caratterizzata da una forza e un coraggio intellettuale non comuni, potrà immaginare le sue reazioni risentite di fronte a questo smisurato omaggio; ma stiamo ricevendo innumerevoli rimostranze di altrettante persone che avrebbero voluto, e anche dovuto esserci.

Se il volume è arrivato in porto, si deve ringraziare di cuore l'inflessibile, generoso impegno del Laboratorio editoriale Open Access (LabOA) del nostro Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali, diretto con passione e originalità da Beatrice Tottossy, con la collaborazione della capo-redattrice Arianna Antonielli.

Il libro non ha nulla di celebrativo. Ci sono dentro anime diverse della critica e della storiografia letteraria, qui conciliate nel taglio del tutto aperto e in divenire di una specie di racconto in qualche modo divulgativo della "storia di Enza" che contiene volti e tempi relativi al suo insegnamento nell'Istituto di Letteratura Moderna e Contemporanea della Facoltà di Magistero di Via del Parione, nel Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere e Filosofia di Piazza Savonarola, fino all'ultima migrazione nel 2013 al Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali.

Inutile dire che proprio tutti i lavori raccolti in questo volume andrebbero letti secondo la prospettiva che più è stata al centro dei tanti studi di Enza Biagini, ovvero quella che porta sempre a porsi la domanda fondamentale, e dalle risposte inesauribili, sulla natura e la funzione della letteratura e della scrittura letteraria.

A lei offriamo, tutti e 49 quanti siamo, con riconoscenza e affetto, i nostri piccoli ragionamenti.

Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi e Diego Salvadori

CROCE E UN LUOGO DELL'«AESTHETICA» DEL BAUMGARTEN*

Felicità Audisio

Università degli Studi di Firenze (<audisio@conmet.it>)

1. Così Croce termina il paragrafo finale del cap. XIII dell'*Estetica* (Teoria), *Il «Bello fisico» di natura e di arte*, contrassegnato dal sommarietto *Gli stimoli della produzione*:

Il vecchio estetico Baumgarten consigliava ai poeti, come mezzi per promuovere l'ispirazione, di andare a cavallo, bere moderatamente vino, e, se per altro (ammoniva) fossero casti, guardare belle donne.¹

Non è in causa in questa sede il pensiero di Croce in merito al 'bello fisico', quanto lo scioglimento di un ristretto di citazione. La citazione implicita occorre nell'*Estetica* in prevalenza nella prima parte (Teoria), mentre quella esplicita intesse soprattutto la seconda parte (Storia), ma, ciò detto, abbiamo appena sfiorato l'argomento, perché l'intertestualità² in Croce è molto complessa e assume aspetti che solo in minima parte sono riconducibili al modo di

¹ Il presente contributo è comparso con lo stesso titolo in «L'Acropoli», XVI, 2, 2015, pp. 172-180; inoltre cfr. <<http://goo.gl/Q10N8M>> (03/2016). In questa sede, si pubblica una redazione rivista e ampliata.

¹ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli 2014 (Edizione nazionale delle Opere di Benedetto Croce – Filosofia come scienza dello spirito, I), 3 voll., 2 di testo e 1 di Apparato, cfr. Id., *Estetica...*, vol. I, cit., p. 145; Id., *Estetica...*, vol. II, cit., p. 124 con minime varianti formali. La citazione compare già nelle *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Memoria letta all'Accademia pontaniana nelle tornate del 18 febbraio, 18 marzo e 6 maggio 1900*, Memoria n. 3, «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXX, Tessoro, Napoli 1900, pp. 1-88; rist. anastatica a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli 2002, p. 59.

² Cfr. *Intertextualité*, numero unico di «Poétique», VII, 27, 1975 e A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation* (La seconda mano o il lavoro della citazione), Seuil, Paris 1979. Qui intendiamo, tuttavia, il termine secondo la distinzione di C. Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo, I. Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Sellerio, Palermo 1982, pp. 15-28, alle pp. 23-24: *intertestualità* «per i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario)» e *interdiscorsività* «per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli».

citare in uso tra Otto e Novecento, e soprattutto si spiegano con la necessità, da parte del filosofo, di rendere il passo preso a prestito funzionale al proprio pensiero. A tale scopo vengono riformulate le frasi e talvolta perfino sacrificati dei segmenti del testo mutuato che egli percepisce come ridondanti, in quanto non aggiungono nulla alla sostanza del suo dire, e ciò al fine di conseguire il massimo della chiarezza³. L'esempio qui richiamato, per il compendio dei contenuti, è inscrivibile al registro della citazione implicita o allusiva, in genere echeggiante una fonte classica, e ricordiamo con Pasquali, non importi qui se il terreno non è quello dell'arte ma della critica, che «le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono»⁴; ma è allo stesso tempo rinvio esplicito ad autore oggetto di trattazione del quale è dichiarato infatti il nome: Alexander Gottlieb Baumgarten, filosofo (Berlino 1714 – Francoforte sull'Oder 1762), al quale dobbiamo il neologismo «aesthetica», e le cui opere cadute nell'ombra col romanticismo sono state rivalutate da Croce.

Nell'*Estetica* già nella *princeps* (1902) è dedicata a Baumgarten buona parte del cap. IV della Storia, capitolo che a partire dall'edizione 1908 porterà il titolo: *Le idee estetiche nel cartesianesimo e nel leibnizianismo e l'«Aesthetica» del Baumgarten*, ove del filosofo tedesco viene ripercorsa brevemente la biografia e ne sono analizzate le opere. Nelle *Meditationes* (1735), al § 116, in cui compare per la prima volta il termine «aesthetica» che nomina la dottrina dell'arte come *scientia cognitionis sensitivae*, Baumgarten non giungeva, afferma Croce, «a distinguere nettamente fantasia e intelletto»⁵. Nell'*Aesthetica* (1750-1758), ove determinava meglio il suo pensiero e la scienza della «conoscenza sensibile» veniva fondata per affiancare la logica tradizionale, la «verità estetica» era sì distinta da quella «logica» ma non svincolata dalla Poetica e dalla Rettorica alle quali erano demandate le distinzioni dei generi letterari. Mantenendo il filosofo legami ancora forti col passato, non si poneva in opposizione ma in accordo con i suoi predecessori, in particolare Wolff e Leibniz. «Nome nuovo e contenuto vecchio» era definita l'Estetica del tedesco, la cui «armatura filosofica» mancava del «corpo vigoroso che l'indossò». Ma, subito dopo, il lapidario giudizio è attenuato da una vena di simpatia: «L'eccellente Baumgarten, uomo pieno di calore e di convinzione, spesso così schietto e vivace nel suo latino scolastico, è una simpatica e ragguardevole figura nella storia dell'Estetica; ma sempre della scienza in formazione, non della formata; dell'Estetica *condenda*, non della *condita*»⁶.

³ Sul modo di citare di Croce, cfr. F. Audisio, *Il «rovescio del ricamo» e la citazione allotria*, in Ead., *Filologia e filosofia. Sull'Estetica di Benedetto Croce e altri saggi*, Bibliopolis, Napoli 2003, pp. 185-217; riguardo all'*Estetica*, una minima tipologia è data in B. Croce, *Estetica...*, vol. III, cit., pp. 93-97.

⁴ G. Pasquali, *Arte allusiva*, in Id., *Pagine stravaganti*, vol. II, *Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, introduzione di G. Pugliese Carratelli, Sansoni, Firenze 1968, 2 voll., pp. 275-282, a p. 275.

⁵ B. Croce, *Estetica...*, vol. I, cit., p. 269; ivi, vol. II, cit., p. 241 con qualche variante formale.

⁶ Ivi, vol. I, pp. 269-273; ivi, vol. II, pp. 242-246 con qualche variante formale.

Ma torniamo al luogo che sigilla il cap. XIII dell'*Estetica* (Teoria). Della bibliografia baumgarteniana, estratte le tre più importanti opere addotte da Croce: *Meditationes*⁷, *Metaphysica*⁸ e *Aesthetica*⁹, è senz'altro quest'ultima quella interessata con la sezione V *Impetus aestheticus* (§§ 78-95). L'*impetus* è il carattere richiesto come quarto punto all'estetico «dotato», il quale sussume in sé il «bello slancio», «l'infiammarsi della mente», «l'impeto», «l'estasi», «il furore», «l'entusiasmo», infine «il soffio divino». Gli stimolanti per far poesia o per pensare il 'bello' sono passati in rassegna nei §§ 81-92. A sostegno della teoria Baumgarten ricorreva alle fonti classiche, operando un intarsio fra la propria riflessione e la citazione di conforto. Utili alla nostra indagine sono propriamente i §§ 85-87 relativi agli stimolanti: il secondo (bere moderatamente vino) e il terzo (guardare belle donne), mentre il primo (andare a cavallo) si impernia nei §§ 81 e 92, anche se del § 92, come diremo, Croce non usufruì.

Al § 85 (5) Baumgarten consigliava a coloro che si propongono di pensare «in modo bello», e quindi come esaltazione e ispirazione, alcuni stimolanti e tra questi quello di abbeverarsi a fonti più generose e succose come la fonte Aganippe, nel caso in cui fossero soliti bere soltanto acqua:

Si pulcre cogitaturu requiritur status, qualem § 39. descripsi, praesertim in sensationibus thematis satis heterogeneis constituto, aquae potori, pro positu corporis, § 78. opportunus erit generosioris laticis modicus haustus, quo remittentibus nonnihil sensationibus e. g. molestis clarescere necessariae e. g. hilares imaginationes et praeuisiones eo magis possint.

Se, a chi si propone di pensare in modo bello, si richiede uno stato quale quello che ho descritto nel § 39, specie se si trova in mezzo a sensazioni piuttosto eterogenee al suo tema (cfr. § 78); a chi è solito bere acqua, in relazione alla posizione del proprio corpo, sarà opportuna una moderata sorsata di un succo più generoso, col cui aiuto possano, al parziale sedarsi, ad esempio, delle sensazioni moleste, acquistar luce ad esempio le tanto necessarie liete immagini fantastiche e tanto più le previsioni.

⁷ A.G. Baumgarten, *Meditationes Philosophicae De Nonnullis Ad Poema Pertinentibus*, Litteris Ioannis Henrici Grunerti, Acad. Typogr., Halae Magdeburgicae 1735; si veda, inoltre, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* di A.G. Baumgarten, testo, indici, concordanze, a cura di A. Lamarra, P. Pimpinella, Olschki, Firenze 1993; trad. it. *Meditazioni filosofiche su alcuni aspetti del poema*, edizione italiana a cura di F. Piselli, Vita e pensiero, Milano 1992.

⁸ *Metaphysica per Alexandrum Gottlieb Baumgarten Professorem Philosophiae*, Editio II, Impensis Carol. Herman. Hemmerde, Halae Magdeburgicae 1743.

⁹ *Aesthetica scripsit Alexander Gottlieb Baumgarten. Prof. Philosophiae*, Impens. Ioannis Christiani Kleyb, Traiecti cis Viadrum 1750; *Aestheticorum pars altera...*, Impensis Iohannis Christiani Kleib, Francofurti cis Viadrum, 1758; rist. anast. Frankfurt an der Oder 1750-1758, G. Olms, Hildesheim 1986³; trad. it. *Estetica*, edizione italiana a cura di F. Piselli, Vita e pensiero, Milano 1992 e *L'Estetica*, a cura di S. Tedesco, trad. di F. Caparotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, consulenza scientifica e revisione di E. Romano, Aesthetica Edizioni, Palermo 2000 (edizione da cui citiamo).

M. § 554 Hunc autem satis multis
esse fontibus historici naturae
narrant. Pone talem vim in
Aganippe fuisse.¹⁰

[M. § 554] Gli storici della natura narrano che
una tale bevanda fosse propria di parecchie fonti.
Una tale proprietà, per esempio, si trovava nella
fonte Aganippe.*

Al § 86 (6) il filosofo suggeriva una bevanda ancora più inebriante, il
vino, e per dar corpo alla propria idea attingeva al patrimonio classico:
Orazio (*Epistulae* 1, 19, 2-3) e Tibullo (*Elegiae* 1, 7, 37-42):

Fontanae eiusmodi praeferent vinum § 85.
cum Horatio iudicantes
Nulla placere diu neque vivere carmina posse,
Quae scribuntur aquae potoribus.

Ad una fontana di questo tipo preferiranno
il vino quelli che giudicano con Orazio *che*
non possono piacere né viver molto le poesie /
composte da bevitori d'acqua.

Ille liquor docuit voces inflectere cantu, § 83.
Mouit et ad certos nescia membra modos, § 81.
Bacchus et agricolae magno confecta labore
Pectora tristitiae dissoluenda dedit. § 84, 52.
Bacchus et afflictis requiem mortalibus affert,
Crura licet dura compede pulsa sonent. § 85.
Tib.¹¹

Quel liquore a modulare insegnò la voce nel
canto (cfr. § 83) e le membra ignare fe' muo-
vere secondo il ritmo determinato (cfr. § 81);
il vino allo spirito dell'agricoltore, dal grande
travaglio spossato, recò la liberazione dalla
tristezza (cfr. §§ 84, 52). Il vino anche requie
reca ai mortali accasciati, pur se le loro gambe
risuonano percosse da duri ceppi.*

Fermiamoci ad Orazio: l'epistola a Mecenate dice: «nulla placere diu nec
vivere carmina possunt / quae scribuntur aquae potoribus»¹²; cioè che la po-
esia scritta da chi beve acqua non può né a lungo piacere e neppure aver vita.
Il «bere moderatamente vino» nella sequenza dell'*Estetica* di Croce rifonde
linguisticamente il «modicus haustus» e il «vinum» addotti da Baumgarten.

Al § 87 (7) il filosofo tedesco si faceva più ardito con un consiglio di natu-
ra sensuale; è come se perseguisse un iter pedagogico che prevede per i pen-
satori del 'bello', dopo gli effetti di una pur moderata ebbrietà, l'eccitamento
dei sensi, la voluttà:

Noua occasio est castis aestheticis,
qui sedentes aduersus, identidem, ne-
scio quam, spectant et audiunt dulce
ridentem. Misere quod omnes eripit
sensus ipsis. Nam simul suam Le-
sbiam adspiciunt, nihil est super illis.¹³

C'è un'altra occasione per i casti estetici
che, sedendo innanzi a una qualche donna,
la guardano continuamente e l'ascoltano ri-
dere dolcemente. Il che toglie loro, infelici,
tutti i sensi. E infatti, non appena vedono la
loro Lesbia, si credono in Paradiso.*

¹⁰ *Aesthetica...*, cit., § 85 (5); trad. di F. Caparrotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, *L'Estetica*, cit., p. 44. Nella traduzione del passo è caduto il riferimento «M. 554» che rimettiamo a testo tra parentesi quadre.

¹¹ Ivi, § 86 (6); trad. it., ivi, p. 44 e p. 315, note 131-132.

¹² Orazio, *Ep.*, 1, 19, 2-3, in Id., *Tutte le opere*, introduzione di N. Rudd, trad. di L. Canali, M. Beck, commento e note di M. Pellegrini, M. Beck, Mondadori, Milano 2007, p. 632.

¹³ *Aesthetica...*, cit., § 87 (7); trad. di F. Caparrotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, *L'Estetica*, cit., p. 44.

Questa volta è invocata l'autorità di Catullo, *Carmina*, 51, 9-12:

*Lingua sed torpet, tenuis sub artus
Flamma dimanat, sonitu suopte
Tintinant aures, gemina teguntur
Lumina nocte.* Cat.¹⁴

*La lingua si secca e un fuoco sottile
/ cola nelle ossa, le orecchie ronza-
no dentro e sugli occhi / scende la
notte.**

ma si completi il paragrafo:

Quando autem absentis angipor-
tum perambularunt, § 81. clausam
ianuam fenestrasque vacuas salu-
tantes, subito se in montes et lu-
cos ex vrbe remouent, § 84. ibique
suum naturae miraculum procul
vident dulce ridens, dulce loquens
audiunt, fingunt, scribunt, canunt,
psallunt, pingunt.¹⁵

Ma quando, dopo aver percorso (cfr. § 81)
il vicoletto dove c'è la casa dell'amata as-
sente, salutando la porta chiusa e le fine-
stre vuote, improvvisamente fuggono via
dalla città verso i monti e i boschi (cfr. §
84) e lì da lontano vedono il loro miracolo
naturale che ride dolcemente, l'ascoltano
che parla dolcemente, e inventano, scrivo-
no, cantano, danzano, dipingono.*

Il tutto si coagula nell'*Estetica*, ricordiamo, in: «se per altro (ammoni-
va) fossero casti, guardare belle donne»; e con questa nota precettistica si
conclude per Croce l'ampia rassegna della sezione V dedicata all'*Impetus
aestheticus*. Resta è vero ancora da considerare il primo stimolante: «anda-
re a cavallo» che ricorre sia al § 81 sia, abbiamo detto, al § 92. Al § 81 non è
il cavallo comune che entra in scena bensì Pegaso e la fonte Ippocrene, sa-
cra alle Muse, sull'Elicon. È noto che l'espressione 'abbeverarsi alla fonte
d'Ippocrene', come a quella non lontana di Aganippe, significava coltiva-
re la poesia. Baumgarten esaminando lo slancio del corpo e il movimento
nei temperamenti malinconici, in conseguenza di una cavalcata particola-
re affermava, ricorrendo questa volta a Plinio Il Giovane, *Epistulae*, 1, 6, 2:

[...] Hinc forte pegasus hippocrenen re-
cludens, hinc tot in itineribus carmina
scripta.

*Mirum est, ut animus agitatione motuque
corporis excitetur.* Plin. L. I. ep. 6.¹⁶

[...] Forse per questo è Pegaso che fa
schiudere la fonte Ippocrene e tante po-
esie sono state scritte in viaggio.

*È straordinario come l'animo sia eccitato
dall'agitazione e dal moto del corpo.**

L'«andare a cavallo» ricorre anche al § 92, ove si sostiene che, passata la
giovinezza, la poesia viene meno. La fonte di riferimento è di nuovo Orazio
nel momento in cui paventa il suo declino di poeta. A Mecenate che lo invita
a continuare nella poesia lirica, il poeta risponde con una *recusatio*: «Sol-
ve senescentem mature sanus equum, ne / peccet ad extremum ridendus, et

^{14*} Ivi, § 87 (7); trad. it., ivi, p. 44 e p. 315, nota 135.

^{15*} Ivi, § 87 (7); trad. it., ivi, p. 44.

^{16*} Ivi, § 81; trad. it., ivi, p. 43 e p. 314, nota 119.

ilia ducat»¹⁷. Nei due addendi § 81 e § 92 «il cavallo» sia in corsa sia in riposo rappresenta il simbolo, o una delle condizioni essenziali, del fare poesia in gioventù, e nel declino, in vecchiaia, dell'abbandono di essa, anche se Croce si fermerà alla prima stazione, premendogli il consiglio a giovani estetici o poeti.

Nella resultanza, la riformulazione nell'*Estetica* (cap. XIII Teoria) del passo della sezione V *Impetus aestheticus* (§§ 81, 85-87) si presenta quale esito compendioso, o di «condensation»¹⁸, dell'argomentare di Baumgarten. Ma a differenza del tedesco che svolge il proprio pensiero col soccorso di continue inserzioni dei classici, oltre che con l'impiego di forme argomentative (nell'*Aesthetica* si vedano gli appositi paragrafi a queste dedicate) rispondenti a criteri di perfezione, il procedere di Croce, che opera una sintesi dei punti significativi del testo citato, si può definire piuttosto con la figura retorica della «communion» con l'uditorio; figura che non ha l'esclusivo fine di 'appoggiare quanto si dice con il peso di un'autorità', quanto quello di ribadire il concetto attraverso un'immagine, e che spesso poggia sulla cultura, sulla tradizione e sul «passé commun»¹⁹.

2. Fin qui abbiamo delineato per sommi capi i modi della intertestualità nei due filosofi, che di per sé rivestono un interesse puramente stilistico o retorico. Vediamo ora di individuare la funzione che i luoghi baumgarteniani svolgono in uno scritto di Croce, fino a riaprire una ferita per altro mai risanata: un conflitto filosofico, dolorosamente e acutamente avvertito sia nella mente che nell'animo.

Che Baumgarten sia stato per Croce una felice scoperta lo prova la ristampa che già nel 1900 – all'altezza delle *Tesi*²⁰ – il filosofo allestì a proprie spese del raro testo delle *Meditationes*²¹, e l'interesse non venne mai meno, anzi si accrebbe nel 1932 con il saggio dal titolo significativo: *Rileggendo*

¹⁷ Orazio, *Ep.*, 1, 1, 8-9, in Id., *Tutte le opere*, cit., pp. 554-555: «Il tuo cavallo invecchia. Abbi il buon senso di staccarlo nel momento giusto, prima che stramazzi proprio sul traguardo, ridicolo ed esausto».

¹⁸ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, p. 262, trad. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, p. 289.

¹⁹ Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (1958), Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1970, p. 239; trad. it. di C. Schick, M. Mayer, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* (1966), vol. I, prefazione di N. Bobbio, con la collaborazione di E. Barassi, Einaudi, Torino 1976, 2 voll., p. 187: «comunione», «passato comune».

²⁰ Vd., *supra*, nota 2. Ma già Croce si interessava a Baumgarten nell'apprestare il materiale per la parte storica dell'*Estetica*, cfr. la lettera a Gentile (21.8.1899), in B. Croce, G. Gentile, *Carteggio*, vol. I, 1896-1900, a cura di C. Cassani, C. Castellani, introduzione di G. Sasso, Aragno, Torino 2014, p. 276.

²¹ A.G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Ristampa dell'unica edizione del 1735, a cura di B. Croce, Trani, V. Vecchi, Napoli 1900, pp. viii+46. Su questa ristampa, cfr. M. Panetta, *Croce editore*, vol. I, Bibliopolis, Napoli 2006, 2 voll., pp. 224-226.

l'«*Aesthetica*» del Baumgarten²². In verità, l'occasione fu di natura estrinseca: dopo decenni di ricerche senza esito presso il mercato antiquario, nel luglio del 1932 Croce era finalmente riuscito ad acquistare per poco meno di 600 lire, tramite un librario di Berlino²³, un bell'esemplare completo delle due parti della rarissima *Aesthetica*²⁴. La felicità di possedere finalmente un'opera che trentadue anni prima aveva avuto in prestito da una biblioteca tedesca spinse il filosofo a 'rileggere' Baumgarten²⁵. Nel 1936, in occasione del suo settantesimo compleanno, gli amici gli avrebbero fatto omaggio di una nuova edizione dell'*Aesthetica* alla quale furono premesse le *Meditationes*²⁶. Nel 1932 Croce tornò quindi al testo baumgarteniano con commozione: «E cominciai a riscandire i primi e lapidari paragrafi del libro, anche rimasti a me scolpiti nella memoria», e con sentimento di umana

²² B. Croce, *Rileggendo l'«Aesthetica» del Baumgarten*, «La Critica», 31, 1933, pp. 1-19; rist. in Id., *Ultimi saggi*, a cura di M. Pontesilli, Bibliopolis, Napoli 2012 (Edizione nazionale delle Opere di Benedetto Croce – Saggi filosofici, VII), pp. 81-105. Il saggio fu inoltre ristampato in Id., *Storia dell'estetica per saggi*, Laterza, Bari 1942, pp. 93-122, e in Id., *Filosofia. Poesia. Storia*, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli 1952, «La letteratura italiana. Storia e testi», pp. 381-401.

²³ Cfr. B. Croce, *Epistolario. II. Lettere ad Alessandro Casati. 1907-1952*, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli 1969, p. 140 (Croce a Casati, 24.7.1932).

²⁴ Vd., *supra*, nota 10. Così descrive l'esemplare Croce: «era veramente bello, freschissimo, due volumetti in dodicesimo con graziosa legatura settecentesca di tutta pergamena bianca dai tasselli di pallido rosa ed impressi caratteri d'oro» (B. Croce, *Ultimi saggi*, cit., p. 81).

²⁵ Il 26 luglio Croce cominciò a 'rileggere' l'*Aesthetica*, appena quattro giorni dopo aver ricevuto il volume dal libraio tedesco, e lavorò al saggio il 27 e il 28 luglio e dall'11 al 20 agosto 1932, cfr. B. Croce, *Taccuini di lavoro*, vol. III, 1927-1936, Arte tipografica, Napoli 1987 [ma 1992], 6 voll., *Indice dei nomi*, ivi, 2011, pp. 326 e sgg.

²⁶ L'opera del Baumgarten nel testo di origine, e premessevi le *Meditationes*, fu ristampata a Bari presso Laterza in edizione di lusso in occasione del settantesimo anniversario di Croce, al quale il volume è dedicato: *Aesthetica iterum edita ad exemplar prioris editionis annorum MDCCL-LVIII spatio impressae. Praepositae sunt Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus, ab eodem auctore editae anno MDCCXXXV*, apud. Jos. Laterza et Filios, Bari MCMXXXVI. L'iniziativa fu di Alessandro Casati che compose anche una circolare per la sottoscrizione, cfr. B. Croce, *Epistolario. II. Lettere ad Alessandro Casati...*, cit., p. 172 (Croce a Casati, 13.4.1935). Il testo dell'*Aesthetica* fu curato da Tommaso Fiore, mentre Croce si limitò ad apporre «alcune note di carattere storico e bibliografico», cfr. B. Croce, *Ultimi saggi*, cit., p. 102, nota 1, mentre per la correzione delle bozze si avvale, oltre che di Fiore, anche di Eugenio della Valle; per le vicende editoriali, cfr. B. Croce, G. Laterza, *Carteggio*, vol. IV, t. I, 1931-1943, a cura di A. Pompilio, Laterza, Bari 2004-2009, 4 voll., IV in 2 tomi, pp. 404 e sgg., e B. Croce, *Taccuini di lavoro*, vol. III, 1927-1936, cit., pp. 486 e sgg. Su questa edizione, cfr., inoltre, D.M. Fazio, *Di un'edizione dell'«Aesthetica» di Baumgarten per i settant'anni di Benedetto Croce*, in F. Rizzo (a cura di), *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, pp. 175-186. Riguardo alle edizioni: *Aesthetica* (1750-1758) e *Meditationes* (1735), possedute dalla Fondazione e Biblioteca B. Croce, cfr. D. Marra, *Conversazioni con Benedetto Croce su alcuni libri della sua biblioteca*, Hoepli, Milano 1952, pp. 97-98.

partecipazione rievocava le obiezioni mosse al filosofo tedesco, le sue «parate» e i suoi «rimbeccamenti»²⁷, cioè le accese discussioni avvenute con i suoi critici. Il riesame dell'opera condotto dall'ottica del proprio sistema filosofico, ma anche sorretto da una *pietas* di antico allievo, lo portava a un giudizio più approfondito e positivo. Riconosceva a Baumgarten la capacità di aver determinato «la sfera estetica come una sfera teoretica, e una sfera teoretica anteriore idealmente a quella logica o intellettiva», apprendogli così la porta d'ingresso all'«avviamento più moderno del filosofare». Gli riconosceva inoltre di avere compreso che la scienza filosofica era necessaria alla critica stessa delle opere letterarie, «la quale deve muovere dai criteri così filosoficamente stabiliti»²⁸, cioè a dire che l'Estetica è la scienza che si pone a fondamento della critica letteraria e d'arte, costituendone la metodologia. Tuttavia, nell'Estetica baumgarteniana, rilevava che permanesse ancora il vizio di origine per via del mantenimento del legame con i predecessori, con Leibniz in particolare, che invano il tedesco tentava di annullare col ricorrere all'oratoria quale espediente nel conflitto non risolto tra *veritas aesthetica* (verità di espressione e non di logica) e *versimilitudo*²⁹.

Se nel 1902 Croce aveva letto Baumgarten dalla prospettiva della prima *Estetica*, che afferma il carattere teoretico dell'arte e poggia sul principio della identità dell'intuizione-espressione, ma ove sono distinti, peraltro già fissati nelle *Tesi*, i principi teorici in un sistema di categorie: teoretica e pratica, l'una di base alla seconda, e ognuna distinta a sua volta in due gradi: estetico e logico la prima, economico ed etico la seconda, nel saggio del 1932 lo analizzava alla luce di una teoria sostanziata delle cosiddette integrazioni: la prima, che esplicita il concetto di arte come «pura forma» e il cui carattere è definito «lirico»³⁰; la seconda, che svolge quello di «totalità» dell'espressione artistica³¹, con l'ulteriore specificazione dell'arte come «carattere universale o cosmico», in base al riconoscimento della relazione tra la parte e il tutto, fra individuo e cosmo. A partire dal concetto di 'sentimento' che rappresenta il mondo pratico, la materia ch'è la «condizione», l'«antecedente» dell'espressione poetica, Croce sottolineava che in Baumgarten tutto ciò era sì balenato ma «assai confusamente, perché ben altro occorre per porre e stabilire il principio della liricità di ogni arte,

²⁷ B. Croce, *Ultimi saggi*, cit., p. 82.

²⁸ Ivi, pp. 87-88.

²⁹ Ivi, p. 94.

³⁰ B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (conferenza letta il 2 settembre 1908 in Heidelberg, nella seconda adunanza generale del terzo Congresso internazionale di Filosofia), «La Critica», 6, 1908, pp. 321-340; rist. in Id., *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, vol. I, a cura di M. Mancini, Bibliopolis, Napoli 2003 (Edizione nazionale delle Opere di Benedetto Croce – Saggi filosofici, I), 2 voll., pp. 13-37.

³¹ B. Croce, *Il carattere di totalità della espressione artistica*, «La Critica», 16, 1918, pp. 129-140; rist. in Id., *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Bibliopolis, Napoli 1992 (Edizione nazionale delle Opere di Benedetto Croce – Saggi filosofici, V), pp. 113-126.

il carattere lirico intrinseco all'intuizione pura, e con ciò stesso giustificare l'ufficio catartico dell'arte rispetto alle passioni»³². L'esame si faceva più serrato: dopo aver riaffermato il mondo passionale o pratico come antecedente e materia dell'arte, Croce procedeva con l'altro problema, quello del carattere universale o cosmico dell'arte, rilevando nel Baumgarten, come nei suoi successori, un errore di prospettiva nel porre la realtà fuori dello spirito, che portava a un rispecchiamento fra spirito e realtà e non già a una dialettizzazione delle forme nell'unità dello spirito³³.

Ma nel saggio del 1932 Croce azionava anche un cambio di registro, passando da quello critico a quello della narrazione letteraria e artistica, ciò che gli consentiva di delineare un ritratto più compiuto e affettuoso del vecchio maestro, al quale si rivolgeva in una forma allocutoria che raggiungeva un grado di intimità tale da consentirgli il pronome personale 'tu', esprimente familiarità: «Quanto a me, ancor oggi tu, o mio vecchio maestro, m'insegni qualcosa [...]»³⁴. È in questa dimensione colloquiale che Croce indulge al racconto e all'illustrazione dei gusti e dei vezzi del vecchio filosofo: «epigrafico sovente, ma di solito aspro, nodoso e involto questo suo latino, che egli commentava e svolgeva dalla cattedra in un vivace tedesco e in modo gradevole ed ameno»; e ancora: «parlando usciva, invece, in motti scherzosi», riesumando perfino un esempio della sua vena di aneddottista³⁵.

Tornando al nostro assunto, non sorprende che a distanza di anni Croce fosse colpito ancora dal medesimo luogo, la sezione V *Impetus aestheticus*, di cui sunteggiava i costituenti, ad eccezione del primo, «andare a cavallo»: «Passava a rassegna (§§ 85-86) tutti gli stimolanti dell'*impetus* ossia della ispirazione ed esaltazione poetica, e tra questi anche la virtù delle bevute che si attingono alla chiara fonte di Aganippe e ad altre acque miticamente famose; ma "giacché (soggiungeva) la nostra ordinaria acqua non sa produrre di simili effetti, si suol proporre a tal uopo il vino"»³⁶. Il passo riguardante il terzo stimolante è invece riprodotto integralmente. La citazione letterale segna un indubbio scarto rispetto al conciso «guardare belle donne» del 1902, e soprattutto ha un fine che non è meramente stilistico. Al termine della requisitoria condotta contro i falsi estetici contemporanei, la schiera degli improvvisatori di Estetiche «tutte abortive» sorte negli ultimi anni in Italia³⁷, Croce affrontava con esacerbata amarezza l'innominato avversario principe e in questo duro scontro ricorreva a un modo retorico: l'argomentare per mezzo dell'esempio o del «modèle»³⁸, impiegando cioè le parole dello stesso Baumgarten:

³² B. Croce, *Ultimi saggi*, cit., p. 99.

³³ Ivi, p. 100.

³⁴ Ivi, pp. 104-105.

³⁵ Ivi, p. 83.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 102.

³⁸ Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation...*, cit., p. 438; trad. it. di C. Schick, M. Mayer, *Trattato dell'argomentazione...*, vol. II, cit., p. 386.

“Misere” – tu dicevi dell’amore e degli innamorati, – “quod omnes eripit sensus ipsis, nam simul suam Lesbiam adspiciunt, nihil est super illis”; e sapevi che la poesia comincia a nascere con la “visione a distanza”, con l’insoddisfatto desiderio, col sognare, col fantasticare: “quando autem absentis angiportum perambularunt, clausam ianuam fenestrasque vacuas salutantes, subito se in montes et lucos ex urbe removent, ibique suum naturae miraculum procul vident dulce ridens, dulce loquens audiunt, fingunt, scribunt, canunt, psallunt, pingunt”. (§ 87)³⁹

Mentre investiva l’antico maestro del compito di apportare insegnamento con la propria filosofia, ribadendone la portata innovativa, lo coinvolgeva nell’aspra ritorsione diretta contro l’Innominato:

Ma quello stesso assertore del selvaggio sentimento ha poi sempre in tasca il vieto suo panlogismo, e lo tira fuori e dice che quel sentimento per sé, quell’arte per sé, di cui aveva parlato, è astratta e irreal, perché reale è solo il pensiero logico che la pensa; e tu lo compassionerai con l’ammonirlo di quel che non sa o a cui non ha mai pensato, cioè che “ex nocte per auroram meridiem” (§ 7); lo compassionerai, perché egli, nella rozzezza sua di mente e d’animo, nella sua totale ottusità estetica, par che conosca solamente la tenebria fitta e il mezzodi accecante, e si argomenta di stringerli in ripugnante connubio, e ignori l’aurora che sta tra i due, tra le agitazioni del sentimento e le discriminazioni filosofiche, ed è il trapasso dalle une alle altre: l’aurora, la Poesia.⁴⁰

Basterà qui appena notare che un anno prima, nel 1931, era uscita presso Treves la *Filosofia dell’arte* di Giovanni Gentile⁴¹, ma il dissidio filosofico creatosi fra i due risaliva, come è noto, ad anni più lontani.

³⁹ B. Croce, *Ultimi saggi*, cit., p. 104.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ G. Gentile, *La Filosofia dell’arte* (1931), sec. ed. riv., Le Lettere, Firenze 2000 (Opere complete di Giovanni Gentile, a cura della Fondazione Giovanni Gentile per gli Studi filosofici, VIII); un libro, come noto, nel quale Gentile rielaborò un corso di lezioni tenute tra il 1927 e 1928 all’Università di Roma. Quanto al «selvaggio sentimento», di cui lo accusa Croce, cfr. G. Gentile, *Il sentimento*, «Giornale critico della filosofia italiana», 9, 1928, pp. 1-19, ora in Id., *Introduzione alla filosofia* (1933), sec. ed. riv., con un’Appendice, Sansoni, Firenze 1981 (Opere complete di Giovanni Gentile, a cura della Fondazione Giovanni Gentile per gli Studi filosofici, XXXVI), pp. 34-60. Sull’argomento, cfr. G. Sasso, *Gentile: la questione del «sentimento»* (2007), in Id., *Filosofia e idealismo. VI. Ultimi paralipomeni*, Bibliopolis, Napoli 2012, pp. 315-364, e inoltre Id., *Glosse marginali di G. Gentile ai libri di B. Croce* (1976), in Id., *Filosofia e idealismo. II. Giovanni Gentile*, Bibliopolis, Napoli 1995, pp. 539-612, in particolare, per le glosse sul «sentimento», pp. 542-569.

LA CRITICA COME VERITÀ INTERPRETANTE DEL
LINGUAGGIO SIMBOLICO DEL TESTO:
RIFLESSIONI SU CRITICA E VERITÀ DI ROLAND BARTHES

Carlo Alberto Augieri
Università del Salento (<carlo.augieri@unisalento.it>)

«Mais pourquoi, aujourd’hui, la Critique?»¹: questa domanda che Barthes si pone quasi all’inizio di un suo libro coraggiosamente polemico nei confronti della ‘critica universitaria’ o ‘dei professori’, *Critique et vérité* (1966), è profondamente ancora attuale, soprattutto in un periodo, come il nostro, in cui manca ormai, come invece alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, un ‘processo’ tra ‘vecchia’ e ‘nuova’ critica, da dove far emergere almeno un dibattito, magari solo metodologico, circa i modi di comprensione dei testi, all’interno della dinamica di lettura riferita alle forme della loro scrittura ed intorno al loro voler dire, al loro voler comunicare, finanche al loro essere risposte di un perché sartriano dello scrivere².

Oggi si parla di «eutanasia» della critica, «aggredita, minacciata nella sua sopravvivenza»³; di «crisi anomala» della critica, «portata a declinare col declino della letteratura stessa»⁴; di «tramonto» del globale genere saggistico, «come momento di tensione fra impegno etico-politico e impegno letterario e culturale», sintomo del declino della «figura storica dell’intellettuale quale si era andata delineando dall’Illuminismo a oggi»⁵.

Ebbene, proprio in questo periodo segnato dalla precarietà della scrittura (della coscienza) critica, la domanda di Barthes («Ma perché, oggi, la critica?»), qui riproposta integralmente, avvalorando la stessa congiunzione avversativa ‘ma’ che l’introduce, può avere ancora un significato teorico non trascurabile: è come se si volesse conservare lo stile provo-

¹ R. Barthes, *Critique et vérité*, Éditions du Seuil, Paris 1966, p. 13; trad. it. di C. Lusignoli, A. Bonomi, *Critica e verità* (1969), Einaudi, Torino 2002, p. 17: «Ma perché, oggi, la Critica?». Da qui in avanti si citerà sempre da queste due edizioni; le pagine tra parentesi tonde nel testo ne indicheranno la pagina.

² Cfr. J.P. Sartre, *Qu’est-ce-que la littérature?*, Gallimard, Paris 1947; trad. it. di F. Brioschi, *Che cos’è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1976.

³ M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005, p. 25.

⁴ C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, p. 6.

⁵ R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet, Macerata 2013, p. 8.

catorio barthesiano (la critica è anche provocazione interpretativa), conservandolo da 'allora' (in risposta ad un tipo di critica) ad 'ora', in cui è da mantenere comunque una responsabilità 'etica' di lettura, non certamente di resa, del tipo: sebbene l'«eutanasia» della critica, ripensiamo con più impegno la critica letteraria, a cominciare proprio da una riflessione 'motivante': «Ma perché, oggi, la critica?».

Si sa, la lingua argomentativa di Barthes è vivace nella sua dinamica riflessiva, seguendo ad una domanda una risposta pronta a rendersi domanda anch'essa, a sua volta: in effetti, al primo 'perché', su citato, segue subito un secondo, con cui lo studioso francese si domanda circa il perché la critica, emissione di «une certaine parole autour du livre», lingua «dédoublée» che parla intorno ad un'altra lingua, costituisca una pratica culturale poco tollerata, diventando un «objet d'une vigilance spéciale de la part des institutions, qui la maintiennent ordinairement sous un code étroit»: insomma, nell'«État littéraire»⁶, lamenta Barthes, la critica

doit être aussi «tenue» qu'une police: libérer l'une serait aussi «dangereux» que de populariser l'autre: ce serait mettre en cause le pouvoir du pouvoir, le langage du langage. (13)

dev'essere «controllata» come la polizia: liberare l'una sarebbe «pericoloso» quanto rendere popolare l'altra: sarebbe mettere in causa il potere del potere, il linguaggio del linguaggio. (18)

Nello «Stato letterario» (provocatoriamente Barthes non parla di 'Repubblica delle lettere') la critica conserva la funzione di rendersi 'garante del discorso', all'interno di una istituzionalità del ruolo valutativo, esplicito come espressione di un giudizio sul testo: il potere del critico consiste, pertanto, nel suo assumere il compito di valutare, giudicare, costruire una piramide di merito riguardo alla qualità della scrittura, con la quale stabilire l'ordine verticale dei maggiori e dei minori, alla base, e pure degli inclusi e degli esclusi, degli aventi diritto e degli illegittimi, gli autori superflui di una scrittura quasi insignificante; 'ma', sottolinea Barthes: «tant que la critique a eu pour fonction traditionnelle de juger, elle ne pouvait être que conformiste, c'est-à-dire conforme aux intérêts des juges» (*ibidem*)⁷.

Ebbene, la prima domanda di Barthes («Perché, oggi, la critica?»), formulata in un contesto polemicamente dialogico tra vecchia e nuova 'pratica' di lettura, sottintende un'altra domanda ancora, pertinente per

⁶ R. Barthes, *Critique et vérité*, cit., p. 13; trad. it. di C. Lusignoli, A. Bonomi, *Critica e verità*, cit., p. 18: «una certa parola intorno al libro»; «sdoppiata»; «oggetto di vigilanza speciale da parte delle istituzioni, che la costringono ordinariamente sotto un codice rigoroso»; «Stato letterario».

⁷ *Ibidem*: «fino a quando giudicare fu la funzione unica e tradizionale della critica, questa non poteva essere che conformista, cioè conforme all'interesse dei giudici».

quanto riguarda il tempo stesso della critica, in relazione al gusto dei lettori ed alla storia della ricezione dei testi: quale critica, oggi, sarebbe sensibile nel soddisfare l'esigenza culturale della modernità, in grado di rispondere e di corrispondere al 'perché' intellettuale della lettura letteraria?

In risposta a questa domanda più intrinseca, perché basilare rispetto ad ogni discorso critico, comincia la vera provocazione saggistica di Barthes, che inizia con il proporre un'identità epistemologica della natura della critica come attuazione di «une des formes neuves de discours» (10)⁸: la critica quale «parola sdoppiata», soprattutto come 'seconda scrittura' non sulla 'prima scrittura dell'opera', né a partire da essa, bensì 'con' essa.

L'esito interessante è di «ouvrir la voie des relais imprévisibles, le jeu infini des glaces, et c'est cette échappée qui est suspecte» (14)⁹: in effetti, il critico inteso come soggetto parlante 'con il' linguaggio del testo, «au lieu de s'en servir» (*ibidem*)¹⁰, non rischia di avvicinarsi troppo alla funzione 'autore' responsabile delle parole compositive dell'opera letteraria?

Ne consegue un'identità 'sovversiva' della critica, per quanto riguarda la formazione testuale del senso, in quanto si tratta nientemeno di «redistribuer les rôles de l'auteur et du commentateur et d'attenter par là à l'ordre des langages» (*ibidem*)¹¹: in effetti, ridistribuire i ruoli dello scrivere, all'interno della dinamica relazionale autore-lettore, diventa un'operazione sconvolgente, che costituisce il possibile assetto di un modello culturale veramente inedito ed imprevedibile.

Sul tema Barthes ritorna più volte e sempre con accenni molto convinti, circa la necessità della morte dell'autore, motivo rintracciabile anche in Foucault, Derrida, Bachtin, Debenedetti, nello stesso Contini, anche in Italo Calvino. Non mi soffermo sulle argomentazioni dei singoli autori citati, per non allargare il discorso oltre i limiti del presente contributo: solamente qualche accenno, avendo, comunque, sempre Barthes come riferimento focalizzante.

In un saggio dal titolo certamente non ambiguo, *La mort de l'auteur*¹², pubblicato per la prima volta nel 1968 su «Manteia», successivamente inserito ne *Le bruissement de la langue*, Barthes sostiene che

⁸ Ivi, p. 15: «nuova forma di discorso».

⁹ Ivi, p. 18: «aprire la strada a trapassi imprevedibili, al gioco infinito degli specchi, ed è appunto questa prospettiva sfuggente a destare sospetti».

¹⁰ *Ibidem*: «invece che di servirsene».

¹¹ *Ibidem*: «ridistribuire i ruoli dell'autore e del commentatore, e di attentare così all'ordine dei linguaggi».

¹² R. Barthes, *La mort de l'auteur* (1968), in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris 1984, pp. 63-69; trad. it. di B. Bellotto, *La morte dell'autore*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.

*l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. Sans doute en a-t-il toujours été ainsi: dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, [...]. L'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence.*¹³

la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive. È stato senza dubbio sempre così: non appena un fatto è raccontato, per fini intransitivi, non più per agire direttamente sul reale [...] avviene questo distacco, la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura comincia.*

Barthes registra la morte dell'autore nel tempo di lunghissima durata della cultura, dalle società etnografiche del racconto, in cui un mediatore, sciamano o recitante, ma mai una individualità autoriale, si fa responsabile recitativo (performativo) del testo, alla contemporaneità con Mallarmé, Proust ed il Surrealismo: il primo (secondo Barthes) «supprime l'auteur au profit de l'écriture»¹⁴; il secondo, invece, fa del narratore «non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui va écrire»¹⁵, terminando il romanzo quando l'io della narrazione e della scrittura diventa finalmente scrittore. Il Surrealismo, infine, promuovendo la scrittura automatica, estromette al di fuori del tempo della coscienza e dell'intelligenza scrivente la presenza compositiva dell'autore.

Anche la linguistica enunciativa di Benveniste, studioso molto 'amato' da Barthes, aiuta a svuotare, nientemeno, il concetto di autore della nozione individuale, psicologica, culturale di persona: accade nella scrittura ciò che avviene nell'interlocuzione comunicativa, in cui l'io non è altro che chi dice io; così come l'io della scrittura è soltanto chi scrive io. La riflessione barthesiana, secondo la quale «le sujet [est] vide en dehors de l'énonciation même qui le définit»¹⁶, richiama, in effetti, la soggettività linguistica di Benveniste, dettando «le langage enseigne la définition même de l'homme [...]. Est "ego" qui dit "ego". Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la "personne"»¹⁷.

¹³ Ivi, p. 63; trad. it. ivi, p. 51.

¹⁴ Ivi, p. 62; trad. it. ivi, p. 52: «sopprime l'autore a vantaggio della scrittura».

¹⁵ Ivi, p. 63; trad. it. ivi, pp. 52-53: «non colui che ha visto o sentito, neppure colui che scrive, bensì colui che sta per scrivere».

¹⁶ Ivi, pp. 63-64; trad. it. ivi, p. 53: «il soggetto [è] vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce».

¹⁷ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, p. 259; trad. it. di M.V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale* (1971; 1985), Il Saggiatore, Milano 1990, pp. 311-312: «il linguaggio detta la definizione stessa di uomo [...]. È "ego" che dice "ego". In ciò troviamo il fondamento della "soggettività", che si determina attraverso lo status linguistico della "persona"».

La morte dell'autore ha conseguenze epistemologiche profonde, intaccando il ruolo del lettore e, dunque, della responsabilità comprensiva e significativa dei testi: in effetti, l'estromissione dell'autore significa, di conseguenza, riconoscere nel testo la perdita di «un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le “message” de l'Auteur-Dieu)», per il motivo che esso è «un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture»¹⁸.

La morte del soggetto-autore presuppone, insomma, la fine della concezione romantica del testo letterario, non più opera originale di un soggetto 'geniale', che inventa, scopre, intuisce, compone grazie all'estro ispirativo della sua personalità eccentrica ed immaginante: l'autore barthesiano è un 'copista' intertestuale, un lévistraussiano *bricoleur* di scritture a lui anteriori 'incontrate' nella sua attività di lettore.

Segmenti compositivi, parole, sintagmi e paradigmi testuali costituiscono il 'materiale' pre-testuale, che il lettore, implicito scrittore, mescola, distribuisce, contrappone nella sua nuova scrittura: la quale viene a costituire la traduzione 'dizionarioale' della persona 'di carta' dell'autore, soggetto di parole lette, dunque, preconfezionate, che vengono a costituire l'indefinito ermeneutico e semantico del suo spiegare ed interpretare.

Le conseguenze teoriche e critiche, alle quali conduce la riflessione barthesiana, sono veramente imprevedibili: l'autore è, in ultima analisi, un lettore attivo, scrivente, soggetto-lettore di una scrittura-*boomerang*, che con il leggere si dota di un vocabolario intertestuale incontrato, il quale diventa il nucleo 'magico' ispirativo con cui scrivere ancora, motivando altra lettura e, di conseguenza, altra scrittura. Significativa la seguente citazione:

Succédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt: la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée.¹⁹

Successore dell'Autore, lo 'scrittore' non ha più in sé passioni, umori, sentimenti, impressioni, ma quell'immenso dizionario cui attinge una scrittura che non può conoscere pause: la vita non fa mai altro che imitare il libro, il libro stesso, a sua volta, non è altro che un tessuto di segni, imitazione perduta, infinitamente remota.*

¹⁸ R. Barthes, *La mort de l'auteur*, in Id., *Le bruissement de la langue*, cit., p. 67; trad. it. di B. Bellotto, *La morte dell'autore*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 54: «significato unico, in un certo senso teologico (che sarebbe il messaggio dell'Autore-Dio)»; «uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale: il testo è un tessuto di citazioni, provenienti dai più diversi settori della cultura».

¹⁹ *Ibidem*; trad. it. ivi, p. 55.

Il testo, dunque, come tessuto di parole trovate nella «prose du monde», per dirla con Merleau-Ponty, fatta di un «certain nombre de signes fondamentaux, arbitrairement liés à des significations clefs»²⁰: testo come «écriture multiple»²¹, «production d'écriture»²², che contiene nel suo 'dentro' un 'altrove', dovuto alla 'pluralità dei linguaggi' discorsivi che lo costituiscono. La funzionalità del testo è da intendere come effetto della pluralità, entro cui vivono nella «dans leur distance théâtrale» le parlate più varie, pur inserite in conflitto tra loro: «je puis, par exemple» – chiarisce Barthes – «emprunter le parler psychanalytique dans sa richness et son étendue, mais en user *in petto* comme d'un langage romanesque»²³.

Nell'ottica barthesiana della molteplicità dei discorsi costitutiva dell'*altrove* del testo, entro la cui struttura compositiva nessun autore può imporre la sua visione monologica, così come nessun tipo di discorso può imporsi su altre logiche discorsive, la scrittura testuale si presenta come intrinseca contestazione nei confronti di ogni potere di codificazione linguistica e pure di visione interpretativa: con un'eco d'influenza bachtiniana Barthes sostiene che la scrittura «peut [...] donner au langage une dimension carnavalesque»²⁴, perché parlate molteplici si possono «mélanger» nella scrittura del testo, il cui fine anche inconsapevole è quello di formare una «*hétérologie du savoir*», da dove è elusa ogni situazione particolare e determinata di discorso, compresa quella legata ad un suo «*lieu d'origine*»²⁵.

Ne consegue che la scrittura è una pratica elusiva di significazione, caratterizzata dalla distanza da ogni determinismo di senso referenziale, a cominciare dallo stesso soggetto scrivente, l'autore, con l'insieme delle sue pratiche compositive di 'messa in opera' della lingua:

²⁰ M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, ed. par C. Lefort, Éditions Gallimard, Paris 1969, p. 8; trad. it. di M. Sanlorenzo, *La prosa del mondo*, introduzione di C. Sini, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 31: «di un certo numero di segni fondamentali, arbitrariamente legati ad alcune significazioni chiave».

²¹ R. Barthes, *La mort de l'auteur*, in Id., *Le bruissement de la langue*, cit., p. 67; trad. it. di B. Belotto, *La morte dell'autore*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 55: «scrittura molteplice».

²² R. Barthes, *La guerre des langages* (1973), in Id., *Le bruissement de la langue*, cit., p. 130; trad. it. *La guerra dei linguaggi*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 116: «produzione di scrittura».

²³ Ivi, p. 131; trad. it. *ibidem*: «nella loro distanza teatrale»; «posso, per esempio [...] adottare il discorso psicoanalitico nella sua ricchezza ed estensione, ma usarlo *in petto* come se fosse un linguaggio di romanzo».

²⁴ *Ibidem*; trad. it. ivi, p. 117: «conferisce al linguaggio una dimensione carnascialesca».

²⁵ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «eterologia del sapere»; «*luogo d'origine*».

Seule, enfin, l'écriture peut se déployer sans lieu d'origine; seule elle peut déjouer toute règle rhétorique, toute loi de genre, toute arrogance de système: l'écriture est *atopique*; par rapport à la guerre de langages, qu'elle ne supprime pas, mais *déplace*, elle anticipe un état de pratiques de lecture et de écriture, où c'est le désir qui circule, non la domination.²⁶

Solo la scrittura può dipanarsi senza luogo di origine; essa sola può eludere ogni regola retorica, ogni legge di genere, ogni arroganza di sistema: la scrittura è *atopica*; rispetto alla guerra dei linguaggi, che non sopprime ma *sposta*, essa anticipa uno stato delle pratiche di lettura e di scrittura in cui circola il desiderio, non il dominio.*

Il dominio, per essere tale, ha bisogno della chiusura del linguaggio e della divisione dei linguaggi: tra chiusura e divisione si forma una relazione consequenziale, essendo la distinzione effetto della chiusura dei linguaggi nei loro contorni di senso univocamente codificato, da dove nascono le identità linguistiche e le proprietà di senso proprie di ogni determinazione semanticamente ristretta.

L'impermeabilità dei linguaggi presuppone un'interlocuzione aperta con cui incontrare ogni socioletto in dialogo con l'altro, facenti parte insieme di una medesima comunità linguistica: ogni lingua particolare 'obbliga' a dire; l'insieme aperto delle lingue permette di dire oltre ogni logica particolare: ebbene, la scrittura costituisce una «*production du langage indivisé*», una «*pratique de contre-division des langages*»²⁷, le quali vengono 'attraversate' nella produzione del testo, entro la cui plurilinguisticità è da riconoscere la spinta al limite di ogni discorso particolare; l'energia semantica di oltrepassamento di un tipo di enunciazione delimitata logicamente con un'altra, proveniente da una diversa forma di significazione.

Ecco perché nel testo profondamente artistico 'circola il desiderio, non il dominio': e il desiderio è apertura, eccedenza espressiva rispetto ai limiti del comunicare e del chiudersi entro la monologia semantica di un linguaggio egemonico. Desiderare significa recuperare quella dimensione leopardianamente poetica, che «in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago»²⁸, con cui 'leggo' la riflessione barthesiana del testo in cui 'circola il desiderio, non il dominio':

²⁶ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*.

²⁷ R. Barthes, *La division des langages* (1973), in Id., *Le bruissement de la langue*, cit., p. 126; trad. it. *La divisione dei linguaggi*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua...*, cit., p. 111: «*produzione del linguaggio non più diviso*»; «*pratica di contro-divisione dei linguaggi*».

²⁸ G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione del testo critico commentata e rivista a cura di R. Damiani, t. 2, Mondadori, Milano 1997, p. 2985.

Le texte [...] pratique le recul infini du signifié, le texte est dilatoire; son champ est celui du signifiant. Le signifiant ne doit pas être imaginé comme “la première partie du sens” son vestibule matériel, mais bien au contraire comme son *après-coup*; de même, l’infini du signifiant l’infini du signifiant ne renvoie pas à quelque idée d’ineffable (de signifié innommable), mais à celle de jeu [...] la logique qui règle le Texte n’est pas compréhensive (définir “ce que veut dire” l’œuvre), mais métonymique; le travail des associations, des contiguïtés des reports, coïncide avec une libération de l’énergie symbolique (si elle lui faisait défaut, l’homme mourrait). L’œuvre (dans le meilleur des cas) est médiocrement symbolique (sa symbolique tourne court, c’est-à-dire s’arrête); le Texte est radicalement symbolique: une œuvre dont on conçoit, perçoit et reçoit la nature intégralement symbolique est un Texte. Le Texte est de la sorte restitué au langage; comme lui, il est structuré, mais décentré, sans clôture [...] un système sans fin ni centre.²⁹

Il testo [...] pratica il rinvio infinito del significato, il testo è dilatorio; il suo campo è quello del significante. Il significante non dev’essere immaginato come la “prima parte del senso”, come il suo vestibolo materiale, ma al contrario come il suo *après-coup*; così, l’infinito del significante non rimanda a una qualche idea di ineffabilità (di significato innominabile), ma a quella di gioco [...] la logica che regola il testo non è comprensiva (definire “ciò che vuol dire” l’opera), ma metonimica; il lavoro delle associazioni, delle contiguità, di rimandi coincide con una liberazione dell’energia simbolica (se venisse meno, l’uomo morirebbe). L’opera (nel migliore dei casi) è mediocrementemente simbolica (il suo simbolismo non approda a nulla, cioè si blocca); il testo è radicalmente simbolico: un’opera della quale si concepisce, si percepisce e si recepisce la natura integralmente simbolica è un testo. Il testo è di conseguenza restituito al linguaggio; come quest’ultimo, è strutturato, ma decentrato, senza chiusura [...] un sistema senza fine né centro.*

Il decentramento della scrittura testuale, rispetto ad un qualunque elemento centrale, comprende anche l’autore: la sua combinatoria, la sua ‘sistematica’ compositiva, basata sulla «pluralité stéréographique»³⁰, è una differenza non individuale né individuabile,

tout tissés de citations, de références, d’échos: langages culturels (quel langage ne le serait pas?), antécédents ou contemporains, qui le traversent de part en part dans une vaste stéréophonie.

tutta intessuta di citazioni, di riferimenti, di echi: linguaggi culturali (quale linguaggio non lo è?), anteriori o contemporanei, che lo attraversano da un capo all’altro in una vasta stereofonia.

²⁹ R. Barthes, *De l’œuvre au texte* (1971), in Id., *Le bruissement de la langue*, cit., p. 72; trad. it. di B. Bellotto, *Dall’opera al testo*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 60.

³⁰ Ivi, p. 75; trad. it. *ibidem*: «pluralità stereografica».

L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui même l'entre-texte d'un autre texte, on ne peut le confondre avec quelque origine du texte: rechercher les "sources" les "influences" d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irréperables, et cependant déjà lues: ce sont des citations sans guillemets.³¹

L'intertestualità nella quale è situato ogni testo, dal momento che è a sua volta l'infratesto di un altro testo, non può essere confusa con una qualche origine del testo stesso: ricercare le "fonti", gli "influssi" di un'opera significa rispettare il mito della filiazione; le citazioni di cui è fatto un testo sono anonime, irreperibili tuttavia già lette: sono citazioni senza virgolette.*

Ne consegue, pertanto, che l'eventuale nome dell'autore è, in realtà, una 'legione di nomi', essendo «pluralità stereografica» la scrittura del testo: è da ammettere, dunque, la sua orfananza, potendosi leggere il testo «sans l'inscription du Père», senza la sua garanzia di senso autoriale. Senza padre e senza proprietario, la scrittura del testo è un «treillis»³² intertestuale privato di alcuna eredità, senza la quale non si giustifica una qualche distanza con la lettura, che si appropria della stessa dignità semantica dello scrivere: essere, come la scrittura, pure «pratique signifiante»³³.

La differenza 'sovrappONENTE' insita nel testo rende differente ogni eventuale ruolo statico inscritto nelle due «pratiche significanti» dello scrivere e del leggere: il testo recalcitra nei confronti di ciascun soggetto dell'enunciazione «en situation de juge, de maître, d'analyste, de confesseur, de déchiffreur»³⁴, in quanto esso non può non richiamare alla sua natura di far coincidere ogni atto di lettura con la scrittura.

In effetti, la lettura, a cui si richiama Barthes, è un «jouer avec le texte» ed un «jouer le Texte»³⁵, eseguendoli come fa l'interprete musicale, nei confronti della partitura che ascolta e che suona: alla base è da riconoscere il piacere del testo, che non è riducibile al suo consumo, leggendolo solamente.

Piacere attivo della lettura significa godere del testo («l'écriture est ceci» – scriverà Barthes ne *Le plaisir du texte* (1973) – «la science des jouissances du langage, son kamasutra»³⁶), ossia non volersene separare, anzi volersi separare dai familiari e dagli amici per leggere (l'esempio di

³¹ Ivi, p. 73; trad. it. ivi, p. 61.

³² *Ibidem*; trad. it. ivi, p. 62: «senza l'iscrizione del Padre»; «reticolo».

³³ Ivi, p. 75; trad. it. ivi, p. 63: «pratica signifiante».

³⁴ Ivi, p. 77; trad. it. ivi, p. 64: «in situazione di giudice, di padrone, di analista, di confessore, di decifratore».

³⁵ Ivi, p. 78; trad. it. *ibidem*: «giocare con il testo»; «giocare il testo».

³⁶ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973, pp. 13-14; trad. it. di L. Lonzi, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975, p. 6: «La scrittura è questo [...] la scienza dei godimenti del linguaggio, il suo kamasutra».

Proust è molto significativo), perché il testo è oggetto vero di godimento, promuovendo l'immaginario e partecipando, a suo modo, ad un'utopia sociale, che è quella di liberare la storia dalle costrizioni del significare, con l'uso divisorio dei linguaggi, dunque delle logiche distintive del senso, a cui risponde il testo, «l'espace où aucun langage n'a barre sur un autre, où les langages circulent (en gardant le sens circulaire du terme)»³⁷.

Nella pratica significativa della lettura, immaginare e significare (e significarsi) senza la chiusura dei linguaggi, conduce pure a voler condividere la scrittura, a produrre scrittura, essendo il piacere sempre ri-produttivo: 'eseguire' il testo significa collaborare come co-autore all'esecuzione della sua scrittura, facendo 'scaturire' nuova scrittura, non imitando il testo letto, ma rivivendo, nel leggere, il piacere dello scrivere 'ulteriore', che è stato motivo, a sua volta, della scrittura del testo, oggetto di lettura.

Con questa pratica di una lettura 'scrivente', l'esito del leggere non è decifrare un testo, cogliendone un senso segreto o ultimo, ma attraversarlo, liberando una scrittura ancora differente: attività dell'interpretare «contre-théologique» – la definisce Barthes – «proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi»³⁸.

Se il testo nasce dal dialogo tra scritture molteplici, apprese durante le letture, la lettura 'che scrive' è l'approdo della 'verità critica' barthesiana: la lettura è la destinazione di ogni scrittura, che confluisce con la sua pluralità compositiva nel comprendere del lettore, che viene così ad essere «ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit»³⁹: la lettura è, pertanto, l'avvenire della scrittura, il succedersi della fruizione, pure della parola creativa. In principio, dunque è il lettore, la cui nascita non può non avere come condizione necessaria «la mort de l'auteur»⁴⁰.

L'offrire al linguaggio la 'dimensione carnascialesca' e la dimensione 'orfana' del testo, rispetto al padre-autore, costituiscono due motivi critici interessanti da approfondire, in particolare, con Bachtin e con Debenedetti: in effetti, la 'pluralità stereografica' del testo richiama la parola allocutoria e polifonica di Bachtin, a proposito della concezione 'non euclidea'

³⁷ R. Barthes, *De l'œuvre au texte*, in Id., *Le bruissement de la langue*, cit., p. 79; trad. it. di B. Belotto, *Dall'opera al testo*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 64: «spazio in cui nessun linguaggio sbarra il cammino a un altro, in cui i linguaggi circolano (anche nel senso circolare del termine)».

³⁸ Ivi, p. 66; trad. it. ivi, pp. 55-56: «contro-teologica [...] o meglio rivoluzionaria, poiché rifiutarsi di bloccare il senso equivale sostanzialmente a rifiutare Dio e le sue ipostasi, la ragione, la scienza, la legge».

³⁹ *Ibidem*; trad. it. ivi, p. 56: «quel qualcuno che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito».

⁴⁰ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «la morte dell'autore».

della visione cronotopica di Dostoevskij, basata su una lingua espressiva di «взаимодействия полноправных и внутренне не завершённых сознаний»⁴¹; così come per quanto riguarda la mancanza del padre-autore di un senso 'compiente' subita dal personaggio contemporaneo, protagonista ormai di una drammatica «epica dell'esistenza», in cui egli si sente «abbandonato da tutto, in mezzo a un mondo anch'esso abbandonato da tutto, e tra i due non è possibile l'intesa, visto che si presentano l'uno all'altro come assurdi. Il mondo ha cessato di rispondere al personaggio; ciò che succede a costui apparirà quindi gratuito»⁴².

Basti però qui l'accento alla complessità del tema, affrontato da più voci critiche, circa la natura 'reticolare' del testo e della sua autonomia 'disappropriante' da parte del padre-autore: magari in altra sede mi riservo di approfondire la questione, partendo dal punto di vista barthesiano, tendente a cogliere le conseguenze ermeneutiche per quanto pertiene non una comprensione monistica del senso, ma la sua diffrazione interna alle scritture plurali del testo, a cui si aggiunge l'altra scrittura del critico, che nel disfare, «frantumare»⁴³, il testo, giocando con la sua combinatoria intessuta di 'citazioni, di riferimenti, di echi', produce un testo ulteriore, perché il vero piacere di leggere non è consumare il dire testuale con la lettura, ma non separarsi dalla scrittura, dunque dallo scrivere, di cui il testo è irriducibile adempimento.

Vale la pena, pertanto, ritornare al discorso sospeso, riguardante l'argomentazione di *Critique et vérité* di Barthes, riprendendo la questione da un punto critico cruciale, da formulare con una conseguente domanda: come avviene e in cosa consiste, secondo lo studioso francese, 'ridistribuire i ruoli dell'autore e del commendatore' all'interno della pratica comprensiva dei testi?

In primo luogo va riconosciuto che il lettore barthesiano è il soggetto del dubbio nei confronti delle pratiche normative della 'vecchia' critica, applicate come regole di analisi dei testi, basate sull'evidenza, in particolare sull'oggettività e sul gusto; coraggiosa e provocatoria una domanda 'metodica' di Barthes, così formulata: «Qu'est-ce donc que l'objectivité en matière de critique littéraire?» (17)⁴⁴.

⁴¹ M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovetskij pisatel', Moskva 1963; trad. it. G. Garritano, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 231: «interazione di coscienze pienamente autonome e interiormente incompiute».

⁴² G. Debenedetti, *Saggi critici*, terza serie, Il Saggiatore, Milano 1959, pp. 140-41.

⁴³ Per l'edizione italiana, cfr. B. Bellotto, *Dall'opera al testo*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 62 (ed. orig., p. 77).

⁴⁴ R. Barthes, *Critica e verità*, p. 20: «Che è mai dunque l'oggettività in materia di critica letteraria?».

Nella mentalità senza metodo (cioè senza «l'acte de doute par lequel on s'interroge sur le hasard ou la nature», 15⁴⁵) della critica letteraria accademica l'oggettività è 'il di là' della lettura, il suo esterno di materialità compositiva, che è il fatto certo del testo, lo scoglio linguistico e strutturale, di fronte al quale si infrangerebbe l'irruenza non composta del critico, la sua ondità interpretativa stravagante, che non tenga conto del dire semantico delle parole del testo, da lambire, e a cui conformarsi.

L'idea di oggettività testuale presuppone che il senso della parola letteraria coincida con il suo significato letterale, lessicale, lessicografico, da cercare nel vocabolario della lingua in cui è scritto il testo: ne consegue la pretesa che il 'certo' della lingua del testo coincida con il suo 'vero' lessicale, ridotto, comunque, a fatto' di dizionario.

Il dubbio metodico barthesiano mette in crisi la 'credenza' critica, a proposito del materiale del testo, che l'insieme dei dati linguistici possa coincidere con una determinata lingua, quella stessa in cui il testo è scritto: verificarlo in modo 'esatto' non è possibile; sottoporre il linguaggio testuale alla lingua dell'uso e della comunicazione comune non è legittimo. La lingua della letteratura è simbolica, perciò le parole del testo poetico e narrativo sono connotate come 'senso molteplice', evocando un «langage, profond, vaste, symbolique» (18)⁴⁶.

È interessante cogliere come Barthes faccia coincidere il suo concetto di linguaggio simbolico, come «langage des sens multiples» (*ibidem*)⁴⁷, con la riflessione di Ricoeur sulla natura linguistica del simbolo, che comprende le «expressions à double ou multiple sens dont la textures émanitique est corrélatrice du travail d'interprétation»⁴⁸.

La lingua del senso simbolico è, ovviamente, realtà diversa da quella del senso letterale, che invece può essere affidato alla filologia ed alla linguistica descrittiva, a un tipo di approccio di lettura, ossia, pertinente al dato evidente del mezzo linguistico: altra problematica metodica, invece, richiede la natura simbolica del linguaggio, dalla cui evocazione connotativa procede la parola letteraria.

La parola simbolica è sempre 'altra' dall'essere un dato verbale lessicale: è un segno che sottende un supplemento di senso, allude ad un'alterità di significato connotabile oltre la lettera; è un segno "motivato" configurante una molteplicità di senso non restringibile ad un significato monologico,

⁴⁵ Ivi, p. 19: «l'atto del dubbio con cui c'interrogiamo sul caso o sulla natura».

⁴⁶ Ivi, p. 21: «linguaggio profondo, vasto, simbolico».

⁴⁷ *Ibidem*: «linguaggio dai sensi molteplici».

⁴⁸ P. Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Éditions du Seuil, Paris 1965, p. 22; trad. it. di E. Renzi, *Della interpretazione. Saggio su Freud* (1967), Il Melangolo, Genova 1991, p. 22: «espressioni dal senso duplice o multiplo la cui trama semantica è correlativa al lavoro interpretativo che ne esplicita il senso secondario o i sensi multipli».

che non può essere perciò verificabile, né descrivibile, ma solo interpretabile; come scrive Ricoeur: «[...] c'est oar l'intermédiaire de l'acte d'interpréter que le problème du symbole s'inscrit dans une philosophie du langage. [...] le symbole est une expression linguistique à double sens qui requiert une interprétation, l'interprétation un travail de compréhension qui vise à déchiffrer les symboles»⁴⁹.

Il 'sovrappiù' *semantico* a cui allude la parola simbolica non è riferito ad un referente oggettivo e situazionale da indicare, mostrare, comunicare o segnalare: la simbolicità del senso ha per effetto, invece, la sospensione referenziale, che non significa 'fuga' dalla realtà, ma sua distanziamento comprensivo, per poterla meglio riscrivere e rappresentare.

Ne consegue che la parola del testo letterario, di natura «radicalmente e integralmente simbolica»⁵⁰, costituisce una 'sfida semantica' (Ricoeur) alla lingua del significare referenziale: la figura simbolica non indica, né mostra, ma, evocando, suggerisce il 'sovrappiù' della quasi-evidenza referenziale, con cui la letteratura si pone come lingua della 'differenza' barthesiana, traducibile bachtinianamente con 'transgredienza', 'esotopia', 'eccedenza' del 'di più' invidente ma espressivo, da 'dimostrare', però, oltre il normale, il mimetico, il verosimile solo comunicabile, insomma.

Il gusto estetico rappresenta l'altra evidenza normativa in nome della quale «la critique classique investit toutes les valeurs qu'elle ne peut rapporter à la science» (23)⁵¹ e che, soprattutto, difende perché arbitrariamente ritiene quali parametri di giudizio, a confronto dei quali proibire e scartare elementi differenti, ritenuti però privi di qualità artistica: in questo modo si propone un'estetica 'moralistica' del 'buon gusto', che è la via sancita dalla tradizione culturale, non relativizzata dal dubbio, di fare del gusto stesso «commode entre le Beau et le Bien, confondus discrètement sous l'espèce d'une simple mesure» (24)⁵².

La conseguenza non accettabile è che, in nome di un gusto aristocratico ed avvalorante, si vieta di porgere l'attenzione agli oggetti esterni ritenuti triviali⁵³, a tal punto da giudicarli non pertinenti, dunque non ospitabili, nella lingua della letteratura: la condanna dell'oggetto si spiega in quanto ritenuto presenza inquietante, direi allotria, non certo rispetto alla scrit-

⁴⁹ Ivi, p. 18; trad. it. ivi, pp. 18-19: «è grazie alla mediazione dell'atto di interpretare che il problema del simbolo viene a porsi entro una filosofia del linguaggio [...] il simbolo è una espressione linguistica dal senso duplice che richiede un'interpretazione, mentre l'interpretazione è un lavoro di comprensione che mira a decifrare i simboli».

⁵⁰ R. Barthes, *Critica e verità*, p. 60 (ed. orig., p. 57).

⁵¹ R. Barthes, *Critica e verità*, cit., p. 24: «la critica classica attacca tutti i valori che non può riportare alla scienza».

⁵² Ivi, p. 25: «una comoda transizione tra il Bello e il Bene, confusi discretamente sotto la specie di una semplice misura».

⁵³ Ivi, p. 24 (ed. orig. p. 23).

tura letteraria in sé, ma in rapporto alla lingua codificata della critica, nel cui ambito logico si deve riconoscere una differenza non 'valicabile', pertanto binaria, tra astratto e concreto, significativo e insignificante, così come tra alto e basso, interno ed esterno.

Per la 'vecchia critica', pertanto, l'oggetto è da scartare, perché con esso si mescola l'astratto ed il concreto, il buon gusto con il cattivo gusto: a proposito della scrittura letteraria non sarebbe possibile, perché non esteticamente valoriale, dare importanza agli spinaci (*ibidem*), ad esempio, così come introdurre il sesso nella serietà della trama; ecco perché, considera Barthes:

que la sexualité puisse avoir un rôle précis (et non panique) dans la configuration des personnages, c'est ce qui n'est pas examiné; que, de plus, ce rôle puisse varier selon qu'on suit Freud ou Adler, par exemple, c'est ce qui n'entre pas un instant dans l'esprit de l'ancien critique: que sait-il de Freud, sinon ce qu'il a lu dans la collection *Que sais-je?* (24)

che la sessualità possa avere un suo ruolo preciso (e non panico) nella configurazione dei personaggi non ci se lo chiede neppure; che, per di più, questo ruolo possa variare secondo che seguiamo, ad esempio, Freud o Adler, è cosa che non penetra nemmeno per un attimo nella mente del critico tradizionale: che ne sa, lui, di Freud, se non quanto ha letto nella collezione «Que sais-je?» (25)

Per la critica letteraria accademica, inoltre, il senso del gusto è giustificazione di giudizio selettivo; con esso si pratica un semplicistico «interdit de parole» (25)⁵⁴, distanziando dall'atto di lettura la parola interpretante di tipo psicoanalitico, ad esempio, che viene allontanata dall'attenzione del lettore, perché soprattutto pretenderebbe intaccare la dignità stessa dello scrittore, soprattutto dello 'scrittore classico', che non è soggetto «für jede Gegenwart gleichzeitig»⁵⁵ di interpretazione, ma è da considerare un 'essere sacro per eccellenza', velato, pertanto, di un appannaggio valoriale che non permette di denudarlo come uomo malato, complessato, ad esempio, secondo lo sguardo introspettivo della psicoanalisi.

Il sapere psicoanalitico, come se non bastasse, rovescia un'altra coppia oppositiva, funzionale invece allo schema logico interpretativo della vecchia critica, secondo cui bisogna separare il corpo in modo diversamente valoriale tra suo alto e basso: la parte alta corporea è superiore, perché rappresentativa della componente nobile, evoluta, dell'uomo, comprendente la testa, dove risiede l'intelligenza, ed il volto, sede dell'espressività soggettiva e relazionale; la parte inferiore è, invece, quella meno nobile, costituendo il

⁵⁴ *Ibidem*: «divieto di parola».

⁵⁵ H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen 1960, p. 367; trad. it. e cura di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1986, p. 153: «contemporaneo ad ogni presente».

basso corporeo, sede della personalità primitiva dell'uomo, istintiva, oscura, pulsionale, non dunque illuminata dalla 'zona' alta della mente.

Anziché distinguere, la psicoanalisi mescola abusivamente il basso con l'alto corporeo, così come confonde il 'dentro' con il 'fuori' della coscienza: addirittura, lamenta la vecchia critica, viene privilegiato dall'interpretazione psicoanalitica il basso corporeo, istintivo, inconscio, da dove essa parte con la pretesa di chiarire e comprendere la scrittura cosciente dell'autore, proveniente invece dall'alto razionale della sua mente intuitiva ed artistica.

Le accuse alla psicoanalisi, avanzate dalla critica accademica, dimostrano, secondo Barthes, che le sue riflessioni-chiave sono solo apriorismi epistemologici, superficiali, in quanto ignorano che la comprensione psicoanalitica non si appiattisce solamente sul versante dell'inconscio e della componente istintiva dell'uomo, in quanto, partendo da esso, interpreta la 'drammatizzazione' delle figure immaginative, con cui rappresentare non significa riprodurre, bensì far affiorare alla coscienza il pre-linguistico non ancor conscio, che le scritture del testo attraversano secondo una continua opera traduttrice della rimozione inconscia ad opera dell'espressività artistica della quasi-coscienza.

Un'ultima norma valoriale della critica accademica, promossa al ruolo di giudizio censurante, usato come categoria di esclusione e, comunque, di separazione, è la chiarezza, che invece nasconde una pretesa non legittima, secondo il Barthes di *Critique et vérité*: rendere unico, monologico, il linguaggio, riconoscendo il senso ad una sola tipologia discorsiva 'eletta' a codice ufficiale di discorsività, distanziando le altre forme del dire come poco leggibili, in quanto per nulla chiare.

Dietro la nozione di 'lingua della chiarezza' si nasconde, in fondo, la pretesa di un'egemonia comunicativa, consistente nel privilegiare un modello linguistico non solo nazionale, ma pure di pertinenza di una classe sociale: si tratta, di certo, della classe politicamente più influente, promossa a modello egemonico di comunicazione, con cui non solo relazionarsi tra soggetti, ma pure significare un modello di mondo pertinente al codice linguistico nello strutturare la realtà da conoscere e comprendere.

Una particolare visione significativa di realtà è già inscritta nel modello grammaticale della lingua, con cui si vuole significare: a tal proposito, Barthes fa un esempio interessante richiamandosi alla struttura logico-grammaticale della lingua francese, comune ad ogni lingua nazionale occidentale, secondo cui si compone il significato entro la forma grammaticale del «présenter d'abord le sujet, en-suite l'action, enfin le patient» (28)⁵⁶: erroneamente si crede che questo modo proposizionale costituisca un modello logico universale di significazione, con cui comprendere naturalmente, ossia razionalmente, il mondo.

⁵⁶ R. Barthes, *Critica e verità*, p. 28: «presentare prima di tutto il soggetto, poi l'azione, ed infine chi patisce l'azione».

In realtà questa forma logica, entro cui il significato è ciò che «in der Grammatik des Zeichens niedergelegt ist»⁵⁷, è solo una tra le tante forme logico-grammaticali del produrre modalità di significazione, coesistente con una pluralità internazionale di forme linguistiche con cui varie culture significano in modo molteplice il loro appartenere alla vita ed al mondo: per questa interessante problematica basta affacciarsi agli studi sul relativismo linguistico di Sapir-Whorf⁵⁸, a cui rinvio.

Ebbene, citando un libro di C. Bally, il fondatore della Stilistica, molto pertinente a tal proposito, *Linguistique générale et linguistique française* (1950), in cui si riconosce una logica del vissuto linguistico capace di rendere plurale la lingua enunciativa già all'interno del soggetto parlante, che, pensando, reagisce in realtà «à une représentation en la constatant, en l'appréciant ou en la désirant»⁵⁹, Barthes propende per un relativismo linguistico interno anche in una cultura nazionale, la quale nel suo contesto particolare non può non essere plurilinguistica, in relazione alle varie scritture che i testi accolgono ed attraversano: interessante la seguente citazione, ricca di possibili valenze teoriche:

Car écrire, c'est déjà organiser le monde (apprendre une langue, c'est apprendre comment l'on pense dans cette langue) [...] il est en effet possible de «réduire» un langage en supprimant le système qui le constitue, c'est à-dire les liaisons qui font le sens des mots. (33)

Scrivere è già organizzare il mondo, è già pensare (apprendere una lingua, è apprendere come si pensa in quella lingua) [...] è possibile «ridurre» un linguaggio sopprimendo il sistema che lo costituisce, cioè i nessi che danno il senso ai vocaboli. (30-31)

Ebbene, nella difesa della lingua 'chiara' è sottintesa l'intenzione di rifiutare l'alterità, la differenza linguistica, di far abortire altre tipologie discorsive entro la lingua, con lo scopo di difendere un modello egemone di cultura: la vecchia critica, pertanto, rappresenta una *koiné* protettrice, una

⁵⁷ L. Wittgenstein, *Philosophische Grammatik* (1969), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, p. 87; trad. it. di M. Trinchero, *Grammatica filosofica*, La Nuova Italia, Firenze 1990, p. 51: «è depositato nella grammatica del segno».

⁵⁸ Cfr., ad esempio, B. Lee Whorf, *Language, Thought, and Reality. Selected Writings*, ed. and with an introduction by J.B. Carroll, The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley & Sons, New York-London 1956; trad. it. di F. Ciafaloni, *Linguaggio, pensiero e realtà*, Boringhieri, Torino 1970.

⁵⁹ C. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Francke, Berne 1950, p. 35; trad. it. di G. Caravaggi, *Linguistica generale e linguistica francese*, intr. e appendice di C. Segre, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 66: «ad una rappresentazione, constatandola, valutandola o desiderandola».

caste parmi d'autres, et la "clarté française" qu'elle recommande est un jargon comme un autre. C'est un idio-me particulier, écrit par un groupe défini d'écrivains, de critiques, de chroniqueurs, et qui pastiche pour l'essentiel, non point même nos écrivains classiques, mais seulement le classicisme de nos écrivains [...]. On retrouve ici un parti conservateur qui consiste à ne rien changer à la séparation et à la distribution des lexiques: comme dans une ruée vers l'or du langage, il est concédé à la discipline (notion en fait purement facultaire), un petit territoire de langage [...]. Le territoire alloué à la critique est cependant bizarre: particulier, puisque des mots étrangers ne peuvent y être introduits (comme si le critique avait des besoins conceptuels fort réduits), il est néanmoins promu à la dignité de langage universel. Cet universel, qui n'est que le *courant*, est truqué: constitué par une quantité énorme de tics et de refus, ce n'est qu'un particulier de plus: c'est un universel de propriétaires. (30-31)

casta tra le altre, e la "chiarezza francese" da lei raccomandata è un gergo come un altro. È un idioma particolare, scritto da un gruppo definito di scrittori, critici, recensori, gruppo che essenzialmente non scimmietta neppure i nostri scrittori classici, ma il classicismo di quegli scrittori [...]. Qui ritroviamo un partito preso conservatore che consiste nel non cambiare nulla nella separazione e nella distribuzione dei lessici: come una "corsa all'oro" del linguaggio, è concesso a ogni disciplina (nozione puramente 'facoltativa', in pratica), un piccolo territorio di linguaggio [...]. Il territorio assegnato alla critica è tuttavia molto strano: riservato, poiché non possono essere introdotte parole straniere (come se il critico avesse bisogni concettuali assai ridotti), è tuttavia promosso alla dignità di linguaggio universale. Questo universale, che è soltanto il *corrente*, è truccato: costituito da una straordinaria quantità di tic e di rifiuti, è ancora qualcosa di riservato: un universale da proprietari. (29)

Insomma, la 'vecchia critica' delimita e difende ambiti di linguaggio costitutivi dei saperi 'disciplinari' e 'disciplinati', dai quali «il est interdit de sortir» (31)⁶⁰ per non essere delegittimati con l'accusa di non perseguire una ricerca scientifica; si pone narcisisticamente come linguaggio univoco ed universale, oggettivamente logico, ignorando però che si tratta di un «universel de propriétaires» (*ibidem*)⁶¹ rispetto al quale il resto è subalternità pensante, gergo di un argomentare secondario, inutile perché futile sul piano del discorso, di quello riconosciuto come pertinente e sicuramente valido.

In realtà, la chiarezza della scrittura è auspicabile senz'altro, spiega Barthes, ma, salvaguardando il 'chiaroscuro' del discorso, nel senso che l'argomentazione deve mantenere «plus de rapports avec la *Nuit de l'ennemi* dont parlait Mallarmé, qu'avec les pastiches modernes de Voltaire

⁶⁰ *Critica e verità*, p. 29: «è vietato uscire».

⁶¹ *Ibidem*: «universale di proprietari».

ou de Nisard» (33)⁶²: quindi, la scrittura non può avere come meta l'imitazione dei classici, e neppure può ridursi a strumento comunicativo avente per scopo l'accoglienza più ampia possibile da parte del pubblico. La chiarezza deve essere, pertanto, feconda di discorsività, in modo da contribuire alla 'gioia della scrittura' come effetto di un impegno ermeneutico da mantenere responsabilmente

[...] un rapport difficile avec notre propre langage: un écrivain a plus d'obligation envers une parole qui est sa vérité qu'envers le critique de la *Nation française* ou du *Monde*. Le "jargon" n'est pas un instrument de paraître [...] le "jargon" est une imagination (il choque d'ailleurs comme elle), l'approche du langage métaphorique dont le discours intellectuel aura un jour besoin. (34)

in un rapporto difficile col nostro stesso linguaggio: lo scrittore ha obblighi maggiori verso una parola che è la sua verità, che verso il critico di "La Nation française" o di "Le Monde". Il "gergo" non è un mezzo per mettersi in mostra [...] il "gergo" è una immaginazione (e del resto scandalizza come lei), l'approccio a un linguaggio metaforico di cui avrà un giorno bisogno il discorso intellettuale. (31)

Ciò che importa nella dinamica semantica della scrittura letteraria è 'difendere il diritto al linguaggio', cercando di non restringere il proprio linguaggio al «mon propre "jargon"» (*ibidem*)⁶³ personale; così come di non scindere il proprio io individuale dal linguaggio: io non sono fuori del linguaggio, in effetti, ribadisce Barthes, sulla linea della linguistica enunciativa di Benveniste, né «mon langage [est] un simple attribut de ma personne» (*ibidem*)⁶⁴.

Altro concetto normativo della vecchia critica, con cui si confina la scrittura letteraria entro una tipologia discorsiva molto limitata, è quello di 'specificità': «il faut respecter la "spécificité" de la littérature» (35)⁶⁵, dicono i critici accademici, in quanto la «littérature, c'est la littérature» (36)⁶⁶, non potendo essere altro, se si vuole evitare un suo snaturamento epistemico.

Parlare di specificità della letteratura significherebbe, in realtà, non accorgersi che proprio nell'"in sé" dell'oggetto letterario si incontrano molti 'altrove' stilistici e semantici, i quali costituiscono i contenuti eterogenei provenienti dalla storia e dalla psiche dello scrittore. Inoltre, la specificità della letteratura rischia di isolare la letteratura stessa dalle altre scienze dell'uomo: ecco perché, sostiene Barthes, essa «ne peut être po-

⁶² Ivi, p. 31: «più rapporti con la *Nuit de l'encrier* di cui parlava Mallarmé, che con le moderne imitazioni di Voltaire o di Nisard».

⁶³ *Ibidem*: «mio gergo».

⁶⁴ Ivi, p. 32: «il mio linguaggio [è] un semplice attributo della mia persona».

⁶⁵ *Ibidem*: «occorre rispettare la specificità della letteratura».

⁶⁶ *Ibidem*: «la letteratura è la letteratura».

stulée qu'à l'intérieur d'une théorie générale des signes» (37), con l'esito critico che, anche volendo difendere una lettura immanente dell'opera, «il faut précisément en sortir et faire appel à une culture anthropologique» (*ibidem*)⁶⁷.

Con la difesa di una specificità letteraria si rischia di delimitare il discorso entro una problematica 'puramente estetica', come pretende la 'vecchia' critica: è opportuno, invece, riconoscere le pluralità stilistiche e le differenze stereografiche del testo, provenienti pure dalla «histoire ou [des] bas-fonds de la psyché» (38)⁶⁸, sintomo che la letteratura è compromessa in modo intrinseco con il mondo ed è contaminata dal desiderio.

In conclusione, è limitativa la pretesa della 'vecchia' critica di parlare, a proposito del testo letterario, solo di letteratura, con l'esito molto riduttivo di rendere la letteratura una pratica monade di scrittura senza sbocco, «puisqu'il n'y a rien à dire de cet objet, sinon qu'il est lui-même»⁶⁹.

Una critica fatta di giudizi, di ricerca di valori arbitrari e di divieti paralizzanti il discorso ermeneutico, chiudendolo solo in un atteggiamento distante, di 'rispetto' per l'opera, di cui si vuole salvaguardare la forma compositiva, con la falsa credenza che, difendendola da ogni considerazione extraletteraria, si mirerebbe solamente a far emergere la verità obiettiva contenuta nella lettera dell'opera: eppure, ad una considerazione meno superficiale della letteratura, non può la materialità compositiva costituire l'oggetto-verità del testo, essendo esso tutto inscritto nel linguaggio.

La chiusura della letteratura intorno al contorno di sé stessa, ossia nell'ambito della sua verità letterale-linguistica, è sintomo di un vocabolario critico troppo disciplinare, pure arretrato concettualmente, in quanto i critici come R. Picard, ad esempio, parlano come se Marx, Freud e Nietzsche non avessero nel frattempo scritto una nuova epistemologia dei saperi; scrivono, inoltre, con un tipo di linguaggio 'malato', perché sofferente di una patologia menomante che si può chiamare 'asimbolia', che è l'uso strettamente razionale e segnico-denotativo del linguaggio: simbolo vuol dire, invece, come già enunciato, 'coesistenza di senso', con cui è possibile costruire idee come immagini. È proprio grazie alla funzione simbolica del linguaggio che diventa possibile costruire organismi complessi di significazione, quali sono, appunto, i testi letterari.

I quali non possono essere estraniati dal simbolo, essendo di natura simbolica, ripete con insistenza Barthes, la costituzione semantica di ogni opera letteraria: ne consegue che una lettura critica che ignori il carattere simbolico del testo risulta, alla fin fine, estraniante e soprattutto fuorviante.

⁶⁷ *Ibidem*: «bisogna precisamente uscirne e far ricorso a una cultura antropologica».

⁶⁸ *Ivi*, p. 34: «storia o dai bassifondi della psiche».

⁶⁹ *Ibidem*: «giacché di quell'oggetto non c'è niente da dire, se non che è se stesso».

Merito della 'nuova' critica, ribadisce Barthes, è, invece, di aver «travaillé ouvertement, jusqu'ici, en partant de la nature symbolique des œuvres et de ce que Bachelard appelait les défections de l'image» (41)⁷⁰: il nucleo teorico importante da cui partire, a questo punto del discorso, è in particolare saper cogliere il rapporto tra la lettera e il simbolo all'interno del testo letterario, come anche saper comprendere i diritti metodici di una «critique explicitement symbolique» (*ibidem*).

Basilare una nuova domanda, a carattere critico-teorico, per quanto riguarda la lettura simbolica del testo letterario: «la lettre exclut-elle le symbole ou bien au contraire le permet-elle?», a cui è da accompagnare un altro quesito contiguo e complementare: «L'oeuvre signifie-t-elle littéralement ou bien symboliquement – ou encore, selon le mot de Rimbaud, “littéralement et dans tous les sens”?» (*ibidem*).

Insistere sulla dimensione simbolica della parola letteraria significa comprendere l'identità ermeneutica della 'nuova' critica, la quale presuppone l'intento di valutare ed approfondire il simbolo, dando minor valore interpretativo alla lettera, alla lingua letterale del testo.

La questione essenziale tra 'vecchia' e 'nuova' critica diventa, di conseguenza, una scelta di lettura, focalizzata sull'essere a favore o contrari alla presenza fondamentale del simbolo nella lingua della letteratura.

L'asimbolia della critica accademica, comunque, sostiene Barthes, non è un problema particolare e secondario, riguardante soltanto il discorso sul testo poetico e narrativo: coinvolge addirittura il processo generale della significazione oggi, che tende ad eludere il senso molteplice del simbolo, ritenuto negativamente ambiguo, al fine di promuovere un tipo di senso esatto, dizionariale, insomma solo letterale. In effetti, la conseguenza rivoluzionaria del senso molteplice, dunque simbolico, è profonda, in quanto con esso viene minacciato un intero modello monosignificante di cultura, legato al potere monologico della significazione, sia in riferimento alla scrittura del libro, sia in relazione alla sua lettura.

All'inizio della seconda parte di *Critique et vérité*, Barthes riprende ad approfondire un motivo teorico, a cui già aveva accennato nell'*incipit* del suo discorso, a proposito del controllo sulla critica, da paragonare a quello sulla polizia: e cioè che il temuto sdoppiamento della parola, sì da non distinguerla nei ruoli enunciativi, né da separarla entro la tipologia dei discorsi, potendosi intendere la lettura come «une seconde écriture

⁷⁰ Ivi, p. 36: «lavorato apertamente, finora, partendo dalla natura simbolica delle opere e da quello che Bachelard chiamava le defezioni dell'immagine»; «critica esplicitamente simbolica»; «La lettera esclude il simbolo o invece lo permette?»; «L'opera significa in modo letterale o simbolico? – oppure, per dirla con Rimbaud, “letteralmente e in tutti i sensi”?»; «La lettera esclude il simbolo o invece lo permette?»; «L'opera significa in modo letterale o simbolico? – oppure, per dirla con Rimbaud, “letteralmente e in tutti i sensi”?».

avec la première écriture de l'œuvre», apre «la voie des relais imprévisibles», trattandosi di «redistribuer les rôles de l'auteur et du commentateur et d'attenter par là à l'ordre des langages» (14)⁷¹.

Questa possibilità confusiva, promiscua, dello sdoppiamento dei ruoli e della discorsività della parola, nell'indistinzione della funzione d'autore con quella di lettore-commentatore, ritorna a proposito della classificazione dei linguaggi all'interno di una società, il cui modello di lingua e di cultura si basa sull'ordine del discorso, retto sulla separazione, sulla gerarchia, sulla stabilità delle tipologie delle scritture, finalizzato a sostenere e difendere il senso dalla «*contradiction logique*»: ebbene, «changer ce classement, déplacer la parole, c'est faire une révolution» (36)⁷², ripete Barthes, trattandosi di sconvolgere la gerarchia, l'ordine, dei linguaggi, la loro divisione o frammentazione in isole situazionali di senso, con cui si formano le identità distinte o le proprietà delle logiche argomentative che agiscono per oppressione o per soggezione entro la comunicazione sociale.

L'esordio di questo sconvolgimento interlinguistico, con l'esito della 'sdoppiatezza' dei ruoli della parola, comincia, secondo Barthes, con Mallarmé, nella cui opera la scrittura creativa (poetica e narrativa) e la scrittura critica si scambiano i ruoli, compenetrandosi, intrecciandosi:

non seulement les écrivains font eux-mêmes de la critique, mais leur oeuvre, souvent, énonce les conditions de sa naissance (Proust) ou même de son absence (Blanchot); un même langage tend à circuler partout dans la littérature, et jusque derrière lui-même; le livre est ainsi pris à revers par celui qui le fait; il n'y a plus ni poètes ni romanciers: il n'y a plus qu'une écriture [...]. (*Ibidem*)

Non solo gli scrittori stessi fanno della critica, ma spesso la loro opera enuncia le condizioni della sua nascita (Proust) o anche della sua assenza (Blanchot); un medesimo linguaggio tende a circolare ovunque nella letteratura, e persino dietro se stesso. Il libro è così preso alle spalle da colui che lo fa; non ci sono più né poeti né romanzieri: rimane solo una scrittura. (*Ibidem*)

I ruoli discorsivi si confondono, si sdoppiano, dunque, in modo che lo scrittore diventi critico e, viceversa, il critico possa scrivere da scrittore: ciò che conta è l'entità semantica della parola, il suo essere 'coscienza di parola', al di là del fatto se sia parola nata dalla penna di uno scrittore oppure da quella di un commentatore.

Scrittore e critico, dunque, non sono soggetti separati, diversi, compienti ruoli differenti, come il creatore del testo ed il suo lettore, quasi

⁷¹ Ivi, p. 18: «una seconda scrittura con la prima scrittura dell'opera»; «la strada a trapassi imprevedibili»; «ridistribuire i ruoli dell'autore e del commentatore, e di attentare così all'ordine dei linguaggi».

⁷² Ivi, p. 41: «*contraddizione logica*»; «cambiare questa classificazione, spostare la parola, è fare una rivoluzione».

custode 'servile' dell'opera del primo, ma sono entrambi implicati nel realizzare «l'acte critique, affirmé désormais, loin des alibis de la science ou des institutions [...]» (36)⁷³: tutti e due, insomma, si incontrano alle prese con lo stesso oggetto su cui lavorano in modo enunciativo: il linguaggio tendente ad essere sincretico, in modo da liberare il pensiero «du vieux spectre: *la contradiction logique*»⁷⁴.

Si può dire, pertanto, del critico ciò che è vero per lo scrittore: ambedue incarnano un 'soggetto di parole', per il quale «le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté» (46)⁷⁵. L'intento comune, dirà Barthes nel 1977 nella Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France, è di mettere

en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie: à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique.⁷⁶

in scena il linguaggio, invece, semplicemente, di utilizzarlo, [in quanto] la letteratura introduce il sapere nell'ingranaggio della riflessività infinita: attraverso la scrittura, il sapere riflette incessantemente sul sapere, in base a un discorso che non è più epistemologico, ma drammatico.*

A richiedere questa forma di 'piena scrittura', sia nella lingua della letteratura che in quella della critica, è l'esigenza dell'esperienza interiore della coscienza nell'accedere al discorso: in effetti, la verità che la coscienza cerca e vuole esprimere coincide con la parola stessa, oltre il suo ruolo discorsivo di genere e di emittenza. A patto però che la parola contenga in sé l'immagine, come nel simbolo, in cui non viene «ne sépare plus l'exemple de l'idée, et soit elle-même la vérité» (47)⁷⁷: la separazione vige nella parola concettuale, nel discorso a tesi, nella parola usata nell'argomentazione, ma non nella parola-esempio dell'immagine, dunque, in cui la logica implicativa, inerente, e non scissa, drammatizza e non astrae il significato-idea dal raffigurato della rappresentazione.

⁷³ Ivi, p. 42: «atto di piena scrittura, senza riguardo agli alibi della scienza o delle istituzioni»

⁷⁴ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, cit., p. 9; trad. it. di L. Lonzi, *Il piacere del testo*, cit., p. 3: «da un vecchio spettro: *la contraddizione logica*».

⁷⁵ *Critica e verità*, p. 42: «il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza».

⁷⁶ R. Barthes, *Leçon*. Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977, Éditions du Seuil, Paris 1978, pp. 18-19; trad. it. di R. Guidieri, *Lezione*. Lezione inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France pronunciata il 7 gennaio 1977, Einaudi, Torino 1981, p. 13.

⁷⁷ R. Barthes, *Critica e verità*, p. 43: «separato più l'esempio dall'idea, ed è essa stessa la verità».

Ne consegue che il commento non può non essere in crisi, oggi, in quanto parola separata del critico dalla parola-immagine dello scrittore: il fatto profondo, motivante questa crisi come 'inevitabile', è la riscoperta, appunto, della «nature symbolique du langage, ou, si l'on préfère, la nature linguistique du symbole» (48). La dimensione simbolica del linguaggio fa cogliere nella parola non uno strumento o una decorazione, ma «un signe et une vérité»: ne consegue che le scienze umane, aventi per protagonista il linguaggio, sono sottoposte per forza ad una rivisitazione epistemologica. In primo luogo il mutamento epistemico tocca alla critica letteraria, il cui statuto conoscitivo va, come il discorso di Barthes ripete, riproposto, a partire da due domande da porsi 'a monte' del ragionamento nel suo complesso: «Si l'œuvre est symbolique, à quelles règles de lecture est-on tenu?», a cui s'accompagna l'altra richiesta: «Le langage du critique peut-il être lui-même symbolique?» (*ibidem*)⁷⁸.

Per rispondere, c'è bisogno di chiarire ancora una volta il significato di simbolo, da cui trarre le conseguenze per quanto riguarda la letteratura e la critica: non basta dire che il simbolo è 'pluralità di senso'; Barthes ora aggiunge una citazione esplicita di Ricoeur, riportata in nota, tratta da *De l'interprétation, essai sur Freud*: «Il y a symbole lorsque le langage produit des signes de degré composé où le sens, non content de désigner quelque chose, désigne un autre sens qui ne saurait être atteint que dans et par sa visée»⁷⁹.

Ebbene, il testo è simbolico perché 'ha più di un senso': pertanto, la critica non può presumere di cercare e di trovarvi un senso univoco, riconducibile arbitrariamente al «sens canonique de l'œuvre» (54)⁸⁰.

Il testo non contiene, ma 'mette in opera' un senso singolare, non singolo, perché attraversamento di molteplici scritture: ne consegue che i testi della letteratura sono «opere aperte», scrive Barthes, citando Umberto Eco, a cui segue un'altra interessante riflessione, secondo la quale nessuna opera letteraria appartiene alla storia, ma all'antropologia: il testo artistico è un «reticolo» antropologico e non storico, dunque, «puique aucune histoire ne l'épuise» (55)⁸¹.

L'opera letteraria, disposta all'apertura verso una lingua plurale, contenendo intrinsecamente, strutturalmente, più di un senso, va considerata

⁷⁸ *Ibidem*: «natura simbolica del linguaggio, o, se si preferisce, della natura linguistica del simbolo»; «un segno e una verità»; «se l'opera è simbolica, a quali regole di lettura siamo tenuti?»; «Il linguaggio del critico può essere anch'esso simbolico?».

⁷⁹ Ivi, pp. 44-45, n. 3: «C'è simbolo quando il linguaggio produce segni di grado composto, dove il senso, non contento di designare qualcosa, designa un altro senso che può essere colto solo entro e attraverso l'intenzione del primo».

⁸⁰ Ivi, p. 44: «senso canonico dell'opera».

⁸¹ *Ibidem*: «giacché nessuna storia lo esaurisce».

come antropologica «exploration du nom» (41)⁸², non sua imposizione: ecco perché la letteratura ‘oltrepassa’ la storia, non avendo un senso confinabile entro il tempo breve della fattualità evenemenziale e circoscritta.

Non denotabile entro un senso letterale, ma sottintendendo sensi diversi, la scrittura letteraria addirittura motiva il lettore ad andare ‘al di là’ del testo, della sua materialità strutturale e del suo lessico dizionarioale: il testo sviluppa, motiva, suggerisce nel/al lettore altre parole sollecitate, insegnando a parlare una ‘seconda lingua’, con cui alludere ed esplorare l’‘oltrepassamento’ del senso esterno alla contingenza pratica, referenziale, del comunicare.

La lingua simbolica della letteratura è lingua evocativa, ambigua ed aperta: il testo è «*toujours en situation prophétique*», scrive Barthes, pertanto ogni sua espressione «*trace des volumes de sens, non des lignes; il fonde des ambiguïtés, non un sens*» (55)⁸³.

La parola testuale non ‘situziona’, né utilizza il linguaggio, dunque, ma lo esplora: il testo nasce con un continuo domandare al linguaggio, cogliendo i limiti di ogni determinata risposta: ogni opera è, pertanto, depositaria di «*une immense, d’une incessante enquête sur les mots*» (*ibidem*)⁸⁴.

Il simbolo presente nel testo letterario ‘rumina’ semanticamente una continua messa in crisi ed in critica del linguaggio: se la filosofia è critica della Ragione, scrive Barthes, la letteratura è «*Critique du langage*»⁸⁵, con cui poter svegliare l’energia di parola insita nella coscienza e sempre cercata nella ‘voce mitica delle Muse’. Che è energia di parola, con cui la Musa ispira allo scrittore non «*des images, des idées ou des vers [mais] la grande logique des symboles, ce sont les grandes formes vides qui permettent de parler et d’opérer*» (59)⁸⁶.

L’energia di parola, che simbolicamente rende possibile nel testo letterario il ricoeuriano ‘sovrappiù’ semantico, richiama la scrittura del mito: è presente, in effetti, nell’opera poetica e narrativa una certa verità come enigma, non determinabile nel senso neppure da parte del suo autore, che la lettura deve quasi del tutto ignorare, liberando «*l’œuvre des contraintes de l’intention*», al fine di «*retrouv[er] le tremblement mythologique des sens. En effaçant la signature de l’écrivain, la mort fonde la vérité de l’œuvre, qui est énigme*» (60)⁸⁷.

⁸² Ivi, p. 45: «esplorazione del nome».

⁸³ Ivi, p. 47: «sempre in situazione profetica»; «traccia volumi di senso, e non linee; fonda delle ambiguità, non un senso».

⁸⁴ *Ibidem*: «un’immensa e incessante indagine sulle parole».

⁸⁵ Ivi, p. 48: «Critica del linguaggio».

⁸⁶ Ivi, p. 50: «immagini, idee o versi, ma la grande logica dei simboli, le grandi forme vuote che permettono di parlare e di operare».

⁸⁷ Ivi, p. 51: «l’opera dalle coercizioni dell’intenzione»; «ritrovare il tremito mitologico dei sensi. Cancellando la firma dello scrittore, la morte fonda la verità dell’opera, che è enigma».

Certo, per effetto della «mythologie de l'écriture», il mito presente nelle opere letterarie emesse dalle culture civilizzate non può essere del tutto simile a quello dell'oralità etnologica: la scrittura pretende una linearità di senso conseguente ignorata nella cultura orale, a carattere più paradigmatico e pure 'sacralmente' configurativo. Il motivo mitico, di conseguenza, non struttura il testo, ma lo attraversa, permettendo, comunque, all'«humanité [d']essaye[r] ses significations, c'est-à-dire ses désirs» (61)⁸⁸.

La verità letteraria richiama, pertanto, la «vérité des mythes» (62)⁸⁹, la quale si può cogliere tramite lo studio della grammatica logica che la sottende: ne consegue una caratterizzazione della lettura come studio del discorso tendente alla resa intelligibile dei sensi, che il testo mette 'in scena' in modo antropologicamente simbolico e mitico.

A confronto con la lingua letteraria, connotata antropologicamente al di là della 'determinazione della lettera', come più volte si è detto, bensì con l'indeterminazione plurale dei doppi sensi della parola simbolica inserita in una significanza mitica, la lettura critica può non analizzare i sensi plurimi del testo, né solo spiegarli, bensì addirittura produrli, dando «une langue à la pure parole qui lit et elle donne une parole (parmi d'autres) à la langue mythique dont est faite l'œuvre» (63)⁹⁰.

Ne consegue che il critico non traduce il senso dell'opera, né lo chiarisce, ma «c'est "engendrer" un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'œuvre»: dalla forma-opera il lettore non solo interprete, ma scrittore-poeta ermeneuta «concevo[i] un réseau de sens», da cui far «flotter au-dessus du premier langage de l'œuvre un second langage» (64).

La considerazione 'attiva' (e creativa) della lettura, secondo Barthes, compie nei confronti del testo una sua «anamorphose» (*ibidem*)⁹¹, una sua trasformazione, che avviene, ovviamente, non in modo arbitrario, in quanto il critico non può dire qualsiasi cosa sul testo, dovendo rispettare almeno tre restrizioni interpretative, legate alle «contraintes formelles du sens» (65)⁹² implicite nella scrittura dell'opera.

La prima 'regola' a cui attenersi consiste nel considerare che nell'«œuvre tout est signifiant», per cui ogni suo particolare, anche minimo, significa: il significato 'accade' entro un processo semantico entro cui non sono importanti le ripetizioni, ma i sistemi di relazioni, secondo

⁸⁸ *Ibidem*: «umanità di saggiare le sue significazioni, cioè i suoi desideri».

⁸⁹ Ivi, p. 52: «verità dei miti».

⁹⁰ Ivi, p. 53: «una lingua alla pura parola che legge e [dando] una parola (fra le altre) alla lingua mitica di cui è fatta l'opera».

⁹¹ *Ibidem*: «può 'generare' un certo senso, derivandolo da una forma che è l'opera»; «concepisce una rete di senso»; «fluttuare sopra il primo linguaggio dell'opera un secondo linguaggio»; «anamorfosi».

⁹² Ivi, p. 54: «coercizioni formali del senso».

i quali si combinano differenze, esclusioni, somiglianze. Insomma, la significazione semantica prevede l'inserimento di un termine anche raro, di un'immagine sebbene «fragile ou solitaire» (66)⁹³, in un insieme di vincoli, in un complesso di rapporti, rintracciabili all'interno della struttura complessiva e distributiva del testo.

Un secondo 'limite' interpretativo (uso il termine 'limite' nell'accezione ermeneutica offerta da Eco) consiste nel cogliere una complessiva 'logica del significante', fatta di collegamenti, nessi, catene di senso evocativo anche tra cose lontane, e però connesse secondo le logiche retoriche della trasformazione e della traslitterazione, per le quali qualcosa richiama un'altra cosa per somiglianza sostitutiva, oppure per allusione pure ellittica, oppure, ancora, per partecipazione secondo contiguità metonimica; ma anche per esclusione, per negazione contrastativa (antifrase).

Il «libro è un mondo di segni», scrive Barthes, così come il mondo è un libro, perché fatto pure di oggetti-segno da collegare e comprendere: critico e scrittore si trovano, pertanto, nella medesima condizione ermeneutica di trarre da questi 'insiemi' segni un percorso ed un processo di significazione da 'mettere in opera'.

La terza coercizione, insita nella relazione di lettura del testo, è data dal 'come' ripensare la soggettività del critico-lettore, che non ha di fronte l'oggetto-testo, bensì il linguaggio 'operante' dentro il testo: il quale, appunto perché composto di un linguaggio vivo, 'parlante', non può essere confuso con l'oggetto nella conoscenza scientifica, che, essendo un 'esso' cosale, muto, si oppone al soggetto-testo dotato di linguaggio vissuto ed intimamente dialogico, 'operante' semanticamente durante l'atto di lettura.

Grazie alla lingua del testo, il critico incontra il suo proprio linguaggio, che 'mette in dialogo' con quello dell'autore, aggiungendo, pertanto, i suoi simboli a quelli dell'opera.

Ne consegue che il critico non riproduce il linguaggio del testo, ma lo traduce nel suo linguaggio, con esso interpretandolo: ecco perché la critica non si limita a svelare un significato, ma traccia delle catene di simboli, ricomponendo delle omologie di rapporti, con il risultato che il senso, dato del tutto legittimamente dal lettore alla scrittura letteraria, «n'est finalement qu'une nouvelle efflorescence des symboles qui font l'œuvre».

Insomma, la critica non designa «une dernière vérité de l'image» (71)⁹⁴ incontrata in un testo poetico, ad esempio, ma crea una nuova immagine, premessa di un nuovo immaginare, con cui sospende il significato unico, monologico, univoco che si crede, da parte dei critici accademici, già oggettivamente 'sepolto' nell'opera:

⁹³ Ivi, p. 55: «nell'opera tutto è significante»; «fragile o solitaria»

⁹⁴ Ivi, p. 58: «non è, in definitiva, se non una nuova efflorescenza di simboli che costituiscono l'opera»; «un'ultima verità dell'immagine»

toute métaphore est un signe sans fond, et c'est ce lointain du signifié que le procès symbolique, dans sa profusion, désigne: le critique ne peut que continuer les métaphores de l'œuvre, non les réduire [...]. (72)

ogni metafora è un segno senza fondo, ed è questa lontananza del significato che, nella sua profusione, il processo simbolico designa: il critico può solo continuare le metafore dell'opera, e non ridurle [...]. (59)

Eppure, riconoscere la dimensione simbolica del testo non basta: bisogna che essa sia rivitalizzata dalla lettura critica, che nel suo proprio linguaggio dovrebbe riprodurre le «conditions symboliques de l'œuvre», la cui funzione ermeneutica «ne peut être de fermer les lèvres de ceux qui la lisent» (*ibidem*)⁹⁵.

La natura simbolica dell'opera va rispettata, dunque, ma non in modo letterale, né con la pretesa di chiarirla in modo oggettivamente esauriente: problema ermeneutico basilare, pertanto, diventa: come rispettare il simbolo letterario, non permettendo che il testo letterale 'chiuda la bocca' di chi lo legge?

Certo, non basta negare l'immagine simbolica, preferendola alla parola segnica del testo: sarebbe come snaturare l'identità configurativa della scrittura letteraria; neppure bisogna decifrarla tramite un tipo di parola commentativa 'priva di profondità e di fuga': la perifrasi, la parola analitica, descrittiva, la parola non simbolica, insomma, tenta di possedere la 'verità' decifrata del testo, negandola di fatto, però, in quanto nello spiegare un'immagine testuale si interrompe in realtà 'l'infinita metafora dell'opera'.

Insomma, il critico non può mortificare il simbolo, riducendone la carica semantica con un tipo di parola commentativa, non metaforica e non simbolica: con la disparità immaginativa dei linguaggi la critica diminuisce il simbolo, come se lo alienasse in modo denotativo, limitando l'intensità semantica ed estetica.

«Il faut que le symbole aille chercher le symbole»⁹⁶, scrive Barthes, accogliendo l'invito di Ricoeur, espresso nel già citato *Della interpretazione*, di approfondire il simbolo nell'espressività dell'universo del discorso, dove la parola evocativa e dal senso duplice possa diventare «image-verbe, qui traverse l'image-représentation [...] Le problème du symbole s'est égalé à celui même du langage. Il n'y a pas de symbolique avant l'homme qui parle»⁹⁷.

⁹⁵ Ivi, p. 59: «condizioni simboliche dell'opera»; «non può consistere nel chiudere le labbra di coloro che la leggono».

⁹⁶ Ivi, p. 60: «Occorre che il simbolo vada a cercare il simbolo».

⁹⁷ P. Ricoeur, *De l'interprétation...*, cit., p. 25; trad it. p. 25: «immagine-verbo, che attraversa l'immagine-rappresentazione [...] Il problema del simbolo si è reso uguale al problema stesso del linguaggio. Nulla è simbolico prima che uomo parli».

È necessario, di conseguenza, che una «*langue parle pleinement une autre langue*», perché non si formi una riduzione asimmetrica sul piano del senso. Nel caso della relazione tra parola letteraria e parola critica è basilare che non si formi una estraneità di resa semantica, mentre è auspicabile un'armonia contigua di senso, con l'effetto fecondo di «*tenir sur la science de la littérature*» (75)⁹⁸: tentativo di 'letteraturizzare' il senso, evitando di immobilizzarlo, reificarlo, riducendo a letterale ed univoco il significato invece aperto, plurimo, perché simbolico, del testo.

L'appropriazione simbolica del linguaggio, pure da parte della lingua del lettore, rende la parola critica intimamente ironica: «*L'ironie*», scrive Barthes, «*n'est rien d'autre que la question posee au langage par le langage*»; in effetti, il simbolo, proprio perché segno motivato a significare in modo 'aperto' ed indeterminato, contiene in sé una profonda ironia di senso nei confronti di ogni determinazione semanticamente ristretta, in quanto si tratta di «*mettre le langage en question par les excès apparents, déclarés, du langage*» (76-77)⁹⁹.

L'ironia simbolica consiste nel «*dilatare il linguaggio anziché comprimerlo*»: su ciò si basa la 'letteraturizzazione' del linguaggio stesso, la sua 'verità', che verte nel sovradeterminare e non 'ordinare' il senso, con lo scopo non di mostrare una verità confinata nel visibile, ma di alludere al supplemento veritativo di ogni cosa, confondendosi con la sua apertura nell'essere 'alterità' eccedente, irriducibile in vista della differenza.

Mediando con la scrittura, il critico non può ridursi a lettore comune: in effetti, scrivere non comporta un'operazione neutra, né trasparente, bensì significa «*fracturer le monde (le livre) et le refaire*» (*ibidem*)¹⁰⁰, ossia farlo rinascere-vivere con una nuova parola, con l'esito ermeneuticamente creativo di comporre un differente intelligibile, 'aperto' all'ulteriorità indefinitamente interpretabile del senso simbolico.

L'identità del critico viene ad essere, nella proposta ancora innovativa, pur dopo mezzo secolo da quando è stata formulata, dello Barthes di *Critique et vérité*, quella di un commendatore co-autore del testo, che non mira a rendere solamente intelligibile la scrittura letteraria, ma a rimodularla, tracciandone autonomamente il reticolo molteplice di forme e di altre scritture in essa contenute, con il fine di ridistribuire «*les éléments de l'œuvre de façon à lui donner une certaine intelligence, c'est-à-dire une certaine distance*» (79)¹⁰¹.

⁹⁸ *Critica e verità*, p. 60: «*lingua parli pienamente un'altra lingua*»; «*restituire la critica alla letteratura*».

⁹⁹ Ivi, p. 61: «*l'ironia non è altro che l'interrogativo che il linguaggio pone al linguaggio*»; «*mettere in questione il linguaggio mediante gli eccessi manifesti, dichiarati, del linguaggio stesso*».

¹⁰⁰ Ivi, p. 62: «*fratturare il mondo (il libro) e rifarlo*».

¹⁰¹ Ivi, pp. 62-63: «*gli elementi dell'opera in modo da darle una certa intelligenza, ossia una certa distanza*».

Certo, la distanza dell'intelligibile critico, nei confronti della scrittura del testo, non è separazione, ma relazione comunque tangenziale: in effetti, la parola critica «tocca» quella testuale, contagiandola, sì che il critico finisce di desiderare il proprio linguaggio nell'attraversare il linguaggio dell'opera, che, invece, senza mediazione 'allogria', è amato dal lettore non critico, sin da diventare esso solo suo oggetto configurativo di desiderio.

La critica esplicita il 'sogno' ermeneutico di «renvoyer l'œuvre au désir de l'écriture, dont elle était sortie» (*ibidem*)¹⁰²: protagonista diventa, di conseguenza, non un dato libro particolare, bensì il libro 'ancora' da scrivere richiamato dalla lettura, all'interno della dinamica culturale creata dall'effetto di due azioni tra loro contigue: leggere e scrivere, appunto.

Il testo viene a costituire, pertanto, un nodo di confluenza di due desideri, di due tendenze, di altrettanti gesti 'significanti' e 'fondanti': leggere e scrivere; in effetti, lo scrittore scrive perché ha letto, così come il critico legge perché vuole scrivere.

La verità della scrittura diventa approdo ad una parola 'bifronte', mutuale, che deriva dal leggere e conduce di nuovo alla scrittura: la critica rappresenta un momento tensivo e 'desiderante', appartenente a questa verità 'sferica', di natura intensamente ermeneutica, della scrittura e del suo ritorno a nuova scrittura, facendo da circolo d'intermediazione la lettura: si legge per scrivere; si scrive per essere letti, perché possa nascere, derivare, altra nuova scrittura. Che erompe fino a quando la coscienza umana sentirà il bisogno o, meglio, il desiderio di parlare con una parola simbolicamente 'efflorescente': parola continuamente interpretante, da 'ospitare' nella lettura, essendo già vissuta come 'ospite' plurale nella scrittura 'suggerente' del testo.

¹⁰² Ivi, p. 63: «rinviare l'opera al desiderio della scrittura, dalla quale era sorta».

DALLA PAGINA AL PALCOSCENICO ALLO SCHERMO:
LA GIARA DI LUIGI PIRANDELLO

Elisabetta Bacchereti

Università degli Studi di Firenze (<elisabetta.bacchereti@unifi.it>)

Prologo

La giara, novella di ambientazione rusticana e siciliana, è pubblicata da Pirandello sul «Corriere della Sera» del 20 ottobre 1909 e successivamente nella raccolta *Terzetti* per poi entrare nell'undicesimo dei dodici volumi delle *Novelle per un anno*¹, al quale darà anche il titolo, a segnalare il rilievo anche editoriale che l'autore intendeva conferirle, considerato che, nel frattempo, *La giara* aveva dato prova di una particolare vitalità, approdando con successo alle tavole del palcoscenico, sotto diverse forme. Pirandello ne aveva tratto infatti un atto unico in dialetto siciliano (agrigentino), *A giarra*, rappresentato al Teatro Nazionale di Roma il 9 luglio del 1917 dalla Compagnia teatrale di Angelo Musco, e successivamente, il 30 marzo del 1925, sempre a Roma, in una versione in lingua italiana che verrà pubblicata direttamente in volume insieme alle 'commedie in un atto', *Sagra del Signore della Nave* e *L'altro figlio*, anch'esse trasposizioni teatrali di novelle (1925)².

Il 19 novembre 1924 poi era andata in scena al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi la 'commedia coreografica' *La Jarre*, scene e costumi di Giorgio de Chirico: la riduzione della novella a libretto era stata portata a termine quella stessa estate da Pirandello insieme a Alfredo Casella, autore della musica³ e direttore dell'orchestra alla *première*, e a Jean Börlin, primo ballerino e coreografo dei parigini Ballets Suédois, autore della co-

¹ Pirandello, come sempre, interviene prima sul testo del 1909 e poi anche su quello della stampa in volume del 1912 con numerose varianti di scrittura, non particolarmente decisive, fino alla versione definitiva dell'edizione Bemporad delle *Novelle per un anno* (Firenze 1928), che resterà il riferimento per tutte le edizioni successive, comprese le *Novelle per un anno* (Mondadori, Milano) del 1934, del 1956 (2 voll.) e del 1990, quest'ultima per i «Meridiani» (3 voll., tomi 6) a cura di M. Costanzo con *Note ai testi e varianti*, edizione da cui citiamo (sigla G per *La giara*) e a cui ci riferiamo per ogni novella pirandelliana ricordata in questo articolo.

² L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. II, Bemporad, Firenze 1925.

³ A. Casella, *La giara*, op. 41, da cui poi l'omonima *Suite sinfonica*, op. 41 bis.

reografia. Tra le diverse riedizioni del balletto (dalle 'storiche' del 1927 alla Metropolitan Opera House, New York, e al Teatro Colon, Buenos Aires; al Teatro alla Scala, Milano 12 maggio 1949, fino alle numerose rappresentazioni moderne della compagnia Balletto del Sud diretta dal coreografo Fredy Franzutti) merita particolare menzione l'allestimento del giugno 1957 al Teatro Comunale di Firenze, nell'ambito del 20° Maggio Musicale Fiorentino, con scene e costumi firmati da Renato Guttuso.

Sul grande schermo *La giara* arriva nel 1954⁴, primo dei quattro episodi che compongono il film *Questa è la vita*, trasposizioni filmiche di altrettante novelle pirandelliane, ciascuna con sceneggiatori e registi diversi, musiche di Carlo Innocenzi e Armando Trovajoli: Bassani e Soldati firmano *Il ventaglino*, Brancati e Zampa *La patente*, con uno straordinario Totò, Aldo Fabrizi è sceneggiatore, regista e interprete di *Marsina stretta*. Sceneggiatore e regista della *Giara* è Giorgio Pastina, che nel 1943 aveva portato sullo schermo l'adattamento del dramma *Enrico IV*; la parte di Zi' Dima è affidata ad uno straordinario Turi Pandolfini, nipote di Angelo Musco. Nel 1984 infine i fratelli Paolo e Vittorio Taviani ne offrono una nuova transcodificazione cinematografica nel film *Kàos*, come terzo dei quattro racconti (così definiti dalla regia) pirandelliani che lo compongono (*L'altro figlio*, *Mal di luna*, *La giara* appunto e *Requiem*). L'interpretazione dei due protagonisti è affidata a Ciccio Ingrassia (Don Lollò) e Franco Franchi (Zi' Dima), la colonna sonora originale è composta da Nicola Piovani⁵.

La giara entra anche nell'originale operazione di 'taglia e cuci' nella quale vengono coinvolte tredici novelle selezionate per un progetto televisivo nato per la celebrazione del centenario della nascita dello scrittore

⁴ Adattamenti, riduzioni, rielaborazioni con sceneggiature più o meno fedeli o contaminazioni intertestuali, interessano diverse novelle pirandelliane fin dagli anni del cinema muto, battistrada *Il lume dell'altra casa* nel 1918, cui seguiranno negli anni Venti e Trenta numerose trasposizioni cinematografiche di commedie e romanzi, non di rado con la collaborazione o l'approvazione dello stesso Pirandello, superata l'iniziale astiosa diffidenza verso il cinema sonoro. Per una rapida carrellata si veda G. Bonsaver, *Kàos*, L'Epos, Palermo 2007, pp. 35-62, con filmografia delle produzioni tratte dalle novelle pirandelliane (pp. 217-219). Per approfondire: B. De Marchi (a cura di), *Intermediale Pirandello: la pagina, la scena, lo schermo*, Edizioni del Gamajun, Udine 1988; E. Lunetta (a cura di), *Pirandello e il cinema: con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia 1991; M.A. Grignani (a cura di), *Il cinema e Pirandello*, Atti del Convegno (Pavia, 8-10 novembre 1990), La Nuova Italia, Firenze 1992.

⁵ A Pirandello i Taviani torneranno nel 1998 con *Tu ridi*, film costituito da due storie, *Tu ridi* e *Due sequestri*, liberamente costruite su ipotesi novellistiche dello scrittore agrigentino: la prima sviluppa una storia da una originale contaminazione di tre novelle (*Tu ridi*, *L'imbecille*, *Sole e luna*), nella seconda un terribile fatto di cronaca (il rapimento e l'uccisione del figlio di un capo clan mafioso, con lo scioglimento nell'acido del cadavere) si intreccia con il racconto pirandelliano di un sequestro di persona dall'esito paradossale (*La cattura*). Vedi G. Bonsaver, *Kàos*, cit., pp. 137 e sgg.).

agrigentino, ma trasmesso l'anno successivo (1968) in cinque puntate. La sceneggiatura di Luigi Filippo d'Amico (che ne curava anche la regia) e di Ottavio Spadaro mirava a costruire un discorso narrativo a tema, diverso per ciascuna puntata, rubricato sotto il titolo unitario *Il mondo di Pirandello*. *La giara* compare nella seconda puntata, *L'altra faccia della giustizia*, insieme a *La cassa riposta* (1907) e *La verità* (1912). E basterebbe questa collocazione a segnalare la particolare rilettura della novella, focalizzata sulla vittoria dell'incolto ma astuto e testardo Zi' Dima nel contenzioso con il causidico don Lollò, sostenuto dal parere legale del suo avvocato, a vendicare, metaforicamente, il povero Tararà della novella *La verità*, condannato in grazia di una sprovvista sincerità che trasforma l'imputazione di omicidio preterintenzionale (ha spaccato la testa con un'accetta alla moglie, colta in flagrante adulterio), con conseguente assoluzione per 'delitto d'onore', in uxoricidio premeditato, punibile con la galera a vita.

1. Atto primo. Sulla pagina

Concentrata in un cronotopo precisamente delineato (dall'imbrunire della terza giornata di bacchiatura delle olive nel ricco podere dell'irascibile e litigioso don Lollò Zirafa, dagli «occhi lupigni» (G, p. 6), alla notte del giorno successivo, nel palmento dove è stata provvisoriamente collocata la giara «bella panciuta e maestosa» (G, p. 5), la «badessa» (G, p. 5) delle altre cinque già possedute, appena acquistata per ben quattro onze, poi sull'aia) l'azione della novella si sviluppa rapidamente sui binari di una crescente comicità che si risolve in un finale di beffa, a partire, secondo un *pattern* narrativo pirandelliano ben collaudato, dall'intrusione di un caso imprevisto: l'inopinata e inspiegabile spaccatura della nuova giara, «come se qualcuno, con un taglio netto, prendendo tutta l'ampiezza della pancia, ne avesse staccato tutto il lembo davanti» (G, p. 6). Entra così in scena il deuteragonista, il 'conciabrocche', Zi' Dima Licasi, «un vecchio sbilenco dalle giunture storte e nodose, come un ceppo antico d'olivo saraceno»⁶,

⁶ In realtà dunque la deformità di Zi' Dima non è da Pirandello nella novella definita come una 'gobba', se mai la descrizione fisiognomica del personaggio rientra nel *modus* stilistico dello stravolgimento espressionistico delle fisionomie frequente nella sua novellistica. L'impossibilità di uscire dalla giara, nella novella, sembrerebbe dunque imputabile solo ad un difetto di costruzione della giara stessa, la bocca troppo stretta, e alla disavvedutezza del conciabrocche che, tutto preso dal suo rancoroso lavoro di cucitura, non se n'è accorto. Nella commedia è 'Mpari Pe', nel tentativo di aiutarlo a uscire dalla giara, a usare una perifrasi allusiva più precisa (Zi' Dima ha una «spalla che abbonda un pochino da una parte»), che transiterà identica nella versione cinematografica di Pàstina, per giungere esplicita, anticipiamo, nella sceneggiatura dei fratelli Taviani, con l'inserimento di una battuta originale, a rompere la silenziosa pantomina tra don Lollò e Zi' Dima, nel momento in cui un esasperato don Lollò alza le mani sul conciabrocche che lo supplica: «No, sulla gobba no! Vi prego!».

inventore «non ancora patentato» (G, p. 8) di un mastice a suo dire miracoloso, dalla composizione segreta, gelosamente custodita. Tra un esagitato don Lollò, un Mazzarò redivivo per il morboso attaccamento alla 'roba' e l'arrogante atteggiamento padronale, e in più sempre pronto ad adire vie legali per un nonnulla, fin quasi ad andare in rovina a furia di carta bollata e onorari d'avvocati, e uno scontroso Zi' Dima, di poche parole si ingaggia una sorta di incruento 'duello' rusticano, restituito in presa diretta, di crescente tensione comica. La 'disputa' si accende sul metodo per acconciare la giara: Zi' Dima garantisce la tenuta del suo mastice, ma don Lollò, diffidente, gli impone – è lui che paga – di utilizzare i consueti punti di fil di ferro. Il conciabrocche, irritato e indispettito ma piegato dall'ottusa prepotenza, prepara col trapano i fori per i punti, poi stende il suo mastice sui bordi della spaccatura, entra nella giara, fa ricongiungere i due pezzi, e dall'interno termina l'applicazione dei punti, non senza aver prima fatto verificare dai contadini presenti che il suo mastice tiene perfettamente; ma, al momento di uscire, si rende conto che l'imboccatura è più stretta del consueto, e per quanti sforzi faccia, tra le risa dei contadini, resta imprigionato «li, nella giara da lui stesso sanata, e che ora – non c'era via di mezzo – per farlo uscire, doveva esser rotta daccapo e per sempre» (G, p. 11). Ma don Lollò si rifiuta di rompere la giara rimessa a nuovo, che è tornata a suonare come una campana (sintomo di perfetta integrità), e decide di ricorrere per quel «caso nuovo» (*ibidem*) al fidato consulente legale. Getta nella giara cinque lire come compenso del lavoro e, fatta sellare la mula, corre in città dall'avvocato, il quale, tra le risa, gli spiega che: «due erano i casi. Da un canto lui, don Lollò, doveva subito liberare il prigioniero per non rispondere di sequestro di persona; dall'altro il conciabrocche doveva rispondere del danno che veniva a cagionare con la sua imperizia o con la sua storditaggine» (G, p. 13), dato che avrebbe dovuto verificare l'ampiezza della bocca della giara prima di cucirvisi dentro. Facesse stimare allo stesso conciabrocche il valore della giara così rabberciata: ecco la trappola dell'azzeccagarbugli per l'«illetterato» Zi' Dima. Ma, in questo caso, *tertium datur*: le cose non vanno come previsto e la situazione si ribalta paradossalmente: don Lollò propone a Zi' Dima che, chiuso dentro la giara, come un «gatto inferocito», urla di voler uscire, di romperla dietro il pagamento di un terzo di quanto gli era costata, secondo la sua stessa valutazione, il conciabrocche si oppone decisamente: «Io, pagare? – sghignò Zi' Dima. – Vossignoria scherza! Qua dentro ci faccio i vermi!». E tratta di tasca con qualche stento la pipetta intartarita, l'accese e si mise a fumare, cacciando il fumo per il collo della giara» (G, p. 14). Qui il causidico don Lollò, al quale si diceva che l'avvocato, stufo di vederselo sempre davanti, avesse regalato un libriccino con il codice civile perché «si scapasse a cercare da sé il fondamento giuridico delle liti che voleva intentare» scala le vette del comico con l'intimazione di una eventuale denuncia per «alloggio abusivo» (G, p. 5) e impedimento all'uso della giara. Accusa che Zi'

Dima, placidamente, smonta, ribadendo il suo desiderio, testimoni i contadini, di uscire dalla giara, ma senza pagare. Alla minaccia di don Lollò di lasciarcelo morir di fame, nella giara, consegna ai contadini le cinque lire ricevute a compenso del lavoro e li invita a far festa in sua compagnia sull'aia, in una notte illuminata come fosse giorno – quasi a farlo apposta – dalla luna. Il braccio di ferro tra i due si risolve «ad una cert'ora» della stessa notte: sull'aia i contadini fanno baldoria, ballano e cantano intorno alla giara con dentro Zi' Dima che canta a squarciagola con premeditata malizia, tanto che alla fine don Lollò non ne può più e, esasperato dalla quasi orgiastica vitalità di quei «diavoli» (G, p. 15) ebbri e invasati, infuriato, si precipita sull'aia, colpisce la giara e la manda a rotolare giù per la china, fino a spaccarsi contro un olivo: «E la vinse Zi' Dima» (*ibidem*), conclude rapidamente Pirandello, suggellando il carnevalesco ribaltamento delle posizioni di forza iniziali.

È facile percepire come *La giara*, una delle rare novelle pirandelliane in un certo senso 'giocose', dove alla fine l'avarò viene gabbato, la sua prepotenza sconfitta e punita, nella soddisfazione generale, oltre la superficie del paradigma verista, definito dall'ambientazione rusticana, dalla tensione sociale tra classi dominanti (il padrone, l'avvocato) e subalterne (i braccianti/contadini, solidali con il conciabrocche), dal tessuto dialogico più che diegetico, dallo stile indiretto libero, appartenga a pieno titolo all'originale inventività tematica e strutturale della forma breve pirandelliana, coltivata concostante dedizione, con una inesauribile casistica riflettente, come in tanti frammenti di specchio, lo sguardo 'strabico' dello scrittore agrigentino sulle finzioni e le costrizioni dei rapporti sociali, sulle sofferenze e le solitudini degli individui, pagliaccetti nelle mani di un Caso burattinaio, meno infelici soltanto fintantoché lo strappo nel cielo di carta del fondale non li renda consapevoli di non esser altro che marionette in un teatrino. Il tutto visualizzato e oggettivato in un oggetto-totem, vero *focus* del racconto, sul quale convergono metaforicamente le molteplici implicazioni di senso. Accade spesso, in Pirandello: per oggetti (la giara, appunto, o un ventaglino, un vaso di gerani, una marsina stretta, il campanellino attaccato alla zampa di un corvo, un ombrello, il fischio di un treno...) e anche per presenze animali (un gatto predatore, un cane fedele, un cavallo, una tartaruga, un pipistrello...).

2. Atto secondo. Sul palcoscenico

2.1 Primo quadro. La commedia

L'adattamento teatrale in un unico atto sviluppa fedelmente la novella in azione scenica, con la necessaria riduzione del tempo narrativo (dal crepuscolo alla notte dello stesso giorno), e la concentrazione degli eventi sullo spiazzo davanti alla cascina padronale nella quale si finge essere ospite l'avvocato Scimé, personaggio essenziale sia per il caricaturale ri-

tratto della mania per la carta bollata di don Lolò (qui con una 'elle' sola), trasferita dalla diegesi novellistica allo scambio di battute tra l'avvocato e il garzone 'Mpari Pè, sia per la risoluzione della 'disputa', consentendo così di eliminare un problematico cambio scena con la corsa di don Lolò in città per la consultazione del legale. Per la stessa costrizione nell'unità di spazio imposta dall'atto unico, Zi' Dima viene convocato per la 'fortunata circostanza' di trovarsi a passare nelle vicinanze della fattoria (il suo grido di richiamo si ode fuori scena). Il transito dalla pagina al palcoscenico impone poi altre scelte. I non meglio identificati 'tre contadini' della novella assumono un nome e un ruolo più preciso: 'Mpari Pè, garzone di fattoria, che si incarica del ferale annuncio della rottura della giara, Tararà e Fillicò i contadini abbacchiatori. Ad essi si aggiungono le raccogliatrici di olive 'gnà Tana, Trisuzza, Carminella, più un ragazzino, Nociariello, a formare, insieme agli uomini, il 'coro', alle cui voci Pirandello affida in un primo tempo la ricreazione ambientale (ottobre, il lavoro nei campi, la raccolta delle olive) e la caratterizzazione del padrone, poi il ruolo di divertito spettatore della vicenda, fino a farne vero coprotagonista nel finale. Per non rinunciare al dettaglio narrativo dell'arrivo dei mulattieri che, con le sacche del concime da scaricare, nella novella contribuiva a enfatizzare lo stato di perenne agitazione di un sempre infuriato don Lollò⁷, lo scrittore-sceneggiatore introduce un nuovo personaggio, *il mulattiere*, che interagisce verbalmente con lo stesso, a conferma del suo caratteraccio. Detto poi della consueta cura ed attenzione che Pirandello riserva nelle didascalie alla identificazione dello spazio e del tempo scenici, alla descrizione fisica e dell'abbigliamento dei due personaggi principali, alle azioni di scena (entrate, uscite, gestualità), indispensabili surrogati visivi della diegesi novellistica, restano da evidenziare altre varianti nella sceneggiatura teatrale, che meritano particolare attenzione dato che questa sarà il punto di riferimento per i successivi *script* cinematografici della novella. Intanto la sintetica clausola finale («E la vinse Zi' Dima») affidata alla voce narrante autoriale, è, per le stesse esigenze della trasposizione teatrale, trasferita alla voce dello stesso conciabrocche che, rialzatosi illeso dopo la frantumazione della giara, portato in trionfo dai contadini al grido di «Viva zì Dima, viva zì Dima» urla «L'ho vinta io, l'ho vinta io»⁸. Si esplicita così l'intrinseca solidarietà dei contadini per l'artigiano, per la sua 'eroica' testarda resisten-

⁷ «[...] don Lollò era su tutte le furie perché, tra gli abbacchiatori e i mulattieri venuti su con le mule cariche di concime da depositare a mucchi su la costa per la favata della nuova stagione, non sapeva più come spartirsi, a chi badar prima. E bestemiava come un turco e minacciava di fulminare questi e quelli, se un'oliva, che fosse un'oliva, gli fosse mancata, quasi le avesse contate prima una ad una sugli alberi; o se non fosse ogni mucchio di concime della stessa misura degli altri» (G, p. 6).

⁸ L. Pirandello, *La giara*, in Id., *Tutte le opere. Teatro*, a cura di R. Alonge, Mondadori, Milano 1992, p. 80.

za alle pretese del potere padronale, e l'atto unico scopre ancor più la sottile tensione sociale del racconto che esplode nella dionisiaca liberazione carnevalesca e sovvertitrice del comico finale. Ma non è da sottovalutare, nella commedia, l'inserimento nella contesa tra i due protagonisti di un umoristico corto circuito tra cecità del pregiudizio da un lato e orgogliosa consapevolezza di un nuovo sapere: a Zi' Dima che si rifiuta di usare i punti di ferro per ricucire la giara, perché fiducioso nella forza coesiva del suo mastice, don Lollò infatti ribatte che, se tutti glieli richiedono, «è segno che a giudizio di tutti i punti ci vogliono». «Che giudizio! È ignoranza!»⁹ protesta allora il conciabrocche, nella sua perdente crociata contro le otusità del senso comune, sordo e diffidente verso il nuovo, quanto servile verso chi comanda. Allora il mastice diventa a sua volta un oggetto-totem, perfino un «prodotto del diavolo», nel dialogo tra Tararà e Zi' Dima, assente sulla pagina narrativa, ma che, sul palcoscenico come poi sullo schermo, consente di riempire il 'vuoto' e il silenzio della doppia operazione di racconciatura della giara e, al tempo stesso, sostituisce, nel segno di una sacralità rovesciata, quasi stregonica, il gesto di 'offerta' alla divinità registrato nella novella, cancellato nella commedia: «Apri la scatola di latta che conteneva il mastice, e lo levò al cielo, scotendolo come per offrirlo a Dio, visto che gli uomini non volevano riconoscerne la virtù» (G, p. 10).

2.2 Secondo quadro. La 'commedia coreografica'

È Alfredo Casella a raccontare nell'autobiografico *I segreti della giara* (1941)¹⁰ come, per un concorso di fortuite circostanze, la novella pirandelliana sia divenuta, con la collaborazione dello stesso Pirandello, l'ipotesto per il 'libretto' di un vero *ballet d'action*: i momenti coreografici infatti si intersecano con la recitazione mimica e la pantomima, per sviluppare una narrazione al cui effetto estetico ed espressivo concorrono, oltre ovviamente alla musica, alla gestualità e alla coreografia, le scene e i costumi. Tutto nasce dalla commissione di Rolf de Maré, impresario della compagnia parigina dei Ballets Suédois, al musicista torinese per la partitura di un balletto espressione del carattere nazionale italiano, affidato ad artisti italiani, che avrebbe dovuto essere rappresentato in una serata dedicata alla rivisitazione del folklore di paesi diversi (dalla Persia al Giappone)¹¹, restituito però in sintonia con le avanguardie artistiche

⁹ Ivi, p. 68.

¹⁰ A. Casella, *I segreti della giara*, Sansoni, Firenze 1941.

¹¹ In verità, come racconta Felice D'Amico, De Maré mirava a far concorrenza ai *Ballets Russes* del rivale impresario Diaghilev che aveva ottenuto un grande successo con il balletto *El sombrero de tres picos* (*Le tricorne*, in francese; *Il cappello a tre punte*, in italiano) con musiche di Manuel De Falla, coreografie di Léonide Massine e scene di Pablo Picasso.

e musicali europee. A suggerire *La giara* come soggetto era stato Mario Labroca, compositore ma soprattutto geniale e infaticabile organizzatore di eventi musicali e teatrali mirati alla diffusione della musica novecentesca¹², il quale, tra l'altro, era stato conquistato dalle intrinseche suggestioni spettacolari della novella, tanto da progettarne la riduzione a piccola opera lirica. E che l'intuizione di Labroca sia stata più che felice è testimoniato dal successo che ha sempre accompagnato *La jarre* fin dalla prima in tutte le successive edizioni e nei diversi allestimenti coreografici. Nella 'sceneggiatura' per il balletto, in considerazione del nuovo contesto culturale e rappresentativo, oltre che delle specifiche tecniche della forma espressiva, la fisionomia della novella e dell'atto unico subisce, da parte dello stesso Pirandello, un inevitabile *re-styling*, sia pure nel rispetto dell'ossatura del racconto, e della centralità dell'oggetto-totem, la giara appunto¹³. Scompare però uno dei personaggi principali, l'avvocato Scimé e con lui l'irridente parodia delle smanie giuridiche di don Lolò, e, dall'atto unico, quello del mulattiere, funzionale alla descrizione del carattere iroso e dispotico del personaggio. Si privilegiano invece le note satiriche e grottesche della vicenda, in un clima da beffa paesana, con la quale si intreccia la storia d'amore contrastato tra Nela, la figlia del padrone, e un giovane contadino, del tutto estranea al *plot* originale, unico labile indizio superstita della tensione sociale che percorreva la novella e soprattutto l'atto unico, ma accattivante occasione di coinvolgimento emotivo, imperdibile dal punto di vista musicale, coreografico e scenico. È difatti inserita come momento patetico a contrappuntare i mobili e vivaci quadri coreografici corali d'apertura e chiusura (previsto quest'ultimo già nella narrazione, come momento essenziale dello scioglimento), musicalmente risolti da Casella in quello che Massimo Mila ha definito 'folklore inventato': il riuso libero e sperimentale del patrimonio musicale della tradizione popolare (in questo caso siciliana), non tanto come

¹² Da ricordare, tra l'altro, la sua organizzazione, come sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze, delle edizioni del Maggio Musicale Fiorentino dal 1936 al 1944. Labroca era inoltre cognato del figlio di Pirandello, Stefano.

¹³ Il frutto più notevole dell'attività di Pirandello come librettista resta l'adattamento a melodramma (*La favola del figlio cambiato*, 1934) in tre atti e cinque quadri della novella *Il figlio cambiato*, con le musiche di Gian Francesco Malipiero, ma da ricordare anche lo *script* per *La salamandra*, «sogno mimico per una danza in cinque tempi», musicata da Massimo Bontempelli, presentata, con scarso successo, il 7 marzo 1928 a Torino nell'ambito del Teatro della Pantomima futurista di Enrico Prampolini, ma annunciata, sebbene non realizzata, già nel 1925 per il Teatro d'Arte, la compagnia teatrale di cui lo stesso Pirandello era allora direttore artistico e capocomico (cfr. D. Gangale, *Pirandello librettista. Prospettive di Ricerca*, in A. Landolfi, G. Mochi, a cura di, *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, Artemide, Roma 2013, online in [Academia.edu](http://googl/GZr4tI): <<http://googl/GZr4tI>>, 03/2016).

intermezzo citazionale, quanto come 'innervatura' di una stilizzazione artistica in sintonia con le forme anche sperimentali della musica contemporanea. Unica citazione esibita è la serenata fuori campo, affidata ad un tenore che canta nel golfo mistico, probabilmente indirizzata dal giovane a Nela in una pausa dell'azione scenica¹⁴, poco prima dell'epilogo, malinconica melodia che racconta di una fanciulla rapita dai pirati, tratta dalla raccolta di *Canti della terra e del mare di Sicilia* dell'etnomusicologo Alberto Favara¹⁵. Intrusione inusuale in una partitura coreografica, forse suggerita da un altrettanto originale e fino allora inedito intervento di canto a interrompere un preludio orchestrale, la serenata (o mattinata?) per la bella 'gna Lola che Turiddu canta fuori scena all'inizio di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, nota come la *Siciliana*, concessione al 'colore locale' ma anche prefigurazione della sensuale passionalità del dramma: comune la volontà di restituire una precisa identità socio-antropologica, per quanto in contesti culturali e per motivazioni creative profondamente mutate¹⁶. Per il resto la musica e la danza folkloriche sono

¹⁴ Nella partitura musicale la didascalia recita: «Notte. Chiaro di luna. Calma profonda...» (n. 14) con perfetta corrispondenza con la pagina novellistica e le note didascaliche dell'atto unico, strategico momento di quiete che precede la rumorosa danza finale (n. 16 «I contadini ebbri danzano intorno alla giara»), e il precipitare degli eventi nella sconfitta di don Lolò (n. 17 «Spavento universale» e n. 18 «Don Lolò è fuggito di casa»). Nella pausa, con la giara in scena, dalla quale esce il fumo sottile della pipa di Zi Dima, si ode appunto la canzone fuori campo, e si inserisce il romantico passo a due degli innamorati, Nela e il giovane contadino. Da notare la sottolineatura «Chiaro di luna» che, pur ridotta a semplice nota di scena, recupera il motivo irrinunciabile per lo scrittore della 'complice' luminosità della luna che, nella novella, quasi per dispetto, illumina a giorno l'aia per la festa dei contadini alla faccia del padrone. Nella rielaborazione dei fratelli Taviani, come si vedrà, il particolare assumerà un particolare valore mitico-fantastico. Per il balletto, si veda l'edizione A. Casella, *La giara*, op. 41 (Riccardo Caruso tenore), Orchestra I.C.O. Lecce, dir. Marco Balderi, La bottega discantica, Milano 1997.

¹⁵ Cfr. S. Sablich, *Guida all'ascolto di La giara op. 41*, tratto dal Programma di sala di Maggio danza, Firenze 21 marzo 1991, al quale si devono le informazioni sulla genesi dell'opera, e al quale si rimanda per una analisi tecnico-musicale specifica.

¹⁶ Nel 1890 *Cavalleria rusticana* si muoveva ai confini estremi del verismo e delle convenzioni del melodramma ottocentesco (Mascagni già intraprendeva strade diverse), mentre negli anni Venti si sviluppano altri percorsi di ricerca, nei quali se mai la musica della tradizione popolare, citata o rielaborata, diventava oggetto di una stilizzazione colta, non solo mimetica. La scelta degli ipotesti letterari, del resto, la novella verghiana da un lato, e quella pirandelliana dall'altro, è indicativa, e misura la distanza che separa la 'maniera' e i temi verghiani dalla novellistica pirandelliana, anche quella di ambientazione 'paesana': *La giara* è già posteriore al saggio su *L'umorismo* (1908). È curioso se mai, e non mi avventuro oltre in un territorio che non mi appartiene, rilevare la perfetta aderenza citazionale di Casella, in questo caso 'più realista del re' rispetto alla libera elaborazione della serenata di *Cavalleria*: musicalmente non so se Mascagni abbia riuscito o reinventato un motivo popolare oppure operata una mimesi originale. Il testo sembra

assorbite nel tessuto della partitura, senza soluzione di continuità, come nella danza iniziale che si ispira al ballo popolare siciliano *U chiovu*, o il frequente riuso di ritmi e motivi di tarantella, nei quali si celano tuttavia echi da Stravinskij o Prokof'ev?. Alla musica dunque è affidata la definizione dello 'scenario' ambientale (Sicilia, società rurale), completato dalla scenografia disegnata da De Chirico, che interpreta alla sua maniera la didascalia: «Un'aia con una casa colonica siciliana di fondo»¹⁷, disegnando nel bozzetto scenografico, al lato sinistro, rispetto alla platea, dell'ampio spazio centrale, una casa di colore rosso, con un loggiato, un arco e una scala esterna bianche, di sapore metafisico più che realistico (ricorda da vicino un edificio di *Villa romana* del 1922), mentre la concessione al 'colore locale' è relegata nel fondale con la stilizzazione di un tipico paesaggio mediterraneo. E, in mancanza della parola, la musica si fa carico anche della narrazione, suggerendo e accompagnando la pantomima e la danza, in una perfetta simbiosi: una magia espressiva che Nicola Piovani saprà ricreare con le sottolineature della sua colonna sonora originale per l'elaborazione cinematografica¹⁸. È evidente dunque come Pirandello abbia operato un adattamento del soggetto novellistico, concertato con il compositore e il coreografo, rinunciando ad alcuni motivi e suggestioni presenti nel racconto: non sembri di poco conto, per esempio, la 'razionalizzazione' della causa della rottura della giara, che ora viene attribuita a una malcauta contesa scherzosa tra contadini, mentre nella novella e nell'atto unico appariva casuale e sorprendente e tale resterà nelle trasposizioni cinematografiche, fino a caricarsi, come si vedrà, di un *surplus* di suspense e mistero nella versione dei fratelli Taviani. Nella «commedia coreografica» prevalgono gli aspetti giocosi e folkloricisti, se si vuole anche uno stereotipato 'colore locale' per quanto riscattato, credo, dalla rielaborazione musicale stilizzata di Casella e da una innegabile efficacia spettacolare, ma col sacrificio degli spunti tematici più profondi. L'esperimento tuttavia non dispiacque allo scrittore agrigentino, attratto in quegli anni e nei soggiorni parigini proprio dalle possibili interconnessioni semiotiche tra parola, musica e immagine, e perfino dal cinema, superata l'avversione dei tempi del *Si gira!*.

invece attribuibile allo scrittore, poeta, giornalista e parlamentare Rocco De Zerbi, ma, come racconta il musicologo Salvatore Musumeci, fu 'tradotto' in dialetto siciliano dal tenore Roberto Stagno.

¹⁷ A. Casella, *La giara*, op. 41, cit.

¹⁸ Così, per esempio i momenti musicali che accompagnano in movimenti alternati il lavoro del conciabrocche (nn. 8, 9, 10) riproducono, in alternanza al *Leitmotiv* di Zi Dima, con virtuosismo onomatopeico orchestrale, il 'fru-fru' del trapano e il brevissimo movimento n. 11, «La giara sembra nuova» (A. Casella, *La giara*, op. 41, cit.), imita con una serie di accordi in scala il 'rintocco' limpido di campana della giara sanata.

3. Atto terzo. Sullo schermo

3.1 Primo quadro

Non si può non essere d'accordo con Guido Bonsaver quando afferma che, a fronte della versione dei fratelli Taviani, *La giara* (1954) di Giorgio Pàstina «non va oltre i meriti di un dignitoso adattamento che privilegia la versione teatrale della novella, privo di alcuna *vis* artistica e di ritmi adeguati al mezzo cinematografico»¹⁹, ma certo il paragone è ingeneroso, e la trasposizione di Pàstina merita comunque qualche considerazione più analitica. Originale intanto è aver situato la vicenda in una condizione atmosferica particolare, con un forte vento che scuote le piante, solleva un gran polverone sull'aia della masseria di don Lollò, dove è collocata la nuova giara e addensa minacciose nuvole foriere di un imminente temporale. L'effetto è quello di una grande concitazione generale, con le coglitrici di olive che tornano in fretta dai campi, il garzone 'Mpari Pè che corre qua e là, preoccupato, lui prima del padrone, di eventuali danni per la giara, l'avvocato Scimé in procinto di partire per liberarsi finalmente dell'ossessionante fissa di don Lollò per pareri legali e liti a suon di carta bollata, comare Trisuzza, qui una bella e giovane fantesca, a raccogliere i panni stesi, l'arrivo atteso ma inopportuno del mulattiere Tamantin con gli asini carichi di concime, un giovane Domenico Modugno, che fa il filo a Trisuzza (interpretata da Franca Gandolfi, che diventerà sua moglie)²⁰, suggellato da bacio appassionato, e il solito don Lollò agitatissimo che non sa più a chi e cosa badare, mentre cerca di trattenerne l'avvocato con le sue smanie di beghe legali. Quando, in mezzo a tanta confusione, si scopre che la giara si è rotta e nessuno ha il coraggio di riferirlo al padrone è proprio Trisuzza a informarlo, per niente intimorita, anzi ridendogli sfrontatamente in faccia, come se il destino avesse voluto burlarsi della sua avarizia e della sua prepotenza. La sua risata sfacciata sottintende i sentimenti di rivalsa dei contadini e della servitù che anticipa la loro complice solidarietà con Zi' Dima. Il ritmo narrativo si accelera, traducendo quasi esattamente sulla pellicola l'ipotesto teatrale, fino all'apoteosi finale²¹,

¹⁹ G. Bonsaver, *Kàos*, cit., p. 55.

²⁰ È curioso che nei titoli di testa dell'episodio non compaiano i nomi dei due attori giovani, nonostante specialmente Modugno avesse già altre esperienze cinematografiche e teatrali, mentre il nome dell'attore-cantante appare nei titoli di testa del film, in qualità appunto di cantante, data la sua popolarità in quegli anni grazie alle canzoni in dialetto, omaggio alle tradizioni popolari della sua terra, la Puglia, ma che avevano ingenerato e diffuso l'equivoco, alimentato pare dalla stessa casa discografica, che fosse originario della Sicilia.

²¹ In almeno due occasioni, durante la disputa con zi Dima dentro la giara e nell'epilogo, la tensione prevalentemente comica della rielaborazione filmica restituisce il mo-

elidendo tuttavia il grido di vittoria del conciabrocche, risollevato dopo la caduta dai contadini, e caricato sulle spalle di Modugno-mulattiere, al cui scanzonato e aperto sorriso, in primo piano, è riservata l'inquadratura finale come segno della vittoria. Ma una voce fuori campo recita una spicciola, molto poco pirandelliana, 'morale' dell'episodio, deprivandolo proprio del suo senso carnevalesco di rovesciamento dell'ordine sociale, per ricondurlo entro argini etici performativi più innocui e tranquillizzanti: non bisogna essere permalosi o causidici, nella vita, ma piuttosto usare il buon senso. La voce è quella di Emilio Cigoli, attore e doppiatore, che, all'inizio del film, a nome della Fortunia film, casa cinematografica del produttore siciliano Felice Zappulla, legge una specie di prologo come esile *trait d'union* dei quattro eterogenei episodi²² che lo compongono, per l'essere tutti estratti dall'opera di un «autore che ha scritto dalla vita e per la vita, per l'insegnamento che da essa può venire». Ed è sicuro che, ammesso che di un «insegnamento» si possa parlare, non è quello certamente nelle corde pirandelliane. Ma del banale discorso introduttivo merita rilevare come tale operazione di riadattamento filmico di un testo letterario, dunque di un prodotto di finzione, con attori professionisti, sia presentata come una inversione di rotta nei confronti del neorealismo 'radicale', che aveva preso «dalla vita elementi veri per rappresentare delle finzioni»²³: pescatori, operai, professori avevano saputo rappresentare con autorità e verità i loro personaggi, in una parola avevano rappresentato se stessi, anche quando, come in *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, la sceneggiatura si ispirava ad un ipotesto romanzesco (*I Malavoglia*, di Verga). Del resto la spinta iniziale del neorealismo postbellico si veniva esaurendo proprio nella prima metà degli anni Cinquanta, e un indice significativo era dato proprio dallo stringersi della relazione di riscrittura tra narrativa e cinema ma con interpreti professionisti, a partire da *Altri tempi* (1952) di Alessandro Blasetti, che inaugura la moda del film a episodi. Nello stesso 1954 si pensi a *Senso* dello stesso Visconti, da una novella di Boito, interpretato da Alida Valli, o a *Cronache di poveri amanti*, dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini, con attori del calibro di Marcello Mastroianni, Anna Maria Ferrero, Antonella Lualdi. Quan-

tivo dell'arroganza del possesso di don Lollò, con battute simili: «Questa terra è mia, l'oliveta è mia, questa casa è mia, è tutto mio!».

²² Piena libertà di scelta era stata concessa ai quattro registi e gli episodi risultano assolutamente indipendenti, addirittura interscambiabili: Guido Bonsaver (*Kàos*, cit., p. 55) racconta che nella versione distribuita, per altro con scarso successo, negli Stati Uniti, *La patente* venne sostituita da un episodio filmato da Luchino Visconti con Anna Magnani protagonista, nella speranza di un maggior successo di cassetta, senza specificare quale. Forse potremmo azzardare si trattasse dell'episodio girato per il film *Siamo donne* (1953), che, tuttavia, niente ha a che vedere con Pirandello.

²³ Le tre citazioni si riferiscono alle battute cinematografiche.

to alla specificità ambientale, la 'sicilianità' della novella si disperde nella scena della danza finale, ritmata sulle note e le parole della *Pizzica* cantata da Domenico Modugno, una riconoscibile forma di tarantella che si lega, come è noto, alle tradizioni popolari del Salento e non a quelle siciliane.

3.2 *Secondo quadro*

A distanza di trent'anni *La giara* riproposta sullo schermo dai fratelli Taviani in *Kàos* mantiene un *quantum* di fedeltà al narrato pirandelliano sicuramente in misura maggiore rispetto alla complessa operazione intertestuale condotta dagli stessi in *Tu ridi*. Il film era nato dall'idea di tornare, dopo la Sardegna di *Padre padrone* (1977) e la Toscana di *La notte di San Lorenzo* (1982), alla Sicilia, *location* di *Un uomo da bruciare* (1962), dedicato alla storia del sindacalista siciliano Salvatore Carnevale, ucciso dalla mafia, e solo in un secondo tempo i due registi e sceneggiatori avevano individuato una fonte di ispirazione e un punto di riferimento nelle *Novelle per un anno* di ambientazione rurale siciliana. L'iniziale progetto che prevedeva un adattamento televisivo in quattro puntate a tema basate su sette novelle²⁴, si trasforma nella realizzazione di un'opera cinematografica in cui il carattere episodico dei quattro racconti superstiti (*L'altro figlio*, *Mal di luna*, *La giara*, *Requiem*)²⁵ viene trasceso in una compatta costruzione unitaria sostenuta, come di consueto nella filmografia dei Taviani, da una accurata sceneggiatura, integrata dalle musiche di Piovani in funzione narrativa e non solo di accompagnamento. Più che a un semplice adattamento filmico di un testo letterario i due registi toscani mirano a trasmettere la loro personale visione della realtà contadina siciliana, con le sue tensioni e il permanere di un fondo mitico-arcaico, utilizzando come filtro l'occhio pirandelliano, fin dal metaforico titolo, *Kàos*, preceduto dalla citazione-epigrafe di un brano autobiografico dello scrittore agrigentino: «...io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente ma in giusta realtà, perché sono nato in una nostra campagna, che

²⁴ Cfr. A. Cattini, *Il Caos e la voglia dell'ignoto*, in P. e V. Taviani, *Kàos. Sceneggiature originali e materiali di studio*, a cura di A. Cattini, Comune di Mantova, Mantova 1997: *Il corvo di Mizzaro* e *Mal di luna* (tema del malaugurio e della superstizione); *L'altro figlio* e *Il chiodo* (emigrazione); *La giara* (il comico); *Requiem aeternama dona eisa, Domine!* e *Colloquio con la madre* (la morte).

²⁵ L'ultimo episodio del film *Colloquio con la madre*, presentato come *Epilogo* e non come *Racconto*, nasce da una sceneggiatura originale dei Taviani che prende spunto dalle novelle *Colloqui coi personaggi* e *Una giornata* per mettere in scena lo stesso Pirandello, interpretato da Omero Antonutti, in un *nostos* onirico-surreale che lo riporta in Sicilia, a percorrere quei luoghi teatro delle storie narrate e quegli stessi personaggi, fino all'incontro con la madre e all'evocazione nostalgica delle memorie e dei luoghi familiari e infantili.

trovasi presso un intricato bosco, denominato *Càvusu* dagli abitanti di Girgenti, corruzione dialettale dell'antico e genuino vocabolo dialettale *Kàos*»²⁶. Il *trait d'union* dei quattro racconti, presentato nelle sequenze iniziali, prima ancora dei titoli di testa e dell'epigrafe, è l'immagine del corvo, catturato dai contadini mentre se ne stava pacificamente a covare le uova, nonostante fosse un maschio, e poi liberato ma con un campanellino legato al collo a sottolinearne la diversità, che compariva nella novella *Il corvo di Mizzaro* (1923)²⁷. Il suo volo libero nel cielo consente di 'trasvolare' da un luogo all'altro della Sicilia teatro delle storie scelte per il film. Nella novella pirandelliana il tintinnio del campanellino individuava il corvo di Mizzaro, nell'immaginario popolare già uccello del malaugurio, come inquietante e persistente *memento* del destino tragico e beffardo del suo padrone, e la figurazione animale fungeva da catalizzatore tematico²⁸. Diverse sono le letture simboliche per il corvo tavianeo, portatore, come quello pirandelliano, di un segno di diversità: il suono del campanellino si accompagna allora all'immagine del volo come liberazione dalla prigionia dell'ordinaria visione della realtà²⁹. La cornice pirandelliana è sottolineata dalle brevi citazioni dalle novelle recitate da una voce narrante fuori campo che accompagnano le inquadrature iniziali dei vari episodi, non tanto come dichiarazione di fedeltà assoluta alla scrittura letteraria ma come raffinato viatico alla libera restituzione della pagina narrativa nelle sue più profonde implicazioni, grazie alla possibilità del *medium* cinematografico di potenziare la parola con le scelte di regia, le immagini, il giuoco delle inquadrature, il montaggio e la musica, tanto che l'adattamento diventa una vera traduzione intersemiotica, offrendo un esempio trasparente del *modus operandi* dei due cineasti, ma anche un ottimo terreno di esercitazione per una verifica sperimentale della teoresi sulle relazioni tra cinema e letteratura. Sia nel valutare comparativamente le isotopie tematiche (la coerenza testuale con i temi della novella), che quelle figurali (il cronotopo, i personaggi, il plot) e patemiche (gli elementi psicologici, emotivi, metaforici), si verifica intanto un equilibrato giuoco di sottrazione e aggiunte consentito dalle specifiche potenzialità del *medium* cinematografico. Drastica per esempio è la riduzione del dialogato, a favore dell'impiego 'narrativo' della colonna sono-

²⁶ L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1960, p. 1281.

²⁷ Una prima versione della novella, pubblicata sul «Marzocco» nel 1902 con il titolo *Corvo 77 - Asino 23 - Caduta 80* aveva tutt'altro esito, infausto per il corvo e felice per il suo padrone che vinceva giocando al lotto i numeri della smorfia corrispondenti agli eventi.

²⁸ Cfr. E. Bacchereti, *L'«animalesca filosofia»*: Luigi Pirandello, in Ead., *La maschera di Esopo. Animali in favola nella letteratura novecentesca*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 23-79.

²⁹ Cfr. G. Bonsaver, *Kàos*, cit., pp. 98-99.

ra³⁰, ma anche dell'assoluto silenzio che, per esempio, tramuta la scena concitata e pluridialogica della scoperta da parte di don Lollò della rottura della giara, perpetrata forse per invidia o infamità, in una sorta di compianto funebre³¹, che precede la sua rabbiosa violenta reazione contro un malcapitato contadino, che lo lascia inebetito e disfatto. Meno parole anche perché la ricerca espressiva e del gesto può contare sulla genialità e sulla *vis* tragicomica di Ciccio Ingrassia e Franco Franchi, magistrali interpreti dei personaggi di don Lollò e Zi' Dima, che i Taviani arricchiscono, rispetto alla ruvida caratterizzazione novellistica e teatrale, quest'ultima anzi quasi macchiettistica e caricaturale, di sfumature chiaroscurali derivate da altre suggestioni letterarie. Verghiane, intanto: l'episodio filmico si apre sulla scena del trasporto della giara alla masseria di don Lollò: al carrettiere che chiede informazioni sulla strada, un contadino risponde mostrando tutta la campagna intorno proprietà di don Lollò, il quale, come Mazarò nella novella rusticana *La roba*, è ossessionato dalla smania di possesso e dall'idea dell'invecchiamento e della morte e, come Mazarò, con dispettosa invidia sgambetta e fa cadere il ragazzetto contadino, che nulla possiede eccetto il tempo. L'affermarsi dell'insolenza della giovinezza nonostante la sottomissione alla volontà del padrone si esprime anche nella bella serva Sara, amante di don Lollò, personaggio assente nella scrittura pirandelliana, inserito dai due registi pisani come ulteriore espressione della componente tematica della conflittualità sociale insita nel tessuto novellistico, che rappresenta una delle loro chiavi di lettura della novella. Sara fa la sua comparsa all'inizio della narrazione filmica, a fianco del protagonista, in una scena dalla sottile tensione erotica che già declina la profonda ambiguità della loro relazione³². Su di lei, mentre dorme su un pagliericcio accanto al letto di don Lollò, cosa sua al pari della roba, come la Diodata del *Mastro-don Gesualdo* di Verga, indugia l'obiettivo nella notte 'stregata' in cui si rompe misteriosamente la giara. Alla fine, sciolti i capelli, è lei a guidare la danza liberatoria delle contadine intorno alla giara «abitata», metafora di un riscatto, almeno per un notte, complice la luna, dalla condizione subalterna al potere; con loro e con Zi' Dima, che lentamente se ne esce illeso, quasi redivivo Lazzaro, dai cocci, accompagnato da una ironica cadenza

³⁰ Cfr. N. Maraschio, *I Taviani e Pirandello*, in E. Lunetta (a cura di), *Pirandello e il cinema...*, cit., pp. 77-91.

³¹ «Povera giara mia... colpa mia, se non ti lasciavo sola, eri ancora sana...». D'ora in poi, dove non è indicata la sigla G, si citano le battute effettivamente recitate nel film.

³² Don Lollò sprema nel pugno una manciata di olive e le spalma l'olio su una guancia, quasi una sorta di unzione a marchiare una proprietà, ma Sara gli impone di ripulirla. Lo farà con la lingua, con la stessa sensuale voluttà con la quale abbraccerà la giara una volta collocata su un piedistallo rialzato al centro dell'aia.

di clarinetto solo («Voi l'avete rotta e io ho vinto») e viene portato in trionfo fuori dal cancello della masseria, Sara si allontanerà lasciando don Lollò solo e sconfitto, al centro della scena, seduto al posto della giara, a piangerne la definitiva perdita. Il motivo poi della 'complicità' della luna, presente già nella novella, viene ulteriormente sviluppato in senso mitico-antropologico, essendo la luna, nella cultura contadina, divinità pagana preposta a governare i cicli produttivi e le attività agresti: la sua eccezionale luminosità consente la festa e la danza, il cui esito ultimo è la definitiva rottura della giara, correlativo oggettivo della religione del potere e del possesso, e la sconfitta del suo sacerdote. Nella sceneggiatura tavianea la giara con dentro Zi' Dima viene trasportata sotto il loggiato, ma, quando sorge la luna, è lui a chiedere di poterla vedere meglio («Fatemela vedere la luna»). I contadini delicatamente la rimettono al centro e il conciabrocche, quasi con lo stesso candido stupore di Ciàula quando emerge dal buio pozzo della miniera, nella pirandelliana novella *Ciàula scopre la luna*, esclama: «Quant'è bella! Mi sembra un secolo che non la vedo! Guarda!». Una inquadratura della luna apriva del resto la prima sequenza notturna della narrazione cinematografica, la notte della 'disgrazia', in una calibratissima, sapiente e allusiva alternanza delle sequenze diurne con quelle notturne ma illuminate dalla luna, come se la sua luce svelasse una verità altra e favorisse l'affermarsi utopistico di un nuovo ordine. Nella sceneggiatura dei Taviani infatti la giara appare sempre più oggetto-totem: l'episodio filmico si apre sulla scena in campo lungo esterno del trasporto e arrivo della giara, poi collocata al centro dell'aia, su di un piedistallo, come su un altare. La dissolvenza sul pugno di don Lollò che la fa 'cantare', con sensuale piacere per la sua perfezione, sottolinea il passaggio dal pieno sole alla luce lunare che illumina la giara troncheggiante al centro dell'aia, mentre l'obiettivo indugia più volte sul sonno tranquillo di don Lollò e della serva/amante Sara, poi sul cancello della cascina aperto, lievemente mosso dal vento. In sottofondo il *Leitmotiv* musicale che aveva accompagnato l'ingresso della giara nella masseria, ma rallentato e con un cupo bordone di percussioni, crea un climax di suspense e di tensione, fino ad un nuovo oscurarsi della scena: nel buio risuona un unico rintocco di campana (ironica ripresa dei limpidi echi sonori a riprova della perfezione della giara prima sana poi risanata) e, al tornare della luce lunare, la giara appare drammaticamente spanciata, divisa in due pezzi. Il film racconta per immagini quanto nella novella e nella commedia è constatato come accaduto dai costernati contadini che sono i primi ad accorgersi del danno, e, nel contrappuntare l'abbraccio sensuale di don Lollò durante il giorno con la misteriosa rottura della giara nella notte, sembra suggerire quasi un malizioso sberleffo del destino o del caso alla sua religione della roba. Nello sceneggiare lo sviluppo della tramatura narrativa del secondo giorno, dalla traumatica scoperta del fattaccio fino all'esito comico della racconciatura e al rifiuto del conciabroc-

che di pagare un'indennità per farsi liberare con la conseguente decisione di 'abitare' la giara, i Taviani operano una sincretismo funzionale della novella e della sua riduzione teatrale, che consente loro di 'sacralizzare' il secondo oggetto totemico, il mastice: dalla commedia viene recuperato il dialogo tra Zi' Dima e Tararà (nel film sostituito da Nociarello, il ragazzetto ereditato dall'atto unico ma qui riscattato dal ruolo di semplice comparsa come nota di colore, sgambettato prima da don Lollò e poi aiutante e stupito interlocutore di Zi' Dima) sulla provenienza diabolica del potente collante. Dalla novella proviene il gesto dell' "elevazione"³³ al cielo con solennità sacerdotale della scatola con il mastice, simile a una pisside, il vaso sacro che contiene le ostie consacrate: tanto che Sara, poco lontano, suggestionata da quel gesto, si fa il segno della croce. Scompaiono invece dalla disputa col padrone le battute sul pregiudizio dell'ignoranza, così come le battute di Zi Dima nella commedia a difesa della propria invenzione, restituendo al personaggio quella «mutria» scontrosa sottolineata nella novella, derivata dalla «tristezza radicata in quel suo corpo deforme» o dalla «sconfidenza che nessuno potesse capire ed apprezzare giustamente il suo merito d'inventore non ancora patentato» (G, p. 8)³⁴. Tutto è affidato alla grande maestria interpretativa di Franco Franchi, che non commenta il perentorio «ci voglio anche i punti» di don Lollò/Ingrassia se non con uno sguardo di ironico compatimento, mentre in silenzio raccoglie le sue cose e, sempre in silenzio, fa l'atto di andarsene, per essere bloccato con forza dal massaro e costretto a compiere il lavoro. L'estro della collaudata coppia di comici consente poi di trasformare in una *gag* tragicomica la sequenza dei tentativi di uscita dalla giara, con libere invenzioni, come la morsicatura alla mano di don Lollò, le risate di zi Dima causa solletico al tentativo di tirarlo fuori prendendolo sotto le ascelle, l'atto del conciabrocche di portarselo dentro la giara e infine il comico starnuto provocato dal quasi canzonatorio filo di fumo della pipa di Franchi/Zi' Dima, deciso, nonostante il parere dell'avvocato³⁵, a non più uscire dalla giara. L'irrefrenabile ilarità dei contadini

³³ L'elevazione è il momento liturgico centrale nella celebrazione cattolica della Messa con l'ostensione ai fedeli del pane e del vino (il corpo e il sangue del Cristo).

³⁴ Nella commedia (e nella sceneggiatura di Pàstina): «Tutti così! Tutti così! Ignoranti! sia pure una brocca o sia una conchetta, una ciotola o una tazzina: i punti! I denti della vecchia che digrignano e par che dicano: "Sono rotta e accomodata!" Offro il bene e nessuno ne vuole approfittare. E mi dev'esser negato di fare un lavoro a regola d'arte!».

³⁵ Per il consulto tra don Lollò e l'avvocato Scimé, i Taviani tornano alla lezione novellistica, nella quale don Lollò fa preparare il calesse per correre in città dal suo legale, come era solito per ogni minima contenziosità. Da notare, per inciso, che delle manie causidiche del personaggio pirandelliano non si fa cenno nella sceneggiatura tavianea, sintomo del concentrarsi della narrazione filmica più sul tema verghiano della 'roba' che non sul motivo, tutto pirandelliano, della sua litigiosità a colpi di codice, sintomo, direbbe Leonardo Sciascia, di quella incontrollabile tendenza raziocinante del siciliano 'agri-

durante la pantomima scatena l'irosa reazione di don Lollò che ne coglie le radici liberatorie e la malevolenza costretta nel destino di sottomissione («Allora mi volete male!») e reagisce con l'arrogante sfida: «Creperai di fame!». Ancor più irridente la resa cinematografica, affidata all'immagine e sottratta al dialogato, del motivo delle «cinque lire» (G, p. 12), con le quali don Lollò aveva inteso liberarsi di ogni obbligo, pagando il lavoro, e che diventano beffardamente, al contrario, il mezzo per dar vita alla cena e alla festa e quindi, in ultima analisi, il motore primo dell'esito della vicenda: la macchina da presa inquadra da vicino solo la mano di Franco Franchi che emerge dalla bocca della giara con un gesto di richiamo, sventolando proprio quella banconota, sottolineato dallo stesso assolo di clarinetto della scena dell'esame della giara, che poi scandirà i di lui legnosi movimenti da teatro dei pupi nel rialzarsi tra i cocci della giara definitivamente infranta. Della dimensione mitico-antropologica della successiva sequenza notturna finale, con la luna complice che illumina l'aia, quasi a giorno, mentre il buio avvolge la camera e il letto su cui è sdraiato don Lollò, s'è detto, così come della lettura tavianea della novella soprattutto in senso sociale, con la vittoria della solidarietà popolare contro le arroganze del potere padronale. Vale la pena però sottolineare l'originale trasposizione filmica della scena della danza, intanto realizzata con un 'rallentando' iniziale del tempo della narrazione, rispetto al 'presto' della pagina novellistica, così come della partitura teatrale: la convivialità serena e tranquilla dei contadini che imboccano Zi' Dima, il trasporto della giara sotto la piena luce lunare, ricollocandola al centro, sul suo 'altare', il farglisi cerchio intorno, la riposata calma contemplativa della notte luminosa, mentre, nel silenzio, si leva il canto solo vocale di un contadino. Il testo riadatta alla melodia cantilenante di Piovani i distici a rima baciata di una ninna nanna tratta dalla raccolta dei *Canti Popolari Siciliani* di Giuseppe Pitрэ³⁶. Sul ritornello finale entrano però le percussioni e sul ritmo

gentino' a 'spaccare il capello in quattro' (con la pirandelliana 'saetella del raziocinio') con esiti umoristici e drammatici. Nella sequenza-intermezzo dell'andata e ritorno in calesse, che consente il respiro di una apertura paesaggistica, *pendant* della scena incipitaria del viaggio della giara, la sceneggiatura recupera il testo originale del dialogo tra i due, *main* una situazione del tutto inedita, tale da sottolineare l'elemento paradossale di tutta la vicenda: l'avvocato infatti è a letto reduce da una operazione di appendicite, e a stento trattiene le risate per il dolore, mentre 'istruisce' un attonito e compunto don Lollò su come risolvere la situazione.

³⁶ Il testo è ricavato dalle ninne nanne 728-729: «Bedda la facci, beddu lu visu / bedda ca mi pariti un paradisu. // Figghia, mia figghia / maccia d'aruta / l'ancilu passa e ti saluta. // Figghia, mia figghia / maccia di rosa / chi liavi d'amuri 'n arriposa», in *Canti popolari siciliani*, a cura di G. Pitрэ (1870, vol. I; 1891, vol. II). Anche nel precedente episodio, *Mal di luna*, dall'omonima novella, Piovani nella cosiddetta *Canzone del mal di luna* mette in musica il testo di un canto della tradizione popolare siciliana, così come nel 1996, per la rappresentazione della commedia di Pirandello, *Liola*, nell'allestimento del Teatro Stabile

in sottofondo si sviluppa il tema melodico che accompagna, dapprima con solo i fiati, i passi di salterello accennati da una contadina e, con incremento orchestrale, in crescendo, la danza ordinata e sincronica degli uomini intorno alla giara, scandita dal battito a tempo delle mani. La successiva entrata delle donne sulla stessa struttura coreografico-musicale, intensificata dal battere minaccioso delle pietre, con effetti di ossessiva ripetitività del suono e del movimento, come in un magico arcaico rito collettivo di propiziazione, di una sempre crescente intensità emotiva e provocatoria, che libererà l'energia compressa nell'esplosione di ira distruttiva di don Lollò, artefice della sua stessa sconfitta. Il racconto cinematografico traspone dunque in tutt'altra dimensione, mitico-fantastica e simbolica, lo spettacolo di scomposta danza infernale, di abbandono orgiastico all'ebbrezza che appare al don Lollò della novella: «vide sull'aja, sotto la luna, tanti diavoli: i contadini ubriachi che, presisi per mano, ballavano intorno alla giara» (G, p. 12), ridimensionato nella didascalia teatrale pirandelliana in un cantare sguaiato e un danzare scomposto (ma tenendosi per mano intorno alla giara), restituito del resto già nella versione di Pastina agli schemi di un ballo di coppia della tradizione popolare. Ma, in entrambi i casi, l'isotopia figurativa della scena della danza è solo operatore di crisi su un piano denotativo e strategico in funzione dello scioglimento della vicenda, secondo una relazione di orizzontale sequenzialità causale con le unità dell'intreccio narrativo: nella traduzione filmica dei Taviani si carica di una verticalità connotativa che trascende le richieste del *plot*, per farsi interprete figurale della loro visione di una umanità arcaica e genuina che, in sintonia con la stessa forza della natura, conduce una sia pur utopistica lotta contro la realtà del potere economico. E la citazione dal Pitre si sottrae ad una semplice evocazione del 'colore locale', come era stata la serenata della *Jarre*, o la *Pizzica* nel film di Pastina, nel farsi suggestivo momento di congiunzione tra la contemplazione della luna (l'eterno femminile) e i passi di danza della giovane, prima origine dell'espressione collettiva dell'ansia di riscatto. Sara ne diventa il simbolo: Sara inquadrate, all'inizio della seconda sequenza notturna, ai piedi del letto del suo uomo/padrone, ancora con lui solidale, nel cercargli la mano; poi sull'aja, nella danza, con i capelli sciolti, lo sguardo rivolto alla finestra, mentre la stessa inquadratura d'interni mostra la mano di lui alla ormai vana ricerca della sua: solo allora don Lollò comprende e si precipita furioso in cortile, abbattendo la porta con un calcio. E infine, quando tutti i contadini sono usciti dal cortile portando in trionfo l'incolume Zi' Dima, per un attimo solo lei rientra sull'aja, forse devota ancora, forse compassionevole, con la sensibilità di

di Genova e del Biondo di Palermo, regia di Maurizio Scaparro con Massimo Ranieri protagonista, aveva scritto la melodia per il testo (in dialetto agrigentino prima e in lingua poi) della canzone d'ingresso di Liolà («D'un regnu di biddizzi e di valuri»).

chi sa cogliere il «sentimento del contrario», il pianto nel riso. Ma il pianto accorato di don Lollò è tutto per la ‘roba’ («Povera giara mia») e così anche Sara esce definitivamente dalla scena, lasciandolo solo, accasciato sull’altare della fu giara.

Epilogo

Più di ogni altra novella pirandelliana, *La giara* origina un reticolo di relazioni intermediali che coinvolge praticamente ogni forma della comunicazione artistica, dalla scrittura alla recitazione teatrale, alla danza, alla televisione³⁷ e al cinema, in una crescente sinergia di parola, immagine, musica. L’adattamento, definizione teoricamente corretta, della novella in atto unico per mano dello stesso Pirandello, frequente nella prassi dello scrittore agrigentino per l’intrinseca, genetica teatralità che connota la sua sperimentazione della forma breve, transita in quello cinematografico di Pastina quasi senza scosse, sia sul piano delle isotopie tematiche che di quelle figurative e patemiche, mentre una vera traduzione intersemiotica connota *La jarre*, pur nei limiti della risoluzione folklorica del tema e del depauperamento delle implicazioni socio-antropologiche o umoristiche, e soprattutto l’elaborazione filmica dei fratelli Taviani che si risolve, al contrario, in un potenziamento figurale e patemico dell’isotopia tematica dello scontro e rovesciamento del potere economico, tendente a spostarlo da una dimensione carnevalesca o comica, ad una significazione più profonda e archetipica, in linea di contiguità con le altre tre ‘traduzioni’ delle *Novelle* operate in *Kàos*, scelte intenzionalmente tra quelle ambientate nel mondo contadino siciliano, come palinsesti sui quali riscrivere la loro personale visione della terra di Sicilia: terra d’oro e terra di pianto nelle parole, non pirandelliane, che i due registi attribuiscono a Mariagrazia, la protagonista del primo dei quattro racconti, *L’altro figlio*.

³⁷ Resta una smagliatura nella rete, l’analisi comparativa della riduzione televisiva, che la laboriosità di accesso alle Teche Rai ha reso poco praticabile in questa occasione, ma della quale, come s’è detto, possiamo intuire la progettualità grazie alle notizie di G. Bonsaver.

NEL GATTOPARDO DI TOMASI DI LAMPEDUSA
«OGNI EPISODIO HA UN SENSO NASCOSTO»

Giorgio Baroni

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano (<giorgio.baroni@unicatt.it>)

Una delle ragioni di modernità della narrativa di Tomasi di Lampedusa risiede nell'uso e nella collocazione del simbolo: da un lato un racconto denso che si presta anche alla lettura d'un fiato, dall'altro la continua disseminazione di messaggi mediati, che passano, almeno in parte, inavvertiti alla prima lettura e agiscono, quindi, in via subliminale. Il disegno è condotto in piena consapevolezza; nella corrispondenza si legge del *Gattopardo*:

Tutto vi è soltanto accennato e simboleggiato.¹

Come il grande Dante segnala nell'VIII canto del *Purgatorio* l'opportunità di una interpretazione simbolica del proprio linguaggio, con l'invito (vv. 19-21)

Aguzza qui, lettor, ben gli occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero.²

a maggior ragione Tomasi di Lampedusa affida all'amico Guido Lajolo alcune istruzioni per la lettura del proprio capolavoro allora incompreso e misconosciuto:

Tutto il libro è ironico, amaro e non privo di cattiveria. Bisogna leggerlo con grande attenzione perché ogni parola è pesata ed ogni episodio ha un senso nascosto.³

La propensione a collocare i significati più rappresentativi in secondo piano emerge anche dai suoi interventi critici:

¹ Lettera a Guido Lajolo, datata Palermo 7 giugno 1956 (in A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1987, p. 230).

² D. Alighieri, *Purgatorio*, in Id., *La Commedia*, secondo l'antica vulgata, vol. III, a cura di G. Petrocchi, Einaudi, Torino 1975, p. 578.

³ Lettera del 31 marzo 1956 (in A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 229).

Continuando a girare attorno ai monumenti ne scorgiamo subito un'altra facciata: quella nella quale lo psicologo ha lavorato di bulino. È facile proporsi di rappresentare se stessi o la propria controfigura in modo lirico. È assai meno facile riuscire a farlo in modo compiuto, mostrando i propri anditi segreti, le proprie contraddizioni.⁴

Nel romanzo il protagonista, che rappresenta per non pochi aspetti l'autore, viene indicato come «sensibile ai presagi e ai simboli» (G, p. 54)⁵, cui spesso attribuisce più peso che agli avvenimenti, nei quali si diletta a individuare indizi significativi, proprio perché emblematici, come il cavallo di spade scorto con soddisfazione nell'incerta luce del mattino e considerato «un augurio virile» (G, p. 64) per la giornata di caccia. Del resto il titolo stesso dell'opera si rifà all'insegna nobiliare, simbolo del casato; di qui l'uso nel romanzo del termine «gattopardo» per indicare variamente il principe, o aspetti dei caratteri di famiglia; senza per questo dimenticare tutte le volte in cui il blasone, nella diversità delle interpretazioni e dello stato di conservazione, viene ad anticipare, a integrare, a sostituire dei fatti: così il primo presagio di cambiamento nel feudo di Donnafugata si riscontra nella mutilazione del lapideo Gattopardo danzante posto in fregio alla porta sfondata della fattoria di Rampinzèri (G, p. 38); e solo dopo compaiono «i suggerimenti funerei delle cornacchie» (*ibidem*), cui fa riscontro «la campagna funerea, gialla di stoppie, nera di restucce bruciate» (G, p. 39).

Alla sua ultima comparsa lo stemma è relegato sull'orlo di un asciugamano, pura forma senza sostanza, come le cornici delle reliquie da immondezzaio, o come il mondo «noto ma estraneo» (G, p. 186) in cui si scopre a vivere Concetta.

E nell'immondezzaio finisce l'impagliato Bendicò, personaggio certamente non trascurabile nonostante la sua appartenenza alla specie canina, presente sin dalla prima pagina ed escluso dalla comunità familiare soltanto per la sacralità della recita del Rosario, inseparabile da don Fabrizio che giunge a parlargli, e a ricordarselo pure in punto di morte, fra le poche cose buone della vita, insieme ad alcuni altri cani, fra i quali spicca Svelto, il braccio al cui nome aveva legato uno dei due pianetini scoperti durante le osservazioni stellari (l'altro era stato addirittura gratificato del titolo di Salina, il suo più importante predicato nobiliare: cane e casato accomunati nell'effimera immortalità scientifica!). Onnipresente nella prima parte del romanzo, Bendicò compare vivo per l'ultima volta

⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Lezioni su Stendhal*, introduzione di P. Renard, Sellerio, Palermo 1977, p. 6.

⁵ Qui e di seguito ogni citazione, senza altro avviso se non la pagina, tratta dalla settima edizione dell'Universale economica Feltrinelli (Milano 1963), è riferita nel testo con l'abbreviazione G.

nella quarta, fungendo da elemento equilibratore per la personalità del protagonista, e ripetutamente utilizzato per gli scopi narrativi dell'auto-re. Da morto ritorna, come si è visto, nella memoria del Principe; infine, nel grottesco volo che chiude il romanzo, la danza del fero gattopardo appare sostituita da quella del nero «quadrupede dai lunghi baffi» (G, p. 187). Qual è il significato nascosto di questo animale che così finisce, quarantacinque anni dopo la propria morte, in un «mucchietto di polvere livida» (*ibidem*)? Una risposta viene da uno di quei curiosi dialoghi-monologhi del Principe con il cane:

Vedi: tu, Bendicò, sei un po' come loro, come le stelle: felicemente incomprensibili, incapace di produrre angoscia.[...] E poi con quei tuoi occhi al medesimo livello del naso, con la tua assenza di mento, è impossibile che la tua testa evochi nel cielo spettri maligni. (G, p. 60)

L'accostamento cane-stelle riconduce all'intitolazione del pianetino all'altro cane, ma questo aspetto appare secondario rispetto alla tranquillità per l'assenza di «spettri maligni» (*ibidem*), collegabile all'immagine di un Bendicò intento a contrastare il basso roteare e il gracchiare delle cornacchie (G, p. 38); su tutto prevale la felice incomprensibilità che lo accomuna alle stelle avvicinandolo al mito. E, secondo quanto osserva Calvino,

ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca: coi miti non bisogna aver fretta [...]. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori.⁶

Una riprova della preminenza della letteralità del mito, anche per l'autore di *Lighea* (1958), si riscontra in quel mettere in guardia dalle interpretazioni del simbolo, fino all'ironia a carico di coloro che credono di capire⁷, magari appoggiandosi alla presunta autorità di testi, quale il segnalato manuale⁸ «disvelatore di arcani» di Rutilio Benincasa, consultato insieme a «espertissime megere» a proposito dei «significati ruffianeschi ed afrodisiaci di pesche» (G, p. 83).

⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 6.

⁷ «[...] interpretavano i ragionamenti di lui come uscite ironiche, volte a ottenere un risultato pratico opposto a quello suggerito a parole. Questi pellegrini (ed erano i migliori) erano usciti dal suo studio ammiccando per quanto il rispetto lo permettesse loro, orgogliosi di aver penetrato il senso delle parole principesche e fregandosi le mani per congratularsi della propria perspicacia proprio nell'istante in cui questa si era eclissata» (G, pp. 73-74).

⁸ Trattasi dell'*Almanacco perpetuo*, edito per la prima volta a Napoli, per Giovanni Iacopo Carlino e Paci, nel 1593; opera dalla vistosa fortuna, anche editoriale.

Non di rado nel *Gattopardo* di un'azione sono offerte spiegazioni plurime, magari tutte plausibili e con la possibilità di un conseguente vantaggio: è il caso della lettera di Tancredi, presentata quasi come una *summa* di abilità diplomatica, a partire dall'iniziale rivolgersi al «carissimo zio Fabrizio»: e fra i «molteplici meriti» enunciati spicca

quello di riallacciarsi ad antichissime tradizioni religiose precristiane, che attribuivano un potere vincolatorio alla precisione del nome invocato. (G, p. 67)⁹

Al mito Tomasi di Lampedusa attinge a piene mani ogni volta che sposta la propria attenzione di narratore sulle decorazioni delle pareti, dei soffitti, dei pavimenti e dei giardini delle residenze nobiliari: tutto un gioco di rimbalzi e conferme di presagi e di timori si registra dall'intreccio fra le immagini del palcoscenico e quelle dello sfondo: mitologia pagana e classica, storica e letteraria, religiosa e profana. Il coinvolgimento più esplicito si registra con il fidanzamento di Tancredi e Angelica, quando

L'architettura, la decorazione stessa rococò, con le loro curve impreviste evocavano anche distese e seni eretti; l'aprirsi di ogni portale fruscava come una cortina di alcova. (G, p. 105)

E tutta la casa, dettagliatamente come non mai visitata dai due giovani trepidanti, contribuisce alla rappresentazione di un ciclo dell'amore dal desiderio appassionato fino alla stilizzazione ritmata dal *carillon* che suona il *Carnevale di Venezia* (1851); all'esaurirsi della carica solamente sopravvive la «traccia [...] del ricordo di quel fantasma di musica» (G, p. 109).

Dietro l'angolo sono le stanze delle perversioni, i cui sanguinari strumenti non differiscono sostanzialmente da quelli penitenziali, racchiusi in un altro locale, testimonianza della «pia esaltazione» del Duca-Santo: eloquente è l'accostamento di situazioni e comunque il cerchio si chiude con un violento bacio di Tancredi che così gusta per la prima volta il sapore del sangue di Angelica, china in un atto di devozione religiosa (G, pp. 109-112).

La commistione di eros e di religiosità non è affatto eccezionale nel romanzo: anticipata dalla scena iniziale del Rosario recitato al cospetto delle nudità mitologiche, descritto con minuziosa ironia, continua nelle riflessioni di don Fabrizio diretto verso la casa della prostituta Marianina con in mente i segni di croce e i «Gesummaria» (G, p. 22) che accompagnavano l'intimità coniugale.

⁹ Come è noto, tale tradizione è continuata in tutta l'era cristiana, a partire dall'attenzione al nome nel *Pater noster* («santificetur nomen tuum») e alla specifica menzione dei santi nelle preghiere e dei demoni negli esorcismi, con radici anche ebraiche: basti pensare al divieto di pronunciare il nome di Dio.

Con una serie, anzi «una caterva», di segni di croce la moglie Maria Stella accoglie la decisione di Tancredi di sposare Angelica: autentica *pietas*, gestualità automatica o rito scaramantico? L'ipotesi più valida sembra in fondo l'ultima alla luce della frase che segue:

poi affermò che non con la destra ma con la sinistra avrebbe dovuto segnarsi: dopo questa espressione di somma meraviglia, si scatenarono i fulmini della sua eloquenza. (G, p. 69)

Difficile dare un'interpretazione sicura a un proposito come quello di segnarsi con la sinistra, considerata da più parti la mano del diavolo¹⁰: si cela forse l'accenno a una malia nell'eufemisticamente definita «espressione di somma meraviglia» (G, p. 69).

Nella stessa parte terza il narratore si sofferma su un altro segno di croce, compiuto questa volta dal Principe:

prima di uscire dalla camera prese su un tavolo un estratto delle *Blätter der Himmelsforschung* e con il fascioletto arrotolato si fece il segno della croce, gesto di devozione che ha in Sicilia un significato non religioso più frequenti di quanto non si creda. (G, p. 85)

Non destinando certamente la propria opera a lettori esclusivamente siciliani o conoscitori della Sicilia, il Tomasi indica ancora una volta un gesto dubbio, attirandovi l'attenzione, ma anche avvisando che si tratta di un uso consueto e non esclusivo del personaggio, come farebbe invece pensare la scelta di una pubblicazione così particolare, come una rivista tedesca di studi astronomici. Per altro usi impropri del segno di croce sono variamente attestati nella letteratura italiana¹¹.

Ancora in tema di simboli equivoci nel *Gattopardo*, va ricordata la pretesa *Madonna della lettera*¹², svelatasi il quadro di un'innamorata con in mano l'invito del fidanzato; intorno a questa effigie e alle reliquie fasulle «scovate da donna Rosa, una grandissima vecchia, per metà monaca» (G, p. 175) si celebra una sorta di rappresentazione buffa

¹⁰ Cfr. anche l'interpretazione data a un segno di croce tracciato con la sinistra in F. Gritti, *La mia istoria ovvero Memorie del signor Tommasino scritte da lui medesimo, opera narcotica del dottor Piffuf*, Bassaglia, Venezia 1767-1768.

¹¹ Così nella seconda giornata de *I Ragionamenti* dell'Aretino (Frank & C., Roma 1911, p. 98), un segno di croce tracciato «con lo sputo» serve a scongiurare un male: «AN. [...] Oimè il granchio mi ha preso nel piede dritto. / NA. Facci sopra la croce con lo sputo, che se ne andrà. / AN. La ho fatta. / NA. Giovati? / AN. Sì».

¹² Non appare casuale la vicinanza tematica riscontrabile fra la *Madonna della lettera* e «le due lettere famose e indecifrabili; quella che la Beata Corbèra aveva scritto al diavolo per convertirlo al bene e la risposta che esprimeva, pare, il rammarico di non poter obbedirle» (G, p. 61).

con un Monsignor Vicario che significativamente non si segna, mentre le sorelle Salina insistono nel farlo, mormorando preghiere¹³ (G, p. 173-174). Esempio di simbolo svuotato appare del resto il nome stesso della Madonna ripetuto come vano intercalare dalle «bertucce crinolinate» presenti al ballo a palazzo Ponteleone, la medesima festa durante la quale sono servite «impudiche “paste delle Vergini”, i “trionfi della gola” [...], le mammelle di S. Agata vendute dai monasteri, divorate dai festaioli» (G, p. 157).

Tutte queste osservazioni scaturiscono nella mente di don Fabrizio, indubbiamente serio nonostante o forse proprio per il suo scetticismo: la festa è, nell'economia del romanzo, preparazione alla morte, sin dall'incontro del Santo Viatico per strada, vistosamente salutato dal Principe¹⁴, che lo rievoca qualche ora dopo, quando, nel pieno delle danze, avverte un «senso di morte» (G, p. 151), riferito e anche reso narrativamente da tutta una serie di simboli: dagli «abiti neri dei ballerini [che] ricordavano le cornacchie che planano, alla ricerca di prede putride» (G, p. 152) agli accenni alla cripta e al veleno di Giulietta e Romeo e al quadro raffigurante la *Morte del giusto*; persino Angelica, ballando splendidamente con il Principe, riesce sì a fargli rigustare per un attimo il sapore dei vent'anni, ma richiama attraverso «l'onda letèa dei capelli» (G, p. 155) un'immagine d'oltretomba: è proprio la virtù di sopprimere il ricordo a consentire la magia del provvisorio ringiovanimento. Così il fascino della morte appare preferibile al disgusto della decadenza: e, ai pitili sciabordanti¹⁵ che rappresentano questa, si contrappone l'immagine celeste di Venere mattutina «avvolta nel suo turbante di vapori autunnali» (G, p. 161), anticipazione della «creatura bramata da sempre [...] giovane [...], pudica, ma pronta ad esser posseduta, [...] più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari» (G, p. 170) che viene a chiudere l'agonia del Principe, compiendo la saldatura fra Eros e Thanatos, ampiamente preannunciata nelle parti precedenti sin dai «presagi dolcissimi [di] uri e carnali oltretomba» (G, p. 20)¹⁶ evocati dall'aroma delle zagare nella peccaminosa escursione notturna palermitana della prima parte. E anche «l'eromper via delle cateratte» (G, p. 169) avviene all'incontro con la terrena im-

¹³ Un segno di croce e *Gloria Patri* Carolina aveva poco dianzi fatto seguire a una propria intemperanza verbale.

¹⁴ Il gesto di scendere dalla carrozza e inginocchiarsi sul marciapiede appare certamente anche più impegnativo del segno di croce, già si è visto quanto insignificante, delle signore.

¹⁵ Espliciti riferimenti al sudiciume delle agonie si riscontrano nelle meditazioni sulla scena della *Morte del giusto* (G, p. 153).

¹⁶ Prima ancora cfr. l'accostamento fra l'odore delle rose *Paul Neyron* («gli sembrò di odorare la coscia di una ballerina dell'Opera») e «le zaffate dolciastre» scaturite dal cadavere del militare sbudellato.

magine di bellezza: «Angelica con la seta del corpetto ben tesa dai seni maturi» (G, p. 163).

Nell'ultima giornata di don Fabrizio tutta una fitta rete di corrispondenze disseminate nel romanzo viene a saldarsi nella memoria dei numerosi presagi di morte e nel mentale bilancio che coinvolge cani e parenti: Vulcano emblema di Garibaldi¹⁷, il soldato venuto a morire nel giardino della villa, la carriera di Tancredi e il colloquio con lui alla festa davanti al quadro, l'immagine del quadro stesso, l'odore di orina, il Viatico e i «calcoli difficilissimi, ma che sarebbero tornati per sempre» (G, p. 59), a significare l'imminenza della verifica per un'esistenza terrena sì attenta alle cose celesti, ma in prevalenza a quelle esplorabili con i telescopi, misurabili e prevedibili, pur con il vantaggio di una continua possibilità di ulteriori scoperte; una scienza che della religione può anche prendere l'aspetto di oppiacea evasione¹⁸.

In questa sorta di mosaico finale si scoprono anche tessere aggiunte *ex novo*, come le notizie sulle modificazioni intervenute nella composizione della famiglia, mentre il «fragore della cascata» (G, p. 163), avvertito solo dal morente, è l'ultimo emblema del peso non solo fisico del gigantesco gattopardo¹⁹, che soltanto un altro gattopardo offeso poteva in altri tempi fingere di non sentire²⁰.

La Sicilia, secondo Concetta, «anziché la Trinacria dovrebbe avere a proprio simbolo il siracusano Orecchio di Dioniso che fa rimbombare il più lieve sospiro in un raggio di cinquanta metri» (G, p. 178), ma proprio nell'albergo Trinacria, con tutte le case possedute, viene a spirare il Principe di Salina, che sente con sé morire l'ultimo Gattopardo, pensando che

¹⁷ Alla fine della prima parte Garibaldi è paragonato, per la somiglianza fisica, a un Vulcano raffigurato sul soffitto del domestico olimpo dei nobili Salina (G, p. 36), disprezzato come «cornuto», ma a p. 167 appare il vincitore.

¹⁸ «Salina pensò a una medicina scoperta da poco negli Stati Uniti d'America, che permetteva di non soffrire durante le operazioni più gravi, di rimanere sereni fra le sventure. Morfina lo avevano chiamato, questo rozzo sostituto chimico dello stoicismo antico, della rassegnazione cristiana. Per il povero Re l'amministrazione fantomatica teneva luogo di morfina; lui, Salina, ne aveva una di più eletta composizione: l'astronomia» (G, p. 26).

¹⁹ Meriterebbe una considerazione più approfondita la simbologia animalesca usata per i personaggi del romanzo: don Calogero è paragonato ora a un pipistrello (G, p. 81), ora a un elefante (G, p. 93) ora a uno sciacalletto (G, p. 85), e a p. 127 si parla anche di iene e di pecore, mentre le scimmiette suggeriscono sempre accostamenti al femminile.

²⁰ «Il rumore dei suoi passi [...] lo preannunciava a dieci metri di distanza. Traversò la stanza di soggiorno delle ragazze: Carolina e Caterina arrotolavano un gomitolino di lana, ed al suo passaggio si alzarono sorridenti; [...] Concetta aveva le spalle voltate; ricamava al tombolo e, poiché non aveva udito passare il padre, non si volse neppure» (G, p. 92).

il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, cioè nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere ricordi inconsueti, distinti da quelli di altre famiglie. (G, p. 166)

o,

forse perché, stringi stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo. (G, p. 153)

Ritornano così alla mente gli Olimpi palermitani, mancanti nell'anonima camera d'albergo, e le considerazioni sull'eternità e gli infiniti stellari, e l'affermazione (ironica o convinta? si ripensi anche al racconto *Lighea*) «*We are gods*[...] Noi siamo dèi» (G, p. 126). Dèi, «sorridenti e inesorabili», si erano visti pure sul soffitto della festa: «Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburg, Penn., doveva nel 1943 provar loro il contrario» (G, p. 151).

Questo riferimento ad avvenimenti così recenti, insieme a un'allusione a camicie colorate fasciste e partigiane²¹, sposta l'attenzione sull'auto-re, sulla convinzione, anche sua, di chiudere una dinastia e di esemplare il disfacimento di un mondo²², nonché sugli avvenimenti del suo tempo non molto dissimili da quelli del secolo precedente: un referendum istituzionale contestato, le variamente interpretabili «ventate risanatrici trascinanti [...] molte porcherie» (G, p. 75), «vento impuro [...] lercio» (G, p. 78), una sapientemente qua e là accennata realtà misera e malavitosa.

²¹ «“Per il momento, per merito anche del vostro umile servo, delle camicie rosse non si parla più; ma se ne riparlerà. Quando saranno scomparse quelle, ne verranno altre di diverso colore; e poi di nuovo rosse.” Forse un po' brillo, profetava» (G, p. 159).

²² Cfr. cit. lettera del 7 giugno 1956.

TRADURRE UN'EMOZIONE: PERCY BYSSHE SHELLEY NEI VERSI DI GIOVANNI PASCOLI

Raffaella Bertazzoli

Università degli Studi di Verona (<raffaella.bertazzoli@univr.it>)

1. *L'incontro con Shelley*

Sebbene solitamente parco o evasivo sulle proprie dirette conoscenze di testi stranieri, o, per sua paradossale confessione: «deliberatamente astemio di francese e di inglese»¹, Pascoli ci ha lasciato qualche puntuale indicazione in merito a traduzioni, da lui compiute su testi di poeti inglesi². Ce ne parla Gabriele Briganti, bibliotecario della Governativa di Lucca, che ricorda il suo primo incontro con Pascoli, nel 1896, durante una visita del Poeta alla biblioteca. La testimonianza è dettagliata:

M'hanno detto che lei sa d'inglese. Ho tradotto l'Ulisse del Tennyson in esametri, nel metro cioè dell'originale, ma di due versi non sono affatto tranquillo. Me li veda un po' lei. – E me li mostrò. Poi continuò a parlarmi di letteratura inglese: oltre che del Tennyson, di cui gustava la squisita cesellatura dell'arte impeccabile, dello Wordsworth (il primo dei poeti laghisti inglesi) di cui ammirava il profondo sentimento della natura [...].³

Nell'intenzione di Pascoli, le traduzioni di autori moderni dovevano far parte di un'antologia per le scuole inferiori⁴ che si affiancasse alle an-

¹ Lettera di Pascoli ad Angiolo Orvieto, citata in M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1961, p. 566.

² Giuseppe Leonelli, a questo proposito, scrive: «Pascoli nomina gli scrittori stranieri sempre con molta parsimonia. [...] quand'anche gli capitasse di "rubare", è un ladro assai più matricolato del D'Annunzio» (G. Leonelli, *Itinerari del Fanciullino. Studi pascoliani*, «Quaderni di San Mauro», 4, Clueb, Bologna 1989, p. 89).

³ G. Briganti, *Testimonianze e valutazioni pascoliane*, in J. De Blasi (a cura di), *Lettere Pascoliane*, Sansoni, Firenze 1937, p. 179.

⁴ Pascoli riunisce nelle due antologie *Sul limitare: poesie e prose per la scuola italiana*, (R. Sandron, Milano-Palermo, 1° ed. 1890) e *Fior da fiore* (Sandron, Palermo, 1° ed. 1901) testi letterari e folklorici, antichi e moderni, italiani e stranieri. Le raccolte si rivolgono ai giovani studenti delle scuole inferiori.

tologie di poesia classica *Lyra* (1895)⁵ ed *Epos* (1897), cui stava lavorando proprio in quegli anni. Queste le parole del Briganti:

Poi mi accennò a una antologia, cui stava pensando, un'antologia ove avrebbero dovuto trovar posto anche i poeti stranieri fra i più significativi; ma principalmente poeti inglesi del secolo scorso, che gli sembravano i più vicini al suo sentimento.⁶

L'antologia, che avrebbe avuto il titolo *Sul limitare* (1900), impegna il Briganti nella ricerca dei testi⁷.

Naturalmente, e con tutto l'ardore del mio entusiasmo, mi misi subito al lavoro per Lui, trascogliendo da poeti stranieri (inglesi e tedeschi)⁸ non solo ciò che piaceva più a me, ma ciò che a me pareva più conforme al suo spirito. [...] Da quella scelta egli a sua volta sceglieva con gusto meraviglioso fior da fiore, ritraducendo dagli originali, in versi, quando le buone traduzioni poetiche non esistessero già, e traduceva come sapeva tradur Lui, che era non solo il poeta che tutti sanno, ma anche un dotto (e non lo dava a vedere) di letterature straniere.⁹

In quel torno di tempo, la ricerca di autori stranieri si fa concitata. Il 19 agosto 1898, Pascoli si rivolge al Briganti per avere strumenti bibliografici che lo aiutino nelle traduzioni e testi da inserire nell'antologia:

[...] mi faccia venire da qualche altra biblioteca un'edizione (credo, Gautier) della *Chanson de Roland*, e sopra tutto Canti Greci e Illirici del Tommaseo, e la *Légende des Siècles* di Victor Hugo. Ella mi raccolga, di grazia, sollecitamente qualche bel fiore esotico o semplicemente straniero – inglese, francese, tedesco – da tradursi o tradotto. Mi aiuti! Dica tante cose a Manara.¹⁰

Briganti ricorda come Pascoli mostrasse uno speciale interesse per il poeta inglese Percy B. Shelley,

⁵ G. Pascoli, *Lyra romana: ad uso delle scuole classiche*, tipografia di R. Giusti, Livorno 1895.

⁶ G. Briganti, *Testimonianze e valutazioni pascoliane*, cit., p. 180.

⁷ L'antologia sarebbe uscita per i tipi del palermitano Sandron, nel 1900. Implicato nella ricerca di testi stranieri anche l'allievo di Pascoli, Manara Valgimigli. Cfr. G. Capovilla, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna. Documenti e testi*, Clueb, Bologna 1988.

⁸ Nella stagione bolognese, Pascoli si avvicina anche al poeta austriaco Nikolaus Lenau (1802-1850), la cui conoscenza gli derivò dalla *Geschichte der deutschen Literatur* (Storia della letteratura tedesca) di Heinrich Kurz (B.G. Leubner, Leipzig 1853), testo che servì anche al Carducci.

⁹ G. Briganti, *Testimonianze e valutazioni pascoliane*, cit., p. 181.

¹⁰ G. Pascoli, *Lettere agli amici lucchesi*, a cura di F. Del Beccaro, postfazione di P. Vanelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 71 (ristampa Pacini Fazzi, Lucca 2012).

[...] di cui sentiva, oltre lo splendore alato delle immagini, il commosso anelito al Bene. Di quest'ultimo, fattomi coraggio, cominciai a leggergli le liriche che a me parevano fra le più belle e (mi vengono i brividi a ripensarci) a commentargliele e illustrargliele, verso per verso. Ricordo che mi guardava a lungo, sorridendo benignamente, e, a tratti, pure approvando col capo.¹¹

Qualche anno prima, nell'agosto del 1892, D'Annunzio aveva commemorato il poeta inglese paragonandolo a Cristo: «poeta della universale bontà, della universale pietà, del perdono e della pace»¹².

Da studi più recenti, sappiamo che l'interesse pascoliano per la letteratura inglese venne rinfrancato anche dal rapporto epistolare con Isabella Anderton, una studiosa inglese che Pascoli conobbe grazie alla mediazione di Angiolo Orvieto, direttore del «Marzocco». In un lettera al Pascoli del 29 maggio 1899, Orvieto informava l'amico che la signora Anderton aveva l'intenzione di scrivere un saggio sulla sua produzione poetica. Sollecitato, Pascoli invia a Isabella l'edizione di *Myricae* (1891):

[...] ti mando per la signora Isabella Anderton un opuscolo [...]. Lo vorrei consegnare con tanti ringraziamenti per l'onore ch'ella fa ad un italiano che gl'italiani non apprezzano – e forse a ragione – troppo.¹³

2. Tradurre, ma come?

Le testimonianze del Briganti riportano anche alcune interessanti osservazioni sul modo di trasporre del Pascoli che: «traduceva mettendo il suo magico suggello personale su ogni poesia, creando, da vero grande poeta, di nuovo, pur restando quasi sempre fedele all'originale»¹⁴. In particolare, Briganti si sofferma sull'esperimento di traduzione di un testo di Percy B.

¹¹ G. Briganti, *Testimonianze e valutazioni pascoliane*, cit., p. 181.

¹² G. D'Annunzio, *Commemorazione di Percy Bysshe Shelley [4 agosto 1792-1892]*, in Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando, ecc.*, vol. III, *Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, a cura di E. Bianchetti, sotto gli auspici della fondazione Il Vittoriale degli italiani, Mondadori, Milano 1962, p. 366.

¹³ M. Perugi, *Pascoli, Shelley and Isabella Anderton*, «The Modern Language Review», 84, 1, 1989, pp. 51-65, online su Jstor, <<http://goo.gl/PK4vaL>> (03/2016). Isabella risiede alcuni anni, a partire dal 1887, a Prunetta e a Cutigliano, nel pistoiese. Si vedano anche le osservazioni di M. Praz, *Giovanni Pascoli e l'Inghilterra*, in A. Vicinelli, M. Valgimigli (a cura di), *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Mondadori, Milano 1955, pp. 321-327. Per la lettera inviata da Pascoli (Barga, 8 agosto 1899), cfr. M. Perugi, *The Pascoli-Anderton Correspondence*, «The Modern Language Review», 85, 3, 1990, p. 595, online su Jstor, <<http://goo.gl/eilios>> (03/2016).

¹⁴ G. Briganti, *Testimonianze e valutazioni pascoliane*, cit., p. 181.

Shelley che Pascoli avrebbe inserito nell'antologia *Sul limitare*, nella sezione *Pensieri e affetti*:

Ricordo che, consentendo a una mia preghiera, egli si compiacque, fra l'altro, di tradurre una breve lirica dello Shelley *Time long past* (*Il tempo passato da tanto*). L'originale è un vero gioiello di musica malinconica e dolce, un lento notturno carezzevole e indimenticabile, un sospiro di nostalgia per la morte nella vita, pei giorni che non sono più. E la traduzione pascoliana ha la stessa musica dell'originale; sembra fiorita da un identico momento di commozione.¹⁵

Sulla poesia di Shelley *Time Long Past* (1819)¹⁶, abbiamo un commento dello stesso Pascoli a Manara Valgimigli, in cui precisa che la traduzione: «ritmicamente è venuta bene. Solo qua e là strozzata. Ma tradurre veramente non si può. Il meglio è cercare di rendere anche più che il senso, la *suggestione* del senso» (lettera del 17 agosto 1898)¹⁷. Le fugaci osservazioni di Pascoli sulla resa del testo tradotto si agganciano a un complesso dibattito sull'esercizio del tradurre, e soprattutto del tradurre poesia, giunto, negli ultimi decenni, a una totale rivoluzione prospettica¹⁸.

¹⁵ Ivi, p. 182; si veda anche M. Biagini, *Le prime redazioni di alcune poesie celebri del Pascoli*, in R. Spongano (a cura di), *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Bologna, 28-30 marzo 1958), vol. III, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1962, 3 voll., pp. 121-130. Notizie sull'interesse di Pascoli per il poeta inglese in M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., 1961.

¹⁶ P.B. Shelley, *Time Long Past*, in Id., *Poetical Works*, ed. by W.M. Rossetti, E. Moxon, London 1870.

¹⁷ Il carteggio Pascoli-Valgimigli è pubblicato in «Nuova Antologia», novembre 1960, n. 480, p. 289.

¹⁸ J.M. Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970; trad. it. di E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1972. W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Surhkamp, Frankfurt am Main 1972, s. 7-21; trad. it. e introduzione di R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, pp. 39-52. E. Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'Homme, Loussanne 1982; trad. it. di F. Scotto, *Un'arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione poetica. Qual è lo scopo della traduzione poetica?*, con una nota del traduttore, «Testo a fronte», I, 1, ottobre 1989, pp. 23-74. J. Derrida, *Qu'est-ce que la poésie? / Was ist Dichtung? / Che cos'è la poesia?*, Brinkmann und Bose, Berlin 1990; trad. it. e cura di M. Ferraris, *Che cos'è la poesia*, in J. Derrida, *Postille a Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, pp. 238-247. H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris 1999. D. Silvestri, *La trama nascosta della poesia*, in R. Aragona (a cura di), *Sillabe di Sibilla*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2004, pp. 95-110. E. Mattioli, *L'etica del tradurre e altri scritti*, Mucchi, Modena 2009. Id., *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena 1983. F. Buffoni (a cura di), *Ritmologia*, Atti del Convegno *Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione* (Cassino, 22-24 marzo 2001), Marcos y Marcos, Milano 2002.

All'interno della grande dicotomia su traducibilità e intraducibilità dell'opera poetica, potremmo affermare che Pascoli si collochi in un'area 'possibilista', lontano dalla posizione tardo-romantica e idealistica, non tanto di Croce (il cui pensiero avrà esiti ben più articolati), ma dei suoi epigoni. Per questi rigoristi dell'intraducibilità, l'opera letteraria veniva considerata un *monumentum* intangibile, immutabile e intraducibile in quanto sostanziato da uno stile unico, espresso dall'indissolubilità di contenuto e di forma. Posizione che verrà contestata e totalmente riconsiderata dall'estetica del secondo Novecento.

Partendo dal presupposto della mancata corrispondenza assoluta tra segno e senso del messaggio linguistico, non transcodificabile senza residuo, cioè senza una grave perdita della sua sovrabbondanza di significazione, linguisti come Roman Jakobson affermano che «la poésie, par définition, est intraduisible». In particolare, nel testo letterario la referenza non univoca rende il riferimento 'ambiguo' e polisemico, data la tensione semantica che si stabilisce tra le voci coinvolte¹⁹.

Con gli studi traduttologici degli ultimi decenni si realizza una vera svolta epistemologica. Il concetto di immutabilità dell'ipotesto e di primato dell'originale viene contestato dalle fondamenta, partendo dai principi di dinamismo e di evoluzione che linguisti come Wilhelm von Humboldt avevano riconosciuto a ciascuna lingua. Il linguaggio, che per sua natura è semanticamente in movimento attraverso il lessico e le sue strutture sintattiche e grammaticali, subisce nel tempo continue trasformazioni; non è più assoluto nel tempo e nello spazio. Nell'area degli studi sulla traduzione, l'assunzione del concetto di *movimento* del linguaggio assolve alla necessità di guardare alle evoluzioni della lingua dell'ipotesto adattandole alla resa del testo tradotto. Funzione preliminare del tradurre diviene quindi la conoscenza del sistema linguistico straniero in senso diacronico, analizzato con premesse critico-metodologiche. In tal modo, il rapporto tra il testo fonte e il testo tradotto diviene dialogico, configurato come un'operazione di produzione e riproduzione e distanziato solo dall'aspetto temporale. In questo rapporto Maurice Blanchot riconosce una vera e propria «*dérive des œuvres littéraires*»²⁰. Riconoscendo al testo letterario «un corps verbal» che «ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue», Jacques Derrida contesta l'idea dell'intraduci-

¹⁹ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris 1963, p. 86; trad. it. di L. Heilmann, L. Grassi, *Saggi di linguistica generale* (1966), a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 2002, p. 63: «la poesia è intraducibile per definizione». Si veda anche F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano 1989.

²⁰ M. Blanchot, *Traduire*, in Id., *L'amitié*, Gallimard, Paris 1971, p. 71; trad. it. di R. Cuomo, M. Ghidoni, *L'amicizia*, a cura di R. Panattoni, G. Solla, Marietti, Genova-Milano 2010, p. 84: «deriva delle opere letterarie».

bilità in quanto «l'énergie essentielle de la traduction» sta proprio nel «laisser tomber le corps»²¹.

Contestata l'idea di intraducibilità, si riconosce alla traduzione l'autorità di testo autonomo, che acquisisce nel processo intertestuale una sua poetica. Si tratta del prodotto originale di un'osmosi linguistica, semantica e culturale di un altro testo, il risultato fra due processi dialettici *in fieri*, fra due momenti costitutivi di poetica. Estremizzando il concetto, si può affermare che il rapporto originale-copia si trasforma radicalmente per definirsi come una lunga citazione di un testo interamente dato in una lingua straniera.

Di conseguenza, la traduzione viene a configurarsi come genere letterario a sé, dotato di una propria autonoma dignità: Antoine Berman parla della traduzione come «sujet et objet d'un savoir propre»²².

Henri Meschonnic e Gérard Dessons hanno elaborato importanti riflessioni sull'altro aspetto fondante del testo poetico, il ritmo. Nel *Traité du rythme. Des vers et des proses* (2003), viene attribuito al ritmo lo statuto di 'soggetto' di poesia sia per la scrittura letteraria 'originale' quanto per quella in traduzione. Il ritmo, per acquisire senso, deve farsi parola, cioè linguaggio attraverso una particolare intonazione, diventare un corpo verbale significante:

Le rythme n'est pas formaliste, au sens où il n'est pas une forme vide, un ensemble schématique qu'il s'agirait de montrer ou non, selon l'humeur. Le rythme en est l'élément fondamental, puisqu'il n'est rythme que d'opérer la synthèse de la syntaxe, de la prosodie et des divers mouvements énonciatifs de ce texte.²³

Il ritmo non è formalista, nel senso che non è una forma vuota, un insieme schematico che si tratterebbe di mostrare o no, secondo l'umore. Il ritmo di un testo ne è l'elemento fondamentale, perché ritmo è operare la sintesi della sintassi, della prosodia e dei diversi movimenti enunciativi del testo.*

Di questo, vedremo, si preoccupa Pascoli nei suoi esperimenti di traduzione.

²¹ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, p. 312; trad. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 272: «un corpo verbale [che] non si lascia tradurre o trasportare in un'altra lingua»; «l'energia essenziale della traduzione»; «lasciare perdere il corpo». Cfr. M. Vergani, *Jacques Derrida*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

²² A. Berman, *L'Épreuve et l'étranger* (1984), Gallimard, Paris 1995, p. 278; trad. it. di G. Giometti, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata 1997, p. 224: «soggetto e oggetto di un sapere proprio».

²³ H. Meschonnic, G. Dessons, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998, pp. 74-75; trad. it. di F. Scotto, V. Kamkhagi, *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, «Testo a fronte», IX, 26, 2002, p. 9.

3. «Tradurre per esprimersi»

Ritorniamo, dunque, a Pascoli. La breve nota al testo shelleyano ci consente di entrare nell'officina del poeta e comprendere il senso delle sue osservazioni sulla traduzione, alle quali possiamo aggiungere considerazioni più generali che Pascoli antepone alle traduzioni dell'antologia *Fior da fiore*. Nel presentare i testi raccolti, osserva:

Mi sono industriato che fossero fiori semplici e nativi. Non sono tutti così, certo; e voi vedrete, comparando gli uni agli altri, che a certi scritti belli, per essere bellissimo, manca, cioè no, abbonda alcunché. La perfezione, in essi, si otterrebbe non aggiungendo, ma togliendo. Parlo in generale, s'intende.²⁴

Alle riflessioni sulla tecnica del 'levare' si accostano quelle esposte nella prolusione al suo primo corso di grammatica greca e latina all'Università di Pisa (1903), intitolata *La mia scuola di Grammatica*. Pascoli rifiuta la traduzione letterale, anche se ambisce a una certa fedeltà al testo originale non solo a livello linguistico e stilistico ma anche metrico-ritmico:

C'è traduzione e c'è interpretazione: l'opera di chi vuol rendere e il pensiero e l'intenzione dello scrittore, e di chi si contenta di esprimere le proposizioni soltanto; di chi vuol far gustare e di chi cerca soltanto di far capire. Quest'ultimo, il *fidus interpres*, non importa che renda *verbum verbo*: adoperi quante parole vuole, una per molte, e molte per una; basta che faccia capire ciò che lo straniero dice.²⁵

Pur partendo da schemi dicotomici, che la moderna traduttologia ha rivisto (la divisione tra ritmo e senso), Pascoli giunge a soluzioni molto interessanti in merito alla trasposizione poetica. Nelle riflessioni relative al testo shelleyano, contenute nella lettera al Valgimigli, Pascoli si dice soddisfatto per essere riuscito a riprodurre lo scheletro ritmico-sintattico del testo inglese (attraverso riprese e rime inserite nella gabbia metrica). Più incerto, invece, si mostra nel definire l'operazione ermeneutica, per la quale propone di accontentarsi della «*suggestione del senso*».

Teoricamente superati gli stereotipi sulla intraducibilità, osserviamo *in re* le soluzioni messe in campo da Pascoli per superare le difficoltà indubie che la natura polisemica della parola poetica (composta dall'aspetto fonico e dal significato, uniti in una totalità di senso) comporta nell'essere tradotta in un altro codice linguistico.

²⁴ G. Pascoli, *Fior da fiore*, cit., p. xii.

²⁵ G. Pascoli, *Prose*, vol. I, *Pensieri di varia umanità*, con una premessa di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1946, 3 voll., p. 246 e sgg.

Pascoli inclina (lo aveva chiarito anche Briganti parlando di un 'creare' nuovo) per una «trasposition créatrice»²⁶, una traduzione/ricreazione parallela al testo fonte, rivisitato secondo la sensibilità del traduttore. Questa rivisitazione tende a far nascere un'emozione nel lettore come se leggesse una nuovo testo. Steiner parla di necessità per il traduttore letterario di 'rivivere l'atto creativo' (*überleben*), precisando che la traduzione, prima di diventare prassi, deve essere 'un'esperienza esistenziale'²⁷.

Nel commentare la traduzione del testo shelleyano *Time Long Past*, terremo in filigrana la lucidissima riflessione di Giacomo Debenedetti sulle traduzioni pascoliane²⁸. Le osservazioni vanno in profondità, legando scelte formali e urgenze psichiche, realtà psicologica e realtà naturale. Queste le parole del critico²⁹:

Teniamo presente, e commentiamo subito, quel *tradurre per esprimersi*. Prevalere nel Pascoli la persuasione che un certo tradurre, o parafrasare [...] valga, non solo a disacerbare un ingorgo dell'animo, ma addirittura ad oggettivare direttamente, come di qualche cosa di trovato in proprio, ciò che un uomo fa di più personalmente suo, e geloso, e irriducibile. Ma poi che cosa sono quelle traduzioni di Saffo fatte da Catullo? Sono un po' quelle che fa il Pascoli poeta; così prepotentemente, quasi egoisticamente costrette, attirate a significati concernenti piuttosto il traduttore, o rifacitore, che il poeta originale [...] il Pascoli punta il dito, quasi a mostrarci come una parafrasi possa diventare poesia originale; come lo spunto preso ad altri possa essere risalito, calamitato da un solo momento di autenticità.³⁰

Il testo di Percy B. Shelley *Time Long Past* si presenta con uno schema metrico definito in tre stanze di sei versi ciascuna, dove rimano il primo e terzo verso e gli altri hanno rime o identiche o ricche, in una forte scansione ritmica. Il tema di fondo è il rimpianto per il tempo trascorso, declinato in varie immagini e metafore.

²⁶ R. Jakobson, *Essais de linguistique général*, cit., p. 86; trad. it. di L. Heilmann, L. Grassi, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 63.

²⁷ G. Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford UP, London 1975. Per l'edizione italiana, cfr. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. R. Bianchi, C. Béguin, Garzanti, Milano 1984.

²⁸ Per Debenedetti: «la novità del Pascoli non ha niente o ha pochissimo a che fare col corso, sino ad allora, della poesia italiana» (G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, Garzanti, Milano 1979, p. 162).

²⁹ S. Pegoraro, *La passione dell'ascolto. Pascoli e i romantici inglesi*, «Rivista pascoliana», IV, 4, 1992, pp. 61-92.

³⁰ A proposito delle traduzioni pascoliane di Catullo, si veda G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 237; C. Chiummo, *Shelley nella bottega di Pascoli*, Schena, Fasano 1992; M. Marcolini, *La rivoluzione consapevole. Rassegna di studi pascoliani (1980-1995)*, «Lettere italiane», I, 48, pp. 101-148; S. Pegoraro, *La passione dell'ascolto. Pascoli e i romantici inglesi*, cit., pp. 85-86.

Per Shelley il passato vive una inconsistente essenza di fantasma, ma profondamente radicato nel presente. Il rapporto tra passato presente (e quindi futuro, nella seconda strofe) è una forma dell'esistere, un nodo inestricabile in cui i tre tempi dell'esistenza sono inesorabilmente intrecciati. Nel secondo e sesto verso delle stanze la forza asseverativa del *refrain* («Time long past») si modula sulla *variatio*. Nella prima strofa l'aggiunta di forme verbali («Is», «Was») servono a connotare temporalmente il ricordo. Un indefinito sentimento di nostalgia invade il presente, deprivato irrimediabilmente («forever») delle presenze amate in un tempo trascorso («tone», «hope», «love»; vv. 1-6):

Like the ghost of a dear friend dead
 Is Time long past.
 A tone which is now forever fled,
 A hope which is now forever past,
 A love so sweet it could not last,
 Was Time long past.

Le preposizioni «Of», «For», «From» del ritornello delle strofe seguenti legano la narrazione in un processo di inarcatura, con una lettura riposata. È il tempo della memoria 'immaginativa' che apre la coscienza del soggetto a nuove decifrazioni del reale, riemergendo involontaria da un istante che si fa presente, impellente alla percezione. Il tempo epifanico, che la poesia disvela, è quello dei fantasmi del desiderio, che proiettano il passato verso un futuro possibile: il ricordo nasce da questa straordinaria incidenza.

Il deittico «That» dell'ultimo verso della seconda strofe connota con enfasi la natura del tempo trascorso, portando alla *climax* dell'immanenza fra tensione e distensione. Proprio quel tempo, ormai trascorso, è l'oggetto del rimpianto e del dolore. Nelle metafore funebri, la memoria è oscurata dall'ombra dell'inesorabile scorrere del tempo, che viene sentito come rapace, come portatore di oblio, di separazione, di mancanza (vv. 7-12):

There were sweet dreams in the night
 Of Time long past:
 And, was it sadness or delight,
 Each day a shadow onward cast
 Which made us wish it yet might last
 That Time long past.

Partendo dal tropo della ripetizione (schema *per adiectionem*) il linguista Ivan Fònagy precisa che «la ripetizione è l'immobilità nel movimento. Le strutture ripetitive, a tutti i livelli dell'opera letteraria, sono forme

derivate della pulsione di morte postulata da Freud»³¹. Fònagy inquadra il contrasto di *Eros* e *Thanatos* nella presenza del fenomeno tensione/distensione delle composizioni musicali e letterarie. Una dialettica ritmica che caratterizza anche il testo di Shelley.

Il testo si conclude con la concentrazione semantica sul termine «Beauty», parola chiave della poetica shelleyana, per cui la bellezza è totalità di vita. Irraggiungibile o insidiata, come in questo testo, è la via per la verità (vv. 13-18):

There is regret, almost remorse,
For Time long past.
'Tis like a child's beloved corse
A father watches, till at last
Beauty is like remembrance, cast
From Time long past.

Vediamo ora le soluzioni adottate nella traduzione, ricordando che nella nota alla poesia, Pascoli torna a considerare il ritmo come il punto di maggior difficoltà: «il raccoglitore [Pascoli] s'industriò, invano, di conservare la mesta melodia dell'originale»³². Pascoli è consapevole che il testo letterario è un sistema calcolato di rapporti complementari e tensionali fra molteplici livelli linguistici: grammaticale, ritmico-fonologico, metrico, lessicale, ognuno dei quali tende a strutturarsi come sottosistema linguistico, formando nel contempo un *unicum* inscindibile.

Lo schema metrico si presenta diviso in tre strofe giambiche di novenari e senari tronchi con seconda rima fissa e identica nei senari (AxAXAx). Dal punto di vista ritmico il testo insiste sulla ripresa di rime tronche che danno cadenza di ritornello. L'uso di parole poetiche in rima e il dato fonico-ritmico sono caratteristiche peculiari e autonome della poesia pascoliana, come precisa Gian Luigi Beccaria³³.

Per Maurizio Perugi l'interesse del testo tradotto è dovuto alla presenza del *refrain* reso da Pascoli con la sequenza di rime *più/mai* tipico delle *Poesie varie*³⁴. Un modello, a livello intertestuale, si trova nella poesia *Mai*

³¹ Per l'edizione italiana, cfr. I. Fònagy, *La ripetizione creativa. Le ridondanze espressive nell'opera poetica*, trad. di M. Spinella, Dedalo, Bari 1982, p. 91. Il testo originale dal titolo *Redondances expressives dans l'œuvre poétique* (1980) non è reperibile.

³² G. Pascoli, *Opere*, vol. II, a cura di M. Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli 1981, 2 voll., p. 2179. Cfr. C. Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze UP, Firenze 2006.

³³ Cfr. G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio* (1975), Einaudi, Milano 1989.

³⁴ Si veda M. Perugi in G. Pascoli, *Opere*, vol. II, cit., p. 2179: «la sequenza di rime *più: mai* allude a un refrain ricorrente e caratteristico della produzione pascoliana a partire da PV *Mai più... Mai più...*».

più... mai più... (1898) formata da sestine di senari e da un verso ternario, con schema ABBXAA con ritornello di quattro ternari identici (x):

La pendola batte
 Nel cuor della casa.
 Ho l'anima invasa
 Dal tempo che fu.
 La pendola batte

ribatte:
 mai più... mai più...
 mai più... mai più...³⁵

Per questa poesia si è visto il rapporto con il testo di Edgar Allan Poe, *The Raven* (1845)³⁶, tradotto da Pascoli in anni giovanili; del poeta americano Pascoli conosceva anche *The Philosophy of Composition* (1846), in cui si esemplificavano, a livello teorico, elementi di poetica, soprattutto in relazione al ritmo:

As commonly used, the refrain, or burden, not only is limited to lyric verse, but depends for its impression upon the force of monotone – both in sound and thought. The pleasure is deduced solely from the sense of identity – of repetition.³⁷

In *The Rationale of Verse* (1848), Poe precisa che: «The perception of pleasure in the equality of sounds is the principle of Music»³⁸.

Declinando la ripetizione del *più/mai* dal significante al significato, riconosciamo nel doloroso senso dell'abbandono il recupero di un'idea fondante della poetica leopardiana, per la quale non c'è sentimento più straziante di quello che sancisce un'assoluta e irrevocabile perdita: «La cagione di questi sentimenti, è quell'*infinito* che contiene in se stesso l'idea di una cosa *terminata*, cioè al di là di cui non v'è più *nulla*; di una cosa *terminata per sempre*, e che non tornerà *mai più*» (*Zib.* 2243, 10 dicembre

³⁵ G. Pascoli, *Mai più... Mai più...*, in Id., *Poesie varie raccolte da Maria* (1912), a cura di M. Pascoli, Zanichelli, Bologna 1914, p. 124.

³⁶ E.A. Poe, *The Raven*, in Id., *The Raven and Other Poems*, Wiley and Putnam, New York 1845.

³⁷ E.A. Poe, *The Philosophy of Composition*, «Graham's Magazine», 28, 4, 1846, p. 164; trad. it. e cura di G. Manganelli, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1971, p. 1332: «Nel suo uso comune, il refrain, o ritornello, non solo è limitato alla poesia lirica, ma dipende anche per il suo effetto dalla forza della monotonia – sia riguardo al suono che al pensiero. Il piacere è derivato solo dal senso d'identità – di ripetizione».

³⁸ E.A. Poe, *The Rationale of Verse*, «Southern Literary Messenger», October 1848, p. 580; trad. it. *ibidem*: «La percezione di piacere nell'uguaglianza dei suoni è il principio della Musica».

1821)³⁹. Una prima, fondamentale differenza tra i due testi è la sostituzione dell'universale «noi» con l'individuazione di un soggetto forte: nel primo verso la percezione del passato si coagula nell'io, cui si avvicenda una 'seconda persona gnomica'; entrambi i soggetti si fondono nel «noi» dell'ultima strofe. Appare subito evidente un'appropriazione del testo da parte del traduttore che elimina il sostantivo «friend» del primo verso per lasciare il termine «dead» imprecisato: questa oblazione riconduce l'intero testo all'universo sentimentale del poeta che può alludere alla propria esperienza luttuosa, *punctum dolens* di un'intera esistenza e ossessione poetica.

Significativa la soluzione del quinto verso che Pascoli trasforma secondo una propria idea del passato, cui sono legati sentimenti indelebili: il verso originale «A love so sweet it could not last», con cui Shelley denuncia la natura caduca del sentimento dell'amore, in senso di *Amour-Passion*, in Pascoli si trasforma nell'«amor che non spengesi mai»⁴⁰. Conferma in tal senso che l'amore cui si riferisce Pascoli è quello per i morti familiari che perdura ossessivamente durante tutta la vita. Tema questo centrale nella produzione poetica pascoliana (vv. 1-6):

Lo spettro d'un morto che amai
 è il tempo che fu.
 La voce che più non udrai,
 la speme che non avrai più
 l'amor che non spengesi mai
 fu il tempo che fu.⁴¹

Nella seconda strofa la traduzione presenta un altro problema ermeneutico: in Shelley la narrazione si sposta nel passato, quando i sogni erano dolci e i giorni (non importa se tristi o felici) allungavano la loro ombra sul futuro e si desiderava che il tempo non passasse («Which made us wish it yet might last», v. 11). Per questa proiezione del presente nel futuro, per questo

³⁹ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, p. 1227.

⁴⁰ Si vedano il commento di C. Garboli all'antologia *Sul limitare* e in particolare alla poesia di Shelley in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, vol. I, progetto editoriale, introduzioni e commento di C. Garboli, Mondadori, Milano 2001, 2 voll., pp. 133-172 e D. Tomasello, *La realtà per il suo verso e altri studi sul Pascoli prosatore*, Olschki, Firenze 2005, pp. 52-54; M. Tropea, *Colloqui con i morti, colloqui con la madre: iconografia della morte ed elaborazione del lutto e del cordoglio dagli antichi a Pirandello*, «Siculorum Gymnasium», rassegna semestrale della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Catania, n.s., a. XLVIII, n. 1-2, gennaio-dicembre 1995, p. 639.

⁴¹ G. Pascoli, *Il tempo che fu*, in Id., *Opere*, vol. II, cit., p. 2179.

nodo temporale in cui confluisce anche l'esperienza del passato, Walter Benjamin parla, con ossimoro seducente, del futuro che sverna nel passato⁴².

Nella traduzione pascoliana questa è la strofa più complessa: il poeta ricorda il passato in forma dicotomica: tra notti fatte di sogni e giorni che irradiavano dolore, desiderio di annullamento di un 'tu' che voleva cancellare il passato. Il ricordo, dunque, risulta ambivalente: può essere rimpianto, o può creare un dolore da rimuovere. Ne valutiamo la presenza in un testo come *Nebbia*, nei *Canti di Castelvecchio* (1903; vv. 1-2, 7-8, 13-14):

Nascondi le cose lontane,
tu nebbia impalpabile e scialba
[...]
Nascondi le cose lontane,
nascondimi quello ch'è morto!
[...]
Nascondi le cose lontane:
le cose son ebbre di pianto!⁴³

Nel testo pascoliano, un dolore indelebile segna un passato che deve essere dimenticato per poter vivere (vv. 7-12):

Che sogni soavi le sere
del tempo che fu!
Ma i di, fosse duolo o piacere,
gettavano un'ombra, che tu
volevi vederlo cadere
quel tempo che fu.⁴⁴

Il dato costitutivo dell'ultima strofa è il lutto familiare che nel ricordo allunga un'ombra di rimpianto e anche di rimorso per ciò che ha procurato, per la mortificazione esistenziale di tutta la famiglia. Questi sentimenti si snodano anche in un testo come *Il giorno dei morti* di *Myrica* dove il colloquio dei defunti familiari ne è la narrazione. Come anche nel testo tradotto:

Rimpianto e rimorso ci adombra
quel tempo che fu:

⁴² Sul motivo della memoria nell'opera di Walter Benjamin e sulla ripresa del passato irrealizzato e 'incompiuto' come volano di un futuro di felicità, cfr. il saggio di R. Bodei, *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in L. Belloi, L. Lotti (a cura di), *W. Benjamin. Tempo storia linguaggio*, prefazione di F. Desideri, L. Rampello, Atti del Convegno (Modena, 22-24 aprile 1982), Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 211-234.

⁴³ G. Pascoli, *Tutte le opere*, vol. I., *Poesie* (1939), a cura di A. Vicinelli, con un avvertimento di A. Baldini, Mondadori, Milano 1971, p. 521.

⁴⁴ G. Pascoli, *Il tempo che fu*, in Id., *Opere*, vol. II, cit., p. 2179.

è un tuo morticino ch'all'ombra
 tu vegli... e ciò ch'ami ora di più
 non è che il ricordo, che l'ombra
 del tempo che fu.⁴⁵

Il «morticino» vegliato nell'ombra è parola tutta interna alla semantica del materno, per cui si veda la *myrica* *Il morticino*, straziante dialogo di una madre col proprio figlio morto. Sentimento filiale esaltato nella figura grandiosa di Pomponia Grecina, riletta da Pascoli come una delle più intense rappresentazioni della *vox matris*⁴⁶.

In Pascoli, l'idea paterna corrisponde al *vulnus* insanabile della morte, in un ribaltamento di ruoli, per cui è il figlio che veglia, nel ricordo, il padre morto. Nella traduzione, Pascoli abrade anche il riferimento alla condizione caduca della bellezza, del tutto aliena alla sua poetica. Il tempo preferenziale è ora dentro la conservazione del ricordo, per ciò che non c'è più. Il presente si confonde con l'ombra del tempo passato, nel tentativo di ricongiungimento con i propri cari. Un ritorno invocato nell'*Ora di Barga* dei *Canti di Castelvecchio*: «Sì, ritorniamo / dove son quelli ch'amano ed amo»⁴⁷.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Sui rapporti con il mondo familiare, cfr. C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino 1985; E. Gioanola, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Jaca Book, Milano 2000.

⁴⁷ G. Pascoli, *Tutte le opere*, vol. I, *Poesie*, cit., p. 611.

RICORDO DI ADELIA NOFERI

Angela Bianchini
Università di Torino

Adelia Noferi, no, per me, all'inizio, Adelia Finzi, quando ci conoscemmo a Forte dei Marmi, e mi resi conto che un'amicizia già esisteva tra il padre di Adelia, l'avvocato Finzi e mio zio, il professor Ettore Levi Malvano. E la decisione delle nostre madri, altrettanto spontanea ma assolutamente fallace, suggerita dai tavoli modestamente preparati della pensioncina Villa Elena, che in realtà il tutto era troppo modesto e per questo motivo avrebbero cercato l'indomani una sistemazione più adatta.

Naturalmente, non fu così e alla pensione Villa Elena rimanemmo invece per anni. Ma l'amicizia con Adelia nacque davvero lì, in quella sera straordinaria in cui per me, che conoscevo soltanto il mare vicino a Roma a cui si accedeva attraverso spostamenti di tram e trenini e che costituiva un'invenzione del fascismo, nuovo e straordinario sembrò il rumore degli alti pini che circondavano la pensione. E poi la sensazione del mare appena al di là della strada e mi sembrò subito di sentirne il rumore mescolato a quello degli alberi. Insomma, tutta la novità e l'incanto che sentivo implicito in quella natura di cui però ignoravo ancora tutto e già mi travolgeva con un che di nuovo e di antico, con il senso che poteva cambiarti la vita, come in realtà la cambiò a me come l'aveva cambiata e avrebbe continuato a cambiarla a tante persone per tanti anni.

Di quell'anno e di quella estate (in realtà soltanto il luglio perché seguendo le abitudini di allora, l'agosto lo si passava in montagna) ho innumerevoli ricordi, e servirebbero tutti a delineare Adelia, una figura di bambina, in apparenza tipica dell'epoca, in realtà già molto diversa, con passioni e interessi assolutamente personali. Posso scegliere a caso, ma a venirmi in mente, quasi subito, sono le nostre lunghe sessioni in pattino, in compagnia del bagnino che aveva il compito di insegnarci a nuotare. Lo svolse assai bene, tanto è vero che in quel mese Adelia e io riuscimmo davvero a goderci il mare, e un mare estremamente tranquillo, perché non c'erano tutte le attività che lo popolano adesso. Da chiedersi, se tuttavia, altrettanto soddisfatto fosse il bagnino: infatti tra una nuotata e l'altra, Adelia ci raccontava la storia dei tre moschettieri che aveva appena finito di leggere. In quelle sessioni di mare e di nuoto, può sembrar strano, ma io continuo a vederci tutta Adelia: la sua energia, la voglia di imparare a

nuotare, ma anche quel bisogno irrefrenabile di far entrare la letteratura nella vita quotidiana.

Per queste ragioni, nonostante il passaggio degli anni, ricordo tutto questo con un senso di apertura, quale non avevo mai provato. Ritrovo Adelia nel suo bisogno di unire *I Tre Moschettieri* alla pratica del nuoto e mi sembra che in modo molto diverso, ma ugualmente valido, il legame tra la vita pratica, necessaria, e quella dell'immaginazione e della letteratura non l'abbia mai abbandonata.

Quell'anno, ma naturalmente non lo sapevamo, Forte dei Marmi stava mutando profondamente: proprio davanti a Villa Elena si trovava la Capannina, già aperta dal 1929, e il luogo si stava affollando di gente famosa che naturalmente non conoscevamo. Più tardi riconobbi, o venni a conoscere molti dei personaggi che affollavano quei primissimi anni di Forte dei Marmi dove il luogo conservava la sua straordinaria bellezza e, al tempo stesso, si veniva animando di tanti stimoli.

Negli anni seguenti la mia amicizia con Adelia si sviluppò in un modo diverso. Infatti a lungo fui ospite della sua bellissima casa di campagna vicino a Firenze, situata non lontano dall'Antella. In particolare Balatro, questo era il nome, dominava quella parte centrale dell'Italia dove si stava costruendo l'Autostrada del Sole. Ma era ancora vivo il dibattito sul suo percorso, il che portava un senso di novità, quasi di speranza ad un regime che invece si stava affermando nei suoi connotati peggiori. La casa, anzi la villa dove abitavano i Finzi era bellissima e antica. E anche la sua sobrietà e la severità contrastavano con tutti i mutamenti che avvenivano proprio vicino. Venivano gli amici dei genitori di Adelia, ed erano tutte persone che avevano o avrebbero avuto un ruolo nel mutamento italiano.

C'è una foto, successiva di alcuni anni, che è particolarmente significativa: Adelia è in piedi accanto ad una sua amica di lingua tedesca e sotto a loro ci sono due ragazze in ginocchio a formare un gruppo che può sembrare eterogeneo ma in realtà possiede connessioni profonde. La persona in piedi accanto ad Adelia è una sua amica con la quale per anni ha coltivato il tedesco, lingua che conosceva molto bene. Una delle ragazze in ginocchio e in basso sono io con un'altra amica. Con lei, quell'anno, che è già un anno di guerra visiteremo accuratamente Firenze sotto la guida attenta e affettuosa di Adelia.

Si tratta di una visita particolarmente significativa: infatti Firenze dove Adelia ha vissuto tutta la vita è guardata e studiata in modo nuovo e preciso. La conoscenza di Firenze farà parte della sua attività culturale. Adelia sta ora per sposarsi con un giovane, che, seppure medico, è legato agli intellettuali dell'epoca. L'italiano diventerà il campo dei suoi studi fin dall'università. Mentre io all'università non vado perché nel frattempo sono arrivate le leggi razziali che me la precludono.

Ci ritroviamo dopo molti anni e la guerra è finita. A casa mia a Roma, arrivano Adelia e sua madre e ho ancora davanti agli occhi l'abbraccio

tra le due signore, un abbraccio triste perché la madre morirà poco dopo in maniera tragica. Gli interessi di Adelia sono come sempre molti e i contatti con gli amici intellettuali si moltiplicano anche grazie al contributo e all'attività del marito. Continuo a vederla come una straordinaria commistione di ordine e fantasia: quella fantasia che mostrava quando eravamo bambine nel narrare *I Tre Moschettieri* al bagnino che ci insegnava a nuotare.

Per me Adelia è nei vari luoghi di Firenze e anche nelle tante occasioni a cui ha partecipato anche ad eventi ai quali sembrava estranea.

E non posso pensare a Firenze senza pensare a lei, tanto la sua realtà mi sembra connaturata con quella della città.

Per questo motivo, per tutte le fasi attraverso cui è passata, la mia amicizia o per meglio dire la mia solidarietà con Adelia e la sua famiglia, rimane senza tempo: legata sì, agli eventi, ai suoi studi, alle sue ricerche, alla sua famiglia, ma soprattutto alla sua qualità speciale che ritrovo attraverso gli anni. Credo si tratti del potere di essere in un luogo e, al tempo stesso, di spaziare oltre quel luogo. Di inglobare tante suggestioni diverse e anche alla forma di fedeltà e solidarietà, dimostrata da lei, in tante occasioni.

La mia, dunque, è una visione particolare di Adelia e fa sì che la veda in tanti luoghi. Ma è fatta, questa amicizia, soprattutto di quell'immagine di lei, composta di realtà e di fantasia che si era sviluppata anni e anni prima, durante le lezioni di nuoto, quando spaziava oltre i luoghi, oltre il mare, oltre il bagnino per raccontare *I Tre Moschettieri*.

SUI FRONTI E NELLE RETROVIE
DELLA GRANDE GUERRA:
«LA BELLEZZA E L'ORRORE» DI PETER ENGLUND*

Marino Biondi

Università degli Studi di Firenze (<marino.biondi@unifi.it>)

Peter Englund, lo storico svedese segretario della commissione Nobel, ha composto un libro sulla guerra e lo ha intitolato *La bellezza e l'orrore*¹. Magnifico libro da leggere come narrazione e storiografia, da imitare come modello di storiografia che sappia fondere documento e racconto. Se ne ottiene una narrazione che corrisponde sostanzialmente a verità, o alla verità possibile, recuperabile nell'alveo della testimonianza in soggettiva, messa in relazione con altre testimonianze, incrociate poi sui vari fronti da ovest a est, da nord a sud, dalle trincee di terra ai fondali atlantici dove giacciono i navigli silurati e le navi affondate nelle battaglie navali. Vediamo con gli occhi di un medico americano, esperto dello choc da granata e di altri esiti letali della vita umana, i resti del Lusitania, affondato da un sommergibile tedesco il 20 maggio 1917, ed è sconvolgente vedere andare alla deriva sdraio, remi, donne, bambini («LUNEDÌ 21 MAGGIO 1917 HARVEY CUSHING VEDE ALCUNI RELITTI NELL'ATLANTICO», BeO, 407²). Un punto di forza del libro è il monitoraggio narrativo del tempo:

* Pubblico un capitolo di un libro sulla Grande Guerra, nel centenario della guerra in Italia (qui, in linea del carattere interdisciplinare del volume, con citazioni anche nell'originale svedese). Il volume, a titolo *Tempi di uccidere. La grande guerra, letteratura e storiografia*, è uscito nel 2015 (Helicon, Arezzo).

¹ P. Englund, *Stridens skönhet och sorg*, Bokförlaget Atlantis, Stockholm 2008. Siglato SSoS; trad. it. di K. De Marco, L. Cangemi, *La bellezza e l'orrore. La Grande Guerra narrata in diciannove destini* (2008), Einaudi, Torino 2012. Siglato BeO. Le citazioni per le quali non è stato riportato l'originale svedese provengono da materiale aggiuntivo fornito dall'autore alle traduttrici e inserito successivamente nella nuova edizione svedese dell'opera, tutt'ora in fase di pubblicazione.

² «Måndagen den 21 maj 1917 HARVEY CUSHING SER VRAKSPILLROR I ATLANTEN» (SSoS, s. 419).

Jag betraktade ansiktena på dessa män som jag kände och förstod att de alla hade förändrats. De verkade slitna och förbrukade, och deras ansiktstryck gjorde mig bedrövad. [...] När jag såg mig omkring framstod samtliga som ett slags karikatyrer av sina forna jag: upplösta, uttänjda, förändrade till något som gjorde mig vaksam. Vad höll de på att förvandlas till – hur långt kunde detta egentligen föra oss? (SSoS, s. 367)

Osservavo i volti di uomini che conoscevo e capivo che erano tutti cambiati. Mi sembravano logori e consumati, e la loro espressione mi straziava [...] Quelle che mi vedevo intorno erano come caricature del loro io precedente: uomini smarriti, tirati, trasformati in qualcosa che m'impensieriva. In cosa si stavano tramutando? Fino a che punto ci avrebbe portato tutto questo? (BeO, pp. 357)

La trasformazione, mese per mese, anno per anno. Il fango sui volti, strato per strato, avrebbe potuto datare gli uomini alla guerra, segnalare, come si fa con la cortecchia degli alberi, chi fossero i veterani.

Anche le riflessioni sul prima e sul dopo, il confine del tempo, la famosa epocalità, contengono osservazioni che conviene meditare: «*Avevamo veramente una vita così bella quando c'era ancora la pace?*» (BeO, p. 352)³ – si chiedeva il marinaio Richard Stumpf, tormentato dalla monotonia a bordo della SMS *Helgoland*, domenica 29 ottobre 1916 –

[...] Även om det kan verka så nu, var vi då inte alls tillfreds. Jag minns att många av oss hoppades på krig – för att vi skulle få det bättre. Närhelst jag minns hur vi brukade oroas över detta att hitta oss ett jobb, över lönetvister, över de långa arbetsdagarna, får det tanken på fred att kännas mindre lockande. Ändå syns det just nu som ett paradys, för då kunde vi köpa allt det bröd, alla de korvar och kläder vi ville. Men vad hjälpte det alla de fattiga satar som inte hade pengar att köpa för! Kanske kommer den verkliga krisen att infinna sig när vi lyckligen åter är i fred? (SSoS, s. 356)

[...] Anche se adesso può sembrarci che così fosse, a quell'epoca non eravamo poi tanto soddisfatti. Ricordo che molti di noi speravano nella guerra, per stare meglio. Ogni volta che torno con la mente a come ci preoccupavamo di trovare un posto, delle controversie salariali o delle lunghe giornate di lavoro, l'idea di pace diventa subito meno attraente. Eppure in questo momento appare come un paradiso perché allora potevamo comprare tutto il pane, tutte le salsicce e i vestiti che volevamo. Ma cosa cambiava per i poveracci che non avevano i soldi per comprarseli? Forse la vera crisi si verificherà proprio quando saremo di nuovo felicemente in pace? (BeO, p. 352)

La capacità di rendere relativo il tempo ai bisogni, alle necessità, alle attese, alle speranze. La vera crisi verrà forse con la pace? Il fascismo, i totalitarismi occupavano già la visuale.

Risuscitamento di una parola: pace. Mentre la paura, mai venuta meno, era aumentata. Circolava una battuta a Parigi per descrivere il feno-

³ SSoS, s. 356: «*Hade vi verkligen ett så där bra liv när det ännu var fred?*».

meno di quell'esodo non eroico, i parigini che abbandonavano la loro città dando ampie e non richieste spiegazioni:

»Nej, vi åker inte av samma skäl som alla andra. Vi reser på grund av att vi är rädda«. (SSoS, s. 540)

«No, noi non partiamo per gli stessi motivi di tutti gli altri. Ce ne andiamo perché abbiamo paura». (BeO, p. 514)

Un altro testimone, il francese Michel Corday, che incontreremo altre volte in queste pagine, qui lo si consulta ancora in tema di epocalità, ma di epocalità nel dopoguerra, il momento in cui l'interesse per la guerra nell'opinione pubblica francese cominciava a virare verso la stanchezza e tornava in auge una parola che era stata a lungo un tabù, «[...] una non-parola che emanava un vago sentore di disfattismo, filogermanismo e imbelles disponibilità al compromesso» (BeO, p. 367)⁴: pace. «Sta succedendo qualcosa, qualcosa nell'atmosfera sta cambiando. In parte lo si vede da un sempre minor interesse per la guerra, o forse sarebbe meglio dire un sempre più diffuso escapismo» (*ibidem*)⁵. Interessano gli indizi: i gialli e i polizieschi stavano prendendo il posto delle storie di guerra. Gli sciovinisti c'erano sempre, e i parolai nazionalisti. Gli specialisti dei discorsi a salve, come René Viviani che era primo ministro allo scoppio della guerra, un uomo di sinistra che nulla ha saputo fare per fermare la catastrofe⁶. Si stavano diffondendo le «tipiche forme di letteratura di evasione» (*ibidem*)⁷. La parola era detta 'evasione', dalla prigionia della guerra. «Le regole del linguaggio stanno cambiando. Per il momento solo nelle conversazioni per strada, a tu per tu» (*ibidem*)⁸. I reduci lo sentivano che sarebbero presto passati di moda. Ma le riflessioni di Corday, che ci fa assistere anche al tormento di Anatole France, una solenne icona francese dell'anteguerra⁹, riflessioni o intuizioni che sarebbe

⁴ SSoS, s. 375: «[...] Ett icke-ord som gett ifrån sig en vag odör av defaitism, tyskvänlighet och ryggräddslös kompromissvilja».

⁵ SSoS, s. 375: «Något händer, något i atmosfären håller på att andras. Somligt visar sig i ett vikande intresse för kriget eller kanske snarare i en stegrad eskapism».

⁶ BeO, p. 418: «GIOVEDÌ 14 GIUGNO 1917 MICHEL CORDAY PASSEGZIA SOTTO IL SOLE POMERIDIANO PER I BOULEVARD DI PARIGI» (SSoS, s. 429: «Torsdagen den 14 Juni 1917 MICHEL CORDAY GÅR I KVÄLLSSOLEN PÅ EN AV PARIS BOULEVARDER»).

⁷ SSoS, s. 375: «typisk verklighetsflykt».

⁸ SSoS, s. 376: «Något har ändrats i språkreglerna. Än så länge bara på gatan, man och man emellan». BeO, p. 456: «MERCOLEDÌ 24 OTTOBRE 1917 MICHEL CORDAY ASCOLTA FRAMMENTI DI CONVERSAZIONE PER STRADA A PARIGI» (SSoS, s. 469: «Onsdagen den 24 oktober 1917 MICHEL CORDAY LYSSNAR PÅ GATUSAMTAL I PARIS»). BeO, p. 513: «GIOVEDÌ 18 APRILE 1918 MICHEL CORDAY ASCOLTA ALCUNI GIOCATORI DI CARTE A PARIGI» (SSoS, s. 539: «Torsdagen den 18 april 1918 MICHEL CORDAY LYSSNAR PÅ NÅGRA KORTSPELARE I PARIS»).

⁹ BeO, p. 452: «VENERDÌ 28 SETTEMBRE 1917 MICHEL CORDAY FA VISITA AD ANATOLE FRANCE A TOURS» (SSoS, s. 464: «Fredagen den 28 september 1917 MICHEL

oltremodo utile trasporre e verificare sul fronte italiano, ci portano dritto in direzione delle fonti storiche e della loro attendibilità. Quali fonti veritiere per la storia di domani? Non certo il giornalismo pieno di menzogne e completamente asservito. E neppure il documento più privato che però di fatto era stato violato, svuotato:

Tisdagen den 16 januari 1917
MICHEL CORDAY ÖVERVÄGER
EFTERVÄRLDENS BILD
[...] »Brev från fronten ger en
alsk känsla för kriget [...]«.
(SSoS, s. 375, s. 378)

MARTEDÌ 16 GENNAIO 1917
MICHEL CORDAY SI DOMANDA QUALE IDEA
DELLA GUERRA SI FARANNO I POSTERI
[...] «Le lettere dal fronte danno un'im-
magine fasulla della guerra [...]».
(BeO, p. 367, p. 370)

Le fotografie? Neppure quelle. La vanità e la vergogna avevano impedito che fossero riprodotte quelle che potevano testimoniare le vicende penose del fronte interno, e senza verità nessuna utilità (cfr. SSoS, s. 375-379; trad. it. BeO, pp. 367-370). Intanto in Francia si tremava e non solo di freddo. Accadrà qualcosa di simile a quello che già è accaduto in Russia?

Söndagen den 27 januari 1918
MICHEL CORDAY ÖVERVÄGER
FRAMTIDEN
[...] *Men kriget har gått i en ny fas:
striden mellan flocken och dess her-
dar.* (SSoS, s. 509)

DOMENICA 27 GENNAIO 1918
MICHEL CORDAY SI CHIEDE COSA SA-
RÀ DEL FUTURO
[...] *Ma la guerra è entrata in una nuova
fase: lo scontro fra le greggi e i loro pasto-
ri.* (BeO, p. 488, p. 489)

Si tratta pur sempre e solo di libri. E a questo proposito, citando ancora da Englund, là dove definisce «rörande» («commovente») la maniera in cui una persona istruita «[...] cerca di capire *leggendo* ciò che di grande e incomprensibile le accade» (BeO, p. 335)¹⁰, viene da dire che qualsiasi tentativo di capire leggendo è commovente. Eppure – scrive in seguito commentando la censura e il naufragio di credibilità della stampa francese (megafono del nazionalismo e del militarismo):

CORDAY BESÖKER ANATOLE FRANCE I TOURS»); BeO, p. 497: «LUNEDÌ 11 MARZO 1918 MICHEL CORDAY ASSISTE A UN'OPERA TEATRALE ALLA COMÉDIE-FRANÇAISE» (SSoS, s. 522: «Måndagen den 11 mars 1918 MICHEL CORDAY SER EN TEATERPJÄS PÅ COMÉDIE-FRANÇAISE»).

¹⁰ SSoS, s. 339: «[...] försöka *läsa* sig till förståelse av det stora och obegripliga som drabbat honom eller henne».

Lördagen den 16 september 1916
 MICHEL CORDAY ARBETAR SENT
 PÅ MINISTERIET I PARIS
 [...] Ord är en av krigets mest strate-
 giska råvaror. (SSoS, s. 341, s. 343)

SABATO 16 SETTEMBRE 1916
 MICHEL CORDAY LAVORA FINO A TARDIAL
 MINISTERO A PARIGI
 [...] Le parole sono una delle materie prime più
 strategiche della guerra. (BeO, p. 337, p. 339)

Qua e là spuntano anche considerazioni sulla guerra in generale e sulle strategie e tali considerazioni hanno un particolare sapore di verità perché sono estratte precisamente da quel groviglio di tempo e di spazio, perfettamente sincrone, contestuali. Si legga per esempio questa riflessione sull'in-
 gente numero di fallimenti degli attacchi:

Tisdagen den 29 augusti 1916
 ANDREJ LOBANOV-ROSTOV-
 SKIJ DELTAR NÄSTAN I
 BRUSILOVOFFENSIVEN
 [...] Att anfall för det mesta misslyckas och att fronterna så ofta blir stående har sin grund i två paradoxer. Den första: för att lyckas krävs grundliga förberedelser samt överraskning. Men det ena utesluter det andra. Om en angripare presterar de förberedelser som anses krävas, blir dessa ofelbart upptäckta. Överraskningen går om intet. Om man istället prioriterar överraskningen, får man glömma de noggranna förberedelserna. Den andra: för att lyckas krävs både tyngd och rörlighet. [...] Men även på denna punkt kan man bara få det ena till priset av det andra. (SSoS, s. 334, s. 336)

MARTEDÌ 29 AGOSTO 1916
 ANDREJ LOBANOV-ROSTOVSKIJ SFIORA LA PARTECIPAZIONE ALL'OFFENSIVA BRUSILOV
 [...] Il fatto che gli attacchi per lo più falliscano e che i fronti rimangano quasi sempre dove sono trova spiegazione in due paradossi. Il primo: per riuscire ci vogliono preparativi meticolosi e l'effetto sorpresa. Ma i primi escludono il secondo. Se chi attacca si prepara come si deve, verrà invariabilmente scoperto e la sorpresa si risolverà in niente. Se invece si dà la priorità alla sorpresa, si può mettere una pietra sopra i preparativi meticolosi. Il secondo: per riuscire servono sia massa sia mobilità. [...] Ma anche su questo punto si può solo avere la prima a prezzo della seconda. (BeO, p. 331, p. 333)

Il modello strategico Brusilov, basandosi sulla sorpresa, era l'ideale per attaccare l'esercito austroungarico, un esercito che lo storico inglese Norman Stone definiva affetto da «un candore e un'incompetenza quasi ispano-asburgiche» (BeO, p. 334)¹¹, «MARTEDÌ 29 AGOSTO 1916 ANDREJ LOBANOV-ROSTOVSKIJ SFIORA LA PARTECIPAZIONE ALL'OFFENSIVA BRUSILOV», BeO, p. 331¹².

¹¹ SSoS, s. 337: «en närmast spansk-habsburgsk liknöjdhet och inkompetens».

¹² SSoS, s. 334: «*Tisdagen den 29 augusti 1916, ANDREJ LOBANOV-ROSTOVSKIJ DELTAR NÄSTAN I BRUSILOVOFFENSIVEN*».

In seguito si dirà, ed è un altro pezzo della vecchia Europa che scompariva:

En dag i april 1917

PÁL KELEMEN ÖVAR
KULSPRUTESKYTTE UTANFÖR
KOLOZSVÁR
[...] Det hjälps inte att det österri-
kisk-ungerska rytteriet bedöms ha
kontinentens överlägset vackraste
uniformer. (SSoS, s. 403, s. 404)

UN GIORNO DI APRILE 1917

PÁL KELEMEN SI ESERCITA A SPARARE
CON LA MITRAGLIATRICE NEI PRESSI DI
KOLOZSVÁR
[...] Non serve che la cavalleria au-
stroungarica abbia quella che è conside-
rata di gran lunga la più bella divisa del
continente. (BeO, p. 394, p. 395)

Andiamo in Russia, a Pietrogrado, con la rivoluzione che ha un me-
se scarso di vita. Che ne era da quelle parti della guerra? Sulla tribuna si
avvicendavano gli oratori. Il menscevico Chkheidze, braccia lunghe di
scimmia, gridava:

Söndagen den 1 april 1917

SOPHIE BOTJARSKIJ BESÖKER
DUMAN I PETROGRAD
[...] 'Kamrater', ropar han: 'Kör
era bajonetter med i marken! Era
officerare har förtryckt er länge
nog'. (SSoS, s. 401, s. 403)

DOMENICA 1 APRILE 1917

SOPHIE BOTCHARSKY VISITA LA DU-
MA A PIETROGRADO
[...] «Compagni! – Confic-
cate le vostre baionette nel terreno! I
vostri ufficiali vi hanno oppresso a suf-
ficienza». (BeO, p. 392, p. 394)

Poi era la volta di Rodzjanko, due figli in divisa, a favore della guerra.
Un soldato, in un angolo, perplesso da quella specie di democrazia, chie-
deva ai compagni, ed è una domanda che sarebbe piaciuta a Pasternak:

Söndagen den 1 april 1917

SOPHIE BOTJARSKIJ BESÖKER DU-
MAN I PETROGRAD
[...] »De pratar om president och pre-
sident, men vem skall bli näste tsar?«.
(SSoS, s. 401, s. 403)

DOMENICA 1 APRILE 1917

SOPHIE BOTCHARSKY VISITA LA
DUMA A PIETROGRADO
[...] «Presidente qui e presidente là,
ma chi sarà il prossimo zar?». (BeO,
p. 392, p. 394)

Si tratta in effetti di una composizione, qualcosa di più e di diverso
rispetto alla stesura di una tradizionale opera storica. È un libro scritto
dichiaratamente in un crepuscolo di sfiducia nella storia tradizionale:

[...] Om den melankoliska skepsis
över mitt eget yrke som gett impul-
sen till detta grepp kommer jag kans-
ke att berätta någon annan gång.
(*Till läsaren*, i SSoS, s. 7)

[...] Del malinconico scetticismo
sulla mia professione che ha fornito
lo spunto per questo approccio par-
lerò forse un'altra volta.
(*Al lettore*, BeO, p. 4)

Il libro, che potrebbe diventare un modello di narrazione storica, anche
per il fronte italiano e per le sue retrovie, si pone un obiettivo, di ricostru-

ire, restaurare la verità, o la possibile verità, di alcuni momenti nelle giornate di esseri umani, diciannove, «[...] naturalmente tutti reali (il libro non contiene nulla di inventato ma si basa su documenti di vario genere lasciati da queste persone), tutti sconosciuti o dimenticati, tutti ai gradini più bassi della gerarchia» (BeO, p. 3)¹³. Uomini, donne coscritti, futuri combattenti, presenze occasionali, mentre i tipi speciali sono rari e non ingombrano di se stessi la normalità del quadro (Musil, un soldato, un caporale, un portaordini del XVI reggimento della riserva bavarese, che spunta alla fine come una maledizione per il futuro, da guerra a guerra¹⁴).

Lo scopo di Englund è stato quello di catturare il tempo, o un momento del tempo, calandosi nel punto d'essere e di vedere della persona (non un personaggio, una persona vera). Ma il libro è finalizzato anche a costruire situazioni complesse e contraddittorie, a cogliere quanto più è possibile le dinamiche della realtà. Non mancano le scene terribili, ma non c'è la ricerca artificiale dello choc. Che si sprigiona naturalmente dalle cose, dalle situazioni, nei registri di un realismo reale, ché nulla è simulato. Qui basti rammentare fra gli orrori da bacheca il cosiddetto 'fenomeno dell'alveare', che si verificava quando la bocca di un soldato che sembrasse morto si riempiva, docile antro, di mosche, ma quando ricominciava a dare segni di vita, allora lo sciame fuggiva da quella bocca impaurito («DOMENICA 25 GIUGNO 1916 A NUSAYBIN EDWARD MOUSLEY RUBA UN ELMETTO TROPICALE A UN MORTO», BeO, p. 299¹⁵). Gli ufficiali migliori erano quelli che capivano che in certi casi il discorso patriottico non funzionava mai, e come René Arnaud parlava ai suoi uomini destinati al Golgota di Verdun semplicemente con queste parole:

¹³ SSoS, s. 6: «[...] alla givetvis verkliga (boken innehåller ingenting påhittat utan bygger på dokument av olika slag som dessa människor lämnat efter sig), alla okända eller bortglömda, alla långt ned i hierarkierna».

¹⁴ Si leggano le ultime righe del libro: «Ciò che seguì furono giorni orrendi e più orrende notti: sapevo che ogni cosa era perduta. Solo dei pazzi, o dei bugiardi e criminali, potevano sperare nella generosità del nemico. In quelle notti crebbe in me l'odio contro i colpevoli di quel misfatto. In quei giorni previdi quale doveva essere il mio destino. [...] Così decisi di diventare uomo politico. Adolf Hitler, *Mein Kampf*» (BeO, pp. 574-575). In SSoS, s. 617: «[...] *Vad som härpå följde, var förskräckliga dagar och ännu värre nätter – jag visste att allt var förlorat. För att hoppas på fiendens nåd måste man antingen vara enfaldig eller också – lögnare och förbrytare. Under dessa nätter växte inom mig hatet, hatet mot upphovsmännen till detta illdåd. Under de närmaste dagarna kom jag underfund om min bestämelse. [...] Jag beslöt att bli politiker. Adolf Hitler, *Mein Kampf*».*

¹⁵ SSoS, s. 302: «*Söndagen den 25 juni 1916 EDWARD MOUSLEY STJÄL EN TROPIKHJÄLM AV EN DÖD MAN I NUSAYBIN*».

Tisdagen den 30 mai 1916

RENÉ ARNAUD NÅRFÖRSTALINJEN PÅ
HÖJD 321 UTANFÖR VERDUN
[...] »Vi har alltid varit ett lyckosamt
kompani. Vi kommer att återvända från
Verdun«. (SSoS, s. 285, s. 287)

MARTEDÌ 30 MAGGIO 1916

RENÉ ARNAUD RAGGIUNGE LA PRIMA LI-
NEA A QUOTA 321 ALLE PORTE DI VERDUN
[...] «Siamo sempre stati una compagnia
fortunata. Torneremo anche da Verdun».
(BeO, p. 284, p. 285)

Verdun sul fronte francese ha la stessa valenza di quote simboliche sul nostro fronte, o di città olocauste (come Gorizia). Allora cos'era la battaglia? Non era soltanto quella combattuta ma quella ricevuta e commentata dalla società civile:

Lördagen den 10 juni 1916

RENÉ ARNAUD LÄMNAR FÖR-
STA LINJEN PÅ HÖJD 321 UTANFÖR
VERDUN
[...] Slagets tragiska och grymma for-
mer är alltså inte bara summan av den
retoriska och semantiska förvirrin-
gen hos dem för vilket det utkämpas.
(SSoS, s. 297, s. 301)

SABATO 10 GIUGNO 1916

RENÉ ARNAUD LASCIA LA PRIMA LINEA
E LA QUOTA 321 A VERDUN
[...] Le forme tragiche e crudeli della bat-
taglia sono dunque la somma non soltan-
to della capacità distruttiva di coloro che
combattono, ma anche della confusione
retorica e semantica di coloro per i quali
si combatte. (BeO, p. 293, p. 298)

Anche la psicologia del combattente è analizzata sulla base delle testimonianze in modi mai convenzionali. Scrive nel suo diario Richard Stumpf, il marinaio che abbiamo già incontrato, imbarcato sulla nave SMS *Helgoland*, dopo la battaglia dello Jutland, con ottomila vittime, riscata e ininfluente vittoria tedesca sugli inglesi:

*Jag är övertygad om att det är omöjligt
för en människa att beskriva de känslor
och tankar som faktiskt går genom hen-
nes sinne under hennes elddop. Om jag
sade att jag var rädd, skulle jag ljuga.
Nej, det var en obeskrivlig blandning av
fröjd, skräck, nyfikenhet, apati och...
stridsglädje. (SSoS, s. 293)*

*Sono convinto che sia umanamen-
te impossibile descrivere le emozioni e
i pensieri che passano per la mente al
momento del battesimo del fuoco. Se di-
cessi che ho avuto paura mentirei. No,
è stata un' indescrivibile combinazione
di piacere, terrore, curiosità, apatia e...
gioia battagliera. (BeO, p. 289)*

Ma ci sono anche le pause, secondo una filosofia elementare ma vera che qua e là si trova espressa in questo mondo in guerra:

Lördagen den 18 mars 1916

SOPHIE BOTJARSKIJ HÖR ÈVERTS
OFENSIV ÖPPNA VID
NAROCZSJÖN
[...] Inget ont som inte har något
gott med sig. (SSoS, s. 266)

SABATO 18 MARZO 1916

SOPHIE BOTCHARSKY SENTE SCATE-
NARI L'OFFENSIVA DI ÈVERT PRESSO
IL LAGO NAROCZ
[...] Non esiste male che non porti con
sé qualcosa di buono. (BeO, p. 266)

I momenti di gioia accadono anch'essi, perché la guerra è diventata una dimensione totale e ci si poteva sorprendere anche per la felicità che si provava:

Fredagen den 12 November 1915

OLIVE KING OCH LJUSET I
GEVGELÍ

[...] »Detta är en ljuvlig plats,
bergen är strålande och luften så
frisk och stärkande«.
(SSoS, s.196, s. 198)

VENERDÌ 12 NOVEMBRE 1915

OLIVE KING E LA LUCE A GEVGELIJA
[...] «Questo posto è stupendo, le
montagne magnifiche e l'aria fresca e
corroborante. Ogni giorno lavoriamo
come giganti e mangiamo come lupi».
(BeO, p. 199, p. 201)

Nella guerra c'è posto per tutto, per la vita e per la morte, una dimensione mista, sinestetica, sincronica. Anche, e allora era il caos, sotto il profilo della strategia:

[...] hälften av alla order återkallas.
(SSoS, s. 267)

[...] la metà degli ordini impartiti è seguita da un contrordine. (BeO, p. 267)

Vi si può descrivere una distesa di corpi decomposti («[...] e il tanfo è insopportabile», BeO, p. 231¹⁶) e immediatamente di seguito imbandire questo simposio:

Lördagen den 1 januari 1916

EDWARD MOUSLEY SER SOLEN GÅ
UPP ÖVER KUT AL-AMARA.

[...] Middagen blir riktigt njudbar:
potatis (en liten portion), hästfilé,
dadlar och bröd. (SSoS, s. 229, s. 231)

SABATO 1 GENNAIO 1916

EDWARD MOUSLEY VEDE SORGERE
IL SOLE SOPRA KUT AL-AMARA

[...] La cena è una delizia: patate (una
piccola porzione), filetto di cavallo,
datteri e pane. (BeO, p. 229, p. 231)

Una rappresentazione di cosa fosse il benessere della coscienza del dovere compiuto è in questo brano del diario di Florence, infermiera in una unità medica sul fronte russo:

Söndagen den 16 januari 1916

FLORENCE FARMBOROUGH FÖLJER
EN RÄD I TRAKTEN AV TJERTOVITSE

[...] *Långsamt gick det upp för mig att detta att vara lycklig medan världen var olycklig, att skratta medan andra plågades, det var så motsägelsefullt. Faktum var att det var omöjligt. Jag förstod att min lycka var detsamma som min plikt, och som sjuksköterska i Röda korset visste jag var den väntade på mig.* (SSoS, s. 235)

DOMENICA 16 GENNAIO 1916

FLORENCE FARMBOROUGH ASSISTE
A UN'INCURSIONE NELLA ZONA DI
CZERNOWITZ

[...] *A poco a poco mi sono resa conto che essere felice mentre il mondo era infelice, ridere mentre il mondo soffriva era troppo contraddittorio, per non dire impossibile. Ho capito che essere felice significava fare il mio dovere, e come infermiera della Croce Rossa sapevo bene in cosa consisteva.* (BeO, p. 240)

Non è sufficiente, e non poteva finire così. Il brano continua con la descrizione di un assalto di soldati russi, equipaggiati con nuove uniformi da

¹⁶ SSoS, s. 231: «[...] och stanken bitvis gräslig».

neve, ai reticolati tedeschi, assalto fallito. Florence assisteva allo spettacolo dei soldati che tornavano, feriti o già morti, anche se camminavano:

[...] Blodet framträder med bjärt skärpa på soldaternas nya snödräkter. (SSoS, s. 238)

[...] Il sangue spicca con sgargiante nitidezza sulle nuove uniformi da neve. (BeO, p. 243)

Questa volta, nelle testimonianze rielaborate da Englund, il fronte italiano – l’Isonzo insanguinato e la temibile caratterialità dei nostri generali¹⁷ – emergono per la crudezza con cui viene condotta la guerra, la forsennata ostinazione negli assalti, il dispendio d’uomini assurdo e irrazionale, il distacco disumano dalla truppa.

Tutto il libro tende a costituire una totalità coesa in cui l’autore ha cercato di tradurre una visuale che fosse compatibile con una guerra appunto mondiale, con costanti spostamenti di fronti, e di fronti interni, psicologici, emotivi, fisici. Qualche esempio dagli innumerevoli prelievi che illustrano l’Europa in guerra vista dai diciannove destini selezionati:

Måndagen den 28 September 1914
KRESTEN ANDRESEN LÄR SISFÖRBINDA SKOTTSÅR I FLENSBURG
[...] Sådan var också stämningen de första veckorna: jubelt blandat med hysteri, förväntan blandad med skräck, rädsla omsatt i aggressivitet. Och sedan, givetvis: rykten, rykten, rykten. (SSoS, s.31, s. 33)

LUNEDÌ 28 SETTEMBRE 1914
A FLENSBURG KRESTEN ANDRESEN IMPARA A FASCIARE LE FERITE D’ARMA DA FUOCO
[...] Questo il clima delle prime settimane: euforia mescolata a isterismo, aspettativa mista a terrore, paura trasformata in aggressività. E poi, naturalmente: voci, voci, voci. (BeO, p. 34, p. 36)

Sull’elaborazione del lutto a Parigi, da una testimonianza del già a noi noto Michel Corday, 22 dicembre 1914:

¹⁷ Cfr. BeO, p. 202 e p. 222. L’Isonzo dopo le prime due battaglie metteva paura alle truppe anche dell’altro fronte. Ancora, nelle pagine che coinvolgono Paolo Monelli, una nota sulla ottusa ostilità che gli alti ufali del nostro esercito mostravano verso la truppa. Se non si vuole introdurre un concetto di crudeltà individuale, non vi è dubbio che tali comportamenti piuttosto diffusi (dalle testimonianze e qui suffragati da un osservatore esterno come Englund) fossero la conseguenza della burocratizzazione nella catena di comando. Questi generali, come amministratori di una parte dell’azienda militare, sapevano di dover rispondere all’autocrate che poteva valersi su di loro se i risultati non fossero stati soddisfacenti (in termini anche di morti, BeO, p. 222: «Hanno subito poche perdite» – leggiamo – «e la cosa è sospetta» [SSoS, s. 218: «De har haft misstänkt små förluster»]).

[...] Mannen berättar att man varje kväll måste avvisa uppåt 1500 besökare – sådant är publiktrycket. Och i logerna sitter för det mesta kvinnor i sorgkläder: »De har kommit för att gråta. Det är bara musik som kan dämpa och lindra deras sorg«. (SSoS, s. 71)

[...] L'uomo [il direttore dell'Opéra-Comique] gli racconta che ogni sera devono respingere circa millecinquecento persone, tale è la pressione del pubblico. E i palchi sono pieni più che altro di donne in lutto: – Vengono per piangere. Solo la musica può mitigare il dolore. (BeO, p. 76)

Vedove tristi o allegre, comunque fossero, nell'estate 1916 «negli alberghi delle molte località balneari sulla costa atlantica è impossibile trovare una stanza libera» (BeO, p. 316)¹⁸. Lo stesso Corday cenava da Maxim's a Parigi, giovedì 27 luglio 1916, e vi notava che gli uomini si travestivano, anche se non combattevano, in uniforme e si davano pure le decorazioni in nastrini (scorgeva ai tavoli l'autore di farse Georges Feydeau e l'acquarrellista delle battaglie François Flameng). E le donne? C'erano anche loro:

[...] varav många, kanske de allra flesta, är prostituerade av högsta klass. [...] Koppleriverksamheten pågår nästan helt öppet. [...] »Redo i tjänst ikväll.« [...] Corday tror sig veta att alla de högklassiga horor som denna kväll finns på Maxim's har vad som kallas en gudson. Det innebär att när de av patriotiska skäl »adopterar« en soldat, vilket innebär att när denne kommer hem på permission har kvinnan ifråga sex med honom, gratis. (SSoS, s. 319, s.320)

[...] molte delle quali, forse la maggior parte, sono prostitute d'altissimo bordo. [...] I ruffiani svolgono quasi apertamente la loro attività. [...] – Pronta al servizio per stasera -. [...] Corday ritiene che tutte le puttane d'alto bordo presenti questa sera da Maxim's abbiano un «figlioccio»: per ragioni patriottiche hanno «adottato» un soldato a cui offrono prestazioni gratuite ogni volta che torna a casa in licenza. (BeO, p. 317, p. 319)

Il patriottismo dilagava e la vita continuava.

In seguito altre volte viene preso in esame quel particolare momento in cui guerra e situazione di festa coincidevano. Una festa poteva essere anche determinata dall'effetto di stupefacenti in uso come la cocaina (e non solo, anche e forse di più la morfina, la droga dei feriti e dei mutilati), ma la cocaina aveva conosciuto il periodo di massimo splendore in Europa proprio all'inizio del Novecento. Molto diffusa tra i soldati francesi e inglesi. Essendo per massima parte di produzione tedesca (prodotta dall'industria farmaceutica Merck), ciò induceva a temere complotti degli imperi centrali.

Festa, o meglio una spaventevole 'distrazione', poteva essere il gioco alla roulette russa, «[...] cioè caricare una rivoltella con un solo colpo, far ruotare

¹⁸ SSoS, s. 318: «Det är lön att finna ett ledigt hotellrum i de många badorterna vid atlantkusten».

il tamburo e poi premere il grilletto» (BeO, p. 365)¹⁹, praticato tra i graduati di alcune divisioni. Spararsi con la roulette russa era una variante del colpo che si poteva ricevere da lì a qualche ora. Gioie terribili di uomini avvezzi alla morte. Alcune cene – una ce la racconta Sophie Botcharsky – diventavano cene di fantasmi, per tutti i morti che non sedevano più a tavola (BeO, p. 366; cfr. SSoS, s. 374). Allora, vista anche la tipologia di festa, si mette il lettore in condizione di comprendere che non sussisteva vera contraddizione e che si otteneva una combinazione chimica di umori, in un preciso contesto.

Lördagen den 13 januari 1917
SOPHIE BOTJARSKIJ FIRAR DET
ORTODOXA NYÅRET I EN BUNKER
[...] Stämningen är en bisarr
blandning av eufori och uppgiven-
het. (SSoS, s. 372, s. 373)

SABATO 13 GENNAIO 1917
SOPHIE BOTCHARSKY FESTEGLIA IL CA-
PODANNO ORTODOSSO IN UN BUNKER
[...] L'atmosfera è una bizzarra combina-
zione di euforia e rassegnazione. (BeO, p.
364, p. 365)

Fatti d'arme e storiografia. Gli storici, come la nottola di Minerva che calava sul finire del giorno, venivano a dare forma al caos. Si legga questo documento, che ha come protagonista il tenente René Arnaud sulla Somme e la sua percezione della logica con cui si scrive la storia:

Söndagen den 28 februari 1915
RENÉ ARNAUD FÅR VID SOMME EN
INBLICK I HISTORIESKRIVNINGENS LOGIK
[...] Så småningom lyckas Arnaud pussla
ihop vad det skedda. Två av de uttråkade
vaktposterna fick för sig att skjuta mot ett
sträck flyttfåglar, av allt att döma storspo-
var på väg upp mot sina häckningplatser
i Skandinavien. Deras skott hade lurat
några av de andra vaktposterna att frukta
någon osedd fara, varvid även de börjat
skjuta. Sedan dröjde det bara ett ögonblick
innan det uppstod eldpanik längs he-
la skyttegraven. Denna plotsliga skot-
tlossning fick uppenbarligen någon i den
tyska linjen att frukta en attack, varefter
denne kallat in det egna artilleriet i leken.
Det officiella efterspelet kom dagen därpå.
Då kunde de i en fransk armékommuniké
läsa: »Vid Bécourt, nära Albert, har ett
tyskt anfall blivit fullständigt krossat av
vår eld.« Arnauds egen kommentar: »Det
är så historia skrivs.« (SSoS, s. 96, s. 98)

Domenica 28 febbraio 1915
SULLA SOMME, RENÉ ARNAUD HA LA PERCE-
ZIONE DELLA LOGICA CON CUI SI SCRIVE LA
STORIA
[...] Piano piano Arnaud riesce a ricostruire
quello che è successo. A due sentinelle anno-
iate è saltato in mente di sparare contro uno
stormo di uccelli migratori, probabilmente
chiurli maggiori diretti in Scandinavia per la
cova. I colpi hanno indotto altre sentinelle
a temere un pericolo invisibile e a sparare a
loro volta. È bastato qualche attimo perché
lungo l'intera trincea si spargesse il panico.
L'improvvisa scarica di colpi ha evidente-
mente scatenato nella linea tedesca la paura
di un attacco, e così è stata fatta intervenire
l'artiglieria. La conclusione ufficiale arriva
l'indomani. In un comunicato francese si
legge: «Presso Bécourt, vicino ad Albert,
un attacco tedesco è stato respinto con de-
cisione dal nostro fuoco». Il commento
personale di Arnaud: «È così che si scrive la
storia». (BeO, p. 98, p. 100-101)

¹⁹ SSoS, s. 374: «[...] alltså att ladda en revolver med ett skott, snurra kammaren och sedan trycka av».

Aspettative prebelliche e risultati dell'esperienza. Anche i colori cadevano nella fossa delle illusioni perdute: «I colori, verde compreso, sono spariti da tempo, e la tempesta di granate ha uniformato tutto alla stessa scialba sfumatura bruno-grigia» (BeO, p. 322)²⁰. Il commento: «Questo scialbore cromatico è l'ennesimo aspetto che non risponde alle aspettative prebelliche dei tanti esteti esaltati che celebravano la guerra: non è grigia soltanto nelle sue routine, ma anche dal punto di vista dei colori materiali» (*ibidem*)²¹. Prima di scomparire, Kresten Andresen, soldato dell'esercito tedesco, danese, ventitré anni, che incontreremo anche in seguito nel nostro viaggio testuale, ci regala una immagine terribile e fiabesca della guerra, quando scoppia una granata:

Tisdagen den 8 augusti 1916

KRESTEN ANDRESEN FÖRSVINNER
VID SOMME

[...] När en brutalitet av sistnämnda slag detonerar är det, skriver Andresen, som att möta »ett odjur från sagorna«. Allt blir plötsligt tyst – och mörkt. [...] Mitt på dagen den 8 augusti lever fortfarande Kresten Andresen. [...] När 1:a kompaniet mönstrar är det 29 män som inte återfinnas vare sig bland de levande eller bland de döda. Kresten Andresen är en av dem. Han kommer aldrig mer att höras av. Hans öde är okänt. (SSoS, s. 324, ss. 326-328)

MARTEDÌ 8 AGOSTO 1916

KRESTEN ANDRESEN SCOMPARE NEI
PRESSI DELLA SOMME

[...] Quando ti scoppia accanto un obbrobrio simile – scrive Andresen – è come incontrare «un mostro delle fiabe». Di colpo tutto diventa silenzio, e buio. [...] A mezzogiorno dell'8 agosto Kresten Andresen è ancora vivo. [...] Quando la 1ª compagnia viene passata in rivista mancano all'appello ventinove uomini, che non si trovano né tra i vivi né tra i morti. Kresten Andresen è uno di loro. Non si avranno mai più sue notizie. Non si sa cosa ne sia stato di lui. (BeO, p. 322, pp. 324-326)

Mentre Kresten scompariva, quasi innominato, una delle figure di maggiore spicco di tutta la guerra, e scrittore eminente delle guerre del Novecento (*In Stahlgewittern*, 1920; trad. it. *Tempeste d'acciaio*, 1966), il tenente Ernst Jünger, arrivava a Guillemont con il suo 73° reggimento di fucilieri.

Söndagen den 13 augusti 1916

FLORENCE FARMBOROUGH BESER
ETT SLAGFÄLT VID DNIESTR

[...] Och dagen fortsätter att gå i dödens tecken. (SSoS, s. 329, s. 332)

DOMENICA 13 AGOSTO 1916

FLORENCE FARMBOROUGH ASSISTE
A UNA BATTAGLIA SUL DNISTR

[...] E nel segno della morte prosegue la giornata. (BeO, p. 326, p. 329)

Leggiamo ancora nel profilo di Florence Farmborough, l'infermiera che abbiamo già incontrato, mentre assiste a una battaglia sul Dnestr,

²⁰ SSoS, ss. 324-325: «Alla kulörer, inte minst de gröna, är sedan länge försvunna, och granatstormen har ältat samman allt till samma blackt brungrå nyans».

²¹ SSoS, s. 325: «Just den här färgmassiga tristessen var ännu en punkt där kriget ej motsvarade olika överspända esteters förkrigstida förväntningar: kriget var inte bara grått i sina rutiner utan även i sin kolorit».

dentro un paesaggio dalla bellezza inebriante la presenza della morte, i morti sparsi in giro, austriaci e russi fianco a fianco, così come erano caduti. Montagne di cadaveri (viene in mente *Masse und Macht*, 1960²²), di Canetti, con qualche tiranno carismatico, detentore del dominio sulla scarica emozionale della massa, l'*Entladung*, in cima alla torre dei morti). Cadaveri la cui datazione dipendeva da come aveva agito, nutrendosene, l'armata dei topi, anch'essi nemici e odiatissimi dai soldati²³. La vita umana appare fragile ed effimera ma da quel campo sterminato di corpi insepolti si ricavava la cosa che era diventata la guerra facendola:

Kriget började inte minst som ett försök att bevara Europa exakt som det var, att upprätthålla *status quo*, men håller på att förvandla kontinenten på ett mer genomgripande vis än någon kunnat ana ens i sina värsta mardrömmar. Den uråldriga sanningen manifesterar sig än en gång, den som säger att krig förr eller senare blir okontrollerbara och kontraproduktiva för att människor och samhällen i sin blinda iver att segra tenderar att offra allt. Sällan har det varit mer sant än nu, då de styrande, oavsiktligt och utan plan, släppt lös sällsynt okontrollerbara krafter: extrem nationalism, social revolution, religiöst hat. (SSoS, s. 331)

La guerra è iniziata anche come tentativo di mantenere l'Europa esattamente com'era, di difendere lo status quo, ma sta trasformando il continente in un modo più radicale di quanto si sarebbe potuto prevedere negli incubi peggiori. Si manifesta ancora una volta la verità primordiale secondo cui tutte le guerre prima o poi finiscono col diventare incontrollabili e controproducenti, perché nella cieca foga di vincere le persone e le comunità tendono a sacrificare tutto. E non è mai stato più vero che adesso. I governanti, senza cautela né strategie, hanno liberato forze più incontrollabili che mai: il nazionalismo estremista, la rivoluzione sociale e l'odio religioso. (BeO, p. 328)

Florence si scuote – non è che tutti questi pensieri siano stati da lei pensati ma pesavano anche su di lei – e si rifugia nella sua fede:

»Man *måste* tro och lita på Guds nåd, annars skulle dessa ohyggliga syner förhärja ens hjärna; och fyllt av misströstan skulle ens hjärta ge vika«. (SSoS, s. 331)

«Bisogna credere e affidarsi a Dio, altrimenti le nostre menti sarebbero perseguitate da questi spettacoli tremendi; e il nostro cuore cederebbe, colmo di disperazione». (BeO, p. 328)

La scelta di Musil, seguito nel corso del libro, pedinato con particolare curiosità (una testa speciale la sua), consente di osservare sui fronti, e nel

²² Per l'edizione italiana, cfr. E. Canetti, *Massa e potere*, trad. di F. Jesi, Rizzoli, Milano 1972.

²³ Cfr. BeO, p. 345, n. 63: «DOMENICA 15 OTTOBRE 1916 ALFRED POLLARD VEDE LE TRACCE DELLE BATTAGLIE ESTIVE DELLA SOMME» (SSoS, s. 349, n. 197: «*Söndagen den 15 oktober 1916 ALFRED POLLARD FINNER SPÅR EFTER SOMMARENS STRIDER VID SOMME*»).

corso di un servizio in cui l'ufficiale Musil non si faceva certo particolarmente onore, tanto da perdere l'incarico di comandante di compagnia, le reazioni alla guerra di uno dei più grandi scrittori moderni, e forse il suo cervello più freddamente analitico. Il precoce analista e in presa diretta degli aspetti kitsch nell'estetica e nell'etica della guerra²⁴. «La sua impietosa lucidità vale anche per la sua persona»²⁵. Ciò che lo rende un soggetto particolarmente interessante. Importa pertanto quella materia cerebrale a contatto con materia altra e del tutto insubordinata a ogni ordine o disegno intellettuale. Leggiamo: «Inoltre la guerra ha dato alla sua mente che prima girava a vuoto qualcosa su cui soffermarsi, sebbene sempre come sensazione estetica, dato che si trova ancora a distanza di sicurezza dai combattimenti. Sta piuttosto bene. Si è fatto un'amante: una contadina nubile della sua età, di nome Magdalena Lenzi, che però lui chiama poco rispettosamente la Grigia, in onore della sua vacca» (BeO, p. 157). Musil vede e registra un attacco italiano intorno all'Altipiano di Asiago: «DOMENICA 4 LUGLIO 1915 ROBERT MUSIL SEGUE IL BOMBARDAMENTO DI MONTE VERENA [...] *Li dove coglie il proiettile s'alza verticalmente una fontana di fumo e polvere, che sopra s'allarga come un pino a ombrello. Si ha una sensazione neutrale, come al tiro a segno*» (BeO, p. 156, p. 158). Musil cerca di vivere la guerra come esercizio di osservazione su un campo di esperienza assolutamente degno di sperimentazione, entusiasmandosi a suo modo per quanto esso fosse sempre prodigo di suggerimenti per le sue note e di appunti (non tanto diversamente da come osserva il cosmo umano nel suo romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930, 1933, 1943)²⁶, che ha pagine di una impassibilità impressionante). L'uomo non fa che studiarsi, e non prova emozioni particolari, neppure davanti alla morte, fino a quando sente il rumore di un fascio di frecce volanti che il pilota italiano ha lanciato anche contro di lui: «MERCOLEDÌ 22 SETTEMBRE 1915 ROBERT MUSIL RICEVE IL BATTESIMO DEL FUOCO A TENNA [...] *Ma nessuna traccia di spavento, nemmeno di quello puramente nervoso come il batticuore, che solitamente viene con uno choc improvviso, anche senza paura. – Poi sensazione assai piacevole. Soddisfazione di aver avuto questa esperienza. Quasi orgoglio; accolto in una comunità, battesimo*» (BeO, pp. 179-180).

Le donne sono sempre presenti quando entra in scena lui: «LUNEDÌ 20 MARZO 1916 ROBERT MUSIL VIENE TRASPORTATO ALL'OSPEDALE DI

²⁴ Cfr. R. Musil, *Über die Dummheit* (1937), in A. Frisé (Hrsg.), *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Rowohlt, Reimbek 1981, ss. 1270-1291; trad. it. e cura di B. Cetti Marinoni, *Sulla stupidità*, in Id., *Saggi e lettere*, Einaudi, Torino 1995, pp. 175-176.

²⁵ Cfr. BeO, p. 411: «MARTEDÌ 29 MAGGIO 1917 ANGUS BUCHANAN AMMIRA LA SPIAGGIA DI SABBIA BIANCA A LINDI» (SSoS, s. 421: «*Tisdagen den 29 maj 1917 ANGUS BUCHANAN BETRAKTAR DEN VITA STRANDEN I LINDI*»).

²⁶ Per la traduzione italiana, cfr. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho, Einaudi, Torino 1956, 1958, 1962.

INNSBRUCK [...] Dagli sguardi pietosi di alcune donne capisce quanto è messo male» (BeO, p. 268, p. 270). «SABATO 8 APRILE 1916 ROBERT MUSIL VIENE TRASPORTATO AMMALATO A PRAGA [...] Le infermiere parlano con te di tutto. Lue, esame delle urine, enteroclima. Ti vestono e ti spogliano e ti toccherebbero da tutte le parti. Sono come immuni alla sessualità accumulata. E tuttavia restano del tutto donnine» (BeO, p. 273)²⁷. Vale la pena però chiudere su Musil, non sulla sua passione per le infermiere, che resta pur sempre una pagina d'autore, ma per un ragionamento tipicamente musiliano, da Kakanìa equilibrata e morente, o il morbo austro-ungarico della immobilità. La rivista per cui scriveva, la «Tiroler Soldaten-Zeitung», chiudeva i battenti a Bolzano dove lo scrittore si trovava così bene. E forse per questa irritazione scriveva per un'ultima volta: che il solo pensare come si stava ingenuamente facendo per la stanchezza della guerra di addivenire a una «concordia» fra i popoli, quando erano rimaste intatte e neppure sfiorate le cause del conflitto, era «una favola per bambini», che il «gioco selvaggio delle forze politiche» avrebbe punito con un tremendo disinganno. C'era già *L'uomo senza qualità*, il capodopera della sconfitta (cfr. BeO, pp. 396-397). A Vienna Musil assiste a un rivolgimento, l'ultimo spasmo dell'impero che fu, dopo che è stata già proclamata la repubblica ceca e la Croazia e la Slovenia sono entrate a far parte del regno di Serbia. Leader eccentrici (Egon Erwin Kisch) e scrittori fuori di testa (Werfel) si aggirano per la città: «LUNEDÌ 2 NOVEMBRE 1918 ROBERT MUSIL ASSISTE ALLO SCOPPIO DELLA RIVOLUZIONE A VIENNA [...] Spirito dello spirito dell'espressionismo. (Forse però tale voglia di teatralità rientra nelle condizioni preliminari di un personaggio storico)» (BeO, pp. 552-553).

Due soli gli italiani, reclutati in questa nazionale europea della Grande Guerra: Vincenzo D'Aquila, fante dell'esercito italiano, italoamericano, 21 anni; e Paolo Monelli, alpino, 23 anni. Monelli è sondato sovente da Englund, pizzicato a testo con citazioni dai suoi libri; una conferma della sua esemplarità su tutto l'arco della guerra e della prigionia²⁸. Englund, che apprezza il nostro autore – sue le ultime parole su cui il libro si chiude (BeO, p. 573; SSoS, s. 611) – precisa anche che Monelli girava con il Dante in tasca, perché certe analogie infernali potevano funzionare (come per Levi in *Se questo è un uomo*, 1947). Monelli lo conosciamo bene, il suo stile, il suo carattere, è l'arma alpina al suo meglio, sfrondata anche di un po' di retorica di barbe e di veci: «Questa è la guerra. Non il rischio di morte, non la rossa girandola della granata

²⁷ Sia consentita, in questi affreschi di fango e di sangue, una pausa umoristica, ma pur sempre in tema. Woody Allen forse aveva letto o forse no questo frammento dei diari musiliani, quando disse qualcosa di analogo sull'egemonia 'culturale' delle infermiere sul corpo maschile, e sulla loro potenza erotica.

²⁸ BeO, p. 232, p. 268, pp. 279-283, pp. 341-343, p. 350, pp. 370-371, pp. 415-416, pp. 422-427, pp. 432-434, p. 460, pp. 467-468, pp. 473-474, pp. 532-533 (SSoS, s. 232, ss. 280-284, ss. 345-347, s. 354, s. 379, ss. 426-427, ss. 433-439, ss. 444-446, s. 473, ss. 481-482, ss. 487-488, ss. 559-561).

che acceca e seppellisce in un turbine sonoro ("Quando si leva, che 'ntorno si mira / tutto smarrito de la grande angoscia..."): ma sentirsi così marionette nelle mani di un burattinaio ignoto gela talvolta il cuore, come se la mano d'un morto l'afferra» (BeO, p. 282)²⁹.

Più drammatico, e nuovo per noi, il profilo di D'Aquila. Venuto da lontano, già in tremore di crisi mistica, viene assunto per la sua scienza di dattilografo come assistente di stato maggiore. Englund, lo segue, si mette sulle sue piste, come fa con i suoi personaggi. Entra, insieme a loro, in situazione. Comincia a fare una considerazione di lampante evidenza sulle ragioni delle perdite ingenti a ogni assalto; quindi provoca una illuminante riflessione sulla ostinazione con la quale gli ufficiali italiani, che hanno combattuto altre guerre (in un'altra storia), hanno continuato ad assegnare quasi superstiziosamente a un movente umano come la volontà una efficienza che essa non poteva più avere di fronte alle armi distruttive della nuova guerra. Ne viene fuori una lezione di materialismo bellico, di concretismo situazionale, e si capisce meglio anche perché sia grande quella guerra. È più grande della volontà umana, certamente più grande della volontà dei singoli soldati. Non solo. È una delle pagine più veritiere e tremende sulla follia di un certo cadornismo, a esito tragico. Si legga in cronaca questo reiterato macello:

Torsdagen den 28 Oktober 1915
 VINCENTO D'AQUILA ÅSER DEN
 MISSLYCKADE STORMNINGEN AV
 MONTE SANTA LUCIA
 [...] D'Aquila är förfärad, inte bara av insikten att några av dem där mörka, orörliga fläckarna på den fjärran bergssidan är hans kamrater utan även av de höga officerarnas kyla och taktikens uppenbara brist på finess. Vid det här laget har alla krigförande insett att arméernas eldkraft blivit så mäktigt attanfällande ofelbart kommer att lida stora förluster. Ännu håller dock många generaler fast vid den förkrigstida illusionen att eldkraften går att kompensera med ren... vilja, viljan att sträva vidare i kulregnet, förlusterna till trots.

GIOVEDÌ 28 OTTOBRE 1915
 VINCENZO D'AQUILA ASSISTE AL FALLITO ASSALTO DI MONTE SANTA LUCIA
 [...] D'Aquila è terrorizzato, non solo dalla consapevolezza che alcune di quelle macchie scure e immobili sui fianchi lontani della montagna sono i suoi compagni, ma anche dalla freddezza degli alti ufficiali e dalla grossolanità della tattica impiegata. Ormai tutti i belligeranti si sono resi conto che la potenza di fuoco degli eserciti è diventata talmente elevata che qualsiasi assalto porta inevitabilmente a grandi perdite. Eppure molti generali si aggrappano ancora alle illusioni dell'anteguerra, e sperano che tanta potenza possa essere controbilanciata dalla pura e semplice volontà, la volontà di continuare ad avanzare sotto una pioggia di pallottole, nonostante le perdite.

²⁹ SSoS, s. 282: «*Detta är kriget. Inte risken att dö, inte granatens röda fyrverkeri som förblindar när den slår ned med en vinande ljud, utan känslan av att vara en marionett i händerna på en okänd dockmästare, och den känslan kyler ibland hjärtat som om döden själv gripit tag*». La citazione dantesca è tratta da *Inferno* XXIV, vv. 115-116.

Men vems vilja? Framåt slutet av dagen hör D'Aquila ett samtal förmedlas över fälttelefonen. En kapten för en kompani bergsjägare ringer, bönar att hans folk skall slippa genomföra fler anfall. Femton gånger har hans elitsoldater stormat uppför bergsslutningen, och femton gånger har de slagits tillbaka. Av 250 man återstår nu knappt 25. Befälhavaren säger nej, ber den som håller i luren att påminna kaptenen om den ed han svurit til kronan och Italien. Kompaniet med bergsjägare anfaller en sista gång. Också det anfallet misslyckas. Kaptenen hör inte till de överlevande. Dt ryktas om att han har tagit sitt liv. Den 30 oktober får D'Aquila på sin maskin renskriva en order som meddelar att anfallet tills vidare skall avbrytas. (SSoS, s. 188, ss. 190-191)

Ma la volontà di chi? Verso la fine della giornata D'Aquila sente una conversazione al telefono di campo. Il capitano di una compagnia di alpini chiama per chiedere che ai suoi uomini vengano risparmiati altri attacchi. Si sono già lanciati quindici volte su per le pendici delle montagne, e per quindici volte sono stati respinti. Di duecentocinquanta uomini gliene restano venticinque. I comandanti rispondono di no, e chiedono al telefonista di ricordare al capitano il giuramento prestato alla corona e all'Italia. La compagnia di alpini attacca un'ultima volta. Anche quest'assalto fallisce. Il capitano non è tra i sopravvissuti. Si dice che si sia tolto la vita. Il 30 ottobre D'Aquila deve trascrivere a macchina l'ordine di interrompere l'attacco. (BeO, p. 192, pp. 194-195)

Il caporale D'Aquila, posto in una situazione di disastro delle coordinate della logica, e di volontà travolte e annichilite, è scampato sì agli assalti ma non è scampato a un delirio mentale, o diagnosticato per tale, che lo fa internare. Il manicomio di Sant'Osvaldo, vicino a Udine, è pronto ad accoglierlo:

Onsdagen den 26 januari 1916
VINCENZO D'AQUILA ÖVERFÖRS
TILL MENTALSJUKHUSET SAN
OSVALDO
[...] »Symtom: cerebral tyfus av
manisk typ – farlig för sig och för
andra.« (SSoS, s. 240, s. 241)

MERCOLEDÌ 26 GENNAIO 1916
VINCENZO D'AQUILA VIENE
TRASFERITO AL MANICOMIO DI
SANT'OSVALDO
[...] «Sintomi: tifo cerebrale di tipo
maniacale, pericoloso per se stesso e
gli altri.» (BeO, p. 245)

È convinto di poter fermare la guerra («*Con il braccio alzato, facevo segno ai soldati di cessare il fuoco*», BeO, p. 246³⁰) ma insisteva su una stravagante idea che imbarazzava il capitano Bianchi, psichiatra:

D'Aquila börjar än en gång argumentera för sin sak: det är världen, inte han, som är galen. han analyserar, profeterar, orerar: »Har inte Kristus sagt oss att vi skall älska våra fiender?«. (SSoS, s. 242)

D'Aquila inizia ancora una volta a perorare la sua causa: è il mondo, non lui, a essere impazzito. Analizza, profetizza, declama: «Cristo non ci ha forse detto di amare i nostri nemici?» (BeO, p. 246)³²

³⁰ SSoS, s. 242: «*Med höjd arm gestikulerade jag åt soldaterna att sluta skjuta*».

In seguito è sospettato di simulazione, come tutti i 'disertori' psichiatrici, spiati per vedere se mentono, ed essere colti in flagranza di reato (ma qualche volta aiutati dal personale ausiliario), e viene dimesso perché ha cominciato a fare l'agitatore (ogni discorso psichiatrico cominciava a essere anche un discorso politico) e il direttore vorrebbe liberarsene e magari rimandarlo al fronte.

Ma quello che è straordinario, dopo la sua dimissione e la partenza per Roma, è la sosta a Firenze. D'Aquila scende dal treno e si fa attrarre dalla città. Che gli appare un'isola in mezzo alla guerra, come ci fosse approdato dopo un lungo viaggio per mare. Lo straniamento è tale che si comunica anche al lettore, e vale un libro di storia sul fronte interno e la sua separatezza dalla guerra, dal dolore, dalla pazzia, dalla morte:

Tisdagen den 26 september 1916

VINCENZO D'AQUILA SKRIVS UT FRÅN MENTALSJUKHUSET I SIENA [...] Resan går över Florens, där han får några timmar över i väntan på ett anslutande tåg. Han vandrar ut i staden men blir stående förbluffad – och arg – på den vackra Piazza della Signoria. Hans olika världar skär med ett gnisslande in i varandra. Här finns inte ett spår av de frågor och plågor som så sysselsatt honom det senaste året och som bokstavligen fått honom att förlora sitt förstånd. Här finns ingenting som ens antyder att det pågår ett krig. Folk dricker kaffe, äter glass och kurtiserar. På ett ställe står en orkester och spelar wienervalser. (SSoS, s. 347, ss. 348-349)

MARTEDÌ 26 SETTEMBRE 1916

VINCENZO D'AQUILA VIENE DIMESSO DAL MANICOMIO DI SIENA [...] Il treno fa tappa a Firenze, dove ha qualche ora da trascorrere in attesa della coincidenza. Esce a passeggio in città ma si ferma stupito – e arrabbiato – nella bella piazza della Signoria. I suoi due mondi si scontrano: qui non c'è traccia delle domande e delle sofferenze che lo hanno tenuto occupato per tutto l'ultimo anno e che gli hanno fatto perdere letteralmente la ragione. Qui niente indica che è in corso una guerra: la gente beve il caffè, mangia gelati e corteggia le ragazze. Da un lato della piazza un'orchestra suona valzer viennesi. (BeO, p. 343, pp. 344-345)

Abbiamo voluto concludere il percorso che ci siamo ritagliati sulla mappa fornita da Englund con questa miracolosa e irritante Firenze che accoglieva indifferente, come fosse sempre stata in pace, il caporale D'Aquila, impazzito e forse rinsavito. Solo la cittadinanza americana lo salva, e a bordo di un mercantile è avvistato l'ultima volta dalle parti delle Bermuda mentre è diretto negli Stati Uniti (cfr. BeO, p. 571; SSoS, s. 610).

LE PAROLE UCCIDONO LE COSE OPPURE ALTRE PAROLE? IL LINGUAGGIO COME PERDITA E COME ARTICOLAZIONE AGONISTA

Giovanni Bottirolì

Università degli Studi di Bergamo (<giovanni.bottirolì@unibg.it>)

Ainsi le symbole se manifeste d'abord
comme meurtre de la chose [...].¹ Così il simbolo si manifesta in primo
luogo come uccisione della cosa [...].*

1. Il linguaggio e la morte

In un saggio del 1948, Blanchot cita questo passo di Hegel:

Le premier acte, par lequel Adam
se rendit maître des animaux, fut de
leur imposer un nom, c'est-à-dire qu'
il les anéantit dans leur existence (en
tant qu'existants).²

Il primo atto con cui Adamo si rese
padrone degli animali fu di impor-
re loro un nome, vale a dire li annien-
tò nel pieno della loro esistenza (in
quanto esistenti).*

Blanchot aggiunge: «Hegel veut dire qu'à partir de cet instant, le chat
cessa d'être un chat uniquement réel, pour devenir aussi une idée»³. Il
sorgere del linguaggio esige dunque, e determina,

[...] une sorte d'immense hécatom-
be, un déluge préalable, plongeant
dans une mer complète toute la créa-
tion. Dieu avait créé les êtres, mais
l'homme dut les anéantir. C'est alors
qu'ils prirent un sens pour lui, et il
les créa à son tour à partir de cette
mort où ils avaient disparu.⁴

[...] un'immensa ecatombe, un di-
ludio preventivo che immerge in un
vasto mare ogni creazione. Dio ave-
va creato gli esseri, ma l'uomo ha
dovuto annientarli. È allora che essi
acquistarono senso per lui ed egli li
creò a sua volta, a partire da quella
morte in cui erano scomparsi.*

¹ J. Lacan, *Fonction est champ de la parole et du langage en psychanalyse*, in Id., *Écrits*, Seuil, Paris 1966, p. 319; trad. it. di G.B. Contri, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in Id., *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 1974, p. 313.

² M. Blanchot, *La littérature et le droit à la mort* (1948), in Id., *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, p. 312; trad. it. di F. Facchini, G. Marcon, *La Letteratura e il diritto alla morte* (1948), in M. Blanchot, *La follia del giorno*, Elitropia, Reggio Emilia 1982, p. 93.

³ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «Hegel vuol dire che a partire da quell'istante, il gatto cessò di essere un gatto soltanto reale, per divenire anche un'idea».

⁴ *Ivi*, p. 313; trad. it. *ivi*, p. 94.

Questa la tesi di Hegel: la parola è un assassinio della cosa. Una tesi senza dubbio controintuitiva, sconcertante, e che deve essere chiarita: e, almeno in un primo tempo, chiarirla equivale a ridimensionarne la drammaticità. Per Hegel ogni parola, come veicolo del concetto, si colloca inevitabilmente dal lato dell'Universale: dicendo 'gatto' nomino la specie, non un gatto particolare; evoco un concetto, non una percezione. Osserva Blanchot: «[...] le mot, toujours général, a toujours déjà manqué ce qu'il nomme»⁵. Ma come recuperare ciò che il linguaggio si lascia sfuggire? Come ritrovare «cette feuille cassée de lierre, cette pierre nue, un pas dispersé dans la nuit»⁶. Per Hegel, il linguaggio-pensiero è un'attività di mediazione che sopprime irreversibilmente l'immediato. La via del concetto è quella dell'Universale, e lo Spirito non rinuncia a seguirla. Quale sarà allora la via di chi rifiuta di sacrificare il particolare all'universale, di chi rivendica l'unicità (almeno potenziale) di ogni esperienza?

Sembra però che il pathos tragico con cui Hegel descrive il passaggio dalla natura alla cultura possa venir notevolmente ridimensionato: non ci meravigliamo se Blanchot precisa «Sans doute, mon langage ne tue personne»⁷. Tuttavia egli non rinuncia alla tesi del *meurtre*, sviluppandola lungo una linea non hegeliana. Secondo Blanchot infatti la morte hegeliana non è una vera morte. Innegabilmente il linguaggio è *perdita* in quanto può designare le cose soltanto nella loro 'idealità', nella loro astrazione, sopprimendo le particolarità dell'esperienza, i tratti singolarizzanti; ma il linguaggio è anche *restituzione, resurrezione*. Fortunatamente, il mio gatto non viene ucciso dalla parola 'gatto': viene annientato (cioè disconosciuto) nella sua esistenza particolare, ma restituito nella forma del concetto, del significato. Le cose muoiono, ma per risorgere nella vita dello spirito. Ecco perché la morte hegeliana non sarebbe una vera morte, semmai una morte 'interiorizzata', che agisce al servizio di quella trasposizione che Hegel chiama *Aufhebung*: così la parola è «cette vie qui porte la mort et se maintient en elle»⁸.

Che cosa accade se decidiamo di rinunciare alle trasposizioni sublimanti della dialettica? In ogni riflessione che privilegia la singolarità (in Blanchot come in Lacan, ecc.) la tesi dell'assassinio ritrova la sua forza. Essa appare

⁵ M. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 48; trad. it. di R. Ferrara, *La conversazione infinita. Scritti sull'insensato gioco di scrivere* (1977), Einaudi, Torino 2015, p. 46: «[...] la parola, che è sempre generale, ha sempre già mancato la cosa nominata».

⁶ *Ibidem*; trad. it. ivi, p. 47: «la foglia d'edera spezzata, questa pietra nuda, un passo sperduto nella notte?».

⁷ M. Blanchot, *La littérature et le droit à la mort*, in Id., *La part du feu*, cit., p. 313; trad. it. di F. Facchini, G. Marcon, *La letteratura e il diritto alla morte*, cit., p. 94: «Senza dubbio il mio linguaggio non uccide nessuno».

⁸ *Ivi*, p. 307; trad. it. ivi, pp. 98-99: «vita che porta la morte e si conserva in essa».

forzata, iperbolica, se ci limitiamo a porzioni 'atomiche' dell'esperienza: la parola 'gatto' non uccide nessun gatto, lo stesso Blanchot ovviamente ne conviene. Ma se pensiamo alle difficoltà che il linguaggio incontra per rendere conto di ogni *esperienza* degna di questo nome – l'amore, il coraggio, la sofferenza, ecc. – ecco che questa tesi appare fortemente plausibile.

Proviamo a formularla in una maniera diversa, recuperando la visione ingiustamente dimenticata di Saussure – del vero Saussure, non dello studioso di cui oggi i manuali di linguistica offrono un'immagine inadeguata, per non dire gravemente distorta. Il concetto più importante della concezione saussuriana è quello di *articolazione*: «On pourrait appeler la langue le domaine des articulations»⁹. Il carattere strano e stupefacente della lingua (considerata inizialmente come lessico) consiste nel non essere semplicemente una nomenclatura, cioè un insieme di etichette per nominare le cose *là fuori*. In ciò consiste la peculiarità della linguistica, rispetto alle scienze naturali, e ad altre istituzioni semiologiche:

Dans la plupart des domaines qui sont objets de science, la question des unités ne se pose même pas: elles sont données d'emblée. Ainsi, en zoologie, c'est l'animal qui s'offre dès le premier instant. L'astronomie opère aussi sur des unités séparées dans l'espace [...]; en chimie, on peut étudier la nature et la composition du bichromate de potasse sans douter un seul instant que ce soit un objet bien défini. [...] La langue présente donc ce caractère étrange et frappant de ne pas offrir d'entités perceptibles de prime abord, sans qu'on puisse douter cependant qu'elles existent et que c'est leur jeu qui la constitue.¹⁰

Nella maggior parte dei campi che sono oggetto di scienza, la questione delle unità non si pone affatto: esse ci sono date immediatamente. Così, in zoologia, è l'animale che ci si offre dal primo istante. L'astronomia opera altresì su delle unità separate nello spazio [...]; in chimica, si può studiare la natura e la composizione del bicromato di potassio senza dubitare un solo istante che sia un oggetto ben definito. [...] La lingua presenta dunque questo carattere strano e stupefacente di non offrire entità percepibili immediatamente, senza che si possa dubitare tuttavia che esse esistano e che proprio il loro gioco costituisca la lingua.*

Lo schema dei due flussi – collocato dagli editori del *Cours* alcune pagine dopo – rende perspicua questa concezione, che non subordina il linguaggio alla realtà effettuale. Allora la lingua appare come un insieme arbitrario di suddivisioni contigue, o di tagli, grazie a cui avviene una delimitazione reciproca delle unità.

⁹ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, rédigé par C. Bally, A. Riedlinger e A. Sechehaye, Payot, Lousanne-Paris 1916, pp. 156-157; trad. it. di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale* (1967), Laterza, Roma-Bari 1970, p. 137: «la lingua è il regno delle articolazioni».

¹⁰ Ivi, pp. 149-153; trad. it. ivi, pp. 129-130.

Sembra che Saussure distingua due ambiti dell'esperienza: (a.) da un lato, una realtà già articolata (gli animali, i corpi celesti, ecc.), dove le unità, e dunque i confini tra le unità, devono venir trovati, scoperti, e ciò può avvenire immediatamente, tramite la percezione, oppure con procedure più sofisticate (per individuare ad esempio gli elementi chimici); comunque sia, le unità sono differenziate da confini separativi; (b.) dall'altro, una dimensione fluida, a cui appartengono la sostanza fonica e la nebulosa del pensiero («Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité»¹¹), una dimensione *mai definitivamente articolata*, benché suscettibile di stabilizzazione. Ebbene, quale è (o può essere) il ruolo delle articolazioni linguistiche nei confronti del 'non mai definitivamente articolato'?

Le parole uccidono le cose? Forse sì, ma in due modi diversi. Nei confronti del mondo già articolato, esse svolgono una funzione selettiva, sopprimono i tratti singolarizzanti: li 'uccidono', in nome dell'universalità che verrà raggiunta nel concetto. È solo nei confronti di tutto ciò che è fluido, e non ancora articolato, che emerge pienamente la *negatività* del linguaggio, il potere 'letale' del significante (in senso laciano). In entrambi i casi, sperimentiamo l'ingresso nel linguaggio come una *perdita*: ma nel primo caso la perdita viene compensata, nel secondo si apre la possibilità di una perdita radicale, di un vero e proprio annientamento. E anche di un'infinita nostalgia.

2. *L'inarticolato e l'articolabile*

Tutto ciò che è fluido rischia di venire annientato – da che cosa? Evidentemente, da barriere che lo circoscrivono, da procedure che lo restringono, lo addomesticano, e mirano a farlo scorrere in canali prestabiliti. Tutto ciò che è *inarticolato, ma articolabile*, rischia di venire represso e codificato per mezzo di articolazioni rigide, cioè separative. Ma quanto è vasta per gli esseri umani la dimensione della fluidità, della nebulosa, insomma, dell'articolabile? E ancora: le due dimensioni (quella solida e quella fluida, quella già articolata e quella da articolare) si limitano a coesistere oppure possono combinarsi?

Probabilmente, i casi di combinazione sono più numerosi che non quelli di completa disgiunzione: ma ciò che conta è il primato di una modalità sull'altra. Non c'è dubbio che i testi letterari – in senso eminente – siano combinazioni di rigidità e di fluidità (o flessibilità). Ogni testo è contemporaneamente un artefatto (è così e così: *L'infinito* di Leopardi inizia con «Sempre caro mi fu quest'ermo colle») e un oggetto virtuale (è suscetti-

¹¹ Ivi, p. 161; trad. it. ivi, p. 136: «Preso in se stesso, il pensiero è come una nebulosa in cui niente è necessariamente delimitato».

bile di interpretazione). Dunque la sua rigidità è solo apparente: perché è parziale, e soprattutto perché è l'ingresso in uno spazio di metamorfosi. Nei testi mediocri, invece, le articolazioni stabiliscono un dominio definitivo, e non si lasciano mai rovesciare, o spostare, o dinamizzare: la forma ha imprigionato la forza, il taglio articolatorio è soltanto una castrazione.

Riprendiamo il rapporto tra le parole e le cose, cioè tra linguaggio e ontologia. Abbiamo considerato dapprima una tesi sconcertante nella sua radicalità: il linguaggio annienta le cose; subito dopo questa tesi è stata precisata e parzialmente ridimensionata (la parola 'gatto' non uccide nessun gatto). Ci siamo resi conto però che essa mantiene tutta la sua validità nei confronti di quegli ambiti d'esperienza in cui *l'inarticolato torna a ripresentarsi*: ad esempio i testi letterari (eminenti), in quanto oggetti virtuali, destinati all'interpretazione. Più in generale, possiamo dire che la dimensione dell'interpretabile è quella in cui qualcosa di inarticolato torna a ripresentarsi, a insistere, a riemergere: è il fenomeno della densità semantica, e anche di ciò che nessuna modalità del senso riesce ad afferrare.

Consideriamo ora l'oggetto della letteratura, ciò di cui la letteratura parla, ciò che la letteratura articola: insomma, quali sono le cose che vengono nominate dalla parola letteraria? Ritroviamo l'ambiguità che abbiamo già cercato di sciogliere: la letteratura parla del solido e del fluido, del già articolato e del mai definitivamente articolabile. Ma questo ci obbliga a fare un passo ulteriore, a servirci di una distinzione a cui la psicoanalisi di Lacan ha conferito risalto come mai prima: quella tra la realtà e il reale, tra le cose e la Cosa (*das Ding*).

3. *Il soggetto e il significante*

Vorrei concentrare la mia attenzione sullo statuto logico-ontologico della Cosa, e sul rapporto con il linguaggio come linguaggio diviso. In questa prospettiva, dovrò esprimere delle riserve nei confronti di una certa scolastica lacaniana, e proporre una nuova elaborazione.

Sono molte le differenze tra un oggetto e la Cosa, e la prima sembra suggerita dalla differenza grammaticale: *un* oggetto, ad esempio un pennarello (uno dei molti, un elemento che appartiene a una molteplicità empirica e numerabile), e *la* Cosa, l'unità portata all'estremo, l'Uno, l'indiviso, il non numerabile, e il non-empirico. Il che non esclude manifestazioni empiriche: ma, in quanto è la \bar{X} che abita il molteplice e circola in esso, la Cosa rimane separata da ogni elemento, non commista (certamente, essa è separata non nel senso in cui un oggetto, un pennarello, è separato dagli altri). Separata in quanto inaccessibile in tutto ciò che ne promette l'accesso, irrepresentabile in ogni tentativo di rappresentazione. Da questa prima descrizione sembra derivare necessariamente lo scacco del linguaggio che vorrebbe catturarla, o almeno circoscriverla: la Cosa si sottrae. Ma questo vuol dire che il linguaggio – per Lacan il significante – fallisce nella sua funzione sostitutiva? Si sarebbe propensi a rispondere

di sì, e la risposta non sarebbe sbagliata. Ma forse si tratta di una risposta inadeguata, che può diventare un ostacolo per la teoria.

Ma la funzione del segno non è forse quella di sostituire un ente rappresentandolo? *Aliquid stat pro aliquo*. Lacan ha scelto un'altra definizione: «le signifiant, est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant»¹². Ci sono almeno due aspetti che meritano di venir esplicitati in questa definizione: (a.) anzitutto, il rifiuto della concezione strumentale (o veicolare) del linguaggio: non è più il linguaggio a stare tra il soggetto umano e le cose, bensì il soggetto a essere gettato in una rete di relazioni semiotiche. Questo primo aspetto, di cui è superfluo sottolineare l'importanza, è privo di ambiguità; (b.) le relazioni tra significanti in cui il soggetto è preso formerebbero delle catene. Di che tipo? Non si può non pensare all'articolo di Jakobson che tanta fortuna ha avuto negli anni aurei dello strutturalismo e nel quale il grande linguista proponeva di collegare asse paradigmatico e metafora da un lato, asse sintagmatico e metonimia dall'altro¹³. Dunque ci sarebbero catene metaforiche che implicitamente vengono concepite come catene brevi: sostituzioni di un termine con un altro. Per Jakobson vale ancora la concezione della metafora come sostituzione, oggi fortemente (e giustamente) screditata: ma questa concezione non è interamente falsa, e sembra mantenere una sua legittimità in ambito clinico (il sintomo pensato come una metafora). E poi ci sarebbero catene metonimiche, cioè dispositivi seriali: la collezione (ad esempio, quella delle donne, nel mito di Don Giovanni) le esemplifica nella maniera più immediata. Ebbene, pensare che il signifiante si presenti nella forma di catene non sembra del tutto soddisfacente quando le riferiamo all'oggetto del desiderio – nella letteratura come nella psicoanalisi.

Com'è noto, Lacan ha collocato il desiderio nella dimensione metonimica: il desiderio scivola da un oggetto all'altro, da un elemento all'altro di una serie, la cui lunghezza è variabile. Ma l'asse metonimico è quello delle combinazioni, per Jakobson. Se pensiamo alle collezioni, tutto ciò appare plausibile: ogni elemento si aggiunge al precedente, il legame metonimico consiste nella cumulatività, nella coesistenza cumulativa (*et ... et ... et*). Emerge però un primo dubbio: l'accumulazione funziona grazie al fatto che ogni elemento è sostituibile. Dunque, in qualche modo, la sostituzione torna a riaffacciarsi nell'ambito della combinazione.

¹² J. Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, in Id., *Écrits*, cit., p. 819; trad. it. di G.B. Contri, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in J. Lacan, *Scritti*, vol. II, cit., p. 822: «il signifiante è ciò che rappresenta il soggetto per un altro signifiante».

¹³ R. Jakobson, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, in Id., *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par N. Ruwet, Les Éditions de Minuit, Paris 1963, pp. 43-61; trad. it. di L. Heilmann, L. Grassi, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 22-45.

Il dubbio si rafforza se prendiamo in esame altre serie, meno 'seriali' (per così dire): ad esempio i grandi amori del Narratore nella *Recherche*, cioè la serie costituita da Gilberte, la Duchessa di Guermantes, Albertine. Il desiderio scivola da un elemento all'altro: ma possiamo parlare di 'serie metonimica', di una coesistenza tra gli elementi? Evidentemente no: ogni oggetto del desiderio sostituisce il precedente. Abbiamo semmai una serie metaforica. Ma nel modello di Jakobson la metafora è soltanto sostitutiva, esclude il concetto di 'serie': troppe ambiguità, per non dire fusioni. Dobbiamo abbandonare il modello di Jakobson.

Queste riflessioni vanno tenute ben presenti quando torniamo a esaminare il rapporto tra il significante e la Cosa, come è definito nel *Seminario VII*. Una delle affermazioni più rilevanti di Lacan, e da cui conviene iniziare, è questa: la Cosa patisce del significante («*pâtît du signifiant*»)¹⁴. Vale a dire che viene intaccata dal linguaggio, non può sottrarsi alla sua azione, e questo può apparire tanto più paradossale in quanto *das Ding* è ciò che si pone fuori da ogni catena significante: perciò di essa si dice che è una realtà muta e fuori significato. Ma, come vedremo, tutto ciò che riguarda *das Ding* può venir compreso solo alla luce del paradosso. Dunque il significante mira a soggiogare la Cosa – fino a cancellarla? Quest'obiettivo non sarebbe comunque realizzabile.

Dobbiamo renderci conto, adesso, di quanto sia ambiguo e possa risultare dannoso continuare a dire *il significante* (o *il linguaggio*). Perché sono diversi i modi con cui il significante affronta la Cosa: la letteratura è uno di questi modi; altri modi sono la religione, l'etica, la scienza. Bisogna dunque passare da '*il significante*' a '*i modi del significante*'.

E la tesi «un signifiant c'est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant»¹⁵ andrebbe riscritta così: *un significante è ciò che modella il soggetto, modellando un altro significante*. E il soggetto non è semplicemente l'insieme delle relazioni di rinvio tra significanti, ma l'assoggettato oppure l'interprete di queste relazioni: assoggettato alla parola altrui, parlato dalla parola altrui (Bachtin), ma anche colui in cui prendono vita le possibilità di trasformazione.

Come si accennava, *das Ding* non può venire cancellata né sostituita completamente: essa ritorna in quei derivati della Cosa che Lacan indica come *oggetto piccolo* (*a*), l'oggetto causa del desiderio. Ma per quest'azione così violenta, esercitata dal Simbolico (dal linguaggio) sulla Cosa,

¹⁴ J. Lacan, *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1986, p. 150; trad. it. di M.D. Contri, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi*, Einaudi, Torino 1994, p. 140.

¹⁵ J. Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, in Id., *Écrits*, cit., p. 556; trad. it. di G.B. Contri, *Soversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in J. Lacan, *Scritti*, vol. II, cit., p. 822: «un significante è ciò che rappresenta il soggetto per un altro significante».

la formula 'la parola uccide la Cosa' (si noti l'uso della maiuscola) non sembra affatto iperbolica¹⁶.

4. *Il linguaggio non è castrazione bensì articolazione*

Credo di aver presentato in maniera corretta, e sia pure con estrema sinteticità, la concezione lacaniana per quanto riguarda il rapporto tra la Cosa e il significante. Mi pare che i commenti al *Seminario VII*, almeno quelli di cui sono a conoscenza, confermino questa presentazione. Eppure in essa c'è qualcosa di insoddisfacente, che merita di venir problematizzato. La Cosa sarebbe il godimento pieno e perduto, ciò che il significante non può che ridurre, raffreddare, addomesticare: in una parola sola, *castrare*. Il Simbolico eserciterebbe nei confronti di *das Ding* un'azione che il termine *castrazione* indica con tutta la sua forza traumatica: un'azione fondamentalmente repressiva. Il Simbolico sarebbe un equivalente della Legge.

Ma è lecito ridurre il Simbolico, cioè il linguaggio, alla Legge? Non si finisce con l'attribuire al linguaggio una funzione prevalentemente normativa? Forse è contro questa visione che Barthes ha affermato, con un'iperbole semplificatrice, che la lingua è fascista¹⁷. E se il Simbolico lacaniano fosse davvero riducibile alla Legge, l'energetismo avrebbe una certa plausibilità. Se c'è un punto che unisce, sia pure con valutazioni opposte, Deleuze e il lacanismo più scolastico, è proprio l'equivalenza (o quasi equivalenza) tra il Simbolico e la Legge, tra il significante e la legge. L'azione del significante equivarrebbe alla castrazione¹⁸.

La mia lettura del pensiero di Lacan, in particolare per quanto riguarda la teoria del linguaggio, è imperniata su queste tesi: (a.) bisogna *dise-ticizzare* il Simbolico, cioè rompere l'equivalenza tra Simbolico e Legge. Il Simbolico è il registro della complessità intellettuale, ed è scisso in stili di pensiero; (b.) il linguaggio è articolazione, e non necessariamente castrazione. Ma occorre distinguere, andando al di là di Saussure e interpretando autori come Heidegger e Lacan, tra diversi tipi di articolazione: quantomeno, tra articolazioni disgiuntive e congiuntive.

Dunque il significante *articola*, e non necessariamente castra. Ma per comprendere questo punto, non basta diseticizzare il Simbolico; occorre

¹⁶ Nell'espressione che cito dagli *Scritti* e che ho riportato in esergo si usa la minuscola. Per quest'ambito di problemi, si rinvia a M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Cortina, Milano 2012. In particolare, per i riferimenti a *das Ding* e all'oggetto (a), le pp. 295-314.

¹⁷ R. Barthes, *Leçon. Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France* (1977), Seuil, Paris 1978, p. 14; trad. it. di R. Guidieri, *Lezione*, Einaudi, Torino 1981, p. 9.

¹⁸ A. Pagliardini, *C'è del godimento senza legge*, in F. Vandoni, E. Radaelli, P. Pitasi (a cura di), *Legge, desiderio, capitalismo. L'anti-Edipo tra Lacan e Deleuze*, Bruno Mondadori, Milano 2014, p. 22: «Per Deleuze il significante castra, non può che castrare».

anche riesaminare la nozione di significante, evitando di schiacciarlo nella sua funzione sostituiva. Probabilmente è questa l'ambiguità che si può rimproverare a Lacan: aver accentuato la funzione sostitutiva/difensiva del significante nella sua azione di addomesticamento, di sbarramento. E poiché la Cosa non si lascia interamente sostituire, o cancellare, ne consegue che «non tutto è significante»¹⁹. La Cosa esiste nelle sue eccedenze rispetto al Simbolico, al grande Altro. Insomma, il significante castra, ma non completamente: la *jouissance* trabocca.

Tuttavia la concezione lacaniana non sembra esaurirsi nella prospettiva del significante come sostituzione. Questa la tesi che vorrei illustrare: in Lacan, e comunque a partire da Lacan, il linguaggio va inteso non semplicemente come castrazione ma come articolazione. Le parole uccidono la Cosa? Per adesso limitiamoci a dire che la articolano, in più di un modo.

5. Lo statuto logico-ontologico della Cosa

Vale la pena di insistere sulla questione decisiva: la Cosa «patisce del significante», è sbarrata o cancellata dal significante, ma ciò non va inteso semplicemente nel senso che verrebbe sostituita da una catena di differenze, di elementi differenziali. Dunque le nozioni di metafora e di metonimia non sono adeguate, anzi, tendono a produrre un effetto di distorsione. Per eliminare tale effetto, consideriamo *das Ding* nel suo statuto logico.

Se rileggiamo il *Seminario VII* in questa prospettiva, potremo facilmente constatare che Lacan designa la Cosa mediante paradossi: e che cos'è un paradosso se non un'articolazione congiuntiva? Un'articolazione non prevista nello schema dei due flussi, dove le articolazioni tagliano in maniera separativa, e sia pure per creare un insieme di interdipendenze. Nello schema saussuriano potremmo incontrare, a un certo punto, due nozioni contigue, esteriorità e interiorità (o intimità). Ma tra le possibilità della *langue* occorre contemplare anche relazioni congiuntive, che la retorica chiama ossimori ('lo splendore delle tenebre', 'la dotta ignoranza') e la logica paradossi: dobbiamo perciò poter prevedere in linea di principio anche la nozione di *estimità*. E tra le possibilità della logica occorre contemplare una logica flessibile, per la quale un paradosso non è un'aporia (una correlazione incatenata). Si pensi a come Lacan rilegge il matrimonio di Poros e Penia, nel *Simposio* platonico, ribattezzandolo il matrimonio tra Poros e Aporia.

Ecco una relazione di *co-appartenenza*, nel cui ambito gli opposti si fecondano reciprocamente, donandosi la possibilità di non coincidere con se stessi: Poros rinuncerà a una quota di flessibilità, evitando di diventare troppo flessibile (cinicamente pieghevole), Aporia verrà liberata dalle rigidità contenute nell'alfa privativo. Il frutto della loro unione sarà Eros.

¹⁹ M. Recalcati, *Follia e struttura in Jacques Lacan*, «Aut-Aut», 285-286, 1998, p. 163.

Dunque, lo statuto logico di *das Ding* è eminentemente paradossale, e lo testimonia il neologismo lacaniano di 'estimità', esteriorità intima. La Cosa è dentro-fuori: radicalmente eccentrica al linguaggio, lo invade costantemente. Non è tanto un motore immobile intorno a cui ruotano le rappresentazioni (benché anche questa rappresentazione non sia sbagliata); è piuttosto un motore mobile che costringe il linguaggio a sperimentare sempre nuove articolazioni. Lottando contro *das Ding*, il linguaggio si divide – inventa il pluralismo degli stili.

Non meno rilevante è il paradosso per cui nella Cosa vanno a congiungersi un eccesso di pienezza e un eccesso di vuoto, con le possibilità di un'invasione devastante e di un'attrazione mortale. E ancora: la Cosa è da sempre perduta, e mai posseduta. È originaria, ma non anteriore: viene prodotta retroattivamente come origine perduta. In questo spazio in cui gli opposti si legano e si scindono contemporaneamente, si delinea un ulteriore paradosso: scopriamo che la Cosa, ciò che più si sottrae all'articolazione, e che potremmo definire la pulsione dell'inarticolato, è nello stesso tempo quanto di più penetrabile e determinabile dalle articolazioni. Anzi: il reale della Cosa è assai più disponibile a venir articolato di quanto non lo sia la realtà, il mondo che esiste là fuori, e a cui veniamo ancorati dalle percezioni²⁰.

Dal punto di vista logico, l'identità di *das Ding* consiste in una relazione tra correlativi, cioè tra opposti interdipendenti. E anche sconfinanti, l'uno sull'altro: si ricordi che ci sono correlativi senza sconfinamento (padrone e servo, medico e paziente)²¹ e correlativi sconfinanti, oltrepassanti – e sembra questo il caso del dentro e del fuori, del pieno e del vuoto, nella Cosa.

²⁰ Come si è ricordato, la Cosa patisce l'azione del significante. Essa non va pensata semplicemente come una realtà primordiale, anteriore al linguaggio, ma come prodotta dal linguaggio: c'è da chiedersi, allora, se la pulsione, una volta suscitata dal significante, possa svincolarsene completamente. Forse, solamente mediante uno strappo; è quanto Bataille descrive, per esempio, così: «On peut définir l'obsession de la *métamorphose* comme un besoin violent, se confondant d'ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine: par exemple un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la pâtée du chien» (G. Bataille, *Métamorphose*, «Documents», 1, 1929, p. 333; trad. it. di S. Finzi, *Metamorfosi*, in G. Bataille, *Documents*, Dedalo, Bari 1974, p. 177: «Si può definire l'ossessione della *metamorfosi* come un bisogno violento, che si confonde d'altronde con ciascuno dei nostri bisogni animali, e spinge un uomo a disfarsi tutto d'un tratto dei gesti e delle attitudini che la natura umana esige: per esempio, un uomo tra tanti, in un appartamento, si getta bocconi e mangia il pastone del cane»).

²¹ Ma non analizzante e analista. E comunque, nulla vieta che una relazione tra correlativi non sconfinanti si apra allo sconfinamento, o che accada il contrario. Sto descrivendo delle possibilità, non una procedura di incasellamento rigido.

Abbiamo compiuto dei progressi rispetto alla scolastica lacaniana? Ritengo di sì, e non rimane che evidenziarli. Nella versione più diffusa, al reale di *das Ding* subentra il significante che peraltro, simile a una coperta troppo corta, non riesce a impedire l'emergere di frammenti, di schegge, di resti. È difficile evitare l'impressione che il significante negativizzi soprattutto nel senso di un'azione difensiva e repressiva: ciò che viene indicato con il termine *castrazione*²². Può risultare plausibile, allora, l'atteggiamento di chi si schiera dalla parte della *jouissance*, di chi vorrebbe sbarazzarsi del significante e muoversi nomadicamente nel rovescio della struttura. Tutto ciò è parzialmente plausibile fino a quando si attribuisce al significante una funzione sostitutiva (o rappresentativa).

Ma noi siamo approdati a una concezione notevolmente diversa: ciò che subentra alla Cosa (se si vuole utilizzare ancora questo verbo, *subentrare*, che rischia di creare subito una distorsione) non è il significante, l'effettualità del significante, bensì la possibilità di un lavoro articolatorio. L'azione del significante non è semplicemente quella di castrare, bensì di trasformare: in rapporto alle possibili azioni del significante, *das Ding* si trasforma nella *lotta tra modi di articolazione*.

È questa la visione che ci viene offerta dalle estetiche conflittuali: in Nietzsche la lotta tra apollineo e dionisiaco, dove Dioniso è sia *das Ding*, sia un modo di articolazione (quello più congiuntivo/confusivo)²³, in Heidegger il conflitto tra la terra e il Mondo – e qui la terra è la densità sempre da articolare, ma anche ciò che aspira a sottrarsi ad ogni articolazione. Dunque non è esattamente vero che il reale entra in filosofia soltanto grazie a Lacan (e a Bataille). Bisogna però leggere Nietzsche e Heidegger come pensatori modali: che il linguaggio sia la casa dell'essere non è affermazione da intendersi ironicamente. Heidegger intende dire che il linguaggio non è la casa degli enti (che hanno dimenticato la differenza ontologica) – dunque il linguaggio va pensato nelle sue possibilità, anche quelle più estreme. Il linguaggio è *polemos*.

²² La metafora della coperta troppo corta può venire criticata in quanto sembra alludere a una concezione 'noumenica' di *das Ding*: a rigore, la Cosa è prodotta dal significante. Ma il punto da chiarire riguarda il modo di produzione: a produrre *das Ding* è un regime sostitutivo? È il significante rappresentativo? Allora l'unica alternativa sarebbe tra castrazione e incentivazione: la rafforzata, se non la uccidi (Nietzsche). È quanto Lacan indica nel *Seminario VII* citando l'Epistola ai Romani: è la legge che fa divampare la Cosa. In altri termini: quando l'azione del significante è soltanto sostitutiva/difensiva, la castrazione rilancia la spinta al godimento. Ma il *Seminario VII* indica un'altra via, quella della sublimazione (che andrebbe intesa come un'attività agonistica).

²³ Dioniso è il reale della terrificante rivelazione di Sileno: meglio sarebbe non essere mai nati, *meglio sarebbe non essere mai stati articolati*. Ed è anche lo stile che più si avvicina alla Cosa.

6. Per una teoria del significante agonista – Contro la seconda morte

Il linguaggio è *polemos*, dunque è diviso: *modalmente diviso*, cioè scisso in stili di pensiero che lottano tra di loro²⁴. Ogni stile si serve di un tipo (o modo) diverso di articolazione.

Ci sono dunque significanti – o meglio regimi di significanti – in conflitto. La posta in gioco è la Cosa? Se fosse solamente così, ritroveremmo il punto di vista della perdita, sia pure in una versione più ricca e dinamica: anche se il reale non viene semplicemente ucciso dal significante-Legge, e se la Cosa viene perduta ma anche conquistata nel conflitto tra stili, sarebbe difficile non dover ammettere che l'azione del linguaggio lascia un resto. (Il che, beninteso, non è falso).

Tornerebbe monotona la formula «non tutto è significante»: ogni stile sarebbe soltanto un modo diverso di tentare la conquista di *das Ding*. Ma il passaggio dalla concezione sostitutiva a quella agonistica del significante ha delle implicazioni più ampie: dal rapporto tra la parola e la cosa si passa al rapporto tra le parole. Da «la parola uccide la cosa» si passa a «le parole uccidono altre parole», e così sbarrano la via a determinate possibilità ontologiche.

Non tutti i regimi di linguaggio sono violenti nello stesso senso: ciascuno di essi è conflittuale, occorre riconoscerlo. Ma la violenza inaccettabile nasce dalla ricerca dell'univocità, dal letteralismo, dal privilegio della rigidità nei movimenti del pensiero (nelle inferenze, nella logica). Violenza inaccettabile? Solo se è smisurata e permanente, e se aspira a sopprimere altre possibilità: perché l'alienazione nel linguaggio, come descritta da Hegel, non può essere evitata.

Le cose muoiono una prima volta, ma – lo si è detto – per risorgere nel concetto, nella vita dello Spirito. A questo punto, però, vengono minacciate di una seconda uccisione, di una *seconda morte*. Si tratta del progetto di irrigidire il linguaggio, per evitare che le parole creino ostacoli all'inesorabile limpidezza della *ratio*. Quest'ideale di igiene linguistica e mentale ha iniziato a diffondersi nel XVII secolo con un'arroganza sconosciuta nel passato: oggi è rappresentato dalla concezione algoritmica e procedurale dell'intelligenza (la filosofia analitica, le scienze cognitive). Contro la seconda morte è possibile un'altra resurrezione?

²⁴ Per quanto riguarda la concezione del linguaggio diviso – modalmente diviso –, e dunque «la pioggia degli stili», mi permetto di rinviare a G. Bottirolì, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 259-261. Va osservato che, nella scolastica lacaniana, termini come «divisione» o «scissione» del linguaggio vengono utilizzati talvolta per indicare la distinzione tra *langue* e *parole*: si tratta di un equivoco grossolano, aggravato tra l'altro dalla tendenza a ridurre il concetto di «langue» a quello di «codice». La distinzione tra il sistema della lingua e la dialettica della parola lascia il linguaggio perfettamente *indiviso* – e infatti è pienamente accettata nelle scienze del linguaggio, che sono discipline «separative».

Si, a condizione di non rinunciare alle possibilità della parola. La letteratura – e l'arte in generale –, la filosofia che rifiuta la standardizzazione, la psicoanalisi (in particolare di Freud e di Lacan), l'interpretazione 'spirituale' della legge, ecc. Per quanto riguarda Lacan, che ha ispirato in ampia misura questa mia riflessione, non posso che ribadire la necessità di sottrarlo a una lettura scolastica. Occorre mettere in discussione, se non abbandonare: (a.) la concezione sostitutiva e difensiva del significante; (b.) la concezione sostitutiva della metafora – e più in generale l'alleanza, storicamente datata, con il modello di Jakobson; (c.) la convinzione che ogni articolazione sia di tipo saussuriano (cioè separativa, pur in una rete di interdipendenze); (d.) la quasi equivalenza tra il Simbolico e la Legge; (e.) la concezione 'indivisa' del Simbolico²⁵.

La possibilità che le parole non uccidano le cose (o la Cosa) se non di una prima morte, inevitabile ma transitoria, è legata a una visione conflittuale del linguaggio. Oggi non assistiamo soltanto all'evaporazione del Padre, ma a quella degli stili di pensiero non-separativi, non risucchiati dalla rigidità. Forse è questo il problema più grave della nostra epoca: la vittoria rinnovata e definitiva del platonismo sul pensiero dei poeti. Ma finché sarà mantenuta la concezione del linguaggio (e del pensiero) come *polemos*, come conflitto tra stili, non prevarrà la seconda morte, non ci verrà negata una possibilità – anche se incompleta – di redenzione.

²⁵ È la premessa per enfatizzare il reale come ciò che vi è di più indiviso, e come ciò che può sganciarsi dal linguaggio: l'Uno senza l'Altro. L'Uno – almeno sul piano logico – è l'indiviso stesso. Non posso soffermarmi su questa posizione (a cui sembra essere approdato Jacques-Alain Miller), ma valeva la pena di indicarne la premessa implicita.

IMMAGINARE LE STORIE. LA DISLOCAZIONE DELLA NARRAZIONE NEL ROMANZO A FUMETTI

Eleonora Brandigi

Biblioteca Pietro Thouar (<eleonora.brandigi@gmail.com>)

Incontrai Enza Biagini circa dieci anni fa, quando ero una matricola alle prese con il mio primo piano di studi e un insegnamento per me allora sconosciuto, la Teoria della letteratura. L'aula, come di regola succede a inizio corso, era straboccante di odorosi studenti, piercing e anфиbi neri. Per forza di cose mi ritrovai con la schiena alla parete, in fondo alla stanza; dalla parte opposta, seduta al tavolo, stava Enza Biagini racchiusa in un ampio cappotto. Bastarono pochi attimi per capire che la mia posizione era piuttosto infelice e che l'animata folla non mi avrebbe permesso di capire nemmeno una parola di quello che si stava dicendo e che, a quanto intuitivo dal labiale, doveva essere piuttosto importante. Avendo sempre nutrito una profonda fede nei confronti degli incipit, temetti seriamente che, di questa Teoria della letteratura, non avrei capito un bel niente. Cercando di rimediare al danno, me ne andai in biblioteca per vedere di cosa si fosse occupata Enza Biagini, ma dopo essermi imbattuta in un intrigo onomastico che mi conduceva da Enza Biagini a Vincenzina Sabelli, per poi tornare a Enza Sabelli, decisi di porre fine alle mie indagini e di aspettare una seconda chance. Giunto il giorno della successiva lezione, giocai di anticipo e, con estrema soddisfazione, conquistai la prima fila, quaderno e penna alla mano, pronta per l'inizio della seconda puntata e speranzosa di carpire il riassunto della precedente. Bastarono pochi attimi, questa volta, per capire che la voce della professoressa Biagini sarebbe stata sempre tanto piccola, quanto grandi sarebbero stati i suoi cappotti. Tuttavia, mentre lei si chiedeva 'che cos'era la letteratura' e io mi chiedo 'perché non avessi scelto Medicina', ebbi l'improvvisa sensazione di scivolare con molto agio nella logica di quello che stava dicendo e mi convinsi, con presunzione, di essere la sola, in tutta l'aula, ad avere quel privilegio. Quel giorno, credo, acchiappai al volo un filo conduttore che ho seguito con fiducia negli anni dell'Università, del Dottorato e, anche adesso, nella mia professione e che non mi ha mai tradita, né intellettualmente né umanamente.

Gli studi di Enza Biagini che hanno maggiormente influenzato il mio percorso sono senza dubbio quelli intorno al rapporto tra parola e immagine e, in particolare, il saggio *La parola dalle immagini. Appunti su ecfrasi*

si, «*graphic novel*» e «*novelization*» (2011), dove il legame tra scrittura e figura è analizzato attraverso il filtro dell'immaginazione creatrice, della retorica e, *in nuce*, degli apporti delle scienze cognitive alla narratologia¹. A partire da tale intuizione, Enza Biagini parla di una «pratica ecfraistica di ritorno»² che, a mio avviso, giustifica l'esistenza di una vera e propria categoria (retorica e cognitiva insieme) denominabile ecfraisi di ritorno. Per la studiosa, infatti,

[...] non è sbagliato continuare a pensare che, proprio per effetto dell'immaginazione creatrice, la parola che si aggiunge in supplemento, commenta, illustra l'immagine, passa attraverso un mimetismo cognitivo della cosa vista o pensata. Ciò significa, come si sa, che spiegare un'immagine o raccontarla (sia per chi crea, sia per chi legge) equivale ogni volta a ri-immaginarla.³

Cosa che accomuna la descrizione attraverso 'l'occhio della mente' ai processi mnemonici.

L'operazione della lettura, pertanto, coinvolge il lettore e lo spettatore in una sorta di «procedimento ecfraistico generalizzato, in un circuito che va dal vedere al far vedere anche ciò che si 'finge' di vedere (e occorre quindi, immaginare, evocare, o ricordare)»⁴. L'ecfrasi, quindi, è il passaggio obbligato e il luogo esemplare per capire il funzionamento del vincolo tra parola e immagine 'rievocato' da una lettura che si configura in senso olistico, fisiologico, dove l'atto di leggere è sinonimo dell'atto di ri-immaginare. Tale equivalenza, e da qui nasce la mia indagine, si concretizza, si materializza in alcuni tipi di iconotesti, come per esempio il romanzo a fumetti, dove la narrazione si 'naturalizza' a livello cognitivo e – come aveva già intuito Enza Biagini – a livello emotivo, attraverso l'induzione di una lettura sinestetica. In rappresentanza di questa tipologia di lettura, vorrei citare l'opera di Lorenzo Matotti, noto autore di fumetti, pittore e illustratore, al quale dedico un lungo capitolo nel mio libro *L'archeologia*

¹ Il saggio è contenuto in M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, *et al.* (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, vol. II, Olschki, Firenze 2011, 2 voll., pp. 729-756. Tra i contributi di Enza Biagini sul tema del rapporto tra parole e immagine ricordiamo anche: *I disegni dell'infinito immaginario di Henri Michaux e La pittura tra poesia e narrativa*, entrambi in «La Collina», 19/20, 1994, pp. 161-170; *Ecfraisi, dipintura. Sguardo sulle teorie della descrizione nei trattati del Cinquecento*, in G. Venturi, M. Farnetti (a cura di), *Ecfraisi. Modelli e esempi fra Medioevo e Rinascimento*, vol. II, Bulzoni, Roma 2004, 2 voll., pp. 405-419; *François Marie Banier. Vademecum minimo sulla «Vie de la photo»*, in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura e fotografia*, vol. I, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2005-2007, 2 voll., pp. 63-76.

² E. Biagini, *La parola dalle immagini...*, in M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, *et al.* (a cura di), *La parola e l'immagine...*, vol. II, cit., pp. 735-736.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

del *graphic novel*. *Naturalization ed effetto Töpffer* (2013)⁵. Il mio interesse per Mattotti nasce dal suggerimento di Enza Biagini che mi consigliò di leggere una raccolta di storie in immagini, *Lettres d'un temps éloigné* (2005)⁶ dove – nella forma della lettera destinata a un generico «tu» che, inevitabilmente, coinvolge il lettore all'interno della narrazione – il racconto e l'immagine appaiono reciprocamente 'delocalizzati'. Avendo, in seguito, avuto l'opportunità di approfondire nel tempo l'opera di Mattotti, ciò che Biagini suggerisce si manifesta in maniera ancor più evidente ne *El rumor de la escarcha* (2002)⁷, un'opera maggiormente connotata dal genere romanzesco, per concezione, forma e consistenza. Anche nel *Rumore della brina*, tuttavia, è presente il genere della lettera, sebbene in maniera meno esibita, insita nel testo, ma non per questo meno efficace ai fini della delocalizzazione della narrazione e degli sguardi, interni ed esterni alla *fiction*. Questo si concretizza nella particolare funzione di *showing* nel romanzo disegnato, dove la parola e l'immagine sono coinvolte in un gioco di scambio, di intersezione, alternato al recupero dei propri ruoli ai fini della narrazione, della durata e delle strategie tipiche del racconto. Su tutto, come evidenzia Biagini a proposito di *Lettere da un tempo lontano*, domina un effetto narrativo raddoppiato, dove la parola:

[...] si ritaglia d'autorità un proprio campo, con regole proprie, nell'alternarsi di *showing* e *telling*; viceversa, l'immagine può giocare solo sul registro dello *showing*, quindi non racconta i fatti, li 'rappresenta', dove la voce narrante della protagonista finisce anch'essa per 'mostrare' la propria immagine: sta lì, con il compito evidente di 'immaginare immagini', di cui essa stessa è parte e la sua voce racconta ciò che invece non serve più immaginare, perché si può vedere.⁸

⁵ E. Brandigi, *L'archeologia del graphic novel. Naturalization ed effetto Töpffer*, FUP, Firenze 2013, ad accesso aperto: <<http://goo.gl/6ZZvLz>> (03/2016). Rimando a questo lavoro anche per gli sviluppi del concetto di «naturalization», derivato dalla narratologia cognitivista, per le questioni relative al rapporto tra fumetto e romanzo e alla storia del genere letterario del romanzo a fumetti, traduzione italiana della più nota espressione «graphic novel».

⁶ La prima edizione è in francese, con il titolo *Lettres d'un temps éloigné*, trad. fr. de D. Saulnier, Casterman, Paris 2005. L'edizione di riferimento per l'Italia è L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, Einaudi, Torino 2006.

⁷ La storia, creata originalmente per il quotidiano tedesco «Frankfurter Allgemeine», ha come titolo originale *El rumor de la escarcha*. È stata pubblicata per la prima volta in volume nel dicembre 2002 a Barcelona, da Planeta-De Agostini, per poi essere subito dopo edita in Italia presso Einaudi «Stile Libero» (*Il rumore della brina*, trad. it. di L. Ambrosi, Torino 2003).

⁸ E. Biagini, *La parola dalle immagini...*, in M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, et al. (a cura di), *La parola e l'immagine...*, vol. II, cit., p. 752.

La storia è narrata in prima persona, un lungo monologo interrotto dall'inserzione di varie sottostorie (spesso nate dalla lettura di libri o dai sogni). Al contrario di *Fuochi* (1985)⁹ – forse l'opera più nota di Mattotti – qui tutto è chiaro e volutamente 'raccontato', sebbene la verità della storia risieda nelle sensazioni che danno vita alla narrazione: solo attraverso i sensi della vista e dell'udito, infatti, è possibile capirne il senso e il titolo stesso. Samuel Darko, il protagonista, è un uomo che vive bloccato dalle sue paure che nel racconto si concretizzano in un rumore che gli impedisce di ascoltare e di guardare. Non riuscendo a sostenere l'idea di avere un figlio, viene lasciato dalla moglie Alice, che se ne va. Dopo un anno, Samuel riceve una lettera di Alice e parte per cercarla. Durante il viaggio, però, ha un incidente e nell'incendio subisce un danno alla vista che lo costringe a restare in ospedale per mesi con una benda nera sugli occhi. Una volta uscito dall'ospedale, riesce a trovare Alice che è incinta e ha un altro uomo. Dopo l'incontro Samuel decide di ripartire, ma il suo girovagare è interrotto dalla notizia dell'incidente di suo padre. Samuel allora torna a casa e, vivendo l'esperienza dell'accudimento del genitore – diventando 'padre di suo padre' – inizia una nuova fase della sua vita, di responsabilità e maturità.

Schapiro afferma che «when introduced into a picture, *the written word may lead to anomalies of space composition*, a challenge to the modern reader's perception of the painting as a consistently ordered artistic whole»¹⁰. Una di queste anomalie, nel *Rumore della brina*, si realizza attraverso l'inserimento del genere della lettera. Si tratta in realtà di una cartolina scritta a Dana (la migliore amica del protagonista con la quale condivide 'l'ossessione' dello sguardo) subito dopo la guarigione di Samuel: il motivo della visione è ridondante, così come il primissimo piano degli occhi della seconda vignetta della pagina.

⁹ L. Mattotti, *Fuochi*, «AlterAlter», 3-5, marzo 1984 – giugno 1985; trad. fr. de M. Volin, *Feux*, Albin Michel, Paris 1986. Ed. it. in volume, *Fuochi*, Dolce Vita, Milano 1988.

¹⁰ M. Schapiro, *Words, Script, and Pictures. Semiotics of Visual Language*, Braziller, New York 1996, p. 118.



Fig. 1 – «L'avventura di riprendere a scrivere... / Cara Dana, ultimamente ti penso molto. Penso a te, agli sguardi. Ti bacio gli occhi. Samuel / I miei occhi dovettero imparare da capo a colorare e a disegnare il mondo» (L. Mattotti, *Il rumore della brina*, cit., p. 39)

Una prima riflessione nasce dal rapporto di Mattotti con l'arte del Seicento olandese. Questo, tuttavia, senza proporre un'ascendenza o un riferimento a una tradizione. Si tenta piuttosto di spiegare come, nel caso specifico della scrittura nell'immagine, si ripetano dei meccanismi che danno luogo, in Mattotti e negli olandesi, a uno stesso esito visivo, estetico-stilistico. Tale idea si ispira al capitolo dedicato alle raffigurazioni di testi nell'arte olandese dello studio di Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983). Alpers parte dal presupposto che l'arte olandese sia autonoma rispetto alle fonti letterarie, diversamente dall'arte del Rinascimento. D'altro canto, essa si distingue anche dall'arte moderna: in quest'ultima, il fatto di accostare parole e immagini celebra un nuovo concetto di pittura che indica «the ineluctable absence of what can only be present in signs»¹¹. Per gli olandesi, invece, «images are at the centre of human making and constitute an attainment of true knowledge»¹². In questo senso, Lorenzo Mattotti si mostra più 'olandese' che moderno.

¹¹ S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, J. Murray, London 1983, p. 172.

¹² *Ibidem*.

Non mancheranno ovviamente i punti dissonanti: è interessante, infatti, che l'artista si allontani dall'arte olandese proprio laddove essa descrive (a dire di Alpers) mentre Mattotti narra¹³. Confrontiamo la vignetta di Mattotti con la *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster* (1657; Donna che legge una lettera davanti alla finestra) di Jan Vermeer: l'esempio non è quello citato da Alpers, ad ulteriore verifica della generale applicabilità della formula visiva. In entrambi i casi la lettera è al centro dell'attenzione: «we do not see the contents and those who do not reflect it in their demeanour. For all the visual attentiveness required, an essential content remains inaccessible, enclosed in the privacy of the reader's or writer's absorption in the letter»¹⁴. In Mattotti, tuttavia, la privacy è violata dal fumetto che 'pronuncia' i segni scritti nella lettera («Cara Dana ecc.»): egli svolge il contenuto dell'oggetto scritto perché ha in mano un medium diverso, il fumetto. Un'altra differenza, sempre legata alle possibilità del medium, è che Alpers definisce l'arte olandese come descrittiva; ciò non vuol dire che l'osservatore (e il pittore stesso) sia inibito visivamente dall'immaginare un contenuto narrativo: «the letter stands in for or represents events and feelings that are not visible»¹⁵, ma, in sé, non li esprime linguisticamente (in parole o in immagini). Mattotti, invece, possiede l'arma della didascalia, la quale contiene la motivazione e la storia precedente alla stesura della lettera, ponendole come presupposto una microstoria raccontata dalla voce narrante: la guarigione e «la aventura de volver a escribir»¹⁶. Trattando invece dei punti in comune, si potrebbe riflettere su un'affermazione di Alpers a proposito del quadro di Mets, *Brieflezend Meisje bij het Venster* (Fanciulla che legge una lettera) della collezione Beit (1663), che, per la critica, pur divertendosi a introdurre alcune variazioni sul tema, pone la lettera al centro dell'attenzione visiva. Si potrebbe dire lo stesso per il quadro di Vermeer sopracitato: la ragazza si avvicina alla finestra e pone la lettera in modo tale da poterne leggere meglio il contenuto; come sottolinea Alpers «seeing is specifically related to representations of what is beyond this interior. It is related to the world from which the letter has come»¹⁷. Per Mattotti il vedere è soprattutto una questione che riguarda l'interiorità; tuttavia, come Mattotti stesso ha dichiarato, *Il rumore della brina* è il testo in cui lui e Zentner sono «forse riusciti a concretizzare meglio questo continuo salto

¹³ Il titolo italiano del capitolo in questione è *Parole da guardare. Raffigurazioni di testi nell'arte olandese*, in S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 276-362.

¹⁴ S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, cit., p. 192.

¹⁵ Ivi, pp. 196-197.

¹⁶ L. Mattotti, J. Zentner, *El rumor de la escarcha*, cit., p. 41; trad. it. di L. Ambrosi, *Il rumore della brina*, cit., p. 39: «l'avventura di riprendere a scrivere».

¹⁷ S. Alpers, *The Art of Describing...*, cit., pp. 196-197.

tra esterno/interno. E [hanno] raccontato come vivere la realtà però vedendola coi propri occhi personali»¹⁸. In questo senso, il rapporto con l'esterno si costruisce nella posizione che il personaggio assume nei confronti della fonte di luce, avvicinandosi a essa (come nei quadri olandesi) e scegliendo il modo migliore per sfruttarla. In Veermer la luce è alta, si diffonde uniformemente nella stanza e proviene dall'angolo sinistro della finestra, tanto che riflette l'ombra delle imposte sul muro: la donna quindi si pone in maniera frontale rispetto alla finestra, mantenendo una posizione centrale in modo che la luce provenga leggermente da sinistra. In Mattotti, invece, la luce arriva in maniera obliqua anche perché la casa di Dana sembra essere una mansarda illuminata da un lucernaio; si crea quindi un triangolo d'ombra e Dana preferisce porsi di spalle alla fonte di luce per poterne ricevere i raggi direttamente sulla superficie della lettera. In entrambi casi, la soluzione visiva dipende dall'esterno, dalla possibilità di penetrazione della luce nell'interno della stanza. Questa scelta rende Mattotti molto 'olandese' e in bilico tra l'arte 'occidentale' e 'orientale', se volessimo applicare le categorie di Florenskij. Per il filosofo,

[...] в западной живописи предмет есть сам по себе, а свет сам по себе и соотношение между ними — случайное: предмет только освещается светом, и потому светлые места, в частности блики, могут прийти где угодно. Они случайны в отношении к предмету, но взаимное отношение их — не случайно, и оно определяет некоторый другой предмет [...] световой источник. Единством перспективы художник хочет выразить единственность зрителя как предмета, а единством светотени — предметность источника света.¹⁹

[...] nella pittura occidentale l'oggetto è fine a se stesso e la luce fine a se stessa e il loro rapporto è accidentale, cioè essi sono accidentali rispetto all'oggetto, ma non è accidentale il loro rapporto reciproco, ed esso determina un altro oggetto [...], la fonte di luce. Con l'unità della prospettiva l'artista vuole esprimere l'unicità dello spettatore come oggetto. E con l'unicità del chiaro scuro l'oggettualità della fonte di luce.*

A proposito della struttura spirituale della scuola olandese, Florenskij trova alcuni punti di contatto con la pittura – metafisica – d'icona che «изображает вещи как производимые светом, а не освещенные источником света»²⁰. Così, in Veermeer e Mattotti la posizione delle due

¹⁸ Lorenzo Mattotti intervistato da Matteo Stefanelli, *L'Officina delle idee*, in L. Mattotti, *Fuochi e altre storie*, Coconino Press-l'Espresso, Bologna-Roma 2006, p. 15.

¹⁹ P. Florenskij, *Ikonostas. Izbrannyye trudy po iskusstvu*, Mifril-Russkaja kniga, Sankt Peterburg 1993, pp. 149-150; trad. it. di E. Zolla, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977, pp. 168-169.

²⁰ Ivi, p. 192; trad. it. ivi, pp. 170-171: «raffigura le cose come prodotti della luce e non come illuminate da una fonte di luce».

donne è determinata da qualcosa che è opera della luce e quindi, sebbene possa definirsi naturalistica, potrebbe assumere un valore metafisico. La connotazione metafisica delle due immagini, prescindendo quindi dal loro aspetto sensibile, ne esibisce le strutture fondamentali (prodotte da una luce che perde così i suoi connotati naturalistici, 'esterni') per rivelarne l'essenza (ristabilendo, pertanto, il rapporto esterno-interno ricercato da Mattotti). A mio avviso, il senso delle due immagini risiede nel loro porsi di profilo 'isolando', così, la loro essenza nella possibilità di una comunicazione a distanza fra due entità che dicono «tu». Nel caso di Mattotti, questo intimo dialogo si accompagna al racconto in terza persona. La posizione di profilo viene quindi grammaticalizzata²¹. In questo senso, le due immagini corrisponderebbero a due «tu» evocati dall'intimità della conversazione epistolare che imita, a distanza, il dialogo fra due soggettività e che, nella rappresentazione grafica di tale spazio, narra una storia.

Questa è solo una delle intuizioni di Enza Biagini che ho avuto l'opportunità di approfondire nelle mie ricerche anche grazie agli strumenti del mestiere che sempre, generosamente, ha condiviso con me e con gli altri allievi attraverso il suo esempio, attraverso la pratica: tenere la mente aperta verso il nuovo e le altre discipline, dare spazio alle intuizioni e, soprattutto, credere che le migliori idee, nella ricerca accademica, nascono laddove il valore intellettuale di chi le persegue è pari al suo valore umano.

²¹ Tale conclusione trova i riferimenti teorici nello stesso Florenzkij, nello studio di Alois Riegl dedicato al ritratto di gruppo olandese (*Das holländische Gruppenporträt* [I ritratti di gruppo olandesi], Tempsky-Freytag, Wien-Leipzig 1902); in Schapiro, nel già citato studio, *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Languages* (pp. 73-74); in Émile Benveniste (si vedano i *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, Paris 1966; trad. it. di M.V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, vol. I, Saggiatore, Milano 1971; e i *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Gallimard, Paris 1974; trad. it. di F. Aspesi, *Problemi di linguistica generale*, vol. II, Saggiatore, Milano 1985. Si vedano in particolare i saggi: *Structure des relations de personne dans le verbe* (1946), in *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, cit., pp. 225-236 (trad. it., *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*, in *Problemi di linguistica generale*, vol. I, cit., pp. 269-281); *La nature des pronoms* (1956), in *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, cit., pp. 251-257 (trad. it., *La natura dei pronomi*, in *Problemi di linguistica generale*, vol. I, cit., pp. 301-304); *De la subjectivité dans le langage* (1958), in *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, cit., pp. 258-266 (trad. it., *Della soggettività nel linguaggio*, in *Problemi di linguistica generale*, vol. I, cit., pp. 310-316); *Les relations de temps dans le verbe français* (1959), in *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, cit., pp. 237-250 (trad. it., *Le relazioni di tempo e verbo francese*, in *Problemi di linguistica generale*, vol. I, cit., pp. 283-300); *L'appareil formel de l'énonciation* (1970), in *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, cit., pp. 79-88 (trad. it., *L'apparato formale dell'enunciazione*, in *Problemi di linguistica generale*, vol. II, cit., pp. 96-106).

PRESENZE ILLUMINATE*

Augusta Brettoni

Università degli Studi di Firenze (<augustabrettoni@gmail.com>)

... ancora in conversazione 'salottiera' con Enza!

Presenze reali, illuminate da una folgorante consapevolezza, da un riconoscimento concesso alla loro creatività poetica oppure da una narrazione fantastica, figure muliebri protagoniste di un contesto storico che si sta aprendo alla modernità, donne coscienti della propria identità di genere, poste sotto i riflettori di un'attenzione maschile convinta della loro penetrante intelligenza, personaggi immaginari creati dalla fantasia degli scrittori: questi sono i 'tipi' femminili nei quali possiamo imbatterci frequentando le 'amene lettere' fra Sette-Ottocento.

È cosa nota che, nel corso del secolo dei lumi, l'attenzione dei letterati si rivolge non solo alla valorizzazione della scrittura femminile ma anche alle problematiche relative all'educazione della donna e al suo ruolo nella società.

1. Un'acuta e sapiente analisi

Con gratitudine verso coloro che hanno contribuito al riconoscimento dei diritti, della creatività e della sapienza delle donne, citiamo un testo esemplare: l'appassionata difesa degli studi delle donne scritta nel 1792 da Aretafila Savini de' Rossi (1687-1731?), nobile senese ma sfortunata giovinetta, orfana di padre e di conseguenza esclusa dall'accesso al *cursus studiorum* previsto soltanto per donne nobili, economicamente sostenute dai patrimoni paterni¹.

L'occasione dell'*Apologia in favore degli Studj delle Donne* della Savini è nota².

* Ricordando i sapienti studi settecenteschi di Enza e il suo sguardo attento e costante rivolto alla scrittura femminile.

¹ A. Savini de' Rossi, *Apologia in favore degli Studj delle Donne contra il precedente Discorso Del Signor Gio. Antonio Volpi scritta dalla signora Aretafila Savini de' Rossi, Dama Sanese, ad un cavaliere*, in G.A. Volpi (a cura di), *Discorsi Accademici di varj autori viventi intorno agli Studj delle donne; la maggior parte recitati nell'Accademia de' Ricovrati di Padova*, nella Stamperia del Seminario presso Giovanni Manfrè, Padova 1729, pp. 50-65. Si veda sull'argomento E. Graziosi, *Arcadia femminile. Presenze e modelli*, «Filologia e critica», XII, 1992, pp. 324-356.

² Per questo argomento sia consentito il rinvio a A. Brettoni, *In favore degli studi delle donne. Aretafila Savini de' Rossi e Anton Maria Salvini*, in P. Manni, N. Maraschio (a cura di), *Da riva a riva. Studi di lingua e letteratura italiana per Ornella Castellani Pollidori*, Franco Cesati Editore, Firenze 2011, pp. 109-120, dove è citata anche parte della vasta bibliografia che riguarda l'istruzione delle donne nel Sette-Ottocento.

Nel 1723 Antonio Vallisneri (1661-1730), Principe dell'Accademia de' Ricovrati di Padova, propose per l'annuale disputa il tema: *Se le donne si debbano ammettere allo studio delle scienze e delle arti belle*, un argomento nuovo rispetto ai tradizionali temi sull'amore sovente suggeriti nelle controverse delle Accademie. Antonio Volpi (1686-1766), professore di filosofia nello studio padovano e il nobile Guglielmo Camposanpiero (1691-1765) si esprimono l'uno contro, l'altro a favore, circa l'opportunità di concedere alla donne l'accesso all'istruzione.

Aretafila postilla le provocatorie affermazioni di Antonio Volpi che aveva esposto la propria tesi con argomentazioni assai misogine per quanto congrue alla sensibilità del tempo³. Le donne, da sempre destinate al governo della famiglia a causa dello scarso vigore della loro mente, determinato dalla eccessiva umidità del loro corpo, non avrebbero potuto sostenere la pesantezza, «i sudori e i travagli»⁴ ai quali vanno incontro coloro che si dedicano agli studi. Per quale scopo sottoporre i mariti ai tormenti di spinose questioni «delle scienze e delle lettere»⁵ proposte da mogli che hanno perso, senza dubbio, il fiore della loro bellezza per una dedizione alle «speculazioni»⁶. Queste furono alcune delle obiezioni formulate da Volpi a favore di quella pratica, definita dalla Savini, un «ingiurioso abuso, che impedisce alle Femmine la partecipazione d'un tanto bene»⁷.

³ Antonio Volpi così giustificò le argomentazioni del suo intervento: «Acciocchè in avvenire niuna Donna erudita, o vogliosa di darsi agli Studj delle Scienze, e delle ottime Lettere, abbia mai a dolersi di me, come se io avessi voluto provare nel mio Discorso Accademico, non potere, assolutamente le Donne far profitto in tal genere di applicazioni; io stimo esser cosa necessaria il dichiarare apertamente, qual sia stata la mia intenzione, allorchè io parlai sopra gli Studj delle Donne nell'Accademia de' Ricovrati. Dico adunque, ch'io fui condotto a trattar quella parte del proposto Problema, non da sdegno alcuno, o da avversione concepita contra il Sesso Donnesco; *quorum causas procul habeo*; per valermi delle parole di Cornelio Tacito da lui usate nel principio de' suoi Annali; ma da sola ubbidienza, e per altro di mala voglia; ben conoscendo il manifesto pericolo, a cui mi esponeva, di cadere in disgrazia se non di tutte le Donne, almeno di alcune, e per avventura delle più degne di stima fummi forza perciò l'ubbidire, e il trattar la mia causa colla maggior' efficacia, per fuggire in tal guisa ogni sospetto di collusione. Io presi a dimostrare, non esser' utile agli umani interessi, che le Donne siano generalmente ammesse a studiare nelle Accademie, e nelle Scuole; in quel senso appunto, che fu posto sul tappeto il Problema dal dottissimo Signor Vallisneri; rendendo per altro una ben giusta testimonianza al merito, e al valor singolare di quelle Donne segnalatissime, che negli antichi tempi, e ne' moderni altresì, dal vulgo dell'altre si distinsero per credito di sapere» (G.A. Volpi, *Protesta del Signor Gio. Antonio Volpi Intorno al suo Discorso Accademico sopra gli Studj delle Donne*, in Id. (a cura di), *Discorsi Accademici...*, cit., pp. 66-73).

⁴ A. Savini De' Rossi, *Apologia in favore degli Studj delle Donne...*, in G.A. Volpi (a cura di), *Discorsi Accademici...*, cit., p. 45, nota 1.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 52, nota 1.

Aretafila confuta con acutezza e con sottile ironia, una per una, le argomentazioni di Volpi. Afferma che a ogni donna, sia nobile che di basse origini, debba esser offerta la possibilità di utilizzare i propri talenti in funzione della crescita personale e del bene collettivo.

È inoltre plausibile il timore che la cultura affievolisca il naturale istinto alla procreazione come sosteneva Volpi? Oppure questo timore cela il desiderio di ottenere assoluta dedizione e obbedienza da parte della donna? Dichiara la Savini:

[...] Il Sommo Facitore Iddio creò le Anime nostre eguali [...]
 [...] Studino dunque tutte quelle [donne], a cui il cielo ha dato in sorte volontà, ed ingegno, senza sprezzare un tanto dono per vano timore: le Nobili, e Civili, per utile, e decoro proprio; le vulgari, non solo per sé stesse, ma per insegnare alle Fanciulle volenterose di apprendere le Scienze. [...] Posciaché ove le Donne si ammettessero a filosofare, seguirebbe né più, né meno, come siegue adesso negli uomini. In quella maniera che la Filosofia, e le belle Arti non ridurranno mai gli Uomini, e le Donne, a non essere Uomini, e Donne; così non vi è pericolo che tolgano loro quel naturale istinto, che in essi pose il Creatore per conservazione dell'umana spezie. E siccome ancor che gli Uomini studino, non lasciano per questo di pigliar moglie [...] e molto più, accaderebbe alla Donna; la quale in qualunque stato, che ella si elegga, non è mai libera per le dure leggi de' nostri Paesi, come ben disse il famoso Tragico Martello:
*Fanciulla serve al Padre; moglie serve al Marito;
 Vedova al suo decoro; e muor, che ha sol servito.*⁸

La condivisione degli interessi per le scienze e le arti, fra donne colte e uomini dotti, afferma ancora la Savini, potrebbe essere soltanto proficua e non dannosa come sosteneva invece il suo interlocutore, poiché una donna innamorata degli studi creerebbe una maggiore complicità nella coppia unendosi a uomini colti:

[...] Donne innamorate degli Studj, procurerebbero d'accoppiarsi con Uomini dotti; così amandosi per ragione di somiglianza, essendo questa per l'appunto fondamento, e cagione dello amore, avrebbero quello stesso motivo di amarsi, che vediamo essere non solo frequente, ma stabilissimo negli Uomini per la comunicazione degli studj loro. Ed i Coniugati, trovando l'uno nell'altro delle doti molto più stimabili, e meno soggette all'ingiurie del tempo, che non sono quelle del corpo, non verrebbero a dar luogo a quel gran sentimento del Cavalier Guarini:

*Il lungo conversar genera noja,
 E la noja disprezzo, ed odio al fine.*⁹

⁸ Ivi, pp. 56-57.

⁹ Ivi, p. 58.

Molti, inoltre, sarebbero i benefici per l'educazione dei figli qualora questi venissero affidati a una madre istruita:

Né mi si dica, che gli Uomini da per sé stessi accudiscono a ben' allevare i Figliuoli, con l'autorità de' maestri, poiché i Padri per lo più applicati in altri negozi, poco tempo ritrovano da impiegare in un affare di tanta importanza, ed i maestri mercenarj non sono in veruna maniera paragonabili all'affetto, e diligenza materna. Dove è da riflettersi di quanto vantaggio sarebbe a' Figliuoli, se la Madre istruita nelle scienze, e nell'arti potesse invigilare, e riconoscere il profitto loro, e la maniera di studiare in essi, e d'insegnare ne' Precettori. E chi sa che taluna di queste Madri da sé stessa non si ponesse ad istruire i proprj Figliuoli, come abbiamo veduto farsi da una Zia a' Nipoti, la quale è stata la Sig. Selvaggia Borghini Dottissima Dama Pisana, che gli ha addottrinati non solo nelle umane lettere e piacevoli, ma ancora nelle scienze più difficili, e severe?¹⁰

Molti vantaggi ne trarrebbero, per lo stesso motivo, i patrimoni familiari e le conversazioni domestiche e pubbliche:

Non di minor giovamento sarebbe una tal Donna all'Economia delle Case, particolarmente se si avvenisse in una di quelle, che si veggono governate da Padroni sciocchi, e melensi; [...] Io penso che se le Donne studiassero, migliorerebbero notabilmente le nostre Conversazioni, perché si appiglierebbero senza dubbio a trattare con gli Uomini dotti, [...]. Conversazioni non verrebbero ad essere sottoposte tanto alla critica, né si udirebbero in esse tante inezie, e scioccherie, quante talvolta si sentono.¹¹

In questa erudita replica, redatta con citazioni da opere letterarie classiche e moderne, vengono chiamate in causa donne esemplari che appartengono alla tradizione mitologica, biblica, storica, poetesse viventi e donne nobili, popolane erudite o dotate di 'naturale ingegno'.

Ancor oggi la lettura di queste pagine sollecita la nostra compiaciuta solidarietà, un piacere della lettura che si adombra con la percezione di una sofferenza diffusa, sottesa alle parole della Savini e condivisa con molte altre donne a lei contemporanee.¹²

2. *Quote rosa ante litteram*

Luce intensa, dolce, moderata, prismatica, dalle poetesse presenti nel volume del Parnaso Italiano del 1845 curato da Cesare Cantù. Il testo

¹⁰ Ivi, p. 59.

¹¹ Ivi, p. 63.

¹² Si veda: M.G. Agnesi, G.E. Barbapiccola, D.M. Faini, A. Savini De' Rossi, and The Accademia de' Ricovrati, *The Contest for Knowledge. Debates over Women's Learning in Eighteenth-Century Italy*, ed. and trans. by R. Messbarger, P. Findlen, with an Introduction by R. Messbarger, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005.

Poeti italiani contemporanei maggiori e minori, preceduti da un Discorso preliminare intorno a Giuseppe Parini e il suo secolo, scritto da Cesare Cantù e seguiti da un saggio di rime di Poetesse italiane antiche e moderne scelte da A. Ronna (1843)¹³, raccoglie componimenti di autori ‘maschi’ solo contemporanei, maggiori e minori (sessantaquattro antologizzati in novecentottantotto pagine), molti dei quali successivamente consacrati nei canoni letterari. Pochissime autrici, presenti in questo volume, hanno potuto vantare la stessa sorte; una densa presenza di poetesse, tuttavia, in una raccolta ottocentesca prestigiosa. Sono novantacinque le autrici presenti con vari componimenti, in uno spazio di sole ottanta pagine, venti le scrittrici viventi, come possiamo evincere dall’indice posto all’inizio della sezione *Gemme, o Rime scelte di Poetesse italiane antiche e moderne dal 1290 sino a’ nostri tempi*.

È cosa nota che, nelle Accademie, le donne si ritrovassero per leggere le loro scritture di vario genere, mentre più raramente si verificava la possibilità di una pubblicazione delle loro opere (nessuna ne è a noi pervenuta, ad esempio, di Aretafila Savini)¹⁴.

Secondo un ordine assai diffuso nelle storiografie settecentesche, nella sezione femminile di quest’opera troviamo componimenti di poetesse del passato e del presente; due le parti: *Gemme, o Rime scelte di Poetesse italiane antiche e moderne* (pp. 993-1055) e *Poetesse viventi Disposte per ordine d’alfabeto* (pp. 1055-1095)¹⁵. Tranne che in pochi casi, sia delle poetesse antiche che delle viventi viene indicata la provenienza: Verona, Venezia, Milano, Firenze, Napoli, Siena, Arezzo, Reggio; un’Italia già unita in virtù della poesia. Dominante la presenza di autrici provenienti da regioni del nord, poche quelle nate al sud per i noti motivi di carattere economico-sociale.

Questo spazio, pur limitato ma altamente simbolico, vista l’incertezza dei percorsi di studio femminili (analfabetismo al 90%), la fatica e l’isolamento vissuto dalle donne in ambienti spesso ostili e sordi ai loro interessi letterari, armonizza queste individualità in una voce corale, espressione anche di una tradizione culturale che si avvia a riconoscersi in una comunità nazionale.

¹³ C. Cantù, *Poeti italiani contemporanei maggiori e minori, preceduti da un Discorso preliminare intorno a Giuseppe Parini e il suo secolo, scritto da Cesare Cantù e seguiti da un saggio di rime di Poetesse italiane antiche e moderne scelte da A. Ronna*, Libreria Europea Baudry, Parigi 1843, <<https://goo.gl/S3z6Ni>> (03/2016).

¹⁴ Le cose cambieranno nel secolo successivo, vedranno la luce una quantità maggiore di opere scritte da donne. Si veda M.T. Mori, *Figlie d’Italia. Poetesse e patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Carocci, Roma 2011.

¹⁵ Le poetesse presenti sono ben sessantasette. Ogni componimento è accompagnato da una data sotto il titolo, venti circa sono collocati nel diciottesimo secolo. Non sono datate le poesie delle venti poetesse viventi.

Emerge da questa raccolta una creatività vivace, attenta alle dimensioni del cuore, dell'anima e della mente, ma non sono assenti riflessioni di carattere politico, odi di rievocazione storica, tematiche non così diverse da quelle che troviamo nelle scritture maschili se non nella ricezione degli eventi messi in rima... una ricezione del vissuto personale e collettivo che si esprime nella polifonia di canti dolenti oppure festosi, ironici o in abili rifacimenti¹⁶.

Sono presenti, sia pur rari, riferimenti alle vicende storiche contemporanee nella sezione *Poetesse viventi*. Si veda ad esempio: *Il prigioniero dello Spielberg* (p. 1070) di Massimina Fantastici Rosellini (1789-1859) e *All'illustre esule Terenzio Mamiani della Rovere* (p. 1077) di Laura Mancini Oliva (1821-1869)¹⁷.

Le poetesse del Settecento indulgono su temi muliebri, la forma poetica prevalente è il sonetto ma non mancano odi, epigrammi, egloghe e canzonette.

Particolarmente ricco di stilemi e strategie tipiche del linguaggio petrarchesco, il sonetto *Ombrose valli e solitari orrori*, della nota Arcade Faustina Maratti Zappi (1679-1745)¹⁸:

Ombrose valli e solitari orrori,
Vaghe pianure e rilevati monti,
Voi da ninfe abitati, e fiumi e fonti,
Che pur sentite gli amorosi ardori;
Verdi arboscelli e variati fiori,
Che al ciel volgete l'odorate fronti,
Vi sieno i zeffiretti e lieti e pronti,
Cortese l'alba, e april v'imperli e infiori.

¹⁶ Domina il tema d'amore, nell'infinita gamma delle sottili sfumature percepite da una sensibilità femminile spesso sofferente per le deluse attese, ma non mancano argomenti di carattere storico-mitologico; solo alcuni esempi delle poetesse più note: Faustina Maratti Zappi nel 1726 dedica sonetti a Lucrezia e Porzia (p. 1031), Gaetana Passerini da Spello nel 1736 scrive un sonetto dedicato *Al principe Eugenio di Savoia Per la vittoria ottenuta contro i Turchi al Tibisco* (p. 1033), Francesca Manzoni nel 1750 dedica un sonetto *A Renato Descartes* (p. 1036).

¹⁷ Sulle due poetesse si veda ancora M.T. Mori, *Figlie d'Italia...*, cit. su Massimina Fantastici Rosellini si veda anche B. Manetti, *Nuclei di documentazione femminile della Biblioteca Nazionale centrale di Firenze (XIX-XX secolo)*, in A. Contini, A. Scattigno (a cura di), *Carte di Donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2007, pp. 105-117.

¹⁸ I trentotto sonetti che compongono il canzoniere della Maratti Zappi furono pubblicati insieme a quelli del marito nel volume che conobbe molte edizioni, *Rime dell'avvocato Giovambattista Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte aggiuntivi altre poesie de' più celebri dell'Arcadia di Roma*, presso Francesco Storti, Venezia 1723. Si veda sulla poetessa A. Franceschetti, *Faustina Maratti Zappi*, in R. Russell, *Italian Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport 1994, pp. 226-233.

Felici voi che dal bel piè sovente
 Calcati siete, o dalla bella mano
 Tocchi, o dal guardo del mio sol lucente
 Voi che già spirito un tempo avevate umano,
 Voi dite a lui qual pena il mio cor sente,
 Il cor che vive, ahimè, da lui lontano.¹⁹

Nel sonetto: *O belle donne* di Laura Felice Ghirardelli troviamo pure una sottile ironia sulle illusioni dell'amore, i moniti e gli arguti suggerimenti sono esposti con la leggerezza di un linguaggio non appesantito dalla necessaria presenza delle strategie retoriche:

O belle donne, o voi che incauto il piede
 Su la pania d'Amor ponete ognora
 Cercate di ritrarlo, oimè, che fuora
 Trar non si può, se Amor l'invesca e fiede.
 Presso al suo trono è del dolor la sede,
 E col dolce di lui l'aspro dimora,
 Per un breve piacer l'anime accora,
 Quanto colmo d'ardor, privo di fede.
 Fuggite dunque, e con Amor fuggito
 Chi vi esorta ad amar, che troppo è corto
 Quel van piacer che sì vi rende ardite.
 Non troverete amando alcun diporto,
 E specialmente essendo ad uomo unite
 Di capo acuto, e ciò non dico a torto.²⁰

Due fiorentine compaiono, nel volume, fra le poetesse che scrivono nel corso del Settecento: Maria Elisabetta Strozzi Odaldi e Maria Buonaccorsi Alessandri, ambedue accademiche dell'Arcadia²¹. Maria Buonaccorsi viene citata da Francesco Saverio Quadrio, nel primo dei volumi *Della storia e della Ragione di ogni poesia* (1739)²², fra i partecipanti ad una miscellanea in morte della nobildonna Maria Vitelleschi di Foligno. Nel Parnaso compare una amara scrittura. L'ode *Sopra le continue sventure* che, come molti altri componimenti della raccolta, mette in luce una sofferta esperienza esistenziale e nei versi finali un desiderio di resilienza e lotta a un 'acerbo' destino:

¹⁹ F. Maratti Zappi, *Ombrose valli e solitari orrori*, in C. Cantù, *Poeti italiani contemporanei maggiori e minori...*, cit., p. 1031.

²⁰ Ivi, p. 1027.

²¹ Si veda <<http://goo.gl/AxWTtS>> (03/2016).

²² F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù Alla serenissima altezza di Francesco 3. duca di Modana, Regio, Mirandola &c*, per Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, in Bologna 1739-1752.

[...]
 Or se pure
 Con sì dure
 Leggi il cielo ha sol prescritto
 Che il mio seno ognor trafitto,
 Sino a morte
 Sia da duolo acerbo e rio,
 Senza udire il pianto mio
 Soffrirò costante e forte,
 E del fato il fiero orgoglio
 Vincerò con cuor di scoglio.²³

3. Nell'immaginario maschile: viaggiatrici e letterate

Meno accorate, contristate, desolate, le stravaganti eroine che animano l'immaginario di Pietro Chiari, uno dei poligrafi più fecondi e incisivi nel panorama culturale del XVIII sec.

Le protagoniste dei suoi romanzi, narratrici di avventure favolose ed eroiche, motivano la scrittura delle loro memorie con l'intento di conferire verità alla storia raccontata; poiché, secondo quanto afferma Chiari, solo una storia vera può aiutare nel riconoscimento del buono e del bene, favorire l'imitazione e l'esercizio della virtù, diventare, dunque, esemplare per le lettrici (l'utile, il bello e il buono costituiscono ancora le finalità principali della letteratura): «Finché scrivevano gli Uomini soli, noi guardavamo l'opere loro come superiori al nostro talento, e ci vergognavamo di perdere il tempo nostro in cose di cui non ci credevamo capaci» afferma la protagonista del romanzo *La Francese in Italia* (1759)²⁴. Questo palese invito rivolto alle lettrici si configura come una precoce valorizzazione della scrittura femminile considerata un valido strumento di emancipazione e di conoscenza.

Quivira, protagonista del romanzo *La donna che non si trova* (1768), ribadisce: «Fra quanti libri ho letto somiglievoli a questo mio di private amoroze vicende, non ne ho trovato pur uno, che non m'abbia sensibilmente aiutata ad operare virtuosamente, e da farmi sempre più ragionevole il cuore e lo spirito»²⁵.

²³ M. Buonaccorsi, *Sopra le continue sventure*, in C. Cantù, *Poeti italiani contemporanei maggiori e minori...*, cit., p. 1030.

²⁴ P. Chiari, *La Francese in Italia, o sia Memorie critiche di Madama N.N. scritte da lei medesima*, Eredi Pellicchia, Venezia 1759, p. 4. «Grazie al cielo» continua la protagonista «non è più quel tempo, che dalle mani delle fanciulle oneste erano banditi i libri, e la pena [...] Tutto leggono al giorno d'oggi le Donne, e si pregiano di leggere, benché non tutte possano gloriarsi d'intendere, e d'approfitare della loro continua lettura. Eran gli aghi, i fusi, e gli altri attrecci donneschi, oggidì al fianco delle donne si vedono i libri» (*ibidem*).

²⁵ P. Chiari, *La donna che non si trova o sia le avventure di Madama Delingh scritte da*

I romanzi di Chiari gettano una luce positiva su queste intrepide, viaggiatrici trasgressive che riescono a dominare 'il caso', 'la fatalità', attraverso i 'lumi della ragione'. Quella stessa 'ragione' insegna a Quivira che nell'amore occorre discrezione e moderazione. Le passioni possono essere guidate dalla sola forza di queste virtù, così difficili a trovarsi nel mondo femminile. La ragione può essere aiutata nell'arduo compito di condurre all'esercizio della virtù attraverso la pratica della lettura (!!) afferma ancora la protagonista, e proprio in questa esortazione possiamo individuare un elemento di novità: l'invito a leggere romanzi, un genere letterario agli albori della sua diffusione e del suo successo.

Nel romanzo sopra citato, *La donna che non si trova*, una molteplicità di storie si intrecciano guidate dal 'caso'; quella fatalità che l'eroina trasgressiva riesce a dominare attraverso una qualità che rende lei, così dissimile dalle altre donne, un modello introvabile «nel mondo donnesco»²⁶. Diversa dalle donne europee, pur essendo nata e cresciuta negli angoli più remoti e impenetrabili della terra, libera da condizionamenti religiosi e morali, raggiunge la stessa consapevolezza delle donne civilizzate rispetto ai «doveri dell'umanità, della ragione e del sesso»²⁷. Questa donna rara vuol dimostrare come solo e soltanto attraverso la ragione, dono della natura e non della scienza, noi possiamo distinguere il bene dal male e «rettamente operare»²⁸. Ancora a una protagonista femminile, nei *Privilegi dell'ignoranza* (1784)²⁹ viene affidato il compito di esporre la propria opinione su un tema alla moda: la contrapposizione fra scienza-conoscenza e ignoranza. Nel caso specifico: l'«ignoranza» degli americani viene messa a confronto con la «scienza» dei colti europei³⁰.

lei medesima e pubblicate dall'Abate Pietro Chiari, Pasinelli, Venezia 1768, p. 6, <<https://goo.gl/dLe0Kc>> (03/2016).

²⁶ P. Chiari, *La donna che non si trova...*, cit., p. 6.

²⁷ Ivi, p. 4.

²⁸ Ivi, p. 5.

²⁹ P. Chiari, *I privilegi dell'ignoranza. Lettere d'una Americana ad un Letterato d'Europa*, Presso Leonardo e Gianmaria Fratelli Battaglia, Venezia 1784, <<https://goo.gl/kMuO7L>> (03/2016).

³⁰ In quest'opera di Chiari è possibile rintracciare le argomentazioni presenti nel *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750) di Rousseau che, in questa riflessione scritta fra il 1749-1750, metteva in rilievo le contraddizioni del sistema sociale, insistendo molto sull'inefficacia delle scienze e delle arti per il raggiungimento della felicità e sulla funzionalità invece di quella felice ignoranza «où la sagesse éternelle nous avait placés» (à Geneve, chez Barillot & fils, p. 29, <<http://goo.gl/RCNKn7>>, 03/2016; trad. it. di R. Mondolfo, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, in J.-J. Rousseau, *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Firenze 1972, p. 9: «in cui la saggezza eterna ci aveva posti»).

Non troviamo in quest'opera la narrazione autobiografica di una storia avventurosa e imprevedibile, ma un carteggio.

La signora americana, protagonista di questa riflessione, intrattiene con un colto professore inglese un rapporto epistolare che concerne un solo tema: la funzione e il valore dell'ignoranza rispetto a quello del sapere e della conoscenza, nel corso della storia e nel presente. Chiari afferma di essere venuto in possesso di venti lettere di «un'americana di spirito»³¹ scritte in francese ad un suo confidente di Londra e degne di essere pubblicate anche in Italia dove si trovano persone «vogliossissime»³² di conoscere i pensieri di una donna e la sua abilità nel creare un panegirico (cosa che può sembrar disdicevole!) sul tema dell'ignoranza. Ma a quale ignoranza si riferisce la signora?

Si tenga presente che la lotta all'ignoranza propria e altrui era un ideale illuministico, considerato un vettore di emancipazione, di lotta al pregiudizio, di condanna della superstizione, di opposizione ferma al sapere presunto e illusorio che, fin dai tempi di Socrate, la filosofia aveva sempre combattuto³³. L'ignoranza di cui parla l'americana è invece quella antica, che risale all'inizio del genere umano, come Chiari scrive nella dedica «A' leggitori eruditi e benevoli»³⁴.

L'americana rivendica una legittimità dell'ignoranza nel sistema delle cose del mondo le quali mostrano un diritto e un rovescio, un positivo e un negativo. Qual è il positivo dell'ignoranza? Il suo primo privilegio, è quello di essere più antica di qualsiasi conoscenza.

Malnata ignoranza – afferma la Signora – sei pur detestabile agli occhi de' saggi, ma l'antichità tua così affumicata il gran privilegio ti dà, e ti mantiene, che regni tu sola per quanto son vaste le nostre coltivazioni; e che da' tuoi più stolidi agricoltori legge ricevono negli inesausti tesori della natura i Cittadini più illuminati, i nobili, i facoltosi, e perfino i Monarchi.³⁵

Chiari, attraverso la finzione della traduzione, provvede di nuovo a dar voce e spirito a una donna trasgressiva che difende l'ignoranza quale fonte di felicità, di benessere spirituale, di concordia fra gli uomini, mostrando una 'sapienza' nutrita dal buon senso e ancora una volta dalla ragione. Ma attenzione alla strategia ironica, al paradosso che continuamente la

³¹ P. Chiari, *La donna che non si trova...*, cit., p. 6.

³² *Ibidem*.

³³ Voltaire ad esempio aveva scritto *Le philosophe ignorant*, Paris 1766; trad. it. di M. Cosili, *Il filosofo ignorante*, Rusconi, Milano 1996. L'ignoranza è una prerogativa anche del filosofo che inutilmente percorre i sentieri della filosofia alla ricerca di qualche certezza metafisica o etica.

³⁴ P. Chiari, *I privilegi dell'ignoranza...*, cit., p. 1.

³⁵ *Ivi*, p. 7.

donna utilizza per evidenziare i danni di una conoscenza non orientata alla realizzazione del bene collettivo! Se ne evince che letterati e uomini di scienza raramente cooperano al bene comune: la scienza non è garanzia di pace fra i popoli, come dimostra la storia degli antichi imperi e dei regni naufragati in fiumi di sangue.

Quale tipologia di sapere viene demolito dal 'donesco' buon senso? In ogni lettera si denuncia un 'vizio' della società del 'progresso' che mostra sempre di più le proprie contraddizioni e si rivela incapace di creare felicità³⁶.

Emerge, da queste lettere, l'immagine di un mondo civilizzato ma senza certezze, dominato dall'ingiustizia, nonostante l'organizzazione apparentemente razionale dei contesti istituzionali.

Ad essere messi in discussione non sono soltanto i sistemi di potere ma tutti gli aspetti delle colte società civili. Se il sapere ha prodotto questa società ed è stato usato per distruggere la primitiva innocenza e l'interazione fra uomo e natura, ben venga l'ignoranza perché non è utile il sapere ma l'applicazione sociale del sapere. Poiché la conoscenza e la scienza non hanno prodotto effetti positivi è preferibile la condizione ferina delle società primitive.

Il compito dell'autrice delle lettere: valorizzare l'ignoranza rispetto alla 'scienza' politica, amministrativa e economica, è dunque arduo e provocatorio. In questo dialogo epistolare fra una donna e un uomo potremmo leggere la contrapposizione natura-cultura, ma solo apparentemente; in realtà è la donna in possesso dei 'lumi' della ragione, di una cultura 'altra' che le permette la 'critica' del pregiudizio.

Quale dunque l'identità di queste donne che Chiari delinea con strategie narrative così varie? A queste protagoniste delle sue opere, l'autore offre lo spazio della scrittura che permette loro di uscire dal silenzio mostrando la diversità della loro cultura come valida alternativa esistenziale e ideologica. La nativa Quivira non si differenzia molto da altre protagoniste dei romanzi settecenteschi: è una donna che racconta la sua storia rocambolesca, affronta una serie di prove che diventano opportunità per una maturazione psicologica e affettiva, si muove con destrezza nell'affrontare compiti e ruoli tradizionalmente maschili, ma diversamente da

³⁶ Potremmo aprire una ampia parentesi sulla felicità individuale e collettiva, obiettivo importante da raggiungere nel Settecento, oggetto di riflessione anche di letterati italiani da Muratori a Beccaria. Il tema assai discusso dai filosofi dei lumi era quello della felicità dell'uomo 'qui e ora', in relazione alla propria esistenza morale ma anche al contesto politico amministrativo dal quale si riteneva dipendesse il benessere economico e la felicità degli Stati e del popolo. Si rimanda sull'argomento ad uno studio non recente ma ancor oggi utile, R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et dans la pensée françaises au XVIII siècle* (L'idea della felicità nella letteratura e nel pensiero francese del XVIII secolo), A. Colin, Paris 1960.

altre eroine usufruisce di una totale libertà. Questa americana 'nativa', emancipata e libera ci propone percorsi esistenziali disomogenei rispetto a quelli di una normale vita domestica, pur rispettando la fedeltà ai valori dell'amore, della maternità e dell'amicizia che appartengono alla morale naturale. Un modello difficile da reperire nel 'vecchio mondo' e per questo esemplare.

La tipologia di donna rappresentata nei *Privilegi dell'ignoranza*, è solo apparentemente diversa dalla nativa Quivira. Colta figlia di genitori europei, si mostra assai informata sui costumi sociali e politici dell'occidente europeo e ben consapevole della propria condizione di donna, intorno alla quale ella stessa propone continue riflessioni e interrogativi. La figura del corrispondente epistolare, letterato, filosofo inglese, delineato dall'americana attraverso gli accenni alle missive ricevute in risposta alle sue lettere, è funzionale a mettere in rilievo il ruolo apparentemente subalterno della donna e l'atteggiamento di ironico ossequio di fronte a quel sapere che il maschio domina e al quale il genio femminile non ha accesso.

Chiari delinea, attraverso le protagoniste dei suoi romanzi, donne illuminate da una intelligenza scaltra, non erudite ma colte, sapienti, figure positive, trasgressive e virtuose che operano con discernimento e acutezza di spirito, non eroine irraggiungibili ma esempi imitabili. Sono donne fiere, mai disorientate o smarrite di fronte all'avverso destino, madri premurose e attente. Per queste figure Chiari non può certo essere tacciato di misoginia³⁷, ma dobbiamo forse riconoscere a lui il merito di aver proposto una identità del femminile attraverso modelli esistenziali e narrativi originali e moderni sottratti agli stereotipi imposti dal suo tempo³⁸.

³⁷ Per la misoginia di Chiari, si veda A. Marchi, *Il mercato dell'immaginario*, in C. Alberti (a cura di), *Pietro Chiari e il teatro europeo del settecento*, Atti del Convegno *Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985), con una nota di C. Molinari, Neri Pozza, Vicenza 1986, p. 99.

³⁸ D'altra parte Chiari non è il solo autore settecentesco ad esprimere una valutazione assai positiva del femminile. A titolo di esempio si possono rileggere le note pagine pubblicate sul «Caffè» in *Difesa delle donne* (si veda S. Franci, *Difesa delle donne*, in *Il Caffè [1764-1766]*, a cura di G. Francioni, S. Romagnoli, Torino 1988, foglio XII, pp. 245-256), ma anche alcuni elogi contenuti nelle *Lettere piacevoli se piaceranno* di Alberghetti-Capacelli e Compagnoni del 1791, presso la Società Tipografica, in Modena.

WALTER BINNI FRA LETTERATURA E POLITICA:
A PROPOSITO DELLA BIOGRAFIA DI LANFRANCO BINNI

Arnaldo Bruni

Università degli studi di Firenze (<arnaldo.bruni@unifi.it>)

Per Enza, che me ne ha chiesto spesso notizia

1. Esce, per celebrare il centenario della nascita di Walter Binni (1913-1997), un volume commemorativo, curato dal figlio Lanfranco: si tratta di una biografia e insieme di molto più di quanto l'etichetta di genere lasci intendere¹. È naturale perciò che chi ha avuto la ventura di essere stato scolaro di Binni, nell'ultimo anno del suo magistero fiorentino (1963-1964), si accosti al resoconto con qualche emozione e molta curiosità. Il titolo (*La protesta di Walter Binni*, 2013) mutua l'epigrafe da uno dei saggi più noti dell'autore, *La protesta di Leopardi* (1973), nucleo cardinale della folta serie di scritti leopardiani che hanno distinto la lunga fedeltà di Binni al poeta di Recanati. Il libro riunisce contributi diversi ed eterogenei che tuttavia, nel montaggio, assolvono al compito di raccontare i giorni e segnalare almeno le opere principali del protagonista. Il volume è aperto e chiuso da pagine autobiografiche: il primo segmento (*Un inizio autobiografico. Schegge di ricordi*, pp. 15-33) costituisce un tentativo di ricostruire «il retroterra familiare» (p. 15 nota) da parte di Binni medesimo, con l'ambizione, fra l'altro, di accreditare un albero genealogico che in qualche tangenza sembra stabilire un contatto fra una Barugi, ava di Walter, e un «Leopardi di Recanati»: circostanza questa che pare prefigurare per via di DNA il percorso del futuro studioso con «il poeta della sua vita» (p. 20). Più ariosa e stimolante la sintesi finale (*Quasi un racconto*, pp. 135-141: 4 novembre 1982-1997), ancora del biografato, che ripercorre con mano leggera le tappe fondamentali della vita, ormai al traguardo, intravisto come prossimo ed anzi evocato con convinzione laica e ciglio asciutto:

¹ L. Binni, *La protesta di Walter Binni*, Il Ponte Editore, Firenze 2013 (all'opera si rinvia di seguito perlopiù senz'altro avviso con il semplice numero di pagina). Si tenga presente anche il numero speciale della rivista «Il Ponte» (LXVII, 7-8, luglio-agosto 2011), *Walter Binni 1913-1997*, curato da Lanfranco.

Quella fiamma, quella 'tramontana' reale e ideale che hanno acceso dalle radici il mio essere personale e sociale si spegnerà interamente solo quando il mio filo biologico (così resistente e così fragile, avviato quasi per ardua scommessa da mia madre, se figlio unico di un figlio unico sono nato fra due fratelli nati morti) si troncherà e io tornerò (si fa per dire) per sempre a Perugia (ma senza alcuna vita né presente né futura) nel Cimitero in cui desidero essere sepolto accanto a mia madre e alla mia compagna. (p. 141)

Conclude un'appendice coesenziale al racconto perché aduna una serie di lettere che copre l'arco cronologico indicativo della biografia (1931-1997) ed entra costantemente in gioco. Il carteggio tocca, infatti, con andamento dialettico, i nodi problematici già censiti in sede espositiva, illuminando per giunta fatti e personaggi da angoli visuali inediti. Ha fatto bene dunque Lanfranco Binni a segnalare nel titolo della seconda parte (*Tracce per una biografia. Lettere a Walter Binni*, pp. 142-285) la funzione gangliare dei materiali documentari, organicamente connessi con quanto precede. La statura degli interlocutori consente di distinguere gli intellettuali a tutto tondo (per esempio, Benedetto Croce e Aldo Capitini, Luigi Russo e Attilio Momigliano, Gianfranco Contini e Norberto Bobbio, Eugenio Montale e Carlo Cassola, Mario Rigoni Stern e Sebastiano Timpanaro) dalla schiera dei politici (per esempio, Ferruccio Parri e Pietro Ingrao, Pietro Nenni e Riccardo Lombardi, Lelio Basso e Alessandro Natta).

Nell'uno e nell'altro versante il florilegio offre spunti di riflessione intensa, magari anche quando a scrivere sono corrispondenti meno noti. Ne deriva una sollecitazione inevitabile da rivolgere a Lanfranco Binni perché voglia dare corso alla pubblicazione integrale del carteggio in parte già apparso a stampa, riunendolo al manello delle missive qui selezionate antologicamente, a norma di un proposito che del resto era stato dello stesso Walter (p. 145). La pubblicazione integrale dell'epistolario (ne abbiamo deliberato qualche altra tessera in una tesi di laurea fiorentina che raccoglie la corrispondenza con Claudio Varese) garantirebbe una piena messa a fuoco «dei percorsi significativi della cultura, della politica, della storia italiana del Novecento»².

La scansione dell'indice, si sarà intuito, pone già un problema rilevante: il caso di Binni è del tutto singolare perché il personaggio ha saputo esercitare, con una incisività di cui non conosco riscontro nella cultura

² Cfr. V.R. Testa, «Il prima è anche l'oggi». *Carteggio Binni-Varese (1946-1994)*, relatrice Anna Dolfi, Anno Accademico 2011-2012: ringrazio la Collega per avermene concesso la consultazione. Di un'altra raccolta epistolare ora in cantiere per le cure di Lanfranco Binni e Raffaele Ruggiero, il carteggio Binni-Russo, dà notizia ora C. Ciociola, *La lava sotto la crosta. Per una storia delle «Rime» del '39*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, 2013, 5/2, p. 468 e p. 560, nota 216. Vedi infine L. Binni, *La protesta di Walter Binni*, cit., p. 13.

recente, il duplice ruolo di politico e di letterato, usufruendo da politico delle ricerche del letterato così come il letterato si è giovato di frequente dell'impegno del politico. Il che ha comportato forse, almeno nel secondo ambito, si può dire da osservatori pure ammirati, qualche promiscuità che non ha sempre favorito la lucidità dello scavo più tecnico, come si accennerà più avanti.

Deputato alla costituente tra i quadri del partito socialista (1946), dopo avere tenuto le file della cospirazione antifascista a Perugia, Walter ebbe un ruolo di spicco nella difesa della scuola laica, tanto da sostenere vittoriosamente anche lui quella formulazione dell'articolo 33 della carta costituzionale che esonera lo Stato da ogni sostegno alla scuola privata («senza oneri per lo Stato»)³. La militanza politica diretta è viva anche negli anni cruciali che segnano una svolta nel dibattito della sinistra italiana, fra le rivelazioni di Krusciov sui crimini oltraggiosi di Stalin al XX Congresso del PCUS (14-26 febbraio 1956) e le ricadute sintomatiche che si registrano in Italia. Ad aggravare il fardello delle responsabilità e a suggerire la necessità di una riflessione profonda sopraggiunge anche la rivolta ungherese (ottobre-novembre 1956), stroncata dall'intervento dei carri armati sovietici, che pone in evidenza drammaticamente i limiti del cosiddetto 'socialismo reale'. Il fermento è vivo a sinistra nel PCI, dal quale molti si distaccano, come pure nel Partito Socialista. Il momento più clamoroso della fronda è costituito dal «Manifesto dei 101» (29 ottobre 1956) che propone un appello di solidarietà agli insorti ungheresi e condanna la posizione ufficiale del partito, con sviluppi inattesi, pensando alla durissima polemica fra Fabrizio Onofri e Palmiro Togliatti: tra i firmatari del documento Paolo Spriano, Luciano Cafagna, Carlo Muscetta, Lucio Colletti, Enzo Siciliano, Alberto Asor Rosa⁴. L'incontro Nenni-Saragat di Pralognan (agosto 1956), la relazione di Nenni al XXXII congresso di Venezia del febbraio 1957, che predica un recupero pieno dell'autonomia dei socialisti rispetto ai comunisti, sono momenti importanti di un possibile riscatto rispetto alle mitologie feticistiche che avevano distinto fino ad allora la tradizione della sinistra italiana. In effetti Antonio Giolitti, che proviene dal PCI, avvia, con Roberto Guiducci, la rivista «Passato e Presente» (1958-1960). Nello stesso ambito si colloca il periodico «Ragionamenti» (1955-1957), diretto da Roberto e Armanda Guiducci, insieme con Luciano Amodio. Si apre allora un processo importante di revisione che comporta l'abbandono del partito di intellettuali di rango, da Antonio Giolitti a Italo Calvino. Il largo dibattito non giunge però a

³ Per il ruolo esercitato da Binni alla costituente, cfr. G. Luzzatto, *Binni alla costituente. Due momenti cruciali*, nel numero speciale della rivista «Il Ponte», cit., pp. 198-207.

⁴ Cfr. V. Meliàdo, *Il fallimento dei 101. Il Pci, l'Ungheria e gli intellettuali italiani*, prefazione di R. Foa, con un'intervista inedita a L. Colletti, Liberal, Roma 2006.

un riconoscimento pieno dei limiti del marxismo, visto che la discussione, ha osservato Giorgio Galli⁵, rimane confinata perlopiù nel quadro di un economicismo angusto che impedisce di superare gli steccati ideologici della politica di allora. Si tratta di un'occasione unica, come ha riconosciuto un politico coinvolto più avanti in posizioni di responsabilità come Achille Occhetto in una testimonianza recente:

Quelli che allora erano chiamati “i giovani turchi” del rinnovamento interno al Pci non seppero e non poterono fare il grande salto. Il salto che avrebbe cambiato la storia politica del dopoguerra, quello della fusione con un Partito socialista che aveva ragione sulla sostanza fondamentale del problema che si poneva allora. Probabilmente sarebbe stato necessario compierlo anche a costo di scontare una scissione stalinista, che ci sarebbe indubbiamente stata e avrebbe assunto dimensioni imponenti. Ma dovere e potere spesso non coincidono.⁶

In una fase tanto critica e difficile, Binni non manca di recare un contributo significativo, avviando nell'estate del 1956 l'esperienza dei 'socialisti senza tessera' con un manifesto, da lui redatto, che trova vasta eco fra gli intellettuali di riferimento (Giuliano Vassalli, Piero Fontana, Pietro Beghi, Renzo Bianucci e altri), dal tenore inequivocabile:

Alcuni socialisti [...] si sono trovati d'accordo sulla urgente necessità della ricostituzione di un unico Partito socialista italiano che, accettando senza riserve il metodo ed il sistema democratico, persegue con intelligenza e coraggio, con chiarezza ideologica e sicura preparazione tecnica, lo scopo di una profonda trasformazione della società italiana. (p. 71)

L'iniziativa procede attraverso «incontri nazionali (il primo a Firenze nel dicembre 1956)» e decide infine l'ingresso degli aderenti nel PSI, dopo il congresso di Venezia, con l'obiettivo di sollecitare la costituzione di un governo «che abbia come programma minimo l'attuazione della Costituzione» (p. 72). L'importanza di questa scelta risulta inequivocabile, nonostante le delusioni successive che appunto tradiscono istanze tanto pertinenti e coltivate con intensa passione, sicché si avverte la necessità di approfondire il ruolo di Binni nella circostanza tramite i ma-

⁵ G. Galli, *Storia del socialismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 221-224. La bibliografia e le testimonianze sul periodo sono imponenti: basti dunque ai nostri fini di semplice indicazione di servizio qualche riferimento funzionale, a supporto di postille minimali. Si veda in aggiunta A. Asor Rosa, *La cultura*, in R. Romano, C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, t. II, Einaudi, Torino 1975, 6 voll. pp. 1620 e sgg.; N. Ajello, *Intellettuali e PCL. 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 309 e sgg.

⁶ A. Occhetto, *La gioiosa macchina da guerra. Veleni, sogni e speranze della sinistra*, prefazione di M. Serra, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2013, p. 165.

teriali conservati nel «Fondo Walter Binni presso l'Archivio di Stato di Perugia» (p. 72, nota 82). In questa chiave altre testimonianze epistolari possono senz'altro apparire utili, magari declinandone il significato insieme con le prese di posizione esplicite figuranti nella raccolta di Walter, *La disperata tensione. Scritti politici (1934-1997)* (2011), curata ancora da Lanfranco Binni⁷.

Si deve precisare che la testimonianza civile di Binni abbia mantenuto sempre un rilievo di alto profilo e di assoluta integrità. Il momento culminante della sua milizia politica nel dopoguerra si ravvisa nelle vicende del 1966 che determinarono la morte dello studente perugino Paolo Rossi, a seguito dell'aggressione di una squadaccia fascista all'interno della Sapienza (pp. 87-95)⁸. La 'peruginità' della vittima, per giunta figlio di partigiani, e la gravità dell'episodio armarono l'eloquenza di Binni, a sua volta preso di mira dai fascisti dell'epoca, liberi di scorrazzare all'interno della città universitaria grazie all'appoggio del rettore Ugo Papi. Proprio contro il rettore si rivolse, fra l'altro, l'infiammata orazione di Binni che definì i mandanti di quell'omicidio «tetri straccioni intellettuali e morali»⁹, provocando perfino interrogazioni alla Camera, visto che la sprezzante etichetta bollava a fuoco deputati eletti nelle liste del MSI. Né il fervido impegno antifascista di Binni, davvero allora partigiano in tempo di pace, si limitò alla testimonianza di Roma. Il sottoscritto ricorda di avere assistito in quei giorni (credo, nel maggio 1966) a un suo comizio in piazza Strozzi a Firenze, nel corso del quale Walter denunciò, fra l'altro, l'accanita ostilità dei 'neri' all'interno della Sapienza per il suo ruolo di portabandiera («Questa gente che mi sputa...!»). Di qui il commento ammirativo, rammento, di Giuliano Innamorati che si trovava anche lui a presenziare («Binni è stato molto bravo»).

La parabola involutiva della situazione politica italiana, in caduta libera negli anni successivi fino all'avvento di Silvio Berlusconi, promuove un'ideale battaglia di resistenza di Binni, che lascia il PSI nel 1968 (p. 121), cerca di dare vita a movimenti autonomi quali i «liberi comunisti»¹⁰, in un progressivo spostamento di posizioni fino ad arruolarsi da ultimo nelle frange estreme dello schieramento politico, cioè in Rifondazione

⁷ W. Binni, *La disperata tensione. Scritti politici (1934-1997)*, a cura di L. Binni, Il Ponte, Firenze 2011.

⁸ Binni era approdato alla Sapienza nel 1964, dopo il suo magistero fiorentino degli anni 1956-1963. Cfr. R. Mordenti, *Il professor Binni e il '66-'68 a Roma*, ancora nel numero speciale del «Ponte», cit., pp. 208-215.

⁹ W. Binni, *Omaggio a un compagno caduto*, Orazione funebre per Paolo Rossi, pronunciata a Roma il 30 aprile 1966 e apparsa in «Mondoperaio» (XIX, 4, 1966, pp. 1-5), si legge ora anche nel numero speciale del «Ponte», cit., pp. 254-259.

¹⁰ L'espressione è riferita da Carlo Cassola a Binni (p. 108).

Comunista di Fausto Bertinotti nel 1993-1994 (pp. 120-121). Si moltiplicano in quegli anni le sue prese di posizione politiche attraverso un'adesione sistematica a tutti i documenti libertari e di protesta, percorrendo fino in fondo un itinerario avviato da lontano: almeno dal sostegno attivo prestato alla prima marcia della pace Perugia-Assisi (24 settembre 1961)¹¹, voluta dal suo amico e maestro Aldo Capitini, ma vista con molto sospetto dal PCI. Si tratta dunque di una militanza priva di esitazioni e aliena da ogni perplessità, tutta giocata con coerenza integrale nelle file della sinistra anche estrema. Si può naturalmente eccepire in proposito, ravvisando in questa scelta, un mancato approfondimento delle vicende del socialismo reale che aveva ormai bruciato in modo inequivocabile le tappe storiche della sua novità. A parte gli esempi antichi di Budapest e di Praga, si erano ormai consumate negativamente (stiamo ragionando degli anni Novanta!) le esperienze del comunismo cinese, vietnamita e cubano che pure tante speranze avevano suscitato al loro primo apparire. D'altra parte però, si deve dire che tale insufficienza di analisi, implicante l'impossibilità di fuoriuscita dall'orbita della mitologia ideologica del marxismo, allora e di seguito costante, è tipica della tradizione maggioritaria della sinistra italiana, in assenza peraltro di alternative forti o credibili. Quel percorso, sostanzialmente assente in quegli anni, era reso forse per Binni ancora più arduo proprio per la circostanza di avere vissuto in prima persona la stagione dell'antifascismo militante sotto la bandiera del PSIUP (1943-1947): del resto lo studioso non poté vedere purtroppo l'esito rovinoso di quella stagione con la crisi del primo governo Prodi (17 maggio 1996-21 ottobre 1998), provocata ufficialmente da Rifondazione Comunista. Non invitava inoltre a una diversa prassi la fragilità del maggiore partito riformatore post-comunista (PDS, 1991-1998; poi DS, 1998-2007; infine PD), incapace di offrire allora un punto di riferimento polarizzante in un contesto segnato da scontri conflittuali a sinistra. C'è qui comunque – s'intende, almeno in base all'opinabile punto di vista di chi scrive – una contraddizione in prospettiva lacerante: perché le posizioni di Bertinotti lasciano intravedere la responsabilità oggettiva di Rifondazione Comunista nell'affermazione del berlusconismo, dispiegato come sistema a partire dalla caduta appena ricordata del primo governo Prodi: affermazione provocata in prima battuta dalle scelte di questa forza politica, come è risultato progressivamente sempre più chiaro negli anni successivi. In ogni modo l'adesione di un numero consistente di militanti e intellettuali a una prospettiva sostanzialmente negativa in termini di costruzione di un partito riformatore e progressista, capace dunque di far valere le esigenze più urgenti dell'Italia di quegli anni, segnala la difficol-

¹¹ Si veda in proposito la *Testimonianza sulla marcia della pace Perugia-Assisi*, ristampata in W. Binni, *La disperata tensione*, cit., pp. 231-232.

tà per tutti di uscire dalla propria biografia: soprattutto al culmine di una sedimentazione antica. Constatato il limite generazionale, si dovrà ammettere la buona fede di un impegno giocato in continuità che, proprio per l'intensità della partecipazione, impedisce nel caso di Binni e di altri di individuare l'equivoco, per giunta in anteprima.

È comprensibile dunque che il ruolo di molti intellettuali di quegli anni risulti più incisivo nella denuncia dei tempi grami sopraggiunti in Italia con l'avvento di Silvio Berlusconi e della nuova destra post-fascista e leghista. Il dialogo che Binni intrattiene in questi mesi con interlocutori di alto profilo come Alessandro Natta e Norberto Bobbio costituisce un punto di riferimento tuttora attuale perché rende conto di un trapasso d'epoca e di uno sgomento che è ancora il nostro, a fronte di una crisi delle ideologie che lascia il terreno ingombro di macerie: la caduta del vecchio apparato politico non consente di intravedere in quegli anni novità forti e propositive in ambito democratico. Si leggono con commozione le lettere di Bobbio che dichiarano senza infingimenti uno sbigottimento di tutta una generazione e, di là dall'anagrafe, di quanti si riconoscono spiazzati dagli ultimi imprevisti ribaltamenti:

Caro Binni, sono tornati, ne sono convinto anch'io, e saranno applauditi. Non so se hai letto sul 'Secolo d'Italia' un articolo contro gli 'invirecondi ruderi che ammorbano il bel pensiero dell'italica saggezza', 'i gerontocrati che sputacchiano sentenze', e poi una frase volgare che non scrivo per non sporcarmi. Li abbiamo lasciati crescere anche per i nostri errori per la nostra impotenza di fronte al malgoverno di ieri. Anni tristi questi ultimi, anche per me, gli ultimi.

Tiriamo avanti, con rabbia, lo capisco dalle tue parole, in questo paese incivile. Sempre più incivile e volgare. L'Italia dell'"inciucio", la parola chiave del linguaggio politico, usata dai politici e dai giornalisti con una sorta di compiacimento infantile.¹²

Sono testimonianze commoventi perché valgono oltre le misure storiche della generazione anziana e toccano in profondità anche chi si è trovato a vivere quei tempi, sia pure da altra specola anagrafica ma con pari sconforto personale.

2. Reso un doveroso omaggio a un combattente di tale calibro, preme ora rilevare gli snodi cruciali della parallela ricerca letteraria, spesso interferente, perché concepita da Binni strettamente embricata. Dovendo sin-

¹² Cfr. nell'ordine lettera di Norberto Bobbio, 31 ottobre 1997 (p. 125) e altra missiva dello stesso studioso, gennaio 1997 (p. 129). Per quanto riguarda le vicende italiane di quegli anni, si rinvia agli scritti di G. Crainz, in particolare a *Autobiografia di una repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, Donzelli, Roma 2009.

tetizzare in questa rivisitazione veloce, mi pare che due risultino gli snodi principali della sua indagine, se si tiene conto della risonanza conseguita nel dibattito della repubblica delle lettere: il libro sul decadentismo, che apre una nuova stagione di studi su una tematica culturale imprescindibile della modernità, e il robusto filone dei saggi leopardiani¹³. I quali intendono sottolineare l'importanza dell'ultima poesia del contino contro gli stereotipi, prima di Binni esclusivi, del Leopardi idillico, come pure il carattere progressivo e anzi, a suo dire, rivoluzionario della ricerca di autore che culmina nella *Ginestra*. Il primo e il secondo lemma (l'importanza del decadentismo e la scoperta di un Leopardi non idillico) sono stati generalmente accolti, almeno negli anni della pubblicazione delle opere di riferimento, sia pure con l'ovvio corollario di precisazioni e correzioni inevitabili. Tali filoni di ricerca rappresentano quindi un grande merito di Binni che ha aperto la via alle indagini di altri importanti studiosi: per Leopardi in particolare, si debbono citare Cesare Luporini e Sebastiano Timpanaro, amici e sodali in dialogo non sempre concorde con il loro interlocutore privilegiato¹⁴. Perplessità invece ha suscitato, e suscita tuttora per il rapporto fra testo e lettura, l'insistenza sul carattere assoluto della «protesta» di Leopardi, almeno nella forma estrema propugnata da Binni che non ha mancato di torcere il discorso letterario verso esiti apertamente politici, come risulta da un'intervista giornalistica, certo dettata con intenzioni divulgative, pure assai indicativa:

Direi che [...] è essenziale che Marx legga Leopardi, che la sinistra italiana arricchisca la sua problematica, la sua doverosa lotta lucida e appassionata, priva di illusioni trionfalistiche e di miti dogmatici chiusi, con la energica lezione che scaturisce dalla grande opera leopardiana, nella sua disperata serietà, nel suo pessimismo energico, nel suo accertamento della resistenza di

¹³ W. Binni, *La poetica del decadentismo italiano*, Sansoni, Firenze 1936 (si contano di seguito undici ristampe fino a quella del 1996). Per i numerosi saggi leopardiani, cfr. almeno *La nuova poetica leopardiana*, Sansoni, Firenze 1947; *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1973 (volumi più volte ripubblicati). Circa il leopardista, si rinvia a L. Blasucci, *La lezione leopardiana di Walter Binni*, «Il Ponte», cit., pp. 29-38, e M. Tortora, *Il ritratto del critico da giovane: l'esordio leopardiano di Walter Binni*, ivi, pp. 39-47. Per un quadro completo, cfr. *Bibliografia degli scritti di Walter Binni*, a cura di C. Biagioli, con una premessa di E. Ghidetti, Le Lettere, Firenze 2002 (Quaderni della «Rassegna», 1) e vedi <<http://goo.gl/LCHWSF>> (03/2016).

¹⁴ C. Luporini, *Leopardi progressivo*, in Id., *Filosofi vecchi e nuovi. Scheler, Hegel, Kant, Fichte, Leopardi*, Sansoni, Firenze 1947; S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1965, che pure non manca di segnalare il suo dissenso rispetto a Binni per l'interpretazione del romanticismo e del suo raccordo con il classicismo, imputando al suo interlocutore «un uso vago e sfocato del termine “romantico”» o «espressioni-bisticcio come “romantico-illuminista”, “classico-romantico”» (p. 37): ma il quadro interpretativo complessivo è fortemente condiviso.

limiti della condizione umana, che escludono facili paradisi in terra, mentre comandano (la lezione suprema e rivoluzionaria – per temi e per coerente, intera, moltiplicatrice, modernissima forma poetica – della *Ginestra*) una strenua disposizione dell'intelligenza e della volontà a lottare, con l'arma della verità, dovuta a tutti, per una società di liberi e eguali, estremamente ardua e interamente diversa da quella in cui tuttora, drammaticamente, viviamo. (pp. 108-109)

Colpisce qui la ripresa in chiave italiana, se è tale (o almeno la coincidenza poligenetica), del «sogno» di Thomas Mann «di un Marx che legge Hölderlin [...] ossia la conciliazione fra prosa del mondo, liberata dall'alienazione, e poesia del cuore» che «è un cardine della letteratura tedesca moderna»¹⁵.

Appare evidente però che la riflessione si distacca dalla lettera di Leopardi e assume un rilievo autonomo ed eccentrico, secondo una curvatura comiziante, facendo significare all'opera quanto preme a Binni sul piano politico dell'attualità. La poesia di Leopardi è usata in sostanza per animare una riflessione appassionata, tutta politica, nobile ma disgiunta dalle peculiarità di una ricerca attenta alle stratigrafie delle modalità espressive del poeta. La sollecitazione ideologica, a rigore estensibile ad altri pretesti occasionali, finisce per schiacciare in modo univoco sull'ultimo Leopardi e in particolare sulla *Ginestra* il messaggio del poeta. Non per caso, procedendo per forzature su altra sponda, si è giunti a interpretazioni di segno opposto, di ascendenza nichilista, lamentate dallo stesso Binni:

Neppure il grande Leopardi è stato risparmiato da una revisione in chiave nichilistica e persino reazionaria ad opera di Cioran e dei suoi seguaci italiani, in opposizione alla interpretazione che è mia da gran tempo di un Leopardi profondamente pessimista e perciò violentemente protestario e ansiosamente proteso verso una nuova società fondata su di un assoluto rigore intellettuale e morale e su di un 'vero amore' per gli uomini persuasi della propria miseria e caducità senza 'stolte' speranze ultraterrene. (p. 131)¹⁶

¹⁵ C. Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 142.

¹⁶ La direzione di ricerca di impianto filosofico e metafisico è divenuta addirittura invadente negli anni successivi. Per un primo avvio del dibattito in proposito, cfr. almeno E. Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Rizzoli, Milano 1990 (il cap. XII, pp. 233-239, è tutto dedicato alla *Ginestra*); A. Caracciolo, *Leopardi e il nichilismo. Raccolta artigianale*, Genova 1987, a cura di G. Moretto, Bompiani, Milano 1994; L. Baldacci, *Il nulla secondo Leopardi*, in Id., *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Rizzoli, Milano 2003, pp. 19-29 (il saggio è datato 1996); Id., *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Rizzoli, Milano 1998; S. Givone, *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 135-138; A. Folini, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Marsilio, Venezia 1996; P. Petrucci, *Leopardi e il Cristianesimo. Dall'Apologetica al Nichilismo*, Quodlibet, Macerata 2009. Del resto già Cesare Luporini (*Avvertenza dal 1980 al 1992*, in Id., *Leopardi progressivo* [1980], nuova edizione accresciuta, Editori Riuniti, Roma

Binni allude a letture alternative, heideggeriane, nietzscheane e freudiane, derivate dal pericolo di una manipolazione della lettera e oggi forse predominanti, che mettono in guardia però sul rischio di fuga nelle direzioni più impensate, conseguenti all'abbandono del rapporto stringente che lega la riflessione del critico al testo assunto come riferimento. Una lettura militante, così apertamente enfaticizzata, esclude tra l'altro l'approfondimento di altri aspetti pregnanti, sottolineati non per caso da altri studiosi che puntano a sondare il reticolo complicato del pensiero del poeta. Luigi Baldacci non ha mancato di rilevare qualche accusata dissonanza, per esempio la insensibilità di Leopardi alla questione sociale: «forse che il Leopardi non fu cieco e sordo anche lui alle ingiustizie sociali?»¹⁷. Ancora, Umberto Carpi, peraltro scolaro di Binni, ha rilevato l'estraneità di Leopardi al programma politico-culturale dell'«Antologia» di Vieuiseux proprio «perché la sua concezione dell'intellettuale e del suo ruolo sociale restava sostanzialmente aristocratica e preborghese»¹⁸. Di qui la «contraddizione lacerante tra riferimenti e scelte culturali progressive ed arretratezza rispetto al movimento politico reale, tra consenso pieno (e semmai eccezionalmente aspro) alla lotta contro ogni oscurantismo ed incapacità di individuare agganci positivi con le forze della cultura concretamente impegnate in quella battaglia»¹⁹.

Non c'è dubbio che le pagine critiche di Binni abbiano ben altro respiro rispetto alla 'pillola' militante della propaganda giornalistica, sopra riferita. Pare di poter dire però che il filo rosso di una finalità diversa, svolta nel segno di una tesi preconstituita, di ascendenza extratestuale, condizioni di frequente la griglia di lettura dello studioso. Di qui la difficoltà di mantenere viva e duratura l'interpretazione per il difficile raccordo fra assunto complessivo e specifico testuale, nella sua diversificata articolazione interna. Per questa via l'analisi critica rischia di apparire, alla distanza, come espressione di una esigenza nobile, ma destinata di necessità a entrare in crisi di fronte a un approccio votato all'analisi della scrittura nelle pieghe interne della compagine strutturale. Una lente critica non velata dal filtro

1993) discorreva di «un radicale nichilismo ontologico complementare a un nichilismo assiologico» (p. XIV). Per una bibliografia aggiornata, cfr. ora G. Leopardi, *Canti*, introduzione e commento di A. Campana, Carocci, Roma 2014, pp. 49-62.

¹⁷ L. Baldacci, *Destino del Giusti*, in Id., *Ottocento come noi...*, cit., p. 52 (il saggio è datato 1960-1995).

¹⁸ U. Carpi, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento. Gli intellettuali dell'Antologia*, De Donato, Bari 1974, p. 116. «Rifiutando gli inviti del Vieuiseux, Leopardi tendeva a rivendicare e difendere la propria autonomia dal programma culturale borghese del Vieuiseux stesso: autonomia, s'intende, di isolato [...] in Giordani e Leopardi non c'era solo un errore di valutazione sullo stato attuale della nobiltà: al contrario c'era [...] un concetto sfasato delle linee di maturazione sociale e culturale italiana», ivi, pp. 119-120.

¹⁹ Ivi, p. 116.

del pregiudizio o di un alieno presupposto di base, preoccupata di intendere semplicemente il messaggio del poeta, dovrebbe evitare infatti di far parlare l'autore in base all'ideologia professata dall'interprete di turno.

3. Si è già detto dell'importanza della sezione finale delle lettere. L'osservazione si può dimostrare per via di esempio tenendo d'occhio una lettera di Croce che tocca in profondità la questione del metodo di Binni. Si tratta di una vera e propria bordata ad alzo zero che investe i fondamenti teorici dell'indagine dello studioso, in riferimento alla proposta di stampa del volume *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, non accettato da Croce per i tipi della casa editrice Laterza (26 gennaio 1947):

Caro prof. Binni,

ho avuto i saggi sull'Ariosto e mi permetterà per la molta esperienza correlativa ai miei molti anni di dirLe che io li lascerei per ora da parte; mi paiono impostati in modo alquanto incerto; per esempio, quello sulla Poetica, fondata sul concetto che mi pare logicamente indifendibile di una poetica del singolo poeta. Ora la poetica nel mio senso originario era una teoria generale della poesia, che si sciolse poi in una teoria generale dell'arte. La poetica del singolo poeta è la sua poesia stessa, della quale può accadere che il poeta sia cattivo critico e l'accompagni con astratti e impotenti teorizzamenti. [...] Inoltre questi sguardi alla storia della critica precedente si giustificano solo quando mettono capo a una interpretazione nuova in tutto o in parte del poeta a cui si riferiscono, e non già quando la conclusione è più che altro il desiderio di una ulteriore critica, desiderio che si può esprimere per tutti i lavori umani dei quali tutti si può affermare genericamente che debbono essere modificati o corretti. (p. 183)

Le acute obiezioni, che investono in modo radicale i fondamenti del sistema di Binni, rendono curiosi dell'eventuale controreplica, se mai ebbe corso. Binni comunque ha ritenuto di rimanere fedele al suo percorso, che già nella *Poetica del decadentismo italiano* (1935) si muove in contrasto con «la concezione estetico-crociana e idealistica»²⁰, nonostante che fosse stato così autorevolmente incrinato nell'architettura interna. Si può supporre che a sostenere l'autonomia di giudizio di Binni sia stata, per dirla con le parole stravaganti di Pasolini, la consapevolezza che la nozione di poetica «era il segno dell'urgere dei dati storico-culturali repressi»²¹,

²⁰ E. Garin, *Alle origini della nozione di poetica*, «Il Ponte», LXVII, 7-8, luglio-agosto 2011, p. 9: con riferimento in particolare alla riedizione del 1977.

²¹ Cfr. P.P. Pasolini, *Poesia: quattro temi paradigmatici*, in Id., *Povera Italia. Interviste e interventi, 1949-1975*, a cura di A. Molteni, Kaos edizioni, Milano 2013, p. 47: si deve precisare che il discorso dello scrittore, orientato da temi di carattere generale, non include riferimenti di sorta a Binni.

nella necessità di evitare l'aut aut crociano di poesia e non poesia. Tale prospettiva, rimasta perlopiù confinata all'interno della scuola di Binni, si deve precisare, rischiava di incorrere in difficoltà obiettive, perché lo strumento euristico, esterno al testo, presenta l'inconveniente palese di non poter soccorrere lo studioso in assenza di una riflessione di servizio sufficiente o adeguata da parte dell'autore: nel mentre lascia scoperto il grande problema di un'analisi concreta della scrittura letteraria in questione. Allo stesso modo la pretermissione dello studio diretto dello stile escludeva la possibilità di dotare l'indagine della concretezza probante derivata dallo scavo che miri alla messa a fuoco degli aspetti linguistici e retorici dell'opera. Ma, si sa, le metodologie critiche privilegiano di necessità i motivi che ogni studioso ha il diritto di avvertire come consentanei, peraltro a norma della prassi, più volte ribadita, secondo la quale la critica è il critico.

Del resto proprio sul fondamento della poetica, al centro del libro binniano del 1963, si aprirà un contenzioso polemico con Aldo Rossi e il *côté* di Roberto Longhi, originato da questioni di carattere accademico, legate alla successione alla cattedra di Longhi medesimo, e incentrato sul rapporto fra strutturalismo e storicismo²².

²² W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Laterza, Bari 1963. Il libro è stato ristampato più volte: 1964, 1967, 1970, 1971, 1974, 1976, 1980 (cfr. *Bibliografia degli scritti di Walter Binni*, a cura di C. Biagioli, cit., p. 29, n. 259); A. Rossi, *Storicismo e strutturalismo*, «Paragone. Letteratura», XIV, 166, 1963, pp. 3-28. Il retroterra va rapidamente chiarito: Roberto Longhi aveva designato *in pectore* come suo successore in cattedra Cesare Brandi. Binni invece si fece promotore di una cordata all'interno del Consiglio di Facoltà fiorentino che puntò su Roberto Salvini, poi riuscito vittorioso, e dunque chiamato a Firenze come professore ordinario. La polemica, avviata sulla rivista «Paragone» e continuata sulla pagina letteraria di «Paese sera», degenerò presto in toni offensivi e inaccettabili nei confronti di Binni, soprattutto da parte di Aldo Rossi che accusò lo studioso di «schifoso moralismo», trascendendo in un lessico inaudito («quel bastardo di un pallone gonfiato», *ivi*, p. 81). Con Binni si schierarono non solo gli allievi ma numerosi colleghi e personaggi di cultura. Una ricostruzione più dettagliata dell'episodio si legge in W. Binni, *La disperata tensione...*, cit., pp. 49-53. Si deve dire però, per completezza, che l'iniziativa di Binni nella vicenda dell'assegnazione della cattedra di storia dell'arte, che generò il contenzioso, contrastava con una consuetudine accademica diffusa, anche se forse non prevalente, che prevedeva spesso il rispetto del giudizio del titolare, in questo caso riconoscibile come il più autorevole storico dell'arte in attività di servizio. Binni ebbe a difendere la scelta in uno scritto, *Costume e cultura*, pubblicato sul «Ponte» (XIX, 11, 1963, pp. 1440-1443) e riedito nel volume appena ricordato (pp. 237-240), osservando che «nelle facoltà universitarie non vige un diritto di successione di tipo ereditario e l'indicazione del titolare uscente non è che un elemento fra i molti che i membri del Consiglio di Facoltà prendono in considerazione». Il che è senz'altro vero in astratto: di fatto però, nella prassi ordinaria, ricorrono non pochi casi in cui si privilegia il parere tecnico del professore uscente, in modo da evitare che la successione sia decisa in base a considerazioni estranee rispetto al profilo scientifico dei candidati. Comunque sia, l'interferenza non giustifica in alcuna maniera, si capisce, i toni offensivi di Rossi.

Non c'è dubbio però che, di là dalle scelte personali in ordine al metodo, Binni abbia avvertito l'esistenza della questione, la necessità cioè di impiegare un bagaglio tecnico nell'approccio analitico, stando a un riflesso prezioso, anche se mai concretamente sviluppato nella sua ricerca successiva. Nel 1958, per esempio, in un saggio specifico²³ ragiona dell'«esigenza di una maggiore tecnicizzazione dell'operazione critica attraverso il sicuro possesso e l'uso di strumenti atti ad assicurare la massima penetrazione nella precisa esistenza espressiva del mondo poetico»²⁴. Binni auspica qui l'opportunità di saldare il lavoro dei filologi con quello dei critici e degli storici letterari in una collaborazione che presuppone sempre più uno scambio di esperienze e la coesistenza spesso delle due capacità nelle stesse persone. Di qui la sottolineatura fattuale del «caso di Gianfranco Contini (interessantissimo esempio di unica personale lettura filologica e critica, di penetrazione in testi antichi e contemporanei, di originale linguaggio critico-tecnico), in una prospettiva di storicismo rinnovato e dinamico» (p. 73)²⁵.

4. Ragioni inesprese o insufficienti a parte, non c'è dubbio che emerga da questo libro il profilo di un autentico protagonista della cultura letteraria del Novecento. In particolare il problema che affiora nell'esperienza del critico segnala la necessità di un rapporto dialettico tra la corda civile e le ragioni specifiche dell'indagine letteraria, con inevitabili ricadute. Senza dubbio la chimica dell'operazione risulta quanto mai ardua: i due livelli infatti, pur escludendo un'interferenza massiva e obbligate, dovrebbero essere rapportati e connessi, tramite modulazioni distinte, la cui combinazione va di volta in volta calcolata in base alle ragioni primarie del testo.

A me pare, se è lecito postillare brevemente rinviando il discorso a più riposata sede, che sia questa la novità sopraggiunta rispetto a una stagione in cui in generale le problematiche culturali erano di solito assunte (e non solo in letteratura, s'intende!) come pretesti per una battaglia civile di altro segno, rispettabile ma talora sovrapposta ai dati obiettivi o addirittura priva di rispondenza con i presupposti. Sembra di dover dire che è precisamente questa l'esigenza impostasi dopo gli anni dei gloriosi studi di Binni, Luporini e Timpanaro, tanto per limitarsi ai casi appena rammentati.

²³ W. Binni, *La critica letteraria*, in AA. VV., *La filosofia contemporanea in Italia*, vol. I, *Società e filosofia di oggi in Italia*, Arethusa, Roma-Asti 1958, 2. voll., pp. 323-344.

²⁴ Ivi, p. 295.

²⁵ Non manca del resto qualche altro spunto nella stessa direzione sia pure ormai sotto forma di riconoscimento tardivo: «Oggi la parola impegno è diventata dispregiativa e ciò è molto grave: l'impegno non certo in forma 'zdanoviana', è importante: è importante dare una prospettiva al proprio lavoro, sono importanti l'impegno stilistico, la ricerca linguistica, la sperimentazione, la creatività» (p. 131).

Il rispetto per le evidenze delle prove documentali deve persistere in modo assoluto, senza mai essere oscurato da motivazioni allotrie. Proprio in questa peculiarità consiste il portato democratico e civile, destinato a durare, di ogni lavoro onestamente condotto. Di qui la difficoltà di un rapporto complicato, ma ineludibile, nella persuasione comunque che l'osservanza pragmatica del 'principio di verità' (garante la lealtà della coscienza dell'operatore, sotto l'usbergo di sentirsi pura) va considerato come perentorio, anche se eventualmente in conflitto con altre istanze. Il possibile cortocircuito fra la premessa estrinseca e l'acquisizione obiettiva andrà tranquillamente ammesso, senza essere alterato da un'impropria sollecitazione dei dati, perfino se il risultato modifichi l'ipotesi preliminare dell'approccio: in tal caso da rivedere nell'impostazione iniziale. L'obiettività, intesa come accertamento rispettoso delle risultanze e dunque a norma di un processo di perenne approssimazione al valore, in sostanza è obbligata a prevalere su ogni petizione di principio. L'indagine, si deve aggiungere allargando forse troppo il tema, va collocata in un contesto cognitivo avvertito, nella consapevolezza di muoversi, per dirla con la formula del filosofo, «in una situazione di relativismo epistemico», che peraltro «non comporta automaticamente il relativismo aletico»²⁶. È inevitabile osservare però che le ragioni forti del raccordo dell'indagine letteraria con le radici storiche obiettive saranno sempre presenti nel retroterra di ogni pur raffinato esercizio di filologia. Si tratta di un nodo dialettico sul quale ogni studioso sensibile sarà chiamato a interrogarsi di continuo. Nella verifica costante che tale analisi implica la lezione di Binni si propone come inevitabile premessa, da meditare ancora a lungo nella sua preziosa alterità rispetto alle depresse bassure della nostra grigia contemporaneità: almeno per chi intenda sfuggire dalle secche della «micrologia» e «guardar le cose dall'alto» come avrebbe detto il *De Sanctis*²⁷. Sotto questo rispetto, la lettura di questa biografia costituisce un salutare antidoto per contrastare il clima di sconcertante opacità del momento attuale: anzi l'estraneità diffusa a temi di tale portata comporta già un giudizio perplesso sulle misure teoriche del dibattito in corso. Perché la problematica appare ineludibile, almeno per chi consideri la riflessione sulla letteratura organicamente connessa con la forma di civiltà di una società moderna e avanzata.

²⁶ Cfr. P. Parrini, *Realismi a prescindere. A proposito di realtà ed esperienza*, «Iride», n.s., *Filosofia e discussione pubblica. Philosophy and public discussion*, XXV, 67, 2012, pp. 495-519, qui p. 518, nota 33: a questo scritto si rinvia per non rimanere nell'astrattezza, segnalando che una simile istanza ha un robusto fondamento in certe posizioni del dibattito filosofico attuale, soprattutto in ambito analitico.

²⁷ Così una pagina stimolante di B. Croce, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, quarta edizione riveduta dall'autore, Laterza, Bari 1943, p. 396.

MORFO-SOCIOLOGIA DEI 'KIDULTS'

Stefano Calabrese

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia (<stefano.calabrese@unimore.it>)

Quando Harry Potter scopre con stupore di essere dotato di poteri magici, mettendo a soqquadro la quotidiana esistenza della famiglia Dursley, egli non sa cosa sia la magia, e nei dieci anni precedenti non ha mai immaginato l'esistenza di un mondo parallelo alla realtà, dove le normali leggi della fisica che governano il mondo potessero essere sovvertite:

"Hagrid", he said quietly, "I think you must have made a mistake. I don't think I can be a wizard." To his surprise, Hagrid chuckled. "Not a wizard, eh? Never made things happen when you was scared or angry?" Harry looked into the fire. Now he came to think about it... every odd thing that had ever made his aunt and uncle furious with him had happened when he, Harry, had been upset or angry...¹

"Hagrid", disse tranquillamente, "credo che ti sia sbagliato. Secondo me è impossibile che io sia un mago". Con sua grande sorpresa, Hagrid ridacchiò. "Non sei un mago, eh? Senti un po': non ti capita mai di far succedere qualcosa, quando ti spaventano o ti fanno arrabbiare?", Harry fissò il fuoco. Ora che ci pensava... tutte quelle cose strane che mandavano gli zii su tutte le furie erano sempre accadute quando lui, Harry, era turbato o arrabbiato...*

La scoperta della magia da parte di Harry Potter non differisce dalla capacità di gestire le informazioni sul reale e sul magico che ci divengono familiari sin dall'infanzia, quando apprendiamo che l'introduzione del magico nel gioco o nelle finzioni di cui siamo utenti comporta la violazione del principio di causalità o delle proprietà ontologiche delle entità che appartengono alla *real life*: benché vigili nel distinguere il reale dal fantasy, dopo un periodo della prima infanzia in cui tendiamo a mantenere le dimensioni del fantastico distinte dai *frames* cognitivi ritenuti utili per muoversi nel mondo reale, in seguito non facciamo altro che operare dei trasferimenti di informazioni o di temi dall'uno all'altro. Perché? Tutto questo ha a che vedere con il successo mondiale di *Harry Potter*? Se già a quattro anni siamo in grado di distinguere tra eventi, personaggi e proprietà fantastici e reali, nonché di riconoscere che gli eventi straordinari di

¹ J.K. Rowling, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Bloomsbury, London 1997, p. 58; trad. it. di M. Astrologo, *Harry Potter e la pietra filosofale*, Salani Editore, Milano 1998, p. 59.

una narrazione fantasy non possono accadere nella realtà, o che fingere che qualcosa esista non significa che quel qualcosa sia necessariamente vero, o ancora che i personaggi fittizi appartenenti a mondi diversi, come Batman e Topolino, non possono interagire tra loro: ebbene, perché più diventiamo adulti più amiamo passare da un mondo all'altro, esattamente come Harry Potter, questo pendolare dell'immaginazione che si sposta tra la Londra reale e il castello fittizio di Hogwarts?

A opinione di molti studiosi, ciò suggerisce il coinvolgimento di funzioni cognitive superiori legate al riconoscimento analogico tra ciò che esiste e ciò che potrebbe esistere: un confine che si è fatto oggi sempre più labile, con il mondo dell'high-tech proiettato a incarnare la dimensione un tempo appannaggio del fiabesco (telefoni in cui *si scrive*, computer che collegano tutto con tutto, superfici che cambiano a un solo tocco di dita); in particolare, il concetto di cambiamento (di stato, di gender, di appartenenza sociale o etnica, di funzionalità ecc.) sembra essere divenuto predominante, ma non per questo meno problematico.

La trasposizione cinematografica del primo romanzo della Rowling, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, ha permesso a un gruppo di ricercatori dell'Università di Lancaster, interessati agli aspetti di marketing e psicologia sociale della saga della Rowling, di misurare il rapporto tra pensiero magico e creatività in bambini e adulti, ottenendone risultati preziosissimi per chi studia le ragioni di un successo mondiale nel campo della finzionalità: l'indagine statistica e il test annesso hanno accertato come la capacità creativa degli utenti lettori/spettatori fosse migliorata vistosamente dopo la fruizione, così come la capacità del pensiero in accezione *problem solving* rispetto a situazioni anomale e l'abilità nel distinguere il reale dal fantasy (figura 1).

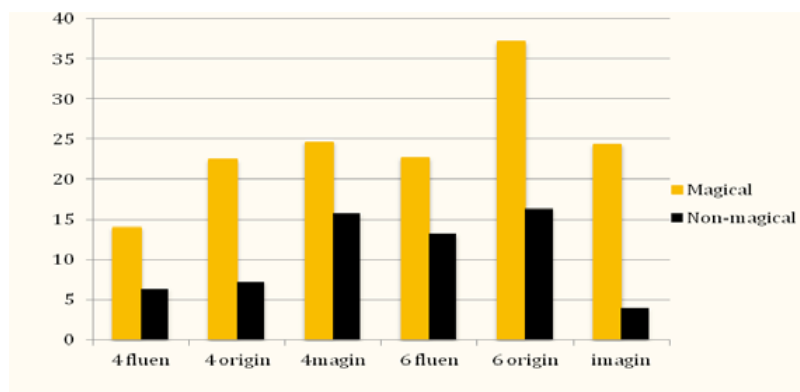


Fig. 1 – Rappresentazione dei risultati del test della creatività eseguito a seguito della visione di scene tratte dal film *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (2001). Nel grafico sono affiancati i punteggi relativi ai livelli di fluidità, immaginazione e originalità ottenuti dagli utenti a seguito della visione di scene magiche (colore chiaro) e non magiche (colore scuro). Fonte: E. Subbotsky, E. Slater, *Children's discrimination of fantastic vs. realistic visual display after watching a film with magical content*, «Perceptual and Motor Skills», 112, 2011, p. 97.

Non solo: gli utenti archiviavano nella memoria a lungo termine molto meglio le scene di *Harry Potter* in cui apparivano degli elementi magici, proprio in quanto la magia – questa straordinaria trasgressione alle attese che fa appello a una mente addestrata per muoversi nel reale – si fissa in modo più stabile nella memoria allo scopo di trattenere l'ignoto e rigettare il noto. In una prospettiva evuzionista secondo la quale tutto quanto avviene nella mente umana si spiega in termini di strategia di sopravvivenza, il piacere provato nell'immersione nel magico e nel fantasy sembrerebbe essere giustificato da questo rapporto tra creatività, capacità previsionale in situazioni nuove o extra-ordinarie, abilità nello spostare il centro di riferimento lontano dall'*hic et nunc* in cui ci troviamo e competenza nell'assumere punti di vista differenti e prospettive multiple sulla realtà². Ci stiamo avvicinando al totem che la mondializzazione della lettura di *Harry Potter* ha reso sacro: il *pensiero divergente*, il piacere di prevedere soluzioni alternative all'esistente e insieme la capacità per noi divenuta necessaria – unica nella storia dell'uomo – di spostare il punto di riferimento 'fuori di noi' per prevedere quanto potrà avvenire, a cominciare dalle reazioni e decisioni degli altri. Oggi sappiamo come il pensiero magico sia da collegare alle competenze evolutive della specie umana: più la mente umana viene esercitata nella pratica di costruzione di alternative divergenti dalla realtà, maggiore sarà la sua capacità adattativa e predittiva. Quello che non sapevamo era il fatto che bambini e adulti, letteratura per l'infanzia e romanzi per un pubblico di alta alfabetizzazione stanno trovando proprio grazie al fantasy una confluenza, cui oggi si dà il nome di *crossover*. Di cosa si tratta?

Il termine inglese *crossover* (letteralmente 'attraversamento') da pochi anni si è imposto nella comunicazione globale dei media indicando una serie di fenomeni assai diversi, dalla produzione di nuovi veicoli (automobili che hanno le caratteristiche dei SUV e insieme di *city-car* o monovolume) al design di indumenti in grado di rivolgersi a un pubblico indifferenziato per sesso o anagrafe, ma è soprattutto nel mercato editoriale che il *crossover* dalla fine degli anni Novanta ha iniziato a indicare nuove forme narrative: forme ibride, caratterizzate dall'accavallamento dei codici di genere, ad esempio nei film d'animazione della Pixar, che creolizzano il linguaggio della pop art con l'immaginario disneyano; dal sovrapporsi di storie secondo differenti versioni intermediali (ad esempio il *graphic novel*, dove l'iconico e il verbale risultano inestricabilmente uniti) e in particolare da target generazionali plurimi o non ben definiti.

Sono stati appunto gli scrittori di letteratura per l'infanzia a ricoprire un ruolo cruciale nella configurazione di questo processo di 'attraversamento'.

² Cfr. E. Subbotsky, *Magic and the Mind. Mechanisms, Functions, and Development of Magical Thinking and Behavior*, Oxford UP, New York-Oxford 2010, p. 118.

A opinione di Sandra L. Beckett e Rachel Falconer³, autrici dei due migliori studi sul *crossover* letterario attualmente in circolazione, all'origine di tutto è da collocare proprio il successo senza precedenti della serial fiction di *Harry Potter*, la più straordinaria della storia dell'editoria, costituita da sette romanzi editi a intervalli regolari (1997, 1998, 1999, 2000, 2003, 2005, 2007) per un totale di circa 500 milioni di copie vendute in una novantina di Paesi, in grado di mutare profondamente l'immaginario imprenditoriale e creativo dell'Occidente. Nel solo primo giorno di apparizione in libreria, il 21 luglio 2007, l'ultimo romanzo della serie, *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007), ha venduto 2.7 milioni di copie in Gran Bretagna e 8.3 negli Stati Uniti: miriadi di sinapsi attivate dai medesimi grafemi, un'apocalittica movimentazione di neuro-contatti che hanno reso più simili, se non addirittura isomorfi, i lettori che detenevano quei neuro-contatti, anche perché sulla base dell'interesse suscitato nel pubblico non solo adolescenziale ma adulto già dal primo romanzo della serie, per la prima volta la casa editrice della serial fiction, la Bloomsbury, ha deciso di far seguire a circa un anno di distanza dalla stampa dell'edizione per ragazzi anche un'edizione per adulti. Addirittura, gli ultimi tre romanzi sono apparsi simultaneamente in edizioni per ragazzi e per adulti, con immagini in bianco e nero invece che in policromia e in caratteri più ridotti: dopo il *crossover* nell'ordine del marketing territoriale, *Harry Potter* è dunque divenuto un caso di *crossover* letteralmente gutenberghiano (un titolo e due edizioni cartacee differenziate sulla base dell'anagrafe del pubblico), infine intersemiotico (un unico *storyworld* seguito da una pluralità di *rimediazioni* in forma di romanzo, film, video games, fanzine, blog, gadgets)⁴.

C'è una terza accezione di *crossover*, la più importante: quella generazionale. Alla Rowling spetta non solo il merito di avere avvicinato alla lettura una nutrita popolazione di bambini e adolescenti in cronica astinenza culturale – nel 1997, quando esce il primo *Harry Potter*, lo slogan dei laburisti appena ascesi al Governo è «Education, Education, Education» –, ma soprattutto di avere attratto l'interesse di adulti che si erano sempre mostrati renitenti alla fiction letteraria⁵. Bambini, adolescenti (*young-adults*, come dicono gli inglesi), adulti costituiscono dunque al di fuori del testo una catena evolutiva senza soluzione di continuità, così come, all'interno del testo, il protagonista del romanzo Harry matura progressivamente dagli undici ai diciotto anni. Se il 60% dei lettori della serie è infatti costituito da lettrici

³ Cfr. S.L. Beckett, *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, Routledge, New York-London 2009; R. Falconer, *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and its Adult Readerships*, Routledge, New York-London 2009.

⁴ Cfr. R. Falconer, *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and its Adult Readerships*, cit., pp. 43-73.

⁵ Ivi, p. 58.

(maggioritarie) e lettori tra gli 11 e i 18 anni, gran parte del 40% restante è coperto da lettori adulti. Con un effetto misurabile: si calcola che l'opera della Rowling abbia avuto un effetto positivo non solo sull'intero mercato della letteratura per l'infanzia – dove il numero dei titoli complessivamente editi negli ultimi dieci anni si è decuplicato –, ma sul volume complessivo della fiction per adulti, cresciuta del 2% escludendo dal computo *Harry Potter*.

Osserviamo *from a distance* la galassia narrativa di *Harry Potter*, dove tutto si muove e niente sembra definitivo: la Londra reale ospita i ministeri immaginari dell'oltremondo magico, i buoni possono diventare malvagi e viceversa, i quadri escono dalle cornici per scorrazzare a piede libero nei corridoi di un college neogotico, le scale si muovono e conducono di volta in volta a luoghi differenti, i gradini scompaiono e le stanze diventano invisibili, i bambini che compiono atti eroici degni del più talentuoso degli adulti e gli adulti babbani non vedono neppure i contorni della sordida realtà circostante. Uno *storyworld* globale, che ha attratto come un potentissimo magnete giovani e adulti, colti e semi-analfabeti, occidentali e extra-comunitari, dissolvendosi nei mille rivoli dell'intersemiosi sino a trasformarsi in un carnevale promiscuo di parole e di immagini, di cultura romanzesca e fluidità filmica. È questo il *crossover*?

Sandra L. Beckett ha notato come il decennio seguito alla pubblicazione del primo *Harry Potter* abbia visto lo straordinario successo di opere accusate di facilitare il fenomeno del cosiddetto *dumbing down*, l'abbassamento qualitativo degli apparati morfologici dovuto appunto alla giovanilizzazione dei testi: un *crossover* unidirezionale, che esporta i paradigmi della letteratura giovanile nelle fasce anagrafiche superiori, e di cui costituirebbero forme esemplari *The Da Vinci Code* (2003) di Dan Brown o *Eragon* (2002) di Christopher Paolini. Ma si potrebbero citare molti altri casi, a partire da quello di Carlos Ruiz Zafón: nasce come scrittore per l'infanzia e nel 2002 promuove le strutture sospese dei suoi intrecci, dove la dimensione del mistero ha infiltrato la marmorea compattezza della realtà, a romanzi per gli adulti, pubblicando *La sombra del viento* (2001)⁶, destinato a entrare nella ristretta cerchia dei best seller globali con 15 milioni di copie diffuse in 44 paesi del mondo; infine, dopo il successo, Zafón ripubblica per un pubblico *crossover* testi che aveva pensato ed edito anni prima per un pubblico di bambini e adolescenti, ad esempio *El príncipe de la niebla* (1993)⁷. Vale la pena ascoltare l'autore mentre ricostruisce la genesi di questo salto generazionale e la cornice 'giurisprudenziale' entro cui esso si è faticosamente attuato:

⁶ Per la prima edizione italiana, cfr. C.R. Zafón, *L'ombra del vento*, trad. it. di L. Sezzi, Mondadori, Milano 2004.

⁷ Per la prima edizione italiana, cfr. C.R. Zafón, *Il principe della nebbia*, trad. it. di B. Arpaia, Mondadori, Milano 2011.

Amigo lector:

[...] *El Príncipe de la Niebla* fue la primera novela que publiqué, y marcó el inicio de mi dedicación completa a este peculiar oficio que es el de escritor. [...]

El Príncipe de la Niebla es la primera de una serie de novelas «juveniles», junto con *El Palacio de la Medianoche*, *Las Luces de Septiembre* y *Marina*, que escribí años antes de la publicación de *La Sombra del Viento*.

Algunos lectores más maduros, llevados por la popularidad de esta última, tal vez se sientan tentados de explorar estas historias de misterio y aventura, y espero que algunos lectores de nuevo cuño, si disfrutan con ellas, tal vez inicien así su propia aventura en la lectura de por vida.

A unos y a otros, lectores jóvenes y jóvenes lectores, sólo me queda transmitirles el agradecimiento de este contador de historias, que sigue intentando merecer su interés y desearles una feliz lectura.⁸

Caro lettore,

Il Principe della Nebbia è il primo romanzo da me pubblicato e ha segnato l'inizio della mia carriera di scrittore nel 1992.

Quanti hanno già letto i miei ultimi romanzi, *L'ombra del vento* e *Il gioco dell'angelo*, forse non sanno che i primi quattro che ho scritto furono originariamente pubblicati nella narrativa per ragazzi. Nonostante fossero destinati soprattutto a lettori giovani, la mia speranza era di coinvolgere persone di ogni età. Nello scrivere quelle pagine ho cercato di creare il genere di narrativa che avrei apprezzato da ragazzo, ma che avrebbe continuato a interessarmi a ventitré anni, o a quaranta, o a ottantatré.

[Per lungo tempo i diritti di questi libri sono stati 'intrappolati' in una disputa legale, ma adesso tali romanzi possono finalmente raggiungere i lettori di tutto il mondo]. Sin dalla prima pubblicazione questi lavori hanno trovato benevola accoglienza da parte di giovani e meno giovani. Mi piace credere che il racconto trascenda qualsiasi limite di età e spero che coloro che hanno apprezzato i miei romanzi per adulti saranno tentati di esplorare queste storie di magia, mistero avventura.*

Va notato che, a partire dal caso clamoroso di *Robinson Crusoe*, era stata la letteratura per adulti – in versione semplificata, riveduta e corretta – a discendere nei gironi della letteratura per l'infanzia, seguendo in ciò una ovvia gerarchia educativa in base alla quale sono i genitori a trasmettere il sapere ai figli:

Until J.K. Rowling's *Harry Potter* series set in motion an extraordinary child-adult crossover craze that took the entire world by storm, books generally crossed over in the other direction. Children have long laid claim to adult fiction, as we saw in the introduction. In fact, this type of readership transgression has been going on almost as long as books have existed.⁹

⁸ Ivi, pp. 6-9; trad. it. ivi, pp. 9-10. Nella traduzione italiana è presente un'integrazione rispetto all'originale, inserita tra parentesi quadre.

⁹ S.L. Beckett, *Crossover Fiction...*, cit., p. 17.

Alla fine degli anni Novanta cambia tutto, per ragioni sia esterne che interne ai testi stessi. Ragioni esterne: il progressivo unificarsi degli stili di vita generazionali, l'imporsi nelle società avanzate di single renitenti a fare figli ma altresì ad assumere il ruolo di adulti, la mondializzazione dell'entertainment e la nascita di un ceto medio allargato in cui si sono azzerate le diversità culturali, sociali, territoriali, linguistiche. Ragioni interne: se la letteratura per l'infanzia ha a lungo preferito focalizzazioni interne, cioè punti di vista che coincidessero con lo sguardo del puer-protagonista, e la letteratura colta degli adulti focalizzazioni zero, cioè punti di vista che fotografassero in modo convenzionalmente neutro e oggettivo la realtà, a opinione della Beckett oggi si sarebbe diffusa nei testi narrativi di ogni fascia anagrafica e culturale l'abitudine a ricorrere alla focalizzazione interna variabile, in pratica un mix dei due modelli precedenti dove il punto di vista è sempre incarnato da un personaggio in cui il lettore si identifica empaticamente, con l'unica variante che il personaggio cambia a intervalli regolari. In questo senso va riconosciuto da un lato che i romanzi per gli adolescenti hanno elevato il loro livello qualitativo medio, e dall'altro che la cultura di massa si è sempre più predisposta ad accogliere format finzionali di origine giovanile. In sintesi: per un verso la letteratura *for adults only* si è semplificata (in Italia, un calzante esempio ne è l'opera di Niccolò Ammaniti), per l'altro la *children's literature* ha fatto corposi passi avanti, nel momento stesso in cui le classi d'età entravano in un processo di amalgama, sedimentazione e omeomorfismo del tutto inedito per il moderno Occidente.

Potremmo formulare un distinguo storico: esistono Paesi dove per tradizione i due alvei letterari per l'infanzia e per gli adulti sono divisi – come in Germania, dove solo il *Kunstmärchen* romantico ha costituito un esempio di *crossover*, o la Francia, dove la pubblicazione nel 1943 de *Le petit prince*¹⁰ testimonia di una inutile rivolta del primo ambito sul secondo – ed altri dove si è cercato di sfumare il confine tra un pubblico adulto e uno infantile – come nella letteratura irlandese (si pensi a William Butler Yeats), indiana (Salman Rushdie ha sempre rifiutato una distinzione tra i due ambiti, sostenendo che a ciò lo conducesse la tradizione letteraria del suo Paese) o in quella italiana, che a opinione di Rebecca West ha rappresentato un modello tradizionale di *crossover*, come testimoniano nell'Ottocento il caso di Pinocchio e, nel Novecento, l'intera opera di Gianni Rodari.

Non cambia nulla, tuttavia: i pubblici si sono unificati, e la letteratura per l'infanzia – con le sue multicolori stravaganze, i suoi scenari fluorescenti, il suo dichiarare lotta continua alla realtà – ha iniziato a dettare legge, a diventare il laboratorio in cui si sperimentano i dispositivi estetici del futuro. È stato peraltro ricordato come il piacere provato dai bambini dinanzi all'ibridismo

¹⁰ Per la prima edizione italiana, cfr. trad. it. di N. Bompiani Bregoli, *Il piccolo principe*, Bompiani, Milano 1949.

formale, alla multivalenza dell'immaginazione e all'indeterminatezza degli scopi che si verificano nei giochi di finzione avrebbero progressivamente vanificato il differenziale tra letteratura per l'infanzia e la civiltà postmoderna, così astiosa nei confronti dei dogmi educativi e dei modelli acquisiti, facendo implodere la seconda nella prima¹¹. Un dubbio: e se invece si trattasse della solita, persistente, ossessiva presenza dell'adulto – *the hidden adult*, per riprendere il titolo di un famoso libro di Perry Nodelman – che inocula i propri veleni pedagogici in tutta la produzione narrativa dedicata a lettori non adulti e al tempo stesso a un nuovo pubblico costituito da quelli che la cultura anglofona definisce *kidults* (*kids+adults*), bambini/adulti?¹² Forse, il *crossover* rappresenta solo il modello editoriale di una società che ha smarrito l'idea di una nitida distinzione tra il Sé e il contesto sociale, la giovinezza e l'“adulità”, il lavoro e l'intrattenimento, la produzione e il consumo, l'oggetto del desiderio e il mediatore dell'oggetto del desiderio, secondo la celebre formula brevettata da René Girard¹³. In *time lapse*, a velocità innaturale in cui tutto si mostra in un moto caricaturale, i lettori giovani o senescenti basculano nell'arco temporale della loro esistenza in modo frenetico, rendendo il mercato molto più promettente e ricettivo ma anche imprevedibile e mutevole.

Crossmodale e intergenerazionale, globale e multietnico, il pubblico di lettori che resta affascinato da queste narrazioni ne capitalizza forse l'aspetto cruciale per la propria esistenza reale: l'acquisizione di una competenza classificatoria che ci permetta di operare le distinzioni oggi divenute più problematiche – l'originale dal *fake*, il maschile dal femminile in una fase storica di confluenza dei tratti somatici e sociali, il virtuale dall'attuale in un mercato dove scoppiano le bolle finanziarie, il locale dal globale là dove il mercato ha spalmato la catena di produzione su scala mondiale, il giovane dall'adulto là dove gli indici statistici della durata di una vita ha spostato assai in avanti la soglia della vecchiaia. Poiché è l'indicizzazione delle forme e il loro stoccaggio nella memoria a lungo termine che attualmente costituisce un problema, allora ecco che lo *storytelling* si offre come una palestra adatta a tutti e in esercizio h24.

¹¹ Cfr. M. Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Scarecrow Press, Lanham 2002, pp. 14-23.

¹² Cfr. P. Nodelman, *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, The Johns Hopkins UP, Baltimore 2008, pp. 338-342.

¹³ Cfr. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961; trad. it. di L. Verdi-Vighetti, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1965.

GLI AMICI DI PAPÀ

Donatella Contini

Scrittrice

Il primo amico di papà che ho conosciuto quando ero ancora bambina perché veniva da noi in campagna, era un filosofo e si chiamava Ferretti, ma il nome non me lo ricordo. Era un ateo furiosamente ateo e ogni volta che si aspettava il suo arrivo, papà si sentiva in dovere di avvisarci. Avrebbe certo cercato di convincere noi bambini se appena gli riusciva di vederci da soli, ma noi sapevamo bene che lui era una bravissima persona, una bella mente di filosofo, ma che si era fissato nel suo ateismo e questo era un po' ridicolo. Nel dircelo papà sorrideva divertito, anche se indovinavo un suo segreto spavento, perché si sentiva responsabile verso di noi e faceva il moralista.

Il filosofo aveva una vocetta acuta e chiara e un fisico sottile, aveva anche una simpatica moglie che però era brava anche lei e scriveva racconti un po' tipo Grazia Deledda.

Nelle passeggiate serali che facevamo insieme grandi e bambini, a volte ci sorprendevo il tramonto e allora Ferretti smetteva di parlare con papà e si voltava verso la moglie con un improvviso comando autoritario: 'Grazia, guarda quei colori'. Se gli pareva che Grazia fosse un po' distratta ripeteva con più foga: 'Quei colori Grazia, guarda quei colori'. Era come se le potessero sfuggire e sarebbe stato per lei un'imperdonabile mancanza.

Ricordo il giorno in cui ci volle dimostrare che Dio non esiste. Eravamo sfuggiti alla sorveglianza dei grandi e stavamo sotto una larga pergola con grappoli di uva pendenti che si cercava di raggiungere a mani tese e con piccoli salti verso l'alto. Per questo forse o perché la voce di lui tremava di emozione come quella di un predicatore, o perché eravamo stati preavvisati, non gli davamo ascolto e credo che ne rimase deluso. Eravamo lontani dalla sua filosofia e più distratti di Grazia.

Anche Corrado Pavolini era un caro amico di papà. A differenza del fratello Alessandro, uomo di successo e di potere, impegnato fino alla fine nel Fascismo, Corrado era timido e serio, con una perenne nota di malinconia nello sguardo. A cui rimediava, con la sua forza vitale, la moglie Marcella Hannau, molto amica della mia mamma.

Quando, all'inizio della campagna antiebraica, Alessandro chiese a Corrado di non tenere in casa i vecchi suoceri ebrei, Corrado dolcemen-

te rifiutò: erano i genitori di sua moglie e lui gli voleva bene. Con simile decisione e finezza Corrado esercitava il suo lavoro di regista.

‘Ma si trova sempre davanti quel fratello’ commentava papà.

Da poco ho saputo che quando gli dissero che, come ultimo atto per la sua città, Alessandro aveva disposto franchi tiratori sui tetti di Firenze per sparare sulla gente in coda per l’acqua, Corrado non disse niente, stette in silenzio e pianse.

Dopo la fine della guerra Corrado e Marcella lasciarono Roma e si ritirarono in una casa fuori dalle mura di Cortona, una casa piena di fascino con un bel giardino pieno di rose.

Ai tempi della nostra adolescenza, mia e dei fratelli, i Pavolini, genitori e figli, venivano da noi a Capezzana l’estate. E poiché la Miss inglese di turno preparava per noi piccole recite, Corrado aveva modo di consigliare e lodare.

Ricordo anche, con un po’ di amarezza, un gioco riservato ai maschi. Mio fratello Ugo e i due Pavolini, Luca e Chicco, scavavano, erano bravissimi in questo, una grossa buca rettangolare così vasta e profonda, o forse sembrava a me allora, che per entrarci bisognava scendere con una scaletta di corda, e cosa poi ci fosse dentro non lo so perché a noi bambine era vietata. Del resto per orgoglio noi neppure lo chiedevamo, anzi si cercava di girare al largo mostrando indifferenza. Eppure è la prima esperienza di qualcosa che ha continuato a offendermi in seguito, via via, in varie circostanze.

Luca era molto intelligente e più tardi, tra l’altro, ha diretto «Rinascita», Chicco somigliava un poco a suo padre, anche se più vivace, era raffinato e sensibile e molti anni dopo si tolse la vita. Forse perché lui non aveva trovato una fonte di forza nell’aiuto di una donna come Marcella.

Altri due amici interessanti erano Bontempelli e Paola Masino. Bontempelli nel periodo che vennero da noi a Capezzana stava scrivendo la *Cenerentola* che fu poi rappresentata a Firenze per la regia di Corrado Pavolini, ma con scarso successo. Io, che allora ero un’adolescente ribelle, pensai che gli era venuta male perché l’aveva scritta da noi a Capezzana: cosa c’entravano loro con un ambiente protetto e antiquato come il nostro? Bontempelli era spesso silenzioso e molto controllato, mentre Paola Masino era piena di inventiva e parlava quasi sempre lei. Ricordo la sua descrizione del senso di pulizia, esasperato, che lei aveva per la sua casa. E di come misurasse la lucentezza del pavimento ponendo in terra una mezzina di rame, da osservare a distanza. Dal modo in cui si rifletteva si poteva capire come stessero realmente le cose. A lei piaceva stupire e divertire, a lui pareva che piacesse lasciarla fare e riflettere. Ma, ripeto, io ero allora un’insopportabile adolescente, non incline a apprezzare gli amici di casa, sebbene Bontempelli mi avesse lodata per un racconto che i miei gli avevano fatto leggere.

Un posto a parte spetta a Anna Banti, che era grande amica della mamma e che leggeva sempre i miei racconti e me ne fece pubblicare uno. Si

mostrava con me incoraggiante e severa. E io sentivo che contava su di me. Per questo forse fu davvero contrariata anni dopo, quando seppe che mi sposavo. Cosa assurda e inconcepibile per uno che ha il dono di scrivere!

Ho sempre provato per lei una segreta ammirazione, e insieme un senso di pena, come se le mancasse qualcosa di essenziale che non poteva confessare neppure a se stessa.

‘Non c’è che il lavoro nella vita’ mi scrisse una volta e io tremavo per l’estrema serietà e fatica di una simile affermazione. E gliene sono grata.

Gli altri amici di papà mi pare che non venissero da noi in campagna, ma venivano spesso a pranzo nella nostra casa a Firenze, sul Lungarno.

Ricordo Bonsanti che aveva una bella moglie somigliante all’attrice che aveva interpretato al cinema un libro di Jane Austen, credo che fosse *Orgoglio e pregiudizio* e l’attrice si chiamava Greer Garson.

Sanminiatelli che come papà era un nobiluomo ma anche uno scrittore, o il pittore Tealdi che dipingeva fiori o il musicista Casella con la moglie francese e una bambina terribilmente vivace che nessuno tratteneva dall’infilarsi sotto al tavolo da pranzo e girellare tra le nostre gambe.

Mi piaceva e mi interessava Emilio Cecchi, così acuto e affascinante nei suoi giudizi e nei suoi scritti, con la moglie Leonetta Pieraccini, pittrice di valore. Per cui lui aveva costruito una brevissima poesia che ripeteva con un sorrisetto benevolmente ironico: «Oh Leonetta / Leonetta Cecchi Pieraccini!».

Primo Conti che prima era solo un amico, ma poi vendeva i suoi quadri ai nonni e cominciò a considerare anche papà come un cliente, creando imbarazzo e dispiacere.

Grande amico della giovinezza era stato per papà, a quel tempo sconosciuto e divorato dalla magia delle lettere, Roberto Papi, che poi sposò sua sorella, la zia Vittorina. E forse questo matrimonio li allontanò un poco: non erano più da soli i protagonisti della loro amicizia. Ma restano un mucchio di lettere che papà gli aveva scritto anni prima, esprimendo il suo tormento esistenziale. E qui non posso non toccare la difficile, tortuosa vita di mio padre, la sua triplice vita o meglio quello che di lui io vedevo dal basso, con tutte le severe esigenze di una figlia.

A Roma, quando ero piccola, sapevo che non bisognava disturbarlo nel suo studio, perché lui scriveva e lo guardavo di lontano con una specie di timore (erano i tempi de *L’intimo decreto*¹, che interessò anche Ungaretti e Valéry). Ma arrivando a Firenze, al seguito dei nonni che vi avevano trasferito la loro collezione d’arte, la persona di mio padre cambiò, o meglio si sdoppiò. Non era solo uno scrittore, era anche un gentiluomo serio e integerrimo che si occupava delle campagne di famiglia, quando non si chiudeva nel suo studio a scrivere. E per questa inspiegabile trasformazione io lo disprezzavo.

¹ [N.d.C.] S. Contini, *L’intimo decreto*, Edizioni di Solaria, Firenze 1931].

Anche se ora, rileggendo i suoi scritti dell'epoca, capisco che meritava tutto il mio rispetto.

Tra l'altro era più generoso di me e il giorno del mio matrimonio, quando restammo soli e io gli chiesi scusa per tutte le volte che lo avevo contrariato e contraddetto (avevo passato anni a contraddirlo e a discutere con lui, anche se, o forse perché, c'era qualcosa in comune che mi attirava), lui disse che no, non lo avevo mai veramente contrariato. A me tornò in mente come mi aveva guardato con orrore la sera che mi scopri che stavo leggendo *Les liaisons dangereuses* di De Laclous. Non me lo tolse, dopo tutto era un libro, non osava, ma cercò di dissuadermi: non era un libro adatto per me, non valeva la pena di leggerlo. Penso che anche a lui pesasse quel suo ruolo di moralista che si era imposto con noi figli.

Tanto più imprevedibile e sorprendente fu la sua terza trasformazione, quando ormai vecchio e senza più responsabilità familiari, si sentì per la prima volta libero di abbandonarsi al gusto della vita. E diventò loquace, cordiale e estroso, girando in compagnia della seconda moglie, dimentico del suo passato. Ma anche allora, in quello che fu l'ultimo passo di danza della sua triplice vita, la poesia continuava a inseguirlo con i suoi ritmi misteriosi.

Quindi, a Roma quando ero bambina, un vago senso di timore.

A Firenze, quando io ero adolescente, attrazione e disprezzo per il suo sdoppiamento.

A Milano, quando pareva dimentico del passato, e noi figli eravamo il passato, rabbia e tristezza.

Eppure quel passato per lui, nonostante tutto, esisteva, e era un pesante passato di cui non poteva liberarsi davvero. Quasi tutte le notti, come ci ha poi raccontato sua moglie, papà si svegliava angosciato da un sogno doloroso: nel sogno aveva visto Antonio, il figlio malato per cui lui aveva a suo tempo creato una struttura con l'appoggio della moglie di Flaiano che aveva un simile problema e di altri genitori. Lui era andato in giro per l'Europa in cerca di esempi utili a mettere insieme un luogo adatto a persone tanto diversamente abili da non avere quasi nessuna abilità. E dato che il dolore non si cancella, ma aderisce all'animo di un padre, da lui papà non poteva staccarsi, gli era dentro, era suo. Non so se abbia mai scritto una poesia su questo, forse non poteva non gli riusciva, ma ne ha scritte tante e belle dopo la morte della mamma che aveva molto amato².

C'è una fotografia che li ritrae insieme, giovani sposi, vestiti alla moda degli anni venti stretti uno all'altro, ma... così terribilmente seri! Vedendola ho pensato: 'Povera mamma!' perché lei era piena di vita e ogni mattina appena sveglia chiedeva: 'Che tempo fa?' desiderando il sole. Il sole di Roma che è diverso da tutti gli altri, ha una singolare benefica e...

² [N.d.C.] A. Contini Bonacossi, *La via del silenzio*, Mondadori, Milano 1971.

cauta diffusione. Entra dappertutto, ma non abbaglia: è come se fosse conaturato alla città, ai suoi luoghi sparsi di monumenti rimasti lì per secoli, al verde dei suoi parchi, agli squallidi quartieri dei palazzinari.

Di tutto questo la mamma doveva avere nostalgia e forse non si abituò mai interamente a sentire come sua la nuova casa, tanto diversa dalla villetta di Roma. Una bella scala di stile francese, così si diceva, saliva ruotando su se stessa in armoniose volute e conduceva dal piano dei salotti a quello di papà e mamma che, da soli, lo occupavano tutto: camera con bagno, studio di papà, biblioteca, salottino della mamma. Noi ragazzi dovevamo salire ancora, con un'altra scala meno agile e fantasiosa, per trovare le nostre stanze, una accanto all'altra, alte sul Lungarno.

Tre piani uno sull'altro in piena luce. Ma la casa non finiva lì.

C'erano altre zone, oscure, meno frequentate. La cucina sottoterra, lontanissima e per noi inaccessibile, circondata da cupi meandri e cantine. E di lì sotto partiva una scaletta che costeggiava la parte viva della casa, superava il piano delle nostre stanze, e portava in soffitta, su su girando su se stessa, fino a una porticina che si apriva sui tetti come un respiro di sollievo. C'erano dunque due case nel nostro palazzo: quella luminosa abitata da noi e l'altra, oscura, dove noi non stavamo e che pure ci rasentava e incombeva con la sua presenza. Due case come le due personalità di papà in quegli anni, o così a me pareva.

Ora c'erano pranzo di rappresentanza per le persone bene della città, che io consideravo altrettanti tradimenti. Ma non doveva essere così grave visto che i vecchi amici continuavano a venire anche loro.

Uno che attraversò indenne la triplice vita di mio padre fu Valentino Bompiani che gli aveva pubblicato una raccolta di racconti in una edizione incredibilmente piccola, uscita in tempo di guerra. D'estate tutti gli anni papà e mamma andavano a trovarlo a Lerici, e d'inverno erano loro a venire da noi. Così attraverso gli anni papà continuò a frequentare Bompiani, anche quando, ormai vecchio, viveva a Milano con la seconda moglie.

Un altro fu il grande architetto Michelucci, capace di intonare la nuova stazione al colore dimesso dell'abside di Santa Maria Novella, e di fermare i viaggiatori alla splendida chiesa dell'autostrada progettata in forma di tenda.

Di lui ricordo un fatto che mi colpì: aveva una moglie, ma non l'ho mai vista, molto speciale, che in un periodo della sua vita non poteva guardare le persone senza trasformarle mentalmente e visivamente in animali. E quante teste di animali si ritrovano dall'arte Egizia fino a Scipione e oltre. Ma quante e quali ne avesse viste lei, che non poteva sfuggire alla loro trasformazione, nessuno mai potrà saperlo. Michelucci ne parlava con pacata comprensione.

Un altro che non ricordo affatto ma che esiste lo stesso nella mia memoria è Bramante, il grafico, a cui furono affidate le cartoline che dovevano rappresentare la villa, la chiesetta e tutto ciò che significava un bel

ritiro in campagna. Forse ho solo visto le cartoline, ma so che lui certo esisteva ed era un vero artista.

Quando ero ancora ragazzina, prima della guerra, il Maggio Musicale Fiorentino brillava nella sua prima felice versione. Le scene venivano affidate a pittori come Vagnetti, anche lui nostro amico, e arrivavano grandi direttori e cantanti anche da fuori. Labroca era un bravo organizzatore di tutto questo e noi lo vedevamo spesso. Aveva anche due nipoti: una dolce e pensosa che faceva la ballerina ed era figlia di Stefano Landi, figlio di Pirandello, l'altra era Titina Maselli che poi sposò Toti Scialoia e io andai a trovarli a Roma.

Di Titina ho qualcosa da raccontare. Venne un giorno da noi a Cappezzana e dopo mangiato ci coinvolse in un gioco indiavolato. Dovevamo correre di stanza in stanza, in villa in fattoria in soffitta, levando dalle toppe tutte le chiavi, per farne un grande mazzo in confusione. Il gioco era strano e aveva il senso della sfida, e noi non osammo fermarla. Alla fine nessuna porta aveva la sua chiave e tutte insieme tintinnavano allegramente nelle mani di Titina. Non fu facile rimetterle al loro posto il giorno dopo, e toccò a noi ragazzi.

E tuttavia non potevo evitare di ammirarla. Perché sentivo che non sarei mai stata come lei: il mio coraggio era tarpato. In fondo era solo un coraggio scritto, immaginato, non vissuto.

Non avrei mai pensato di andare in cerca degli amici di papà, se non me l'avesse chiesto Enza.

Del resto gli amici di papà che ho ritrovato nei ricordi non sono tutti, e non ho detto tutto.

Alcune delle chiavi, in quel giorno lontano, stentavano a rientrare nel loro buco. Altre no.

INCONTRI E ALLUSIONI. PRIMA DI PASQUALI

Donatella Coppini

Università degli Studi di Firenze (<donatella.coppini@unifi.it>)

Mis poemas
no han comido poemas,
devoran
apasionados acontecimientos,
se nutren de intemperie,
extraen alimento
de la tierra y los hombres.¹

Le mie poesie
non hanno mangiato poesie,
divorano
avvenimenti appassionati,
si nutrono d'intemperie,
traggono alimento
dalla terra e dagli uomini.*

Si deve a un fortunato, breve articolo del 1942 di Giorgio Pasquali la diffusione, soprattutto in Italia, del concetto di 'allusione' per definire un particolare tipo di relazione fra la poesia e la cultura del poeta²:

[...] in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze, ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono [...]. Quel procedimento è in essa [nella poesia augustea] [...] essenziale. Anche se gli avvocati, medici, preti che per secoli hanno letto a scuola Virgilio e Orazio e l'hanno mandato a memoria [...] non se ne sono accorti; quei due poeti, per tacere dei minori, presuppongono che il lettore abbia in mente, anche in particolari minuti, Omero ed Esiodo, Apollonio e Arato e Callimaco e chissà quanti Alessandrini, dei Romani per lo meno Ennio e Lucrezio, ma anche propri contemporanei.³

Del procedimento, comune a tutte le arti, Pasquali offre in prima battuta, come esempi, poeti moderni (d'Annunzio, Pascoli, Leopardi), per

¹ P. Neruda, *Oda al libro* (I), in Id., *Odas elementales*, Cátedra, Madrid 1982, p. 162; trad. it., introduzione e note a cura di D. Puccini, *Poesie*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 502-503.

² G. Pasquali, *Arte allusiva*, «L'Italia che scrive», 25, 1942, pp. 185-187, ripubblicato in G. Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme*, Neri Pozza, Venezia 1951, pp. 11-20, poi in G. Pasquali, *Pagine stravaganti*, vol. II, *Terze pagine stravaganti; Stravaganze quarte e supreme*, Sansoni, Firenze 1968, 2 voll., pp. 275-282.

³ G. Pasquali, *Arte allusiva*, in Id., *Pagine stravaganti...*, cit., pp. 275-277.

insistere poi su una esemplificazione tratta dalla poesia latina, soprattutto augustea, e dal suo nutrimento greco. La presenza in poesia della cultura del poeta si contrappone al mito romantico dell'originalità non soltanto in età 'classiciste', anche se in esse può farsi particolarmente vistosa, e anche esibita.

Ma anche Neruda mentirà, sapendo o no di mentire, quando ci dice che le sue poesie non hanno mangiato altre poesie – che avranno 'mangiato' anche non sapendo di mangiarle. Non tutti i nutrimenti di una poesia vengono tuttavia messi in mostra al lettore, compiaciuto o sfidato nel riconoscimento.

Il concetto di 'arte allusiva' non fu elaborato per la prima volta da Giorgio Pasquali. Ne cito una formulazione antica e una rinascimentale: Seneca ritiene lo aveva enunciato a proposito dei rapporti di Ovidio con Virgilio: «itaque fecisse illum quod in multis aliis versibus Vergilii fecerat, non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut vellet agnosci»⁴.

La prima *ars poetica* rinascimentale, quella di Girolamo Vida, lo illustra più esplicitamente, riferendosi a due specifiche forme dell'arte allusiva, la prima vicina alla *oppositio in imitando*, la seconda coincidente con l'*aemulatio*:

Saepe palam quidam rapiunt, cupiuntque
 videri
 omnibus intrepidi, ac furto laetantur in ipso
 deprenti, seu quum dictis nihil ordine verso
 longe alios iisdem sensus mira arte dedere,
 exueruntque animos verborum impune
 priores,
 seu quum certandi priscis succensa libido,
 et possessa diu sed enim male condita victis
 extorquere manu iuvat, in meliusque referre:
 ceu sata mutatoque solo felicius olim
 cernimus ad caelum translatas surgere plantas.
 Poma quoque utilius succos oblita priores
 proveniunt.⁵

C'è chi spesso ruba apertamente, e desidera apparire a tutti impavido, e si rallegra se è sorpreso nell'atto stesso del furto, sia quando, con straordinaria abilità, senza neppure cambiarne l'ordine conferisce alle parole significati di gran lunga diversi, e impunemente sottrae loro le precedenti accezioni, sia quando si accende il desiderio di gareggiare con gli antichi, e piace strappare loro di mano, vincendoli, cose che sono state a lungo di loro proprietà, ma mal composte, e cambiarle in meglio: come talvolta vediamo che i seminati e le piante, se le si trapianta in un altro terreno, crescono meglio innalzandosi verso il cielo. E anche i frutti si sviluppano con migliori risultati se perdono i loro umori originari.*

⁴ Sen., *Suas.*, 3, 7; trad. it.: Fece ciò che aveva fatto in molti altri versi di Virgilio, non per rubarli, ma per prenderli apertamente in prestito, con la determinata volontà che fossero riconosciuti. Cito i testi classici dalle edizioni della *Bibliotheca Teubneriana latina* della casa editrice Teubner di Lipsia (se non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono di chi scrive).

⁵ M.G. Vida, *Poetica*, vv. 223-234 (vv. 251-262 nel testo del 1517). La stampa del 1527 della *Poetica* del Vida è stata pubblicata in edizione anastatica (cfr. *The "De arte poetica" of Marco Girolamo Vida*, trans. with commentary and with the text of c. 1517, ed. by R.G. Williams, Columbia UP, New York 1976). Più recente l'edizione di J. Pappé,

Vida si riferisce al procedimento proprio col verbo *alludo* (vv. 257-258: «Saepe mihi placet antiquis alludere dictis / Atque aliud longe verbis proferre sub iisdem»⁶), per quanto non possiamo essere sicuri che esso possa avere qui il nostro significato tecnico, dal momento che il senso classico di 'giocare con' sarebbe perfettamente pertinente⁷.

Come ha messo in luce Antonio La Penna, l'operazione del Vida è raffinatissima, perché parlando di 'allusione', in una sorta di *mise en abyme* intertestuale, egli 'allude' a passi di Virgilio, e a passi in cui Virgilio, a sua volta, 'alludeva' a poeti precedenti⁸.

L'*Ars* del Vida è basata su una esemplificazione essenzialmente virgiliana, e Pasquali e gli altri studiosi moderni che ci occorrerà di citare si riferiscono alle letterature classiche; in primo luogo alla latina, privilegiando Orazio per il suo evidente rapporto con la lirica greca, e poi alla produzione ellenistica. Ma Vida terrà conto dei procedimenti messi in atto dalla poesia contemporanea o immediatamente precedente, e avrà ben presenti anche procedure connaturate alla poesia umanistica, caratterizzata da un rapporto sostanzialmente imitativo rispetto alla letteratura classica. È però impensabile che la poesia umanistica si indirizzasse a lettori ingenui: la comprensione della lingua latina necessaria a leggere un testo letterario va concepita come accompagnata a una profonda conoscenza della letteratura, e nel complice lettore contemporaneo, come in noi, il riconoscimento dell'allusione, e la percezione della dialettica instaurata fra il testo alluso e il testo alludente, avrà innescato un 'piacere' supplementare (supplementare, appunto: perché niente vieta di leggere, comprendere, godere un testo anche senza comprenderne tutte le implicazioni intertestuali). Un esempio clamoroso di 'arte allusiva' è offerto dunque dalla letteratura umanistica in latino, che, con un procedimento formalmente opposto a quello dei latini che 'traducono' i greci, scrivono in una lingua che non parlano e che assimilano attraverso una *full immersion* in contesti letterari; la conseguenza è un basilare processo imitativo all'interno del quale l'individuazione delle categorie proposte da Pasquali si rivela estremamente proficua, anzi, necessario primo approccio alla comprensione di quei testi e del loro tasso di innovazione⁹.

accompagnata da traduzione francese: M.G. Vida, *De arte poetica / Art poétique*, éd. et trad. par J. Pappé, Droz, Genève 2013.

⁶ Trad. it.: Spesso mi piace alludere a parole antiche / ed esporre, con le stesse parole, qualcosa di gran lunga diverso.

⁷ Cfr. A. La Penna, *La teoria dell'arte allusiva' nel De arte poetica di Girolamo Vida*, in R. Cardini, E. Garin, L. Cesarini et al., *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, vol. II, Bulzoni, Roma 1985, 2 voll., pp. 643-650, spec. p. 649.

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 647-649.

⁹ Cfr. D. Coppini, *Gli umanisti e i classici: imitazione coatta e rifiuto dell'imitazione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 19, 1989, pp. 269-285; Ead., *Premessa*, in D. Coppini, M. Regoliosi (a cura di), *Poesia dell'umanesimo. Latina*, in C. Se-

Lasciando da parte per ora le teorizzazioni, consideriamo qualche esempio peculiare di 'arte allusiva' applicata dalla poesia umanistica. In una poesia in cui la funzione dei modelli è basilare, presentano un interesse specifico i passi in cui gli umanisti fanno riferimento ad autori della letteratura classica appropriandosi della loro espressività e indubbiamente non desiderando che questa loro tecnica raffinata, piuttosto che la loro l'erudizione, sfugga al lettore.

Cominciamo con Petrarca, per notare però come la sua arte non sia 'allusiva', o almeno non voglia presentarsi come tale. Petrarca teorizza a più riprese la necessità di allontanarsi dai modelli, nella revisione delle sue opere mette in pratica il suo desiderio di non riproporli troppo da vicino, e presenta come dovute propriamente a involontarie 'reminiscenze' somiglianze eccessive con autori classici registrabili nei propri scritti (si leggano la *Familiare* XXII 2, su cui torneremo, e la *Familiare* XXIII 19). Del resto, nel testo che più si presterebbe a indicazioni allusive, la *Laurea occidens*, decima ecloga del *Bucolicum carmen*, una storia poetica della poesia occidentale che si traduce in catalogo di poeti, i letterati antichi sono indicati per 'enigmi', e non mediante una riproposizione decriptabile di loro formulazioni¹⁰. Se dunque crediamo a Petrarca, non si caricherà, ad esempio, di intenti allusivi l'enumerazione di poeti poco noti, elencati in una serie introdotta da pronomi indicativi-relativi (vv. 188 ss.), mutuata da Ovidio, *Ex Ponto* IV 16, né l'aggettivo *gelidus* attribuito alla patria di Ovidio stesso (v. 188: «[...] Inde alius gelidi Sulmonis alumnus»¹¹) si aggancerà con obiettivi intenzionalmente evocativi a *Tristia*, IV 10 (v. 3: «Sulmo mihi patria es, gelidis uberrimus undis»¹²), né mireranno a rendere percepibile la loro fonte altri versi che si richiamano più da vicino a Ovidio, come il riferimento a Grazio, autore del poema didascalico *Cynegetica* (v. 260, «[...] apta vagis cudens venantibus arma»¹³), o vorranno ricordare al lettore la prima bucolica virgiliana (vv. 67-69: «en unquam patrios longo post tempore finis, / pauperis et tuguri congestum caespites culmen, / post aliquot, mea regna, videns mirabor aristas?»¹⁴) i versi che

gre, C. Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, vol. II, *Quattrocento-Settecento*, Einaudi-Gallimard, Torino 1998, pp. 3-8.

¹⁰ F. Petrarca, *Laurea occidens. Bucolicum carmen X*, testo, traduzione e commento a cura di G. Martellotti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1968.

¹¹ Trad. it. di G. Martellotti in F. Petrarca, *Laurea occidens...*, cit., p. 26: «Poi un altro, figlio della gelida Sulmona».

¹² Trad. it.: La mia patria è Sulmona, ricchissima di fresche acque.

¹³ Trad. it. di G. Martellotti in F. Petrarca, *Laurea occidens...*, cit., p. 28: «forgiando armi adatte ai cacciatori errabondi». Cfr. Ov., *Ex Ponto* IV 16, v. 34: «aptaque venanti Gratius arma daret»; trad. it.: e dava al cacciatore armi adatte.

¹⁴ Trad. it. di C. Carena in C. Carena (a cura di), *Opere di Publio Virgilio Marone*, vol. I, UTET, Torino 1985, p. 79: «Rivedrò mai, anche un giorno lontano, la terra dei miei

indicano la fine del viaggio poetico (vv. 348-349: «Dulcia postremo tuguri vix limina parvi, / orbe peragrato, et laurum, mea regna, revisi»¹⁵). Un finissimo critico petrarchesco ha messo ragionevolmente in dubbio i propositi del coltissimo poeta, che spaccerebbe come 'reminiscenze' richiami fin dall'origine allusivi e cercherebbe di eliminarli per dare una lezione di sobrietà intertestuale al destinatario delle epistole citate, Giovanni Boccaccio, imitatore poco sorvegliato¹⁶. Riterrei in ogni caso che Petrarca non avesse interesse a elucidare la questione nei termini in cui l'aveva posta Seneca e l'avrebbe posta Pasquali: la familiarità coi classici era così costitutiva nella sua produzione, e in se stesso, da non permettere, e richiedere, altra condotta se non quella informata al pudore del rifiuto dell'ostentazione, pur impossibile.

Un secolo dopo, l'evoluzione dell'umanesimo si misura anche nella tecnicizzazione di alcuni suoi aspetti: una consapevolissima messa in atto di processi allusivi è rilevabile nella selva *Nutricia* del Poliziano, anch'essa in gran parte 'catalogo' di poeti antichi che mostra molte affinità con l'ecloga petrarchesca. Un solo esempio: l'allusione a Orazio. Il Petrarca della *Laurea occidens* gli dedica i versi 185-188:

[...] quaque Aufidus equor fertur in adriacum, patrio sub sole perustum, libertum dominoque lira gregibusque placentem alloquor [...]. ¹⁷	e là dove l'Ofanto sbocca nel mare Adriatico, volgo la parola a un liberto, bruciato dal patrio sole, grato al padrone e alle greggi per la sua lira.*
---	---

Le notizie su Orazio sono desunte dalla poesia oraziana: da *Carm.* IV 9, v. 2 il riferimento all'Ofanto, la designazione di Orazio come liberto dalla nota indicazione autobiografica di *Sat.* I 6, v. 6, «libertino patre nato»¹⁸, e anche l'immagine del poeta lirico bruciato da sole può trarre origine da *Sat.* I 5, vv. 77-78 («[...] montes notos / [...] quos torret Atabulus»)¹⁹. Ma nel passo non si ravvisano elementi che rimandino all'arte allusiva, molto evidenti invece nei versi che a Orazio lirico dedica il Poliziano dei *Nutricia* (640 ss.):

padri e del mio misero tugurio il tetto erboso? o dietro le poche spighe contemplerò il mio reame?».

¹⁵ Trad. it. di G. Martellotti in F. Petrarca, *Laurea occidens...*, cit., p. 34: «In fine, dopo aver peregrinato per tutto il mondo, rividi la soglia della mia piccola casa, rividi il lauro, il mio regno».

¹⁶ G. Martellotti, «*Similitudo non identitas*». *Alcune varianti petrarchesche*, in Id., *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo, S. Rizzo, Antenore, Padova 1983, pp. 501-516.

¹⁷ Trad. it. di G. Martellotti, in F. Petrarca, *Laurea occidens...*, cit., p. 26.

¹⁸ Trad. it.: nato da un padre ex liberto.

¹⁹ Trad. it.: i noti monti che lo scirocco brucia. Cfr. la nota al passo di Martellotti, in F. Petrarca, *Laurea occidens...*, cit., p. 64.

Hinc venusina favos dulci iucunda susurro
Carpis ap[is] [...].²⁰

Di qui l'ape di Venosa, lietamente, con blando ronzio
prende il miele ...*

Orazio stesso infatti paragona se stesso a un'ape in *Carm.* IV 2 (vv. 27-32: «ego ap[is] Matinae / more modoque / grata carpentis thyma per laborem / plurimum [...]»²¹), e Poliziano da un lato evidenzia la ripresa con la riproposizione del verbo *carpo*, dall'altro sottolinea con la variazione aggettivale il passaggio dal confronto all'identificazione, con ogni evidenza desiderando che un lettore consapevole apprezzi il suo gioco intertestuale.

Ma già nella prima raccolta poetica propriamente umanistica, l'*Hermaphroditus* di Antonio Panormita, l'allusione ai modelli classici si modula secondo procedure scaltrite che si rivolgono a lettori accorti. In *Hermaphroditus*, I 20, con un consueto procedimento di autodifesa, il Panormita scagiona la salacità dei suoi versi col ricorso a precedenti antichi²²:

Hodus ait nostram vitam non esse pudicam:
E scriptis mentem concipit ille meis.
Non debet teneros Hodus legisse Catullos,
Non vidit penem, verpe Priape, tuum.
Quod decuit Marcos, quod Marsos quodve Pedones,
Denique quod cunctos, num mihi turpe putem?
Me sine cum tantis simul una errare poetis,
Et tu cum vulgo crede quid, Hode, velis!²²

Odo dice che la mia vita non è pudica: si fa un'idea della mia indole basandosi sui miei scritti. Odo non deve aver letto i teneri versi di Catullo, non ha visto il tuo pene, membruto Priapo. Ciò che è andato bene per i Marchi, i Marsi e i Pedoni, e insomma per tutti, dovrei forse considerarlo vergognoso per me? Lascia che io pecchi insieme a poeti tanto grandi, e tu, Odo, col popolino, pensa ciò che vuoi!*

Il primo distico distingue la lascivia della poesia dalla probità dei costumi del poeta, ribadendo la dichiarazione proemiale di I 1, vv. 5-8 («Hac quoque parte sequor doctos veteresque poetas, / quos etiam lusus composuisse liquet, / quos et perspicuum est vitam vixisse pudicam / si fuit obsceni plena tabella ioci»²³), formulata essa stessa sulla scia degli autori classici (e quindi a loro 'alludendo'), capofila Catullo (XVI, vv. 5-6: «Nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est»²⁴), seguito da Ovidio (*Trist.* II, vv. 353-354: «[...] distant mores a

²⁰ Cfr. A. Poliziano, *Silvae*, a cura di F. Bausi, Olschki, Firenze 1996, pp. 235-236; trad. it. di F. Bausi, in A. Poliziano, *Silvae*, cit., p. 314.

²¹ Trad. it.: Io, come l'ape del Matino che con molta fatica succhia il gradito timo...

²² Cfr. A. Panormita, *Hermaphroditus*, a cura di D. Coppini, Bulzoni editore, Roma 1990, p. 36.

²³ Trad. it.: Anche in questo io seguo i dotti e antichi poeti, che anche è evidente che hanno composto versi giocosi, ma è altrettanto chiaro che hanno vissuto una vita pudica, anche se i loro scritti erano pieni di scherzi impudichi.

²⁴ Trad. it.: Infatti è bene che il pio poeta sia casto, ma non è affatto necessario che lo siano i suoi versetti.

carmine nostro: / vita verecunda est, Musa iocosa mea est»²⁵) e Marziale (I 4, v. 8: «Lasciva est nobis pagina, vita proba»²⁶). Successivamente, il nome di Catullo è fatto esplicitamente, mentre allusivamente si indicano i *Priapea*, ritenuti opera di Virgilio dalla tradizione medioevale. Il riferimento a Marziale (*Marcos* di v. 5) è incrementato dalla citazione di Marso e Pedone, da Marziale stesso ricordati, con Catullo, nell'epistola prefatoria al primo libro degli Epigrammi. Ma il distico 5-6 sotterraneamente allude anche all'altro poeta alluso nella proclamazione dell'autonomia morale dell'espressione letteraria, Ovidio, di cui viene risemantizzata, e leggermente variata, l'interrogativa di *Amores* II 8, v. 14, «Quod decuit reges, cur mihi turpe putem?»²⁷, che in Ovidio sigla la giustificazione di un amore ancillare.

In una catena intertestuale del tutto difforme si inserisce la poesia di Cristoforo Landino, che alla fine degli anni Cinquanta del Quattrocento dedica a Piero de' Medici una raccolta elegiaca che dal nome della donna amata trae il titolo di *Xandra*. Nel secondo carme dell'opera l'autore, rivolgendosi al proprio libretto, ne offre una chiave di lettura:

Si te Pierides, vatum si tutor Apollo,
 Vivere, parve liber, saecula longa velint,
 Hos fuge, quos nullo quondam violaverit arcu
 Neve suis facibus usserit asper Amor;
 Namque negant veniam tristes qui fronte severa
 Censuraque graves mollia verba notant.
 Si quis at hamatis transfixus corda sagittis
 Pertulerit nostri vulnera cruda dei,
 Hic veniamque dabit simul et miserebitur ultro
 Nec feret in nostris lumina sicca malis;
 Nam semel indignas furias expertus amantum
 Asseret in terris durius esse nihil.
 Praesertim ignoscet nimium iuvenilibus annis;
 Semper enim haec aetas digna favore venit.²⁸

Vogliano le Pieridi, e Apollo, protettore dei poeti, o libriccino, che tu viva per lunghi secoli! Ma tu fuggi coloro che l'aspro Amore non abbia mai oltraggiato col suo arco e non abbia mai bruciato con le sue fiaccole. Non sanno perdonarti infatti quelli che, accigliati, con faccia severa, seri censurano le mie molli parole. Ma se c'è qualcuno che, trafitto nel cuore dalle frecce uncinatate, ha subito le crudeli ferite del nostro dio, spontaneamente egli ci offrirà perdono e pietà, e non potrà mantenere gli occhi asciutti di fronte ai nostri mali. Infatti, una volta provati gli indegni furori degli amanti, asserirà che al mondo non c'è niente di più duro. E soprattutto scuserà la mia età straordinariamente giovanile. Essa infatti suscita sempre simpatia.*

L'apostrofe al libro ripropone un collaudato topos epigrammatico, ma il carme si inserisce poi appieno nel genere elegiaco, rinnovato da Landino soprattutto per la castità con cui è trattata l'esperienza amorosa e il cor-

²⁵ Trad. it.: la mia morale è ben diversa dalla mia poesia: la mia vita è vereconda, la mia Musa è scherzosa.

²⁶ Trad. it.: I miei scritti sono lascivi, la mia vita è onesta.

²⁷ Trad. it.: Ciò che convenne a dei re, perché dovrei considerarlo vergognoso per me?

²⁸ Cfr. C. Landini, *Carmina omnia. Ex codicibus manuscriptis primum editid* A. Perosa, Olschki, Firenze 1939.

relato ricorso al modello petrarchesco²⁹, qui ben riconoscibile in un procedimento allusivo al sonetto proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, pur intrinsecamente complicato dal trasporto linguistico. Landino rinuncia a definire esplicitamente il *giovenile* amore come 'errore', ma di quell' 'errore' è serbata traccia nell'idea di eccesso affidata all'avverbio che modifica l'aggettivo petrarchesco qui attribuito, più anodinamente, all'età; e traduce, con semplificazione sintattica e diluizione di senso, nei versi 7 e seguenti, i vv. 7-8 del sonetto («ove sia chi per prova intenda amore, / spero trovar pietà nonché perdono»), affidando al v. 9 (*veniam*, per cui vd. anche v. 5, *miserebitur*), al v. 11 (*expertus*) e al v. 13 (*ignoscet*) gli appigli più evidenti al riconoscimento dell'allusione, che marca, a inizio del libro, una scelta poetica che tutto lo percorrerà. D'altro canto paralleli e concorrenti riferimenti properziani collaborano a fare dell'elegia un manifesto della poetica landiniana: per i versi che abbiamo citato, si pensi in particolare a Properzio, I 7, vv. 13-14: «Me legat assidue post haec neglectus amator, / et prosint illi cognita nostra mala»³⁰, per osservare però come l'aggancio tematico non si configuri come 'allusivo', sovrastato dal più preciso richiamo petrarchesco, non inerte per merito dell'operosità inerente alla traduzione³¹.

La menzione di Properzio e Petrarca, preceduti da Callimaco, all'inizio dell'elegia II 4 si traduce in un canone poetico a cui implicitamente Landino si accoda:

Callimachus roseam Graja testudine nympham
Et dominae lusit cygnea colla suae.
Dicere sed Latio voluit te, Cynthia, plectro,
Hic, cuius nota est Asis ob ingenium.
At Petrarca tuas versu cantavit Etrusco,
Laura, comas: doctus carmina docta facit.

Callimaco cantò con cetra greca la sua ragazza colore di rosa e il collo di cigno della sua signora. Ma con plectro latino volle cantarti, Cinzia, quello per il cui ingegno è nota Assisi. E, Laura, le tue chiome in verso toscano cantò Petrarca: dotto, fa dotti versi.

Sulla base di motivi petrarcheschi e properziani sarà modulata la descrizione di Sandra nel prosiegno dell'elegia³². Ma già nel riferimento ai suoi modelli Landino mette in atto l'espedito dell'allusione potenziata: Properzio infatti è definito considerando realizzata la profezia di Ho-

²⁹ Cfr. R. Cardini, *La critica del Landino*, Sansoni, Firenze 1973, spec. p. 5.

³⁰ Trad. it.: Mi legga assiduamente per questo l'amante trascurato / e gli giovi la conoscenza del mio male.

³¹ Per la duplice ascendenza esercitata su Landino da Petrarca e Properzio cfr. N. Tonelli, *Landino: la Xandra, Petrarca e il codice elegiaco*, in R. Cardini, D. Coppini (a cura di), *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Edizioni Polistampa, Firenze 2009, pp. 303-320. La questione è stata proposta in primo luogo, con ampiezza di prospettive critiche, da R. Cardini, *La critica del Landino*, cit.

³² Cfr. N. Tonelli, *Landino ...*, cit., spec. pp. 304-305.

ros nell'elegia IV 1, vv. 125-126: «scandentisque Asis consurgit vertice murus, / murus ab ingenio notior ille tuo»³³. Né è escluso che sul *Latio* [...] *plectro* di v. 3 si riverberi, nella stessa collocazione metrica, l'*Aeolio* [...] *plectro* su cui Cinzia tenta il suo canto in Prop. II 3, v. 19. La centralità del poeta romano nella serie risulterebbe confermata dai possibili riflessi properziani sui distici dedicati al greco e all'etrusco: innanzitutto perché dalla definizione che Properzio dà di se stesso come *Romanus Callimachus*, sempre in IV 1 (v. 64), può dipendere la citazione del poeta greco come archetipico rappresentante della poesia d'amore, e poi perché i *cygnea colla* di v. 2 richiamano i *levia colla* di Cinzia in Prop. II 3, v. 13, in analoga posizione nell'esametro; e se il sintagma *carmina docta* ripropone Tibullo, II 3, v. 17, e Marziale, VI 61, v. 5 (uguale la posizione metrica, ma diverso il contesto)³⁴, e la collaudata definizione di *carmina docta* per i catulliani 61-68 è desunta dalle *doctae virgines* dello stesso Catullo, 65, v. 2, e la qualifica di *poeta doctus* ben si attaglia in generale alla serie Callimaco-Properzio-Petrarca, *carmina docta* sono le *doctae tabellae* (III 23, v. 1) e la *tibia docta* (II 30b, v. 4) properziane, e l'aggettivo connota la poesia di Linceo in II 34b, v. 79, per ipallage riferito a *testudine* («tu facis carmen docta testudine [...]»): quella *testudo* che è metafora per la poesia di Callimaco a v. 1 dell'elegia landiniana.

Dato il carattere fagocitante e nello stesso tempo prezioso dell'inter-testualità umanistica, non possiamo scartare l'ipotesi che comprenda anche un cenno mediatore a Landino l'allusione, ugualmente potenziata, che a Properzio fa il Pontano, sollecitato dalla comune patria umbra, in *Parthenopeus*, I 18, vv. 23 ss.:

<p>O si post cineres et me quoque iactet alumnum Umbria, carminibus non inhonora meis, Umbria, Pieridum cultrix, patria alta Properti, quae me non humili candida monte tulit.³⁵</p>	<p>Oh, se dopo la mia morte anche me potesse vantarsi di aver avuto come figlio l'Umbria, onorata dalla mia poesia, l'Umbria, coltivatrice delle muse, patria alta di Properzio, che, splen- dida, mi dette i natali su un monte non basso.*</p>
--	--

Il richiamo si realizza attraverso un procedimento propriamente allusivo al poeta citato, giocato su due piani: come il Properzio di IV 1, vv. 63-64 («ut nostris tumefacta superbiat Umbria libris, / Umbria, romani

³³ Trad. it.: si innalza su un'altura il muro di Assisi, arrampicata in alto, quel muro reso illustre dal tuo ingegno.

³⁴ Cfr. inoltre Massimiano, *El.* V, v. 15; *Ov. Trist.* III 7, v. 11; *Stat. Silv.* I 2, vv. 170-171; *Culex*, 3.

³⁵ Cfr. I.I. Pontani, *Carmina*, a cura di B. Soldati, Barbera, Firenze 1902.

patria Callimachi»³⁶), il nuovo poeta si augura di poter illustrare la propria patria con la sua poesia; di Properzio intanto riprende la struttura retorica dell'anafora e l'apposizione *patria* per la terra comune, riducendo però al nome del poeta latino l'augurante epiteto che siglava la discendenza letteraria dell'elegiaco, senza tuttavia che questa si perda, agli occhi di un lettore in grado di cogliere l'allusione, legittimato anzi ad aggiungere alla linea poetica, come ultimo elemento, qui lo stesso Pontano come Landino nel passo della *Xandra* citato prima. L'allusione a Properzio è consolidata dal contemporaneo richiamo a IV 1, vv. 125-126, il passo citato da Landino, da cogliere nei riferimenti all'orografia umbra (*alta, non humili monte*), che in Pontano, come forse anche in Properzio, si colorano di un significato metaforico che indica l'analoga altezza dell'antico e del nuovo poeta.

Properzio fa parte anche dell'implicito canone di poeti d'amore che leggiamo in *Eridanus*, I 40. Pontano invita l'amico Girolamo Carbone a una cena a base di prodotti dell'orto e della dispensa di casa, minutamente descritta nelle rustiche e appetitose portate. Dopo cena, il commensale sarà allietato dalla lettura di poesia d'amore, i cui autori (gli elegiaci e Catullo) non sono citati col loro nome, ma col riferimento al nome delle donne cantate e con allusioni facilmente decriptabili alla loro opera, messe in atto volgendo alla terza persona soggettive dichiarazioni degli stessi poeti: vv. 41-48:

Nec tibi post epulas deerit praeceptor amorum,
 Ingenio perit qui miser ipse suo,
 nec formosa suis quem Cynthia cepit ocellis
 contactum nullis ante cupidinibus,
 Delia nec lasciva neget tibi carmen et ille
 Qui cupit in gelidis montibus esse lapis;
 basia vel tibi mille dabit, dabit altera mille
 Lesbia, quique senes nullius assis habet.

Dopo cena, non ti mancherà l'insegnante di amori, che, sventurato, fu rovinato a causa del suo ingegno, né quello che la bella Cinzia prese coi suoi begli occhi, non toccato prima da nessuna passione, né la lasciva Delia ti negherà i suoi versi, e quello che desidera essere una pietra sui gelidi monti; o ti darà mille baci, e poi altri mille, Lesbia, e quello che non considera i vecchi neanche un soldo.

Ovidio è il «praeceptor amorum / Ingenio perit qui miser ipse suo»: il plurale *amorum* varia le espressioni di A. A. I, v. 17 («Aeacides Chiron, ego sum praeceptor Amoris»³⁷), II, v. 161 («Non ego divitibus venio praeceptor amandi»³⁸), II, v. 497 («Is mihi «Lascivi – dixit – praeceptor Amoris [...]»³⁹), mentre il v. 42 si limita a trasporre *Trist.* II 1, v. 2 («in-

³⁶ Trad. it.: perché l'Umbria si innalzi, orgogliosa dei miei libri, l'Umbria, patria del Callimaco romano!

³⁷ Trad. it.: Chirone fu maestro dell'Eacide, io di Amore.

³⁸ Trad. it.: Non vengo maestro d'amore per i ricchi.

³⁹ Trad. it.: Egli mi disse: «O maestro dell'amore lascivo...».

genio perii qui miser ipse meo»⁴⁰). L'allusione è appena complicata dalle due diverse opere ovidiane da cui provengono i passi a cui ci si riferisce. Properzio è indicato attraverso il riferimento al primo distico delle elegie (Prop. I 1, vv. 1-2: «Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis, / contactum nullis ante cupidinibus»⁴¹), di cui fa parte anche il nome della donna cantata, l'attribuzione alla quale dell'aggettivo *formosa* non ha bisogno dell'autorizzazione dei molti passi in cui Properzio glielo accorda, se nel distico successivo, che allude a Tibullo, Delia è definita *lasciva* come mai nelle elegie tibulliane, mentre nella perifrasi che indica il poeta stesso la minima variazione rispetto a II 4, v. 8 dipende dalla contestualizzazione sintattica (Tib. II 4, vv. 7-8: «o ego ne possim tales sentire dolores, / quam mallem in gelidis montibus esse lapis»⁴²). Lo stesso procedimento è messo in atto per alludere a Catullo mediante il carme 5, più versi del quale sono però rifusi nel distico.

Una mitologizzata geografia, che anima i luoghi cari al poeta, è tratto caratteristico della poesia pontaniana. Se un corteo mitologico prende forma nel paesaggio umbro nell'elegia I 18 del *Parthenopeus*, in cui la presenza di Properzio si fa fondamento di poetica elegiaca, l'anima bucolica del Pontano si richiama a Virgilio nella *Lepidina*, la prima ecloga: un vivacissimo corteo di personaggi favolosi che rappresentano luoghi napoletani accompagna le nozze di Partenope e Sebeto; nella settima *pompa* (vv. 45-66) Antiniana, la ninfa che rappresenta la villa del poeta, profetizza la nascita di una generazione di pastori, cioè di poeti bucolici, e in particolare di un pastore che da terre lontane giungerà a cantare presso il Vesuvio, seguito dopo molto tempo da un altro pastore che ne ripercorrerà i canti: Virgilio e lo stesso Pontano, entrambi *advenae* in una città che sarà la loro amatissima seconda patria:

Nascetur qui longinquis procul advena terris
Haec adeat pastor pauper loca, cuius ab ore
Arida vicini resonent et saxa Vesevi,
Ipsae quem pinus, ipsa haec arbusta vocabunt.
Ille alta sub rupe canet frondator ad auras
Pastoris musam Damonis et Alphisiboei:
Illi concedant hinc Tityrus, inde Menalcas,
Alter oves, alter distentas lacte capellas,
Et mirata suos requiescent flumina cursus,
Damonis musam dum cantat et Alphisiboei.

Nascerà un pastore che, straniero, da terre lontane, giungerà povero in questi luoghi, e del suo canto risuoneranno il terreno arido e le rocce del vicino Vesuvio, e i pini e questi arbusti lo invocheranno. Quel potatore, ai piedi di un'alta rupe, darà al vento il canto del pastore Damone e di Alfesibeo. A lui da una parte Tityro, dall'altra Menalca cederanno l'uno le sue pecore, l'altro le caprette dalle mammelle gonfie di latte, e i fiumi, stupefatti, fermeranno il loro corso, mentre canterà il canto di Damone e di Alfesibeo

⁴⁰ Trad. it.: io che, sventurato, sono andato in rovina a causa del mio ingegno.

⁴¹ Trad. it.: Cinzia per prima mi ha preso, sventurato, coi suoi occhi, non toccato prima da nessuna passione.

⁴² Trad. it.: per poter non sentire questi dolori, quanto preferirei essere una pietra sui gelidi monti!

[...]

Nasceturque alius longo post tempore pastor
 Advena et ipse quidem, proprii sed consitor horti;
 Ausit et hic tenerum calamo trivisse labellum.
 Hunc et Damoetas et amabit Lyctius Aegon,
 Alter oves niveas dono dabit, alter et hedos.
 Hic pascet niveos haerbosa ad flumina cygnos,
 Misceat ipsa suos pascenti Amaryllis olores;
 Hic et populea vacuus cantabit in umbra,
 Uranie intactam cantanti iunget avenam,
 Et cantum argutae referent ad sidera valles.

[...] Un altro pastore nascerà dopo molto tempo, straniero anche lui, che però coltiverà il proprio giardino. Anch'egli oserà consumare le tenere labbra alla zampogna. Lo amerà Dameta, e lo amerà Egone Cretese. L'uno gli darà in dono candide pecorelle, e l'altro dei capretti. Farà pascolare candidi cigni presso fiumi erbosi, e la stessa Amarillide mescolerà i propri cigni ai suoi. Egli, tranquillo, canterà all'ombra di un pioppo, e Urania aggiungerà al suo canto la pura musica del suo flauto, e le valli risuonanti porteranno alle stelle quel canto.

L'allusione a Virgilio è potenziata da riferimenti molto precisi alla sua opera, e si riverbera anche sui versi in cui Pontano raffigura se stesso: di Virgilio il v. 48 ripropone *Ecl.* I, vv. 38-39, «[...] Ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsae hec arbusta vocabant»⁴³; il v. 49 cita *Ecl.* I, v. 56, «alta sub rupe canet frondator ad auras»⁴⁴, ponendo come oggetto del canto personaggi della bucolica virgiliana (Damone e Alfesibeo, citati a v. 50, sono gli interlocutori dell'ottava ecloga, e Damone è citato in *Ecl.* III, v. 17, Alfesibeo in *Ecl.* V, v. 73; Titiro e Menalca (v. 51) compaiono diffusamente nella bucolica virgiliana; a v. 52 una chiara aderenza a *Ecl.* IV, vv. 21-22, «[...] distenta capellae / ubera [...]»⁴⁵, a v. 17 ancora un richiamo all'ottava ecloga (v. 4: «et mutata suos requierunt flumina cursus»⁴⁶). Il v. 59 trasporta *calamo trivisse labellum* da *Ecl.* II, v. 34 e il *Lyctius Aegon* di v. 60 arriva da *Ecl.* V, v. 72⁴⁷.

La precisione dei richiami non è certo motivata da insipienza imitativa di Pontano, ma neanche solo dal desiderio di gettare troppo facili esche al lettore. L'allusione assume qui i toni dell'omaggio, che ripercorre per cenni passi dislocati dell'opera del maestro offrendone un'immagine ampia; il futuro della profezia *post eventum* inoltre rende ironica la precisione dell'ammiccamento, accostandole la possibilità di coglierne la troppo esatta realizzazione.

* * *

La sottolineatura dei pregi di una poesia colta e sofisticata ha in Pasquali una evidente funzione anticrociana, ma anche antipositivista («Io

⁴³ Trad. it.: Gli stessi pini, gli stessi fonti, questi stessi arbusti ti invocavano, o Titiro.

⁴⁴ Trad. it.: ai piedi di un'alta rupe il potatore canterà al vento.

⁴⁵ Trad. it.: le caprette dalle mammelle gonfie.

⁴⁶ Trad. it.: i fiumi si fermarono e cambiarono il loro corso.

⁴⁷ Cfr. le note al passo di H. Casanova-Robin in G. Pontano, *Églogues. Eclogae* (Ecloghe), étude introductive, traduction et notes de H. Casanova-Robin, Les Belles Lettres, Paris 2011.

non cerco, io non ho mai cercato le fonti di una poesia»⁴⁸), ed è coerente alla sua formazione filologica tedesca. La tecnica oraziana del 'motto' iniziale, formulata da Edward Norden («La sua tecnica consueta [...] consisté nel prendere a prestito motivi, ch'egli colloca a guisa di motto in principio e svolge poi più o meno originalmente»⁴⁹) è evidentemente una tecnica 'allusiva', e l'*Orazio lirico*⁵⁰ è fondamentalmente lo studio delle relazioni del poeta latino con la poesia ellenistica. Nella formulazione del concetto di 'allusione' Pasquali fu preceduto da insigni esponenti della filologia tedesca, che difficilmente avrà ignorato: oltre a Norden, Richard Reitzenstein e Eduard Stemplinger, che anche usò il termine *Anspielung*⁵¹. È invece del tutto verosimile che Pasquali non conoscesse la precedente bibliografia anglosassone sull'argomento: ad esempio il libro di Ernst Edward Kellett, che fin dal titolo, *Literary Quotation and Allusion*, enfatizzava il concetto di 'allusione', e che dell'autore impegnato nel procedimento diceva le stesse cose dette da Seneca e dal Vida, e cioè che «he desires to be detected, and deliberately leaves clues to guide his pursuers to their prey»⁵².

Ma a Pasquali, che sicuramente conosceva Seneca retore e probabilmente non conosceva il Vida, è stato sempre attribuito, almeno in Italia,

⁴⁸ Cfr. G. Pasquali, *Arte allusiva*, in Id., *Pagine stravaganti ...*, cit., p. 275.

⁴⁹ Cfr. G. Pasquali, *Orazio lirico. Studi*, ristampa xenografica con introduzione, indici ed appendice di aggiornamento bibliografico a cura di A. La Penna, Le Monnier, Firenze 1966, p. 16.

⁵⁰ G. Pasquali, *Orazio lirico ...*, cit. La prima edizione del libro è del 1920.

⁵¹ Per una contestualizzazione della formulazione pasqualiana negli studi di filologia classica precedenti e successivi, cfr. M. Citroni, 'Arte allusiva': *Pasquali and onward*, in B. Acosta-Hughes, L. Lehnus, S. Stephens, *Brill's Companion to Callimachus*, Brill, Leiden-Boston 2011, pp. 566-586. Citroni individua la peculiarità del concetto di 'arte allusiva' di Pasquali nell'ampiezza di prospettiva che investe, al di là di citazioni e riecheggiamenti impreziositi da procedimenti di variazione ed emulazione: l'arte allusiva trova la sua realizzazione nella tensione che si crea fra l'evocazione del (testo) passato – che si attua anche a livelli generali, come la metrica o altri tratti distintivi di un genere letterario – e il (testo) presente; fuori discussione è l'intenzionalità dell'autore e la possibilità di riconoscimento da parte del lettore, che tengono lontano evidentemente Pasquali dal concetto di 'intertestualità' come inteso dalla critica strutturalista e post-strutturalista.

⁵² E.E. Kellett, *Literary Quotation and Allusion* (1933), Kennikat Press, Port Washington 1969, p. 3. Cfr. A. La Penna, *Esiodo nella cultura e nella poesia di Virgilio*, in K. von Fritz, G.S. Kirk, W.J. Verdenius et al. (a cura di), *Hésiode et son influence. Six exposés et discussions*, «Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt 7», Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique, Genève 1962, pp. 213-270, spec. p. 233, riproposto anche in G. Arrighetti (a cura di), *Esiodo. Letture critiche*, Mursia, Milano 1975, pp. 214-241; G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Einaudi, Torino 1974, p. 8 e n. 10; M. Citroni, *Arte allusiva ...*, cit., pp. 577-578.

il conio della fortunata espressione «arte allusiva», e della definizione di ‘allusione’ per lo scaltrito e complice rapporto che un autore stabilisce con un autore precedente e desidera stabilire col suo lettore ideale, dotato della stessa sua cultura, il quale riceve, dal ‘riconoscimento’, dall’agnizione dell’allusione, un piacere supplementare nella lettura⁵³.

La definizione di una particolare relazione fra due autori che sfugge alla genericità dell’imitazione’ e individua tecniche intertestuali più complesse ha avuto molta fortuna, e si è inserita successivamente con naturalezza in un clima culturale che, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, ha proficuamente messo in campo la nozione di ‘intertestualità’ e dei suoi corollari – anche se nell’allusività è con ogni evidenza percepibile l’agire intenzionale dell’autore, che i ‘moderni’ studi intertestuali tendono a mettere in secondo piano a favore di una autonoma funzione comunicativa dei testi⁵⁴.

Ora, è sorprendente come i temi e le considerazioni, ma anche le formulazioni, e le terminologie, pasqualiane, siano state precedute in Italia da un testo che – raccolto, dopo la sua pubblicazione in rivista, in un volume curato dallo stesso Benedetto Croce, che contro il saggio di Pasquali avrebbe scritto parole astiose⁵⁵ – ha goduto di assai minori fortune. L’autore del pezzo che stiamo per citare è Vittorio Imbriani, e il breve saggio, del 1882, è stato ripubblicato nel 1992 sui «Quaderni di storia», con poche parole introduttive che indicano la priorità delle considera-

⁵³ Utilizzando il termine teatrale di ‘agnizione’ G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, «Strumenti critici», 1, 2, 1967, pp. 191-198, privilegia nell’allusione la prospettiva del lettore rispetto a quella dell’autore.

⁵⁴ La bibliografia sull’argomento, dal conio del termine ‘intertestualità’ di Julia Kristeva in poi, tutta nota alla festeggiata, è sterminata, e non ha qui ragione di essere citata. Anche sugli sviluppi del concetto di ‘arte allusiva’ in studi influenzati dalla critica strutturalista (soprattutto nel saggio di G.B. Conte, *Memoria dei poeti...*, cit.), cfr. M. Citroni, *Arte allusiva...*, cit.

⁵⁵ B. Croce, *Nuove pagine sparse* (1948-1949), vol. II, *Metodologia storiografica, osservazioni su libri nuovi, varietà*, Laterza, Bari 1966, 2 voll., p. 121: «[...] dell’inesperienza del prof. Pasquali in problemi di questa sorta vedo nuova prova in un suo articolo [...], nel quale egli crede di avere scoperto una forma speciale di poesia e d’arte che denomina “arte allusiva”, cioè con allusioni a versi e parole e forme della poesia e d’arte precedente, e dice che interpretare queste allusioni dev’essere una delle maggiori fatiche che la filologia è chiamata a compiere: come se ogni opera di poesia o d’arte, e ogni opera di pensiero, e anzi ogni opera spirituale, non fosse sempre e in ogni sua parte piena di “allusioni”, perché essa nasce nella storia, e grondante di “allusioni”, grondante di storia, dalla storia emerge; e come se, pur riconoscendo la necessità mediatrice della filologia, il punto essenziale non consistesse in quel suo emergere, nella sua fisionomia nuova, nel suo accento originale, che solo il senso e il giudizio estetico, e non più la filologia, colgono e dichiarano».

zioni li espone rispetto a Pasquali⁵⁶. Imbriani difende i «grandi scrittori nostri moderni» dall'accusa di scarsa originalità mossa da chi ne mette in luce le relazioni con «squarci e sentenze di scrittori oltramontani»⁵⁷, che possono essere «incontri casuali» o reminiscenze di lettura che documenterebbero la cultura dell'autore:

Nessuno scrittore ha mai lavorato senz'attingere da altri: il pensiero più originale, anch'esso deve procedere da un pensiero precedente; l'immagine più fresca e spontanea ricorda a noi qualche altra immagine.⁵⁸

La nozione di 'incontro', cioè di coincidenza, è distinta da quelle di reminiscenza, allusione, citazione, imitazione e plagio.

Lo *incontro* può essere meramente *fortuito, casuale*; può essere anche fatale, necessario, perché la natura, quando *eripitur persona, manet res*, trae sempre le medesime *voces pectore ab imo*: e non presuppone, nello scrittore, relazione alcuna diretta con colui, con cui s'incontra. [...] La *reminiscenza*, l'*allusione*, la *citazione*, l'*imitazione*, il *plagio* presuppongono, invece, cognizione dell'opera antecedente. Ma le reminiscenze sono inconscie, involontarie: sono frutto inevitabile della coltura, e prova, che questa coltura è divenuta succo e sangue dello scrittore: sono la disperazione dell'artista quando per avventura se ne accorge, e vuol farle sparire e muta spesso ed innova e falsa e guasta per cancellarle. L'*allusione* e la *citazione* sono, poi, la reminiscenza accolta, careggiata, voluta: l'autore, scrivendo, vuole che pensiate a ciò che, prima di lui, altri ha detto e ch'egli presuppone a voi cognito; l'autore, disperando di formulare un pensiero meglio di quel, che altri l'ha formulato, vel dà nella stessissima forma, reca in mezzo le parole testuali altrui. L'*allusione* spesso si fa, dicendo proprio il contrario del poeta, cui si allude: ma pure, in tali casi, il pensiero nostro procede dal suo per contrapposto. L'*imitazione* ha luogo quando si aggiunge lavoro proprio al pensiero od alla immagine altrui, che ricordiamo, e può spesso essere miglioramento, incremento, trasformazione, esplicazione; può dar valore a immagini e concetti, che non ne

⁵⁶ «Quaderni di storia», XXXVI, 1992, pp. 141-148. Questa la breve introduzione (anonima, ma attribuibile a Luciano Canfora): «In questo breve saggio pubblicato nel "Giornale napoletano della domenica" dell'11. VI. 1882, Vittorio Imbriani, scolaro di Francesco De Sanctis e vivace polemist, formula con grande lucidità, soprattutto nello svolgimento iniziale e nella conclusione, temi e considerazioni che a torto si considerano innovative teorizzazioni pasqualiane del celebre saggio *Arte allusiva* (1942). Il saggio di Imbriani fu poi raccolto in volume con altri scritti dell'autore (V. Imbriani, *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, a cura di B. Croce, Bari 1907). Nel presentarlo ai lettori, il Croce mette in rilievo l'aspetto meno importante, lo considera rivolto "contro la mania della cosiddetta ricerca delle fonti, che allora imperversava in Italia"». Cfr. M. Citroni, *Arte allusiva ...*, cit., p. 577, n. 13.

⁵⁷ V. Imbriani, *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, cit.

⁵⁸ Ivi, p. 351.

avevan prima; può dar forma al caos; può faccettare a brillante il rozzo diamante: ed essere quindi appropriazione legittima. Il *plagio*, invece, è sempre un peggioramento, un minoramento, un depauperamento: è l'appropriazione indebita senza aggiunger nulla al pensiero od all'immagine usurpata; è l'appropriazione fraudolenta, che si nasconde e dissimula.⁵⁹

È chiaro a chi ne conosca la produzione che, definendo i rapporti più sofisticati con la tradizione (allusione e citazione), Imbriani pensa a se stesso e alla propria opera⁶⁰. Ed è anche chiaro che non tutte le definizioni possono trovarci d'accordo: nella categoria di 'imitazione' come Imbriani la propone riconosciamo ad esempio quella funzione di 'gara' col modello che definiremmo con maggior precisione come 'emulazione'⁶¹. Ma il pezzo si pone anche, esso stesso, come banco di prova e luogo di verifica dei suoi enunciati: arguta la citazione allusiva di Lucrezio, in latino, risemantizzata ed effettuata invertendo l'ordine dei versi citati (III, vv. 57-58), in un contesto in cui si tratta di 'incontri' fortuiti. Fortuito può sembrarci (anche se non potremmo giurare che lo sia) l'incontro della descrizione del procedimento della 'reminiscenza', e delle sue conseguenze («le reminiscenze sono inconscie, involontarie sono frutto inevitabile della coltura, e prova, che questa coltura è divenuta succo e sangue dello scrittore: sono la disperazione dell'artista quando per avventura se ne accorge, e vuol farle sparire e muta spesso ed innova e falsa e guasta per cancellarle»), con la motivazione addotta da Petrarca per spiegare un suo involontario 'furto' perpetrato ai danni di Virgilio e Ovidio. Nella *Familiare* XXII, v. 2 a Giovanni Boccaccio, Petrarca prega l'amico, che dopo una visita aveva portato con sé copia del *Bucolicum carmen*, di correggere, introducendo cambiamenti secondo le sue indicazioni, due versi che gli erano appunto usciti troppo simili a versi di Virgilio e Ovidio: due 'reminiscenze', dunque, che Petrarca spiega col trasferimento nelle proprie midolla (ma Fracassetti, nelle sue *Familiari* del 1866, traduce «nel sangue e nelle midolle»: un'espressione molto vicina a «succo e sangue» di Imbriani) della sua cultura:

⁵⁹ Ivi, pp. 356-358 (corsivi miei).

⁶⁰ Fra i saggi pubblicati in R. Franzese, E. Gianmattei (a cura di), *Studi su Vittorio Imbriani*, Guida editori, Napoli 1990, si veda in particolare quello di F. Spera, *L'interferenza dei generi. Poesia e narrativa nell'opera di Vittorio Imbriani*, pp. 277-289. Cfr. inoltre L. Sasso, *Vittorio Imbriani e le forme della citazione*, «Italianistica», 30, 1, 2001, pp. 85-94.

⁶¹ L'evidente distinzione è stata sottolineata e studiata dalla dissertazione di A. Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern* (Traduzione, imitazione, emulazione. Il concetto e l'idea di dipendenza letteraria presso i romani), K. Triltsch, Würzburg 1959. Una particolare connessione fra 'emulazione' e 'allusività' esplicita Conte, *Memoria dei poeti...*, cit., pp. 11-13.

Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum Tullium; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem hereant, actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim.⁶²

Virgilio, Orazio, Tito Livio, Cicerone, non una volta, ma mille lessi e rilessi, né già correndo, ma a piè fermo, e tutte in essi adoperando le forze dell'ingegno mio. Gustai la mattina il cibo che digerii nella sera: mangiai fanciullo per rugumare da vecchio; e tanto con loro mi addimesticai, talmente mi passarono, non dico nella memoria, ma nel sangue e nelle midolle, e coll'ingegno mie siffattamente si furono immedesimate, che quantunque mi stessi dal rileggerli infin ch'io viva, sempre mi rimarrebbero profondamente nell'anima impressi. Ma degli autori facilmente m'avviene ch'io non li ricordi; conciossiaché per lungo uso e per continuato possesso, quasi per forza di prescrizione, sonomi accostumato a tener le cose loro per mie, e siccome essi son tanti, non solamente di chi esse siano, ma che siano pur d'altrui al tutto io dimentico.*

Anche se, con Guido Martellotti, possiamo non credere alla sincerità di Petrarca, che spaccerebbe come 'reminiscenze' richiami fin dall'origine allusivi⁶³, la lettera è un manifesto dell'imitazione umanistica, e ci propone un rapporto immediato e assorbente coi classici e con la loro lingua, per gli umanisti 'secondaria', per usare una terminologia dantesca, appresa dalla lettura diretta dei testi e quindi riproposta attraverso le parole degli antichi. E il processo di 'reminiscenza' letteraria è pertinentemente descritto da Petrarca, e, allo stesso modo, successivamente da Imbriani.

Petrarca dunque forse 'allude' e forse 'si incontra' con Virgilio e Ovidio; Imbriani più probabilmente 'si incontra', ma potrebbe anche 'imitare' o addirittura 'alludere' a Petrarca: la traduzione italiana di Giuseppe Fracassetti delle *Familiari* di Petrarca fu pubblicata nel 1866; Imbriani seguì e raccolse nel 1858 le lezioni zurighesi su Petrarca di De Sanctis; l'amicizia con De Sanctis non fu eterna, e a dissociazioni politiche si accompagnarono conflitti critico-letterari: in una lettera ad Angelo Camillo De Meis, Imbriani rivela «impazienza per aver il De Sanctis trascurato

⁶² F. Petrarca, *Fam.* XXII, 2, vv. 12-13 (*Le Familiari. Vol. IV. Libri 20-24 e indici*, per cura di U. Bosco, Sansoni, Firenze 1942, p. 106; fa parte di F. Petrarca, *Le Familiari*, edizione critica per cura di V. Rossi, Sansoni, Firenze 1933-1942, 4 voll.). Traduzione di G. Fracassetti, *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose Familiari libri ventiquattro. Lettere varie*, vol. IV, Successori Le Monnier, Firenze 1866, 5 voll., p. 422.

⁶³ Cfr. n. 12.

nella ricostruzione del quadro delle esperienze petrarchesche, il Petrarca latino»⁶⁴ – Petrarca latino che Imbriani doveva dunque conoscere.

E Pasquali ‘si incontra’ con Imbriani – sebbene anche in questo caso non potremmo giurare che l’incontro sia accidentale. La specificazione del rapporto allusivo come ‘citazione’ o come *oppositio in imitando* pone limiti al più vasto concetto pasqualiano di arte allusiva, ma la sostanza del testo, e anche alcune coincidenze espressive, non possono fare a meno di mettere in relazione le due proposizioni⁶⁵. La sede originaria del breve saggio di Pasquali è una rivista non specialistica, e il saggio non è corredato di note: l’autore può essersi sentito giustificato, nella disinvoltura della mancata citazione delle sue ‘fonti’ (di quelle tedesche sicuramente note e di quella italiana forse nota) dalla struttura non accademica della pubblicazione. Sicuramente in ogni caso il rapporto di Pasquali coi predecessori non può configurarsi come ‘allusivo’.

⁶⁴ Cfr. D. Della Terza, *Imbriani critico. Inizi desanctisiani ed itinerari polemico-eruditi*, in R. Franzese, E. Gianmattei (a cura di), *Studi su Vittorio Imbriani*, cit., pp. 119-134, spec. 124.

⁶⁵ Si veda in particolare la definizione di ‘reminiscenza’ (Imbriani: «le reminiscenze sono inconscie, involontarie [...]»); Pasquali: «Le reminiscenze possono essere inconsapevoli») e la chiamata in causa del lettore (Imbriani: «l’autore, scrivendo, vuole che pensiate a ciò che, prima di lui, altri ha detto e ch’egli presuppone a voi cognito»; Pasquali: «Le allusioni non producono l’effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono»). Accomuna Pasquali a Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; trad. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997), nell’indicazione di una scrittura al secondo grado in epoche anteriori alla cultura degli ultimi secoli, L. Sasso, *Vittorio Imbriani e le forme della citazione*, cit., p. 87, nota 10, senza connettere le proposizioni pasqualiane con le particolari formulazioni di Imbriani.

ALLA RICERCA DEL RAGNO CAMELLO:
LA RETE DEL TEMPO
NELLA SCRITTURA DI MELANIA G. MAZZUCCO

Ilaria Crotti

Università Ca' Foscari Venezia (<icrotti@unive.it>)

Tra le maglie e i nodi che si avviluppano nel *textus*¹ di un racconto si può sorprendere la presenza fattiva di uno o più luoghi narrativi, dall'estensione e dalla consistenza variabili, che prefigurano in certe occorrenze un discorso di secondo grado, inscritto tra la trama e l'ordito del racconto primo². Siti, codesti, dalle valenze sintomatiche, proprio perché tasselli atti non di rado a racchiudere e a custodire al loro interno una bolla di senso munita di un indice elevato di significanza.

La 'messa in abisso' di dette tessere³, insomma, sta a perimetrare, sia sul piano della forma che su quello del contenuto, porzioni testuali dotate di un peculiare quoziente espressivo: gravidanza dal singolare peso specifico che, grazie alle proprietà anche strutturali della *brevisitas* e avvalendosi altresì delle tecniche della condensazione, è capace talvolta di veicolare alcuni messaggi dalla rilevanza spiccata⁴. Come se la forma breve, una volta calata tra le

¹ Per un'analisi di entrambi i campi metaforici afferenti alla nozione di testo, l'emittente, relativo all'arte della tessitura, e il ricevente, connesso alla composizione letteraria e all'*écriture*, a partire dalla letteratura latina per approdare al Tasso, vd. G. Gorni, *La metafora di testo*, «Strumenti critici», XIII, 38, febbraio 1979, pp. 18-32.

² Il testo quale voce essenziale dell'analisi letteraria è stato sondato in prospettiva sia linguistico-stilistica che semiotica nelle pagine, da ritenersi esemplari, di Segre (C. Segre, *Testo*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, pp. 28-90).

³ Rinviano al Dällenbach di *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme* (Seuil, Paris 1977; trad. it. di B. Concolino Mancini, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche, Parma 1994), Rigotti, nel prendere in esame i rapporti che ricorrono tra il tessuto narrativo e il processo del pensiero filosofico, ha notato: «In realtà l'elaborazione di un testo è sempre stata pensata come lavoro di tessitura di segni. Essa costituisce un vero e proprio topos, dovuto al fatto che il testo condivide col tessile la proprietà di essere un intreccio (treccia, trama, tessuto) e di costituire perciò una testura, cioè un arrangiamento reciproco di elementi, una rete relazionale, una struttura» (F. Rigotti, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 64).

⁴ Tra i primi teorici della letteratura fu, come noto, Edgar Allan Poe, in *Philosophy of Composition* («Graham's Magazine», April 1846, pp. 163-167), a porre in una relazione cogente la forma breve con la Bellezza, a patto di intendere quest'ultima non già come una qualità intrinseca al testo poetico bensì in quanto Effetto, reclamante la cooperazione dell'interprete.

reti di una morfologia più ampia e articolata, facendo appello anche alle strategie retoriche poste in essere, rendesse palese la relazione metonimica che connette il tutto alla parte (e viceversa)⁵.

In una dinamica siffatta è appunto il lettore, novello Aracne in competizione con l'armata e bellicosa Minerva, colui che è destinato a raccogliere la sfida lanciata, andando in traccia prima e isolando poi quel tassello 'aggomitato' nel continuum testuale o, addirittura, celato al suo interno in varie sembianze. Compete alla sua istanza, infatti, leggere detta tarsia come un'affascinante, quindi anche azzardata, 'trappola' in forma di rete, tra le cui ipotetiche insidie correre il rischio di restare invischiati: misurarsi attivamente col processo interpretativo significa, allora, confrontarsi con la maestria costruttiva di un testo aracneo⁶ che, mentre cela le insidie che ha architettato, non può non attrarre all'interno della propria orbita.

Non mi pare del tutto casuale, quindi, che il campo metaforico afferrato al testo in quanto tela, signoreggiato dall'immagine del ragno, abbia poi provveduto a tematizzarne le parvenze, tanto da metamorfosarlo in una sorta di personaggio col quale ingaggiare una perigliosa e allegorica tenzone. Basti qui riandare all'emblematico personaggio mala/ragna, dal profilo zoomorfo, che ne *Il fu Mattia Pascal* (1904) risponde al nome di Batta Malagna, il truffatore dei beni di famiglia, descritto con estrema attenzione in alcuni passi del romanzo⁷, i cui illeciti l'imbelle Mattia, da parte sua, cerca invano di neutralizzare⁸. O, per rileggerne le epifanie in

⁵ Sul dibattito teorico che ha interessato detta forma, a partire dalle prese di posizione scapigliate di Tarchetti, cfr. R. Luperini, *Il trauma e il caso. Alcune ipotesi sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in N. Merola, G. Rosa (a cura di), *Tipologia della narrazione breve*, Vecchiarelli Editore, Manziana (Roma) 2004, pp. 63-76.

⁶ Sulle diverse tipologie, sia filosofiche che argomentative, di un animale 'filosofico' per eccellenza, quale il ragno, a partire dal pensiero di Spinoza per approdare a quello di Sartre, rimando al capitolo *La filosofia del ragno*, in F. Rigotti, *Il filo del pensiero*, cit., pp. 47-60.

⁷ Come nel passo seguente, che, assimilandone la figura a quella di un insetto repellente, esemplifica in modi pertinenti quanto cerco di notare: «Scivolava tutto: gli scivolavano nel lungo faccione, di qua e di là, le sopracciglia e gli occhi; gli scivolava il naso su i baffi melensi e sul pizzico; gli scivolavano dall'attaccatura del collo le spalle, gli scivolava il pancione languido, enorme, quasi fino a terra, perché, data l'imminenza di esso su le gambette tozze, il sarto, per vestirgli quelle gambette, era costretto a tagliargli quanto mai agiati i calzoncini; cosicché, da lontano, pareva che indossasse invece, bassa bassa, una veste, e che la pancia gli arrivasse fino a terra» (L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* [1904], in Id., *Tutti i romanzi* [1973], vol. I, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1998¹⁰, p. 336).

⁸ Così, ad esempio, vagliando le proprie intenzioni, destinate peraltro a un clamoroso fallimento, Mattia osserva: «Questa volta, però – debbo dirlo – la mia foga proveniva anche dal desiderio di sfondare la trista ragna ordita da quel laido vecchio, e farlo restare con un palmo di naso» (ivi, pp. 347-348).

una prova cronologicamente molto più vicina a noi, vale a dire in *Limbo*, il romanzo edito dalla Einaudi nel 2012 della scrittrice cui riservo la mia lettura, ecco fare la sua apparizione una delle bestie più ostili nell'ostile per antonomasia Afghanistan, dove persino «le pietre, il clima, le strade, la gente»⁹ lo sono: il ragno cammello, «color miele, gibboso, con troppe zampe e perfino delle chele lunghe come antenne»¹⁰.

È, infatti, con quell'invertebrato, acquattato furtivo nell'ombra, che il personaggio, ossia la marescialla Manuela Paris, reduce da una missione in Afghanistan durante una trasferta della quale è scampata per puro caso a un agguato terroristico che, trucidando alcuni tra i soldati affidatili, l'ha resa parzialmente invalida, deve misurarsi in un estenuante conflitto notturno, come ella narra in prima persona nel terzo degli otto *Homework* assegnatili; 'compiti a casa' prescritti di proposito alla disabile ad assolvere una funzione terapeutica, che provvedono a ripartire a cadenze irregolari la struttura del testo¹¹:

Quando dovevo vestirmi nel cuore della notte, perlustravo accuratamente gli scarponcini prima di infilarci i piedi. Il ragno cammello ama l'oscurità, muore di luce. E se per caso lo stani, si nasconde nella tua ombra, ti si incolla, ti segue come un incubo. Ne uccisi decine, decine mi rincorsero, riparandosi dietro di me. Ma che vuoi? perché mi vieni dietro? vattene! dicevo al ragno di turno, pungolandolo con la punta dello scarponcino. Ogni paese ha il suo animale totem. C'è chi ha il canguro, il procione, il kiwi, la renna, la tigre, l'orso e il lupo. Quel ragno furtivo e bellicoso divenne per me il totem afghano. E decisi di non ucciderne più, e di conviverci.¹²

Convivere con la presenza umbratile del ragno e con quel suo contegno ostinato che ama eclissarsi per poi ricomparire con insistenza sospetta narra, pertanto, ben altro: l'animale non può non allegorizzare, allora, anche lo statuto totemico del personaggio che non solo sperimenta ma anche sfida quell'altrove nemico per andare in traccia della propria identità di genere. Esso, inoltre, allude al rapporto che questi instaura con il senso da attribuire sia alla narrazione di sé, sia alla forma del testo. Ebbene, in quella

⁹ M.G. Mazzucco, *Limbo*, Einaudi, Torino 2012, p. 140.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ La sapiente andatura spezzata della prova, che sembra traslitterare sul versante della 'ossatura' compositiva il corpo del personaggio Manuela, anch'esso 'spezzato' in più punti a seguito dell'attentato, è data qui dall'alternanza ritmica, costante solo in parte, di due tipologie discorsive differenti, chiamate rispettivamente *Live* e *Homework*, con una prevalenza della prima che, nella parte finale, si riavvolge in un *Rewind*; nei termini seguenti: *Live, Live, Homework, Live, Homework, Live, Homework, Live, Homework, Live, Homework, Live, Homework, Live, Live, Homework, Live, Live, Homework, Live, Live, Homework, Live, Live, Rewind, Live*.

¹² M.G. Mazzucco, *Limbo*, cit., p. 140.

persistenza infestante del ragno cammello, apparizione totemica che sta per l'ostilità insidiosa della realtà afghana, devastata da decenni di conflitti causa di un numero imprecisato di morti tra i civili, è plausibile ravvisare la proiezione teromorfica di una porzione testuale; pur annidata *en abyme* sotto o all'interno di determinati oggetti, atti a racchiudere e a nascondere (lo sono, per l'appunto, gli scarponcini menzionati), detta frazione, in metonimia, si dimostra in grado di figurare il testo nella sua totalità.

Se Melania G. Mazzucco è una scrittrice che predilige l'estensione e la durata proprie di un romanzo 'lungo', dimostrando di sapersi misurare magistralmente con l'articolazione formale complessa e la plurivocità che quel genere reclama, come ha dato prova in *Vita* (2003), in *Un giorno perfetto* (2005), indi nel quasi sconfinato dittico romanzesco-saggistico offerto da *La lunga attesa dell'angelo* (2008) e da *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* (2009), editi da Rizzoli, nonché nel già ricordato *Limbo*, ciò non toglie che nella rete della sua fitta scrittura siano rimaste come 'impigliate' alcune tarsie che meritano di essere lette con attenzione, proprio per i motivi accennati.

Nella presente occasione mi limito ad assumere quale prova testuale di quanto mi sarei riproposta di accertare una porzione testuale facente parte del romanzo einaudiano più recente, *Sei come sei*, edito nel settembre 2013¹³. C'è da dire, infatti, che anche nella poliedrica produzione narrativa di Mazzucco, spaziante dalla biografia alla saggistica e dal racconto breve alla fiaba¹⁴, dove la misura discorsiva privilegiata è data dalla intelaiatura frastagliata del genere romanzo, caratterizzato da prospettive diffuse e di ampio respiro, come ho già avuto modo di notare, è possibile rilevare l'incisività della modalità costruttiva e semantica, contraddistinta da requisiti metonimici, cui si è fatto cenno.

In detta prova uno dei 'ragni cammello' più insidiosi e, pertanto, più pronti a sfidare con acribia l'interprete, il quale, da parte sua, intenderebbe stanarlo, magari ingaggiando tenzone con la sua 'ombra' sfuggente, si annida nel terz'ultimo capitolo, dal titolo *Amico di famiglia*. Una nozione di 'ombra', codesta che mi preme cogliere, capace di estendere il proprio raggio d'azione non solo tra i domini del lettore bensì anche tra quelli afferenti alle idee professate dalla scrittrice medesima, rapportabili come sono alle ragioni più profonde del metodo di lavoro prescelto. Così, un passo eloquente per focalizzare il legame ineludibile con il fattore ombra

¹³ Nelle mie citazioni mi avvalgo della sigla SCS.

¹⁴ Le immagini alterne dell'esilio, operanti in un primo momento in *Seval*, il racconto d'esordio uscito su «Nuovi Argomenti» (terza serie, 39, luglio-settembre 1991, pp. 75-81), per poi ricorrere nei romanzi *Lei così amata* (Rizzoli, Milano 2000) e *Vita* (cit.), sono state oggetto della lettura di G. Nicotra, *Il «mal d'Europa»*. *Storia di esuli nella narrativa di Melania Mazzucco*, «Bollettino di italianistica», n.s., VIII, 2, 2011, pp. 359-380.

figura in talune pagine teoriche e autoanalitiche che ella ha dedicato ad alcuni dei suoi romanzi, da *Il bacio della Medusa* (1996) a *Vita*; rilievi tesi a definire la propria ricerca come «“archeologica” e investigativa», poiché attenta a recuperare e a far rivivere i «detriti materiali che ogni esistenza lascia dietro di sé»:

Delle contese con l'ombra – per strappare alla morte, al silenzio, alla scomparsa e alla malinconia della perdita vite marginali o stranamente essenziali, scivolote comunque nell'oblio. Raccontando le mie storie, ricostruendole pazientemente, lasciando ad esse i loro vuoti incolmabili, le loro lacune, avrei tentato la resurrezione altrimenti impossibile di figure, opere d'arte, paesi.¹⁵

Insomma, quel fattore ombra riveste una funzione determinante, poiché riconducibile a una delle motivazioni più profonde che animano la scrittura di Mazzucco, secondo la quale essa rappresenta uno strumento di salvazione, atto a neutralizzare le insidie del silenzio e della perdita, paventate in quanto latrici di annientamento e di lutto.

Appunto all'altezza del citato *Amico di famiglia* siamo in un frangente cruciale per la vicenda, allorché l'undicenne Eva Gagliardi, fuggita da sola una mattina di dicembre da Milano, dove vive affidata agli zii Sabrina e Michele, dopo aver spintonato un compagno di classe responsabile di avere tradito il segreto della sua nascita, Loris Forte, il quale finisce investito da un convoglio tra i binari della metropolitana, alla stazione Pasteur, va alla ricerca di uno dei suoi due padri, il musicista Giose Autunno, in arte Yuma, ritiratosi da alcuni anni sui monti Sibillini, vicino Visso, come precisa la sua biografia su Wikipedia (SCS, p. 22). L'altro padre, quello naturale, è ormai scomparso in un incidente in moto: il docente universitario Christian Gagliardi, studioso del monaco Dionysius Exiguus, «l'ideatore della cronologia universale cristiana» (SCS, p. 112), ovvero colui che aveva riformato la misurazione del tempo.

Eva, priva di documenti e senza denaro, dapprima in treno, fino alla stazione Termini, poi a bordo del pullman di linea Roma-Camerino, sfida da nord a sud i paesaggi della penisola, per approdare in una notte di neve alla fermata di Visso, quasi nel nulla. La ragazzina riesce, così, a raggiungere insperatamente nel suo rifugio ideale quel musicista oramai passato di moda e del quale ha visto in YouTube i video, Giose; lei che, contro la sua volontà, era stata separata da un amore paterno accudente e protettivo, poiché discriminato in quanto omosessuale e privo di un lavoro degno di questo nome. L'obiettivo che si è prefissa è ritrovare quel padre perduto, cui ella imputa di essere stata abbandonata, per poi recuperare attraverso il suo racconto gli episodi più significativi dell'infanzia, come

¹⁵ M.G. Mazzucco, *La contesa con l'ombra*, «Bollettino di italianistica», 1, 2005, p. 174.

la quotidianità vissuta assieme nella casa romana, ubicata di fronte a Santa Prassede, e, a ritroso, comprendere le motivazioni profonde che, anni prima, avevano spinto il musicista e lo studioso – quella coppia omosessuale formata da figure che sarebbero parsi diametralmente opposti – a volerla a ogni costo, come un atto di amore e di fiducia nella vita, altrui e propria, affrontando difficoltà quasi insormontabili; così da optare, dopo vari tentativi non andati a buon fine, per una soluzione ‘mediata’: il grembo ospitante di una madre naturale, inseguita addirittura nell’altrove armeno.

La ‘normalità’ di una ‘diversità’ così pronunciata viene sancita, allora, proprio dai timori che Giose nutre circa l’eventuale identità sessuale problematica della figlia adolescente¹⁶; quella «lei così amata»¹⁷ (v. 56, «die Sogeliebte» – per riandare a un verso di Rilke, tratto dal poemetto *Orpheus. Eurydike. Hermes*, 1904, che forma anche il titolo dell’opera narrativa già richiamata¹⁸, dedicata alla figura di Annemarie Schwarzenbach) da indurlo a porre in subordine l’autonomia della sua esistenza pregressa d’artista, optando per tutt’altro stile di vita: dedicarsi con cura alla cucina, accompagnare ogni giorno la bambina a scuola, seguirla scrupolosamente nei compiti pomeridiani.

Così, allorché Eva, sfidandolo, professa spavalda che non le «piacciono i ragazzi»:

Giose si gratta la barba, meditabondo. Ecco, è l’unica frase che gli dispiace sentirsi dire da Eva. Una delle obiezioni più irritanti che si era sentito muovere dopo la sua nascita era che la loro figlia avrebbe avuto problemi con l’identità sessuale e sarebbe stata come loro, e che gente come lui e Christian faceva figli per fare propaganda – proselitismo, come se appartenessero a una setta. Un’obiezione che Giose trovava offensiva più di un insulto. (SCS, p. 97)

Era stato a Budapest, un inizio di novembre, dinanzi a un quadro datato 1645, presente in una sezione del Szépművészeti Múzeum, il *San Giuseppe con Gesù* di Francisco de Herrera the Elder, un artista emarginato nel secolo d’oro della pittura spagnola, che Christian e Giose, una coppia ormai in crisi, si riconoscerà, folgorata dallo struggente desiderio di diventare padri: quell’«uomo raffigurato, in camicia azzurro indaco, avvolto in un morbido mantello giallo, non aveva niente che facesse pensare a san Giuseppe» (SCS, p. 121).

¹⁶ Alcune osservazioni pertinenti in E. Stancanelli, *Due padri per Eva*, «D», Supplemento de «la Repubblica», 12 ottobre 2013, p. 183.

¹⁷ R.M. Rilke, *Orpheus. Eurydike. Hermes* (1904), in Id., *Neue Gedichte* (1907), Insel, Frankfurt am Main 1974, p. 67; trad. di G. Pintor, *Orfeo Euridice Hermes*, in R.M. Rilke, *Poesie* (1948), con due prose dai *Quaderni di Malte Laurids Brigge* e versioni di H. Hesse e G. Trakl, Einaudi, Torino 1983, p. 18, v. 56.

¹⁸ Ne *Il talismano d’oro*, la nuova prefazione che correda l’edizione einaudiana 2012 del testo, l’autrice definisce la propria opera «romanzo documentario» (p. x).

L'immagine, pertanto, sorprendendoli, donava anche volto alla comune aspirazione, rimasta silente fino a quel momento, rivelandola loro appieno in tutta la sua impellenza:

Giose non avrebbe mai indovinato che fosse Gesù. Anzi, inizialmente, l'aveva addirittura scambiato per una bambina, poiché indossava una camicia rosa. Nessuno dei due aveva l'aureola. Per lui erano solo un padre, ancora giovane, nemmeno quarantenne, coi capelli lunghi e la barba scura, insieme a suo figlio, riccioluto e biondo. Non si somigliavano. Non avevano lo stesso sangue. Se ne stavano seduti su un sasso, al limitare del bosco, fra gli alberi. Il padre teneva il figlio in braccio, con dolcezza. L'amore che provava per il bambino emanava una specie di luce, un alone dorato che illuminava entrambi. (SCS, pp. 121-122)

L'episodio può essere assunto come una delle chiavi di volta dell'organismo testo. Tra le sue righe, infatti, la lettura di una pagina artistica – ed è, appunto, a quest'altezza che si annida uno dei nostri 'ragni cammello'; come non mi pare fortuito che il quadro dell'Herrera se ne stia acquattato «nell'angolo più tenebroso» (SCS, p. 121) di un museo ormai deserto, all'ora di chiusura – assurge a evento epifanico, poiché atto a rivelare a entrambi i personaggi il destino che li lega all'opera d'arte.

Ebbene, non va sottaciuto che proprio all'eloquenza epifanica dell'arte Mazzucco ha dedicato alcuni rilievi posti come premessa necessaria alla sua rassegna *Il museo del mondo*, apparsa ogni domenica su «la Repubblica» dal 6 gennaio al 29 dicembre 2013. Note che mi paiono di singolare interesse non solo per comprendere la formazione 'visiva' della scrittrice ma anche per interpretare il significato che riveste la presenza ricorrente (e non sterile) di opere d'arte tra le sue pagine narrative:

Il primo quadro di cui ho memoria non l'ho visto in un museo né in una chiesa. Non era appeso su una parete – distante, intangibile e vagamente sacrale – ma lo tenevo tra le mani, come un qualunque oggetto della mia vita quotidiana. Insomma, era riprodotto in un libro. *Ad Parnassum* di Paul Klee campeggiava infatti sulla copertina di un libro d'arte per bambini, che mi fu regalato da mia madre per il mio quinto compleanno. Era convinta che l'arte moderna, in apparenza primitiva e infantile, possa essere compresa istintivamente, senza bisogno di nozioni o esperienza del mondo. Forse è così: perché quel quadro è stato per me davvero una porta, e da allora un'opera d'arte non ha mai smesso di sembrarmi non qualcosa di morto, venerabile, il prezioso relitto di una società scomparsa, ma qualcosa che – come un libro – parla proprio a me, e mi riguarda. Da qualunque lontananza venga il suo richiamo. Spero che *Ad Parnassum* sia anche la vostra porta: perché il mio viaggio nelle immagini del mondo inizia da qui.¹⁹

¹⁹ M. Mazzucco, *Una melodia di punti, linee, colori. Klee e il senso segreto delle cose*, «la Repubblica», 6 gennaio 2013, indi in Ead., *Il museo del mondo*, Einaudi, Torino 2014, p. 7.

Ma ritorniamo al capitolo già menzionato. Siamo all'altezza in cui Giose, pur animato dal desiderio di fuggire con la figlia, facendo perdere le loro tracce, decide di ricondurla presso la famiglia legalmente affidataria, quella degli zii Sabrina e Michele, essendo questi il fratello maggiore di Christian. Sennonché il padre e la ragazzina sono costretti a compiere una sosta tecnica a Roma: intervallo obbligato lungo il percorso in auto verso nord, meta Milano, dal momento che l'A1 è chiusa al traffico fra Roncobilaccio e Pian del Voglio. Ed è a Roma, in cui «tutto è rumore, e caos» (SCS, p. 156) che Giose conduce Eva a visitare un sito 'umbratile' e silenzioso, rivelatosi determinante nella loro vicenda, poiché era stato proprio là, nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, che Christian aveva condotto l'amante per dichiarargli una scelta totalizzante d'amore.

In fondo alla sua navata, infatti, sta rintanato sulla pavimentazione il filo luminoso (e numinoso) del più potente 'ragno cammello' del romanzo, maestro nel tracciare la linea dorata di un'ellisse:

Sul pavimento, nella semioscurità brilla una lunghissima riga d'oro, che parte all'inizio del presbiterio e corre in diagonale nel braccio destro del transetto. Una ringhiera protegge la riga, e i numeri incisi nel marmo che la circondano, e impedisce ai visitatori di calpestarli. [...] Allora Eva capisce. Sono i segni dello Zodiaco. Muovendosi su e giù lungo la riga d'oro riconosce l'Acquario, i Pesci, il Leone, il Cancro, individua perfino la nera sagoma dello Scorpione, quasi infrattato sotto la base di una possente colonna. Deve esserci anche il suo segno, Libra: ma non è sicura di averlo trovato. (SCS, p. 157)

Si tratta della meridiana costruita da Francesco Bianchini e inaugurata da Clemente XI all'inizio del XVIII secolo che «servì a regolare gli orologi di Roma fino al 1846» (SCS, p. 157). Il fatto è che quell'orologio solare, «scrivendo con una matita di luce» (SCS, p. 159), narra anche altro, dal momento che designa una figura retorica capace di dare parola al tempo, anzitutto a quello interiore – il campo tematico, appunto, attorno al quale si saldano tutti i tiranti dell'edificio romanzesco – e, assieme, di rimandare al senso conferito all'*écriture*.

LE TEMPS REVIENT
APPUNTI PER UN PROFILO DI LORENZO IL MAGNIFICO

Gualtiero De Santi

Università degli Studi di Urbino 'Carlo Bo' (<gualtiero.desanti@uniurb.it>)

Nel giudizio di molti studiosi la figura di Lorenzo de' Medici rappresenta un vero enigma o meglio rimane problematico pervenire attraverso essa a una sua immagine completa e convincente. Manca in più, come certuni lamentano, una certezza nella cronologia degli scritti che almeno ricomponga un itinerario. In altri termini, «è anche il non poter rintracciarsi nell'opera poetica del Magnifico una chiara linea di sviluppo, che aggiunge ad una impressione d'eterogeneità»¹.

Una risposta esaustiva, lo si sa, non è contenuta in alcun partitario. Non si può spiegare l'opera letteraria di Lorenzo facendola dipendere dalla sua figura pubblica, e certo non sembra sempre perfettamente corretto isolare i momenti migliori della sua fantasia e creatività stabilendo una gerarchia delle opere stesse, per giungere più agevolmente a una loro personalizzazione. Un simile processo di determinazione improprio e fallace – perché di questo si tratta – indurrebbe a reinventare a proprio gusto e piacere, interrogando dunque in maniera preponderante una soggettività obbligata. Il punto cruciale è che non c'è nel nostro caso coincidenza dell'opera con la personalità o meglio con l'identità del suo autore.

Forse Lorenzo il Magnifico è in letteratura qualcosa che potrebbe assomigliare al nostro post-moderno, stabilite tutte le distinzioni del caso. Si muove nel proprio tempo utilizzando le varie forme espressive – dalla ballata alla canzone a ballo, dalle controversie in terza rima alle parodie, dal sonetto al racconto al capitolo in versi – che si ritrova anche un po' per avventura tra le mani. Ma, appunto, piuttosto che esprimere se stesso, appare tentato dall'inedito, dagli incontri probabili, dalle nuove invenzioni. È attratto da un'apertura creativa su tutto e verso tutto. Per cui al posto dell'affermazione e al posto di un discorso miratamente diretto preferisce la diffrazione, l'accumulo. A dispetto della definizione di una soggettività forte, concede spazio a una lieta dispersione di segni con i quali esaurisce ogni determinatezza, anche sul piano personale.

¹ E. Cecchi, *Lorenzo il Magnifico*, «Belfagor», IV, 6, 1949, p. 640.

Attraverso i suoi versi insofferenti di ogni canone se non di quello esibito sul momento, tenta di controbilanciare il peso della cultura mediante il peso dell'esistenza, un'esistenza non coperta e nemmeno occultata ma all'opposto verificata ad ogni passo. Con ciò rompendo quella rappresentazione abitudinaria della creatività letteraria che appunto, secondo un determinismo obbligato e plasmato dalla individualità, si andava identificando negli assiomi di un proprio mondo e di una personale scrittura. Laddove la scrittura può essere soluzione soggettiva capace di confronto con le estreme varietà del caso. In questo, affermiamolo apertamente, Lorenzo è vecchio e nuovo al contempo, intriso di una «pàtina di modernità e di antichità insieme, strettamente unite e vitali»². In lui infatti, la possibile *querelle* italiana tra *anciens* e *modernes* troverebbe immediatamente una soluzione e un anello di congiunzione.

Quale tipo di umanità e che persona stiano dietro i versi di Lorenzo, è l'interrogativo del critico romantico e umanista (se lo era chiesto in fondo lo stesso De Sanctis). La risposta è che non esiste alcuna essenza, ma al contrario e in sua sostituzione, troviamo il dato esperienziale, il progetto del momento, il caso. L'opera non come unità, ma come profusione e disseminazione di segni. Il che tuttavia non annulla la verità dell'opera letteraria in sé.

A suo modo Lorenzo il Magnifico insegna infine che la libertà – anche quella creativa – sta in uno scarto dal prevedibile, è insomma spostamento dai tracciati previsti e presumibili. La sua attualità consiste probabilmente nel fatto che anche la costruzione estetica appare in fondo irriducibile a ogni principio di universalità, che le è esterna e la sovrasta. Egli è in questo già moderno, o se si preferisce indicativamente post-moderno³.

Sta cioè in relazione con una molteplicità di linguaggi e di possibilità. In questa forma di anacronismo rispetto ai suoi tempi, nel voler essere

² T. Zanato, *Saggio sul Comento di Lorenzo de' Medici*, Leo S. Olschki, Firenze 1979, p. 13.

³ La tentazione di leggere Lorenzo con parametri che non appartennero alla sua epoca non è nuova ma neppure inusuale. Osserva il Bigi a conclusione del suo saggio sul Magnifico: «Alcuni critici, infine, rinunciando a cercare nell'opera letteraria di Lorenzo un tema o un gusto dominante e richiamandosi forse ad esperienze moderne, credono di scorgere proprio nella sua molteplicità e, per così dire, disponibilità, il suo carattere peculiare. Così il Rho, pur manifestando la sua preferenza per le composizioni realistiche, definisce il Magnifico "uomo momentaneo", dotato cioè di una schietta e ingenua capacità di "abbandonarsi al mobilissimo fluire dei fenomeni"; definizione con la quale sembra non discordare il Cecchi, quando scrive che l'opera laurenziana, "nata al punto di incrocio di tendenze assai varie", è improntata da un "fresco e commosso eclettismo", da uno spirito di sincero e affettuoso divertimento. Tale eclettismo è invece per qualcuno né ingenuo né fresco, ma chiaramente consapevole di se stesso, e sintomo, quindi, di uno spirito costituzionalmente "critico"» (E. Bigi, *Lorenzo il Magnifico*, in AA. VV., *Letteratura italiana. I Minori*, vol. I, Marzorati, Milano 1961, 4 voll., pp. 709-710). Il volume di Edmondo Rho succitato è *Lorenzo il Magnifico*, edito da Laterza a Bari nel 1926.

nel fondo del fondo una sintesi e un contenitore espressivo, risiede tuttavia l'inanità della sua opera a un riguardo estetico. Il troppo di presenza all'esterno erode insomma l'immaginazione, l'*inventio*, la creatività. Ma sono tutte componenti che Lorenzo riarticola nelle nuove prospettive della cultura tardo-quattrocentesca di una Firenze non più serrata entro i propri parametri, ma aperta all'incontro con le altre molte possibilità dell'epoca (si ripensi del resto a quanto stava avvenendo nella pittura e nelle arti plastiche in generale). Con una storia di mutamenti e di straordinarie evenienze che procedendo dalla realtà incontrano un loro particolare svolgimento⁴.

Esiste insomma un altro modo di valutare l'opera di Lorenzo de' Medici. Se il quadro della lirica quattrocentesca si consolida sulla poesia idillica in una forma decisiva e infine preponderante, e poi anche su quella amorosa, sensuale o elegiaca, e sulla popolare nella versione tanto sacra che profana, si può agevolmente congetturare nel Magnifico una scrittura che assuma da quelle la propria conformità. Egli lo fa, come scrive il Nencioni (nel ben noto saggio su *La lirica del Rinascimento*), da «gran dilettante»⁵, ma un dilettante per cui ogni motivo poetico è buono. Non nel senso di una mera intercambiabilità dei temi ma provandosi in vari tentativi d'affondo nella realtà, dunque dentro la lingua e gli stili. Lorenzo insomma non sa rinunciare a nulla – così la sua scrittura si presenta alla stregua di una esplicitazione di molti discorsi e stili. Quasi un precipitato e una condensazione del particolare e del generale verso cui inclinava il Rinascimento, ma alimentati dall'esterno, sempre e comunque sui margini formali. Che sono dunque delle tecniche di accompagnamento a ragione sempre flessibile.

La direzione ascendente di queste tecniche interviene sulla linea della puntualizzazione e dell'esattezza. «Lorenzo, come in pittura il Ghirlandajo, trascrive la immagine esteriore delle cose, con grafica precisione»

⁴ E. Rho, *Linee direttive*, in Id., *Poeti maggiori del Quattrocento. Poliziano, Medici, Pulci, Boiardo*, passi scelti annotati e commentati da Edmondo Rho, Vallecchi, Firenze 1928, p. ix: «Fissato come centrale in questa epoca il realismo, occorre vedere in qual modo, da tale gusto comune, siano nate opere diverse. Ciò dipende naturalmente dal diverso temperamento dei poeti: il Poliziano, fanciullo sognatore, trasfigurò quella realtà creando un magico Eden favoloso; il Magnifico si compiacque di ritrarre con ferma mano umili paesi e sentimenti modesti, e, quasi a ritrovare una base salda fra le tante sue scorribande, fu più di tutti terriero e popolano [...]. E tutti cercano, per sfuggire al frammentarismo, un'unità che sia intuitiva e non cerebrale, estetica e formale. Il Poliziano la ritrova nella luce, il Boiardo nel colore, Lorenzo nel movimento di masse e di luci, il Pulci nell'immediatezza dialettale. Lo studio della poesia popolare li salva dal classicismo: vi impara il Pulci la melodia; Lorenzo vi ritrova il ritmo vivacissimo; il Boiardo ne trae il suo recitativo cantante, e il Pulci il suo agile parlare».

⁵ E. Nencioni, *Saggi critici di letteratura italiana* (1898), preceduta da uno scritto di G. d'Annunzio, Successori Le Monnier, Firenze 1911, p. 44.

(è ancora Enrico Nencioni)⁶. Ma a differenza degli altri poeti del Quattrocento, nei quali l'osservazione della natura appare assai limitata finendo infine col cristallizzarsi in immagini non più che letterarie, ha uno sguardo autentico e forte sulle stagioni e sul paesaggio. Così ancora il Nencioni annota nella sua lettura: «Il vero realista è Lorenzo. Esso per primo interrompe la convenzionale tradizione *ottimista* nelle pitture rurali. Ha visto il grano e le rose, ma anche le ortiche ed il concio – le ghirlandette e i pruneti – i rispetti e le serenate, e il sudiciume e la fame»⁷.

E tale potrebbe essere la direzione discendente della sua scrittura che ad esempio nella prosa è quella che più s'allontana dal modello umanistico latino e dagli ambiti convenuti⁸ giù nella ganga degli eventi e nell'*enjeu* popolare. Tanto che non stupisce che in lui le espressioni di ambito e spirito nenciale valgano quali antemurali rispetto ad ogni stilnovismo di ritorno⁹.

Ecco, la funzione di Lorenzo potrebbe essere consistita in un collegamento dei tre (e più) filoni tematici della cultura letteraria del secondo Quattrocento, punto di convergenza delle più varie tendenze. Quella più propriamente umanistica, che tocca gli ambiti della poesia pastorale e eziologica, ma anche degli scritti d'amore; quella delle canzoni carnascialesche e delle canzoni a ballo, ma anche delle prose e composizioni di intonazione comico-realistica; e l'ultima, infine, di chiara ispirazione religiosa. Tutte sezioni nelle quali si venne definendo un profilo rappresentativo della magnificenza fiorentina¹⁰ ma altrettanto della educazione e

⁶ Ivi, p. 41.

⁷ Ivi, pp. 41-42.

⁸ Tale è la tesi sostenuta al riguardo del *Comento de' miei sonetti (Comento del Magnifico Lorenzo de' Medici sopra alcuni de' suoi sonetti)* da Raffaele Spongano nel suo *Un capitolo di storia della nostra prosa d'arte* del 1941, tesi tuttavia contestata da Fubini: «Giudizio culturale o giudizio estetico? La domanda pone una importante questione metodica: vero è che mentre nelle pagine sull'Alberti, fra le migliori del libro e meritevoli di essere ricordate insieme a quelle del De Sanctis, lo Spongano ci fa sentire al di sotto dei modi della nuova prosa che viene riconoscendo se medesima nel contrasto fecondo col latino, l'ideale di equilibrio a cui l'uomo e lo scrittore si ispirano, si limita a rilevare nella prosa del Magnifico alcuni particolari lessicali e sintattici che ce la mostrano più indipendente di fronte alla prosa latina, e troppo presto sembra passare da quei particolari a un giudizio estetico, che del resto è piuttosto implicito nella sua pagina» (M. Fubini, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1971, p. 118).

⁹ Cfr. G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino 1989, p. 19.

¹⁰ Il tema della magnificenza di Lorenzo è già nel Guicciardini: «si attribuiva laude non piccola alla industria e virtù di Lorenzo de' Medici, cittadino tanto eminente sopra 'l grado privato nella città di Firenze che per consiglio suo si reggevano le cose di quella repubblica, potente più per l'opportunità del sito, per gli ingegni degli uomini e per la prontezza de' danari, che per grandezza di dominio. E avendosi egli nuovamente congiunto con parentado, e ridotto a prestare fede non mediocre a' consigli suoi Innocenzo ottavo pontefice romano, era per tutta Italia grande il suo nome, grande nelle

crescita culturale del nostro personaggio sotto il segno dell'Umanesimo. Come ha affermato Emilio Cecchi nel discorso tenuto nel '49 all'Accademia dei Lincei per il quinto anniversario della nascita del nostro, Lorenzo può essere considerato un grande difensore delle lettere e delle arti¹¹.

deliberazioni delle cose comuni l'autorità» (F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, vol. I, a cura di S. Seidel Menchi, saggio introduttivo di F. Gilbert, Einaudi, Torino 1971, 3 voll., p. 6). E Machiavelli: «Amava maravigliosamente qualunque era in una arte eccellente, favoriva i letterati: di che messer Agnolo da Montepulciano, messer Cristofano Landini e messer Demetrio greco ne possono rendere ferma testimonianza. Onde che il conte Giovanni della Mirandola, uomo quasi che divino, lasciate tutte l'altre parti di Europa che egli aveva peragrate, mosso dalla munificenza di Lorenzo pose la sua abitazione in Firenze. Della architettura, della musica e della poesia maravigliosamente si diletta; e molte composizioni poetiche non solo composte, ma comentate ancora da lui appariscono. E perché la gioventù fiorentina potesse negli studi delle lettere esercitarsi, apersse nella città di Pisa uno studio dove i più eccellenti uomini che allora in Italia fussero condusse» (N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, a cura di F. Gaeta, Feltrinelli, Milano 1962, p. 575). Si riveda del resto l'*incipit* della lettera recante la data 15 luglio 1484 nella quale Pico della Mirandola giunge a esaltare Lorenzo al di sopra di Petrarca e Dante: «Legi, Laurenti Medice, rythmos tuos, quos tibi vernaculae Musae per aetatem teneram suggererunt, agnovi Musarum et Gratiarum legitimam feturam, aetatis tenerae opus non agnovi. Quis enim in tuis rythmis et numerosa versuum iunctura, saltantes ad numerum Gratias non persenserit? Quis in canoro dicendi genere et modulato canentes Musas non audiat? Quis in lepore non affectato, hilari argutia, mellitis salibus, aptis illecebris, miro candore, in prudenti dispositione, in gravissimis sensibus ex penetrabilibus philosophiae erutis, adolescentem hominem quis agnoscat? Scio profecto me non esse in hoc alio, nec eum qui huc ascendam, id est ad iudicium rerum. Sed vellem dici posse extra susptionem adulationis, quod de illis sentio: dicerem profecto non esse veterum scriptorum, quem in hoc genere dicendi longo intervallo non antecesseris. Quod ne putes dictum ad gratiam, afferam tibi huiusce sensus rationes meas» (*Ioannes Picus Mirandula Laurentio Medico s. p. d.*, in E. Garin, a cura di, *Prosatori latini del Quattrocento*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1952, p. 796; trad. it. di E. Garin, *ivi*, p. 797: «Ho letto, caro Lorenzo, quelle tue poesie in volgare che le Muse ti ispirarono in tenera età ed ho riconosciuto in esse la prole legittima delle Muse e delle Grazie; ma non mi sono accorto che si trattava di un'opera giovanile. Come non scorgere nei tuoi versi e nell'armonica loro giuntura le Grazie ritmicamente danzanti? Come non sentire nella espressione così canora ed armonica il canto stesso delle Muse? Come riconoscere un giovinetto in quella levità non ricercata, in quella lieta arguzia, in quella piccante dolcezza, in quella conveniente seduzione, in quel mirabile candore, in quella saggia disposizione e in quella profondità tratta dai più intimi penetrati della filosofia? Ben so di non essere da tanto da poter giudicare. Ma vorrei mi fosse lecito esprimere la mia opinione senza sospetto di adulazione: vorrei dire che non c'è nessuno degli antichi scrittori che tu non superi di gran lunga in questa forma letteraria. E perché tu non creda che io lo dico per farti piacere, ti renderò ragione di questo mio giudizio»).

¹¹ E. Cecchi, *Lorenzo il Magnifico. Commemorazione tenuta nel 5. anniversario della nascita*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1949.

In un qualche modo egli riprende e in parte riassume le diverse linee operanti a Firenze in quel corso d'anni. Una cultura, ha annotato Gigi Cavalli quasi cinquant'anni fa, che «si presentava caratterizzata da un incontro assai complesso di tendenze e di gusti»¹² con cui venivano recuperati svariati modelli, in primo quelli umanistici, ma saldandosi a nuovi autori e a nuove prospettive.

Dopo Coluccio Salutati, Leonardo Bruni e Manetti, dopo l'Alberti e Massaccio, Donatello e Andrea del Castagno, dopo infine la loro «salda coscienza de dignitate et excellentia hominis»¹³, sottentra nella città un'altra tensione che s'affida a Pico, al Rinuccini, al Landino, al Palmieri della *Città di vita* e al Benivieni. E tra gli artisti vengono affermandosi Sandro Botticelli, Pollaiuolo, Filippo Lippi. Alla primavera dell'Umanesimo succede insomma un più maturo e cogitabondo ripiegamento, come ancora osserva il Cavalli. Ma un ripiegamento propizio a venir tradotto in materia poetizzabile. È qui che trovano sede i primi svolgimenti dell'avventura intellettuale di Lorenzo:

Il Magnifico aprì gli occhi della mente alle cose dell'arte, e forse cominciò a tentare qualche verso, mentre il vecchio Donatello attendeva all'estrema impresa dei pulpiti in San Lorenzo. A suo tempo, che del resto giunse prestissimo, fece largamente lavorare per sé e la sua casa, il Botticelli, il Verrocchio e il Pollaiuolo. Il poemetto delle *Selve d'Amore* suole riferirsi al momento fantastico della *Giostra* polizianesca e della *Primavera* del Botticelli, in un getto più rozzo. Ma si pensi ai contorni del disegno pollaioulesco, scavati come nell'acciaio. Alla scontrosa, nevrastenica malinconia botticelliana. E si pensi alla cristallina preziosità del Poliziano; alla franca e massiccia brutalità e beceraggine del Pulci. Ciascuno di questi artisti e poeti s'era buttato a capofitto nella propria scelta. Vi s'era chiuso come in unertilizio, o magari come in una gloriosa prigionia. L'ideale estetico di Lorenzo è meno esclusivo.¹⁴

Ed è realmente il «punto d'incrocio di tendenze assai varie», dove «non manca di colpirci la diversità dei propositi, il contrasto degli atteggiamenti, pur in una intonazione armoniosa»¹⁵.

¹² G. Cavalli, *Nota a Lorenzo de' Medici*, in L. de' Medici, *Tutte le opere*, vol. I, *Scritti giocosi*, a cura di G. Cavalli, Rizzoli, Milano 1958, 3 voll., p. 8.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ E. Cecchi, *Lorenzo il Magnifico*, cit., p. 642. Ma è interessante poi passare a un momento interpretativo attuato per via comparativa: «E nella misura in cui siano legittimi i ragguagli fra arti diverse, si potrebbe piuttosto ravvicinarlo a quel gusto che, nella prima metà del secolo, s'esprime insuperabilmente nei marmi della cantoria di Luca della Robbia, con i fanciulli e le bambinette che battono i cembali e scuotono i sistri: le più grandine, ravviate e compunte come monacelle; i più piccoli, ignudi, che scalpitano come faunetti, ma faunetti ancora senza le corna e che vanno alla dottrina: un delizioso miscuglio di greccità senza pretese, e d'una nuova civiltà ancora un po' rustica, paesana. Uno dei quadri di più sana felicità che mai artista abbia concepito: d'una felicità non inaccessibile, d'una bellezza tutta di questo mondo» (*ibidem*).

¹⁵ *Ivi*, p. 639.

La cultura insomma come orgoglio e senso nuovo di realtà:

[...] strumento per sfuggire a una più stretta educazione, e qui è il segreto della complessità e della schiettezza di Lorenzo, della sua modernità e del successo e del carattere particolare della sua opera diplomatica a confronto dei contemporanei, non solo dei principi contemporanei. Negli storici di quel secolo, e della seconda metà del '300, e specie in Firenze, quanti ritratti d'uomini valorosi o famosi; ebbene, Lorenzo non partecipò di quegli estremi di individuale orgoglio, e non divise il destino di quelle carriere [...]. Anche quegli aristocratici erano fiorentini, ma Lorenzo fu qualcosa di più di costoro. Egli agiva col possesso di una cultura – quale, certo, era necessariamente nel Rinascimento e doveva poi descriverla il Machiavelli, e com'era stata anche nonostante le apparenze nella Cancelleria – fatta non di ornamenti ma di adesione alla realtà e d'interpretazione della storia.¹⁶

Quella stessa Cancelleria fiorentina era stata ricoperta quasi ininterrottamente, dal 1375 al 1458, da importanti letterati quali Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini. Alla seconda Cancelleria sarebbe salito nel 1498 il Machiavelli, ma gli anni intermedi erano stati retti e occupati da un letterato amico di Lorenzo, Bartolomeo Scala. Insomma, l'opera politica del Magnifico «deriva innanzitutto da una singolarissima posizione in una cultura che aveva poi complessità e ricchezza e varietà in sé straordinarie»¹⁷, unendo gli affari alle abitudini vernacole, il governo della città al costume e alla letteratura.

Il rilievo strategico dell'operazione parrebbe innegabile. All'interno della propria figura e delle sue attività, il Magnifico si propone alla precisa stregua di un bilanciare tra quelle (forse solo in superficie) distinte polarità. Che acquistano un valore tutto sommato di equivalenza o almeno di concomitanza, non contrapposte tra loro se non nel giudizio dei posteri e della critica ma sicuramente antagonistiche rispetto allo statuto di *potentia absoluta* di un testo e di un autore e non altrettanto di un genere (gli scritti lirici di carattere platonico e petrarchista, ad esempio, ma anche quelli spirituali).

Come ha scritto il Momigliano, nel Magnifico

[...] potevano oltre la spinta del secolo verso l'osservazione del reale, la tradizione ideale della nostra lirica e il platonismo del circolo fiorentino, assecondati da una leggera inclinazione del poeta verso la meditazione e la poesia. Le due contrarie tendenze nel Magnifico si alternano e non si fondono: e questo spiega la sconcertante varietà della sua poesia.¹⁸

¹⁶ A. Borlenghi, *La cultura come orgoglio*, «La Fiera Letteraria», IV, 35, 1949, p. 5.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A. Momigliano, *Ultimi studi*, La Nuova Italia, Firenze 1954, p. 111.

L'opera di bilanciamento suggerirebbe al contrario una *potentia ordinata* di quegli stessi testi, sottomessi alle regole della civiltà fiorentina nel suo insieme¹⁹. Dove, evidentemente, le pulsioni d'ordine ludico e sentimentale quando non propriamente erotico, l'ammaestramento etico oppure razionale, le manifestazioni mistiche, stabiliscono e definiscono un nesso inscindibile con la società civile e con lo stato.

Nullameno la società cittadina d'allora non era così unitaria come si potrebbe pensare.

A y regarder de près, Florence donne, au temps de Laurent, le spectacle d'une ville où les problèmes sont plus nombreux que les certitudes. L'image charmante et suave d'un paradis de la culture ne peut plus entrer dans la description, que comme l'écho d'aspirations confuses, comme le songe à l'aide duquel l'époque espéra dominer les difficultés actuelles, avant d'en faire le refuge qui permettait de les éluder.²⁰

Considerata in modo meno generico, la Firenze dei tempi del Magnifico offre lo spettacolo di una città in cui i problemi sono più numerosi delle certezze. L'immagine suggestiva e soave di paradiso della cultura può valere per essa solo come eco di aspirazioni confuse, come il sogno grazie al quale l'epoca sperò di superare le difficoltà del momento, prima di farne il rifugio che permettesse d'eluderle.*

In fondo, se ci si allarga all'ambito storico-politico, la figura di Lorenzo riassume tutto questo, giacché la sua fu onninamente una politica di equilibrio e anche di mantenimento dell'esistente. Tanto infatti afferma Giuliano 'imperadore' nella *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo*: «Bisogna conservar la signoria / reputata con pena e con supplizio»²¹

¹⁹ Si ricordi quanto osserva il Carducci su Firenze, «sempre democratica per una parte, per l'altra contemperatrice dei diversi elementi nell'arte a quel modo che nell'ordine politico era co' i Medici conservatrice dell'equilibrio» (G. Carducci, *Dello svolgimento della Letteratura Nazionale*, a cura e con note di E. Lovarini, Zanichelli, Bologna 1911, p. 195). Si tratta di un concetto poi variamente replicato e ripreso. Ad esempio: «Nell'arte e nella politica, la vita di Lorenzo rappresenta una continua ascesa dalla fiorentinità all'italianità. Scrittore, si libera progressivamente dall'imitazione degli esemplari classici per passare alla riproduzione diretta della realtà naturale, e di qui alla sua interpretazione umana, dove il particolare si trasfigura in universale. Uomo politico, si svincola a poco a poco dalla concezione municipalistica del Medio Evo per assurgere alla visione più larga degli interessi comuni di tutta la nazione» (R. Palmarocchi, *Lorenzo de' Medici* [1941], Orsa Maggiore, Torriana 1990, p. 200).

²⁰ A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Presses Universitaires de France, Paris 1959, p. 3; trad. it. di R. Federici, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Einaudi, Torino 1964, p. 5.

²¹ In L. de' Medici, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, vol. II, Salerno, Roma 1992, 2 voll., p. 1023.

(con una specifica introduzione di determinanti non personali, ma invece generali nella materia religiosa)²².

L'uguale potrebbe anche essere immaginato per l'attività artistica: la letteratura non momento di sintesi piena, ma articolato e ondeggiante congiungimento tra le differenti istanze. Tra educazione letteraria e valori religiosi, tra l'espressione del desiderio e il gusto della costruzione: tra la ricerca di una verità accettabile e l'esibizione del cinismo, in modo tale però da non cancellare le reciproche relazioni e il legame di tutte queste componenti con la società culturale e politica.

Si rintraccia insomma in Lorenzo una pronunciata varietà di interventi e di percorsi. Tanto che la sua poesia ci «si presenta come un immenso repertorio formale»²³. Ma infine è l'aspetto per così dire normativo e di genere a prevalere su quello peculiare alla conoscenza in assoluto e ai nodi della personalità di un soggetto creatore irripetibile.

Riferire nondimeno l'opera di Lorenzo alla sua personalità o per meglio dire ai suoi aspetti intimi, potrebbe rivelarsi fondato su posizioni non sempre controllabili e insomma su interpretazioni improprie. Se, per ipotesi, fosse invece l'eterogeneo a dominare la sua figura, risulterebbe fallace e comunque esagerato attribuirle precisi e dati atteggiamenti più prossimi al nostro sentire, quali per portare un preclaro esempio le malinconie del tempo fuggente. «Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge: / E 'l tempo non aspetta, ma via fugge», e poi nella sestina successiva «La bella gioventù già mai non torna, / Né 'l tempo perso già mai riede in drieto» (è la VII delle *Canzoni a ballo*)²⁴.

E potremmo anche ricordare le terzine delle rose con cui si chiude il *Corinto*, nella seconda redazione del finale (vv. 169-177):

Eranvi rose candide e vermiglie:
alcuna a foglia a foglia al sol si spiega,
stretta prima, poi par s'apra e scompiglie;
altra più giovinetta si dislega
a pena dalla boccia; eravi ancora
chi le sue chiuse foglie all'aer nega;

²² Talché il Settembrini ha potuto annotare nelle sue *Lezioni* dettate all'Università di Napoli: «Vedete Costanza che parla col senno d'una donna di casa Medici, e Costantino che parla come Cosimo. Il dramma spagnuolo del Calderon e del Lopez de Vega, e il dramma inglese dello Shakespeare non sono più larghi e più arditi di questo» (L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli*, [1866], vol. I, A. Morano, Napoli 1891, 3 voll., p. 316).

²³ F. Sanguineti, *Introduzione a Lorenzo il Magnifico, Poesie*, introduzione e note di F. Sanguineti, Rizzoli, Milano 1992, p. 5.

²⁴ In L. de' Medici, *Tutte le opere*, vol. II, cit., pp. 718-719.

altra cadendo, a piè il terreno infiora.
 Così le vidi nascere e morire
 e passar lor vaghezza in men d'un'ora.²⁵

La suggestione appare decisamente balzante, quando essa entri nel cerchio di luce della famosissima *Canzona di Bacco*, con quei quattro versi meravigliosi «Quant'è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia! / chi vuol esser lieto, sia: / di doman non c'è certezza»²⁶. La tradizione del canto carnascialesco si sposa – prima che con suggestioni e esperienze provate dallo stesso Lorenzo – in maniera eminente con il peso della tradizione. Infatti il tema della gioventù ridente e del tempo che la corrompe (e che dunque va afferrato come si deve), si ritrova nei temi più caratterizzanti della ballata e della produzione popolare (e nel caso di Lorenzo pseudo-popolare) del Quattrocento. Con riscontri nel passato recente e più lontano, da Orazio a Petrarca a Boccaccio.

Il punto maggiore di criticità si situa nondimeno nella figura e nell'immagine pubblica che ci ha lasciato il Medici. «Quant'è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia!». La tentazione di attribuire quella profonda nostalgia del tempo trascorso o trascorrente, del disfarsi delle cose, del precipitare degli anni – o per meglio dire il sentimento dell'inevitabile perdita – a una certificazione soggettiva legata a una dimensione esistenziale, è ovviamente forte. È una lettura, o tesi, che non ha trovato avversi o perplessi studiosi di diversa provenienza e generazione. Anzi, quello del *tempus destruens* – più che la necessità di contravvenire ad esso cogliendo epicureisticamente l'attimo e il bello che disvengono – è stato il filo conduttore per schiarire le varie qualità e caratteristiche della figura letteraria, dunque anche intime e soggettive, di Lorenzo de' Medici.

Ma è proprio quel Canto, il *Trionfo di Bacco e Arianna*, a rivelare che il Magnifico parla non per sé ma 'per bocca di tutto un popolo' così che non si perviene a divedere dietro quei versi «un uomo solo, un poeta, e non si sa immaginarli se non cantati da un coro festante»²⁷. Dunque, piuttosto che l'espressione di uno sgomento del singolo dinanzi allo scorrere del

²⁵ Ivi, p. 871.

²⁶ Ivi, pp. 799-800. Ha scritto il Rho, essere quel Canto il culmine dell'opera laurenziana, «ove i ritmi brevi e leggiери travolgono le agili figurazioni» (E. Rho, *Linee direttive*, cit., p. ix). E a rincalzo il Momigliano: «nell'opera del Magnifico ci sono tre vene: quella della malinconia testimoniata da qualche sonetto, quella del disegno dei particolari della realtà naturale, e quella dello scherzo caricaturale o lubrico. Per lo più esse vanno ciascuna per conto proprio: una volta sola la prima e l'ultima si fondono, e ne nasce il capolavoro, il *Trionfo di Bacco e Arianna*» (A. Momigliano, *Ultimi studi*, cit., p. 112).

²⁷ N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana. Per le scuole medie superiori*, vol. I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento* (1936), La Nuova Italia, Firenze 1963, 3 voll., p. 307.

tempo, invece che una catarsi d'ordine religioso, legata ai riti di purificazione sciolti nelle danze bacchiche o satiresche delle canzoni di carnevale, è la «catarsi popolare l'obiettivo ancora perseguito da Lorenzo»²⁸.

Dal particolare si tornerebbe così al generale e analogamente al genere specifico del rito e movimento bacchico durante il quale, come osserva Bachtin, «все считались равными [...] на карнавальной площади — господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми»²⁹. Qualcosa di uguale succede al Magnifico, allorché scende a stornellare per le vie della sua città con la migliore e sicuramente più spensierata gioventù di quegli anni³⁰. Ma letteratura e feste, ancorché derivanti da una tradizione lontana, erano infine anche mezzi di governo (anche strumenti di corruzione come intesero i suoi nemici)³¹.

Così, appunto, salta in aria ancora una volta la valvola individuale che è se mai un tramite, spugna che assorbe l'intera materia circostante. D'altronde, per stare alle allegre e sollazzevoli *Canzoni a ballo*, è in esse che si scorge assai bene come il tema del passaggio del tempo risulti corretto e graduato dal tema della necessaria accettazione delle cose del mondo, dunque anche del nostro limite esistenziale.

Donna, vano è il pensier, che mai non crede
che venga il tempo della sua vecchiezza,
e che la giovinezza
abbi sempre a star ferma in una tempre.

²⁸ P. Orvieto, *Nota introduttiva*, a L. de' Medici, *Canzone carnascialesche*, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, cit., p. 769.

²⁹ M. Bachtin, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* (1965), *Khudozhestvennaya literatura*, Moskva 1990, p. 15; trad. it. di R. Mili, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p. 13: «tutti erano considerati uguali [...] nelle piazze carnevalesche – regnava la forma particolare del contatto familiare e libero fra le persone».

³⁰ Rinviando al riguardo ad alcuni capitoli di un volume di I. Walter, *Der Prächtige. Lorenzo de' Medici und seine Zeit*, Verlag C. H. Beck oHG, München 2003; trad. it. di R. Zapperi, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Donzelli Editore, Roma 2005.

³¹ Interpretazione che rimbalza persino su Giosuè Carducci, che nutriva simpatia per il Magnifico di cui elogiava un'anima virgiliana e un senso poetico tuttavia contrastanti con la 'voglia di signoria'. Appunto questa 'voglia' giocava sul piacere lasciato ai gaudenti e ai lascivi, e parallelamente sull'ansia mistica o almeno religiosa concessa agli ascetici. Canti carnascialeschi e rime sacre servivano per così dire a tener buoni i due opposti schieramenti. Questo nel saggio scritto per l'edizione 1859 delle poesie medicee: L. il Magnifico, *Poesie di Lorenzo de' Medici*, a cura di G. Carducci, Barbera, Firenze 1859.

Vola l'etate e fugge;
 presto di nostra vita manca il fiore:
 e però dee pensar il gentil cuore
 ch' ogni cosa ne porta il tempo, e strugge.

Dunque dee gentil donna aver mercede,
 e non di sua bellezza essere altiera:
 perchè folle è chi spera
 viver in giovinezza, e bella sempre.³²

Il pedale non viene mai spinto all'estremo, né l'autore giunge a un *pathos* troppo elegiaco. Se ride, ha anche da soffrire, se prova piaceri e dolcezze essi debbono apparire insieme amari. È così che la «fiamma d'amor» può trasmutare in lagrima. «L'amoroso mio stil, quel dolce canto, / qual, come volle il mio cieco disio, / un tempo lieto fu, or volto è in pianto»³³. E anche si consola che le cose abbiano termine: «Dov'è somma bellezza e crudeltate / è viva morte; pur mi riconforto: / non dee sempre durar la tua beltate»³⁴.

E per altro verso il «principio dell'amorosa vita» procede «dalla morte; perchè chi vive ad amore, muore prima all'altre cose»³⁵. Così, se si abbondona alla corrività e trivialità delle allusioni sessuali, ben presto sa correggersene temperando l'eccesso di quella poesia nei capitoli religiosi. «O peccator, io sono Dio eterno, / che chiamo sol per trarti dello inferno. / Deh, pensa chi è quel che tanto t'ama / e che dolcemente oggi ti chiama!»³⁶, e in diretta corrispondenza, nella *Lauda* successiva, la VII: «Io son quel misero ingrato / peccator, che ho tanto errato»³⁷.

Ma poi ecco un incipit curioso: «Quanto è grande la bellezza / di te, Vergin santa e pia. / Ciascun laudi te, Maria, / ciascun canti in gran dolcezza»³⁸. Dove non è chi non veda una ripresa anche irriverente e ardita dei ritmi e del respiro metrico del *Trionfo di Bacco e Arianna*³⁹. Una sorta di parodia (nel senso etimologico di una riscrittura, non già di versione ironica). Con la qual cosa si ritorna al punto di partenza, e ci deve rimuovere ancora una volta dal parametro soggettivo.

³² L. de' Medici, *Ballata II*, in Id., *Opere*, a cura di A. Simioni, vol. II, Laterza, Bari 1913, 2 voll., p. 193.

³³ L. de' Medici, *Capitoli*, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, cit., p. 1069.

³⁴ L. de' Medici, *Corinto, o Innamoramento di Lorenzo*, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, ivi, pp. 870-871 (si tratta del terzetto iniziale, seconda redazione del finale).

³⁵ L. de' Medici, *Comento ...*, in Id., *Opere*, vol. I, cit., p. 24.

³⁶ L. de' Medici, *Laude*, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, cit., p. 1054.

³⁷ Ivi, p. 1056.

³⁸ Ivi, p. 1046.

³⁹ E del resto, suggerisce una nota di Lorenzo: «Quanto è grande la bellezza. Cantasi come *Quant'è bella giovinezza*» (*ibidem*).

Ma anche pensando alle canzoni carnascialesche o alle Mascherate dei Mestieri, incardinate e ben impaginate su un innegato trasporto erotico e un dinamismo popolare, non sarebbe del tutto inappropriato revocare in causa le modalità misteriose che, già dall'antichità, intervenivano nelle varie pratiche del rito orfico. Là dove, per vedere meglio se stessi e indi avvalersi di questo grado di conoscenza, ci si immergeva giù entro i penetranti della natura, nella viva pulsione del magma, nello scatto dei sensi. Un ritorno alle fonti originarie della vitalità, la riconciliazione con l'universo⁴⁰. Il fatto è infine, come suggerisce l'Ortega y Gasset di *Vitalidad, alma, espíritu* (Vitalità, Anima, Spirito), che le situazioni di massima esaltazione corporea recano con sé l'annullamento in un'unità cosmica⁴¹.

In questo quadro, il Lorenzo che frequenta le lezioni di umanisti come Giovanni Argiropulo, come il Landino o Marsilio Ficino, ci porta a un passo da una formulazione culturale in cui la filosofia platonica svolge un ruolo che è tanto eticamente quanto artisticamente caratterizzante.

Scrisse infatti il filosofo Giuseppe Rensi:

⁴⁰ Sembra allora una suggestiva coincidenza il fatto che componimenti quali le *Canzoni a ballo* o i *Canti carnascialeschi* risultino di difficile o forse impossibile datazione. «Questa impossibilità» – scrive il Bigi – «non ci sembra tuttavia di vero pregiudizio né per la complessiva ricostruzione storica da noi tentata, né per la caratterizzazione di questi stessi scritti. Si tratta infatti, generalmente parlando, di opere prive di un'impronta veramente personale – come dimostra il fatto che, qualora manchino indicazioni esterne, non è possibile distinguerle da quelle dello stesso genere composte da altri scrittori; ma che nascono dalla volontà di secondare, senza troppi scrupoli di originalità, i gusti e le preferenze del popolo fiorentino, obbedendo più che ad astuti intenti dispotici (come volevano i romantici) ad una disposizione che si potrebbe definire, col Pancrazi, "sociale", ben comprensibile in un temperamento portato, per sua natura, ad aderire alla situazione effettuale» (E. Bigi, *Lorenzo il Magnifico*, cit., pp. 704-705). Il critico era già intervenuto in varie occasioni sul problema della cronologia e ci sarebbe tornato in seguito. Cfr. E. Bigi, *Sulla cronologia dell'attività letteraria di Lorenzo de' Medici*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», LXXVII [LXXXVII] 1952-1953, pp. 154-169; Id., *Discussioni intorno alla cronologia dell'attività letteraria di Lorenzo de' Medici*, in Id., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Nistri-Lischi, Pisa 1967, pp. 44-46. Si ricordi per incidenza che il Bigi fa una netta distinzione tra la disposizione cosiddetta 'sociale' di Lorenzo e la simpatia 'alessandrina' nei riguardi della poesia popolare da parte del Poliziano, ovviamente preferendo quest'ultima.

⁴¹ J. Ortega y Gasset, *Vitalidad, alma, espíritu*, in Id., *Obras Completas*, vol. II, *El Espectador (1916-1934)*, Revista de Occidente, Madrid 1946, pp. 460-461: «Ese fondo de vitalidad nutre todo el resto de nuestra persona, y como una sabia animadora asciende a las cumbres de nuestro ser. No es posible, en ningún sentido, una personalidad vigorosa, de cualquier orden que sea – moral, científico, político, artístico, erótico –, sin un abundante tesoro de esa energía vital acumulada en el subsuelo de nuestra intimidad y que he llamado "alma corporal"»; trad. it. inedita di Carmelo Vera Saura: «Quel fondo di vitalità nutre tutto il resto della nostra persona e come linfa animatrice s'innalza alle vette del nostro essere. Non è possibile, in nessun senso, una personalità vigorosa, di qualsiasi ordine sia – morale, scientifico, politico, artistico, erotico – senza un abbondante tesoro di quella energia vitale accumulata nel sottosuolo della nostra intimità e che io ho chiamato "anima corporea"». Si tratta come è noto di una conferenza intorno all'antropologia filosofica tenuta da Ortega nel 1924.

Mistica è la dottrina ficiniana dell'amore, ed ha la sua mistica morale. L'Amore non si spegne per aspetto o tatto di corpo alcuno, perché non questo o quel corpo cerchiamo, [...] errando, nella creatura finita, di saziare un amore che è infinito perché datoci dall'infinito e per l'infinito, dall'Assoluto per sé.⁴²

Come si sa, si tratta di una posizione che in Lorenzo convive con la prassi festevole dei divertimenti ma anche con la cura della cosa pubblica. E che prevede anche la messa in burla di quelle verità, come gli accadde nel caso del Ficino.

Ma, appunto, invece del calco soggettivo, è la dimensione collettiva ad avere il sopravvento e a tener banco. È in essa, ma insieme nel rapporto che Lorenzo intrattiene con la sua città e la sua epoca, che si può sciogliere l'enigma della sua diversità e anche del suo lascito letterario. La fede nella virtù, che appartenne ai suoi studi di giovinezza, è sì seguita da una idealità dubitosa e disincantata. Se le esistenze fuggono, e se nulla di loro perdura attraverso il tempo, non rimane che «operare tutte le cose a beneficio degli uomini, o proprio o d'altri», «servire alla umana generazione»⁴³. Parrebbe una dichiarazione di saggezza. Ma avanzata com'è in un testo di commento alle proprie rime, rimanda inevitabilmente alla scelta di una verità personale e di una sua interpretazione⁴⁴, ma anche agli artifici concettuali che la sottendono⁴⁵. Con il che si rientra ancora una volta nel mistero della personalità del Magnifico⁴⁶.

⁴² G. Rensi, *Prefazione a M. Ficino, Sopra lo amore ovvero Convito di Platone* (1914), a cura e con prefazione di G. Rensi, Carabba, Lanciano 1934 (il testo del Rensi risale al 1913, inserito nella prima edizione del volume allogato nella celebre Biblioteca dell'Anima).

⁴³ L. de' Medici, *Comento...*, in Id., *Opere*, vol. I, cit., p. 12.

⁴⁴ *Ibidem*: «E, rispondendo al presente alla prima ragione e a quelli che di presunzione mi volessero in alcun modo notare, dico che a me non pare presunzione lo interpretare le cose mie, ma più presto tórre fatica ad altri; e di nessuno è più proprio officio lo interpretare che di colui medesimo che ha scritto, perché nessuno può meglio sapere o elicere la verità del senso suo: come mostra assai chiaramente la confusione che nasce dalla varietà de' comenti, nelli quali el più delle volte si segue più tosto la natura propria che la intenzione vera di chi ha scritto». Inutile aggiungere che, parlando qui Lorenzo dei suoi sonetti d'amore, le sue affermazioni vanno filtrate e lette metaforicamente.

⁴⁵ Peraltro rimarcati da Mario Fubini in una nota critica al volume dello Spongano (cfr. M. Fubini, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, cit.). Viceversa sulla storia del *Comento* stesso, vorremmo ricordare – dopo il su menzionato volume di Tiziano Zanato – un lungo saggio del Martelli (cfr. M. Martelli, *Studi laurenziani*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1965).

⁴⁶ N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, cit., p. 576: «Tanto che a considerare in quello e la vita voluttuosa e la grave, si vedeva in lui essere due persone diverse, quasi con impossibile congiunzione congiunte». Ma a ricompilare le questioni ecco quattro secoli dopo il Bigi: che legge la frase del Machiavelli come coesistenza nella persona privata di Lorenzo di un modo appunto «grave» e insieme di un'esistenza «voluttuosa». Con il che il tema della «enigmaticità» del signore fiorentino ritorna nell'alveo della sua «molteplicità» (cfr. E. Bigi, *Lorenzo il Magnifico*, in *Letteratura italiana. I Minori*, vol. I, cit., p. 706).

LE BATTAGLIE DI ANNA FRANCHI*

Elisabetta De Troja
Università degli Studi di Firenze (<elisabetta.detroia@unifi.it>)

1909-1910: Anna Franchi ha già pubblicato il suo pamphlet politico, *Avanti il divorzio* (1902)¹, la storia della sua giovinezza e della sua vita che diventano metafora di una nuova libertà privata e politica. Ma la battaglia di tante proposte, conclusasi con il fallimento dell'ultima, portata avanti da Agostino Berenini e Alberto Borciani, nel 1902, alla quale lei stessa aveva 'partecipato' con il libro 'rosso'², si sottopone, nella scrittura di quel biennio, ad una revisione meditata su quelli che Anna ritiene i due ostacoli all'emancipazione e al progresso: il rigore della chiesa cattolica, l'arrivismo di molti dirigenti del Partito Socialista.

Virginia Guicciardi nella «Gazzetta di Parma» del settembre 1903 aveva parlato di «lavori femminili strani, individuali, [...] documenti umani di grandissimo valore» come *Una donna* di Sibilla Aleramo (1906) e *Avanti il divorzio* di Anna Franchi; ed è quasi un urlo quella citazione di Anna: «dire, dire; gridare al popolo la verità delle cose, mostrare agli illusi l'inganno»³.

La vita del sacerdote Angelo protagonista di *Dalle memorie di un sacerdote* (1910)⁴ e quella di Lange-Mariangela che ritroviamo in *Un eletto del popolo* sembrano distanti e autonome; in effetti Virginia Olper Mo-nis modernamente definisce la Franchi «scrittrice senza intrecci»⁵: le interessano le tesi sociali ma, per inoltrarsi nella riflessione e nelle scelte, non adotta il saggio politico e preferisce la letteratura, il romanzo-dimo-

* Una precedente versione del saggio è già stata pubblicata in E. De Troja, *Anna Franchi, l'indocile scrittura, passione civile e critica d'arte*, Firenze UP, Firenze 2016, pp. 51-63.

¹ Ripubblicato recentemente (2012) presso la Casa editrice Sandron (Firenze), a cura di E. De Troja.

² In effetti rossa era la copertina che è stata conservata tale nella ristampa.

³ A. Franchi, *Un eletto del popolo*, Sandron, Milano 1909, p. 269.

⁴ A. Franchi, *Dalle memorie di un sacerdote*, Sandron, Milano 1910. Tutte le citazioni qui di seguito riportate sono tratte da quest'opera, d'ora in avanti indicata con il solo numero di pagina nel testo.

⁵ La citazione è tratta dalla rivista «La Favilla. Rivista di letteratura e educazione», luglio-agosto 1910, 12, p. 5.

strazione, personaggi-guerrieri, alla luce di un idealismo che li rende eroi. Ma vi è in entrambi un pathos dello slancio in avanti che si congiunge ad un senso non meno acuto della problematicità e rischiosità dell'iniziativa umana. Sartre, molti anni più tardi, dirà che

[...] l'homme, étant condamné à être libre, porte le poids du monde tout entier sur ses épaules: il est responsable du monde.⁶

[...] l'uomo, essendo condannato a essere libero, porta il peso del mondo intero sulle sue spalle: è responsabile del mondo.*

Quello che lo colpisce è una definita responsabilità sociale che lui chiama «conscience orgueilleuse, [...] responsabilité absolue»⁷: le ritroviamo negli scrupoli di Angelo.

C'è un senso panico di vitalità e di gioventù nelle parole di Angelo, giovane sacerdote di una piccola parrocchia toscana sperduta, in una natura ingentilita dalla Franchi e graziosa come una cartolina illustrata, perché «tutto è sorriso», gli alberi sono «ricami di fronde» e le ombre si allungano «tepede». «Sono felice» dice fra di sé l'entusiasta Angelo: ogni sensazione diventa presenza infinita così forte da squassarlo fino alle midolla. Questo romanzo è il lento disfarsi di questo entusiasmo, di questo credere «fanciullo e purissimo» (p. 57); Anna Franchi non si identifica con Angelo ma, nel procedere diaristico, è come se lo fosse e il romanzo risulta autobiografico proprio perché il protagonista è caricato delle ansie, delle incertezze e forse anche dei rimorsi di Anna e la scrittura diventa osservazione implacabile, cupa riflessione e progetto di sé. Infatti lo scrivere non è un prolungamento della preghiera e non è abbandono a Dio e alla sua volontà: la parola è affermazione del proprio valore umano e si affida non alla grazia ma ai demoni della rivolta e della disperazione. Angelo si avvicina al confessionale come ad un luogo sacro e che lo sacralizza: ascolterà i peccati ed assolverà inizialmente in un'ansia di purificazione di sé e degli altri di cui sente tutta la responsabilità, nello stesso tempo umile servo e ministro di Dio, nel piccolo spazio circoscritto con davanti agli occhi la vecchia grata d'ottone che scherma i volti e le intenzioni. Finirà per dire: «da tutti non odo che le solite frasi uguali, che le solite designate accuse, la nenia dei peccati» (p. 59). Quella parrocchia di campagna è in effetti lo specchio del mondo o meglio di una cristianità abituata, chiusa nel conformismo e nella noia. L'appassionata carità e l'indagine di sé lo spingono a scrivere quel diario che, in effetti, è un vero e proprio bollettino di guerra contro il peccato, l'ipocrisia, il lasciarsi vi-

⁶ J.P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943, p. 639; trad. it. di G. del Bo, *L'essere e il nulla*, Mondadori, Milano 1958, p. 547.

⁷ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «coscienza orgogliosa, [...] responsabilità assoluta».

vere comune, anche degli altri preti⁸. Ma scrivere è anche un'autoconfessione, il desiderio di confidare a qualcuno, o meglio a qualche cosa, il suo diario, uno strazio che lo consuma: è una lenta china, una perdita d'intensità spirituale soprattutto quando il suo rigore è messo in crisi da altri come lui, come don Silvio che, in una lettera, di fronte al suo lo invita ad una interpretazione alleggerita della sua missione. «Il vestito nero non è mica una corazza» (p. 97) e solo Dio ha «l'obbligo di giudicare» (p. 99).

C'è qualcosa di pascaliano nel suo animo, una sensazione fisica del male e della malvagità; conosce i parrochiani in tutte le loro abitudini, dall'avarizia alla doppiezza alla maldicenza, ma finisce per conoscere bene anche i preti, soprattutto quelli rassegnati ad una cupa esistenza di funzionari, di tetri amministratori di un verbo troppo grande per loro. E diventa esperto anche della vita, del modo di organizzarsi del peccato, della velenosità del linguaggio, dell'arte oscura della seduzione attraverso la voce e le parole⁹. «Che freddo ha l'anima! Sono solo, solo, solo! Prete dannato dalla solitudine [...] la mia nera veste pesa come un rimorso. E soffoco, soffoco» (p. 20). Questa inconciliabilità tra l'assoluto immaginato, contemplato, nella solitudine della preghiera soprattutto durante gli anni giovanili del seminario urta con la mediocrità della vita; l'abate Dupréty, nel *Diario di un parroco di campagna* (1961) di Bernanos, dirà:

Cette éducation a fait de nous des individualistes, des solitaires [...]. Nous inventions la vie, au lieu de la vivre.¹⁰

Questa educazione ha fatto di noi degli individualisti, dei solitari [...]. Ci inventiamo la Vita invece di viverla.*

Ed è questa l'accusa che implicitamente tutti, dagli amici sacerdoti ai parrochiani, rivolgono ad Angelo; il dubbio che gli martella giornalmente

⁸ L'anticlericalismo di Anna è all'inizio molto acceso, tanto che scriverà nel «Burchiello» un articolo dal titolo *La legge è uguale per tutti?* (1897, 12, pp. 16-24): «Mi piace di confessare una impressione subita leggendo Max Nordau; cioè che io pure sono una degenerata, una mattoide, come dice Lombroso [...]. Infatti la manifestazione di idee assolutamente sovversive, in una donna, la quale osa pure di alzare la voce contro il santo ministero della religione, dà tutte le ragioni a coloro che credono possedere un cervello perfettamente equilibrato, di giudicare questa ribelle come una natura mancante [...]. Si continua a considerare la Chiesa e i suoi ministri invulnerabili, incolumi da ogni pena, quasi che il fango delle loro colpe sdruciolli sulla loro tenebrosa livrea» (p. 18).

⁹ Dirà nel «Corriere toscano» del 17 novembre 1908: «Il male sta nell'istituzione dogmatica, che non è cristiana istituzione, ma un residuo di quel traviamiento delle parole evangeliche, che da tanti secoli un ben ordinato potere si ostina – e con sua ragione – a voler mantenere».

¹⁰ G. Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, in Id. *Oeuvres romanesques*, éd. par G. Picon et M. Estève, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1961, p. 1063; trad. it. di A. Grande, *Diario di un curato di campagna*, Mondadori, Milano 1951, p. 122.

te nella testa non si riscatta con la vicinanza di chi prega in ginocchioni; anzi «un senso di sconforto, come se ad un tratto nella mente mia si confermasse la certezza di una grande inutilità, mi ha dato una vertigine di spavento» (p. 49). Questa noia dell'anima attraversata talvolta dai silenzi del divino, il desiderio vano di affidarsi al «pallido Cristo», è improvvisamente sconvolta dall'avvenimento che squarcia questo grigio protrarsi di una vocazione con troppi dubbi e che cambierà la sua vita. La giovane donna che confessa di aver appena partorito e di aver lasciato il neonato sul greto del fiume per farlo morire annegato sovverte l'abitudine e lo scaraventa improvvisamente in un'azione che dev'essere tempestiva e immediata affinché il bambino possa essere salvato. Ritorna l'Anna Franchi battagliaiera e in armi che recupera l'aspetto ideologico e politico della donna sola, della madre abbandonata, circondata solo dal pregiudizio degli altri. Il problema per eccellenza della donna, la sua solitudine, riemerge non in un'aula di tribunale o nella cronaca nera ma attraverso quel quotidiano bollettino di guerra contro il peccato che è appunto la confessione. Don Angelo riscopre in sé un linguaggio che non è più quello del giudicante poiché non condanna o rimprovera l'infanticida ma l'avvolge in una pietà nuova e della quale si sente colpevole¹¹: «Ho la intuizione che qualcosa di enorme è uscito dalle mie labbra; delle parole che non erano le solite parole del prete; una dolcezza strana che mi negava le frasi incisive di pentimento, di punizione e mi toglieva le aspre parole che negano il perdono, che dicono di impurità, di peccato. Non ho saputo essere terribile, non ho saputo trovare per mio Dio parole di vendetta» (p. 30).

In effetti Angelo tenta la ricomposizione di un suo Dio in cui la punizione non ha più il sapore del giudizio; il Dio degli altri è prosciugato dalle vane parole, dalle promesse e dalle invocazioni. Se la vuota litania di preghiere formali lo ha reso sordo o indifferente, Dio forse può essere raggiunto dal grido di un pentimento per un grande peccato perché la donna che uccide il figlio e se ne pente sovverte la monotonia delle invocazioni a memoria.

L'articolo 369 del Codice penale Zanardelli postunitario definisce l'infanticidio «omicidio scusato» distinguendolo dagli altri omicidi comuni perché effettuato «su persona di un infante non ancora iscritto nei registri dello Stato civile e nei primi cinque giorni dalla nascita per salvare l'onore proprio o della moglie, della madre, della figlia» con detenzione dai sei ai dodici anni e poi dai tre ai dodici anni¹². Il legislatore sottolinea anche

¹¹ Nella vicenda Angelo riesce a salvare il bambino precipitandosi sul greto del fiume che ancora non è in piena. Lo riporterà poi alla madre che rimarrà per alcuni mesi in canonica con grande scandalo della sua famiglia, che la vorrebbe lontana dal paese, e di tutti gli altri parrocchiani.

¹² Vedi a questo proposito la voce 'infanticidio' curata da F. Carfora in *Digesto italiano, Enciclopedia metodica e alfabetica*, curata da L. Lucchini, vol. XIII, parte I, Unione tipografi-

la irresponsabilità civile e penale del padre naturale: spetta al tribunale trovare una fase di conciliazione tra il sentimento giuridico popolare che ravvisa precise responsabilità e la legge che invece libera il padre naturale da qualsiasi obbligo. Il testo continua: «Sedurre una donna maggiore di dodici anni, mercé promessa di matrimonio, abbandonata più tardi, addossare a lei soltanto il peso dell'allevamento del figliolo, non costituisce reato e non implica l'obbligo di mantenimento. Se la madre, per salvare il proprio onore, costretta dalla miseria, uccide il fanciullo ed è accusata e giudicata per l'infanticidio, il seduttore potrà comparire davanti al giudice come testimone»¹³.

In entrambe queste considerazioni del Codice due sono le raggelanti interpretazioni: il nato non è ancora iscritto nei registri dello Stato civile e quindi non è un cittadino o forse è venuto al mondo da troppo poco tempo per essere considerato tale. Inoltre la sua possibile morte provocata dalla madre non interferisce in alcun modo nelle responsabilità civili e penali del padre. Il figlio non esiste civilmente; del padre non c'è traccia: rimane la donna con la sua solitudine, il suo peccato e la sua condanna¹⁴.

Susan Sontang afferma che qualunque cosa accada succede sempre qualcos'altro: l'infanticidio sventato da Angelo non è solo la recuperata salvezza di un bambino e l'aiuto ad una donna disperata ma rivela al sacerdote che di conformismo si può anche uccidere e morire, per paura del pregiudizio ci si può dannare la vita obbedendo alla «stolta vergogna del mondo, questo eterno peccatore, giudice inflessibile della vergogna altrui»¹⁵.

ca, Torino 1902-1906, pp. 703-726. Cfr. E. Gianturco, *Opere giuridiche*, vol. II, Libreria dello Stato, Roma 1947, p. 349. Ci si riferisce ad un corso universitario del 1893. Si veda anche L. Ferriani, *La infanticida nel Codice penale e nella vita sociale. Considerazioni*, Dumolard, Milano 1886; R. Balestrini, *Aborto, infanticidio ed esposizione d'infante. Studio giuridico-sociologico*, Bocca, Torino 1888 e, sulla legislazione d'epoca, R. Pannain, *Infanticidio per causa d'onore. Scritti giuridici in memoria di Marcello Barberio Corsetti*, Giuffrè, Milano 1965, pp. 555-579.

¹³ E. Gianturco, *Opere giuridiche*, cit., p. 94.

¹⁴ Per Scipio Sighele, dall'alto delle sue competenze di sociologia criminale e di psicologia collettiva, l'infanticidio è un «delitto speciale» poiché produce un danno consistente: «L'uccisione di un infante illegittimo non può davvero considerarsi come una perdita grave per la società». Tutto infatti si riduce a una «impressione morale» (*Infanticidio*, «Archivio giuridico», vol. XLVII, Bologna 1889, p. 16). Ritorna in questo spietato selezionatore biologico la netta separazione fra i figli sublimati dalla sacralità del matrimonio e quelli nati dall'errore e dalla vergogna, inutili, anzi dannosi per la salute dell'intera società: l'infanticidio non è un delitto ma solo una specie di brivido etico, un «allarme minimo» per l'intera civiltà.

¹⁵ Altre voci di giuristi si levarono per capire fino in fondo l'orrore di questa colpa e per tentare una giustificazione psicologica all'efferatezza della madre omicida; come, ad esempio, Vincenzo Mellusi che così scrive: «La povera fanciulla ingannata, abbandonata, e portante nelle viscere il frutto di un amore illegittimo non può concepire tene-

Ma raramente il coraggio è contagioso: il più delle volte isola perché un nuovo principio morale ci pone in contrasto con una condotta accettata dai più. La comunità si vendica e non esiterà a farlo anche con questa giovane donna, Giulia, che non verrà più riammessa in casa. «Faccia il prete, e non faccia il mecenate delle sguardine... e non stia qui a seccarmi l'anima... le sottane mi portano disgrazia» (p. 43) dice Pietro, il padre di Giulia, quando Angelo lo prega di riammettere la figlia in casa. Ma Angelo è quasi lieto di non aver ottenuto nulla: i legami si sfaldano e gli occhi di tutti si dirigono muti ed eloquenti verso un giudizio senza fine. «L'amore, quando non è accettato, si trasforma in nemesi, in giustizia: è implacabile necessità dalla quale non c'è fuga, come la donna mai amata si converte in Parca e taglia la vita degli uomini» afferma Maria Zambrano¹⁶.

Pietro diventa, in quanto padre, il giustiziere per eccellenza in questa società senza amore: a lui è delegata l'ultima, definitiva, parola di rifiuto, è lui che tiene a processo il peccato della figlia, è lui il protagonista della punizione, della condanna e dell'abbandono. Ed anche qui ritorna l'antica parola: «Metta il bastardo all'ospizio, e lei ritorni a far la serva, oppure, se ha del latte, vada a far la balia, guadagnerà di più» (p. 43). Quella dimensione della crudeltà che Luigi Baldacci vedeva in Tozzi, ma anche in tanta letteratura toscana fra Otto e Novecento, qui ritorna nella brutalità dei rapporti, nel gusto del non vedere per galleggiare nell'apparenza, nella recita quotidiana delle buone abitudini e dell'intolleranza costante.

Bastardo dunque; l'articolo 340 del Codice civile sancisce il divieto della ricerca del padre per evitare lo scandalo pubblico, la 'perturbazione delle famiglie' e 'l'incoraggiamento del malcostume'. Ugo Sorani, da legislatore illuminato, mette in luce criticandola un'ideologia consacrata dagli usi, accettata dall'opinione dei benpensanti per cui «La donna, cui nacque un figlio da amori illegittimi e da relazioni non consacrate dalle forme civili, sia sempre una femmina turpe, corrotta, vendereccia, volontariamente e abitualmente proclive al malcostume». Al che egli replica: «Dalla donna che in un trasporto d'amore si dà in braccio al proprio amante, alla donna che fa copia di sé, v'è una grandissima distanza e una linea di separazione ben distinta»¹⁷.

rezza per il nascituro, ma invece rancore; questo rancore prenderà forma di *furor brevis* quando viene alla luce il testimonio della sua colpa, della sua vergogna, in quello stato di esaltazione, di terrore, di sdegno, essa diverrà infanticida, e ciò tanto più facilmente se si considera che l'istinto materno è nella fanciulla madre vinto da troppe forti ragioni, perché ebbe in avversione quella creatura fin dal primo momento che la sentì nelle viscere; e era venuta a suo dispetto, col pericolo di arrecarle gravissimi danni, anzi l'odio contro il seduttore per una reazione brutale, si ma pure istintiva, doveva irraggiare sulla creatura» (V. Mellusi, *L'incoscienza morbosa della madre infanticida. Studio di psicopatologia del delitto*, Vecchi, Trani 1894, p. 308; poi in Id., *La madre delinquente. Studio di psicologia morbosa*, Loescher, Roma 1897).

¹⁶ Cfr. M. Zambrano, *Frammenti sull'amore* (1982), Mimesis, Milano 2011, p. 17.

¹⁷ U. Sorani, *Della ricerca della paternità. Considerazioni intorno ad una prima parte della prima tesi proposta all'esame del terzo Congresso giuridico nazionale*, Bonducciana, Firenze 1891, pp. 19-20.

Se Sorani parla da giurista e da attento osservatore dei costumi a lui contemporanei, il delitto sventato di Giulia si interiorizza in Angelo attraverso dubbi crescenti che progressivamente lo invadono: «Ho sbagliato? I miei pensieri, l'opera mia, sono opere e pensieri degni di un prete cattolico?» (p. 33). Angelo attraverso Giulia ed il suo dramma conosce il lato oscuro della vita ed ha la certezza che il suo ruolo di prete di campagna non lo farà rassegnare ad un'esistenza di funzionario, di tetro amministratore di un verbo troppo grande per lui. E inizia a conoscere come il peccato, come la «ciarla» che ne diventa l'eco ha modo di estrinsecarsi in soluzioni infinite eppure monocordi, individuali e collettive. L'eroe perdente e quasi perduto teme di dimenticare la sua anima e di non poter salvare quella degli altri. «La bontà degli uomini in che consiste dunque? La pietà che cos'è? È solo una cristiana devozione fatta di preghiere e di confessioni questa pietà che Cristo esercita? [...] L'incertezza, qualche cosa che non definisco, avvelena ogni mia decisione, voglio e temo. Sacerdote guardato, osservato, anzi spiato» (p. 44).

Accompagnare un parrocchiano, il vecchio Monti, nel suo passaggio dalla vita alla morte, significa assistere alla forsennata spartizione verbale degli averi da parte dei figli: «Tu prenderai il campo del querceto [...] ed io prenderò la vigna di sottocasa. Mi resta comoda perché la casa la prendo io [...] voi prenderete il bosco e noi il podere» (pp. 102-103). Ma lo strazio per Angelo diventa più angoscioso perché in questo spazio fermo, in questo vuoto senza nome le sue parole sono incomprensibili per il moribondo e assolutamente inutili per gli altri, tutti concentrati nei conteggi dell'eredità: «quel borbottio litigioso mi dava la sensazione della nullità completa di ogni affetto, di ogni fede. E pensavo che la gente ormai crede per pauroso pregiudizio divenuto un vizio organico dell'umanità, sempre debole, sempre bisognosa di essere condotta da una forza» (p. 103). Angelo assiste alla verità che prima non credeva possibile e che ora lo annienta. Emil Cioran arriverà a dire:

Psychologue s'il en fut, le prêtre est l'exemplaire humain le plus détrompé, incapable par métier d'accorder le moindre crédit à ses proches; d'où son air entendu, sa ruse, sa douleur fainctet et son cynisme profond.¹⁸

Psicologo come nessun altro, il prete è l'esemplare umano più disingannato, incapace per mestiere di accordare il minimo credito al suo prossimo: da qui la sua aria smaliziata, la sua astuzia, la sua finta dolcezza e il suo profondo cinismo.*

Angelo non è arrivato a tanto ma queste sono le tappe: per gli altri è un cattivo prete perché non è curioso ma semplicemente disperato. Le incertezze e i dubbi fanno parte di quello studio analitico del peccato e di quell'idea di perfezione che diventano protagonisti del suo diario. Finisce per scrivere:

¹⁸ E.M. Cioran, *La Tentation d'exister. L'avenir du scepticisme*, in Id., *Oeuvres*, éd. par N. Cavaillès et A. Demars, Gallimard, Paris 2011, p. 406; trad. it. di L. Colasanti, C. Laurenti, *La tentazione di esistere*, Adelphi, Milano 1984, p. 188.

Il bene e il male non sono che dei bisogni incoscienti; facciamo il bene quando abbiamo il bene in noi, quando il bene diviene per noi, creature umane, una volontà, direi anche una soddisfazione estetica, facciamo il male quando un istinto delittuoso corre nel nostro sangue [...] scrivo come un eretico. Dio perdonatemi. La cattiveria che mi circonda produce una rovina in me, né riesco più a rivolgere un pensiero a Dio senza che un'acuta puntura di dubbio non mi tormenti dolorosa. (pp. 131-132)

Ed il diario diventa una punizione giornaliera che si fa testo; sono le parole che inventano il peccato, lo costruiscono verbalmente, affondano nelle tenebre che si stanno impadronendo della fede e lo fanno vacillare. Angelo si crede un eretico ma in realtà è un mistico che ha in odio che un'autorità esterna regoli i suoi rapporti con Dio: non è accomodante come la Chiesa gli richiede (tanti sono i consigli dei suoi superiori perché sia più comprensivo con tante donne del paese); è costretto tuttavia a scendere a compromessi d'immagine, a biasciare le preghiere raccomandate mentre ne inventa di nuove, tutte sue, rompendo con le tradizioni, con l'uso consueto della devozione a memoria. È tutti i giorni rianima e riabilita la sua fede, la minaccia, la scalza, la interroga, non le dà pace.

Un eletto del popolo è di appena un anno precedente: l'obbedienza alla Chiesa cattolica e la crisi esistenziale di un prete, spietata fino al suicidio di Angelo, si trasforma in questo romanzo in un'altra ribellione, quella al conformismo politico, all'omologazione di partito, alla falsa, ingannevole identità. L'opera rientra a pieno titolo nel genere del 'romanzo parlamentare'; molto somiglia Mario Quirelli, futuro deputato socialista, a Federico Rinaldi dell'*Imperio* (pubblicato postumo nel 1929) di Federico De Roberto¹⁹ o a Luciano Rambaldi de *L'ultimo borghese* (1885)²⁰ di Enrico Onufrio. La differenza fondamentale è che l'ambizione politica porterà questi deputati del secondo Ottocento, animatori della 'grande conversazione' postunitaria, ad una vittoria seguita dallo scacco esistenziale e dal ritiro dalla scena parlamentare: per Mario Quirelli, al contrario, la vittoria elettorale si rivelerà inarrestabile e senza ripensamenti. Non vi sarà il ritorno da Roma alla delusione della provincia: Firenze, dove si svolge il romanzo e dove Mario tornerà vittorioso e ricco, rimane il terreno di caccia degli inizi, il bacino di voti dell'onorevole socialista. Mariangela, la protagonista femminile, la donna che gli darà un figlio non richiedendo il matrimonio riparatore e neppure il nome per il bambino per lasciarlo nella più assoluta libertà di scelta, verrà abbandonata con sottili strategie di dissuasione, con l'eloquenza abilissima e sottile di chi è padrone della parola.

Il tema di questa scelta coraggiosa emerge come attualità in altre scrittrici; Ada Negri nel «Marzocco» del 5 febbraio 1911, in un articolo intitolato *Un figlio* parla di «enorme ingiustizia della legge e del costume,

¹⁹ F. De Roberto, *L'Imperio*, Mondadori, Milano 1929.

²⁰ E. Onufrio, *L'ultimo borghese* (1885), a cura di F. di Ligami, Kalòs, Palermo 2004.

che vietano alla donna nubile, padrona dei suoi atti, responsabile di sé, la possibilità di mettere al mondo un figlio e di allevarselo senza esserne disonorata». Mariangela, come Anna Mirello di *Avanti il divorzio* che rifiuta il marito, come Angelo delle *Memorie* che non denuncia Giulia, ignora la legge degli uomini, quella del codice. Il loro cammino, il cammino per eccellenza, come dice Heidegger, quello che non conosce mediazioni, li conduce alla visione immediata della verità, e di ciò che va scelto.

Dirà la Françon di Marguerite Duras:

Je voudrais être la plus seule. Je suis la plus abandonnée. La plus lourde, avec mes pensées. Bien qu'elles soient en désordre, je n'en arrange. J'y suis habituée.²¹

Vorrei essere la più sola. Sono la più abbandonata. La più greve, con i miei pensieri. Benché siano confusi, mi ci so districare. Ci sono abituata.*

Così succede anche a Mariangela. È proprio lei la vera oratrice solitaria, l'isolata narratrice di tutte le storie, quando in un convegno di aristocratiche progressiste socialiste, si fa portavoce di una nuova idea di maternità e di una nuova educazione: «Noi donne non siamo deboli, ed abbiamo una strana potenza acquistata nel lungo servaggio: la persistenza; noi vogliamo e sappiamo volere. Allorché la nostra intelligenza avrà acquistato la nobiltà di una individuale fierezza, donna, non più femmina soltanto, rigettando la parte avvilita della mantenuta [...] della mantenuta anche legale» (pp. 137-138). Le parole sono troppo forti e il risentimento non tarda a farsi sentire in scoppi d'ira, contestazioni e ironie. Mariangela vuole una nuova donna, «compagna di intelletto dell'uomo» e una nuova madre perché «vi sono delle donne le quali non sanno la maternità, e ve ne sono di quelle che non hanno figli» (p. 137). Il cammino deve essere fatto insieme all'uomo; è per questo che rifiuta la parola «femminista», quasi anticipando quello che avrebbe detto Virginia Woolf in *Three Guineas* (1938), che definisce questo termine «dead», «corrupt»²², sognando un'aria pura e chiara dove uomini e donne lavorano insieme, alle medesime cause.

Mariangela sembra riproporre le antiche parole di quel pamphlet che Anna Kuliscioff aveva steso come conferenza il 27 aprile 1890 nel circolo filologico milanese (pubblicato poi quattro anni dopo), dove, toccando tutti gli aspetti della donna contemporanea aveva criticato della donna soprattutto l'obbedienza; «non un'idea, non un sentimento che non fossero i sentimenti e le idee del suo dominatore»²³. La compagna di Turati aveva anche anticipato una riflessione sulla cattiva influenza della donna-bam-

²¹ M. Duras, *La vie tranquille*, Gallimard, Paris 1944, p. 204; trad. it. di L. Guarino, *La vita materiale*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 146.

²² V. Woolf, *Three Guineas* (1938), Hogarth Press, London 1943, p. 148.

²³ A. Kuliscioff, *Il monopolio dell'uomo* (1890), Ortica Editrice, Aprilia 2011, p. 59.

bina, della donna-gingillo o della moglie-schiava nell'educazione dei figli, donne che non sanno come nasce, come cresce e si sviluppa un bambino.

Intorno al deputato di Firenze vi è un 'furor di popolo', una convinzione diffusa della generosità e dell'efficacia del suo operato. Mario Quirelli, l'eletto, si mette nei panni del socialista, anzi del propagandista²⁴, anche se nei commenti dei compagni di partito che pur lo aiutano economicamente e con ogni mezzo, vi è come un tacito accordo nel non smascherarlo, nella non rivelazione al partito della sua vera identità.

Sempre così! I più forti sono i più furbi, gli imbecilli fanno la strada e i furbi ci passano in carrozza; i frustati sono gli sfruttati, e quei che sanno sfruttare i più acclamati. In tutte le classi [...] Perdio! Gli sfruttatori del popolo sono anche tra coloro che menano il popolo pel naso... Imbecilli... Imbecilli! Quell'uomo se ne infischia di chi lavora! Vuol la medaglietta! Imbecilli! (p. 77)

Sono parole dette in sordina dal Raspi, vecchio socialista, a commento di un discorso di Mario, ma le parole si perdono, si sfilacciano nell'entusiasmo di uno sciopero finalmente votato e patrocinato dall'eletto²⁵.

Mariangela diventa l'orgogliosa oppositrice di un conformismo che in questo caso non è più religioso ma sociale e politico. Dirà di lei Capuana nel «Giornale d'Italia» del 12 gennaio 1910, pur non sottolineando la forza eversiva di questa donna: «è lei che domina, lei che lotta e vince, lei che raccoglie in sé tutti i fasci di luce con cui la scrittrice ha illuminato il quadro». E rivela della Franchi «l'abilità di narratrice che non eccede, che calcola bene, che si mostra esperta di tutti gli scorci, di tutte le mezze tinte».

Il tema del lavoro femminile, il lavoro che non c'è ma va cercato perché le donne, in effetti, il più delle volte si mantengono da sole, percorre tutto il romanzo²⁶: quello di Anna è un vagare randagio in cerca di un'occupazione, mentre l'agra gentilezza delle suffragette progressiste ma borghesi che metteranno una buona parola per un impiego, una traduzione, una ripetizione si propaga di salotto in salotto, tra un batter di ciglia e una parola sussurrata. Perché Anna è una ragazza con un figlio e ogni modernità,

²⁴ Ettore Janni scriverà sul «Corriere della Sera» del 26 agosto 1909 che il socialismo fiorentino qui fa una gran magra figura; e se mostra riserve per l'impianto narrativo che considera «materia grezza» su cui si poteva costruire un romanzo, considera perfetta quella «truccatura dell'apostolo» animato da un egoismo «avidò e irrequieto».

²⁵ Paolo Arceri sul «Giornale di Lecco» (2 giugno 1909) afferma a proposito di questo romanzo: «La lotta sociale è più elastica di quella politica; non si può entrare a palazzo senza rinviare ai favori della piazza, è permesso di sgattaiolare nella borghesia pestando l'alfiere e l'idolo del proletariato».

²⁶ Mariangela non si stanca di chiedere. La Kranovich, la presidentessa della Società Foemina che in teoria dovrebbe aiutare le donne nella loro evoluzione, più volte le promette di accontentarla, ma la tratta costantemente con un'aria di protezione e di sufficienza che la umilia fino alle lacrime.

anche quella femminile, si arresta e si interroga: perché Anna vive fuori dalla legge²⁷, nella sua solitudine intellettuale, nel suo rigore di donna che rifiuta il conformismo. Dirà Jack London nella vicenda che vede Martin Eden all'inizio del suo percorso di scrittore:

He did not know that he was himself possessed of unusual brain vigor; nor did he know that the persons who were given to probing the depths and to thinking ultimate thoughts were not to be found in the drawing rooms [...] nor did he dream that such persons were as lonely eagles sailing solitary in the azure sky far above the earth and its swarming freight of gregarious life.²⁸

Non sapeva che era lui stesso a possedere un insolito vigore cerebrale, né sapeva che i grandi intelletti non usano aggirarsi nei saloni [...]; né sognava che simili persone sono aquile solitarie nel cielo azzurro, molto in alto al disopra della terra e delle banalità della sua vita pecorile.*

Mariangela rifiuta la solidarietà apparente e tutto quel curioso pasticcio di ex sentimentalismo, idealismo, metafisica, ipocrisia che si accumulano nelle buone intenzioni e addita in realtà un assoluto morale, un vigore, un rifiuto della mediocrità che sceglie una legge nuova e durissima. Anche Mariangela è un'aquila solitaria che vola sopra l'acquitrino delle suffragette a collo ritto, come dice Gadda: forse non ne ha ancora sondato la distanza ma sa che c'è e che deve mantenere lo sguardo dall'alto.

Scriva l'Aleramo nel 1917: «Gli uomini ebbero in questo secolo a trasformare solo le idee, mentre le donne dovettero inoltre modificare l'indirizzo totale delle proprie esistenze, facendo d'un sol tratto quel cammino che i primi avevano percorso lentamente e faticosamente fin dagli inizi della civiltà»²⁹.

Mariangela è per Anna Franchi proprio l'esempio di un nuovo cammino soprattutto per il rifiuto di imporre al compagno il dovere di dare il cognome al loro figlio: una libera scelta che Mario accoglie felice, sentendosi soprattutto sgravato dall'obbligo del mantenimento. Questo non gli impedisce di perorare in Parlamento la causa per la ricerca della paternità prima negata

²⁷ La scure della legge ricade molto spesso sulle ragazze madri. Vorrei ricordare il caso dell'insegnante Regina Terruzzi, licenziata nel 1907 dal Preside dell'Istituto Cattaneo di Milano, Bardelli, che non voleva nel corpo docente una colpevole di scandalo. Riammessa attraverso l'intervento di Turati, il Preside ne contestò l'assunzione in base all'articolo 55 del regolamento, per cui, per ragioni di scandalo e di disciplina, si poteva interdire ai professori l'accesso all'Istituto. Si organizzò contro di lei una vera e propria campagna denigratoria, sostenuta da un'intera scolaresca, senza alcun aiuto da parte dei colleghi. Il caso è citato da F. Taricone, *Ottocento romantico e generi. Dominazione, complicità, abusi, molestie*, Aracne, Roma 2013, pp. 147-152.

²⁸ J. London, *Martin Eden*, vol. II, Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1913, p. 52 (<<http://goo.gl/8gkxqB>>, 03/2016); trad. it. di G. Rossi, *Martin Eden*, Casa editrice Sonzogno, Milano 1959, p. 228.

²⁹ S. Aleramo, *La donna e il femminismo. Scritti 1897-1910*, Editori Riuniti, Roma 1978, p. 131.

dal Codice. Ed infatti entusiasmo tutto l'uditorio con queste parole: «L'articolo 340 deve sparire dal Codice perché è una iniquità, perché incoraggia nel padre il disprezzo dei suoi più elementari doveri, perché è antiumano e antisociale e noi ne domandiamo l'abrogazione» (pp. 263-264). Così si pronuncia Quirelli, il giovane deputato socialista che organizza il proprio profilo progressista e democratico in nome di un nuovo diritto di famiglia a favore della donna³⁰. La sora Lange, come la chiamano i socialisti fiorentini, che ha rifiutato il nome e l'aiuto perché non spontaneamente dati, ha per un attimo lo scatto della ribellione e della rivelazione: «Dire, dire, gridare al popolo la verità delle cose, mostrare agli illusi l'inganno» (p. 103). Ma le parole potrebbero avere il sapore della vendetta e tutto rientra perché, come lei dice al figlio in una lenta passeggiata alle Cascine: «Bisogna ad ogni costo essere buoni e respingere ogni tentazione di rappresaglia [...] forse non diverrai mai un eletto, ma certo sarai un uomo onesto» (p. 269).

Lange si pone nella narrativa della Franchi come donna-esempio per questo suo forte distacco sia dall'obbedienza conformista ad una tutela matrimoniale a cui lei non obbliga il compagno, sia per una interpretazione tutta sua della propria identità di donna: «Non sono le feroci congressiste scaglianti anatemi che possono dare l'idea precisa della buona e sana emancipazione della donna»; non crede infatti alla rappresaglia ma in una «unione assoluta senza restrizione di sorta della vita maschile con quella femminile»; e quel suo parlare convinto ad un congresso di donne che non capiscono, tutte avvolte dal livore della rivendicazione ad oltranza e dalla grazia di costose cappe di pelliccia finisce per diventare eco della scrittrice quando afferma: «L'equilibrio dovrebbe nascere da una coscienza morale, da una dignità diversa tanto nel maschio quanto nella femmina [...] uguale al maschio? No. Inferiore? Nemmeno. Diversa ma non meno degna di tutte le considerazioni»³¹.

³⁰ Aveva affermato Ernesto Nathan, laico anticlericale e Gran Maestro della Massoneria romana, in un interessante opuscolo del 1887 intitolato *Le diobolarie e lo Stato*: «La casistica delle violenze perpetrate dagli uomini sulle donne è vasta e fra queste una ha l'avallo del Codice civile (articoli 189-190) che nega la paternità, mentre obbliga le donne a riconoscere il proprio figlio. Questa libertà concessa agli uomini di sedurre senza conseguenze trascina con sé infanticidi e abbandoni, suicidi e procurati aborti» (p. 214 e sgg.). Vedi inoltre di M. Pelaja, *Sessualità e violenza nella Roma dell'Ottocento*, Binklink, Roma 2001, pp. 22-23.

³¹ A. Franchi, *Per le donne*, «Il Lavoro», 24 febbraio 1913.

KAFKA E IL VASCHELLO FANTASMA
PROBLEMATICA ESISTENZIALE E INTERTESTUALITÀ
NELLO JÄGER GRACCHUS

Barbara Di Noi

Scuola superiore per interpreti e traduttori Carlo Bo
(<barbaradinoi@email.it>)

Il complesso frammentario del *Gracchus*, pubblicato postumo da Brod sotto il titolo *Der Jäger Gracchus* (1931)¹, è contenuto nel cosiddetto primo quaderno blu in ottavo, a stretto contatto con i testi risalenti all'inverno 1916, e scritti anch'essi nella Alchimistengasse (Zlatá ulička). Si tratta di lavori che, come *Der Kübelreiter* (1921)², risentono della terribile penuria di carbone, che mise a repentaglio la stessa prosecuzione dell'attività letteraria nel piccolo appartamento della sorella Ottla. Sempre in concomitanza con gli eventi bellici e ancor più con la morte del leggendario Francesco Giuseppe, Kafka scrive in quel medesimo periodo *Der Gruftwächter* (1936)³, un frammento drammatico che deve anch'esso il titolo a Max Brod.

Nello *Jäger Gracchus*⁴, la natura spettrale della condizione di scrittore, cui allude l'immagine della barca che solca le acque terrene senza trovare l'uscita per l'Aldilà, si salda con reminiscenze leggendarie eterogenee,

¹ F. Kafka, *Der Jäger Gracchus* (1931), in Id., *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, hrsg. von M. Brod, New York-Frankfurt am Main 1954, pp. 75-79; trad. it. di G. Schiavoni, *Il cacciatore Gracco*, in F. Kafka, *I racconti*, BUR, Milano 1985, pp. 380-385. Le traduzioni dei passi qui citati dal Gracco si discostano leggermente da quelle di Schiavoni.

² F. Kafka, *Der Kübelreiter*, «Die Prager Presse», 25 Dezember 1921; trad. it. di G. Schiavoni, *Il cavaliere del secchio*, in F. Kafka, *I racconti*, cit., pp. 236-239.

³ F. Kafka, *Der Gruftwächter* (1936), in Id., *Beschreibung eines Kampfes, Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, cit., pp. 288-305; trad. it., introduzione e cura di B. Di Noi, *I guardiani della cripta / Discorso sulla lingua jiddisch*, premessa di M. Dotti, Biblion, Milano 2011.

⁴ H. Binder, „Der Jäger Gracchus“. *Zu Kafkas Schaffenweise und poetischer Topographie* („Il cacciatore Gracchus“. Procedimento e topografia fantastica in Kafka), «Jahrbuch der dt. Schillerges», XV, 1971, pp. 375-440. Binder parla anche della concomitanza con un altro testo, il breve frammento *Auf dem Dachboden* (1936; trad. it. di E. Franchetti, *In soffitta*, in Id., *Aforismi e Frammenti*, a cura di G. Schiavoni, Rizzoli, Milano 2004, pp. 227-229), che appartiene alla medesima fase di ripresa dell'attività letteraria. *Auf dem Dachboden* è in realtà più strettamente connesso al frammento drammatico *Il guardiano della cripta*.

convergenti sul duplice motivo del viaggio senza meta del veliero fantasma, e della possibile redenzione legata all'intervento provvidenziale di una figura femminile, presenza peraltro mai destinata a prendere pienamente corpo. Il complesso figurativo del viaggio per mare, che del resto ha un vasto retroterra nella tradizione romantica, viene innestato sulla figurazione della caccia e della Foresta Nera. Proprio in tale procedimento di incrocio e ibridazione di nuclei figurativi divergenti, quando non addirittura dissonanti, va visto uno dei procedimenti più tipici di Kafka.

Rispetto agli altri testi che videro la luce nel Vicolo d'Oro, il *Gracchus* si caratterizza per la particolare complessità stratigrafica, riconducibile da un lato all'insorgenza del dato biografico⁵, dall'altro al sovrapporsi di filoni tematici riconducibili in parte a Heine, in parte come sospetta Hartmut Binder addirittura a Catullo⁶, sottoposti sulla pagina a un procedimento di riduzione e frantumazione, e resi in definitiva irricognoscibili. Ovvero il materiale proveniente dalla tradizione, è trattato alla stregua di materiale mnestico, e come questo soggetto a un processo di metamorfosi e riagggregazione dei frammenti.

L'impossibilità per la coscienza di saltare oltre la propria ombra, si riflette nel *Gracchus* nel forte grado di volatilità del personaggio principale, che quasi non si lascia fissare, ed è oggetto di una serie di scomposizioni prospettiche che ne rendono la fisionomia contraddittoria. In un passo poi cancellato, l'instabilità preludeva addirittura alla metamorfosi del protagonista in farfalla. D'altra parte lo stesso nome, «Gracchus», rinvia al significato del nome *kavka*, corrispettivo in ceco del tedesco *Dohle*, taccola dei campanili, ovvero corvo. Comune sia al corvo che alla farfalla il movimento oscillatorio di un volo che è piuttosto un *flattern*, uno svolazzare incerto e come sospeso, che nei diari compare ad indica-

⁵ Il testo si ispira, soprattutto nell'ambientazione e nel motivo dello *Ufer* (riva, sponda che separa i vivi dai morti), al soggiorno di Kafka di tre anni prima a Riva del Garda, di cui si trovano rare tracce nei diari. In un'annotazione del 15 ottobre 1913 viene espressamente menzionata la fanciulla cristiana con cui Kafka a Riva aveva vissuto una breve ma significativa storia d'amore. E l'intreccio di amore e morte viene di nuovo, a pochi giorni di distanza, posto in rapporto con il nucleo figurativo della barca e del viaggio per acqua. Così, alla data del 22 ottobre, si legge, con chiaro riferimento al commiato definitivo dall'amata e al viaggio di ritorno: «Zu spät. Die Süßigkeit der Trauer und der Liebe. Von ihr angelächelt werden im Boot. Das war das Allerschönste. Immer nur das Verlangen, zu sterben und das Sich-noch-Halten, das allein ist Liebe» (*Tagebücher 1909-1923*, hrsg. von H.-G. Koch, Fischer, Frankfurt am Main 1990, p. 453; Troppo tardi. La dolcezza della fine e dell'amore. Dall'imbarcazione vedere lei che mi sorride. Sempre solo la brama di morire e il sostenersi ancora, questo solo è amore). Se non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

⁶ H. Binder, „Der Jäger Gracchus“..., cit., pp. 381-382. Si tratterebbe della composizione di Catullo dedicata a Sirmione. Max Brod, come precisa Binder, aveva pubblicato nel 1914 una traduzione completa delle poesie del poeta latino, edizione che Kafka possedeva.

re la mancanza di baricentro dello scrittore. Nel *Castello* i corvi che svolazzano attorno alla torre circolare, costituiranno una specie di sigla o di firma in codice dell'Autore.

Il motivo dell'animale sembrerebbe a prima vista secondario nella fonte heiniana, dove il motivo dell'Olandese Volante compare ai capitoli VII e VIII di *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (1834)⁷. In realtà già il nome apertamente parodistico contiene un rinvio alla sfera animale, e in particolare all'uccello. *Schnabel*, infatti, significa becco. Il testo heiniano si caratterizza per una struttura similmente dissolta e frammentaria; si tratta di una biografia fittizia la cui prima concezione risale già agli anni berlinesi 1822-1824⁸. La biografia dello *Schnabelewopski* si situa nel più ampio complesso dei *Geständnisse* (1854)⁹, opera in cui Heine porta avanti un confronto assai serrato con la problematica religiosa, e viene altresì chiarendo la propria posizione di ebreo *sui generis*. Che proprio tale rapporto assai ambivalente con l'ebraismo si trovi al centro dell'interesse di Kafka, il quale viveva in un frangente storico che aveva riportato all'ordine del giorno tanto le recrudescenze antisemite, quanto la posizione assai esposta e malsicura degli ebrei assimilati di lingua tedesca, risulta chiaramente dal modo in cui lo scrittore si esprime a più riprese su Heine. E non è un caso che Kafka si riaccosti a un ebreo irregolare, certo lontano dall'ortodossia almeno quanto lui stesso era estraneo alle nuove parole d'ordine del sionismo¹⁰, nell'imminenza della fine della monarchia asburgica, che agli ebrei – assimilati e non – aveva pur sempre garantito un periodo di relativa tranquillità e pari diritti rispetto

⁷ H. Heine, *Sämtliche Werke*, Bd. V, *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (1834; Dalle memorie del signor von Schnabelewopski), Hoffmann und Campe, Hamburg 1994.

⁸ Per le problematiche filologiche connesse alle *Memoiren* e alla trasmissione manoscritta si rinvia al vol. 6, Bd. II, pp. 295-332 della Düsseldorf Heine-Ausgabe.

⁹ H. Heine, *Sämtliche Werke*, Bd. XV, *Geständnisse, Memoiren und kleinere autobiographische Schriften*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1983; trad. it e a cura di A. Destro, *Confessioni*, Marsilio, Venezia 1995.

¹⁰ Sulla difesa, in bilico tra umorismo e caparbieta, opposta da Kafka alla «trionfante sicurezza del culturzionismo brodiano», si rinvia al fondamentale G. Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, p. 215. Ma sono importanti soprattutto i capp. VII e VIII. È inoltre nota la definizione di sé che, cinque anni dopo, Kafka avrebbe dato in una delle lettere a Milena (*Lettera a Milena del novembre 1920*), come «il più occidentale degli ebrei occidentali». F. Kafka, *Briefe an Milena*, hrsg. von J. Born Fischer, Fischer, Frankfurt am Main 1986, p. 294: «Wir kennen doch beide ausgiebig charakteristische Exemplare von Westjuden, ich bin, so viel ich weiß, der westjüdischste von ihnen»; trad. it.: Conosciamo tutti e due molto bene, esemplari caratteristici di ebrei occidentali, io sono, per quanto so, il più occidentale di essi). Introducendo la categoria *westjüdische Zeit*, epoca dell'ebraismo assimilato, che rimane – nota sempre Baioni – la sola categoria storiografica usata da Kafka.

alla popolazione cristiana¹¹. Il motivo dell'animale in Kafka è poi in grado di convogliare, in stato di cifratura, i temi dell'ebraismo e della comunità. Così avverrà ad esempio nel tardo racconto *Josephine die Sägerin oder das Volk der Mäuse* (1924)¹²; o ancora nelle *Forschungen eines Hundes* (1922)¹³. Proprio un cane, questa volta attinto da E.T.A. Hoffmann, e anch'esso di derivazione letteraria¹⁴, viene posto in rapporto da Binder con il motivo della caccia e del non riuscire a trovare pace¹⁵. Ma tra le varie possibili fonti che possono aver riacceso la fantasia e la memoria iconica di Kafka, a tre anni di distanza dal soggiorno a Riva del Garda, preminente è senz'altro lo *Schnabelewopski* heiniano. Lo dimostrano non solo alcuni dettagli lessicali e di ambientazione tipicamente *Niederdeutsch* (bassotedesca) depositatisi alla superficie del testo secondo¹⁶. Heine consentiva soprattutto di saldare il motivo romantico-decadente del vascello fantasma, alla problematica dell'ebraismo e dell'ibridazione. Il vascello heiniano veicolava – questa volta tramite Wagner e il suo *Fliegende Holländer* (Dresda, Königlich Sächsisches Hoftheater, 2 gennaio 1843; L'olandese volante), nonché tramite il *Lohengrin* (Weimar, Großherzogliches Hoftheater, 28 agosto 1850) – l'altro importante motivo della musica e del *Leitmotiv*. Secondo modalità più dissolte, meno architettonicamente perspicue rispetto all'altro grande modello, rappresentato dal *Tod in Venedig* (1912)¹⁷ di Thomas Mann, il motivo della musica veniva così a insinuarsi in maniera estremamente discreta, per certi versi inavvertita, nel complesso frammentario del *Gracchus*.

¹¹ Sulla simbiosi tra ebraismo e impero asburgico si rinvia a C. Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico orientale*, Einaudi, Torino 1971.

¹² F. Kafka, *Josefine die Sägerin oder das Volk der Mäuse*, «Prager Presse», 110, 20 April 1924; trad. it. e cura di M. Ajazzi Mancini, *Josefine la cantante ovvero il popolo dei topi*, Zona Franca, Lucca 2013.

¹³ F. Kafka, *Forschungen eines Hundes* (1922), in Id., *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. von P. Raabe, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1970, p. 386; trad. it. C. Beccagli, *Indagini di un cane*, a cura di U. Treder, Marsilio, Venezia 1992.

¹⁴ Già il cane hoffmanniano discende dal Berganza di Cervantes (E.T.A. Hoffmann, *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* [1813], in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. II, t. I, *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, 1. Teil, Insel, Frankfurt am Main 1991, pp. 103-183; trad. it. di C. Pinelli, A. Spaini, G. Vigolo, *Le nuove avventure del cane Berganza*, in Id., *Il vaso d'oro. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, a cura di C. Pinelli, Einaudi, Torino 1995, pp. 77-132).

¹⁵ H. Binder, „Der Jäger Gracchus“ ..., cit., p. 426.

¹⁶ Il «Patron» della nave di Gracchus è amburghese, come amburghese è l'ambientazione dello *Schnabelewopski* heiniano. Sempre a Heine è riconducibile il motivo del commerciante e, più in generale, la sottile ironia che informa il testo secondo.

¹⁷ Per l'edizione italiana, cfr. *La morte a Venezia* (1930), trad. e cura di E. Filippini, Feltrinelli, Milano 1965.

In Heine la leggenda è introdotta con tono affabulatorio, all'interno delle memorie semiserie di un personaggio fittizio, in viaggio tra Amburgo e, appunto, l'Olanda. Mentre dunque in Heine lo statuto del racconto è quello di *Binnenerzählung* ovvero di narrazione di secondo grado – per quanto racchiusa in un complesso narrativo volutamente tendente alla divagazione – in Kafka il primo frammento è costituito invece da una narrazione di tipo scenico, in cui da una prospettiva a focalizzazione zero viene descritta dapprima la 'riva', e poi il lento ingresso della nave nel porticciolo, infine il suo attraccare e l'uscita dalla plancia della barella su cui è adagiato il cacciatore stesso. La scena è colta come se un obiettivo cinematografico restringesse progressivamente il campo; al termine di una descrizione particolarmente accurata e ricca di particolari, la scrittura sembra però minare i propri presupposti, affermando che l'arrivo della nave e tutta la sequenza successiva, si è svolta nell'indifferenza generale:

Auf dem Quai kümmerte sich niemand um die Ankömmlinge, selbst als sie die Bahre niederstellten um auf den Bootsführer zu warten, der noch an den Seilen arbeitete, trat niemand heran, niemand richtete Fragen an sie, niemand sah sie genauer an. Der Führer wurde noch ein wenig aufgehalten durch eine Frau, die ein Kind an der Brust mit aufgelösten Haaren sich jetzt auf Deck zeigte.¹⁸

Sul molo nessuno si curava dei nuovi arrivati, perfino quando deposero la barella per attendere il nocchiero, che ancora armeggiava alle funi, nessuno si avvicinò, nessuno rivolse loro la parola, nessuno li osservò più attentamente. Il nocchiero venne un po' trattenuto dalla donna, che ora si mostrava sul ponte, i capelli disciolti, un bambino al petto.*

A quest'arrivo avvenuto nell'indifferenza generale, corrisponde un successivo frammento, dove è lo stesso Gracchus a prendere la parola:

Niemand wird lesen, was ich hier schreiben; niemand wird kommen, mir zu helfen; wäre als Aufgabe gesetzt mir zu helfen, so blieben alle Türen aller Häuser geschlossen, alle Fenster geschlossen, alle lägen in den Betten, die Decken über den Kopf geschlagen, eine nächtliche Herberge die ganze Erde.¹⁹

Nessuno leggerà quanto io qui scrivo; nessuno verrà ad aiutarmi; se fosse posto il compito di aiutarmi, le porte di tutte le case rimarrebbero chiuse, chiuse tutte le finestre, tutti se ne starebbero a letto, le coperte tirate sulla testa, un ostello notturno la terra intera.*

¹⁸ F. Kafka, *Der Jäger Gracchus*, In Id., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, hrsg. von R. Hermes, Fischer, Frankfurt am Main 2006, p. 206. La traduzione qui fornita si discosta leggermente da quella di Schiavoni.

¹⁹ Ivi, p. 270 (come sopra).

Il passare inosservato di Gracchus sfugge alla legge della verosimiglianza²⁰. Deve trattarsi di un passare inosservati, paragonabile a quello che Kafka invocava per sé qualche anno dopo, all'inizio del lavoro al *Castello*. Del resto lo stesso lavoro letterario viene indicato come un viaggio per mare (*Fahrt*), e in questa lettera del 1922 compare un'espressione molto simile a quella usata da Gracchus per indicare il processo della propria morte, «die Sache ist schon im Gang», ovvero la faccenda è già avviata; qui il riferimento è però al processo della scrittura innescatosi per così dire in maniera automatica, senza alcun intervento da parte dell'io:

Lebe ich hier in meinem Zimmer weiter, vergeht ein Tag regelmäßig wie der andere, muß natürlich auch für mich gesorgt werden, aber die Sache ist schon im Gang, die Hand der Götter führt nur mechanisch die Zügel, so schön, so schön ist es unbeachtet zu sein.²¹

Continuo a vivere qui nella mia stanza, un giorno trascorre regolarmente come l'altro, naturalmente anche a me bisogna provvedere, ma la cosa è già in moto, la mano degli dei regge meccanicamente le redini, bello, bello passare inosservati.*

All'espressione «die Sache ist schon im Gang», corrisponde lo «alles ging der Ordnung nach», tutto andò secondo l'ordine nel racconto retrospettivo del cacciatore, dove viene rievocato l'incidente nella Foresta Nera, il dissanguamento e la morte, succedutisi in rapida sequenza, senza ostacolo, preludio al felice approdo nell'aldilà. Senonché interviene un errore, una piccolezza – simile all'errore da nulla che impedisce a più riprese all'Agrimensore di raggiungere il castello; il nocchiero, forse ipostasi della volontà vigile dell'io manca l'uscita e condanna la navicella a vagare in un viaggio ipnotico e insensato:

Alles ging der Ordnung nach. Ich verfolgte, stürzte ab, verblutete in einer Schlucht, war tot und diese Barke sollte mich ins Jenseits tragen. Ich erinnere mich noch wie fröhlich ich mich hier auf der Pritsche ausstreckte zum ersten mal, niemals hatten die Berge solchen Gesang von mir gehört, wie diese damals noch dämmerigen Wände.²²

Tutto andò in ordine. Inseguii, precipitai, mi dissanguai in una forra, ero morto e questa barca doveva portarmi nell'aldilà. Ricordo ancora con quale letizia mi distesi sull'asse per la prima volta, mai prima le montagne avevano udito da me un simile canto, come queste quattro pareti allora avvolte nel crepuscolo.*

²⁰ H. Binder, che ha il merito di aver riscontrato tutti i particolari di origine biografica che convergono nel composito immaginario del *Gracchus*, nota la presenza di numerose fratture che percorrono il testo. Una di queste riguarda la compresenza di una logica apparentemente 'naturalistica', e di una logica completamente altra, che potremmo definire fantastica. (H. Binder, „Der Jäger Gracchus“ ..., cit., p. 379).

²¹ Lettera a Oskar Baum in F. Kafka, *Briefe (1902-1924)*, hrsg. von M. Brod, New York-Frankfurt am Main 1958, p. 382.

²² F. Kafka, *Der Jäger Gracchus*, In Id., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, cit., p. 271.

Il passare inosservati, che rinvia in Kafka alla necessità di sfuggire all'osservazione di sé, determina ciò che – a una logica di tipo deterministico – appare come un controsenso: il dialogo tra Gracchus e il sindaco di Riva, che viene riferito con grande precisione di particolari, nonostante si svolga in totale assenza di spettatori²³. In realtà siamo di fronte a quanto Gerhard Kurz ha genialmente definito come «nach außen umgestülpte Innenwelt»: tutto quello che viene mostrato non è altro che il mondo interiore rovesciato all'esterno, ovvero reso visibile²⁴. Le quattro pareti, come pure il legno dell'imbarcazione e della cassa, sono particolari che ricorrono con insistenza, per alludere al corpo, quasi al contenitore o sarcofago dell'anima. Ma già in Heine il requisito del legno assumeva una sovradeterminazione simbolica in coincidenza con la stessa imbarcazione funebre:

Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff, führte seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, daß er irgend ein Vorgebirge, dessen Namen mir entfallen, trotz des heftigen Sturms, der eben wehte, umschiffen wolle, und sollte er auch bis zum jüngsten Tage segeln müssen. Der Teufel hat ihn beim Wort gefaßt, er muß bis zum jüngsten Tage auf dem Meere herumirren, es sei denn, daß er durch die Treue eines Weibes erlöst werde.²⁵

Quel ligneo fantasma, quella nave terrificante, deriva il suo nome dal capitano, un Olandese, che una volta giurò per tutti i diavoli che avrebbe circumnavigato un promontorio, il cui nome al momento non mi sovviene, nonostante la violentissima tempesta che imperversava, dovesse pur navigare fino al giorno del Giudizio Universale. Il diavolo lo ha preso in parola, deve andare vagando sui mari fino al giorno del giudizio, a meno che non sia redento dall'amore di una donna.*

Al di là dei singoli particolari, Heine presentava già il procedimento, ripreso e radicalizzato da Kafka, della disseminazione di singoli nuclei figurativi, che compaiono in sempre nuove variazioni e con maggior o minore approfondimento da un livello narrativo all'altro²⁶. Questa forma

²³ H. Binder, „Der Jäger Gracchus“ ..., cit., p. 379.

²⁴ G. Kurz, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Metzler, Stuttgart 1980, p. 57; trad. it.: un mondo interiore rovesciato all'esterno.

²⁵ H. Heine, *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., p. 171.

²⁶ Così, ad esempio, il motivo del legno come vera e propria carcassa in cui è compressa l'anima, si ritrova in Heine al livello narrativo superiore, costituito dalla rappresentazione teatrale che ripropone il tema del morto vivente: «jedoch unwillkürlich in einen wehmütigen Ton übergehend, schildert er, wie Myn Heer auf der unermeßlichen Wasserwüste die unerhörtesten Leiden erdulden müsse, wie sein Leib nichts anders sei als ein Sarg von Fleisch, worin seine Seele sich langweilt, wie das Leben ihn von sich stößt und

di ripresa variata costituisce la forma compositiva anche del complesso frammentario del *Gracchus*, che nel suo peculiare dissolvimento e reiterazione di nuclei figurativi, realizza all'interno della stessa logica scritturale la perdita di connessione enunciata dal protagonista:

[...] im ersten Augenblick habe ich immer alles vergessen, alles geht mir in der Runde und es ist besser ich frage, auch wenn ich alles weiß.²⁷

[...] ma nel primo istante ho dimenticato sempre tutto, tutto si muove in cerchio ed è meglio che chieda, anche se so tutto.*

È proprio il motivo dell'inizio, ovvero l'incapacità del cacciatore di oltrepassarlo e andare oltre, a determinare la natura dissolta della costruzione narrativa, ove l'impiego del *Leitmotiv* risulta funzionale alla ripetizione di nuclei figurativi minimali. Alla rete di questa ripresa sfuggono però alcuni elementi, come appunto quello del canto e della veste nuziale, che creano una rete associativa di tipo subliminale, in cui si inserisce l'elemento della farfalla cui abbiamo accennato.

Proprio il motivo dello sposalizio, oltre ad avere riferimento alla vicenda biografica con Felice Bauer, nasconde un'ulteriore ripresa del testo heiniano. Nello *Schnabelewopski* l'accenno alla leggenda dell'Olandese volante e alla maledizione della nave fantasma, veniva inserito nelle finte memorie secondo una modalità ironico-riduttiva. Il pretesto vi era offerto dall'approdo del protagonista ad Amsterdam. Sul gioco parodistico è poi innestata una parodia di secondo grado: Schnabelewopski si reca a teatro per assistere a una rappresentazione che s'ispira a sua volta alla vicenda del «povero Olandese». La banalizzazione del mito si rifrange pertanto in una finzione ulteriore, dato che sul palcoscenico è rappresentato l'approdo sulla terra ferma dell'Olandese, che fa immediatamente amicizia con un ricco scozzese venditore di diamanti, la cui figlia è guarda caso in età da marito. La ragazza era però stata messa in guardia dall'accettare la corte dell'Olandese, approdato in Scozia già cento anni prima. Un suo ritratto è presente nella dimora, legato all'ammonimento di guardarsi «dall'Originale», ovviamente rivolto alle donne della famiglia²⁸.

auch der Tod ihn abweist» (ivi, p. 172); trad. it.: ma passando involontariamente a un tono lamentoso, descrive come Myn Heer debba soffrire le pene più inimmaginabili sul deserto sconfinato del mare, come il suo corpo non sia altro che una bara di carne, in cui la sua anima si annoia, come la vita fugga da lui e anche la morte lo respinga.

²⁷ F. Kafka, *Der Jäger Gracchus*, in Id., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, cit., p. 268. Questa parte del complesso frammentario *Der Jäger Gracchus* non è contenuta nell'ed. italiana a cura di Schiavoni.

²⁸ H. Heine, *Aus den Memoiren...*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., pp. 172: «Nun sehen wir das Haus des Schotten, das Mädchen erwartet den Bräutigam, zagen Herzens. Sie schaut oft mit Wehmut nach einem großen verwitterten Gemälde, welches in der Stube

Il gioco parodistico si basa in realtà sulla proliferazione di un originale non più distinguibile dalle copie; disseminazione che mira a presentare il tempo come eterna e insensata ripetizione dell'identico. Anche nel testo kafkiano si parla di «alte Geschichten» (vecchie storie), di cui tutti i libri sono pieni. L'eterno ritorno come struttura a centri concentrici, che in Heine trova il suo centro di irradiazione nel ritratto (*Konterfei*) dalla forgia antiquata, svaluta il presente a soglia immateriale, impercettibile increspatura nella struttura dell'eterna ripetizione dell'identico. Ad essa si riferiscono le parole del *Gracchus* kafkiano, che descrive il suo eterno morire, ovvero il proprio vagabondare senza meta su limacciose acque terrestri, come un labirinto di scale, che svoltano ora a destra ora a sinistra, ora discendono ora risalgono²⁹. D'altra parte lo stesso testo heiniano si prestava a una tale rielaborazione, che interpreta il viaggio del Vascello fantasma non solo, il che sarebbe scontato, come rinvio alla peregrinazione di Ashaverus, ma ancor più – forse sulla scorta di Kierkegaard – come allegoria dell'esistenza estetica in bilico tra la vita e la morte. In Heine, quando un'altra nave si avvicina al vascello fantasma, gli uomini dell'equipaggio si fanno avanti, e pregano la nave dei vivi di prendere a bordo un pacchetto di lettere. Queste lettere devono essere fissate ben saldamente all'albero maestro, se non si vuole che la nave che le ospita incorra in una sciagura. Si tratta sempre di lettere indirizzate a uomini ormai scomparsi da tempo, o che verranno lette dai discendenti degli antichi destinatari:

hängt und einen schönen Mann in spanisch niederländischer Tracht darstellt; es ist ein altes Erbstück und nach der Aussage der Großmutter ist es ein getreues Konterfei des Fliegenden Holländers, wie man ihn vor hundert Jahr in Schottland gesehen, zur Zeit König Wilhelms von Oranien. Auch ist mit diesem Gemälde eine überlieferte Warnung verknüpft, daß die Frauen der Familie sich vor dem Originale hüten sollten»; trad. it.: Adesso vediamo la casa dello Scozzese, la ragazza attende il fidanzato, con cuore trepidante. Lancia spesso sguardi malinconici verso un grande dipinto scrostato, che è appeso nella sala e che ritrae un bell'uomo in tenuta spagnola dei Paesi Bassi; è un'antica eredità e a detta della nonna si tratta di un'esatta riproduzione dell'Olandese volante, come apparve qui in Scozia cent'anni fa, all'epoca del re Guglielmo d'Orange. E un avvertimento è tramandato, legato al dipinto, che le donne della famiglia si guardino dall'originale.

²⁹ F. Kafka, *Der Jäger Gracchus*, in Id., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, cit., p. 269: «"Ich bin", antwortete der Jäger, »immer auf der großen Treppe, die hinaufführt. Auf dieser unendlich weiten Freitreppe treibe ich mich herum, bald oben, bald unten, bald rechts, bald links, immer in Bewegung. [...] Nehme ich aber den größten Aufschwung und leuchtet mir schon oben das Tor, erwache ich auf meinem alten, in irgendeinem irdischen Gewässer öde steckenden Kahn»; trad. it.: "Io sono", rispose il cacciatore, "sempre sulla grande scala che porta verso l'alto: Su questo scalone infinitamente ampio io mi aggiro, ora in alto, ora in basso, ora a destra, ora a sinistra, sempre in movimento. Ma se prendo lo slancio più potente e già su mi riluce incontro il portone, allora mi sveglio nella mia barca, impantanata in limacciose acque terrestri.

Die Briefe sind immer an Menschen adressiert, die man gar nicht kennt, oder die längst verstorben, so daß zuweilen der späte Enkel einen Liebesbrief in Empfang nimmt, der an seine Urgroßmutter gerichtet ist, die schon seit hundert Jahr im Grabe liegt.³⁰

Le lettere sono sempre indirizzate a uomini affatto sconosciuti, o morti da lungo tempo, così che talvolta il tardo nipote riceve una lettera d'amore indirizzata alla bisnonna, che è nella tomba già da cento anni.*

La sovrapposizione di due elementi entrambi costitutivi del cosmo letterario e della sensibilità kafkiana, non potevano certo passare inosservati. In particolare, il motivo delle lettere ricompare nelle pagine del *Castello* dedicate all'interno delle cancellerie. Là, secondo il racconto di Olga, sulle scrivanie si ammucchiano lettere coperte di polvere, lettere i cui destinatari sono ormai dimenticati. E quelle lettere vengono prese alla rinfusa, sebbene scritte tanti anni prima, e recate da Barnabas all'Agrimensore K³¹.

Gracchus, come dirà al sindaco, è morto ma, 'in un certo senso', è anche vivo. E non scrive per chiedere aiuto. Da secoli è disteso sulla tavola di legno e scrive; non prova certo piacere nel contemplarsi, visto l'aspetto miserevole e derelitto del volto e dell'abbigliamento, composto di parti eterogenee, tra cui spicca, forse pegno d'amore di una donna amata ma dimenticata anch'essa, un fazzoletto fiorato che gli copre le gambe.

Se in Heine il tempo tendeva ad assumere una traiettoria circolare, configurandosi come una serie di spire concentriche, secondo il mitologema della *Seelenwanderung*³², in Kafka si ha piuttosto la contrapposizione

³⁰ H. Heine, *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., p. 76.

³¹ F. Kafka, *Das Schloß*, in Id., *Kritische Ausgabe*, hrsg. von M. Pasley, Fischer, Frankfurt am Main 1983, p. 283: «Inzwischen sucht der Schreiber aus den vielen Akten und Briefschaften, die er unter dem Tisch hat, einen Brief für dich heraus, es ist also kein Brief, den er gerade geschrieben hat, vielmehr ist es, dem Aussehen des Umschlages nach, ein sehr alter Brief, der schon lange dort liegt. Wenn es aber ein alter Brief ist, warum hat man Barnabas so lange warten lassen? Und wohl auch dich? Und schließlich auch den Brief, denn er ist ja jetzt wohl schon veraltet. Und Barnabas bringt man dadurch in den Ruf, ein schlechter, langsamer Bote zu sein»; trad. it. e cura di B. Di Noi, *Il Castello: con passi inediti*, Mimesis, Milano 2014, pp. 200-201: «Frattanto lo scrivano, tra i molti documenti e carteggi che ha sul tavolo, cerca una lettera per te, non è dunque una lettera che ha appena scritto, piuttosto, a giudicare dall'aspetto della busta, una lettera molto vecchia, che giace là da tempo. Se però è una lettera molto vecchia, perché si è fatto attendere Barnabas così a lungo? E anche te? E infine anche la lettera, che ora è già invecchiata. E in tal modo si procura a Barnabas la fama di essere un messaggero cattivo e lento».

³² Per il motivo della metempsirosi in Heine, e sull'influenza esercitata su di lui da Charles Bonnet, si rinvia a A. Böhn, *Seelenwanderung und ewiges Wiederholungsspiel*.

e l'interferenza tra due diverse configurazioni temporali. Dualismo plasticamente cristallizzato nel confronto dialettico tra i due personaggi, il sindaco e lo stesso Gracchus, interpreti l'uno delle esigenze immediate, rese drammaticamente impellenti dalla brevità della vita³³. L'altro delle antiche storie di cui si è detto. Ma Gracchus non appartiene solo all'eternità, a ogni risveglio attraversa il confine che lo separa dai vivi, simboleggiato dalla scena dell'attracco. È l'attraversamento del confine, ovvero l'interferenza che si crea tra le due dimensioni a distruggere la coerenza dei suoi pensieri, a far sì che essi si muovano in cerchio, come polarizzati da un magnete invisibile. La forma dissolta del complesso frammentario rinvia in chiave allegorica a tale perdita di connessione causata dal desiderio, nonché dello sforzo sempre reiterato di stabilire una coerenza destinata a dissolversi subito. La spettralità del personaggio kafkiano nasce pertanto non già dal suo essere morto, ma dal suo appartenere simultaneamente a due mondi, che si dilanano e si lacerano a vicenda. In questo senso il Cacciatore costituisce forse una delle più pregnanti *Identifikationsfiguren* di Kafka, che ancora nel 1922, a pochi giorni dall'inizio del lavoro *Das Schloß* descriveva in questi termini la propria crisi interiore:

Zum Verhältnis zwischen linear und zyklischer Zeit in Heines Reisebildern (Metempsychosi ed eterna ripetizione. Il rapporto tra tempo ciclico e tempo lineare nei Reisebilder heiniani), «Jahrbuch der Romantik», IV, 1994, pp. 282-310.

³³ F. Kafka, *Die Erzählungen...*, cit., p. 274: «Für Dich sind es natürlich selbstverständliche Dinge, und Du setzt wie es Deine Art ist, ihre Kenntnis bei der ganzen Welt voraus. Nun hat man aber in dem kurzen Menschenleben – das Leben ist nämlich kurz, Gracchus, suche Dir das begreiflich zu machen – in diesem kurzen Leben hat man also alle Hände voll zu tun, um sich und seine Familie hochzubringen. So interessant nun der Jäger Gracchus ist – das ist Überzeugung nicht Kriecherei – man hat keine Zeit an ihn zu denken sich nach ihm zu erkundigen oder sich gar Sorgen über ihn zu machen. Vielleicht auf dem Sterbebett, wie Dein Hamburger, das weiß ich nicht. Dort hat vielleicht der fleißige Mann zum erstenmal Zeit sich auszustrecken und durch die müßiggängerischen Gedanken streicht dann einmal der grüne Jäger Gracchus»; trad. it.: Per te sono cose ovvie – queste le parole che il sindaco rivolge a Gracchus – e tu presupponi che tutti le conoscano. Ora nella breve vita umana – la vita è infatti breve, Gracchus, questo cerca di comprenderlo – in questa breve vita si ha un tale da fare per mandare avanti la famiglia. Per quanto interessante possa essere il Cacciatore Gracchus – si tratta di convinzione, non di piaggeria – non si ha il tempo di pensare a lui, di informarsi di lui o addirittura di preoccuparsene. Forse sul letto di morte, come il tuo amburghese, non lo so. Allora forse l'uomo laborioso ha per la prima volta il tempo di distendersi, e allora con i pensieri oziosi sfiora forse il cacciatore Gracchus.

Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockweise ihren gewöhnlichen Gang. Was kann anders geschehen, als daß sich die zwei verschiedenen Welten trennen und sie trennen sich oder reißen zumindest an einander in einer fürchterlichen Art. Die Wildheit des inneren Ganges mag verschiedene Gründe haben, der sichtbarste ist die Selbstbeobachtung, die keine Vorstellungen zur Ruhe kommen läßt, jede empor jagt um dann selbst wieder als Vorstellung von neuer Selbstbeobachtung weiter gejagt zu werden weiter gejagt zu werden.³⁴

Gli orologi non concordano, quello interiore incalza in una maniera infernale o demoniaca, comunque non umana, quello esterno prosegue a strappi il suo consueto cammino. Cos'altro può succedere, se non che i due diversi mondi si separino, e infatti si separano o almeno si lacerano l'un l'altro terribilmente. La natura selvaggia dell'andatura interiore può avere diverse ragioni, quella più visibile è l'osservazione di sé, che non consente a nessuna rappresentazione di pervenire alla quiete, dà la caccia a tutte per poi a sua volta, divenuta lei stessa rappresentazione, essere cacciata di nuovo da una nuova osservazione di sé.*

La «caccia selvaggia» del tempo interiore, di cui si parla nei diari, in Gracchus si è tramutata nella «inquietudine irrigidita» dell'eterno ritorno. Mentre è l'esistenza pratica, la vita nella sua accezione più comune e quotidiana, ad assumere nelle parole del sindaco il requisito della fretta e della velocità. Così infatti egli si rivolge al cacciatore, ricordandogli che non è lui l'argomento di cui si parla in città:

Du bist nicht der Gegenstand des Stadtgesprächs, von wie vielen Dingen man auch spricht, Du bist nicht darunter, die Welt geht ihren Gang, und Du machst Deine Fahrt, aber niemals bis heute habe ich bemerkt, daß Ihr Euch gekreuzt hättet.³⁵

Tu non sei l'argomento dei discorsi in città, per quanto si parli di cose disparate, tu non sei tra queste, il mondo prosegue il suo cammino, tu fai il tuo viaggio, ma fino ad oggi non mi sono mai accorto che vi siate incrociati.*

La netta divaricazione che oppone il tempo letargico della ripetizione, al tempo pieno di cose da fare del sindaco, cittadino di «questo» mondo e di «questa» città terrena, ripropone il dualismo tra due tempi nettamente altri e non assimilabili, in cui è dato ravvisare una delle esperienze fondamentali dei primi del '900. È allora che, sia sull'onda della psicanalisi freudiana, che

³⁴ F. Kafka, *Tagebücher (1910-1923)*, hrsg. von H.-G. Koch, M. Müller, M. Pasley, Fischer, Frankfurt am Main 1990, p. 682. Per un'edizione italiana si veda: F. Kafka, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, trad. it. di Anita Rho e I.A. Chiusano, I Meridiani, Milano 2013, p. 605. La traduzione qui riportata se ne distacca leggermente.

³⁵ F. Kafka, *Der Jäger Gracchus*, in Id., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, cit., p. 274.

delle teorie bergsoniane relative a *durée* e memoria, si approfondisce il divorzio tra due tempi differenti: da una parte il tempo oggettivo e organizzato, dall'altro il tempo vissuto della soggettività e dei meccanismi della psiche³⁶.

«Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden»³⁷. Il processo di riduzione e volatilizzazione cui va incontro il cacciatore avanza di pari passo con la creazione di un ibrido, collocato nel punto di intersezione tra mitizzazione e realismo, ma anche tra eterno e attimo della terrena caducità. Al pari del misterioso oggetto «Odradek», e non diversamente dall'animale chimera di *Eine Kreuzung* (1917)³⁸, anche il Cacciatore Gracchus costituisce un incrocio; ora la strana metamorfosi in farfalla sembra presentarlo addirittura come bozzolo, pupa da cui potrebbe avere origine qualsiasi strana creatura. L'interesse per le farfalle non è certo casuale, in un autore che ha da sempre considerato, al pari dell'amato Flaubert, la scrittura come un processo di trasformazione dell'io, dagli esiti imponderabili e potenzialmente mostruosi³⁹. L'uscita della farfalla dal bozzolo, altrove nello stesso racconto Kafka utilizza il verbo «schlüpfen», che indica sia l'infilarsi che lo sgusciare fuori, si riconnette a sua volta nell'antitesi di fondo tra impietramento e volatilizzazione, cui è riconducibile l'opposizione anima e canto *versus* muro e parete montuosa. Ma in maniera assai discreta, l'accenno alla farfalla, *psyché* dei Greci, rinvia all'universo concettuale della *Seelenwanderung* (metempsicosi), presente anch'esso nello Heine dei *Reisebilder* (1826, 1827, 1830)⁴⁰. Rispetto ad altre metamorfosi o processi di imprevedibile creazione dal nulla – si pensi all'uscita miracolosa dei cavalli non terrestri dal porcile in rovina, in *Ein Landarzt*, la metamorfosi del cacciatore in farfalla si profila però come un processo riduttivo e non scevro di umorismo, come lo svaporare del sogno, al momento del risveglio, o ancora il dissolversi del ricordo, e al suo sottrarsi al processo di fissazione da parte della memoria conscia.

³⁶ F.K. Schumacher, *Femme fantôme. Poetologien und Szenen der Wiedergängerin um 1800/1900*, Francke, München 2007, p. 178. L'Autrice cita a tale proposito gli studi di Charcot sull'isteria, e poi la terapia psicanalitica vera e propria, in cui proprio il tempo, ovvero un ordine sintattico sconvolto, dev'essere ristabilito.

³⁷ F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I, Apparatband*, in F. Kafka, *Kritische Ausgabe*, hrsg. von Malcolm Pasley, Fischer, Frankfurt am Main 1993, p. 272; trad. it.: Il Cacciatore Gracco si è tramutato in una farfalla.

³⁸ F. Kafka, *Eine Kreuzung* (Un incrocio), In Id., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, cit., pp. 320-321.

³⁹ D. Kremer, *Die Identität der Schrift. Flaubert und Kafka*, «DVJs», 63, 1989, pp. 547-573.

⁴⁰ Per l'edizione italiana, cfr. H. Heine, *Reisebilder*, trad. di F. Palazzi, G. Puccini e Figli, Ancona 1913.

LUCI E OMBRE, TRACCE E SOTTOTRACCE
PER NOTTURNO INDIANO

Anna Dolfi

Università degli Studi di Firenze (<anna.dolfi@unifi.it>)

Não ser nada, ser uma figura de romance,
Sem vida, sem morte material, uma ideia
[...] Uma sombra num chão irreal, um sonho num transe.¹

Il suo muscolo cardiaco
tradiva extrasistole
emotive insospettate.²

Poco meno di dieci anni (quelli che separano il 1975 di *Piazza d'Italia* dal 1984 di *Notturmo indiano*) sarebbero bastati a Tabucchi per affermare una personalissima cifra narrativa costituita (ove si eccettui il per tanti versi atipico *Piccolo naviglio*³, 1978) essenzialmente di racconti o di 'romanzi' di racconti, perfino nel caso di *Piazza d'Italia*, dove alla cornice è affidato il compito di saldare un'ampia serie di *morceaux choisis*. D'altronde il *Gioco del rovescio* (1981), *Donna di Porto Pim* (1983), e il di poco successivo *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), sono a confermare che la vocazione alla forma breve e la capacità di gestirla è tra le caratteristiche precipue dello scrittore, in particolare della sua prima maniera⁴. Assieme a

¹ F. Pessoa, *Não sei. Falta-me um sentido, um tacto*, trad. it. di A. Tabucchi, M.J. de Lancastre (a cura di), *Poesie di Fernando Pessoa*, Adelphi, Milano 2013, p. 99: «Non esser niente, essere una figura di romanzo, / senza vita, senza morte materiale, un'idea [...] / un'ombra su un terreno irreal, un sogno in transe». Se non diversamente specificato, tutte le traduzioni in italiano da Pessoa che figurano nel nostro testo sono degli stessi autori e provengono dalla stessa fonte.

² A. Tabucchi, *Pessoa cardiopatico*, ivi, p. 18.

³ Dopo decenni di dimenticanza (anche d'autore) ristampato da Feltrinelli nel 2011.

⁴ Anche se sappiamo bene che, dopo i due romanzi 'politici' del 1994 e del 1997 (*Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*), Tabucchi avrebbe trovato il modo di frazionare i libri successivi (utilizzando la geniale formula del romanzo per lettera in *Si sta facendo sempre più tardi* [2001], o presentando nuove raccolte di racconti), perfino nel caso di *Tristano muore* (2004), che, nell'esibita frammentazione, è di nuovo almeno all'apparenza un testo 'compatto', scomponibile però sulla base di analessi, prolessi, spazi bianchi, *raccourcis*, prolungamenti, che consentono di far passare

quella di giocare di e con luci ed ombre, di costruire – per usare le parole della bandella di *Donna di Porto Pim* scritte, anche se non firmate, da Leonardo Sciascia⁵ – «paesaggi che digradano rapidi verso la tentazione metafisica», affidando al paratesto, alle note, perfino agli indici – o diversamente a storie complesse e paradossalmente non finite, a figure ritornanti ripetutamente declinate – il compito di dire quanto l'autore non dichiara in modo esplicito, lasciando per abitudine al lettore l'interrogazione o il compito della decifrazione ultima⁶. Al pari dell'interpretazione del plot,

quasi inosservati i prestiti, le citazioni, i prelievi, occultati nell'esibizione di una scrittura visibilmente costruita su materiali di riporto. Ad indagarli si è recentemente impegnata una mia allieva, nella sua tesi di laurea (relatore prof. Anna Dolfi) discussa all'Università di Firenze nell'a.a. 2012-2013: Simona Mariucci, *Frammenti per le fonti di «Tristano muore» di Antonio Tabucchi*.

⁵ La paternità della bandella l'avrebbe rivelata lo stesso Tabucchi: «*Donna di Porto Pim* è a suo modo una cartografia personale, il tracciato della geografia intima di ciò che ero allora. Che non fosse un vero e proprio libro di viaggio ma anche una metaforica circumnavigazione attorno a me stesso, il viaggio attorno alla propria camera di chi paradossalmente aveva fatto davvero quel viaggio alle Azzorre, cercai di dirlo nelle tre paginette di prologo, e sobriamente lo ribadisce, con parole colte e evocatrici, il risvolto di copertina che fu scritto da Leonardo Sciascia anche se non è firmato. Alludendo a Leopardi, il testo di Sciascia rammenta ciò che dentro di noi trova risonanze, perché “antico” e “lontano”, evocando queste due dimensioni quasi fossero due punti cardinali del racconto» (A. Tabucchi, *Le mie isole Azzorre e quelle degli altri*, «La Repubblica», 13 luglio 2006, adesso, con il titolo *Le mie Azzorre*, in Id., *Viaggi e altri viaggi*, a cura di P. di Paolo, Feltrinelli, Milano 2010, p. 184).

⁶ Quella della ricerca delle tracce, in un autore dalla fittissima intertestualità e dagli abituali e sempre più marcati nascondimenti come Tabucchi, è impresa avvincente, sia che ci si muova nella direzione del commento che in quella di un'ermeneutica diffusa. Ma non molto si è fatto in proposito almeno fino a qualche tempo fa, ove si eccettuino le edizioni commentate (in particolare quelle di *Sostiene Pereira* [Feltrinelli, Milano 1994] e di *Notturmo indiano* [Sei, Milano 1996], rispettivamente a cura di Bruno Ferraro e di Anna Dolfi). Sia consentito per questo il rinvio ad alcuni nostri tentativi (A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Bulzoni, Roma 2006; *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Le Lettere, Firenze 2010; anche per la discussione della bibliografia sull'autore) e la segnalazione di volumi collettanei ove il problema ha iniziato ad essere affrontato da qualche saggio specifico: S. Contarini, P. Grossi (a cura di), *Antonio Tabucchi narratore*, Atti della giornata di studi (17 novembre 2006), Quaderni dell'Hôtel de Gallifet, Paris 2007 (n.e. rivista e aumentata, 2012); *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi*, Actes du colloque international (Aix-en-Provence, 12-13 Janvier 2007), numero monografico di «Italiès», 2007; A. Dolfi (a cura di), *I “notturmi” di Antonio Tabucchi*, Atti di seminario (Firenze, 12-13 maggio 2008), Bulzoni, Roma 2008. Quanto alla presenza del cinema nell'opera di Tabucchi, si vedano il libro di T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Sellerio, Palermo 2011 e il saggio di A. Dolfi, *Cinéma, cinéma*, in *De l'image dans la littérature et de la littérature à l'image. Du muet à la vidéo. Littératures espagnole et italienne des XIXe, XXe et XXIe siècles*, Actes du colloque international (Paris, 19-21 Mai 2011), sous la direction d'Annick Allaigre, Marina Fratnik, Pascale Thibaudeau, numero monografico di «Travaux et documents», 52, pp. 211-224; per la fotografia almeno il saggio di N. Trentini,

statutariamente aperto, già che è frutto (come suggerisce il Blanchot posto in esergo a *Notturmo indiano*) di un'insonnia pronta a volgersi, con il passare degli anni, in delirio e allucinazione⁷. Nessun dubbio, in ogni caso, che si tratti di un'attitudine ricettiva nei confronti delle zone più alonate del reale, di quanto, tramite l'avventura (il motivo ritornante del viaggio), sulla scorta della grande narrativa europea che ha teorizzato l'ombra e l'inquietudine (James, Stevenson, Conrad, Pirandello, Pessoa, Beckett...), ripropone temi che hanno a che fare con la follia, con l'assenza⁸. E anche con la 'balbuzie', con la luce esigua, fioca, intermittente, di storie raccontate da un io che vive⁹ a un io che scrive, ad uso di un lettore iscritto a cui ne corrisponde credibilmente un altro, esterno e forse infine reale. Si che già in partenza (il caso di *Notturmo indiano*, su cui vogliamo soffermarci, a partire dalla *Nota* d'autore) di personaggi non visibili sulla scena (al risultato della duplicazione e del processo speculare) ce ne sono almeno quattro, oltre all'imprendibile Ombra (di nuovo doppia e speculare) che muove la ricerca, segnandone, con il palesarsi, l'epilogo.

Ma non stupisce il gioco dei rispecchiamenti (anche quello delle donne, assenti e ritornanti: Isabel/Magda; delle città dal doppio nome: Benares/Varanasi; o quello che sottolinea la stessa taglia di due distinti 'falsari': Margareth e il protagonista maschile del V capitolo), se la letteratura è per eccellenza il luogo dell'alterazione, del doppio, del diviso (si pensi, tra gli autori cari a Tabucchi, a Poe, Dostoevskij, Hoffman..., ma anche a Chamisso, Calvino), se al fondo dell'io si trovano al contempo (come pare suggerire *Il filo dell'orizzonte*, 1986) nessuno (*nobody*) e/o l'altro¹⁰. Oltre, s'intende, al fittivo protagonista della vicenda, che con l'Ombra dialoga, inseguendola mentre cerca se stesso in un'India improbabile nata da repertori topografici, da guide turistiche, da *survival kit*. Gli

«Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa». *La fotografia nelle storie di Tabucchi*, in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura & Fotografia*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 201-237; per la musica gli interventi di P. Abbrugiati, *Des personnages dés accordés. La chanson napolitaine comme un fado dans l'œuvre de Tabucchi*, in *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique*, Actes du colloque international (Paris, 14-16 Mai 2009), sous la direction de Camillo Faverzani, numero monografico di «Travaux et documents», 46, 2010, pp. 267-283 e N. Trentini, *Fra notturni e canzonette: Tabucchi e la tentazione di modulare la memoria*, ivi, pp. 285-295. Sulla saggistica cfr. A. Dolfi, *Orizzonti. Una mappa di navigazione* [Tabucchi], «Narrazioni» 3, 2013, pp. 55-64.

⁷ Questi i sottotitoli degli *Ultimi tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio*, Sellerio, Palermo 1994; *Requiem. Un'allucinazione*, trad. it. di S. Vecchio, Feltrinelli, Milano 1992 (ed. orig. *Requiem. Uma alucinação*, Quezta, Lisboa 1992).

⁸ Penso in particolare a un racconto come *I pomeriggi del sabato* (in A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* [1981], Feltrinelli, Milano 1988).

⁹ Si pensi, in *Notturmo indiano*, all'allusione ai «topi morti» che ricorreranno anche negli *Archivi di Macao* (in *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo 1987).

¹⁰ Cfr. A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Feltrinelli, Milano 2003.

esterni quasi non esistono (a parte una spiaggia che troveremo ancora nel *Tempo invecchia in fretta*, 2009) o sono in notturna (si pensi alla strada lungo la pianura deserta verso Mangalore; alla visione della notte stellata da una barca, a Calangute). Quanto a luoghi/ambienti (dodici, come i capitoli del libro), 6 sono hotel; a una certa distanza seguono 2 stazioni e un ospedale. Per il resto, significativamente la Società teosofica di Madras, l'arcivescovado-collegio della Vecchia Goa, occupano (in sesta e ottava posizione) spazi sensibili nella struttura del volume e, con le Railways' Retiring Rooms (al centro della seconda sezione), si collocano a chiudere la prima parte e ad aprire la terza. Ci limiteremo dunque a soffermarci su questi, anche perché nel IV capitolo si esplicita la corrispondenza valigia/corpo (avviata fin dall'inizio, e che tanti sviluppi avrà fino a *Sostiene Pereira* ed oltre), nonché la shakespeariana transizione-equipollenza tra morire e dormire; l'VIII porta alle estreme conseguenze la riflessione sulla riduzione di tutto a polvere (la carta, gli uomini, di cui già nel II capitolo); il VI esibisce ed occulta le fonti del libro: *Les travailleurs de la mer* di Hugo (1866); *A travel survival* della Planet (sui quali già altrove mi è occorso di soffermarmi a lungo per segnalare suggestioni e prelievi testuali)¹¹; il Friedrich Schlegel di *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808), con la sua bipartizione, attenta a interni rispecchiamenti, tra lingue flessive e affissali; il 'dolciastro' Hermann Hesse prototipo – fin dal *Peter Camenzind* (1904) – in dimensione quotidiana, mitica o soprannaturale (il caso di *Siddharta* [1922]), di una narrativa ove il protagonista è in continua ricerca di sé, nella contrapposizione e complementarità tra bene e male, mondo della luce e delle tenebre, arte, dissipazione e asceti, occidente e oriente; l'esoterica Annie Besant, autrice tra l'altro di studi sul potere del pensiero, sul karma e il destino, sulla reincarnazione, sul rapporto tra l'uomo e il corpo/i corpi, sulla gemellarità, l'unità e la frattura; il Pessoa dissonante dei *Passos da Cruz* (1913-1916). Proprio su queste *Stazioni* dal sapore vagamente baudelairiano, che ragionano dei «bizzarri riti» di «sombra e luz» (X), vorrei richiamare l'attenzione, per lo sguardo 'da lontano' verso un «outro ser» che fa sì che l'essere si identifichi con la mancanza («Eu próprio sou aquilo que perdi...», VI) e il desiderio di annullamento («Fosse eu uma metáfora somente / Escrita n'algum livro insubistente / Dum poeta antigo», VII)¹².

Ma, nel gioco di rimandi tra Xavier e Roux (per giunta nome multiplo, alla pari del programmatico *rêves/revés* che contrassegna l'autore dal *Gioco del rovescio*, visto che può essere napoletano, portoghese: *rouxinol*,

¹¹ Cfr A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, cit.

¹² F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, a cura di A. Tabucchi, Adelphi, Milano 1979, p. 126; trad. it. ivi, pp. 194-195: «Io stesso sono quello che ho perduto...» (VI); «Ah, essere solo una metafora / scritta in un qualche libro insussistente / d'un antico poeta [...]».

francese: *rossignol*, inglese perfino, con il necessario rimando alla notte: *nightingale*; né è il caso di scordare che Monteiro Rossi si firmerà Roxi in *Sostiene Pereira*), vengono coinvolte ben altre opposizioni: quelle – iscritte nella lirica *Natal/Natale* (1922) di Pessoa, citata, anche se in altra lingua, dal Lui senza nome¹³ che accoglie alla Società teosofica – di verità ed errore, di scienza e fede, di eterno ed effimero, di cecità e follia. Sì che non solo la conclusione del colloquio di Madras, ma anche quella finale del libro sarà all’insegna della conciliazione impossibile o della genetica coesistenza, al negativo, di cercare e di credere¹⁴. Inutile, insomma, ogni tentativo; e confuse le tracce, già che quanto deve rimanere segreto si dissimula, copre il visibile, nasconde il proprio mistero. Non stupisce allora che dal VII capitolo l’indecisione esplicitamente si instauri («Ero abbastanza indeciso»¹⁵) mentre i dualismi aumentano di importanza e di peso (da una parte *maya*, l’apparenza del mondo, dall’altra l’*atma*, l’anima individuale; con il *karma* per centro) assieme alla palese evidenza della *coincidentia oppositorum* («io sono un altro»). Che ha a che fare con un convincimento/*status* tipico della modernità (il «Je est un autre» della famosa *Lettre du Voyant* [1871], spesso ricordato da Tabucchi) e anche con uno sconosciuto che genera visioni (basta pensare, sempre in quel testo di Rimbaud, a «Il arrive à l’inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues!»)¹⁶. Visioni che, in *Notturmo indiano*, saranno favorite dal contenitore barocco dell’arcivescovado e del convento di San Bonaventura di cui nell’VIII capitolo.

Ma continuando, visto che in Tabucchi quasi niente è innocente, sarà da ricordare che nello spazio consacrato al santo teorizzatore dell’*itinerarium mentis in Deum* (dato che ci troviamo nel collegio di San Bonaventura) il protagonista leggerà in sogno su un libro aperto di un *soi-disçant* (petrarchesco?)¹⁷ Agostino una stringa («quo modo praesciantur futura»)¹⁸ che, concordanze patristiche alla mano, rinvia forse piuttosto ai *Dialogorum libri* di San Gregorio Magno quale fonte possibile per lo stesso Agostino. Ma tant’è. La sintonia è soprattutto con il mondo cupo di un Seicento da sconfitta della ragione; con un contesto, sia pur diversamente

¹³ Almeno fino alle quattro lettere che commentano il libro da una diversa postazione (quella dei *Volatili del Beato Angelico*).

¹⁴ F. Pessoa, *Natal*: «Não procures nem creias: tudo é oculto»; «Non cercare e non credere: tutto è occulto», dal verso conclusivo di *Natale*.

¹⁵ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 62.

¹⁶ La *Lettre à Paul Demeny* di Rimbaud, del 15 maggio 1871; trad. it. nostra: arriva all’ignoto, e quand’anche, spaventato, finisce per non capire più le sue visioni, le avrebbe pur viste!

¹⁷ Difficile supporre, nel coltissimo Tabucchi, la dimenticanza dell’ascensione petrarchesca al Ventoso delle *Familiars* IV, 1.

¹⁸ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., pp. 77-78.

‘religioso’, che nel nostro scrittore potrebbe essere nato anche dalla suggestione delle immaginarie parrocchie di Petra e/o di Regalpetra, dall’ inconsapevole memorizzazione di un libro non finito che, al pari dei suoi, aveva la struttura di un «romanzo poliziesco» ed era nato, tra «sonno e veglia»¹⁹, con e dalla ricerca di indizi; un libro di cui Tabucchi avrebbe ricordato, nei suoi pezzi politici, l’acuto sarcasmo e il gusto per l’esposizione improvvisa delle contraddizioni logiche²⁰. Chissà, si diceva, che non fosse rimasta in lui (lettore e ammiratore di Sciascia) traccia anche di alcune parole, e della finale clausola sull’ingiustizia di tutto (*ergo* pure di Dio), pronunciata da fra Diego alla vista del rogo, nella consapevolezza del diverso destino riservato dall’Inquisizione alla vita dello spirito e a quella della carne. Il «siamo tutti morti» gridato in un accesso di follia nell’VIII capitolo di *Notturmo indiano* (p. 78) da un doppiamente immaginario Alfonso de Albuquerque (il lettore si troverà infatti a scoprire in ritardo, solo quando appare il vero interlocutore dell’arcivescovo nella cui biblioteca si conservano le cronache seicentesche della Compagnia di Gesù, di non essere stato dinanzi alla personificazione di un personaggio storico, ma a un sogno/incubo materializzato in figura) introduce come possibile sottotraccia di questo Tabucchi *Morte dell’inquisitore* (1964) e, ancora di più, *Il consiglio d’Egitto* (1963), a quello fortemente intrecciato.

Quanto insomma si vuole ipotizzare, non senza una qualche audacia²¹, è che nelle pagine dell’VIII capitolo del volumetto del 1984 possa nascondersi un omaggio cifrato (nel X capitolo, a p. 89, ce ne sarà uno a Vittorio Sereni, *sub specie* di «stelle variabili» e di «cara persona») allo scrittore (autorevole e amato) che aveva predisposto la quarta di copertina²², sottolineando l’allusività, l’incongruo, il notturno, l’oc-

¹⁹ I sintagmi sono tratti dalla nota d’autore del 1967 (pp. 6-7), preposta all’edizione Laterza delle *Parrocchie di Regalpetra* (prima edizione del 1956) e di *Morte dell’inquisitore* (1964).

²⁰ Si veda una frase dal sapore ‘tabucchiano’ quale: «E come si possa soffocare e sorreggere insieme, è un mistero della prosa (non possiamo dire del pensiero) di D’Ors» (L. Sciascia, *Morte dell’inquisitore*, in Id., *Le parrocchie di Regalpetra. Morte dell’inquisitore*, cit., p. 175).

²¹ In mancanza di un calco testuale preciso, al quale non esitiamo mai, normalmente, per rigore metodologico, a fare ricorso. Ma lo statuto (in questo sì) post-moderno della narrativa tabucchiana, la quantità ed emulsione delle letture che agiscono sopra e sotto traccia, ci spinge per una volta (stante la certezza di una ponderata lettura di Sciascia da parte dell’autore) ad operare una calcolata eccezione.

²² «Era l’estate del 1984, credo, io non ero in Italia, doveva uscire *Notturmo indiano*. Elvira mi chiamò, mi chiese se avessi scelto un’immagine. La ‘quarta’ l’aveva scritta Leonardo Sciascia, che aveva ben capito lo smarrimento del protagonista di fronte all’universo impenetrabile dell’India. “In India fai talmente l’indiano che per la copertina avrei scelto una miniatura persiana”, mi disse Elvira» (A. Tabucchi, [*Commiati*] da *Elvira Sellerio*, in Id., *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Feltrinelli, Milano 2013, p. 254).

culto, quali elementi dominanti nel libro del giovane autore toscano. Sciascia, oltre che Pessoa, potrebbe dunque essere anche all'origine del sonno che, cogliendo sotto la pergola²³, avvia le allucinazioni di *Requiem*; mentre il materiale ispanico conservato negli archivi, il dibattito sul difficile rapporto tra menzogna e verità, il metodo (che aveva guidato il gioco d'azzardo di cui era appassionato don Giuseppe Vella), evocato da una bandella che parla per Tabucchi di «incongruità che [...] si riordina a metodo», possono ricordare la storia di un abate siciliano e dei personaggi coinvolti con lui nella contraffazione dei Consigli di Sicilia e d'Egitto. Richiamando le riflessioni sulla doppia identità (a partire da un modello esemplabile sul *Paradoxe sur le comédien*) e le appassionate requisitorie dell'avvocato Di Blasi (oggettivate in voce altrà, proprio come avverrà in *Notturmo indiano*) sulla prepotenza della menzogna, più forte della verità nel momento in cui se ne configura come doppio, come parodia. Non sarà forse un caso, insomma, che dagli scaffali di noce scuro della Sicilia di Sciascia vengano estratti libri per cui si evocano i sorci²⁴ (e ai 'topi' come metafora del passare la vita sui libri farà sovente allusione Tabucchi), né che il cuore del romanzo siciliano – con l'ausilio di interrogative retoriche, di una costruzione anaforica, di sogni/incubi proiettati nel futuro (anche questi saranno elementi ritornanti) – sia un gridato delirio sull'*ubi sunt*, sulla morte della storia, sulla fine di tutto²⁵. Non troppo dissimile (se l'amicizia, anche letteraria, «è fatta soprattutto di complicità»²⁶, di sotterranee rispondenze) da quello ascoltato dal protagonista di *Notturmo indiano* che, al feroce farneticchio del «siamo tutti morti», del «niente è servito a niente»²⁷, opporrà un frammento alla De Andrade («“No”, dissi io, “qualcosa resta sempre”») che, dopo una seconda apparizione²⁸ nella conclusione singolarmente nietzschiana di *Per Isabel* (2013)²⁹, solo nel li-

²³ L. Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*, Adelphi, Milano 1989, p. 33.

²⁴ Ivi, pp. 130-131.

²⁵ «Tutta un'impostura. La storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero [...] i nostri avoli e trisavoli? ... Sono discesi a marcire nella terra né più e né meno che come le foglie, senza lasciare storia» (ivi, pp. 59-60).

²⁶ A. Tabucchi, [*Commiati*] da *Elvira Sellerio*, cit., p. 254.7

²⁷ «Io sono morto, e questa città è morta, e le battaglie, il sudore, il sangue, la gloria e il mio potere: è tutto morto, niente è servito a niente” / “No”, dissi io, “qualcosa resta” sempre” / “Che cosa?” Fece lui. “Il suo ricordo? La vostra memoria? Questi libri?”» (A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 78).

²⁸ Rispetto alla prima, in *Notturmo indiano*.

²⁹ Romanzo si ricordi, a lungo dimenticato dall'autore (e pubblicato postumo), la cui stesura è collocabile tra *Notturmo indiano* e *Requiem* (ma per una lettura di quel testo cfr. A. Dolfi, *Isabel, o della 'lunga' notte*, «Estudos Italianos em Portugal», Nova Série, 8,

bro postumo di saggi troverà, con la sua consacrazione, anche l'indicazione esplicita della fonte³⁰. Che l'interrogativo sul poco che resta dovesse – in contesti e tempi diversi – essere importante per Tabucchi, lo prova, proprio in *Notturmo indiano*, la ribellione onirica alle parole mortifere di Alfonso de Albuquerque, con l'improvvisa, sia pur dubitativa – già che viene di nuovo dall'altra voce –, laica opposizione³¹ al nulla a cui sono destinati i ricordi, la memoria, i libri³².

Ma sarà il caso di tornare sul sicuro, citando, limitandosi a parziali accenni verso la fine del libro, una canzone napoletana che potrebbe piacere al Monteiro Rossi a venire (ma non è questione, in *Notturmo indiano*, come in 'Agostino', del mistero della profezia? e della possibilità di articolare in nuovo modo la successione dei tempi?), l'ode a Nightingale (*Ode to a Nightingale*, 1919) di Keats, le suggestioni sulla fotografia (con conseguenti e puntuali prelievi, anche quanto allo scatto sul giovane nero³³) della Sontag, a Tabucchi assai cara. Mentre nel XII capitolo l'intero plot si ripresenta in clausola, come per effetto di uno sguardo ritornato (o di un totale e deformante rispecchiamento), nel racconto orale fatto a Christine sulla terrazza dell'Hotel Oberoi. In un'ultima, ambigua contraffazione, il personaggio visto sullo sfondo, così come il soggetto dell'enunciazione, si qualificano per la loro virtualità, per i ripetuti capovolgimenti, per la natura palindroma. E per la possibilità di far scattare un'intertestualità che mette in gioco, confondendoli, narratore interno ed esterno (la lette-

2013, pp. 143-154 e A. Dolfi, *Per Isabel: sulla moltiplicazione/disseminazione dell'incipit*, in *Tabucchi postumo. Atti del convegno di Bruxelles*, a cura di Thea Rimini, in corso di stampa). Una finale apparizione della luce, con l'adombrata possibilità del ritorno (la segnalazione non ha altro senso che quello di delineare, nell'arco di alcuni decenni, un qualche percorso nietzschiano nella narrativa contemporanea europea, si troverà anche in uno degli ultimi libri di P. Modiano: *Dans le café de la jeunesse perdue*, Gallimard, Paris 2007; su cui si veda A. Dolfi, *La nuit, le noir, les marges entre littérature et photographie* in A.-Y. Julien, dir., *Modiano, ou les intermittences de la mémoire*, Hermann, Paris 2010, pp. 269-294).

³⁰ Cfr. A. Dolfi, *La storia di un libro. Postfazione*, in A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, cit., p. 276.

³¹ Più correttamente si potrebbe parlare di agnosticismo, raccogliendo una suggestione di *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, in A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, cit., pp. 42-53.

³² Diversamente, a una singolare raccolta di poesia inscritta nel segno della morte fa pensare, nel X capitolo, l'avventura del postino di Filadelfia che in una mattina di freddo, guidato da una lama di luce, si infila in «un vicolo lungo e buio», per trovarvi alla fine «un bel mare azzurro». Penso, lo si sarà capito, di nuovo con una certa audacia, a *In gran segreto* di Bassani (narratore amato da Tabucchi), in particolare, in quella raccolta, a *Per lettera* (G. Bassani, *Per lettera*, in Id., *In gran segreto*, Mondadori, Milano 1978, p. 65).

³³ Cfr. *Una composizione di «morceaux choisis»*, in A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, cit., pp. 116-125.

ra di Xavier Janata Monroy, indirizzata al signor Tabucchi, mescolando i due piani, attribuirà al personaggio l'autodefinizione che, nel libro che la ospita – *I volatili del Beato Angelico* –, Tabucchi offre di sé come di uno scrittore sensibile alla *lame chicken*), rompendo ad un tratto il gioco della letteratura («la sostanza non può essere semplicemente questa»³⁴, come aveva segnalato una stupita e delusa Christine) per mostrare quanto si cela sul fondo, in controluce, e che colloca ad un tratto il libro sul discrimine di... Facendolo ad un tratto «più grand[e] di noi»³⁵, nel mostrare come, in ultima istanza, il tema vero, oltre ogni *divertissement*, sia quello dell'apparenza (ovvero il rapporto con l'immagine), e della morte³⁶ (ossia l'impossibilità di trovare/ritrovare quanto non si è mai avuto o si è perduto *à jamais*). Non stupisce allora che nei testi aggiunti³⁷ Tabucchi (sulla scorta di un raffinato Emmanuel Nunes citato a proposito di musica e poesia³⁸) possa parlare di una parola che tenta di risalire verso l'indistinto della propria origine per trovare il punto nel quale ombra e luce si toccano e il non essere sfiora l'essere. Unendoli insieme (come la «frase falsa» e la «frase vera» del paradosso del mentitore di Eumenide) là dove menzogna e verità, al di là della paura³⁹, si istituzionalizzano (per non risolversi) come realtà duale.

³⁴ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 102.

³⁵ A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, cit., p. 48.

³⁶ Ivi, p. 44.

³⁷ Quelli della *Frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*.

³⁸ Ivi, pp. 44-45.

³⁹ Cfr. «Forse noi scrittori abbiamo semplicemente paura» (ivi, p. 53).

VITTORIO BODINI E UN PAESE SOGNATO

Laura Dolfi

Università degli Studi di Parma (<laura.dolfi@unipr.it>)

È solo sette anni dopo la fine della guerra civile che aveva sanguinosamente lacerato la Spagna che Vittorio Bodini si reca per la prima volta a Madrid¹; ma nelle cronache di vita e costume che – a partire dal successivo 1947 – invia al quotidiano romano «Risorgimento liberale» (o in forma più occasionale ad altri giornali e riviste)² non troviamo traccia di quelle distruzioni, violenze, povertà di cui la città portava ancora il segno. Solo qualche sparso, ma significativo, riferimento alla dittatura iniziata alla fine del conflitto, nell'aprile del 1939. È, ad esempio, parlando della «negazione della salvezza» presente nei romanzi di Camilo José Cela, che si trova a riflettere sul fatto che la «formazione» di questo scrittore non poteva non essere stata condizionata dalla «sanguinosa esperienza» del conflitto, nel quale aveva combattuto³. O ancora, è durante uno dei tanti incontri in un caffè che gli capita di sperimentare l'ostilità e la silenziosa adesione che accompagnavano il nome di Federico García

¹ Dove arrivò il 23 novembre 1946 (lo scriveva a Oreste Macrí). Inizialmente però la borsa di studio del Ministero degli Esteri che gli era stata conferita lo destinava ad un'altra sede; solo un paio di settimane prima della partenza fu informato del cambiamento che considerò – come scriveva ancora all'amico – una «fortuna insperata» (lettere del 6 ottobre e del 22 novembre, in V. Bodini, O. Macrí, «In quella turbata trasparenza». *Un epistolario. 1940-1970*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2016, pp. 187 e 190).

² Si vedano i dati bibliografici offerti da L. Giannone nella *Nota al testo* all'edizione ampliata di V. Bodini, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, Besa, Nardò (Lecce) 2013 (prima ed. Piero Manni, Lecce 1987), pp. 129-135. Questo libro – pubblicato postumo per realizzare il progetto dell'autore di raccogliere i propri 'pezzi spagnoli di prosa' – raccoglie venti articoli: quattro usciti su «Risorgimento liberale» nel 1947 e sedici in sedi diverse: «La fiera letteraria», «Libera voce», «Il Momento» e «Il Momento del lunedì», «La Gazzetta del Mezzogiorno», senza contare le ristampe su altri quotidiani e riviste (cfr. la *Premessa* e la *Nota al testo* di Lucio Giannone a V. Bodini, *Corriere spagnolo...*, cit., pp. 71 e 131-135).

³ V. Bodini, *Destino dello scrittore*, in Id., *Corriere spagnolo...*, cit., p. 126 (nelle successive note, ove non diversamente precisato, gli articoli di Bodini rimandano – col solo titolo e pagina – a questa edizione). Come risaputo, Cela aveva appoggiato lo schieramento nazionalista, probabilmente per questo Bodini dichiara di aver considerato «più discreto» non affrontare l'argomento (*ibidem*).

Lorca (la cui morte – come noto – pesava a livello internazionale come una colpa terribile e incancellabile del *frente nacional*⁴): da un lato c'erano alcuni «poetini impiegati pei ministeri» che si stupivano di quella che consideravano «la sproporzionata fortuna» riscossa in Europa dai versi lorchiani, dall'altro il cameriere che, ascoltando la ben motivata difesa pronunciata da Bodini, lasciava intravedere «un'espressione di gratitudine che sembrava aumentare a ogni parola»⁵.

Analogamente, il ricordo dei romanzi di Hemingway (con quei protagonisti spagnoli così dediti alle bevute) lo porta a constatare come la censura ne avesse impedito la diffusione⁶ e come, accanto a quella politica, in Spagna fosse presente anche un'altra e forse più forte censura, quella religiosa: era stata addirittura sospesa la ristampa di *Cuore* di De Amicis per la «*caritas* [...] encomiabile», ma «di natura eccessivamente laica» del giovane protagonista, oltre che per l'assenza in «tutto il libro [...] del nome di Cristo»⁷. È poi la smodata allegria della notte di fine d'anno, con i suoi colorati travestimenti, a fargli evocare con orrore quanto appena appreso dal pittore cordovese che lo accompagnava, e cioè che analoghe maschere erano servite per coprire i volti degli esecutori di detenzioni forzate o di rappresaglie sommarie:

Con quei nasi finti [...], con quelle facce tinte, coi berrettini di carta, quando non erano i capelli veri tolti alle *señoras de bien*, andavano a prendere la gente a casa e la portavano fuori a fucilarla.⁸

⁴ Da questo punto di vista è significativa la battuta di un poeta sostenitore della dittatura riportata da Bodini: «È tutta una montatura politica [...]. È uno sfruttamento che l'antifascismo ha organizzato [...]. Se l'avessero ammazzato i rossi nessuno si sognerebbe di considerarlo fra i più grandi poeti contemporanei» (*Amici e nemici per il poeta andaluso*, p. 80). Per una valutazione delle ripercussioni che la morte del poeta ebbe, anche nel nostro paese, sulla diffusione e valutazione della sua opera, cfr. L. Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Bulzoni, Roma 2006.

⁵ *Amici e nemici per il poeta andaluso*, pp. 79-80.

⁶ Si veda l'attacco: «Si può dire che gli Spagnoli siano i soli a non conoscere i libri di Hemingway sulla Spagna», ma con lui – segnalava – erano state proibite le ristampe di Stendhal e di Anatole France (*Un Paradiso per Hemingway*, p. 58). D'altronde è fin troppo evidente che un autore come Hemingway – che aveva preso parte alla guerra civile come corrispondente e che, tra l'altro, proprio anche con il famoso *For Whom the Bell Tolls* (Overseas, New York 1940, di cui c'era stata subito una versione cinematografica) aveva confermato il suo sostegno al *frente popular* – non poteva che essere chiaramente osteggiato.

⁷ Un «difetto» che – precisa Bodini –, trattandosi di un'«opera così edificante» si era persino pensato di sanare «con una dosata inserzione di tale nome» (*Un Paradiso per Hemingway*, p. 58).

⁸ *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 45. Qui il critico, nell'atmosfera libera del dopoguerra, ma con ancora vivo il ricordo della vicina dittatura fascista e delle sue violenze,

O infine è l'abituale frequentazione con un antiquario, sempre inspiegabilmente libero da impegni, a fargli constatare gli sfacciati privilegi dei quali godevano coloro che, invece, avevano appoggiato lo schieramento di Franco (impiegato al Sindacato della Benzina si limitava a firmare l'entrata e l'uscita, senza lavorare: «avendo fatto la guerra dalla parte franchista, nessuno gli poteva dir niente»⁹).

Al di là di queste osservazioni *en passant*, è evidente però che – rispondendo a quanto gli era stato chiesto dal direttore del giornale – l'obiettivo dei suoi articoli doveva essere altro, e cioè quello di presentare al lettore italiano (come corrispondente dalla Spagna) un contenuto più leggero e accattivante: la «vita di Madrid, come si sta, come si mangia. Vita notturna, spettacoli»¹⁰. E inevitabilmente, tra i flash che i singoli pezzi offrono, troviamo le due manifestazioni che all'estero, più di altre, sono legate al folclore ispanico, e cioè la corrida e il flamenco. Ma va precisato subito che niente di superficiale caratterizza queste pagine. È infatti evidente che – andando oltre la sua indubbia capacità di scrittura e di intelligente riflessione – Bodini si preoccupa, soprattutto e sempre, di interpretare, inquadrare, comprendere. Le sue non sono fredde descrizioni esterne, sono racconti di vita reale, personalmente sperimentata.

Della corrida, ad esempio, lo colpiscono i ricchi costumi e l'animazione del pubblico, anche se quella che vede – e di cui ci parla – è, per lo meno in parte, decisamente scadente: uno dei tori (il quinto) intimorito rimane immobile ed è fischiato dal pubblico, un *peón* viene incornato, il toro muore soltanto dopo varie stoccate mancate e, allora, nuovi fischi si aggiungono ad accompagnare il torero. Pur concludendo «Non era stata una corrida»¹¹, Bodini ne ricostruisce i protagonisti e le diverse fasi: gli *alguaciles* che la introducono, gli *espadas*, i *picadores*, i *peones* che sfilano davanti al pubblico; e infine il combattimento, la *faena* che sfocerà nella stoccata finale¹².

Cercando di approfondire meglio l'arte taurina legge con costanza i giornali specializzati; in particolare ne compra uno («La tarde») che, in occasione degli anniversari, racconta la vita dei toreri più famosi. Scopre così l'esistenza di diverse scuole (quella di Siviglia in contrapposizione a

si sofferma su un amaro raffronto: «Noi avremmo forse perduto in Italia, forse provvisoriamente, l'estetica della vita; ma ciò che non perderemo mai è l'estetica della morte» (*ibidem*).

⁹ *La manuzza d'avorio*, p. 119.

¹⁰ Questa frase della lettera inedita che Mario Pannunzio scrive a Bodini il 14 dicembre 1946 è riportata da Lucio Giannone nella sua *Introduzione al Corriere spagnolo...*, cit., p. 11.

¹¹ *Banderillas de fuego*, p. 65.

¹² *Ivi*, p. 62.

quella di Ronda, ad esempio¹³); impara a conoscere le vicende di Pedro Romero, a fissare rivalità e amicizie: come quella di Joselito 'el Gallo' e di Ignacio Sánchez Mejías, a cui Federico García Lorca aveva dedicato il suo *Llanto*¹⁴. Nonostante tutto comunque quello che ricaviamo, anche da altri sparsi commenti, è che si tratti di uno 'spettacolo' che non lo convince e che, per di più, gli sembra eccessivamente lungo e monotono¹⁵. Frenato forse dall'indubbia adesione di molti¹⁶, si limita quindi a riportare le rapide obiezioni avanzate, di fronte alle sue perplessità, dagli amici spagnoli: i tori, come i toreri, sono professionisti («il loro addestramento comincia da appena nati»¹⁷), il toro «è un animale *valiente*»¹⁸, è meglio che venga ucciso nella *plaza* «in un combattimento leale anziché al mattatoio», il pubblico «s'infuria e inveisce» contro il torero scadente perché «i tori non si devono far soffrire»¹⁹.

Ben diversa è invece la sua posizione riguardo al flamenco (lo ritroveremo tra l'altro anche nella sua opera poetica e grafica²⁰). Ancora una volta cerca di capire, sempre guidato – in un generale entusiasmo per il

¹³ *Torero per grazia di Dio*, p. 97.

¹⁴ Se a questa poesia – come vedremo – riserverà un deciso elogio (cfr. *infra*, p. 422), sul torero esprimerà le sue riserve con poche, decise parole: non era «un grande torero, un torero *por gracia de Dios*» (*Torero per grazia di Dio*, p. 99). Un giudizio che contraddiceva l'elogiosa frase pronunciata da Federico García Lorca: «Sánchez Mejías es la fe, la voluntad, el hombre, el héroe puro» (F. García Lorca, *Presentación de Ignacio Sánchez Mejías*, in Id., *Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de A. del Hoyo, vol. III, *Prosa, dibujos*, Aguilar, Madrid 1988, p. 418; trad. it.: Sánchez Mejías è la fede, l'impegno, l'uomo, l'eroe puro). La traduzione in questa e nelle note successive è nostra.

¹⁵ «Queste cerimonie e i ricchi abiti delle comitive sono già la corrida, perché la lotta vera e propria non occupa che pochissimo tempo e tutto il resto dello spettacolo è una successione di punti morti che risulterebbe estremamente noiosa se non la riempissero la decorazione e il balletto»; ed insiste: «Se volete provare l'emozione di una corrida, contentatevi di leggerne la descrizione in qualche buon autore: di quante se ne sono scritte, nessuna è così letteraria come la realtà» (*Banderillas de fuego*, p. 62).

¹⁶ Ad esempio, lo stesso García Lorca che confessava esplicitamente: «Al poeta le gustan los toros [...]». Per quella fusione tra geometria e morte che gli era propria la corrida rappresentava – a suo avviso – uno dei momenti nei quali il *duende* può raggiungere i suoi «acentos más impresionantes» (F. García Lorca, *Nota autobiográfica e Juego y teoría del duende*, in Id., *Obras completas*, vol. III, *Prosa, dibujos*, cit., pp. 398 e 316).

¹⁷ *Banderillas de fuego*, p. 63.

¹⁸ È fin troppo scontato, in questo aggettivo, il riferimento alla specificità del *toro bravo*.

¹⁹ *Lotta per la gallina universale*, p. 108.

²⁰ Si vedano i disegni riprodotti nell'e-book *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bibliografico*, a cura di L. Dolfi, UniPR- Co-Lab, Università degli Studi di Parma, dicembre 2015, <<http://hdl.handle.net/1889/2889>> (03/2016). Rimando a questo volume anche per la riproduzione e il commento di vario materiale inedito: dediche su libri, lettere, fotografie, litografie con dedica, ritagli di giornali, copertine di libri ed estratti.

paese appena scoperto²¹ – da amici e conoscenti; è evidente però che in questo caso il coinvolgimento è totale. Bodini non si limita infatti a descrivere i passi e i modi della danza:

Fanno pochissimi movimenti, e molto semplici, battendo coi tacchi un tempo sempre più puntiglioso e aggressivo; d'un tratto si fermano, con le mani riunite in alto sul capo, solo i tacchi continuano caparbiamente a picchiare [...],²²

o a definirli in modo esatto e suggestivo (è una «musica definita plasticamente nello spazio») ma, dopo essersi soffermato a precisarne i ristretti confini strumentali (ammette, o meglio tollera, solo la chitarra)²³, ne segnala la «complicatissima serie di gradazioni»: *fandango, bulerías, alegrías*, ecc.

Poi ricorda i *cantaores*, il loro raccogliersi «in sé stessi, con la fronte abbassata», il loro iniziare «a tentare con battute di mano, dapprima incerte, cercando di suscitare in sé non il ricordo della musica, ma il suo stato d'animo», con la volontà di far riemergere «con un'immediatezza bruciante le passioni dimenticate e presentite: amare, uccidere, disprezzare, adorare, morire, e gli oggetti giunco, fanale, riva, luna, fiore, crocefisso, sudario». Ed è in particolare un *fandanguillo*, ascoltato «alle cinque di notte in una bettola miserabile» a fargli ricordare, con una libera associazione, ora la concentrazione e intensità d'evocazione di una seduta spiritica, ora (per la «pena disperata di vivere» che sembrava esprimere) un «canto stranissimo e inquietante» udito anni prima nella sua terra salentina²⁴.

²¹ Cfr. «Quanta curiosità di conoscere, di sapere tutto; libri e gente, clima, strade, vini, accenti, persino formaggi, ecco, e i gamberi; la notte rincaso ubbriaco di Spagna, e provo i passi del ballo flamenco, e leggo i poeti, e la storia della civiltà spagnola» (lettera a Oreste Macrí del febbraio 1947, in V. Bodini, O. Macrí, «*In quella turbata trasparenza*» ..., cit., p. 194). Scrive a questo proposito Anna Dolfi: «Insomma la Spagna reale, letteralizzata e mitizzata prima della conoscenza [...] si rivela, sia pur diversamente, a Bodini e a Macrí, alla prova del viaggio, a dispetto del grande fascino [...], come una terra profondamente perturbante: luogo dell'intuizione e realizzazione possibile (e temuta) di desideri e pulsioni di sregolatezza (cibi, orari, *habitus*...) controllate altrove in una vita di impegno, di lavoro» (A. Dolfi, *Mitologia e verità. Il barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in Ead., a cura di, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, p. 401).

²² *Flamenco*, p. 55.

²³ Ivi, p. 54.

²⁴ Ivi, p. 53. Al di là dell'oggettiva, e tardiva, identificazione del canto (come precisa Bodini, si trattava di *Faccetta nera*) quello che sembra imporsi in questo singolare parallelismo è l'identità dei protagonisti – dei carrettieri che trasportano pietre estratte dalle cave – e la loro sottintesa fatica che, appunto, appare nel canto parimenti trasfigurata, ridotta all'essenza del suono, del lamento e della sofferenza.

Dai *cantaores* confessa di aver molto imparato (e si duole di non aver potuto incontrare il famoso Silverio Franconetti²⁵, ricordato da García Lorca²⁶). Leggendo queste pagine è chiaro che Bodini non si è limitato ad ascoltarne il canto, ma che si è attardato con loro per assimilarne le convinzioni (fondamentale è, ad esempio, la frase con cui il ballerino José Greco gli segnala che il flamenco «Non è né un canto né un ballo», ma una «cosa», una «condizione dell'anima»²⁷) e per cercare di trasformarsi lui stesso in un protagonista attivo, sia pur appartato. Impara infatti – come un gitano – a *tocar las palmas*, a battere le mani secondo una «ventina di ritmi, ora del *cante chico*, ora di quello *hondo*»²⁸. Percepisce così quella differenza basilare che separa quest'ultimo dal flamenco, e cioè il privilegio assoluto della voce, che si leva sola nel silenzio, prescindendo dalla danza e dalla musica. Con poche parole, infatti, ne fissa l'iter di approssimazione all'essenza: «il canto va gradualmente sparendo, finché non restano, sulle cime del *cante hondo*, se non [...] pianto e grido puro»²⁹.

Pur senza elencare le quattro forme nelle quali si articola questo canto (che indubbiamente conosceva), si sofferma sulla *siguiriya*³⁰ che – precisa

²⁵ Pensa di andare a trovarlo, ma lo informano che è già morto. È un caso che lo appassiona e incuriosisce perché si tratta di un italiano, sia pur arrivato a Malaga da giovane; questa strana mescolanza gli sembra – al di là di ogni facile lode delle «italiche virtù canore» – «un ostacolo in più» per arrivare all'eccellenza del *cante* e a quella sorta di 'maledettismo' ad esso legato: dicono che cantava come un angelo, ma doveva trattarsi di un angelo «dalla voce avvinazzata e arrochita dal tabacco nero e da passioni inconfessabili. Non ci vuol meno per cantare flamenco», concludeva (*Miele d'Italia e limoni di Spagna*, pp. 74-75).

²⁶ Che gli dedicherà una poesia del suo *Poema del cante jondo*, il *Retrato de Silverio Franconetti*; cfr. in particolare i versi iniziali: «Entre italiano / y flamenco, / ¿cómo cantaría / aquel Silverio? / La densa miel de Italia / con el limón nuestro [...]» (F. García Lorca, *Obras completas*, cit., vol. I, *Verso*, p. 203) – che vengono citati, in traduzione italiana, nella cronaca di Bodini (*Miele d'Italia e limoni di Spagna*, p. 74: «Tra italiano / e flamenco, / come cantava / quel Silverio? / Il denso miele d'Italia / col nostro limone»).

²⁷ *Flamenco*, p. 54. E precisa: «Lo dimostra il fatto che il flamenco resta flamenco senza chitarra, senza canto, senza ballo; basta un batter di palme, basta in gesto, un'espressione del viso» (*ibidem*).

²⁸ *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, p. 75.

²⁹ *Ibidem*. Si ricordi quanto affermato da García Lorca sulla *siguiriya* gitana: «comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido» (F. García Lorca, *Arquitectura del cante jondo*, in Id., *Obras completas*, vol. III, *Prosa, dibujos*, cit., p. 218; trad. it.: comincia con un grido terribile. Un grido che spezza il paesaggio in due emisferi uguali; poi la voce si arresta per lasciare spazio a un silenzio impressionante e misurato).

³⁰ Alla quale, è risaputo, si aggiungono la *soleá*, la *saeta* e la *petenera*. Tra l'altro queste quattro forme scandiscono, in quattro parallele sezioni, i versi del *Poema del cante jondo* di Federico García Lorca che Bodini sicuramente ben conosceva.

– «ne costituisce l'esercizio supremo». Quando la sente, rimane impressionato: «l'aria stessa sembrava storcersi per la sua tortura» (analogamente, definirà la *saeta* «un grido disperato»)³¹; ed è da un paio di aneddoti, presenti in due diverse cronache, che emerge quell'esigenza di esclusività – intimità potremo dire – necessaria per il sorgere delle forme più genuine dell'arte flamenca. Da un lato Pilar, una famosa ballerina gitana che comincia a danzare «divinamente» solo quando compare il suo giovane amico torero³², e dall'altro El Pili, un *cantaor* di *siguiriyas* – di cui Bodini diventerà amico – che non riesce a esibirsi davanti al pubblico più 'ufficiale' del Circo Price dove era stato invitato e che invece, quella stessa notte, canta «con disperata violenza» davanti a pochi amici in una taverna di Via Ventura de la Vega³³. Di questo *cantaor* descrive lo «sgomento» nel momento della ricerca del *cante*, che infine emerge «dal fondo» (come da un pozzo) per farsi progressivamente «violento e precario», espressione delle «pene dell'uomo sulla terra»³⁴. E a questo proposito, inevitabilmente, Bodini rimanda a García Lorca³⁵, alla sua partecipata adesione al flamenco più puro e alla sua teoria del *duende*³⁶.

A questa parola intraducibile – che indica il faticoso e sofferto raggiungimento della verità artistica – vanno ricollegati poi anche alcuni quadri di pittori spagnoli dai quali Bodini era rimasto particolarmente colpito.

³¹ *Cristo sull'Escorial*, p. 112.

³² *Flamenco*, p. 57.

³³ *Miele d'Italia, limoni di Spagna*, p. 78.

³⁴ *Ivi*, pp. 76 e 78.

³⁵ Un autore sulla cui opera tornerà più volte: dal primo, breve, intervento *García Lorca e A. Machado*, pubblicato sulla «Fiera letteraria» del 16 maggio 1946 (I, 6, p. 4) all'importante traduzione di tutto il teatro uscita da Einaudi nel 1952, o ancora alla selezione delle poesie – al flamenco appunto legate – preparata per due incisioni su disco: il *Lorca flamenco* (dal *Poema del cante jondo*) e il *Romancero gitano* con voce di Enrico Maria Salerno (1960 ca.). Di queste incisioni si può ascoltare qualche frammento e vedere le copertine nell'e-book *Vittorio Bodini e la Spagna*, cit. Per un panorama più approfondito degli apporti critici su García Lorca offerti da Bodini cfr. *ivi* L. Dolfi, *Tra vita e opere. Scritti documenti e lettere*, pp. 48-55 e relative immagini, e L. Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, cit. (in particolare pp. 222-226, 259-262, 266-268).

³⁶ Significativo infatti l'episodio di Pastora Pavón evocato, e reso famoso, da García Lorca: la *cantaora* si esibisce in una taverna di Cadice con una voce tecnicamente ineccepibile, ma è solo quando un qualsiasi spettatore grida 'Viva Paris' – alludendo al fatto che non era una asettica esibizione di maestria quello che il pubblico si aspettava, ma ben altro – che, tracannato un bicchiere di *cazalla*, ormai con la voce completamente roca e bruciata dall'alcool, ricomincia a cantare, e ora con *duende*: «Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador» (F. García Lorca, *Juego y teoría del duende*, in *Id., Obras completas*, vol. III, *Prosa, dibujos*, cit., p. 310; trad. it.: Era riuscito a distruggere tutta la sovrastruttura della canzone per fare emergere un *duende* furente e corrosivo).

Basta pensare, ad esempio, ai volti raffigurati nei *Caprichos* o nelle «scene carnevalesche» di Goya³⁷, il cui ricordo lo accompagna oltre le mura del museo appena visitato:

[...] non ero venuto a Puerta del Sol per le vie d'ogni giorno, ma seguendo i miei occhi, da una parete del Prado, i miei passi erano stati trascinati attraverso sconosciuti corridoi nel mondo degli infraumani.³⁸

Quelle immagini, con delle facce «assurde ma senza nulla di forzato», «che rappresentano semplicemente un'ulteriore possibilità espressiva» gli si offrono come imprevisi modelli di altre facce «crudamente impiastricciate di carbone e rossetto, coperte di baffi finti, di nasi rossi di cartone, di berrettini di carta»: sono i madrileni mascherati che si accalcano per le vie, nella ricorrenza della fine dell'anno³⁹. Il sommarsi frenetico dei corpi e dei volti, «coi loro ghigni imprevedibili»⁴⁰, e poi l'insistito *requeteo*, quel battere le mani «con una battuta d'una precisione fulminea, fatta di improvvisi controtempi [...] che si faceva via via più rapida sino a diventare furibonda» (come le «convulsioni di un esorcizzato»⁴¹), mescolato a «una gioia che metteva paura, tanto era piena di fato, di fondo oscuro dell'anima», gli confermano la concreta fusione di realtà e raffigurazione:

E tutto questo [...] in pieno *capricho*: ecco i suoi volti, i suoi gesti, la frenesia, la sua aria, tutto. I mostri che avevo potuto credere figli d'una portentosa immaginazione infraumana erano gli stessi che ora mi spingevano da ogni parte, stordito e segretamente attratto.⁴²

La quasi deformità (una «moltitudine di esseri di bassa statura, in media poco più alti di nani»), le vesti scomposte o desuete («giacche da lavoro rivoltate», «pantaloni al ginocchio», «donne vestite da uomo») insieme a «lenzuola avvolte» e a «bandiere di tela di sacco» con il seguente, grottesco, riferimento a «corpi che si agitavano freneticamente», a «urli che salivano dalla profondità dell'anima», a «teste che si arrovesciavano per

³⁷ *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 43.

³⁸ *Ivi*, p. 44.

³⁹ *Ivi*, pp. 42 e 43.

⁴⁰ Di cui troviamo un equivalente, ad esempio, in *El entierro de la sardina* (La sepoltura della sardina. Presente nella centralissima Academia de San Fernando di Madrid; ma uno schizzo preparatorio si trova al Prado) dove una folla mascherata e festante, che si estende fino all'orizzonte, si scatena in danze esultanti e macabre insieme.

⁴¹ Stregoneria ed esorcismi ci sono naturalmente anche nella pittura di Goya; basta citare le tele *El Aquelarre* (Sabba) o *Las Brujas* (Le streghe), conservati al Museo Lázaro Galdiano di Madrid, per limitarci a un paio di esempi.

⁴² *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 44.

sgocciolare le bottiglie di anice contro la nebbia», per non parlare del vomito o delle risse successive gli appaiono come variate manifestazioni di «vertiginose [...] scene infernali»⁴³.

Tutto questo, con la già allusa «gioia» che le accompagnava (e che «si faceva anche più cupa sulle deformità delle sembianze»⁴⁴), non può che ricordare – e al di là dei *Caprichos*, direttamente menzionati da Bodini – la pittura più tarda e privata di Goya: quella della Quinta del sordo⁴⁵, dominata appunto da volti contratti o quasi animaleschi⁴⁶, da bocche spalancate nell'urlo o nel riso⁴⁷, da tonalità cromatiche oscure interrotte solo occasionalmente dal biancore intenso degli occhi⁴⁸. E forse queste 'pitture nere', più che i cartoni preparatori degli arazzi (che rimandano al Goya più ufficiale), potrebbero essere sullo sfondo del racconto della rissa⁴⁹ della quale Bodi-

⁴³ Ivi, pp. 43 e 44.

⁴⁴ Ivi, p. 44.

⁴⁵ Dove il pittore viveva e le cui pareti – com'è noto – aveva affrescato con quattordici scene raffiguranti soggetti diversi: le parche, un cane quasi sepolto, dei vecchi, un caprone demoniaco, una processione, personaggi mitologici o biblici, ecc. Tutti, o quasi, dipinti su un fondo nero e con predominati colori scuri interrotti solo occasionalmente da qualche sprazzo di cielo azzurro o da ben circoscritte, ma intense, cromie: il bianco della camicia in *Dos mujeres y un hombre* (Due donne e un uomo), o quello del braccio, volto e cuffia in *Judith y Holoferne*; il rosso del sangue che connota il divoratore *Saturno* e che spicca come una macchia sul cappello del soldato francese o che colora il mantello di uno dei misteriosi personaggi di *Asmodea*; ecc. Bodini queste opere le aveva sicuramente vedute poiché sono esposte al Museo del Prado già da fine '800 (dopo essere state ritagliate, trasportate su tela e restaurate).

⁴⁶ Fortemente presenti nei *Caprichos*: dai personaggi che seguono la sposa in *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* (Pronunziano il sì e offrono la mano al primo che arriva) al vecchio gobbo di *¡Qué sacrificio!*, dal ministro/consigliere di *Esto sí que es leer* (Questo sì che è leggere) agli impiegati ladri di *Se repulen* (Si ripuliscono), dalla fidanzata di *La filiación* alla strega di *Devota profesión*; per non parlare poi delle ruffiane mostruosamente raggrinzite di *Hilan delgado* (Filano fino) o di *Mucho hay que chupar* (C'è molto da succhiare), degli uomini uccello o maiale raffigurati in *¡Miren que graves!*, dei variati personaggi trasformati in polli da spennare in *Todos caerán* (Tutti cadranno) e in *Ya van desplumados* (Ormai sono spennati); e così via.

⁴⁷ Si pensi all'ilarità sgangherata espressa nel cit. *Dos mujeres y un hombre* e che ritorna nella figura del ruffiano in alcuni dei *Caprichos*: *Mucho hay que chupar*, *Duendecitos*. O ancora, sempre nelle Pitture nere, alle bocche aperte che esprimono ferocia (nel cit. *Saturno*), stupore e canto (in *La romería de San Isidro*); che alludono alla sordità di uno dei *Dos viejos*; ecc. Analogamente potremmo aggiungere, sempre nei *Caprichos*, la bocca spalancata nell'agonia (*El amor y la muerte*), per l'eccessiva gola (*Están calientes* [Sono caldi]), per l'ansia lamentosa (*Porque esconderlos* [Perché nasconderli]), per l'ebetè attenzione (*¡Qué pico de oro!* [Che ugola d'oro!]), per il sonno (*Ya es hora*).

⁴⁸ Che si riverbera, ad esempio, sulla schiena del figlio divorato nel già cit. *Saturno*.

⁴⁹ Presente anche in Goya; si veda, tra le *Pinturas negras*, i due giovani che combattono a colpi di bastone in *Duelo a garrotazos o la riña* (Duello a randellate o la lite); e, tra i cartoni, la più campestre *Riña en la Venta nueva* (Lite alla Locanda Nuova); ambedue

ni, suo malgrado, fu protagonista quella stessa notte: le «grida di terrore», l'entrare nel suo «spazio» di un uomo in fuga «dal volto pallidissimo sotto l'imbrattatura del carbone», e – sopraggiunto l'aggressore – i due che gli girano intorno mentre le «grida» continuano «acutissime»⁵⁰. Curiosamente poi la conclusione di questo animato incidente (che vede per tutta la sua durata la partecipazione di un pubblico-spettatore)⁵¹ sembra quasi calare Bodini – che afferra con audacia l'inseguitore che stringeva in mano una «lunga navaja»⁵² – in quel clima pieno di coltelli e di scontri sanguinosi descritto da Federico García Lorca nel suo *Romancero gitano*⁵³.

Ma ritornando al Museo del Prado è un dato di fatto che, tra i tanti pittori, Goya è sicuramente quello che Bodini preferisce⁵⁴, e che più ricorda. Oltre a quanto fin qui citato, basta pensare a «le dame e i cavalieri» che vede «sfilare» per la Gran Vía e che associa appunto (la descrizione è esatta ed esaustiva) alle «raffinate creature [...] che popolano con un fitto e grazioso ordine» la *Pradera de San Isidro* «chiaccherando e marendando sull'erba sotto un cielo d'un prezioso chiarore senza colori»⁵⁵,

presenti al Museo del Prado (a queste si è aggiunta recentemente – e quindi Bodini non l'aveva veduta – l'antefissa *Riña en el mesón del Gallo* [Lite alla taverna del Gallo]).

⁵⁰ *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 45.

⁵¹ Che, dopo essersi allontanato, si riavvicina: «La gente che di colpo si era taciuta, attorno al breve vuoto dove eravamo, tornò a stringersi, mi circondò guardandomi con ammirazione» (*ibidem*). A questo proposito si può osservare che curiosamente, anche la pittura di Goya propone casi di personaggi-spettatori; penso in particolare, sia pur in contesto del tutto diverso, al famoso cartone per gli arazzi del Palazzo Reale (esposto al Museo del Prado), *El baile a orillas del Manzanares* (Il ballo sulle rive del Manzanares). Ma tornando a Bodini, colpisce l'attenzione, quasi 'pittorica', con cui descrive la distribuzione dei personaggi sulla 'scena': ora si avvicinano come prima si erano allontanati: «vidi la gente spostarsi: nello spazio dove ero rimasto solo [...]» (*Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 44).

⁵² Della quale in realtà non si era accorto (ivi, p. 45). Si ricordi, come mero dato, che un lungo e affilato coltello compare in mano al contrabbandiere nell'incisione *Muchachos al avío* (Ragazzi al lavoro; *Caprichos*).

⁵³ Si pensi ai due gitani che lottano fino a colpirsi a morte in *Reyerta*, 'rissa' appunto: «las navajas de Albacete» che «bellas de sangre contraria / relucen como los peces» (F. García Lorca, *Romancero gitano*, in Id., *Obras completas*, vol. I, *Verso*, cit., p. 398; trad. it.: i coltelli di Albacete [che] belli di sangue nemico / risplendono come pesci).

⁵⁴ Scriveva, ad esempio, a Giacinto Spagnoletti il 21 dicembre 1946: «Che paese meraviglioso è la Spagna!», «Madrid non è una città d'arte. Ma al Prado c'è Goya. Goya!» (lettera in *Appendice a V. Bodini, Corriere spagnolo...*, cit., pp. 34-35). E ancora, pochi giorni più tardi, insisteva con Macrí: «Ho visto Goya! Se potessi dirti a viva voce che ho visto Goya ti stringerei forte il braccio, non ti direi altro. Ho avuto una sincera pietà per quanti non hanno veduto, non vedranno mai *Las majas* che in riproduzione, o le *Fucilazioni del 2 maggio*» (lettera del 24 dicembre 1946, in V. Bodini, O. Macrí, «In quella turbata trasparenza»..., cit., p. 190).

⁵⁵ In questo piccolo olio su tela le tonalità dominanti sono infatti il bianco e il grigio, nel privilegio di una dominante luminosità. È significativo comunque che Bodini, in

mentre si vedono «lontano le loro carrozze in lunghe file sulle rive del Manzanarre»⁵⁶.

Anche altre immagini e altri diversi colori rimangono comunque impressi nella sua memoria⁵⁷. Così, ad esempio, camminando per strada un pomeriggio all'imbrunire, gli vengono in mente i cieli di Velázquez⁵⁸; o sempre la già citata notte del 31 dicembre⁵⁹, riflettendo sull'anno nuovo e sulle sue possibili raffigurazioni, pensa a questo pittore, ai «suoi buffoni» e, in particolare, a un «nanerottolo con un volto denso d'una tristezza idiota e profonda»⁶⁰. Naturalmente, accanto alla pittura e ad alcuni

queste sue cronache, non privilegi i quadri di Goya di maggiori dimensioni o di maggior notorietà: non mi riferisco tanto alle due *majas* o alle due tele che rievocavano la resistenza contro i francesi (*El 2 de mayo en Madrid* o "*La lucha con los Mamaluco*" [Il 2 maggio a Madrid o "*La lotta dei Mammalucchi*"] e *El 3 de mayo en Madrid* o "*Los fusilamientos*" [Il 3 maggio a Madrid o "*Le fucilazioni*"]) che – come risulta dalla nota precedente – lo avevano decisamente colpito, quanto all'imponente ritratto della famiglia di Carlo IV, al sorridente Fernando VII col suo manto regale, o ai molti altri quadri di corte esposti nelle sale del Museo del Prado.

⁵⁶ *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 42. In questo animato paesaggio, ripreso dall'alto del prato dell'eremo di San Isidro, le figure in primo piano sono infatti completate da numerosi gruppi, tende e carrozze che riempiono la pianura e le rive del fiume; mentre in perfetto contrappunto sull'altra riva, deserta e popolata solo da alberi e spiazzati, si erge il profilo di Madrid con le sue, ben riconoscibili, chiese e palazzi.

⁵⁷ Echi dei soggiorni spagnoli – dai paesaggi alle atmosfere, o agli usi e costumi – si trovano, oltre che nelle prose, nei versi di Bodini; rimando a questo proposito a L. Dolfi, *La Spagna tra traduzione e poesia*, Atti del Convegno *Bodini tra Sud e Europa* (Lecce, 3-4 dicembre 2014; Bari, 9 dicembre 2014) e in corso di stampa a cura di Lucio Giannone. Ma si vedano anche il già citato A. Dolfi, *Mitologia e verità...*, in Ead. (a cura di), *Traduzione e poesia...*, cit., pp. 389-411 e l'*Introduzione* di O. Macrí a V. Bodini, *Tutte le poesie. 1932-1970*, introduzione ed edizione di O. Macrí, Arnoldo Mondadori, Milano 1983, soprattutto le pp. 27-37.

⁵⁸ Cfr. «uno di quei cieli che si vedono in Velázquez e a chi non abbia mai visto i cieli di Castiglia paiono un'immaginazione poetica» (*Torero per grazia di Dio*, p. 97). Questi cieli intensi di cui parla Bodini si ritrovano soprattutto nei ritratti equestri del giovanissimo principe Baltasar Carlos, di Felipe IV e del Conde-Duque de Olivares, dove fanno da sfondo a zampe librate nell'aria e a braccia che brandiscono il bastone del comando.

⁵⁹ Del 1946, visto che la sua cronaca uscirà il 12 gennaio del 1947. È significativo che proprio questo articolo, così pieno di elementi contrastanti e dove appunto i toni 'neri' non mancano, sia proprio il primo di quelli inviati a «Risorgimento liberale».

⁶⁰ *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 44. Bodini si riferisce probabilmente al ritratto di *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas* – nano e buffone del principe – che sembra corrispondere a tutte le caratteristiche qui alluse; ma al Museo del Prado ci sono altri ritratti di nani di corte (quello famoso del buffone Sebastián de Morra di Don Diego de Acedo) o di semplici buffoni: Calabacillas, con il suo umile e stolto sorriso; il corpulento e turchesco Barbarroja, o il cosiddetto Don Juan de Austria elegantemente vestito. Comunque anche in questo caso – come d'altronde in parte per Goya – non troviamo accenni ai quadri più conosciuti: come le *Meninas*.

dei suoi più significativi rappresentanti (compaiono, *en passant*, i nomi di Murillo e Zurbarán⁶¹), non può mancare il riferimento a poeti e narratori che troviamo soprattutto (e nelle stesse date delle cronache scritte per «Risorgimento liberale») nei pezzi pubblicati su la «Fiera Letteraria».

I suoi articoli comunque non si soffermano tanto sulle opere, che spesso non vengono nemmeno nominate, quanto piuttosto sull'autore-personaggio, su movimenti o tendenze. Nel gennaio del 1947, ad esempio, offrirà con poche frasi un ritratto vivissimo di Pío Baroja: la «mania dei dolci», il «berrettuccio basco in capo», il «fazzoletto di seta bianca al collo», «le mani affondate nelle tasche»⁶². L'aspetto esterno, analizzato in modo quasi puntiglioso, diviene però subito elemento rivelatore di un modo di essere, o di essere stato:

Piccolo di statura, con una testa d'una nervosa nobiltà, non precisamente spirituale, ma di uomo che ha difeso con accanimento e arricchito qualcosa dentro di sé, attraverso lunghe e non sempre pacifiche odissee. Quattro rughe sottilissime e perfettamente parallele gli decorano come gradi la fronte, dai cui lati parte una corta barba riunendosi sul mento. Gli occhi sono piccoli e vivaci, entro due cavità fortemente disegnate a mandorla.⁶³

Di questo scrittore Bodini sottolinea i meriti, il suo essere «personaggio [...] di primo piano», e non solo per quei libri che continuava «a scrivere con rapidità fulminea, totalmente devota al narrare» (appena pubblicato il terzo volume delle sue memorie, in preparazione il quarto, concluso un libro di racconti lunghi), ma anche per il suo ruolo di rappresentante della «narrativa realista»⁶⁴. E qui aggiunge un accenno ad Azorín e al suo essere invece appartenente al «partito della prosa d'arte»⁶⁵. Esplicito è poi il riconoscimento tributato a questi «due illustri vegliardi»⁶⁶, meritevoli di aver portato avanti per anni un'animata «polemica letteraria» che – dichiarava con indubbio entusiasmo – «oggi appassiona tutto il mondo»⁶⁷.

⁶¹ Citati a proposito delle reiterate perustrazioni fatte in compagnia dell'amico antiquario Gómez: cfr. «potrei trovare [...] un Murillo», «conosceva ogni porta dove c'era da comprare [...] un quadro di Zurbarán» (*La manuzza d'avorio*, pp. 115 e 116).

⁶² *Don Pío Baroja*, p. 46. Si tratta di un pezzo scritto in occasione del settantaquattresimo compleanno dello scrittore e dell'incontro organizzato – come segnala lo stesso Bodini – per festeggiarlo.

⁶³ Ivi, p. 47.

⁶⁴ Ivi, pp. 46-47.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Settantaquattrenne, appunto, Baroja e solo di un anno più giovane Azorín (che di vari anni però gli sarebbe sopravvissuto: deceduto già nel 1956 il primo e nel 1967 il secondo).

⁶⁷ *Ibidem*. Un modo di concepire l'opera letteraria confermato da entrambi attraverso la scrittura, sia narrativa che saggistica. A questo proposito basta pensare, per Baroja,

Ma, in questa cronaca, altri nomi si affiancano a quello del protagonista-Baroja (con il quale Bodini aveva avuto l'occasione di scambiare alcune rapide battute sul nostro paese⁶⁸): Miguel de Unamuno, basco come lui, o il già citato romanziere Camilo José Cela – futuro premio Nobel, nel 1989 – che viene individuato come successore di 'don Pío' in questa «aspra» contesa letteraria⁶⁹. O ancora Jesús Garcés e il giovanissimo poeta José García Nieto (entrambi legati all'allora appena fondata rivista «Garcilaso»).

Mentre però su questi ultimi due personaggi non troviamo commenti (solo l'accento alla loro presenza ai festeggiamenti per il compleanno di Baroja)⁷⁰, su Cela – anch'egli presente – Bodini si sofferma con attenzione, fissandone tra l'altro il profilo letterario con la sintetica frase: «è considerato il Moravia spagnolo». Una definizione questa sulla quale sarebbe ritornato sette anni più tardi, quasi con le stesse parole («gli ha valso il nome di Moravia spagnolo»)⁷¹, ricollegando l'analogia tra i due scrittori al dominante pessimismo, oltre che ad «altri motivi di affinità».

In questo secondo articolo, anzi, cita il famoso romanzo *La familia de Pascual Duarte* – uscito circa un decennio prima (nel 1942) – considerando il suo protagonista il «capostipite» dei personaggi di Cela. In tutti evidenzia un comune sentire e un destino tragico («agiscono in preda a una cupa disperazione, mossi dalle furiose macchine del sangue che li condanna») che li vede muoversi in un contesto indifferente, estraneo («in presenza di paesaggi e di altri uomini che assistono impassibilmente alla loro fine»). Identifica poi l'impossibilità di salvezza che li caratterizzava (e della quale – «con un gioco ostinato», quanto inutile –, l'autore si sforzava «di scoprire le radici») con l'«innesto personale» di Cela «all'antico tronco del realismo spagnolo»⁷².

Come prima di Baroja, ora anche di lui offre un ritratto espressivo ed attento: «alto», «col viso allungato e una piega amara sulle labbra», «va-

al prologo a *La nave de los locos* o al successivo *Ideas sobre la novela* e, per Azorín, ai libriccetti: *Lecturas españolas, Clásicos y modernos, Los valores literarios*, etc.

⁶⁸ Che alcuni anni prima – ricorda Bodini – lo scrittore aveva visitato; e dell'Italia ora (citando un aneddoto di Goethe) loderà la 'vivacità' e varietà (*Don Pío Baroja*, pp. 47-48).

⁶⁹ Ivi, p. 47.

⁷⁰ Che – come noto – cadeva nel dicembre del 1946; Bodini scrisse quindi con tempestività il suo pezzo che uscì subito dopo (cfr. V. Bodini, *Baroja, basco perfetto*, «Fiera letteraria», II, 5, 30 gennaio 1947, p. 7; se ne può vedere la riproduzione nel cit. *Vittorio Bodini e la Spagna*, cit., p. 124).

⁷¹ Nell'articolo *Destino dello scrittore* (p. 126), preparato per la «Gazzetta del Mezzogiorno» nel 1954 (cfr. *Nota al testo* in V. Bodini, *Corriere spagnolo...*, cit., p. 135), quando cioè Cela aveva ormai pubblicato cinque dei suoi romanzi; non solo quindi il suo primo, *La familia de Pascual Duarte* (Aldecoa, Madrid 1942), del quale Bodini ora ci parla, ma anche l'altrettanto famoso *La colmena* (Emecé, Buenos Aires 1951).

⁷² *Destino dello scrittore*, p. 126.

nitoso», «ambizioso»⁷³, con una costante «aria dispettosa» («taglia i suoi giudizi col coltello»), «esperto di tutte le curiosità, di tutti i disincanti dell'anima contemporanea»⁷⁴. È uno scrittore di successo che però considera «la leggenda splendida e dorata» che lo circonda «come un inno lugubre», la pazzia come «la professione più vicina a quella dello scrittore», e lo stesso scrivere come il risultato di «una legge di inesorabile fatalità»⁷⁵.

Sono tra l'altro proprio queste affermazioni – insieme ad altre che Bodini riporta come risultati di un'improvvisata intervista⁷⁶ («lo scrittore è sempre il prodotto di una generazione spontanea», «paga nelle sue povere carni le colpe di molte generazioni che avrebbero voluto fare di lui qualsiasi cosa, fuorché lo scrittore») – a fargli stabilire una paradossale affinità («potremmo credere di aver parlato in sogno con lo spirito [...]») con il poeta romantico Mariano José de Larra morto suicida nel febbraio del 1837⁷⁷, di cui tra l'altro cita – traducendole – alcune celebri parole⁷⁸.

Ma c'è un altro autore romantico che compare in queste cronache, José Zorrilla, con il suo famosissimo *Don Juan*⁷⁹: un dramma che propone un don Giovanni atipico (le sue colpe sono iperboliche, ma l'amore lo sottrarrà alla condanna) e un intreccio caratterizzato da «movimento e colpi di scena», oltre che da uno «strepitoso finale»⁸⁰. Nell'insieme comunque la valutazione di Bodini appare decisamente cauta: l'azione è sì dinamica, ma «sin troppo semplice e piana nelle sue persone e moventi», la conversione del peccatore troppo improvvisa («bisognava far convertire don Juan in quattro e quattro otto»; è difficile «capire se l'attimo

⁷³ Ivi, pp. 127 e 128. Non a caso osserva, commentando l'equiparazione sopra accennata: «gli farebbe assai più piacere se si chiamasse Moravia il Cela italiano» (ivi, p. 126).

⁷⁴ Ivi, 126 e 128.

⁷⁵ Ivi, pp. 127 e 128.

⁷⁶ Si trattava in realtà di una conversazione avvenuta al caffè Gijón e, come Bodini sottintende, durante una delle abituali *tertulias* alla quale prendevano parte, oltre a Cela, altri scrittori e poeti (ivi, p. 125).

⁷⁷ Ivi, p. 128 (per mera svista, alla p. 126, Bodini indica come data della morte dello scrittore il 1834).

⁷⁸ Si tratta dell'incipit della frase «Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta» tratta dall'articolo *Horas de invierno* di Larra (in M.J. de Larra, *Figaro, Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. de A. Pérez Vidal, Crítica, Barcelona 2000, p. 608; trad. it.: Scrivere a Madrid è piangere, è cercare una voce senza trovarla, come in un incubo angosciante e violento).

⁷⁹ Che, come constata Bodini, il 2 di novembre «si recita in ogni città, in ogni paese, fino al più sperduto villaggio di Spagna» (*Ritratto di don Giovanni*, p. 90). Un'abitudine peraltro che si è prolungata fino ai nostri giorni.

⁸⁰ *Ibidem*.

in cui alla fine si pente [...] egli sia ancora vivo o già morto»⁸¹), le stesse scene finali eccessive per la loro «Sguaiata truculenza di effetti» (lasciata per di più, almeno in parte, alla libera inventiva della messa in scena):

L'effettaccio è curato fin nelle raccomandazioni che fa l'autore per la scena: vipere, tibie, clessidre, mensa apparecchiata con piatti pieni di cenere e bicchieri contenenti fuoco e, come se non bastasse, quanto altro venga in mente al decoratore: *a gusto del pintor*. Figurarsi!⁸²

E perfino l'elemento soprannaturale – quella «macchina teologica» che compare infine con la sua valenza ammonitrice – «non semplifica, anzi ingarbuglia astrusamente le cose»⁸³.

Deve constatare però che l'adesione del pubblico è generale: durante la rappresentazione «tratteneva il fiato», concentrato a seguire il destino del protagonista. Gli appare evidente insomma che l'interesse suscitato da questo personaggio (una sorte di eroe, o meglio un «eroe spagnolo») va al di là del suo essere un semplice seduttore che distrugge e che è destinato ad essere condannato; quello che prevale in lui è infatti un «singolare fuoco» dell'anima, un'«energia smisurata e violenta che ha bisogno di spendere disordinatamente nell'azione»⁸⁴. E c'è una sottile, quasi nostalgica, malinconia nelle parole con cui Bodini commenta le caratteristiche di questo giovane nobile: la sua «ambizione di forzare la vita», il suo vivere sempre «su un piano inclinato» seguendo il proprio «demonio interno» e affermando la propria «sfrenata individualità» nell'inutile tentativo di «strappare alla morte qualche centimetro dei suoi foschi territori»⁸⁵.

È tra l'altro proprio il pensiero dei morti e la suggestione della spettrale atmosfera che l'aveva accompagnato durante la visita al cimitero di San Isidro – singolarmente deserto nell'ufficiale ricorrenza del 2 novembre – a guidarlo alla comprensione di questo personaggio. E a fargli provare – ci sembra – una sottesa ammirazione per un autore che, sulla scena, era riuscito a «schivare» la «parabola cristiana» della morte (di una morte comunque inevitabile: «si finisce col morire ugualmente») trasformandola in uno «strepitoso⁸⁶ duello» per la salvezza, che vedeva lo spettro della defunta donna Inés contendere al demonio il destino di don Giovanni (e – come si ricorderà – mettendo in gioco la sorte della sua stessa

⁸¹ Ivi, pp. 90-91.

⁸² Ivi, p. 90.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, p. 91.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ È significativo che questo aggettivo superlativo ritorni identico a connotare ora, non più un più generico 'finale', ma appunto quel momento estremo e decisivo della condanna/salvezza dell'anima che costituisce il punto di forza dello stesso dramma.

anima) riuscendo infine a salvare entrambi e a portare il giovane «per mano verso il regno di Dio»⁸⁷.

E se in queste pagine giovanili non troviamo alcun cenno a quei testi spagnoli che anni più tardi⁸⁸ avrebbero accompagnato l'opera critica e traduttoria di Vittorio Bodini (dal *Quijote* di Cervantes a *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, dal *Lazarillo de Tormes* alle poesie di Quevedo o Góngora, per citare solo alcuni esempi)⁸⁹, altri nomi e titoli – di secoli e generi diversi – vengono citati in forma sparsa: Garcilaso e Juan Ramón Jiménez, per il loro essere stati tema privilegiato delle conversazioni al caffè Gijón⁹⁰; Lope de Vega per l'attributo di 'divino' che gli veniva attribuito⁹¹; Francisco Gregorio de Salas per quella sua «regola regionale» basca (e cioè lo scriver molto «senza che la testa si stanchi»⁹²) che ora si vedeva confermata nei già citati Baroja e Unamuno; Ganivet perché – al pari dei gesuiti – aveva capito il potere delle donne⁹³ e

⁸⁷ *Ritratto di Don Giovanni*, p. 92. Non sappiamo come venne reso sulla scena questo finale che – come annunciava il titolo del III atto doveva corrispondere alla *Misericordia de Dios y Apoteosis del Amor* – ma la didascalia con cui Zorrilla chiude l'opera è assai puntuale nelle sue indicazioni: «Cae don Juan a los pies de doña Inés, y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música. Cae el telón» (*Escena última*, in J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. de A. Peña, Cátedra, Madrid 1992¹⁴, p. 226; trad. it.: Don Giovanni cade ai piedi di donna Inés e muoiono entrambi. Dalle loro bocche fuoriescono, come due fiamme incandescenti, le loro anime che si perdono nello spazio mentre suona una musica. Si abbassa il sipario).

⁸⁸ Siamo infatti – seguendo quanto fissato da Oreste Macrí – nel periodo di passaggio tra la prima e la seconda fase del suo «itinerario ispanistico»: la prima dal 1939 al 1951 e la seconda dal 1952 al 1970 (O. Macrí, *Vittorio Bodini, ispanista*, in Id., *Studi ispanici*, vol. II, *I critici*, a cura di L. Dolfi, Liguori, Napoli 1996, 2 voll., p. 285).

⁸⁹ Per un inquadramento dell'ispanismo bodiniano si veda l'intero studio (ivi, pp. 283-331).

⁹⁰ *Destino dello scrittore*, p. 125.

⁹¹ *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, p. 74.

⁹² *Don Pío Baroja*, p. 46. Il rimando naturalmente è ai pochi versi che Francisco Gregorio de Salas dedicò a Vizcaya (nel suo *Juicio imparcial o definición crítica del carácter de los naturales de los reinos y provincias de España* [Giudizio imparziale o definizione critica del carattere degli abitanti dei regni e delle province spagnole] e che si chiudono con: «[el vizcaíno] es capaz con entereza / sin cansarse la cabeza / de escribir más que el Tostado»; trad. it.: [il biscaglino] riesce con perfezione / senza stancarsi la testa / a scrivere come il Tostado).

⁹³ Il personaggio femminile, così presente nell'opera di questo autore, era tra l'altro al centro anche di quelle *Cartas finlandesas* (Lettere fillandesi) che Bodini aveva letto e tradotto (in una lettera del febbraio del 1947, scritta dalla Spagna, chiedeva a Macrí di aiutarlo a 'collocare' questa sua traduzione di Ganivet ed ancora il 28 novembre confermeva di avere il lavoro pronto e sempre inedito: cfr. V. Bodini, O. Macrí, «*In quella turbata trasparenza*» ..., cit., pp. 195 e 203. Ma ci piace ricordare che l'anno precedente (cioè nel 1946) era stato pubblicato in Italia per la prima volta, dall'editore milanese Muggiani, l'*Idearium español* (*Idearium spagnolo*) a cura di Carlo Bo, la cui attività in campo ispanico

perché, con i suoi scritti, tentava di «aprire gli occhi ai suoi connazionali»⁹⁴; Ramón del Valle-Inclán, Azorín, Unamuno e Baroja, insieme a Gabriel Miró, per la loro appartenenza alla generazione del '98⁹⁵.

Dei protagonisti di quest'ultima evoca soltanto cinque nomi, tra i tanti possibili, seguendo ora non tanto una personale elezione⁹⁶, quanto piuttosto il filo dell'intervista al già ricordato Camilo José Cela. Allo scrittore quindi – e non al critico che si limita ad ascoltare e a riferire⁹⁷ – rimandano i giudizi riportati: un Unamuno «asceta, e quasi [...] mistico» contrapposto a un Valle-Inclán «epicureo» (o che «si sforza di esserlo»)⁹⁸; un Baroja che non avverte «la preoccupazione del tempo» e «vive per l'esterno» mentre invece Azorín «prova angoscia» per il suo inarrestabile trascorrere e si ripiega «all'interno di sé»⁹⁹; o infine un Miró che, con le sue differenti «idee» e «ossessioni», si afferma come un «fenomeno straordinario»¹⁰⁰.

Bodini seguiva con attenzione (d'altronde di Ganivet Bo aveva già tradotto nel 1944 *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (*Le fatiche dell'infaticabile creatore Pio Cid*, Rosa e Ballo editori, Milano).

⁹⁴ *Un Paradiso per Hemingway*, p. 61. Non a caso nel suo *Idearium español* Ganivet affermava: «el motivo céntrico de mis ideas es la restauración de la vida espiritual de España» (F. García Lara, Diputación Provincial de Granada – Fundación de Granada, Granada 2003, p. 257; trad. it.: il motivo centrale delle mie idee è il recupero della vita spirituale spagnola).

⁹⁵ *Destino dello scrittore*, p. 126.

⁹⁶ Anche se su Valle-Inclán e Azorín Bodini si sarebbe soffermato con brevi interventi; cfr. – oltre alla recensione *Carriera di Valle-Inclán* pubblicato nel settembre del 1947 sulla «Fiera Letteraria» (II, 37, 1947, p. 7) – *Valle-Inclán e la crisi del personaggio* su «La Gazzetta del Mezzogiorno» del 23 maggio del 1953 (ripreso poi per gli *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Bari*); *Il silenzio di Azorín*, uscito su «Scuola e vita» nel maggio 1954. Si pensi poi al significativo articolo *Due maestri della prosa spagnola* (cioè Azorín e Baroja) pubblicato su «Galleria», gennaio-aprile 1955.

⁹⁷ Solo in clausola, dichiarato terminato il 'colloquio', si sofferma sulla particolarità della Spagna che – rispetto a un'Italia letteraria che non ammette ritorni 'romantici' – vede «ogni generazione [...] elevare la sua protesta contro il proprio destino», «follemente immemore dell'esperienza di quelle che la precedettero» (*Destino dello scrittore*, p. 128).

⁹⁸ Ivi, p. 127. Sempre riportando quanto affermato da Cela, Bodini aggiungeva: «Il primo camuffava di illusoria ricchezza la propria povertà; il secondo ebbe sempre il pudore della ricchezza, a cui del resto non arrivò mai. Unamuno è onesto, vigorosamente onesto; Valle-Inclán arriva a credersi un Casanova, un Don Giovanni... e non lo era. Se mi provo a dare dei colori alla loro scrittura, Unamuno mi appare in bianco e nero, Valle-Inclán in verde smeraldo e vermiglione» (*ibidem*).

⁹⁹ *Ibidem*. Come ulteriori elementi di diversificazione tra i due autori, segnalava il rapporto con il potere (l'avversione manifestata da Baroja e la predilezione da Azorín) e la scelta dei paesaggi («le città e il mare» per Baroja, «gli altopiani e i villaggi» per Azorín). Inoltre precisava: «l'uno inventa dei pianeti popolati di pazzi e di *dinamiteros*, l'altro è un artigiano che monda incessantemente i rami della letteratura» (*ibidem*).

¹⁰⁰ Ivi, p. 126.

Ma accanto a questi rapidi riferimenti (o giudizi) che attraversano secoli diversi, è evidente che in queste cronache sono soprattutto gli autori del Novecento ad essere presenti, con varie modalità e occasioni: lo scrittore Ramón Gómez de la Serna, ricordato per essere stato animatore di una folta *tertulia* (immortalata nel quadro di Solana) che continuava a riunirsi nel suo nome nel centralissimo Café Pombo¹⁰¹; i citati appartenenti al gruppo di «Garcilaso» tra i quali spiccano García Nieto e Jesús Juan Garcés (rispettivamente direttore e cofondatore della rivista)¹⁰², o – tra i tanti poeti conosciuti, qui solo in parte nominati¹⁰³ – quelli «della nuova scuola», impegnati nella scrittura «di sonetti pieni di lambiccate quanto inesistenti passioni»¹⁰⁴. Tra l'altro – come accennavamo all'inizio – è proprio di fronte al loro riduttivo stupore per la fama riscossa dall'opera di García Lorca¹⁰⁵, che Bodini reagisce con «rabbia» difendendo l'abilità, la forza, la genuinità dei versi del poeta granadino: «gli oggetti dei suoi canti erano cose terribilmente vere e assolute»¹⁰⁶.

Ed è alla diffusa ribellione contro la sua tragica morte, allusa proprio in quell'occasione

No, non è l'Andalusia, è la coscienza che l'Europa s'è ormai ridotta a quell'ultimo dimenticato baluardo; sono tutte le regioni d'Europa che gridano vendetta nell'Andalusia di Lorca,¹⁰⁷

¹⁰¹ Ivi, p. 125.

¹⁰² *Don Pío Baroja*, p. 48.

¹⁰³ Già il 24 dicembre 1946, appena arrivato in Spagna, Bodini scriveva a Macrí: «Ho conosciuto Aleixandre, Diego, Ridruejo e moltissimi giovani poeti, Panero, Rosales, Nieto, Cano, Saura e almeno venti altri» (V. Bodini, O. Macrí, «*In quella turbata trasparenza*» ..., cit., p. 190). Sul soggiorno spagnolo di Bodini basti leggere Macrí: «Capitava il Nostro dopo la guerra nel deserto-caserma di penuria e angoscia; si fece e infuse coraggio, pur lui bisognoso, nei giovanissimi poeti (Cano, García Nieto, Otero, Morales, Hierro...) che ritentavano da zero la fortuna della poesia nella rivista «Garcilaso» [...]. Indulse al disimpegno, frequentò gli spettri e la varia fronda del *Café Gijón*, ma ebbe contatti intimi, anche nei viaggi seguenti, con le organizzazioni antifranchiste» (O. Macrí, *Introduzione*, in V. Bodini, *Tutte le poesie...*, cit., p. 27).

¹⁰⁴ *Amici e nemici per il poeta andaluso*, p. 79. Se già da queste parole è evidente la disistima per questi poeti, il suo giudizio diventa ancora più scoperto nell'irato commento con cui – come racconta – chiuderà la discussione: «Fra voi e quelli che lo hanno ucciso [...] c'è solo una differenza, ed è che quelli almeno non scrivevano sonetti» (ivi, p. 80).

¹⁰⁵ Cfr. «È possibile che una critica così scaltrita come pretende di essere quella europea di oggi si sia lasciata incantare da un fatto talmente grossolano [il folclore andaluso]?» (ivi, p. 79).

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

che si ricollega il singolare aneddoto della ballerina gitana che sa a memoria i versi del *Romancero gitano* e che proprio di quel libro (stampato in Sudamerica, dall'editore Losada di Buenos Aires)¹⁰⁸ conserva una copia «sopra la toletta» del suo camerino «fra pettini, nacchere e scatole di cipria»; così, nella comune adesione a un «poeta straordinario», avviene un imprevisto scambio: la ballerina regala il suo libro al critico e quest'ultimo, il giorno dopo, la ringrazia inviandole una copia nuova e dei garofani rossi¹⁰⁹. Ma a questa raccolta (alla quale appartengono alcune poesie che, più tardi, Bodini selezionerà per un'incisione discografica¹¹⁰) rimanda anche un altro aneddoto, suggerito dall'occasionale ricordo di due versi del *Romance de la Guardia civil española*: «Detrás va Pedro Domecq / con tres sultanes de Persia»¹¹¹.

Ancor più che nel caso di Silverio Franconetti, la presenza di questo nome famoso incuriosisce Bodini, perché qui l'estraneità al contesto è evidente: niente ha a che vedere Pedro Domecq (magnate di una importante casa vinicola) con i Giuseppe e Maria gitanizzati, e con la «sacra legione di arcangeli e santi» che animano la poesia di García Lorca¹¹². E allora il racconto di una gita a Jerez de la Frontera si interrompe per dare spazio alla descrizione dello stupore di don Pedro, al suo successivo cercare di risalire alle motivazioni del poeta, alla perplessa risposta di quest'ultimo che – interrogato – suppone di aver associato i gitani alle etichette delle bottiglie che solevano animare le loro feste.

Al di là di queste sparse considerazioni, è però parlando del mondo delle corride che Bodini ha l'occasione di soffermarsi sui versi forse più famosi di García Lorca, e cioè sul *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* che non esita a definire «una delle più alte creazioni poetiche del nostro tempo». Di questa elegia in morte dell'amico torero evidenzia infatti la «superba bellezza di immagini e di canto» e ne sottolinea con forza il «carattere religioso»: una «fulgida pietà che scandita sui moduli ritmici del rito cristiano (*A las cinco de la tarde*) rappresenta l'estrema celebrazione dell'uomo e della sua avventura nel sacrificio del sacerdote-torero»¹¹³.

Né altro ci sembra il caso di aggiungere, se non constatare come opere, autori, situazioni, incontri si siano sommati e fusi in questi primi viaggi in Spagna (e nelle conseguenti cronache) con ricordi del proprio passato

¹⁰⁸ Come noto la stampa delle opere di Federico García Lorca fu autorizzata sul territorio peninsulare solo nel 1945, e in un'edizione intenzionalmente poco commerciale: più cara, corredata di apparati bibliografici, ecc.

¹⁰⁹ Ivi, p. 82.

¹¹⁰ Come abbiamo segnalato *supra*, nota 35.

¹¹¹ Estratti dalla quinta strofa; in F. García Lorca, *Obras completas*, vol. I, *Verso*, cit., p. 427; trad. it.: Segue Pedro Domenecq / con tre sultani di Persia.

¹¹² Cfr. *La luna e Pedro Domenecq*, p. 93.

¹¹³ *Torero per grazia di Dio*, p. 99.

fino a portare a quella conversione mutua di terra nativa e di patria acquisita già perfettamente segnalata da Oreste Macrí: «s' internò nel paese, nel focolare, nella stradina, nel *tablado* flamenco, nell'arena», «appena arrivato sulla *meseta*, la identificò col Tavoliere pugliese!»¹¹⁴. Ma soprattutto è su quest'immagine della Spagna – una Spagna 'nera', sintesi di aspetti folclorico-culturali e artistici (ancora la *corrida*, il flamenco, Goya, García Lorca)¹¹⁵ – che si innesterà quel solido e sedimentato sostrato di conoscenze letterarie che costituiranno la base dell'impegno critico di Bodini¹¹⁶; un impegno che – seguito alla militanza¹¹⁷ – lo porterà a cimentarsi, oltre che con i grandi testi del *Siglo de Oro*, anche con numerosi protagonisti della poesia spagnola del Novecento: da Federico García Lorca appunto a Rafael Alberti, da Juan Larrea ai diversi esponenti del surrealismo.

¹¹⁴ O. Macrí, *Vittorio Bodini, ispanista*, in Id., *Studi ispanici*, vol. II, *I critici*, cit., p. 285.

¹¹⁵ Si pensi all'inizio del suo articolo *Lazarillo de Tormes*, uscito su «La Gazzetta del Mezzogiorno» il 25 gennaio 1951: «A mano a mano che si penetra nell'intimo della Spagna d'oggi si ha sempre più insistente la sensazione di stare sfiorando dei confini infetti o comunque pericolosi ed illeciti – degli *out of bounds* – segnati su ogni vicolo, su ogni crocicchio da un esercito occupante. E la *Spagna nera*, nome con cui il diritto del vincitore designa con curiosa inversione la parte più vitale, più ricca d'intimo colore di questa nazione. E la Spagna nera tutto ciò che è popolare, cioè spagnolo, nelle sue manifestazioni più caratteristiche. Spagna nera l'Andalusia, il flamenco, il gitanismo, e Spagna nera la chitarra e i canti popolari assistiti da una densa grazia poetica: Spagna nera è Lorca, il poeta più cromatico che il mondo conosca, e poco manca che nella lista s'includa don Francisco Goya y Lucientes, poichè è per le sue "pitture" che i popolani vanno ogni domenica al Prado a vedere re e potenti scherniti, ed esaltate belle donne e corride e l'eroismo dei madrileni allorchè con bastoni e *navajas* scacciarono l'armata napoleonica che aveva sconfitto tutti gli eserciti d'Europa uniti assieme. E le corride? Per le corride vi è per ora una tregua, com'era in piena guerra civile, allorchè per uno spettacolo di tori organizzato in una città assediata si sospendevano le ostilità, per dar modo a assediati e assediati di assistervi. Spagna nera è insomma il popolo più istintivamente profondo e fantastico, pieno di slancio e capace delle cose più terribili o più delicate, e chi lo chiama in tal modo è la più scolorita borghesia d'Europa, priva di peso fuorchè quelle briciole che gliene accordano le due forze che comandano veramente il paese: esercito e clero, fusi in tal maniera da capovolgere la massima: preti in chiesa e militari in caserma, vedendosi qui l'esercito accompagnare armato le processioni, e i suoi capi avere immancabilmente nel loro bagaglio un crocifisso, mentre poi i preti hanno tutti un'aria guerresca e brandiscono il crocifisso come una spada».

¹¹⁶ Scriveva infatti Macrí, proprio commentando il brano ora citato: «[articolo] da attribuire all'ancor vivo e infocato "Corriere spagnolo" che Bodini continuò al ritorno, sull'abbrivio della scoperta in loco di classici antichi e moderni alle radici del folklore e della tradizione autentica» (O. Macrí, *Nota editoriale*, in Id., a cura di, *Lazarillo de Tormes*, nota introduttiva e traduzione di V. Bodini, Einaudi, Torino 1972, p. xi).

¹¹⁷ Essendo appunto la prima fase del suo ispanismo (vedi *supra*, la nota 87) «quasi per intero empirico-militante e passiva-ricognitiva (passiva, da passione)»: O. Macrí, *Vittorio Bodini, ispanista*, in Id., *Studi ispanici*, vol. II, *I critici*, cit., p. 285.

SERENI E POUND

Edoardo Esposito

Università degli Studi di Milano (<edoardo.esposito@unimi.it>)

Dell'«investimento anche emotivo» cui, nella premessa al *Musicante di Saint-Merry* (1981), si riferisce Vittorio Sereni come a una dimensione necessaria perché i versi possano passare dallo stadio di «improvvisazione» a quello di vero e proprio «poema»¹, devono aver beneficiato fra gli altri – se il poeta-traduttore volle annetterli alla propria auto-antologia – anche alcuni testi di Ezra Pound, autore che sembrerebbe alquanto lontano, nel suo attivismo avanguardistico e iconoclastico, dalla compostezza e persino ritrosia che hanno caratterizzato la vita e l'attività di Sereni.

Si tratta di tre poesie (*In a Station of the Metro*, 1913; *The Study in Aesthetics*, 1914; *Impressions of François Marie Arouet (de Voltaire)*, 1916) delle sei che Sereni aveva già tradotto e pubblicato di lui, tutte facenti parte originariamente del volumetto *Iconografia italiana di Ezra Pound* che Scheiwiller aveva realizzato nel 1955 in appoggio alle iniziative per la liberazione del poeta dalla prigionia che durava ormai da dieci anni²; alcune erano state anche incluse nel numero dedicato a Pound dalla rivista «Stagione» per i suoi settanta anni³, e cinque erano state riprese da Sereni nel 1962 negli scritti degli *Immediati dintorni*⁴, per

¹ Cfr. V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1981 (le espressioni citate, a p. vi).

² Questi i titoli: *Studio d'estetica, In una stazione del metro, Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire), Coito, La ragazza del bar, Villanella. L'ora psicologica*. Al volumetto, corredato da varie fotografie che ritraevano lo stesso Pound, avevano collaborato con altre traduzioni Attilio Bertolucci, Piero Jahier, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti.

³ Precisamente, *Studio d'estetica, La commessa* (con il titolo *La ragazza del bar*, già usato per il volumetto Scheiwiller) e *In una stazione del metro*; cfr. «Stagione. Lettere e arti», II, 7, 1955, pp. 6-7.

⁴ Sono naturalmente presenti anche nella successiva edizione: V. Sereni, *Gli immediati dintorni. Primi e secondi*, Il Saggiatore, Milano 1983. Si citerà inoltre, per completare il quadro dell'attenzione di Sereni per Pound, la lettura tenuta per Radio Monteceneri nel 1956 e oggi pubblicata col titolo *Primo incontro con Ezra Pound*, in V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, con uno scritto di P.V. Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, pp. 987-992.

entrare poi a far parte (insieme con la sesta, *Coito*) del Meridiano delle *Opere scelte* di Pound⁵.

Certo, avanguardista o no, non si può negare a Pound il gusto per la poesia e la capacità di inseguirla, e non si può negare che proprio in questi testi si celebrasse qualcosa che consueva singolarmente con il mistero e la grazia che a Sereni piaceva cogliere di certi momenti dell'esistenza: lo stupore che poteva infondere la visione della bellezza (e la riflessione sul concetto stesso di 'bellezza' che ne scaturiva: *Studio d'estetica*); il piacere di un inedito accostamento analogico suggerito dall'immagine della folla in *Una stazione del metro*; la constatazione consolante di ciò che sembra non morire mai, e insieme di quella dolorosa di ciò che continuamente cambia (*Momenti di François-Marie Arouet*). E proprio da ciò possiamo immaginare che conseguisse – almeno in prima istanza – la possibilità del necessario «investimento emotivo» di cui si diceva.

Della prima poesia, *Studio d'estetica*, Sereni sintetizzava la proposta commentando che «la bellezza, la poesia accostano le cose più lontane, e più disparate» e osservando che questa «arguta morale d'una breve favola» esprimeva in sostanza «quel senso di convivenza delle cose e dei fatti, quella circolarità dei sentimenti, quel reciproco scambio di antico e moderno»⁶ che costituiva il carattere stesso e la particolarità dell'uomo.

Non oserei dire, per questo, che *A Study in Aesthetics* sia una delle migliori poesie di Pound. Fin dal titolo (*A 'Study'*) essa dichiara il suo limite, quello di essere frutto di una riflessione piuttosto che di un moto dell'animo, di una considerazione che fatica ad assumere slancio lirico e si ferma alla perplessità che l'ultimo verso non può infine che dichiarare: «And at this I was mildly abashed» (nella traduzione di Sereni, «E alquanto perplesso io ne rimasi»). Proprio questo, tuttavia, può aver stimolato Sereni, che da tempo rifuggiva da quel libero e patetico immaginare che aveva caratterizzato i suoi primi versi e che doveva sentirsi non meno provocato che attirato dal modo laico e ironico con cui Pound sapeva affrontare anche le cose dell'arte, privilegiando in esse, in particolare, ciò che non era morta accademia ma scambio vitale e fecondo.

La riflessione sull'arte, lo *studio in aesthetics* era proposta da un quadro di vita vissuta, nasceva da una scena colta sul vivo, anzi dall'accostamento di due scenette di assoluta quotidianità:

The very small children in patched clothing,
Being smitten with an unusual wisdom,
Stopped in their play as she passed them
And cried up from their cobbles:

⁵ E. Pound, *Opere scelte*, trad. it e cura di M. de Rachewiltz, introduzione di A. Tagliaferri, Mondadori, Milano 1970.

⁶ V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 991.

Guarda! Ahi, Guarda! ch'e b'ea!

But three years after this
 I heard the young Dante, whose last name I do not know –
 For there are, in Sirmione, twenty-eight young Dantes and thirty-four Catulli;
 And there had been a great catch of sardines,
 And his elders
 Were packing them in the great wooden boxes
 For the market in Brescia, and he
 Leapt about, snatching at the bright fish
 And getting in both of their ways;
 And in vain they commanded him to *sta fermo!*
 And when they would not let him arrange
 The fish in the boxes
 He stroked those which were already arranged,
 Murmuring for his own satisfaction
 This identical phrase:
Ch'e b'ea.

And at this I was mildly abashed.⁷

La bellezza, dunque, non è appannaggio di qualcosa in particolare, e può risiedere ovunque, senza pregiudizio; e se è un bambino ad affermarlo, con la sua inconsapevolezza, ne consegue un principio di validità assoluta. Pound reinterpreta però il motivo classico della bellezza che apre gli occhi aggiungendo alla prima scena (epifanica, a suo modo) una seconda, di sapore assai più popolare, in cui si sottolinea che non solo una donna, ma anche una sardina può essere capace di tanto.

«Sardina», però, o «sardella»?

«There had been a great catch of sardines» diventa, nella traduzione di Sereni, «c'era stata una bella pesca di sardelle»: con una scelta che appare motivata non dal corrispondente termine inglese (esiste anche lì l'alternativa: 'sardine/sardelle'), ma dall'uso che se ne fa in italiano e che attribuisce a «sardella» una sfumatura meno immediatamente 'culinaria', più vicina all'itticoltura che alla conservazione sott'olio⁸. La differenza

⁷ Riprendo il testo – rispettandone le peculiarità grafiche – dalla rivista «Poetry» dove apparve la prima volta (E. Pound, *A Study of Aesthetics*, «Poetry», IV, 5, 1914, pp. 169-170, <<http://goo.gl/R9pp2M>>, 03/2016).

⁸ Che tipo di pesce sarà poi stato, veramente, quello carezzato dal giovane Dante? Perché la sarda (e la più giovane sardella o sardina) è pesce di mare, ed è piuttosto l'agone, detto infatti 'sarda di lago' a rappresentarne il tipo in acqua dolce. Letterariamente possiamo però permetterci di ignorare la questione, o addirittura di citare lo Stoppani del *Bel Paese* («Nessuno di voi è così poco naturalista che non abbia gustato, o non sia disposto a gustare, le sardelle e le trote del lago di Garda»; A. Stoppani, *Il bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali, la geologia e la geografia fisica d'Italia* [1876], Giacomo

non preoccupava probabilmente Pound, ma costituisce il primo indizio di una tendenza che altre scelte di Sereni sembrano, fin dai primi versi, confermare. Leggiamo la traduzione:

I bimbi piccolissimi in rattoppati panni,
di colpo fatti veggenti,
fermarono il gioco
quando lei passò loro davanti
e grida lanciarono dalla sassosa riva:

Guarda! Ahi, guarda! ch'è be'a!

Ma tre anni più tardi
udii il giovane Dante, di cui ignoro il cognome –
ventotto ce ne sono a Sirmione di giovani Danti
e trentaquattro Catulli;
e c'era stata una bella pesca di sardelle
e i più grandi di lui
in cassette di legno le stavano stipando
per il mercato di Brescia e lui attorno
saltava puntando al pesce lucente
e stando loro tra i piedi;
e come essi *sta' fermo!* gli intimavano invano
né volevano lasciarlo sistemare
i pesci nella cassetta
lui carezzò quelli che dentro già stavano,
d'intima soddisfazione mormorare l'udii
l'identica frase:

Ch'è be'a.

E alquanto perplesso io ne rimasi.⁹

La lezione è nitida, sostanzialmente aderente al testo poundiano e alla sua scansione, ed efficace nel rappresentarne i vari momenti e lo stupore che ne consegue. Notiamo tuttavia che «children», ordinaria e quotidiana voce traducibile con 'bambini' è stata ingentilita in «bimbi». Vero è che si trattava di «very small children», ma il termine affettivo scelto poteva almeno

Agnelli, Milano 1883, p. 568), e con maggior precisione Bernardo Bizoni: «Arrivammo a Desenzano a ventitré ore... L'oste ci trattò benissimo, trote lucci anguille sarde, tutti pesci del lago, e le sarde avevano sapor di mare in acqua dolce: del che stupiva il signore» (B. Bizoni, *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, a cura di B. Agresti, vol. I di Biblioteca di letteratura artistica, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme 1995, p. 38). Cito dal *Grande Dizionario* di Salvatore Battaglia, *ad vocem*, dove si precisa che la sarda o sardella «è messa in commercio per lo più in scatole metalliche (e in questo caso viene per lo più indicata con il diminutivo *sardina*)» (Utet, Torino 1961-2002).

⁹ E. Pound, *Studio d'estetica*, in V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry...*, cit., p. 16.

consentire la semplificazione del superlativo in 'piccoli', mentre il risultato così ottenuto è di un innalzamento lirico del discorso, confermato del resto da un «rattoppati panni» («patched clothing») che anticipa l'attributo non già, come l'inglese, per una esigenza grammaticale, ma in funzione poetica, stabilendo oltretutto un chiasmo all'interno del verso, chiasmo sottolineato dalla specularità metrica dei due settenari che vengono a costituirlo.

Effetto non diverso producono le espressioni «sassosa riva» (v. 5), «intima soddisfazione» (v. 21), «identica frase» (v. 22), con la posizione marcata dell'aggettivo, nonché le inversioni che modificano il normale ordine del discorso ora anticipando il complemento («grida lanciarono», v. 5; «in cassette di legno le stavano stipando», v. 13) e ora agendo sulla sequenza predicativa («mormorare l'udii», v. 21; «alquanto perplesso ne rimasi», v. 24): tutte scelte che non dipendono dall'originale inglese¹⁰, che procede al contrario in maniera del tutto lineare e si vorrebbe dire prosastica sia per la libertà metrica che ne caratterizza la versificazione, sia per l'allineamento quasi sbadato delle sequenze discorsive, e che si appoggia volentieri alla paratassi (*and, and*, anche in posizione anaforica) realizzando al v. 12 un enjambement del tutto gratuito fra pronomi, soggetto e verbo («and he / Leapt about»).

Anche in quest'ultimo caso Sereni 'regolarizza' il dettato, evitando con una semplice anticipazione dell'avverbio di lasciare il pronome aggettante sul vuoto («e lui attorno / saltava»), ma il traduttore sembra a questo punto entrato (e ce ne avverte proprio l'uso del «lui» come soggetto pronominale) in più diretta sintonia con i modi poundiani, e li asseconda sia sul piano lessicale («great catch»: «bella pesca»; «snatching at the bright fish»: «puntando al pesce lucente»; «getting in both of their ways»: «stando loro tra i piedi») sia su quello sintattico, che riprende la paratassi anaforica in «e» e soprattutto l'andamento prosastico, persino accentuandone la rilassatezza con l'incerto procedere (complice però la dislocazione anticipata dell'avverbio) del v. 20: «lui carezzò quelli che dentro già stavano». «Incertezza» è però termine che resta necessario per definire questa traduzione di Sereni, e gli ultimi versi tornano infatti, con le loro inversioni, a esibire la tendenza cui già accennavamo e che potremmo ormai indicare come innalzamento, impreziosimento o comunque tentativo di riportare a un ambito di tradizionale letterarietà¹¹ quello che in Pound è anzi e precisamente scelta antiletteraria, volontà di forzare il linguaggio compassato della poesia in direzione quotidiana e parlata.

¹⁰ Possiamo aggiungere anche «ignoro» («I do not know»), «gli intimavano» («they commanded him to»), «stipato» («arranged»), nonché la scelta di «veggenti» al v. 2.

¹¹ Pier Vincenzo Mengaldo ha chiamato in causa, in proposito, «la specificità della lingua poetica italiana che, fino a tempi recenti, gradisce o sollecita l'*ordo artificialis*», aggiungendo tuttavia che «la spinta primaria va indubbiamente cercata in quella che possiamo chiamare la forma interna della lingua poetica di Sereni, nella quale la torsione e trazione sintattica del verso è straordinaria regola» (P.V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, in V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., pp. xvi-xvii).

Nel Sereni traduttore si riscontra spesso un atteggiamento del genere, soprattutto quando egli si misura con autori quali Pound, appunto, e William Carlos Williams, il cui linguaggio, già favorito da un *côté* letterario assai meno imbrigliato del nostro da una rigida tradizione, si muove in direzione francamente sperimentale e che, in particolare, finirà per portare Pound, specie nei *Cantos*, a convogliare nei versi una quantità incredibile e confusa di fatti e di esperienze. Sereni parlava in questo senso di «un *epos* del mondo moderno interpretato con i mezzi della poesia lirica» e accostava a Pound i nomi di Joyce e di Picasso, uniti da uno «sforzo di penetrazione e di disintegrazione insieme, che si trasforma in tensione costruttiva o ricostruttiva sui pezzi di uno smembramento» che è quello «del nostro mondo»¹².

Formatosi nella ben diversa atmosfera dell'Italia fra le due guerre, e incline per sua natura a una più misurata compostezza, Sereni tende necessariamente a smorzare le audacie soprattutto esteriori, con risultati che, nella traduzione, inclinano all'adattamento familiarizzante (*target oriented*), a una regolarizzazione che implica anche il registro linguistico e stilistico: non quello metrico, generalmente, verso il quale Sereni, anche nella propria scrittura, ha sempre operato con grande libertà, e che del resto è quasi sempre di tipo libero anche negli autori cui egli si dedica. Così per Pound, e il traduttore non si fa qui scrupolo di portare a cinque i quattro versi dell'apertura poundiana, in cui dovremo di nuovo notare un innalzamento 'poetico' per quei bambini «di colpo fatti veggenti» (letteralmente: 'colpiti da un' insolita capacità di giudizio'), mentre di un intervento che direi piuttosto 'interpretante' si dovrà parlare per il v. 5, giacché i «cobble» dai quali il passaggio della donna distoglie i piccoli sono certamente dei ciottoli, ma con i quali essi stanno forse semplicemente giocando («stopped in their play»), senza che necessariamente appartengano a quella lacustre «riva» che Sereni immaginava forse sull'onda dei ricordi natali.

Il testo si situa nella prima stagione poundiana, fondamentalmente lirica, anche se le parole che vi sono riportate in italiano (e corsivate, nella traduzione di Sereni) sono già parte di quell'attenzione e quell'interesse alle altre lingue e culture che riceverà particolare sviluppo nella sua produzione successiva. Vale la pena di osservare che la trascrizione dell'esclamazione 'che bella!' – formulata nel dialetto locale e 'registrata' da Pound – è andata soggetta a una serie di ritocchi non sempre giustificati; nell'originale della rivista «Poetry» (agosto 1914) cui già prima ci siamo rifatti, il verso si presenta così:

Guarda! Ahi, Guarda! ch'e b'ea!

Nell'edizione del 1928 dei *Selected Poems* troviamo invece:

¹² V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 992.

*Guarda! Ahi, guarda! ch' è be'a!*¹³

con una più corretta posizione del secondo apostrofo («b'ea» → «be'a») ma con l'aggiunta di un accento («ch'e» → «ch'è») che si direbbe incongruo, a meno di forzare l'interpretazione leggendo nelle parole dei ragazzetti un 'quanto è bella' che è comunque meno indicato alla situazione.

Di fatto, è quest'ultima la lezione inserita nell'edizione delle *Opere scelte* di Pound¹⁴ e ripresa sia nel *Musicante di Saint-Merry* sia nelle edizioni postume di *Tutte le poesie* – a cura di Maria Teresa Sereni, 1986 – e di *Poesie e prose* – a cura di Giulia Raboni, 2013 – mentre l'accento che abbiamo detto incongruo manca nelle traduzioni che Sereni aveva già proposto sia nell'*Iconografia italiana di Ezra Pound* sia negli *Immediati dintorni* (nonché negli *Immediati dintorni. Primi e secondi*)¹⁵.

In realtà, l'ipotetica trascrizione dal dialetto veronese dell'esclamazione 'che bella' comporterebbe semplicemente lo scempiamento della consonante doppia ('che bela'); ma poiché nel Veneto esiste anche la pronuncia 'che be'a' è difficile arrogarsi il diritto di correggere quello che Pound aveva forse effettivamente percepito¹⁶, e l'unico intervento che si poteva giudicare necessario era quello di eliminare il primo degli apostrofi¹⁷.

L'immediatezza della vita, con le sue apparizioni e rivelazioni, domina, nel secondo testo tradotto, la brevissima lirica *In a Station of the Metro*, vera e propria 'istantanea' riportabile alla poetica dell'imagismo e dove ritroviamo attivo quello scambio e comunione fra le diverse arti che caratterizza la ricerca delle avanguardie di primo Novecento:

The apparition of these faces in the crowd :
Petals on a wet, black bough .¹⁸

Questa la presentazione originaria del testo come apparve su «Poetry» nell'aprile 1913, comprese le spaziature di cui non si tenne più conto

¹³ E. Pound, *Selected Poems*, with an introduction by T.S. Eliot, Faber & Gwyer, London 1928; si noti la differenza anche nelle maiuscole e nelle spaziature fra i caratteri. L'accento verrà successivamente eliminato nell'edizione (dichiarata «revised») Faber&Faber del 1948.

¹⁴ E. Pound, *Opere scelte*, cit., p. 100.

¹⁵ Nella *Nota bibliografica* posta da Sereni nel *Musicante di Saint-Merry* si rimanda all'edizione dei *Selected Poems* proposta da New Directions nel 1949; ma in tale edizione, in realtà, *The Study in Aesthetics* è assente.

¹⁶ Pound fu a Sirmione almeno due volte, nel 1913 e nel 1920, la seconda volta incontrandovi James Joyce, con il quale era stato in corrispondenza dal 1914, per la pubblicazione prima del *Portrait* (1914-1915) su «The Egoist» e poi dell'*Ulysses* (1918-1920) sulla «Little Review».

¹⁷ Semmai, un apostrofo dovrebbe accompagnare, al verso 15, l'imperativo *sta* (*sta'*), secondo le norme dell'italiano.

¹⁸ E. Pound, *In a Station of the Metro*, «Poetry», II, 1, 1913, p. 12, <<http://goo.gl/RmbF8w>> (03/2016).

nelle successive edizioni e che restano legate alla poetica e all'atmosfera del tempo¹⁹, all'idea dell'«immagine» non solo da intendere come «an intellectual and emotional complex in an instant of time»²⁰, secondo le indicazioni di Pound, ma anche in rapporto ai grafemi e alle parole che dovevano darle ritmica consistenza, comunicando l'impressione dell'autore. Il primo verso è costituito da tre dimetri caratterizzati da un'identica accentazione e dall'allitterante ricorrere del suono *th*; il secondo da due dimetri, accomunati dal suono aperto *e*, e disgiunti dalla ripetizione prima di *t* e poi di *b*; l'identico suono vocalico in *au* con cui si chiudono i due versi sigla la compattezza e l'immediatezza della visione, che proprio nella perfetta brevità dell'insieme si risolve e si impone.

Ha scritto Pound:

Three years ago in Paris I got out of a "metro" train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child's face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion. And that evening, as I went home along the Rue Raynouard, I was still trying and I found, suddenly, the expression. I do not mean that I found words, but there came an equation not in speech, but in little splotches of colour. It was just that – a "pattern", or hardly a pattern, if by "pattern" you mean something with a "repeat" in it. But it was a word, the beginning, for me, of a language in colour.²¹

Tre anni fa a Parigi uscivo da un treno della metro a La Concorde, quando improvvisamente scorsi un bel viso, poi un altro e un altro, poi un bel viso di bimba, poi un'altra bella donna, e cercai durante tutta la giornata di trovar le parole che esprimessero ciò che questo aveva, per me, significato e non potevo trovare parole che mi sembrassero degne o graziose come quella subitanea emozione. E, quella sera, mentre me ne ritornavo a casa lungo la rue Raynouard, stavo ancora cercando e, repentinamente, trovai l'espressione. Non voglio dire che trovai parole, ma un'equazione, non in un discorso ma in piccole macchie di colore. Si trattava proprio di questo, d'uno "schema" – o appena di uno "schema", se per schema si intende qualcosa con una "simmetria". Ma era una parola, il principio, per me, d'un linguaggio di colori.

¹⁹ Nell'edizione dei *Selected Poems* già citata, e nelle edizioni italiane di cui si è detto, i due punti che chiudevano il primo verso sono sostituiti dal punto e virgola; li recupera Sereni nella sua traduzione.

²⁰ E. Pound, *A few don'ts by an imagiste*, «Poetry», I, 6, 1913, pp. 200-206, <<http://goo.gl/ozY8Ly>> (03/2016).

^{21*} E. Pound, *Vorticism* (1914), in Id., *Gaudier-Brzeska. A Memoir*. Including the published writings of the sculptor and a selection from his letters, John Lane, London-New York 1916, p. 100; trad. it. di M. de Rachewiltz, *Vorticismo*, in Id., *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1970, p. 1206.

Colori e linguaggio, macchie e suoni si sovrappongono e si spiegano l'uno con l'altro; l'incarnato dei visi – uno diverso dall'altro sullo sfondo buio di una stazione – fa risaltare la vita dei singoli sopra il flusso indifferenziato del tutto, quasi un segno di gioia nello scorrere uguale dell'esistenza.

Sereni riproduce l'andamento del testo con un'identica sintassi tutta nominale e con due versi che oscillano tra l'endecasillabo e il decasillabo. Il misurato riproporsi di pochi suoni (la 'liquida' *l*, la *r* rotante, la dentale sorda e sonora *t*, *d*) si appoggia all'alternarsi di vocali che, per la brevità delle parole usate (la *e* in apertura e in chiusura, la *o* nel primo verso, la *a* nelle posizioni centrali), portano quasi tutte l'accento. E la traduzione felicemente restituisce l'incanto fonico e ritmico dell'originale salvandone nella nuova lingua il valore iconico con una medesima rapidità ed essenzialità:

Questi volti apparsi tra la folla:
Petalì su un ramo umido e nero.²²

L'ultimo testo di Pound presentato da Sereni nel *Musicante di Saint-Merry* è tratto da un componimento in tre parti apparso anch'esso originariamente su «Poetry» (settembre 1916) e intitolato complessivamente *Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)*²³, dove *impressions* può essere inteso nel senso di 'impressione', 'idea' ma anche in quello di 'impressione tipografica', di 'stampa o ristampa'. Si tratta, di fatto, della traduzione di alcuni versi dell'autore francese, estrapolati dal loro contesto e adattati a composizioni autonome²⁴, leggibili come pagine di diario o piuttosto 'lettere' dello stesso Voltaire destinate a una persona precisa, a una donna amata con cui si mantiene un dialogo che è insieme riflessione sull'esistenza. Sereni traduce solo l'ultimo di questi momenti, *To Madame Lullin*, in cui Voltaire/Pound difende il suo scrivere «versi d'amore» nonostante l'età avanzata; e anche in questo caso siamo di fronte a un testo che celebra la forza e l'istinto della vita, di contro alle convenzioni e ai luoghi comuni di chi vorrebbe assegnare caselle prestabilite ai bisogni dell'esistenza e ai desideri dell'uomo (vv. 36-43):

You'll wonder that an old man of eighty
Can go on writing you verses...

²² V. Sereni, *Il Musicante di Saint-Merry...*, cit., pp. 18-19.

²³ E. Pound, *Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)*, «Poetry», VI, 8, 1916, pp. 278-279, <<http://goo.gl/S74ipP>> (03/2016).

²⁴ Precisamente, della *Épître Connue Sous le Nom de Vous et de Tu*, e delle 'stanze' dedicate a Madame du Châtelet e a Madame Lullin de Genève. In *Épîtres, stances et odes de Voltaire*, Senlis, Imprimerie stéréotype de Tremblay, Paris 1819, p. 52.

Grass showing under the snow,
Birds singing late in the year!

And Tibullus could say of his death, in his Latin;
“Delia, I would look on you, dying.”

And Delia herself fading out,
Forgetting even her beauty.²⁵

L'autore canta il suo diritto all'amore, o almeno alla poesia, perché si tratta del sentimento meno ridicibile agli schemi intellettuali, sempre capace di stupire e di proclamare i suoi diritti, al di fuori degli schemi, come l'erba che «spunta sotto la neve», gli «uccelli che cantano tardi nell'anno» piuttosto che con la primavera; e fa riferimento in ciò a Tibullo (*Elegiae*, I, 1, 59 e sgg.), uno dei poeti d'amore per eccellenza, che anche sul letto di morte aveva come unico pensiero l'amata Delia: anche se l'ultimo distico, che ci mostra Delia anch'essa sfiorita, allude al cambiamento e alla perdita che si registra in tutte le cose, e suona dunque come parziale palinodia di quanto è stato già detto.

Sostanzialmente fedele la traduzione di Sereni, sia nel registro usato, sia nella disposizione ritmica, libera ma che risponde al pentametro iniziale con l'endecasillabo, per allungarsi oltremisura in corrispondenza dell'allungamento che, nell'originale, si registra al quinto verso:

Stupirete che un vecchio di ottant'anni
séguiti a scrivere versi d'amore...

Erba che spunta di sotto la neve
uccelli che cantano tardi nell'anno!

E della sua morte dire poté nel suo latino Tibullo:
«Che io ti guardi, Delia, nell'ora mia ultima».

E Delia, anch'essa, appassisce
e nemmeno sa più d'essere stata bella.²⁶

Pochi gli appigli che si prestano al commento: la precisazione esplicativa «versi d'amore» al v. 2; il cambiamento delle forme participiali degli ultimi versi in verbi di modo finito (anche ai vv. 3-4, ma tramite l'uso del 'che' relativo); significativo però, al sesto verso, il passaggio dalla sempli-

²⁵ E. Pound, *Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)*, III, *To Madame Lullin*, cit., p. 279.

²⁶ E. Pound, *Momenti di François-Marie Arouet (de Voltaire)*, III, *A Madame Lullin*, in V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry...*, cit., p. 49.

cità dialogica dell'originale a una tonalità che direi epigrafica, davvero da 'ultime parole' («Che io ti guardi, Delia, nell'ora mia ultima»): conferma, anche questa, di un lavoro di traduzione che non è mai, in Sereni, di semplice 'servizio', ma che si pone sempre, anche nei casi di maggiore aderenza all'originale, come ricreazione e scoperta:

Infatti non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto. Traducendo non tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l'altrui testo ad assorbire una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla – e si impara di più da chi non ci assomiglia [...].²⁷

Il caso di Pound, in questo senso, può considerarsi per Sereni emblematico.

²⁷ V. Sereni, *Premessa a Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. viii.

NACHT UND TRÄUME. FILOSOFIA DELLA NOTTE
NELLA RECHERCHE DI MARCEL PROUST

Luigi Ferri

Università degli Studi di Firenze (<luigi.ferri88@alice.it>)

*A dream may let us deeper into the secret of nature
than a hundred concerted experiments.*¹

Un sogno può condurci più in
profondità nei segreti della natura di
centinaia di esperimenti pianificati.*

*Un homme qui dort tient en cercle autour de lui
le fil des heures, l'ordre des années et des
mondes.*²

Un uomo che dorme tiene in cerchio
intorno a sé il filo delle ore, l'ordine degli
anni e dei mondi.*

L'incontro fra dimensione onirica e dimensione artistica non è mai irilevante: quando infatti un'opera propone il motivo del sogno, non manca di offrire – in modo esplicito o implicito – un'ampia varietà d'informazioni relative all'ambito motivazionale. Complessivamente, la motivazione può essere considerata come l'insieme dei 'perché' incessantemente formulati per giustificare la creazione artistica³; ma questa continua formulazione, ovvero la necessità ermeneutica vista come ricerca dei motivi fondanti, mantiene validità d'interesse anche quando ristretta alla vita dei singoli temi⁴.

¹* R.W. Emerson, *Nature*, James Munroe and company, Boston 1936, p. 83, <<https://goo.gl/C8Wcb9>> (03/2016); trad. it. di I. Tattoni, *Natura*, Donzelli Editore, Roma 2010, p. 65.

²* M. Proust, *Combray*, in Id., *À la recherche du temps perdu* (1871-1922), t. I, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris 1946-1947, 15 tomes, p. 13; trad.it. di G. Raboni, *Combray*, in M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto* (1983-1993), vol. I, ed. diretta da L. De Maria, annotazioni di A.B. Anguissola, D. Galateria, prefazione di C. Bo, Mondadori, Milano 2006, 4 voll., p. 6. D'ora in avanti saranno indicati soltanto i titoli dei capitoli e/o dei volumi della *Recherche* da cui provengono le citazioni in lingua originale e in traduzione italiana con i relativi riferimenti bibliografici. Per l'edizione Gallimard 1946-1947 a cui ci si riferisce, cfr. Gallica <<http://goo.gl/KOUYbm>> (03/2016).

³ La definizione è tratta da E. Biagini, *Letteratura e motivazione. Saggi di teoria della letteratura*, Bulzoni, Roma 1998, p. 9.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 11.

Indaga in questa prospettiva Enza Biagini, che nella seconda parte di *Letteratura e motivazione* concentra la propria analisi sulla funzione letteraria della rappresentazione onirica, ricostruendo storicamente l'evoluzione del tema attraverso alcune tappe significative; in questo modo sono evidenziati i motivi e le modalità del ricorso ai sogni, nonché le implicazioni derivanti dalla loro presenza nei testi. Attraverso l'esempio e le basi teorico-metodologiche offerte da tale studio è dunque possibile individuare, in opere caratterizzate da un impiego sintomatico del fattore-sogno, alcuni fondanti 'perché' dell'uso onirico in letteratura.

Un esempio ermeneuticamente rilevante è fornito da Marcel Proust, i cui sogni letterari, all'interno del colossale quanto delicato equilibrio filosofico-narrativo della *Recherche*, svolgono una funzione teoreticamente primaria, anche se di non immediata evidenza. L'apertura notturna del romanzo, legata alle impressioni del dormiveglia, mostrano subito la direzione verso cui si muove la ricerca proustiana:

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: "Je m'endors". [...] je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil [...]. Puis elle commençait à me devenir incompréhensible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non [...].⁵

A lungo, mi sono coricato di buonora. Qualche volta, appena spenta la candela, gli occhi mi si chiudevano così in fretta che non avevo il tempo di dire a me stesso: "Mi addormento". [...] mentre dormivo non avevo smesso di riflettere sulle cose che poco prima stavo leggendo, ma le riflessioni avevano preso una piega un po' particolare; mi sembrava d'essere io stesso quello di cui il libro si occupava: una chiesa, un quartetto, la rivalità di Francesco I e Carlo V. Questa convinzione sopravviveva per qualche secondo al mio risveglio [...]. Poi cominciava a divedermi incomprensibile, come i pensieri di un'esistenza anteriore dopo la metempsicosi; l'argomento del libro si staccava da me, ero libero di pensarci o non pensarci [...].*

Le osservazioni condotte sul passaggio fra veglia e sonno si concentrano sulle alterazioni d'identità ancora percepibili dal dormiente. Non si ha un io che, addormentandosi, abbandona le occupazioni mentali insieme al ricordo del suo stato individuale, come avviene durante il sonno profondo

⁵ *Combray*, in *Du côté de chez Swann*, t. I, pp. 11-12; trad. it. *Combray*, in *Dalla parte di Swann*, vol. I, p. 5.

e senza sogni, quando ogni cosa s'immerge nel buio dell'incoscienza⁶; al contrario, è presentato un soggetto che momentaneamente smarrisce ogni vincolo con l'identità, pur continuando a mantenere *l'abitudine a identificarsi in qualcosa*. Colto dal sonno senza avere il tempo di dire a se stesso «Je m'endors», il Narratore crede di proseguire normalmente le sue riflessioni, mentre invece, a poco a poco, le letture perdono la consueta distanza spaziale e oggettuale, la ragione e l'intelligenza cessano ogni forma di controllo e l'io inizia a identificarsi con l'oggetto meditato. Il dormiente diventa musica, edificio, rivalità fra personaggi della storia. Questo transitorio abbattimento della forma individuale è una conseguenza dell'assopimento e delle riflessioni 'diurne' che, pur distorcendosi, permangono.

Il sonno fin qui delineato, che non provoca un'autentica attività onirica, è uno stato in cui i confini fra coscienza e incoscienza si compenetrano. È pertanto una condizione di *dormiveglia*. Invece l'attività onirica, che il Narratore fa cominciare quando il legame fra la mente e i pensieri che precedono il sonno viene reciso, sembra possedere una capacità opposta a quella fin qui descritta:

[...] dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes terreurs enfantines comme celle que mon grand-oncle me tirât par mes boucles et qu'avait dissipée le jour – date pour moi d'une ère nouvelle – où on les avait coupées. J'avais oublié cet événement pendant mon sommeil, j'en retrouvais le souvenir aussitôt que j'avais réussi à m'éveiller pour échapper aux mains de mon grand-oncle [...].⁷

[...] dormendo, avevo raggiunto senza sforzo un'età compiuta per sempre della mia vita primitiva, ritrovato l'uno e l'altro dei miei terrori infantili, per esempio quello che il mio prozio mi tirasse per i boccoli, terrore svanito il giorno – inizio per me di una nuova era – in cui me li avevano tagliati. Il ricordo di questo avvenimento m'era sfuggito durante il sonno, lo ritrovavo non appena riuscivo a svegliarmi per scappare dalle mani del mio prozio [...].*

⁶ Propria del sonno profondo è la caratteristica d'annullare completamente l'identità. Cfr. in particolare *Sodome et Gomorrhe*, t. X, pp. 151-152. Questa tipologia di sonno si colloca *oltre* l'io, e quindi oltre il Tempo: «Du reste, quand le sommeil l'emmenait si loin hors du monde habité par le souvenir et la pensée, à travers un éther où il était seul, plus que seul, n'ayant même pas ce compagnon où l'on s'aperçoit soi-même, il était hors du temps et de ses mesures» (ivi, p. 153); trad. it. *Sodoma e Gomorra*, vol. III, p. 223: «Del resto, quando il sonno lo trascinava così lontano dal mondo dove abitano il ricordo e il pensiero, attraverso un etere dove era solo, più che solo, senza nemmeno quel compagno in cui uno vede se stesso, egli era al dei fuori del tempo e delle sue misure».

⁷ *Combray*, in *Du côté de chez Swann*, t. I, p. 13; trad. it. *Combray*, in *Dalla parte di Swann*, vol. I, pp. 6-7.

Le immagini del sogno, allora, non annullano né falsano l'identità del dormiente, bensì reintegrano l'io di un passato remoto, resuscitandolo autenticamente insieme alle sue paure e ai suoi tormenti. Quello che nella veglia sembrava perduto, il sonno lo ritrova: torna intatta l'identità infantile nella sua essenza, attraversando il diaframma del Tempo divenuto a un tratto di fragile vetro. Siamo davanti al motivo centrale dell'interesse di Proust per i sogni: essi sono quanto di più simile ci sia alle *intermittences du cœur*.

[...] c'était peut-être aussi par le jeu formidable qu'ils font avec le Temps que les Rêves m'avaient fasciné. N'avais-je pas vu souvent en une nuit, en une minute d'une nuit, des temps bien lointains, relégués à ces distances énormes où nous ne pouvons presque plus rien distinguer des sentiments que nous y éprouvions, fondre à toute vitesse sur nous, nous aveuglant de leur clarté, comme s'ils avaient été des avions géants au lieu des pâles étoiles que nous croyions, nous faire ravoire tout ce qu'ils avaient contenu pour nous, nous donner l'émotion, le choc, la clarté de leur voisinage immédiat, qui ont repris une fois qu'on est réveillé la distance qu'ils avaient miraculeusement franchie, jusqu'à nous faire croire, à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu?⁸

[...] se il Sogno m'aveva affascinato, era anche per la sua formidabile sfida con il Tempo. Non avevo visto tante volte, in una notte, in un minuto d'una notte, tempi lontanissimi, relegati a distanze immense dove non riusciamo a distinguere più nulla dei sentimenti provati allora, precipitarsi a tutta velocità su di noi, abbagliandoci con la loro luce come se fossero aerei giganteschi e non le pallide stelle che credevamo, farci rivedere tutto ciò che avevano contenuto per noi, darci l'emozione, la sorpresa, la chiarezza della vicinanza immediata per poi, al momento del risveglio, riprendere la distanza miracolosamente abolita, *tanto da farci ravvisare in essi – a torto, per altro – uno dei modi per ritrovare il Tempo perduto?**

Il *motivo* per cui Proust introduce le sue riflessioni sul sonno, sui sogni e sui risvegli è dunque di carattere genuinamente strumentale: è interessato a loro in quanto luoghi privilegiati d'osservazione del Tempo e dell'identità umana⁹. Si noti tuttavia che il sogno è solo «a torto» uno dei modi per ritrovare il Tempo perduto: infatti, benché alle volte sia in grado di far risorgere

⁸ *Le temps retrouvé*, t. XV, pp. 63-64; trad. it. *Il Tempo ritrovato*, vol. IV, pp. 597-598. Corsivi miei.

⁹ «Un homme qui dort tient en cercle au tour de lui le fil des heures, l'ordre de années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil» (*Combray*, in *Du côté de chez Swann*, t. I, pp. 13-14; trad. it. *Combray*, in *Dalla parte di Swann*, vol. I, p. 7: «Un uomo che dorme tiene in cerchio intorno a sé il filo delle ore, l'ordine degli anni e dei mondi. Svegliandosi li consulta d'istinto e vi legge in un attimo il punto che occupa sulla terra, il tempo che è trascorso fino al suo risveglio»).

la genuina presenza di ciò che è morto, al contempo oblitera senza rimedio ciò che è presente. Risorta la paura di essere tirato per i «boucles», è però annullato il ricordo della loro assenza dalla capigliatura attuale del Narratore. In pratica, il sogno sembra compiere una scelta fra una sola delle dimensioni del Tempo, mancando di eseguire quel miracoloso cortocircuito, quella sovrapposizione simultanea di passato e presente che, introducendo l'individuo in un istante eterno, annulla *sensibilmente* il Tempo e la caducità umana¹⁰. Questo miracolo, nella sua integrale purezza, è reso possibile solo dalle *intermittences* della memoria involontaria, e dunque da una circostanza che si può verificare soltanto nello stato di veglia¹¹.

Nella *Recherche* la dimensione del sogno è legata profondamente alla memoria. Appare pressoché assente la funzione premonitrice in tutti i suoi principali *motivi* (trascendentali, fantastico-soprannaturali o psicoanalitici). Il sogno è un fenomeno a cui Proust, forse volontariamente, manca d'attribuire un nesso rilevante con il futuro. Non è allora un caso se proprio un sogno diventa l'atto conclusivo di *Un amore di Swann*; ce lo presenta il Narratore in un dettagliato racconto. L'autore del sogno è il protagonista del capitolo: Swann.

¹⁰ Sui cambiamenti di prospettiva, e dunque sulla non completa uniformità, nelle varie parti dell'opera, dell'importanza e della fenomenologia relativa al sogno, cfr. M. Piazza, *Passione e conoscenza in Proust*, prefazione di R. Bodei, Guerini e Associati, Milano 1998, pp. 67-68 e in particolare p. 70. Per ripercorrere e valutare la presenza dei sogni nella *Recherche*, cfr. *Combray*, in *Du côté de chez Swann*, t. I, pp. 12-21; trad. it. *Combray*, in *Du côté de chez Swann*, vol. I, pp. 6-11; *Un amour de Swann*, in *Du côté de chez Swann*, t. II, pp. 183-185 e pp. 192-198; trad. it. *Un amore di Swann*, in *Du côté de chez Swann*, vol. I, cit., pp. 428-429 e pp. 457-461; *Sodome et Gomorrhe*, t. IX, pp. 206-212, pp. 229-230 e t. X, pp. 150-162; trad. it. *Sodoma e Gomorra*, vol. II, pp. 913-916, pp. 935-936 e vol. III, pp. 221-227; *La Prisonnière*, t. XI, pp. 150-160; trad. it. *La Prigioniera*, vol. III, pp. 513-519; *Albertine disparue*, t. XIII, p. 153 e p. 221; trad. it. *Albertine scomparsa*, vol. IV, p. 149 e p. 215; *Le temps retrouvé*, t. XV, pp. 63-64; trad. it. *Il Tempo ritrovato*, vol. IV, pp. 597-598.

¹¹ Inoltre il sogno, a differenza delle *intermittences*, è fragile e schiavo dell'abitudine: non può generarsi se non nel suo alveo di sonno. «Le sommeil est divin mais peu stable, le plus léger choc le rend volatil. Ami des habitudes, elles le retiennent chaque soir, plus fixes quelui, à son lieu consacré, elles le préservent de tout heurt» (*La Prisonnière*, t. XI, p. 155; trad. it. *La Prigioniera*, vol. III, p. 518: «Il sonno è divino, ma poco stabile; il minimo urto lo rende volatile. È amico delle abitudini che - più fisse di lui - lo trattengono ogni sera nel suo luogo consacrato, preservandolo da ogni contatto brusco»). Anche per questo motivo, il sogno non può essere all'altezza dei fenomeni di memoria involontaria, i quali si presentano come autentici miracoli del caso, mai legati a nessuna predeterminata circostanza. Le *intermittences* sono gli unici eventi che esulano dal determinismo e dalla possibilità di essere volontariamente ricercati e provocati; sono gli unici 'fatti autentici' in un mare di vita inautentica, priva di sostanza.

Ce fut en dormant, dans le crépuscule d'un rêve. Il se promenait avec M^{me} Verdurin, le docteur Cottard, un jeune homme en fez qu'il ne pouvait identifier, le peintre, Odette, Napoléon III et mon grand-père, sur un chemin qui suivait la mer et la surplombait à pic tantôt de très haut, tantôt de quelques mètres seulement, de sorte qu'on montait et redescendait constamment [...]. Par moment les vagues sautaient jusqu'au bord, et Swann, sentait sur sa joue des éclaboussures glacées. Odette lui disait de les essuyer, il ne pouvait pas et en était confus vis-à-vis d'elle, ainsi que d'être en chemise de nuit. Il espérait qu'à cause de l'obscurité on ne s'en rendait pas compte, mais cependant M^{me} Verdurin le fixa d'un regard étonné durant un long moment pendant lequel il vit sa figure se déformer, son nez s'allonger et qu'elle avait de grandes moustaches. Il se détourna pour regarder Odette, ses joues étaient pâles, avec des petits points rouges, ses traits tirés, cernés, mais elle le regardait avec des yeux pleins de tendresse prêts à se détacher comme des larmes pour tomber sur lui, et il se sentait l'aimer tellement qu'il aurait voulu l'emmener tout de suite. Tout d'un coup Odette tourna son poignet, regarda une petite montre et dit: "Il faut que je m'en aille" [...]. [Swann] il éprouvait de la haine pour Odette, il aurait voulu crever ses yeux qu'il aimait tant tout à l'heure, écraser ses joues sans fraîcheur. Il continuait à monter avec M^{me} Verdurin, c'est-à-dire à s'éloigner à chaque pas d'Odette, qui descendait en sens inverse. Au bout d'une seconde il y eut beaucoup d'heures qu'elle était partie. Le peintre fit remarquer à Swann que Napoléon III s'était éclipsé un instant après elle. "C'était certainement entendu entre eux, ajouta-t-il, ils ont dû se rejoindre en bas de la côte, mais n'ont pas voulu dire adieu ensemble à cause des convenances. Elle est sa maîtresse".

Fu durante il sonno, nel crepuscolo di un sogno. Stava passeggiando con Madame Verdurin, il dottor Cottard, un giovanotto in fez che non riusciva a identificare, il pittore, Odette, Napoleone III e mio nonno, lungo un sentiero che costeggiava il mare e lo sovrastava a strapiombo, ora da una grande altezza, ora da pochi metri soltanto, così che si continuava a salire e ridiscendere [...]. A tratti le onde arrivavano fino all'orlo del sentiero e Swann sentiva degli schizzi ghiacciati sulla guancia. Odette gli diceva di asciugarsi, lui non poteva e ne provava imbarazzo di fronte a lei, così come di trovarsi in camicia da notte. Sperava che grazie all'oscurità gli altri non se ne accorgessero, ma Madame Verdurin lo fissò attonita per un lungo momento durante il quale egli vide il suo volto deformarsi, il naso allungarsi e spuntarle dei grossi baffi. Distolse lo sguardo per rivolgersi a Odette: aveva le guance pallide cosparse di puntini rossi, i lineamenti tirati, cerchiati, ma lo guardava con occhi pieni di tenerezza, pronti a staccarsi come lacrime per cadere su di lui, e Swann sentiva di amarla tanto che avrebbe voluto portarla subito con sé. All'improvviso Odette girò il polso, scrutò un piccolo orologio, disse: "Devo andare" [...]. [Swann] sentiva di odiare Odette, avrebbe voluto accecare quegli occhi che fino a poco prima gli piacevano tanto, schiacciare quelle gote prive di freschezza. Continuava a salire insieme a Madame Verdurin, cioè ad allontanarsi da Odette, che scendeva in senso inverso. Un secondo dopo, lei era già scomparsa da parecchie ore. Il pittore fece notare a Swann che Napoleone III s'era eclissato subito dopo Odette. "Sicuramente s'erano messi d'accordo, aggiunse, si saranno ritrovati in fondo alla discesa, ma non hanno voluto prendere commiato insieme per rispettare le convenienze. È la sua amante".

Le jeune homme inconnu se mit à pleurer. Swann essaya de le consoler. “Après tout elle a raison”, lui dit-il en lui essuyant les yeux [...]. “Je le lui ai conseillé dix fois. Pourquoi en être triste? C’était bien l’homme qui pouvait la comprendre”. Ainsi Swann se parlait-il à lui-même, car le jeune homme qu’il n’avait pu identifier d’abord était aussi lui [...]. Quant à Napoléon III, c’est à Forcheville que quelque vague association d’idées, [...] lui avaient fait donner ce nom [...].¹²

Il giovanotto sconosciuto si mise a piangere. Swann cercò di consolarlo. “Dopotutto, Odette ha ragione”, gli disse asciugandogli gli occhi [...]. “Gliel’ho consigliato dieci volte. Perché rattristarsene? Era proprio l’uomo che poteva capirla”. Swann parlava così a se stesso: era lui il giovanotto che in principio non era riuscito a identificare [...]. Quanto a Napoleone III, era a Forcheville che aveva attribuito questo nome, per via di qualche vaga associazione di idee [...].*

Il sogno manifesta molti elementi tipici dello stato onirico: temporalità alterata, personaggi che mutano aspetto, sdoppiamento del sognatore, improvvisi riconoscimenti, azioni angosciosamente impossibilitate, associazioni prive di evidenti nessi causali e razionali, sentimenti opposti in rapida successione e situazioni d’inspiegabile mancanza, come la seminudità, o di colpa, come l’aver il volto bagnato dalle onde, immagine che sembra nascondere con cura (attraverso il ricorso al simbolo) l’autentico motivo del profondo imbarazzo sperimentato. Tutti questi elementi, uniti ad altri più silenziosi e di natura strutturale (il continuo salire e scendere lungo la strada costiera, il crepuscolo, il sopraggiungere della notte e, in seguito, l’improvviso incendio che devasterà la scena), sembrano prestarsi bene a un’interpretazione in chiave psicoanalitica. Tuttavia è d’obbligo domandarsi se questo approccio, freudianamente legato alla sfera sessuale, sia davvero adeguato a rivelare ciò che Proust, coscientemente e volontariamente, desiderava far emergere dagli elementi del sogno. In tal senso, l’analisi psicoanalitica di un sogno letterario – di una *simulazione* di un sogno autentico – rischia di rivelarsi una via di pericoloso fraintendimento delle vere motivazioni autoriali, almeno di quelle con cui l’autore giustificava, nella propria coscienza, il ricorso a questo artificio narrativo. Se piuttosto tentiamo di ricavare la chiave ermeneutica dalla stessa teoria onirica che Proust fa emergere dalla sua *Recherche*, forse è lecito concludere che qui il sogno di Swann ha lo scopo di dimostrare la permanenza della «verità» nei recessi del Tempo.

La connessione sogno-memoria-identità sta alla base dell’interesse proustiano per la dimensione onirica. Il sogno si colloca a conclusione del capitolo dedicato alla relazione con Odette e funziona come consuntivo sintetico e veritiero di tutta quanta la vicenda; il simbolismo del sogno è

¹² *Un amour de Swann*, in *Du côté de chez Swann*, t. II, pp. 215-216; trad. it. di *Un amore di Swann*, in *Du côté de chez Swann*, vol. I, pp. 457-458.

pertanto destinato a rappresentare, attraverso una traslazione in immagini oniriche, gli aspetti profondi e oscuri della storia di Swann. Proust si serve del potere che ha il sogno di rievocare il Tempo per far ripercorrere al protagonista, in pochissimi tratti, la *verità sostanziale* del suo amore per Odette, nonché alcuni aspetti nascosti relativi ai personaggi che hanno avuto parte nella vicenda. In questo modo, il sogno si rivela un efficacissimo epilogo con cui la *verità* è messa finalmente a nudo. Swann, non consapevole del senso profondo delle singole immagini sognate, capisce comunque il loro senso complessivo:

[...] une heure après son réveil [...] il repensa à son rêve; il revit, comme il les avait sentis tout près de lui, le teint pâle d'Odette, les joues trop maigres, les traits tirés, les yeux battus, tout ce que – au cours des tendresses successives qui avaient fait de son durable amour pour Odette un long oubli de l'image première qu'il avait reçue d'elle – il avait cessé de remarquer depuis les premiers temps de leur liaison, dans lesquels sans doute, pendant qu'il dormait, sa mémoire en avait été chercher la sensation exacte. Et [...] il s'écria en lui-même: "Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre!"¹³

[...] un'ora dopo [...], ripensò al sogno, rivide, vicinissimi come gli erano parsi, il colorito pallido di Odette, le gote emaciate, i lineamenti tirati, gli occhi pesti, tutti quegli elementi che – nel corso delle successive tenerezze che avevano fatto del suo durevole amore per Odette un lungo oblio dell'immagine avutane all'inizio – aveva smesso di notare dopo i primi tempi della loro relazione, là dove, mentre dormiva, la sua memoria era certo andata a ricercarne la sensazione esatta. E [...] esclamò fra sé: "E dire che ho sciupato anni della mia vita, ho desiderato morire, ho avuto il mio più grande amore, per una donna che non mi piaceva, che non era il mio tipo!"*

La prima impressione, che, secondo Proust, è per antonomasia lo sguardo più veritiero sull'autentica natura di un individuo – e che scompare velocemente, cancellata dalla cura che ognuno adopera per apparire diverso, in uno sforzo falsificante che, alla lunga, s'impone per abitudine sull'osservatore – puntualmente risorge con limpida efficacia: tutti i dettagli d'un volto reso invisibile, almeno nella sua verità fisiognomica, dalla consuetudine alla tenerezza, vengono dal sogno immediatamente ripristinati davanti agli occhi del dormiente. L'esito di questo riesame è drammatico: l'atroce sofferenza vissuta non è stata altro che una sofferenza inutile, sangue versato «pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre». Anche gli altri dettagli onirici che Swann si trova a percepire – si pensi al volto di Madame Verdurin o all'associazione Forcheville-Napoleone III – proprio nella loro emblematica simbolicità rimandano a un'impressione veritiera, o a un dettaglio insignificante registrato dalla memoria, che nel tempo

¹³ Ivi, p. 219; trad. it. ivi, p. 461. Corsivi miei.

il protagonista aveva rimosso e sostituito con più fallaci elementi, oppure semplicemente dimenticato¹⁴. Il sogno ha pertanto lo scopo di riproporre, in modo condensato grazie all'uso di simboli, reminescenze e associazioni, l'intera storia di *Un amore di Swann*, depositata nella sua essenza all'interno del Tempo, cioè nell'Arca della vita vissuta.

La concezione del sogno a cui Proust sembra fin qui aderire è molto simile a quella bergsoniana. In una conferenza intitolata *Il sogno*¹⁵, tenuta all'*Institut général psychologique* il 26 marzo 1901, Bergson spiega:

¹⁴ Un'impressione fugace di Swann su Madame Verdurin, o forse il ricordo della sua supposta relazione omosessuale con Odette (cfr. *ivi*, pp. 191-197; trad. it. *Dalla parte di Swann*, vol. I, pp. 435-438), potrebbero dunque essersi condensati nell'ambigua trasformazione del suo volto, mentre per l'associazione Forcheville-Napoleone III s'innesterebbe, a detta di Swann, il ricordo insignificante, ma nondimeno registrato e immagazzinato nella memoria, del «grand cordon de la Légion d'honneur» (*ivi*, p. 215; trad. it. *ivi*, p. 458). Inoltre, tutti i personaggi presenti nel sogno hanno fatto la loro comparsa e avuto un ruolo nella storia di questo amore tormentato. Ed è proprio la dimensione del tormento che potrebbe giustificare il simbolico saliscendi del sentiero e l'agitazione del mare; quest'ultimo, poi, è notoriamente simbolo di vita e di morte, nonché associato, in alcuni casi, alla dimensione del dubbio, della grave indecisione e della paura d'un esito negativo ad opera di una scelta (cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, ed. Robert Laffont/Jupiter, Paris 1969; trad. it. di M.G. Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, *Dizionario dei Simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, ed. italiana a cura di I. Sordi, Rizzoli, Milano 1988, 2 voll., alla voce 'Mare'). Pertanto le onde, bagnando il volto del protagonista, potrebbero indicare la natura contraddittoria del suo amore, e rappresentare simbolicamente quell'originaria incertezza a cui Swann inizialmente era incline nei confronti di Odette e di tutto il clan Verdurin (cfr. *Un amour de Swann*, in *Du côté de chez Swann*, t. I, pp. 265-268, t. II, pp. 31-32 e pp. 45-49; trad. it. *Dalla parte di Swann*, in *Du côté de chez Swann*, vol. I, pp. 238-243, pp. 287-288 e pp. 300-303): da qui scaturirebbe la dimensione di 'colpa' e vergogna, che Swann cerca di nascondere col favore delle tenebre agli occhi di tutta la compagnia. Anche la semi-nudità, del resto, non è altro che l'immagine del processo di spoliazione causato dalla frequentazione del piccolo clan; immagine che già in se stessa sembra racchiudere l'essenza di tutta la vicenda: non si dimentichi che a causa del progressivo infatuamento, Swann recide a poco a poco i legami con l'alta società, tra lo stupore di tutti i suoi vecchi e aristocratici conoscenti. Egli stesso paleserà il desiderio di tornare alla sua identità perduta, a quello 'Swann figlio' che ormai sembra non esistere più (cfr. *ivi*, pp. 123-127; trad. it. *ivi*, pp. 373-376). Infine, l'incendio che divampa nel seguito del sogno, appiccato da Odette e Forcheville (o forse, ambiguamente, da Odette e il barone di Charlus), rimanda alla dimensione ignea della gelosia distruttiva e passionale accesa dalla coppia nell'animo dell'uomo (e il contadino ustionato, che grida a Swann la verità su quanto è successo, potrebbe essere un'altra sua stessa proiezione, ferita e degradata). Come ben si vede, l'esperienza simbolica del sogno può essere letta attraverso la rivisitazione essenziale della vicenda narrata nel capitolo, conformemente al trinomio sogno-memoria-verità.

¹⁵ Proust conobbe il contenuto di questa conferenza. Cfr. M. Piazza, *Passione e conoscenza in Proust*, cit., p. 75, nota 4.

Quant au rêve lui-même, il n'est guère qu'une résurrection du passé. Mais c'est un passé que nous pouvons ne pas reconnaître. Souvent il s'agit d'un détail oublié, d'un souvenir qui paraissait aboli et qui se dissimulait en réalité dans les profondeurs de la mémoire. Souvent aussi l'image évoquée est celle d'un objet ou d'un fait perçu distraitemment, presque inconsciemment, pendant la veille. Surtout, il y a des fragments de souvenirs brisés que la mémoire ramasse çà et là, et qu'elle présente à la conscience du dormeur sous une forme incohérente. Devant cet assemblage dépourvu de sens, l'intelligence (qui continue à raisonner, quoi qu'on en ait dit) cherche une signification.¹⁶

Quanto al sogno stesso, esso non è altro che una resurrezione del passato. Ma si tratta di un passato che possiamo non riconoscere. Spesso si tratta di un dettaglio dimenticato, di un ricordo che sembrava cancellato e che, in realtà, si nascondeva nelle profondità della memoria. Inoltre, l'immagine evocata è spesso di un oggetto o di un fatto percepiti distraitemente, quasi inconsciamente, durante la veglia. Soprattutto, la memoria raccoglie qua e là frammenti di ricordi, e li presenta alla coscienza del dormiente in forma incoerente. A questo ammasso privo di senso, l'intelligenza (che continua a ragionare, checché se ne dica) cerca di dare un significato.*

In molteplici punti del romanzo viene inoltre riferito, in sintonia alle idee di Bergson, che la causa scatenante di un sogno è sempre un influsso sensoriale proveniente dal mondo, che il dormiente – il quale non chiude mai il canale dei sensi – percepisce e tramuta in immagini ed impressioni oniriche. Spesso queste percezioni provengono dal suo stesso corpo. Ad esempio Swann,

¹⁶ H. Bergson, *L'energie spirituelle. Essais et conférences* (1919), Les Presses universitaires de France, Paris 1959, pp. 53-54; Il rimando alle pagine del testo in lingua originale, qui e in seguito, si riferisce alla versione digitalizzata consultabile all'indirizzo <<http://go.gl/F5sAu8>> (03/2016); trad. it. di M. Acerra, *Il cervello e il pensiero e altri saggi*, Editori riuniti, Roma 1990, p. 75. Bisogna però notare che il richiamo di Bergson all'intelligenza meriterebbe una diversa declinazione nel contesto proustiano, soprattutto in rapporto con il rêve, come osserva M. Piazza, *Passione e conoscenza in Proust*, cit., pp. 68-70. Invece, sul rapporto sogno-memoria, ancora in Bergson si legge: «Oui, je crois que notre vie passée est là, conservée jusque dans ses moindres détails, et que nous n'oublions rien, et que tout ce que nous avons perçu, pensé, voulu depuis le premier éveil de notre conscience, persiste indéfiniment. Mais les souvenirs que ma mémoire conserve ainsi dans ses plus obscures profondeurs y sont à l'état de fantômes invisibles. [...] Supposez [...] que je m'endors. Alors ces souvenirs immobiles, sentant que je viens d'écarter l'obstacle, de soulever la trappe qui les maintenait dans le sous-sol de la conscience, se mettent en mouvement. Ils se lèvent, ils s'agitent, ils exécutent, dans la nuit de l'inconscient, une immense danse macabre» (ivi, p. 62; trad. it. ivi, p. 76: «Sì, credo che la nostra vita passata resti conservata fin nei suoi minimi dettagli, e che non dimentichiamo nulla, e che tutto quello che abbiamo percepito, pensato, voluto fin dal primo risveglio della coscienza, persista indefinitamente. Ma i ricordi, conservati nella mia memoria nelle sue profondità più oscure, vi si trovano come fantasmi invisibili. [...] Ma supponete [...] che mi addormenti. Allora questi ricordi immobili, sentendo che ho appena rimosso l'ostacolo, sollevata la botola che li manteneva nel sottosuolo della coscienza, si mettono in movimento. Si alzano, si agitano, ed eseguono, nella notte dell'inconscio, in'immensa danza macabra»).

Avec la chaleur sentie de sa propre paume il modelait le creux d'une main étrangère qu'il croyait serrer, et de sentiments et d'impressions dont il n'avait pas conscience encore, faisait naître comme des péripéties qui, par leur enchaînement logique, amèneraient à point nommé dans le sommeil de Swann le personnage nécessaire pour recevoir son amour ou provoquer son réveil.¹⁷

Con la sensazione di calore emanata dalla sua stessa mano modellava il cavo di una mano estranea che gli sembrava di stringere, e da sentimenti e impressioni di cui non era ancora cosciente faceva nascere come una catena di peripezie capaci di evocare, in logica connessione e al momento giusto, il personaggio occorrente per ricevere il suo amore o determinare il suo risveglio.*

Questo coincide con l'idea bergsoniana sull'origine sensoriale dei sogni:

Il y a donc, immanente aux sensations tactiles pendant le sommeil, une tendance à se visualiser, et à s'insérer sous cette forme [tactile] dans le rêve. Plus importantes encore sont les sensations de 'toucher intérieur' émanant de tous les points de l'organisme [...]. Dans le sommeil naturel, nos sens ne sont nullement fermés aux impressions extérieures. [...] beaucoup [...] d'impressions 'subjectives' qui passaient inaperçues pendant la veille, quand nous mouvons dans un monde extérieur commun à tous les hommes [...] reparaissent dans le sommeil, parce que nous ne vivons plus alors que pour nous. [...] Comment le fabriquons-nous? Les sensations qui nous servent de matières ont vagues et indéterminées. Prenons celles qui figurent au premier plan, les taches colorées qui évoluent devant nous quand nous avons les paupières closes. Voici des lignes noires sur un fond blanc. Elles pourront représenter un tapis, un échiquier, une page d'écriture [...]. Qui choisira? Quelle est la forme qui imprimera sa décision à l'indécision de la matière? – Cette forme est le souvenir.¹⁸

Dunque durante il sonno le sensazioni tattili hanno la tendenza a visualizzarsi e ad inserirsi nel sogno in questa forma [tattile]. Ancora più importanti sono le sensazioni di 'tatto interno' che provengono da ogni punto dell'organismo [...]. Nel sonno naturale i sensi non sono affatto chiusi alle impressioni esterne. [...] molte impressioni 'soggettive' che passano inosservate durante la veglia, quando ci muoviamo in un mondo esterno comune a tutti gli uomini, [...] ricompaiono nel sonno, poiché allora non viviamo che per noi stessi. [...] Come fabbrichiamo il sogno? Le sensazioni che ci servono da materiale sono vaghe e indeterminate. Consideriamo quelle che figurano al primo posto, le macchie colorate che ci guizzano davanti quando teniamo chiuse le palpebre. Ecco delle linee nere su un fondo bianco. Potrebbero rappresentare un tappeto, una scacchiera, una pagina scritta, [...]. Chi farà la scelta? Quale forma imprimerà la sua determinazione alla indeterminazione della materia? – Questa forma è il ricordo.*

¹⁷ *Un amour de Swann*, in *Du côté de chez Swann*, t. II, p. 217; trad. it. *Dalla parte di Swann*, in *Du côté de chez Swann*, vol. I, pp. 458-459. Cfr. anche *Du côté de chez Swann*, t. I, pp. 13-14; trad. it. ivi, pp. 6-7.

¹⁸ H. Bergson, *L'énergie spirituelle...*, cit., p. 53; trad. it. di M. Acerra, *Il cervello e il pensiero...*, cit., pp. 73-74.

Eppure, la concezione proustiana è più complessa e profonda di quella fornita da Bergson in questa conferenza: il sogno, infatti, è sì capace di recuperare dal deposito del Tempo i ricordi di un'esistenza dimenticata; ma è anche in grado di prospettare al sognatore un'immagine veritiera della presente condizione interiore. Il sogno 'fotografa' lo stato dell'anima, fornendo così lo specchio con cui il protagonista, forse, potrà compiere al risveglio una dolorosa presa di coscienza. Se, per il Bergson della relazione del 1901, il sogno pescava esclusivamente dal ricordo (peraltro, senza particolari nessi con una «verità» di cui il sognatore sarebbe il depositario), per Proust, invece, la dimensione onirica è anche in grado di mostrare un presente rivelato, reso conoscibile attraverso l'esperienza simbolica della vita notturna. Ancora in *Un amore di Swann* si legge:

Un jour il rêva qu'il partait pour un an; penché à la portière du wagon vers un jeune homme qui sur le quai lui disait adieu en pleurant, Swann cherchait à le convaincre de partir avec lui. Le train s'ébranlant, l'anxiété le réveilla, il se rappela qu'il ne partait pas, qu'il verrait Odette ce soir-là, le lendemain et presque chaque jour. Alors, encore tout ému de son rêve, il bénit les circonstances particulières qui le rendaient indépendant, grâce auxquelles il pouvait rester près d'Odette [...]; il songea à ce qu'il serait devenu si tout cela lui avait manqué [...], il aurait pu être obligé de quitter Odette, que ce rêve dont l'effroi était encore si proche aurait pu être vrai, et il se dit: "On ne connaît pas son bonheur. On n'est jamais aussi malheureux qu'on croit".¹⁹

Un giorno sognò di partire: sarebbe stato via un anno; protendendosi dallo sportello del vagone verso un giovane che dal marciapiede, piangendo, lo salutava, Swann cercava di convincerlo a partire con lui. Alle prime scosse del treno, l'ansia lo ridestò, ricordò che non doveva partire, che avrebbe visto Odette quella sera, l'indomani e quasi ogni giorno. Ancora sconvolto dal sogno, benedisse le particolari circostanze che lo rendevano indipendente, grazie alle quali poteva restare accanto a Odette [...]; pensò a quel che sarebbe stato di lui se tutto questo gli fosse venuto a mancare [...], avrebbe potuto trovarsi nella condizione di dover lasciare Odette, che quel sogno il cui terrore ancora incombeva avrebbe potuto essere vero, e si disse: "Non si conosce mai la propria felicità. Non si è mai tanto infelici quanto si crede".*

Come nel sogno precedente, anche qui ha luogo uno sdoppiamento dell'io protagonista. Ma le due situazioni presentano una sostanziale difformità: se infatti nel sogno di fine capitolo è rievocata la vicenda nella sua prospettiva diacronica, in questo è presentata l'immagine intima e sincronica di colui che sogna. Lo stato onirico manifesta sensibilmente l'invisibile frattura del desiderio con cui il protagonista si trova drammaticamente a fare i conti: lo Swann autentico infatti, quello a bordo del treno, vorrebbe andarsene (sa bene che l'amore per Odette non è altro che il frutto di un

¹⁹ *Un amour de Swann*, in *Du côté de chez Swann*, t. II, pp. 183-184; trad. it. *Un amore di Swann*, in *Du côté de chez Swann*, vol. I, p. 428. Corsivi miei.

vuoto pensiero estetico, esterno e insignificante); l'altro Swann, inautentico e dunque fisiognomicamente poco identificabile a se stesso, è invece legato fortemente al proprio errore e, pertanto, vorrebbe rimanere. Il fatto che stia piangendo è un elemento decisamente enigmatico: piange forse per Swann, così come è lecito piangere per qualcuno che parte e non si rivedrà più? Piange per la separazione che Swann vorrebbe attuare nei confronti di Odette, e dunque per l'interruzione di quella desiderata storia d'amore? Probabilmente – ma il lettore potrà compiere questa associazione solo in seguito, leggendo il sogno conclusivo del capitolo – il pianto del giovane sulla banchina ferroviaria è legato a quello del giovane in fez, che lamenta la fuga scortese e fedifraga della donna con Napoleone III (Forcheville). Il pianto è quindi in sintonia con l'idea di una separazione da Odette.

Nonostante il dubbio sull'autenticità del proprio amore e la conseguente frattura psicologica del protagonista, il treno alla fine si mette in moto. La percezione del movimento non è altro che la diretta conseguenza di un'angoscia che va aumentando, e che nel sogno – conformemente alla teoria sensoriale mutuata da Bergson – si tramuta nelle prime scosse della partenza. Dunque l'angoscia è causa della partenza del treno. Ma Swann fraintende: una volta sveglia cerca di capire l'origine di quel sentimento angoscioso e la prima interpretazione che fornisce è completamente opposta a ciò che il sogno veramente significa: egli ritiene infatti che l'angoscia *sia stata causata* dalla partenza del treno, interpretando così quel segno di distacco come l'elemento scatenante del doloroso turbamento. Ponendo l'immagine del commiato da Odette all'origine del sentimento d'angoscia, Swann scambia il sogno per la rivelazione di un amore intenso, nemmeno lontanamente sospettato durante lo stato di veglia. E per questo esclama: «On ne connaît pas son bonheur», come a dire che servirebbe sempre la minaccia di un sogno prospettante l'immagine della perdita, per rendere il soggetto consapevole dei propri reali sentimenti d'amore. A poco a poco, però, si fa strada un dubbio:

[...] il compta que cette existence durait déjà depuis plusieurs années, [...] qu'il sacrifierait [...] toute sa vie à l'attente quotidienne d'un rendez-vous qui ne pouvait rien lui apporter d'heureux, et il se demanda s'il ne se trompait pas [...], si l'événement désirable, ce n'aurait pas été celui dont il se réjouissait tant qu'il n'eût eu lieu qu'en rêve: son départ; il se dit qu'on ne connaît pas son malheur, qu'on n'est jamais si heureux qu'on croit.²⁰

[...] calcolò che quella vita durava ormai da anni, [...] che avrebbe sacrificato [...] l'esistenza intera, all'attesa quotidiana di un appuntamento che non poteva portargli nessuna nota lieta, e si chiese se non stesse ingannandosi, se l'evento auspicabile non sarebbe stato proprio quello del sogno, cioè la sua partenza; concluse che non si conosce mai la propria infelicità, che non si è mai tanto felici quanto si crede.*

²⁰ Ivi, p. 184; trad. it. ivi, pp. 428-429. Corsivi miei.

Il ribaltamento della frase finale denota il rovesciamento interpretativo: non si conosce mai la propria infelicità, almeno finché un sogno non fornisce gli elementi per rivelarla, per rendere possibile uno sguardo su ciò che di vero è depositato nel profondo di sé. Pertanto, è probabile che l'angoscia sia stata provocata da ben altro che dall'immagine prospettante il distacco da Odette, quanto piuttosto dalla verità resa visibile agli occhi della mente: rappresentazione di una volontà scissa fra amore impotente e profondo disamore.

A prescindere dall'interpretazione, comunque, resta invariabile un dato di fondo: il sogno è percepito come il luogo di un'esperienza conoscitiva: esattamente come in Dostoevskij, anche in Proust «si trovano sistematici procedimenti di rivelazione di verità poco gradite alla individualità stessa: accanto alla parola confessoria, [...] appare, appunto, la rappresentazione onirica come sonda di verità della colpa e mezzo di confessione»²¹. Tuttavia, questo processo gnoseologico ad opera del sogno non sempre dà esiti concreti e positivi nella vita dei personaggi: e questo perché «[...] au réveil nous sommes une autre personne qui ne se soucie guère que celle à qui elle succède ait eu à fuir en dormant devant des assassins»²²; per questo, «[...] de même que les peuples ne sont pas longtemps gouvernés par une politique de pur sentiment, [si] les hommes ne le sont pas par le souvenir de leurs rêves»²³. Il risveglio cancella l'identità notturna del sognatore, ripristinando quella diurna, formata da lunghi anni d'abitudine.

In conclusione, almeno in questa fase della *Recherche*, «il sogno si pone in ogni sua forma [...] come paradossale garanzia di verità»²⁴. Verità che, inafferrabile finché sta nel mondo, può essere colta solo quando riemerge dal profondo dell'io, in cui era precipitata insieme alla vita. In tal modo, il sogno in Proust diventa il luogo dove le istanze del passato o del presente si manifestano nella loro sostanza autentica, recidendo il legame con quanto di illusorio è stato tessuto dalla veglia davanti agli occhi dell'uomo. Questa, probabilmente, è la motivazione primaria dello status onirico nel meccanismo filosofico della *Recherche*.

²¹ E. Biagini, *Letteratura e motivazione...*, cit., p. 209.

²² *Albertine disparue*, t. XIII, p. 221; trad. it. *Albertine scomparsa*, vol. IV, p. 215: «[...] al risveglio siamo un'altra persona, a cui importa ben poco che quella che l'ha preceduta abbia dovuto, dormendo, fuggire davanti a degli assassini».

²³ *La Prisonnière*, t. XI, p. 155; trad. it. *La Prigioniera*, vol. III, p. 518: «[...] come i popoli non vengono governati a lungo da una politica di puro sentimento, [così] gli uomini non lo sono dal ricordo dei loro sogni».

²⁴ E. Biagini, *Letteratura e motivazione...*, cit., p. 208.

A ORIENTE MA NON TROPPO

Francesca Fici

Università degli Studi di Firenze (<fracfici39@gmail.com>)

Я в цім саду бувала у раю In paradiso ho visto questo giardino
Я тут сміялась.¹ E qui ho riso.²

1. *Epos huculo*

Ad alzarsi a volo d'uccello sul versante orientale dei monti Carpazi, «між горбів і кичер, немов у глибокій жіночій пазусі»², si vedrebbe un succedersi di alture coperte di faggi, disseminate qua e là di piccoli paesi attraversati da corsi d'acqua, ora impetuosi, ora trasformati in misere sassaiole, e un via vai di gente intenta al lavoro. Le donne impegnate nella cura degli orti, dei giardini e degli animali, gli uomini occupati nel taglio e nel trasporto del legname. Oggi come ieri.

In uno di quei fiumi potremmo riconoscere il Čeremoš, e in uno di quei villaggi Čeremošne, dove è ambientato uno dei romanzi più belli che abbia prodotto la letteratura ucraina negli ultimi anni, *Solodka Darusja. Drama na try žyttja* (2004), in italiano *Darusja la dolce* (2015)³. L'autrice si chiama Marija Matios ed è nata poco lontano da lì, a Roztoki; ora abita a Kiev e da qualche mese è membro della Rada, il parlamento ucraino, per il gruppo Udar.

¹ M. Matios, *Sad neterpinnja. Poetyčnyj zbirok* (1994; Il giardino dell'impazienza. Raccolta di poesie), cit. in N. Dašenko, "Verbalizacija ponjatitja. Ljubov u poeziji Marii Matios" (Verbalizzazione di un concetto. L'amore nella poesia di Maria Matios), «Kul'tura Slova» 79, 2013, p. 104. Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

² M. Matios 2004, p. 104; trad. it.: «tra i monti e i cocuzzoli calvi come petto di donna» (M. Matios, *Darusja la dolce. Drama in tre vite*, 2015, p. 113).

³ M. Matios, *Solodka Darusja. Drama na try žyttja*, L'viv, Piramida 2004, accessibile tramite la Biblioteca Digitale Ucraina, <<http://goo.gl/tr1RfG>> (03/2016); trad. it. dall'ucraino di F. Fici, *Darusja la dolce*, Keller Editore, Rovereto 2015. Le citazioni in italiano sono tratte da questa edizione.

Ma è del romanzo che voglio parlare. Un libretto smilzo che in Ucraina, a partire dal 2004, ha visto numerose ristampe, quasi una ogni anno. È la stessa Matios a spiegare questo successo:

Коли я занурююся Словом в
історичне минуле, подеколи мені
здається, що я ступаю мінним полем.
І тоді я почуваю себе сапером.⁴

Quando mi avvio con la Parola nel
passato della storia, mi sembra a volte
di camminare su un campo minato. E
allora mi sento uno sminatore.*

Marija Matios ha messo gente comune sullo sfondo della storia. E la storia affiora attraverso il racconto.

I protagonisti appartengono, come l'autrice, alla minoranza *hucula*, che da secoli vive, relativamente isolata, sui monti Carpazi. La vecchia *Guide bleu* della Polonia (1939) li presentava così:

Les Houtsoules (pol. *Huculi*) constituent un rameau ruthène mélangé de Valaque et de Polonais; les hommes sont grands et élancés [...]; les femmes belles et gracieuses, de petite taille et blondes; de religion gréco-catholique, ils sont demeurés extrêmement superstitieux et attachés à des vieilles croyances. Leurs langue, à l'écriture cyrillique, est un mélange de ruthène et de roumain. Les costumes colorés et brillants où le rouge domine sont très beaux.⁵

Gli huculi sono un ramo ruteno misto di valacchi e di polacchi; gli uomini sono alti e slanciati [...]; le donne belle e graziose, di statura piccola e bionde; di religione greco-cattolica, sono molto superstiziosi e attaccati alle vecchie credenze. La lingua è scritta in cirillico, ed è un misto di ruteno e rumeno. Portano bei costumi dai colori brillanti, nei quali predomina il rosso.*

Una occasione bellissima, quasi unica, per conoscere questo popolo della montagna fu offerta nel 1965 dal regista Sergij Paradžanov col film *Tini za-butykh predkiv* (1964), dall'omonimo romanzo di Mihajlo Kocjubyns'kyj⁶. Il film inizia con l'uscita da una chiesetta affondata nella neve. È un giorno di festa, le donne e gli uomini portano gli abiti tradizionali, con le casacche variopinte di lana battuta, sullo sfondo risuonano gli strumenti tipici, la *trembita* (una sorta di tromba dalla canna lunga due metri) e la *drimba* (lo scacciapensieri). D'un tratto due uomini, appartenenti a famiglie rivali, si affrontano e uno cade ucciso. Tutto succede in pochi secondi. L'odio tra le due famiglie si accentua, e due giovani innamorati ne saranno le vittime.

⁴ M. Matios, *Ja saper, a ne miner istoriji* (Sono sminatore e non minatore della storia), in Ead., *Vyrvani storinky z avtobiohrafii* (Pagine strappate dall'autobiografia), Piramida, L'viv 2010, pp. 24-32.

⁵ A. et H. Montfort, *Pologne*, Librairie Hachette (Les guides bleus), Paris 1939, p. 400.

⁶ Il romanzo *Le ombre degli avi dimenticati*, tradotto da Inna Skakovska e Giuseppe Ferri, è uscito in italiano nel 2014 (Apice libri, Sesto Fiorentino).

Il film continua con un susseguirsi di immagini della vita in un villaggio che potrebbe essere Čeremošne: case col tetto appuntito per far scivolare la neve, fattorie piccole o grandi recintate da palizzate di legno insieme alla legnaia, i magazzini e il fienile, ognuna delle quali rappresenta un piccolo mondo a sé, e poi la bettola, il negozio e il mulino gestiti dagli ebrei... Come nel film del regista armeno, così nel romanzo di Marija Matios leggiamo l'elegia di un popolo abituato a scandire la vita sul succedersi delle stagioni, avvezzo alla fatica, e fiero della propria indipendenza. «Questi sono i miei monti e io qui sono padrone! So io come si deve vivere» dice Orest, uno dei personaggi del film. Su questo mondo chiuso, dominato più dalla passione che dalla ragione, i cambiamenti sociali e politici sono passati più volte come un rullo compressore. «Гуцульский мир несет в себе зримый отголосок трагедий»⁷.

A dare loro la forza di vivere nonostante tutto è il senso di appartenenza che si manifesta nella fede, nell'osservanza dei riti, nella lingua. Il sacro della chiesa, l'interno con l'immagine della Madonna al centro, hanno un ruolo fondamentale nella vita quotidiana, feriale e festiva. Il rito riflette religiosità interiore profonda, sulla quale si modellano le parole e i gesti di questo popolo della montagna. Darusja la dolce tiene le mani incrociate sul petto, in una posa dove si può leggere religiosità, sottomissione, ma anche difesa dal mondo esterno. Il fatto che Marija Matios stessa sia una *hucula* spiega quel forte sentimento di identificazione con i protagonisti del romanzo, che si manifesta innanzi tutto in un idioma originalissimo, nato dal costante contatto dell'ucraino con altre lingue che dal Settecento in poi hanno segnato la presenza di autorità venute da fuori: russo, ma anche polacco, yiddish, rumeno, ungherese, tedesco. In altre parole, una lingua non da manuale.

Il romanzo (in realtà non si tratta di un romanzo in senso tradizionale, ma piuttosto di una *povist'* formata da racconti di fatti accaduti) è diviso in tre parti, è un 'dramma in tre vite', narrate secondo un ordine cronologico inverso rispetto ai fatti: 'dramma quotidiano', 'dramma precedente' e 'dramma principale', ognuno associato a un personaggio.

Il primo dramma è intitolato a Darusja la dolce, che al momento di entrare in scena – siamo intorno agli anni settanta del secolo passato – è una piccola donna senza età e, apparentemente, senza senno. È muta e mite. Teme solo una cosa: le caramelle. Solo a vederle o a sentirle nominare le si scatenano atroci dolori di capo. Il perché lo si capirà alla fine. Al momento in cui si svolgono i fatti Čeremošne ha le caratteristiche di un grosso villaggio, come tuttora si incontrano nella vecchia Bucovina: per lo più case destinate ciascuna

⁷ D. Bak, *Karpatskij bljuz s percem i krov'ju* (Il blues dei Carpazi al gusto di pepe e sangue), «Novyj Mir», 12, 2008, pp. 184-187, <<http://goo.gl/SO4p6O>> (03/2016); trad. it.: Il popolo huculo porta in sé l'eco delle tragedie.

a un nucleo familiare, una strada centrale dove passano i carretti tirati dai cavalli, le corriere e qualche macchina e dove la vita è scandita dal sorgere e il tramontare del sole. Su questo sfondo Darusja vive per proprio conto: accludisce una gallinella, pensa, tace e osserva. È innocente, come i bambini.

La chiamano ‘dolce’ per non dire scema, questo lei lo sa. Ogni tanto si confronta con i compaesani che, malgrado si comportino in maniera insensata, nessuno dice che sono scemi. Darusja è come un personaggio delle favole. Vive nello spazio circoscritto della sua casa e del suo cortile. Esce soltanto per recarsi a trovare il babbo al cimitero. E questa è una festa.

До тата Даруся йде тільки
серединою вулиці, їдуть машини,
їдуть фіри, тягнуться люди – Даруся
знає своє: вона по дорозі до тата
– княжна. Молоді поспішають до
шлюбів, мерця несуть на цвинтар
- ні на крок не уступаються
з середини дороги, і ніхто не
перечить тому звичаєві. То чому
Дарусі невольню робити так само?⁸

Per andare dal babbo, Darusja cammina solo nel mezzo della strada. Passano le macchine, passano i carri, la gente. Lei non ci bada. Quando va dal babbo è come una principessa. C'è chi cammina in mezzo alla strada quando va a sposarsi, o quando porta un morto al cimitero, e mai una volta che ceda il passo, e nessuno ha niente da ridire. Perché Darusja non può fare la stessa cosa?*

Il secondo dramma, quello ‘precedente’, risale a una ventina di anni addietro. Ivan Cvyčok, il protagonista, è un tipo strambo che vive della vendita di *drimbe*, ossia degli scacciapensieri che lui stesso fabbrica con gli scarti del ferro. Viaggia da un paese all'altro con la sua mercanzia chiusa in un sacco, lavora quando non può farne a meno e, in generale, non intrattiene rapporti con le autorità. Tra questo ‘artista’ e Darusja si stabilisce un'intesa, che prima è affetto e poi amore. Fino a quando... Da qualche parte è scritto che la felicità non può durare per nessuno, e basta poco a farla finire, specialmente quando di mezzo ci si mettono malelingue e polizia.

Il terzo dramma del racconto, il ‘principale’, intitolato *Myhajlove čudo* (Il miracolo di Michajlo), è ambientato negli anni attorno alla seconda guerra mondiale, ossia tra prima del 1939 e il 1950. Queste date sono scandite dai personaggi stessi. Prima del 1939 a Čeremošne c'erano i rumeni, ai quali subentrarono i sovietici, a lungo impegnati a smantellare ciò che restava dell'Esercito Insurrezionale Ucraino. Correva l'anno 1950. In paese si sapeva che nei boschi vicini si nascondevano diverse formazioni, ma l'esercito non era riuscito a scovarle.

I protagonisti del dramma sono due giovani sposi *huculy*, Michajlo e Matronka. Vivono appartati dalla gente, fino a quando il caso e la crudeltà della guerra e degli uomini lacererà le loro vite. Michajlo, si andrà a poco a poco scoprendo, è il padre di Darusja.

⁸ M. Matios, *Solodka Darusja...*, cit., p. 26; trad. it. di F. Fici, *Darusja la dolce*, cit., p. 29. Il corsivo è presente nell'originale ucraino (2004, *княжна*) e nella traduzione italiana (2015, *principessa*).

In questi drammi i confini sono come corde che, se scosse con forza, travolgono tutto ciò che incontrano.

2. Una geografia arruffata

All'inizio di *Cien años de soledad* (1967)⁹ Marquez ha disegnato una cartina della leggendaria Macondo; anche Faulkner diede collocazione grafica al fantastico villaggio di Yoknapatawpha per i racconti del sud. Con questo procedimento convenzionale si immerge il lettore in luoghi di fantasia e si vuole disposto a credere che le vicende narrate si svolgano in un mondo reale.

Per leggere *Darusja la dolce* è sufficiente scorrere lo sguardo su una carta dell'Ucraina sud-occidentale e osservare i confini tra le province della Transcarpazia, quella intitolata a Ivan Franko, che fino al 1952 si chiamava Bucovina settentrionale e oggi Černivcy (l'altra Bucovina, quella meridionale, è in Romania e si chiama tuttora così). Terre avvezze ad essere calpestate da eserciti diversi, e dove la popolazione *hucula* cercava di vivere come aveva sempre vissuto. Nonostante eserciti e truppe di occupazione, nonostante i traumi, grandi o piccoli, provocati dai continui movimenti di truppe. Ci si sposava, si moriva, si beveva (molto), si lavorava (molto) anche se i rapporti con le autorità non erano sempre uguali. Qualche volta la popolazione delle due Čeremošne faceva quasi finta che i confini non ci fossero, che qualcuno li avesse appiattiti.

Коли по той бік ріки панували поляки, бували часи, що на шварцівників – гешефтарів вони дивилися дещо крізь пальці. Іноді ті могли собі навіть посеред дня дістатися з крамом на румунський бік. Чи то перевізники були у змові зі стражами кордону, чи задля заробітку подеколи невиправдано ризикували, чи тамтешні закони були трохи такі, як дишло... а може, те, що Черемошне тудилося у дідька за пазухою [...].¹⁰

Quando dall'altra parte comandavano i polacchi, succedeva anche che chiudessero un occhio con gli *švarcivnyki* – *gešeftari*, i quali qualche volta potevano persino passare con la merce dalla parte rumena. O che gli spalloni fossero d'accordo con le guardie di confine, o che per guadagnare qualcosa sottobanco queste fossero disposte a rischiare, o che le leggi da quella parte fossero un po' così, come capitava o magari perché Čeremošne si trovava a casa del diavolo e le cose laggiù andavano più lentamente che altrove [...].*

La guerra scombusso questi sia pur precari equilibri. Dopo il patto di non aggressione Ribbentrop – Molotov del 1939, la Germania invase la Polonia e lasciò mano libera all'URSS in Galizia, ossia dalla parte del Čeremoš che era stata polacca. La presenza dei *soviti* si fece subito sentire:

⁹ Per l'edizione italiana, cfr. G. García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, trad. it. di E. Cicogna, Feltrinelli, Milano 1968.

¹⁰ M. Matios, *Solodka Darusja...*, cit., p. 110; trad. it. di F. Fici, *Darusja la dolce*, cit., pp. 117-118. Il corsivo è nella traduzione.

«Відколи на Галіцію прийшли совіти, на той бік утекло пару люду»¹¹.

Fu allora che cominciarono pogrom e repressione e chi poté si rifugiò in Romania. Sul ricordo di quei mesi terribili si basano il romanzo di Il'ja Mitrofanov, *Svidetel'* (1999)¹² e i quaderni illustrati di Evfrosinija Kersnovskaja, dal titolo *Skol'ko stoit čelovek* (2006)¹³. In quei mesi inizia il 'dramma principale' di Michajlo. Per Michajlo il dramma consiste nella scomparsa di Matronka; per questa nell'inizio di un lungo martirio.

Da una parte del fiume, dunque, i rumeni; dall'altra i *soviti*, che hanno preso il posto dei polacchi. I due villaggi 'quasi identici', le due Čeremošne separate da un fiume e da un confine vedono un rapido succedersi di eserciti, ora alleati, ora nemici della Germania. Dopo l'occupazione tedesca, la Bucovina settentrionale è ceduta dall'URSS al regno di Romania, alleato coi tedeschi. Ma è questione di poco tempo. La Romania abbandona gli alleati dell'Asse, e in Bucovina vengono inviate le truppe magiare fedeli alla Germania, «мадьяри селом шнурують та дівок наших збавляють»¹⁴. «А в Черемошнім колотилося, як під циганською спідницею»¹⁵.

Alla fine della guerra la Bucovina verrà divisa tra Romania e RSSU, ovvero Repubblica Socialista Sovietica Ucraina.

A Čeremošne non si spara, ci si limita sorvegliare il fiume dov'è la frontiera. Tutti impartiscono ordini, in lingue diverse. I più vecchi parlano ancora tedesco e fanno da interpreti ai più giovani, ma da che sono arrivati i rumeni, tutti sono obbligati a «вorbешти романешти»¹⁶. Gli *Huculy* obbediscono, ma tra loro continuano a parlare nella propria lingua, cioè ucraino ruteno. Invece i *soviti* parlano più o meno come quelli di Ceremošne, nota distrattamente Michajlo.

Quando dall'altra parte del fiume si installano i *soviti*, il Čeremoš, che per alcuni decenni ha rappresentato un confine poco più che convenzionale, diventa una sorta di linea di passaggio tra il bene e il male, una specie di luogo biblico: nelle sue acque si rispecchiano un passato felice che si vuole ricordare e un presente torbido e oscuro al quale si cerca di non guardare, perché esiste una tendenza naturale degli uomini, tanto più accentuata tra gli *huculy*, a vivere ignorando il mondo che cambia. Quando Lupul, la guardia di frontiera rumena, fa notare a Michajlo, disperato per la scomparsa di Matronka, che dall'altra parte del fiume da un pezzo

¹¹ Ivi, p. 104; trad. it. ivi, p. 122: «Quando in Galizia sono arrivati i soviti, dal paese di Michajlo sono andate di là un paio di persone».

¹² I. Mitrofanov, *Svidetel'*, «Roman Gazeta», Moskva 1999; trad. it. di M.A. Curletto, *Il testimone*, Isbn Edizioni, Milano 2007.

¹³ E. Kersnovskaja, *Skol'ko stoit čelovek*, Rosspen, Moskva 2006; trad. it. di E. Guercetti, *Quanto vale un uomo*, a cura di E. Kostiuikovitch, Bompiani, Milano 2009.

¹⁴ Ivi, p. 127; trad. it. ivi, p. 149: «famoso per portare via le donne».

¹⁵ Ivi, p. 119; trad. it. ivi, p. 139: «E a Čeremošne si andava avanti, come sotto la gonna di una zingara».

¹⁶ Ivi, p. 130; trad. it. ivi, p. 153: «parlare rumeno».

non ci sono più i polacchi, ma i *soviti*, questi risponde: «У мене до того інтересу нема... – Мляво перебив. – Маю свою грижу...»¹⁷.

Cosa abbia voluto dire Marija Matios è chiaro: da questa parte sta il *nostro* mondo patriarcale ucraino, rappresentato (in *Darusja la dolce* come in altre opere della scrittrice, in particolare nel ciclo di racconti *Nacija*)¹⁸ dal popolo delle montagne, di là il mondo *loro*, quello dei *soviti*. I *soviti* che non soltanto violentano, ma che corrompono la morale degli uomini, deportano, spaccano le famiglie e inducono alla delazione.

Come ieri i confini della Bucovina, oggi quelli del Donbass. Ed è significativo che in Bucovina (l'attuale provincia di Černovcy), si trovino ancora, specialmente sugli altopiani abitati dai *huculy*, monumenti ai protagonisti della guerra condotta dall'Esercito Insurrezionale Ucraino (UPA) contro la presenza sovietica. Questa guerra è finita da più di sessant'anni, ma in quella regione i monumenti, le lapidi, a cominciare da quelli a Stepan Bandera, sono tuttora oggetto di culto. Non è un caso che antichi sentimenti mai sopiti si avvertano tuttora nei momenti di crisi; riferendosi all'opposizione ucraina molti russi parlano tuttora di 'fascisti-banderisti'.

Così ha spiegato Marija Matios in un'intervista: «Я не хочу, щоб мене читали в метро» (Non voglio che mi leggano in metro)¹⁹.

In *Darusja la dolce* il lettore ucraino ha ravvisato pezzi della propria storia, storia fatta di divisioni e di conflitti, di molteplicità di chiese e di lingue, di riti, tradizioni, profezie, ma anche di suoni e di danze, che consentono a un popolo di sopravvivere. Da un lato il mondo 'buono' dei padri, qui rappresentati dagli *huculy*, dall'altro quello violento rappresentato dall'autorità sovietica. Una contrapposizione che emerge costantemente nel confronto tra i silenzi e le grida.

3. Polifonia del romanzo

Il romanzo ha una struttura complessa, sia per l'articolazione dei tre 'atti-drammi', sia per la distribuzione delle voci e dei silenzi. I protagonisti non parlano, o pronunciano a fatica qualche parola: Darusja è muta, Cvičok è nato con la lingua attaccata al palato, Michajlo dice solo l'indispensabile e con grande fatica. Ma insieme alle persone che amano le lingue si sciolgono e dalle loro bocche escono fiumi di parole; non parole al vento, ma parole d'amore, con un destinatario unico.

Darusja scopre di poter parlare durante una visita al babbo, al cimitero. Le escono suoni strozzati, nei quali si distingue appena la parola 'babbo'. Lei stessa pare incredula e non si raccapezza. Una volta a casa, riprova:

¹⁷ Ivi, p. 95; trad. it. ivi, p. 111: «Non mi interessa chi comanda... – lo interruppe debolmente Michajlo. – Ho altro a cui pensare, io».

¹⁸ M. Matios, *Nacija* (Nazione), Piramida, L'viv 2001.

¹⁹ Intervista al quotidiano «Den'» del 23 marzo 2001.

Вона так старанно приховувала, що вміє говорити, що часом сама не вірила у протилежне. Закривала двері, завішувала вікна, двома пальцями витягувала язик, брала дзеркало і дивилася – дивилася, ніби чекала, що слова самі підуть з горта пішки. Язик був довгий, червоний. Даруся сіпала туди – сюди – ні звука. Яюсь серед ночі силою пробувала говорити. Шипала себе за шкіру. Шкіра боліла. На ній лишався синець. А мова не верталася. Навіть «гукати» як колицьова дитина не могла. Тоді вона своєю слабою головою зрозуміла, що мова їй вертала у рот лиш тоді, як вона провідувала тата.²⁰

Darusja aveva tenuto nascosto con tanta cura di poter parlare, che in certi momenti non ci credeva neppure lei. Allora chiudeva le porte, accostava le finestre, si tirava fuori la lingua con due dita, prendeva lo specchio e guardava e guardava, come se si aspettasse che le parole le uscissero da sole dalla gola. La lingua era lunga, rossa. Darusja la scuoteva qua e là, ma niente. Una volta, nel bel mezzo della notte, provò a parlare. Si pizzicò la pelle, che poi le dolse e venne fuori un livido. Ma parlare niente. Non poteva neppure fare “u-uh-uh” come fanno i bambini nella culla. Allora lei con la sua debole testolina pensò che la parola le tornava solo quando andava a trovare il babbo.*

Se non c'è con chi parlare, meglio il silenzio o suonare la *drimba*, come fanno Cvičok e il proprietario del mulino Gerško, quando i suoi beni sono requisiti dai *soviti*. Le note dello strumento scandiscono il racconto.

Parole e silenzi si succedono le une agli altri, anche comicamente, come accade con Cvičok. Questi «Іван не знав системи Станіславського»²¹, ma, nonostante il suo difetto di pronuncia, non ha peli sulla lingua quando si tratta di mettere a posto chi ritiene gli faccia torto, a lui o a Darusja. In queste occasioni gli escono dalla bocca valanghe di parole, di ingiurie e oscenità. Come durante la lite con Irina, la moglie del Commissario:

Ірина кричала так, що можна було подумати, вулицею йде колона евакуаційних підвод. І коли б хто не знав, то сказав би, що за манерою говорити, Ірина – рідна Цвичкова сестра [...] Що це ти, газдине, з самого ранку вельон натягла на голову? Чи не задумала на старість знов віддаватися, що кричиш – язик тобі заплітається? Дивися, ніхто тебе не візьме, бо вже зморщена. Та й зареготав на всю обору.²²

Irina gridava così forte che pareva sentir passare una colonna di mezzi corazzati; le parole le si ammicchiavano in bocca, come inceppicassero sui sassi. E a non conoscerla, per il parlare l'avresti detta la sorella di Cvyčok. [...]

Ma che ci fai, donna, col velo in capo di primo mattino? Non avrai pensato di rimetterti sul mercato, alla tua età? A gridare così rischi che ti si annodi la lingua... Guarda che nessuno ti piglia, vecchia e rugosa come sei. E, rivolto a tutti, scoppiò in una risata sguaiaata.*

Un giorno Cvičok porta Darusja dal dottore perché l'aiuti a parlare:

²⁰ M. Matios, *Solodka Darusja...*, cit., p. 34; trad. it. di F. Fici, *Darusja la dolce*, cit., p. 39.

²¹ Ivi, p. 71; trad. it. ivi, p. 83: «non aveva studiato il metodo Stanislavskij».

²² Ivi, p. 62; trad. it. ivi, p. 72.

[...] Іванові така справа набридла, і він, не випускаючи Дарусиної руки, прямим ходом відчинив двері одного з кабінетів. Молодий доктор у білому халаті, усміхаючись у ріденький вус, довго дивився на чудну пару, а далі сказав:
 – Слухаю вас, шановний.
 – Вона не німа, – розвернувся Іван до Дарусі і майже силоміць посадив її на стілець навпроти доктора.
 – Але вона не говорить. Я хочу, щоб ви так зробили, щоб вона могла говорити. Бо їй болить голова від того.
 – І поклав на стіл докторові дві дрімби і новенький шестигранний напильник.
 – Та-а-ак... – доктор устав із – за столу і сів – коліно в коліно – перед Дарусею. – А ти хто? – запитав Івана.
 – Як хто? Людина! Іван! – здивувався Цвичок. – Ви дивіться на неї, а не на мене. Я хоч і лихо, бо маю прирослий язик, але говорю, а вона все розуміє, і чує, але мовчить. А ви, розказували люде, маєте тут якийсь гіпноз...
 або щось вирижте їй, бо мене може не стати, то хто їй п оможе?..²³

Ma accanto a Darusja Cvičok pronuncia parole dolcissime che le fanno passare il male al capo.

Мало не до самого ранку (скільки тої ночі в Петрівку) гола Даруся лежала поверх теплої хустки, розстеленої Іваном на ковдру, а він дивився на неї – і ледве не плакав, нашіптуючи на вухо якийсь такий чудний вінегрет зі слів, схлипів, зітхання і зойку, що той, хто не навчився розуміти таракотіння Цвичкового язика між яснами і піднебінням, подумав би, що він співає крізь скрегіт зубів.
 – Ти дівка, Дарусю? – питав у очі, а далі, опускаючи погляд, сам собі відповідав. – Дівка, ади, які кортячки на чолі повиставали.²⁴

[...] sempre senza lasciare la mano di Darusja, Ivan aprì direttamente la porta di uno degli ambulatori. Un giovane dottore in camice bianco, sorridendo sotto i radi baffetti, guardò a lungo la strana coppia e poi disse:
 – In cosa posso esservi utile?
 – Lei non è muta, – Ivan si girò verso Darusja e un po' a forza la fece sedere su un seggiolina di fronte al dottore.
 – Ma non parla. Voglio che fate in modo che parla. Perché le fa male il capo se parla.
 – E posò sul tavolo del dottore due *drimbe* e un seghetto nuovo a sei denti.
 – Ah... – il dottore si alzò da dietro il tavolo e andò a sedersi davanti a Darusja. – E tu chi sei? – chiese a Ivan.
 – Come chi? Sono un uomo. Sono Ivan. – si meravigliò lui. – Guardate lei piuttosto, non me. Anche se male, perché ho la lingua attaccata al palato, io parlo, e lei capisce ogni cosa, sente ma sta zitta. La gente dice che voi con una certa ipnosi... almeno tagliatele qualcosa, perché io potrei non esserci più, e allora chi l'aiuterà?*

Quasi fino al mattino (com'è lunga la mattina durante le feste di san Pietro) Darusja rimase distesa nuda sul telo caldo che Ivan aveva posato sulla coperta, e lui la guardava e quasi piangeva, impastandole nell'orecchio un miscuglio di parole, di sussurri, di sospiri, di grida, che chi non fosse abituato al suo farfugliare tra le gengive e il palato, avrebbe pensato che stesse cantando qualcosa tra i denti.
 – Sei vergine, Darusja? – le chiedeva e poi, abbassando lo sguardo, si rispondeva: – Sì, sei vergine, come si vede dal segno apparso sulla tua fronte.*

²³ Ivi, p. 50; trad. it. ivi, pp. 57-58.

²⁴ Ivi, p. 62; trad. it. ivi, p. 72.

La terza parte, ‘il dramma principale’, comincia con un allegro scambio di battute tra i giovani sposi Michajlo e Matronka:

– МИХАЙЛЮНІО, ішли би ви вечеряти...

Нібито питає, а може, й просить
Матронка голосом, схожим на
шелест ласиці в сні, ставши на ганку
із закачаними до ліктів рукавами
біленької мережаної сорочки. [...]

– А що́сте, бідашко – солодашко,
доброго зварили? – підводить голову
від дровітня, не випускаючи сокири із
рук, чоловік у кептарі, вивернутому до
верху цегейкою.

Гора свіжо наколених дров біліє і пахне
так само чисто, як мережана сорочка на
жінці в призахідному сонці.

Якусь мить обоє мовчать, незрушними
очима дивлячись одне на одного [...].

Маленька жінка знічується, ніби
встидається якоїсь потаємної думки,
червоніє, а тоді береться в боки: –
Закрутила кулачок кулашки, та такої
– як сонце жовтої, сама сміється з
круга. Аби́х так до завтра до – чекала,
як кажу неправду! Не вірите, йдіть
самі подивіться! – весело відповідає
та й зникає у проймі дверей.²⁵

– Michajlo, Michajlo, caro, la cena è pronta... Matronka è in piedi sulla soglia. Lo chiama, lo invita a entrare, e la sua voce pare il fruscio di una carezza. Indossa una camicia bianca ricamata, con le mani che tirate su fino ai gomiti. [...]

– Che cosa avete cucinato di buono, dolcezza mia? – dalla legnaia spunta la testa di un uomo. Tiene la scure in mano e indossa il giaccone di pelliccia arrovesciata. Un mucchio di legna appena tagliata manda bagliori bianchi e profumati come la camicia ricamata della donna alla luce del tramonto. Entrambi tacciono per un attimo, guardandosi fisso negli occhi. Quasi volessero addentarsi l'uno con l'altra [...]. La piccola donna si fa ancora più piccola, quasi vergognosa di un pensiero recondito, arrossisce e si mette le mani sui fianchi: – Ho cucinato una bella polenta, gialla che pare un sole, una polenta che ride. Potessi morire in questo istante se non è vero. Se non ci credete, andate a guardare coi vostri occhi! – risponde quella tutta allegra, e sparisce nel vano della porta.*

Michajlo, il babbo di Darusja, una volta parlava, anche solo poche parole. Nelle ore di felicità intensa come in quelle di dolore atroce dalla bocca non gli esce niente, semplicemente perché al bene, come al male, non c'è con che cosa rispondere.

Darusja, Michajlo, Cvyčok, Matronka, sono i protagonisti che non parlano, che vivono in silenzio le loro gioie e, più spesso, i loro crucci. In compenso è il vicinato a muovere costantemente la lingua. La vita di Čeremošne è accompagnata da un parlottio ininterrotto. Per lo più volto a commentare cosa fa chi non parla e sta per proprio conto. Questi dialoghi tra comari – evidenziati con il corsivo – aprono e chiudono i tre drammi del racconto, e lo scandiscono dall'inizio alla fine. Con un linguaggio spesso colorito, fatto di chiacchiere, pettegolezzi e sospiri, tutto pieno di esclamazioni, parole gergali, vezzeggiativi, diminutivi e, raramente, qualche risa.

²⁵ Ivi, p. 65; trad. it. ivi, p. 76.

– Марію, скажу вам одно: як нема щастя змалку...²⁶

– Maria, sapete che vi dico: se uno nasce sfigato, sfigato resta per tutta la vita...*

Voci pietose (Maria), più spesso malevole. Così, commentando la commovente felicità di Darusja e Cvyčok:

– Хтозна, Варварко любя, які вони тепер: щасливі чи нещасні... хтозна...
Може, в тому щось є, що сидять собі отак – і світ їх не обходить...

– Та чи ви ї собі здуріли, Марію, таке кажучи?! Хіба нармальна людина буде отако сидіти посеред білого дня і слухати, як дурний у дримбу грає?

– Може, ї здуріла. Хто знає, коли людина дуріє... Але переберіть пам'ять – і згадайте собі, коли ви отак сиділи із своїм господарем – голова в голову, – а він вам у дримбу, а не на нервах, грав?!
– Таке питаєтє!. Господар не для того, щоби у дримбу жінці грати.²⁷

– Forse sono felici o forse no... chissà. Se se ne stanno così, per conto proprio, stretti l'uno all'altra, ci sarà un motivo... Il mondo non li abbandonerà...

– Siete ammattita, Maria, a dire così!? Pensate che una normale se ne starebbe a sentire un citrullo che suona la drimba zum zum zum dalla mattina alla sera?

– Sarò matta. Chi lo sa quando una persona ammattisce. Ma tu prova a ricordare, quando mai sei stata così insieme al tuo sposo, voi due con le teste vicine, lui a suonarvi la drimba, invece che a farvi ballare i nervi...

– Che domande! Un vero marito non è fatto per suonare la drimba alla moglie.*

Quando Michajlo e Matronka 'misero insieme un bambino' senza avvertire nessuno, in paese scoppia un putiferio:

– Казала вам, кумко, нам 'ятаєтє, тому пару часу вже буде... А хто мене спухав?! Казала, дивіться, люде добрі, вони вдень дитину роблять, бо хату на замку серед літньої днини тримають. Хто, скажіть мені, із порядних газдів буде вдень замикати з – перед людей двері, щоби так довго одну дитину робити? Видите, на моє вийшло?! Хто – хто, а ви, кумко, добре знаєтє: котра дитина родиться посеред дня, то посеред дня вона й зроблена.

– Або вам, Параско, не однаково, коли хто діти робить? Можна подумати, що ваші всі десятеро посеред ночі і тільки взимі зроблені!
– Кажіть що кажіть, Калинко, але газдують вони добре.

– Лиш людей цураються.

– А нащо їм люди? Люди тільки колотнечу в чужому житті роблять. їм, може, без людей добре.

– Як то до чого люди?! Для контролю.²⁸

– Ve l'avevo detto un po' di tempo fa, ricordate... E chi mi ha dato retta?! Avevo detto, guardate, brava gente, quelli il bambino lo fanno di giorno, d'estate chiudono la casa a chiave nel bel mezzo del giorno. Chi si credono di essere, quelli, ditemi, che d'estate, in mezzo al giorno, chiudono la casa in faccia alle persone, e ci stanno tanto a fare un bambino?

– Ma che vi importa di quando fanno i bambini? Allora i vostri dieci bambini, siccome sono nati tutti di notte, li avete fatti di notte!

– Sono delle brave persone.

– Evitano la gente.

– Che se ne fanno della gente? La gente porta solo scompiglio nella vita degli altri. Forse stanno meglio senza.

– Ma allora a che serve la gente? Serve a controllare.*

²⁶ Ivi, p. 78; trad. it. ivi, pp. 91-92.

²⁷ Ivi, p. 38; trad. it. ivi, p. 43.

²⁸ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*.

La «gente» svolge dunque un ruolo fondamentale: controlla che non si vada contro le convenzioni, tacite o esplicite, siano essere stabilite dalla tradizione o dalle autorità. Una di queste convenzioni riguarda il comportamento della donna sposata. La tragedia di Matronka, si mormora, è dovuta al fatto di aver violato la tradizione, o magari di... essere una strega:

– [...] *Вінчана жінка повинна зітнути свій волос по шлюбi. Жінка, що має чоловіка, – то не дівка, що вона розплітала косу, а Михайло, вповідали старі люде, чесав її, як дитину. Маєте вже вам гріх. А гріх – то спор із Богом. Бог мусив колись розв ‘язати цей спор із собою. Вона перед хати стояла з розплетеною косою, як відьма, а він коле дрова й усміхається.*
– *Діправди, правду кажете, кумко Маріко. Вона спорила з самим Богом. З непокритою головою часом по селу ходила.*
– *Але, жінки, до церкви непокритою не ходила.*
– *Але ж спорила з Богом!*²⁹

– [...] *Dopo sposata, la donna deve andare in giro col capo coperto. Una donna maritata non è come una ragazza, che si scioglie le trecce. Michajlo, raccontavano i vecchi, la pettinava come una bambina piccola. E in questo modo commetteva peccato anche lui. Mettere in discussione ciò che Dio ha disposto, è peccato. Questo Dio non lo tollera. Lei stava in piedi davanti a casa con la treccia sciolta, come una strega, mentre lui tagliava la legna e se la rideva.*
– *È proprio vero quello che dite. È stata lei che si è messa in lite con Dio, andandosene in giro per il paese a capo scoperto.*
– *Ma in chiesa no.*
– *Ma si è messa contro Dio.**

In queste chiacchiere ce n'è per tutti. Anche per i russi, naturalmente, che nella Piccola Russia si era avvezzi chiamare *maskali*, ossia 'quelli di Mosca'. Per i quali, a loro volta, gli ucraini non esistevano neppure, erano 'piccoli russi' (*malorossy*) o *hohly* (*hohol* era il lungo ciuffo che portavano sulla sommità del capo i cosacchi).

– ... *О, що ті маскалі лиха межі людьми нарobili, най Бог боронить!*
– *Всякої було, кумко... І добро, і лихo рobili. Я то ще пам ‘ятаю, яку сороковім році прийшли перші маскалі. Кумко, скажу вам по секрету, бо я вже стара, то можу тепер усі секрети розказати... То скажу вам, кумко, що так ті маскалі файно наших жінок просили, що легше було їм дати, як відказати. І що ви думаєте – ми давали потрохи, бо свій так файно не запросить.*

– *Quanto male ci hanno fatto quei maskali! Che Iddio ci protegga.*
– *Di tutto hanno fatto... di bene e di male. I primi maskali, ricordo ancora, arrivarono dopo il Quaranta. Sapete che cosa vi dico, comare, tanto ormai sono vecchia, e posso raccontare ogni cosa. I maskali sapevano cor-teggiare così bene le nostre ragazze, che era più facile dare che non dare. E cosa credete, noi un po' per volta si dava, perché i nostri non sapevano farci la corte così.*

²⁹ Ivi, p. 90; trad. it. p. 105.

– Що правда – то правда. І мене не один просив, але таки упросив лиш один. А другі маскалі, ті, що прийшли уже по війні, вже май просили менше. Вони більше пужали наших жінок сибірями... І що мали робити бідні жінки? Ади, цей Петрюк, що коло кузні жиє, ви думаєте Петрюків син? Скапеніський Дідушенко, запалася би йому могила, який був поганий та скілько людей вибив. А думаєте, чого у цього Петрюка молодшого дитина калічка? За татові зріжи, Дідушенкові. Ци з одного він тут каліку зробив?³⁰

– *Quello che è vero è vero. Sono stati in parecchi a farmi la corte. [...] Poi, quei maskali che sono venuti dopo la guerra, quelli non perdevano tempo a chiedere. Quelli minacciavano le donne di spedirle in Siberia... E loro cosa potevano fare, poverette? Quel Petruk, quello che sta vicino all'officina, pensate che sia figlio di Petruk? Per colpa dei peccati del padre, di Quello è Didušenko. Sape-te quanti ne ha azzoppati qui?**

Didušenko e l'anonimo maggiore coi calzoni a sboffo sono i due kaghebiisti, che nel romanzo impersonano le forze del male. Ed è sintomatico che, dopo la pubblicazione del romanzo, Matios abbia ricevuto più di una lettera da chi aveva riconosciuto in Didušenko (un ucraino, lascia pensare il cognome) un proprio parente. Si legge in una lettera, pubblicata in calce all'edizione russa del romanzo (2010):

Шановна пані Маріє Може, то мій дядько конфетку Дарусі дав [...] моя двоюрідна тітка - по лінії мами - Марія, була медсестрою. Тоді ж її послали на Буковину, де вона вийшла заміж за «якогось кагешника». [...] він був гарний до людей (про це я довідався теж у 1990-ті) [...] У батьків взагалі було не прийнято, щоб діти заглядали старшим в таріаки і слухали дорослих розмов, тому нас відправляли гуляти.³¹

*Gentile signora Marija forse è stato un mio zio a dare la caramella a Darusja [...] Avevo una zia materna – di nome Marija – che faceva l'infermiera. Un giorno venne mandata in Bucovina, dove sposò un kaghebiista, un gran bell'uomo [...] Quando eravamo ragazzi, se il discorso cadeva su ciò che era successo da quelle parti, ci spedivano in un'altra stanza. Io l'ho saputo dopo il 1990.**

4. La resa dei conti

Прагну щоб всі зрозуміли минуле, тоді воно не повториться. Тоді ніхто не зможе сказати: може, то мій родич конфетку Дарусі дав [...]. А таких родичів було багато.³²

Vorrei che tutti capissero cosa è stato perché non si ripeta. Perché nessuno debba dire: forse chi ha dato la caramella a Darusja è un mio parente [...]. E di parenti ce ne sono stati molti.*

³⁰ Ivi, p. 170; trad. it. p. 201.

³¹ Lyst do Mariji Matios, *Može, to mij dijadko konfetu Darusi dav*, Pisljamova Marija Matios, *Solodka Darusja*, Piramida, L'viv 2010, pp. 408-410; Lettera a Marija Matios, *Forse è stato un mio zio a dare la caramella a Darusja*, Postfazione [all'edizione russa] di Marija Matios, *Darusja, la dolce*, cit.

³² M. Matios, *Solodka Darusja...*, cit., p. 171; trad. it. di F. Fici, *Darusja la dolce*, cit., p. 202.

Marija Matios non contrappone in maniera esplicita ucraini e russi, perché anche i primi, come i secondi, erano *soviti*. Non è un caso che nel testo non si legga mai la parola «russi». *Maskali*, tutt'al più... Anche perché le persone buone, come le malvagie, sono ed erano ovunque. Il romanzo si chiude con una metafora, cara all'autrice. La vita è come una rosa, dove i petali cambiano colore a seconda di chi, quando e come la guardi:

– Ох, кумко – люблю, Васютко злотна...
Життя – то трояка ружа, казала колись моя свекруха, дай їй царство небесне. [...] А вона каже: невісточко, ти думаєш, що ружа ружевиї колір має. А воно ні. На то вона трояка ся назива. Так і життя. То чорне тобі покажеться, то жовте, а там, дивися, загориться червоним. Ніколи не знаєш, яку барву завтра уздриш. Чекаєш одної, а воно тобі показує другу. Ох, довго думав Бог, аби людям усякі кари попридумувати. Довго і добре думав, кумо.³³

– Oh, mio cara, mio cara
*Vasjutka... La vita è come i petali di una rosa, diceva una mia zia, che Dio l'abbia in gloria. [...] Lei diceva: Nipote mia, tu pensi che il colore della rosa sia rosa? No di certo. Si chiama così perché ora ti sembra nera, ora gialla e poi ora risplende di rosso. Non si mai di che colore la si vedrà domani.**

Oggi, come ho accennato all'inizio, Marija Matios è membro del Parlamento ucraino come rappresentante del gruppo moderato ('ragionevole' mi verrebbe da dire) Udar. A partire dal novembre 2013, ha cercato in ogni modo di proteggere i manifestanti dell'Euromajdan dalla polizia e dai famigerati *berkut*, le forze speciali inviate dal governo. Anche da sola, come mostra questa foto (inviatami da Marija Matios stessa), scattata il 3 marzo 2014 nei pressi del Parlamento, all'indomani dei terribili fatti di sangue, che lasciarono a terra un gran numero di vittime. Marija è la signora col gilet giallo.

³³ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*.



«GULLIVER»:
CRONISTORIA DI UNA RIVISTA MAI NATA*

Angela Giuntini
Studiosa indipendente (<angela.giuntini@unifi.it>)

Perché ripercorrere oggi le tappe di un esperimento letterario fallito, di un infelice tentativo di conciliazione teorica e culturale nato agli inizi degli anni Sessanta?

Essenzialmente perché ogni tentativo di conciliazione, sia esso culturale, politico o sociale, non è mai di per sé fallimentare; in secondo luogo perché le personalità intellettuali coinvolte nell'operazione sono giganti della letteratura europea del Novecento.

Un'attenzione all'attuale temperie culturale e sociale della moderna Europa ci obbliga infine a riprendere in mano il carteggio intercorso fra i protagonisti di una pagina da leggere attraverso occhiali 'tridimensionali', capaci di portare in primo piano aspetti forse allora trascurabili ma oggi preziosi per rivedere in modo chiaro quell'atteggiamento aperto, sperimentale e polivalente tanto da rasantare la contraddittorietà.

Le scelte culturali affondano quasi sempre le loro radici in eventi politici e civili, e il progetto del «Menabò-Gulliver» trova il suo *humus* nella guerra d'Algeria.

In Francia gli intellettuali si dimostrano particolarmente sensibili e alla *Dichiarazione sul diritto all'insubordinazione nella guerra d'Algeria*, sancita nel mese di novembre 1955 a Parigi da un Comitato d'azione degli intellettuali contro il proseguimento della guerra nell'Africa del nord,

* I "Testi preliminari" e le "Lettere", in origine tutti in lingua francese, rappresentano l'insieme dei documenti e delle relazioni sul progetto di rivista che Leonetti aveva in visione. Mancano dall'Archivio Leonetti perché, per errore, Mascolo li portò con sé da Populonia a Parigi. I documenti cui si fa riferimento sono stati pubblicati per la prima volta in *Correspondences*, «Lignes», 11, 1990, pp. 217-301, doi 10.3917/lignes0.011.0217. *Textes préparatoires, lignes définitions de la Revue Internationale*, «Lignes», 11, 1990, pp. 179-216, doi: 10.3917/lignes0.011.0179. Per altre lettere presenti nell'articolo che non provengono dal corpus reperibile in «Lignes» né nell'edizione italiana a cura di Anna Panicali (*Gulliver: progetto di una rivista internazionale*, trad. it. di E. Grazioli, D. Gorret, A. Marchetti, D. Minuto, M.C. Mocali, Marcos y Marcos, Milano 2003), molte delle quali in lingua francese, altre in italiano e in tedesco, esiste l'impossibilità di reperire gli originali dopo la morte di Anna Panicali e di verificare la paternità di tutte le traduzioni italiane.

aderiscono duecentocinquanta personalità: da Sartre a Curie, da Mauriac a Breton e Tzara, da Bataille a Robbe-Grillet, da Barrault a Genet.

Ci sono tra loro già quasi tutti i membri del gruppo di intellettuali europei che cinque anni dopo, nel settembre del 1960, firmeranno il *Manifesto dei 121*: una dichiarazione sul *Droit à l'insoumission* dei cittadini e dei soldati francesi che si configura non solo come nuovo atto pubblico contro la guerra in Algeria, ma come vero e proprio appello alla diserzione e alla disobbedienza.

Tra i firmatari compare anche Elio Vittorini.

Evidentemente il movimento di idee che in Francia aveva portato alla preparazione del *Movimento dei 121* fece sentire a molti degli intellettuali che vi erano impegnati, e che avevano sperimentato quel modo singolare d'essere insieme, l'esigenza di uscire dal loro isolamento intellettuale e di fondare un 'organo nuovo', capace di incarnare i segni di un reale cambiamento ormai avvenuto e di allargare anche i limiti geografici e culturali entro i quali erano confinati.

Di sicuro la determinazione di realizzare concretamente la rivista si ha in Italia tra la fine del 1960 e i primi del 1961, scaturita da un incontro tra Vittorini e Mascolo¹, ma che la *Dichiarazione* del 1955 fosse stata 'il germe fecondo' è dimostrato da una lettera che Maurice Blanchot scrive a Sartre in un tentativo di coinvolgimento:

Que la Déclaration ne trouverait son vrai sens que si elle était le commencement de quelque chose [...]. L'expérience montre qu'on peut, non sans risque, renouveler une revue, mais non pas faire avec une ancienne revue une revue nouvelle, chargée d'un pouvoir nouveau; [où] le mot critique retrouverait aussi son sens qui est d'être global.²

[*La Dichiarazione*] troverebbe il suo vero senso solo se fosse l'inizio di qualche cosa [...]. L'esperienza dimostra che si può, non senza rischio, rinnovare una rivista, ma non, con una antica rivista, farne una nuova carica di un potere nuovo [in cui] la parola critica ritroverebbe anche il suo senso che è di essere globale.*

¹ L'amicizia fra i due è già stretta nel 1946, quando Vittorini fa un primo viaggio in Francia e inizia a corrispondere col suo traduttore francese Michel Arnaud: d'altro canto, i rapporti de «Il Politecnico» con la cultura francese a quella data erano molto vivi. Fortini ricorda che «Sartre venne a Milano nell'estate del '46, pochi numeri dopo il passaggio dal settimanale alla rivista»; che in quel tempo altri incontri ebbero importanza per loro: con Marguerite Duras, Robert Antelme e Dionys Mascolo; che Vittorini ritornò in Francia l'anno dopo. «Elio andò a Parigi nel marzo-aprile '47 su invito di Aragon e dell'unione degli scrittori ufficiali, si trovò malissimo, disse che se ne andava, si fermò invece con Antelme e gli altri e fu un incontro decisivo» (cfr. F. Fortini, «Il Politecnico», un discorso aperto, intervista a cura di C. Stajano, «Libri nuovi», VIII, 1, pp. 1-2).

² M. Blanchot à J.P. Sartre, 2 décembre 1960, pp. 219-220 (in *Correspondances*, «Lignes» 11, 1990, pp. 217-301, doi: 10.3917/lignes0.011.0217); in it. vedi Panicali 2003, pp. 60-61.

Sartre non collaborerà mai all'iniziativa, ma gli intellettuali francesi perseverano nel loro intento e divulgano anche in America l'idea di una 'rivista internazionale' che si ponga come terreno di scambio di idee e di atteggiamenti critici.

Primo interlocutore americano, contattato da Dyonis Mascolo, non poteva essere che l'amico Richard Seaver, ex-borsista alla Sorbonne e pioniere fra i cultori di Samuel Beckett ed Eugène Ionesco.

Il suo contatto rappresenta la prima testimonianza scritta e risale al 26 febbraio 1961. Mascolo precisa che si tratterà di una rivista che non si occuperà:

[...] non plus de faire une revue politique ni, d'ailleurs, une revue de «pure littérature». Plutôt une revue de *critique* totale, où les disciplines – et la politique aussi, à sa place – seraient examinées, non superficiellement, mais par des études. [...] C'est-à-dire qu'il y aurait une édition italienne, une édition allemande, une française, une américaine [...] valeurs qui restent souvent beaucoup de temps, confinées dans les limites nationales [...] dans la plus grande ouverture d'esprit.³

[...] né di politica, né di sola letteratura, bensì di critica totale in cui le varie discipline, compresa la politica, saranno esaminate con degli studi. [...] Avrà un'edizione italiana, un'edizione tedesca, una francese, una americana [in cui gli scrittori dovranno comunicare] nella più grande apertura di spirito valori che spesso restano confinati entro i limiti nazionali.*

Sarà una rivista «de *pensée faite par des écrivains*»⁴ e, soprattutto, una rivista internazionale. A parziale garanzia di serietà si menzionano già alcuni editori: Julliard per la Francia, Einaudi per l'Italia. Si danno anche indicazioni circa il comitato direttivo in formazione, che comprenderà Elio Vittorini, Italo Calvino, e forse Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini; già decisi anche i tempi di pubblicazione: la rivista sarà bi o tri-mestrale.

In conclusione di lettera, a nome di tutti Mascolo chiede a Seaver quali scrittori ed editori americani potrebbero essere interessati a un simile progetto e a chi rivolgersi per formare il comitato di direzione dell'edizione americana. Nel carteggio manca la risposta di Seaver, ma evidentemente il progetto non incontrò l'interesse degli intellettuali americani, se nessuno di loro aderì poi in maniera consistente alla realizzazione dell'iniziativa.

In un primo tempo, i più coinvolti nel progetto sembrano i Francesi e gli Italiani⁵, mentre in Germania Enzensberger lavora per formare un'équipe fra i giovani scrittori.

³ D. Mascolo à R. Seaver, 23 février 1961, *ivi*, p. 221; in it. vedi Panicali 2003, p. 63.

⁴ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «di pensiero fatta da scrittori».

⁵ 'Francesi', 'italiani' e 'tedeschi' sono i termini usati correntemente nei documenti e nel carteggio.

Leonetti viene indicato dallo stesso Vittorini come responsabile organizzativo del progetto in Italia; a lui infatti sarà inviata la serie completa delle lettere e dei testi più importanti, circolati fino ad allora fra gli scrittori francesi e stranieri.

Le prime impressioni di Leonetti sul progetto di rivista internazionale, dopo la lettera e il materiale che Mascolo gli ha spedito, lasciano trasparire certamente un sincero entusiasmo, ma anche la coscienza della necessità che «quando si fa un'impresa in cui valgono le idee in comune bisogna la lealtà»⁶.

Leonetti avverte l'esigenza dell'elaborazione esplicita e immediata dei programmi per evitare che il risultato dell'operazione sia semplicemente una rivista composita e definisce chiaramente ciò che il progetto prefigura: attività critica attenta alla dimensione sociologica con un confronto aperto e problematico tra il fatto letterario e tutti gli altri fatti; tendenza a un'attività letteraria che operi «consumando in un intento di unificazione altre discipline, altre prospettive, altre ragioni»⁷; potere all'intellettuale o allo scrittore con un intento provocatorio nei confronti delle istituzioni, che si espliciti nella possibilità di assumere deliberazioni e dichiarazioni comuni.

La tendenza più entusiasmante che Leonetti intravede nel progetto consiste nel fatto che questo non nasca in seno ad alcuna letteratura 'creativa'. Si tratta quindi non di concedere privilegio, priorità o maggior potere all'opera letteraria, ma di riconoscere piuttosto un punto di partenza «nettamente intellettuale, cioè critico e pubblico insieme»⁸.

È convinto che la letteratura del secondo Novecento debba

[...] essere veramente una nuova letteratura, il cui carattere iniziale sia l'esclusione dell'"immagine" (non dico della metafora, che è pensiero poetico, ma del concetto dell'immagine come propria della letteratura, e contestuale, poggiato sui nessi del discorso e sui rapporti nuovi con le cose); e una forte immissione di pensiero (di presenza reale nel mondo storico).⁹

Dunque la necessità di una rivista attenta alla mera scrittura e al fatto che

⁶ F. Leonetti, *Impressioni sul progetto di rivista internazionale* a E. Vittorini, 30 giugno 1961.

⁷ *Ibidem*.

⁸ F. Leonetti ad A. Mascolo, E. Vittorini, Numana, 28 luglio 1961.

⁹ *Ibidem*.

[...] la letteratura si svolga con un indirizzo per il quale si escluda la giustificazione di un'opera con il suo appartenere ad una tradizione stilistica: allora si andrà fuori dallo 'stile', e dal 'valore indiretto' di un'opera in se stessa, e si andrà verso qualche cosa che, a dirla con Barthes, è l'*écriture*, lo stile oggettivo, il 'dire'.¹⁰

Fra il materiale che Leonetti riceve da Mascolo – e da cui scaturiscono le sue riflessioni – si trovano i *Textes préparatoires* alla rivista che definiscono i principi comuni su cui pare siano tutti d'accordo¹¹: la direzione collettiva e internazionale, l'interesse per la letteratura e non per la cultura, l'opera di critica. Si tratta di abbozzi di lavoro redatti in lingua francese e non destinati alla pubblicazione, stesi dagli scrittori che per primi aderirono all'iniziativa.

Gli interventi numericamente più cospicui sono quelli dei francesi ed è Maurice Blanchot che insiste sulla gravità del movimento e traccia le linee teoriche del progetto, chiarendo in che senso riguarnerà la letteratura:

[...] L'intérêt, par exemple, que nous portons à la littérature n'est pas un intérêt de culture; quand nous écrivons, nous n'écrivons pas pour enrichir la culture générale. Ce qui nous importe, c'est une recherche de vérité, ou encore une certaine exigence juste, peut être de justice, pour laquelle l'affirmation littéraire, par son intérêt au centre, par son rapport unique au langage, est essentielle.¹²

[...] L'interesse che abbiamo per la letteratura non è un interesse di cultura; quando scriviamo, non lo facciamo per arricchire la cultura generale. Quel che conta per noi è una ricerca di verità, o meglio un'esigenza forse di giustizia, per la quale l'affermazione letteraria è essenziale, proprio in virtù della centralità del suo interesse per il linguaggio, del suo rapporto esclusivo con il linguaggio.*

A Blanchot preme anche chiarire il valore della nozione di 'frammento' e il senso della rubrica centrale, *Coursdes Choses*, che vi si lega strettamente e sarà Mascolo a precisare che

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ E. Vittorini à F. Leonetti, 2 septembre 1961; in it. vedi Panicali 2003, p. 22: «sono tutti accettati in linea di massima».

¹² M. Blanchot in *Textes préparatoires, lignes, définitions de la «Revue Internationale»*, «Lignes», 11, 1990, pp. 180-181, doi: 10.3917/lignes0.011.0179; in it. vedi Panicali, p. 23.

la revue, née d'un *mouvement* intellectuel qui s'ébauchait, peut rester liée à son origine, et de là donner lieu, si tout va pour le mieux, à un mouvement de pensée plus ample, mouvement ouvert, capable de se développer encore, où s'affirmerait, dans la réalité d'actes de réflexion, l'autorité intellectuelle dont il est question d'autre part, et qui d'aucune manière ne peut être considérée comme donnée au départ. (Ce mouvement possible est l'intérêt majeur, sinon unique, de la revue).¹³

[...] la rivista, nata da un movimento intellettuale che andava abbozzandosi, può restare legata alla sua origine, e quindi dar luogo, se tutto andrà meglio, a un movimento di pensiero più ampio; un movimento aperto, capace di svilupparsi ancora, dove si affermerebbe, nel divenire stesso nella riflessione, l'autorità intellettuale di cui si discute e che in nessun modo può essere considerata come data in partenza. (Questo movimento possibile costituisce l'interesse maggiore, se non l'unico, della rivista).*

I testi, saggistici o in 'forma breve' se destinati al *Cours*, sono presenti non nettamente separati, ma intervallati tra loro, e la differenza sarà sottolineata solo tipograficamente mediante l'uso del corsivo. Sembrano dettagli, ma per i francesi l'accordo sulla definizione della rubrica è talmente importante che occuperà per mesi un posto fondamentale nella corrispondenza fra i redattori e sarà determinante per gli sviluppi stessi della rivista.

Il primo incontro ufficiale si tiene a Parigi tra il 30 e il 31 ottobre 1961.

Le iniziali difficoltà di accordo si presentano con il gruppo tedesco, che pare non essere in grado di accettare pienamente il carattere internazionale della rivista: per loro è difficile concepire che la struttura del lavoro comune sia costituita non da gruppi fra loro indipendenti, ma da un solo gruppo articolato in tre modi. Cercano perciò fin dalla fase preliminare di distinguersi dalla 'redazione comune':

Non pour raisons de principe, mais pour des raisons empiriques importantes elles viennent de la situation de la presse en Allemagne occidentale, ici il n'y a pas d'organe d'opposition digne de ce nom, ni hebdomadaire, ni mensuel capable de s'écarter de la ligne officielle des puissances dominantes.

[...] non per ragioni di principio, ma per ragioni empiriche importanti esse derivano dalla situazione della stampa non per ragioni di principio ma per ragioni empiriche importanti in Germania occidentale, dove non c'è organo d'opposizione degno di questo nome, né settimanale, né mensile che si differenzi dalla linea ufficiale delle potenze dominanti.

¹³ D. Mascolo in *Textes préparatoires, lignes, définitions de la «Revue Internationale»*, cit., p. 210; in it. vedi Panicali 2003, p. 104.

D'où, pour nous, l'obligation d'étudier les questions allemandes, dans le cadre de la revue projetée d'une manière plus détaillée et plus approfondie qu'il ne le serait possible en raison de la proportion des pays participants.¹⁴

Di qui, per noi, l'obbligo di studiare le questioni tedesche, nel quadro della rivista progettata, in modo più dettagliato e più approfondito di quanto sarebbe possibile in base alla proporzione dei paesi partecipanti.*

I Tedeschi vorrebbero organizzare con la stessa redazione internazionale numeri intercalati, a scadenza mensile, solo per la Germania.

La proposta naturalmente non verrà accettata dagli altri gruppi, perché in tal caso sarebbe venuto meno il senso di una progettazione collettiva, dato che «la revue exige[ait] un travail entièrement mis en commun»¹⁵.

Ma la grave situazione politica e il problema di Berlino, divisa dal muro il 13 agosto 1961, rendono necessaria agli occhi dei Tedeschi una rivista internazionale che si configuri nello stesso tempo come un organo di stampa tutto loro.

Per queste incomprensioni, e per la lontananza di Enzensberger, ormai stabilitosi definitivamente in Norvegia, durante l'inverno 1962-1963 si interrompono le discussioni sul progetto della rivista.

La prima lettera che ci dà notizia della ripresa dei lavori è dell'11 aprile 1962. Leonetti scrive a Pasolini inviandogli i *Testi preliminari* dei Francesi, sui quali attende commenti e osservazioni, e gli fornisce dettagli sulla formazione dei tre gruppi.

Le tre redazioni sono ormai formate ufficialmente e hanno eletto ciascuna un redattore-capo: Louis-René des Forêts, Francesco Leonetti e Uwe Johnson, al posto di Enzensberger.

Gli editori coinvolti sono Gallimard, Einaudi, Suhrkamp.

Nel comitato francese si segnala la presenza di Roland Barthes, richiesta da Blanchot.

La corrispondenza procede fitta e positiva sulle comuni basi programmatiche fino alla lettera di Johnson, datata 6 ottobre 1962, con la quale si lancia una sorta di *ultimatum*: preparare un numero per il mese di giugno 1963 e arrivare a un incontro internazionale, previsto a Zurigo entro il 15 dicembre 1962, con i testi già pronti ed elaborati da ogni gruppo nelle rispettive sedi nazionali.

I tedeschi sembrano addirittura aver dimenticato non solo lo spirito comune e internazionale su cui si fonda il progetto della rivista, ma l'accordo stesso sulle premesse teoriche quando, a proposito della rubrica *Cours des choses*, scrivono:

¹⁴ H.M. Enzensberger in *Textes préparatoires, lignes, définitions de la «Revue Internationale»*, cit., pp. 194-195; in it. vedi Panicali 2003, pp. 89-90.

¹⁵ F. Leonetti à Antelme, Mascolo, Vittorini, 28 juillet 1961 (in *Textes préparatoires, lignes, définitions de la «Revue Internationale»*, cit., p. 216; in it. vedi Panicali 2003, p. 26: «la rivista esige[va] un lavoro interamente comune»).

En ce qui concerne toutefois la rubrique «Chronique du temps», nous craignons que dans une revue trimestrielle, en particulier à cause du long temps de fabrication, les textes écrits pour cette rubrique ne soient périmés quand ils paraîtront, puisqu'il sera difficile de prévoir quels sujets seront encore actuels après trois mois. Nous ne voyons pas bien non plus comment les trois groupes pourraient s'entendre sur un unique thème pour un numéro: l'intérêt du public, celui des rédacteurs paraissent trop différents dans les trois pays.¹⁶

Per quanto riguarda la rubrica *Chronik der Zeit*, temiamo che in una rivista trimestrale, considerati i lunghi tempi di edizione, i testi ad essa destinati non siano più attuali nello stesso momento in cui compaiono. Inoltre non ci è chiaro perché tutti i tre gruppi si debbano concentrare ogni numero su un unico tema, dal momento che gli interessi, sia dei redattori che del pubblico, ci sembrano diversi nei tre paesi.*

I Francesi sono scandalizzati dalle proposte tedesche e non tarda una loro vivace replica.

Il 16 ottobre 1962 Louis-René des Forêts, a nome del gruppo, rifiuta la proposta tedesca dei 'testi pronti' perché contraria all'«effort de réflexion commun»¹⁷ che anima il progetto e confuta le obiezioni alla rubrica, rilevandone il ruolo di colonna portante della rivista stessa.

Quanto all'attualità, sarebbe stato proprio il *Cours des choses* ad avere il compito di denunciare, di interrogarsi, di mettere in gioco però un'engagement indiretto (diverso dunque da quello 'tipicamente sartriano'¹⁸, come già Leonetti aveva chiaramente espresso nella sua relazione a Giulio Einaudi) a favore non di un'attualità immediata, ma di un'attualità 'riflessa'.

I Francesi insistono su questo concetto di 'attualità inattuale':

È precisamente l'attualità 'non attuale' di questa rubrica che ci sembra importante, perché ci consente di evitare la critica d'umore, la polemica, il moralismo, in breve di frenare, in letteratura, quegli impulsi affettivi che troppo spesso tendono a mutare gli scrittori di rivista in giornalisti.¹⁹

Gli scrittori italiani, pur animati da maggiore prudenza mirata a salvaguardare il progetto, si mostrano concordi con il gruppo francese:

¹⁶ U. Johnson à F. Leonetti, 6 octobre 1962 (in *Correspondances*, «Lignes», cit., p. 253; in it. vedi Panicali 2003, p. 34).

¹⁷ L.-R. des Forêts à U. Johnson, 16 octobre 1962 (in *Textes préparatoires...*, cit., p. 199; in it. vedi Panicali 2003: «sforzio di riflessione comune»).

¹⁸ F. Leonetti à G. Einaudi, 10-11 novembre 1961 (in *Textes préparatoires...*, cit., p. 185).

¹⁹ U. Johnson à L.-R. des Forêts, 30 octobre 1962; in it. vedi Panicali 2003, p. 141.

Per alcuni di noi in Italia, solo essa [la rubrica *Cours des choses*] permette uno sviluppo nuovo e migliore delle nostre precedenti posizioni di 'engagement' [...]. Gli scritti del *Cours* non verteranno direttamente sui fatti, politici o di qualsiasi altro genere, ma verteranno sulle 'costanti' di questi fatti, sugli atteggiamenti che questi fatti rivelano.²⁰

Quel che si profila è una sorta di appello allo scrittore, al suo pensiero e al suo linguaggio. Un impegno nuovo, indiretto, politico in senso profondo; un compito 'morale', alla cui base è la responsabilità delle idee, della parola, della scrittura: una responsabilità basata su una voce collettiva e plurale. Leonetti tenta comunque una mediazione per salvare il primo numero e si cominciano a preparare i contributi all'interno delle tre redazioni.

I Tedeschi sembrano accettare le obiezioni che sono state loro mosse, ma in realtà esigono che, al convegno di Zurigo, vengano consegnati i testi già finiti, riservandosi eventualmente di adottare, per il secondo numero, il 'metodo di preparazione comune' proposto dai Francesi e adducendo motivi esclusivamente politici a giustificazione della loro esigenza:

La situazione politica esige urgentemente da parte nostra la creazione di un organo di stampa adeguato. Noi dunque desideriamo iniziare in ogni caso entro giugno dell'anno prossimo una pubblicazione, internazionale o tedesca soltanto.²¹

La reazione delle redazioni francese e italiana alla lettera di Johnson non tarda a venire.

Il 14 novembre Louis-René des Forêts manifesta a Johnson il proprio dissenso e il proprio desiderio di camminare all'"unisono":

Vous pensez que les principes qui nous sont communs ne doivent être mis en pratique qu'à partir du deuxième numéro de la revue. Nous pensons qu'ils [...] cette revue doit être internationale en un sens essentiel, et cela dès le premier numéro. Elle ne doit pas être la simple juxtaposition de trois parts nationales. [...].

Voi pensate che i principi comuni non debbano essere messi in pratica che a partire dal secondo numero della rivista. Noi pensiamo che [...] questa rivista debba essere internazionale in un senso essenziale, e cioè dal primo numero. Essa non deve essere la giustapposizione di tre parti nazionali [...].

²⁰ F. Leonetti à G. Einaudi, 24 octobre 1962; in it. vedi Panicali, p. 35.

²¹ U. Johnson à L.-R. des Forêts, 30 octobre 1962; in it. vedi Panicali, p. 142.

Mais nous ne devons pas perdre de vue, et surtout dès le premier numéro, que le corps principal de la revue est constitué par *Le cours des choses*, c'est-à-dire par des textes brefs et nombreux. Il en résulte que ces textes, textes «d'actualité», ne doivent pas seulement être organisés en un ensemble, le moment venu. Ils doivent aussi, dans leur majorité, avoir été proposés et retenus à l'avance par les trois groupes nationaux ensemble. Si nous ne procédons pas ainsi, cette revue, loin d'être maintenant ou plus tard, le lieu d'une réflexion risque de n'être d'emblée qu'une revue comme une autre, c'est-à-dire la réunion hasardeuse de réflexions singulières. Surtout, sa nature internationale risque d'être irrémédiablement dégradée dès le premier moment. [...] Il nous paraît, au contraire, d'une importance extrême que cet esprit soit affirmé dès le premier numéro. Espérer y parvenir spontanément n'a pour nous aucun sens. Ce serait laisser au hasard, sur la seule garantie de nos bonnes intentions [...] Nous sommes cependant d'accord avec vous sur l'urgence de cette publication.²²

Non dobbiamo perdere di vista, e soprattutto fin dal primo numero, che il corpo principale della rivista è il *Cours des choses* e cioè da testi brevi e numerosi. Ne risulta che questi testi di attualità non devono soltanto essere organizzati in un insieme, sul momento. Devono anche, nella maggior parte dei casi, essere stati proposti e sostenuti in anticipo dai tre gruppi nazionali congiuntamente. Se non procediamo in tal senso, questa rivista lungi dall'essere, ora o più tardi, un luogo di riflessione, rischia di essere irrimediabilmente degradata sin dal primo momento [...]. Ci sembra invece di importanza estrema che questo spirito sia affermato fin dal primo numero. Sperare di giungervi spontaneamente non ha per noi alcun senso. Sarebbe lasciarlo al caso, con la sola garanzia delle nostre buone intenzioni [...]. Ciò nonostante siamo d'accordo con voi sull'urgenza di questa pubblicazione.*

Vittorini dinanzi a tali difficoltà aveva proposto come soluzione che il primo numero uscisse solo in Germania con contributi anche italiani e francesi, ma non venisse stampato né in Italia né in Francia²³.

I Francesi, tenendo fede alla loro idea originaria, non accettano nessuna posizione di ripiego: insistono sulla collegialità, stendono un programma di lavoro inviando un *Condensé*²⁴ di *Testi preliminari* e il *Memorandum sul*

²² L.-R. des Forêts à Uwe Johnson, 14 novembre 1963, «Lignes», cit., pp. 259-260; in it. vedi Panicali 2003, pp. 148-149.

²³ E. Vittorini à F. Leonetti, 6 novembre 1962; in it. vedi anche Panicali 2003, pp. 143-144.

²⁴ Allegato alla lettera datata 16 novembre 1962, D. Mascolo à U. Johnson, F. Leonetti.

*Cours des choses*²⁵ perché si rifletta sui principi su cui era nata la comunità che Kolakowski aveva definito «génétique plutôt que théorique»²⁶.

Nel frattempo, la casa editrice Gallimard si ritira dall'impresa e gli scrittori tedeschi apprendono la notizia in modo indiretto da Unseld anziché dalla redazione francese. Questo motivo offrirà a Johnson il pretesto per rassegnare le dimissioni.

Gli avvenimenti da quel momento in poi si complicano nel corso di una corrispondenza che si infittisce e ne scandisce le fasi: la casa editrice Juillard spedisce la propria garanzia, Johnson revoca le sue dimissioni: si conferma la riunione, che si tiene a Zurigo tra il 18 e il 20 gennaio 1963.

A Zurigo, dopo aver trattato questioni tecniche e aver scelto *Gulliver* come titolo provvisorio della rivista, si passa a esaminare il materiale elaborato dai tre gruppi. Alla fine del 1962, Vittorini e Leonetti avevano preparato delle 'schede', ciascuna delle quali firmata dal proponente, come indicazioni di lavoro con le quali avviare una 'circularità' di idee, di ricerca e di intenti.

Il procedimento di queste proposte deve poter permettere ai proponenti di comunicare un'idea senza perdersi sopra troppo tempo e senza troppo faticarci sopra ad impostarlo. Solo a questa condizione è possibile che i proponenti siano 'generosi' delle idee che, nella loro attività abituale, vengono loro, e non le carichino di un'ipoteca personale: altrimenti finisce che ognuno propone unicamente cose ch'egli stesso vorrebbe svolgere, o che vorrebbe veder svolte a modo suo: cioè elargirebbe solo idee di cui è persuaso soggettivamente e non anche idee (quelle che in quest'impresa veramente ci occorrono) che per lui abbiano valore oggettivo e che per lui è quindi importante che vengano impostate e assunte da non importa quale collaboratore della rivista perché è importante in sé (e non come proiezione di lui) che pigliano forma e si affermino.²⁷

Le schede erano piaciute molto a Calvino e a Enzensberger, ma non piacciono agli scrittori francesi che le ritengono poco naturali e la provocazione troppo esplicita e sistematica.

Dirà Mascolo:

[...] questa unione ci distoglierebbe da quel che è l'interesse prioritario: essere, senza averne l'aria, un insieme significativo.²⁸

²⁵ Allegato alla lettera datata 18 dicembre 1962, D. Mascolo a U. Johnson, F. Leonetti (in *Textes préparatoires...*, cit., pp. 185-186).

²⁶ L. Kolakowski in *Textes préparatoires...*, cit., p. 196; *Sul carattere internazionale della rivista*, in *Testi preliminari*, cit., p. 195; in it. vedi Panicali 2003, p. 95: «genetica piuttosto che teorica».

²⁷ E. Vittorini a F. Leonetti, 8 novembre 1962; in it. vedi Panicali 2003, p. 40.

²⁸ D. Mascolo a F. Leonetti, 15 mars 1963; in it. *ibidem*.

Per i Francesi era il 'frammento' che, senza forzature, avrebbe dovuto provocare la riflessione e prolungarla da uno scritto all'altro. Le divergenze teoriche divengono palesi proprio nell'atto dell'esame reciproco dei testi:

I motivi di dissenso, riscontrati a Zurigo, furono discussi con vario scambio di lettere nei mesi successivi [...] Nell'insieme il materiale è a tutti apparso mancante di perfezione, di evidente e sicura organicità [...] è risultata approvata circa una metà dei testi, restando ferma l'obiezione di fondo. In particolare la perplessità dei tedeschi (a causa della difficoltà di comprensione della rivista da parte del pubblico tedesco, secondo essi) si dichiarava sul carattere di "astrazione" degli scritti francesi nella loro maggioranza; e sull'insoddisfazione per il proprio lavoro compiuto. Questa insoddisfazione sul proprio lavoro era condivisa dagli italiani, favorevoli a un rimando, e dai francesi. Il lavoro comune in vista di una tripla edizione è stato sospeso, in attesa di ulteriori accordi.²⁹

Senza dubbio, il 'gruppo Blanchot' è quello più compatto, quasi una scuola, che ruota intorno alla teorizzazione della 'forma breve', o 'parola in frammento', che appartiene solo a loro.

Le profonde differenze preoccupano gli intellettuali francesi, ma sembrano non spaventare i Tedeschi, che si ritengono «molto soddisfatti per il buon esito dei colloqui»³⁰ intercorsi a Zurigo e pronti per la fase operativa del progetto.

Vittorini, invece, è subito pienamente cosciente delle difficoltà e soprattutto del fatto che la differenza fra i tre gruppi, che culmina nell'idea di 'scrittura per frammenti', coinvolge in realtà il concetto stesso di letteratura.

Scrive Vittorini:

Certo c'è differenza fra quello che una parte di voi di Parigi chiamate letteratura e quello che chiamiamo letteratura Calvino o io o Günter Grass o altri. Noi potremmo dire che voi chiamate letteratura un'attività che sarebbe più proprio definire filosofica. Con ciò non sottintendo, sia ben chiaro, che noi ameremmo limitare la qualifica di 'letteraria' a un'attività unicamente sensorio-affettiva. Tutt'altro, anche noi amiamo riflettere e costruire discorsi ragionati che abbiano senso operativo. Solo che ci sembra sia specifico della letteratura farlo adoperando le cose come oggetti, e le idee adoperandole invece come strumenti; mentre la tendenza rilevata in molte delle vostre riflessioni ad adoperare le idee stesse per oggetti e a tacere, a scartare, a lasciar fuori conto le cose, ci sembra specifico delle attività filosofiche.³¹

²⁹ Dalla *Notizia*, non firmata ma certamente di Leonetti, sul Convegno di Zurigo, pubblicata in «Il Menabò», 7, 1964, pp. 275-276.

³⁰ U. Johnson à L.-R. des Forêts, 27 janvier 1963; in it. vedi Panicali, p. 42.

³¹ E. Vittorini à L.-R. des Forêts, 26 janvier 1963; in it. vedi Panicali, pp. 42-43.

Ma Blanchot ribatte correggendo la visione 'filosofica', espressa da Vittorini e rinviandola praticamente al mittente:

Cher Elio, vous nous avez écrit une lettre de philosophe, et c'est là la méprise: nous ne sommes pas capables de nous reconnaître dans le vocabulaire philosophique dont vous usez, je veux dire d'en comprendre, par rapport à nous, la portée et la valeur. Idées, refus de l'épistémologie, ontologie, je puis vous affirmer que rien dans les raisons qui nous font nous exprimer, dans la revue, hors de la revue, ne se trouve signifié, même approché par ces mots. Et quant à moi, que pourrais-je dire? Toute ma vie a comme disparu dans un mouvement de recherche qui est peut-être l'expérience d'écrire et dont j'essaie de porter, pauvrement mais absolument, la responsabilité.³²

Caro Elio, lei ci ha scritto una lettera di filosofia, ed è questo l'equivoco: noi non ci riconosciamo nel vocabolario filosofico che usa, voglio dire, non siamo capaci di comprenderne la portata e il valore. Idee, rifiuto dell'epistemologia, ontologia, posso affermare che nulla, nelle ragioni che ci inducono a esprimerci nella rivista, fuori della rivista, trae significato, neppure approssimativo, da tali parole. E per quanto mi concerne, cosa potrei dire? La mia intera vita è come sparita in un movimento di ricerca che è forse l'esperienza della scrittura e di cui cerco di portare, poveramente ma assolutamente, la responsabilità.*

È proprio di quel 'movimento di ricerca' che doveva far parte «Gulliver». Allora forse vale la pena tentare una riconciliazione, giungere a un compromesso: si prepara il Convegno di Parigi, fissando la data per il 18-21 aprile 1963.

Leonetti è esausto e in questi mesi confessa agli amici di essere sull'orlo di un esaurimento: teme di soccombere al lavoro organizzativo della rivista e tuttavia se ne assume il carico.

A pochi giorni dal convegno, quando già sono stati raccolti i numerosi contributi pervenuti dalle tre redazioni e deciso il formato della rivista, Günter Grass rivela le perplessità tedesche sui testi esaminati.

I dissensi, che esploderanno violenti a Parigi, ancora una volta ruotano intorno al *Cours*, che propone un tipo di scrittura a cui i tedeschi – ma nemmeno gli italiani – erano abituati.

Una lettera di Leonetti spiega tutto questo a Pasolini:

I tedeschi hanno respinto tutti i testi francesi eccetto Barthes e Genêt, in quanto caratterizzati troppo strettamente dal 'gruppo Blanchot', domandando fin dal n.1 una prospettiva più articolata delle tendenze attuali francesi, e una riforma (provvisoria) della redazione francese. Johnson si è dimesso e ha poi sospeso le sue dimissioni.³³

³² M. Blanchot à E. Vittorini, 8 février 1963, «Lignes», cit., p. 278; in it. vedi Panicali, p. 43.

³³ F. Leonetti à P.P. Pasolini, 25 avril 1963; in it. vedi Panicali, p. 46.

Le lettere ci dicono che le difficoltà crescono e che il progetto della rivista comincia a perdersi nelle discussioni. Ai primi di maggio, a Corfù – come accenna sempre Leonetti nella stessa lettera a Pasolini – in occasione del *Premio Internazionale degli Editori*, Vittorini incontra Enzensberger (che non era presente a Parigi) e Johnson: ormai spento, tanto che Enzensberger dichiara fallito il progetto della rivista internazionale.

Nei giorni successivi Vittorini e Leonetti elaborano una soluzione provvisoria, la proposta di un 'numero zero' in edizione italiana, francese e possibilmente tedesca. Sono previsti tre editori, i testi al completo e «una cronaca dei rapporti e delle difficoltà»³⁴.

La proposta riapre le ferite.

Enzensberger riesamina il materiale e continua a ritenerlo non pubblicabile; torna ad accusare i Francesi di aver imposto unilateralmente le premesse per la rivista e, pur riconoscendo i «considerevoli sacrifici personali»³⁵ di tutti i collaboratori, di fatto liquida i presupposti su cui si sarebbe dovuta fondare la rivista: il principio della comunità, di una direzione e di una 'scrittura collettiva'.

Il progetto di una tripla edizione viene scartato e si ripiega sulla pubblicazione della rivista in due sole lingue.

Verso la fine di giugno, il gruppo francese accetta il 'numero uno', a patto che non sia unico, ma improvvisamente si ritirano dall'impresa. Mascolo, profondamente addolorato, spiegherà le ragioni dell'abbandono:

[L'editore] ci ha confermato che da parte sua non poteva, per il momento, pubblicare una rivista supplementare accanto a «Lettres nouvelles». [...] Mi fa piacere che, contro lo scacco, ci sia il nostro numero in quella specie di aiola di rigore che è «Il Menabò». È da te ora, caro Elio, che tutto dipende.³⁶

Sì, tutto pare dipendere da Vittorini, ma la malattia lo costringe a lunghi ricoveri in ospedale e sarà Leonetti nell'estate 1963 a curare, seguendo anche le indicazioni e i suggerimenti dei Francesi, il numero 'internazionale' del «Menabò».

La prima versione della nota introduttiva non soddisfa il gruppo di Blanchot, che chiede «un texte beaucoup plus court, beaucoup plus objectif, impersonnel, ou anonyme, beaucoup plus historique»³⁷.

³⁴ F. Leonetti à P.P. Pasolini, 13 mai 1963; in it. vedi Panicali, p. 47.

³⁵ Enzensberger à Boehlich, Johnson, Mascolo, Nadeau, Vittorini, 15 mai 1963; in it. vedi Panicali, p. 200.

³⁶ D. Mascolo à F. Leonetti, 15 juillet 1963; in it. vedi Panicali, pp. 50-51.

³⁷ D. Mascolo à F. Leonetti, 17 décembre 1963, «Lignes», cit., p. 298; in it. vedi Panicali, p. 52: «un testo molto più breve, molto più obiettivo, impersonale, o anonimo, molto più storico».

La nota viene corretta, ma il ritardo si accumula: il «Menabò-Gulliver», quasi un sostituto di rivista, uscirà soltanto verso la metà di marzo del 1964.

Il progetto della rivista europea finisce così in quello che si preferirà chiamare «numero zero», che – come il progetto di comunità culturale – non avrà seguito. Resterà, per dirla con le parole di Enzensberger, almeno «un segno del naufragio, come i rottami negli stretti servono da indicazioni ai navigatori»³⁸.

Ma la storia di quella grande idea non è ancora alla fine.

Leonetti e Vittorini pensano alla pubblicazione di una rivista italo-francese, da pubblicare solo in Italia, oppure alla preparazione di libri unici internazionali. Il gruppo francese è stanco, dichiara apertamente l'intenzione di ritirarsi³⁹, ma Leonetti a nome degli scrittori italiani insiste per un libro «che può dare un'affermazione iniziale del gruppo e del movimento, e può essere preparato o poi accettato da diversi editori in parecchi paesi»⁴⁰.

Ma se la rivista è una struttura dinamica che fa del processo la propria peculiarità, che consente al pensiero di correre da un numero all'altro, il libro è visto come un oggetto che impedisce il movimento e ne irrigidisce il flusso.

L'esigenza di Blanchot e del suo gruppo è ben lontana dal proporsi come scopo il 'libro', anzi impone la rinuncia a quegli stessi principi su cui si fonda.

Per questo motivo, rifiutando la proposta, Mascolo scrive a Vittorini:

Un livre a un caractère définitif, fermé, solennel (il est toujours comme le «seul livre») [...] Bref, il ne peut plus s'agir d'un «mouvement», [...] d'un livre à l'autre, il y a rupture, inévitablement et par suite il serait impossible qu'une réflexion se poursuive d'un livre à l'autre.⁴¹

[Il libro] [...] ha un carattere definitivo, fisso, solenne (e si pone sempre come se fosse 'l'unico' libro). [...] Non si tratta più di un movimento, [...] fra un libro e l'altro si crea inevitabilmente una frattura che impedisce il prolungarsi della riflessione da un libro all'altro.*

La frattura che si era creata fra Zurigo e Parigi non poteva essere più risanata.

Leonetti, instancabile, avanza nuove proposte ma, mentre Vittorini ormai «non può dir nulla, [è] in attesa della morte e non può star dietro ai dettagli di un progetto»⁴², cade definitivamente, in un doloroso epilogo di rivalità e sospetti, anche quella «grande idea»⁴³ ormai agonizzante.

³⁸ H.M. Enzensberger à F. Leonetti, 27 juillet 1963; in it. vedi Panicali, p. 51.

³⁹ R. Barthes à J.L. [Schefer], 30 mai 1964; in it. vedi Panicali, p. 227.

⁴⁰ F. Leonetti à D. Mascolo, 19 mars 1965; in it. vedi Panicali, p. 53.

⁴¹ D. Mascolo à E. Vittorini, 23 mars 1965, «Lignes», cit., p. 301; in it. vedi Panicali, pp. 229-230.

⁴² F. Leonetti à R. Barthes, 31 janvier 1966; in it. vedi Panicali, p. 55.

⁴³ *Ibidem*; in it. vedi Panicali, p. 52.

MERCANTI TOSCANI IN EUROPA.
SULLA LINGUA DELLE LETTERE DEI RICCIARDI AI LORO
COMPAGNI IN INGHILTERRA (1295-1303)

Paola Manni

Università degli Studi di Firenze (<paola.manni@unifi.it>)

Nonostante siano ormai trascorsi oltre dieci anni dalla sua pubblicazione, il carteggio della compagnia lucchese dei Ricciardi, banchieri di fiducia del re d'Inghilterra fra la fine del secolo XIII e i primi anni del XIV, non ha ancora avuto un'adeguata considerazione che ne valorizzi appieno l'interesse linguistico. Ho così deciso di raccogliere alcune riflessioni che avevo annotato quando fu presentata l'edizione del carteggio, curata da Arrigo Castellani con la collaborazione, per la parte storica, di Ignazio Del Punta: *Lettere dei Ricciardi di Lucca ai loro compagni in Inghilterra (1295-1303)*¹. Alla redazione del volume aveva partecipato anche Ornella Castellani Pollidori, alla quale si deve la Premessa e la stesura ultima del Glossario. E mi fa piacere che in questo contributo si affacci anche il nome di Ornella, amica carissima mia e di Enza.

Nella miniera dei documenti che fanno capo alla civiltà mercantile del tardo Medioevo la lettera occupa indubbiamente un posto particolare. È il documento più complesso, di interpretazione più difficile e delicata. È anche però il documento più genuino e affascinante, quello che più di tutti riflette il variare delle esperienze in cui il mercante si trova coinvolto. Di qui il grande valore che esso possiede come fonte di ricostruzione storica e come testimonianza di lingua.

Certo noi siamo abbastanza avveduti da non prendere in senso assoluto le parole di Boncompagno da Signa quando affermava che i mercanti nelle loro missive non necessitano dell'ornato verbale giacché si scrivo-

¹ A. Castellani, *Lettere dei Ricciardi di Lucca ai loro compagni in Inghilterra (1295-1303)*, Edizione e glossario a cura di A. Castellani, Introduzioni, commenti, indici a cura di I. del Punta, Salerno Editrice, Roma 2005. A questa edizione rimandano naturalmente tutte le nostre citazioni, riprodotte però eliminando le parentesi tonde che segnalano lo scioglimento delle abbreviazioni e le parentesi quadre che racchiudono le integrazioni.

no e rispondono nei loro idiomi volgari o in un corrotto latino². Sappiamo che anche la lettera mercantile segue collaudati schemi compositivi e adotta una serie di componenti formulari: elementi, questi, che sono tipici del genere epistolare in sé e che peraltro, insieme con il lessico tecnico, risultano funzionali ad assicurare una comunicazione chiara e univoca evitando, in un terreno così delicato come quello dei rapporti economico-commerciali, il rischio di fraintendimenti. Se dunque la lettera mercantile non è interpretabile alla luce di una preta spontaneità linguistica, è certo però che essa, attraverso i rapporti e le occasioni reali che ne costituiscono il fulcro, è capace di dar voce all'uso vivo del passato, permettendoci «di cogliere per approssimazione il livello più vicino alla lingua della conversazione e alla *Umgangssprache*»³.

Di tutto questo il carteggio dei Ricciardi offre una dimostrazione veramente straordinaria, che possiamo apprezzare grazie all'edizione postuma curata da Arrigo Castellani, *Lettere dei Ricciardi di Lucca ai loro compagni in Inghilterra (1295-1303)*.

Colpisce, anzitutto, l'ampiezza delle missive, uscite non dalla penna di privati, ma dallo scrittoio di una delle compagnie mercantili-bancarie più potenti nel panorama europeo di fine secolo XIII: i Ricciardi di Lucca che, con la loro vasta rete di filiali e agenti sparsi dal Mediterraneo fino all'Irlanda e alla Scozia, si erano guadagnati la fiducia del re d'Inghilterra ed erano arrivati ad amministrarne le finanze. Le sedici lettere che ci sono pervenute (oggi conservate al Public Record Office di Londra), scritte tra il 1295 e il 1303, testimoniano peraltro il periodo cruciale in cui la compagnia, raggiunto l'apice della sua fortuna, si trova ad affrontare le difficoltà legate all'imminente fallimento.

La complessità delle vicende descritte, nei loro intrecci privati e politici, porta dunque gli scriventi (che spesso si alternano anche all'interno di una medesima lettera) a dilatare la misura del documento ben oltre i confini consueti (si può arrivare anche a sei fogli) e a dare al testo un andamento narrativo di eccezionale respiro, capace di adeguarsi con toni e movenze diverse al tenore degli accadimenti. Prevalgono a volte i toni del resoconto cronachistico, come accade nella lettera II, dove i soci della sede centrale di Lucca descrivono ai soci della filiale londinese la delicata missione svolta in Curia da Labro di Gherarduccio Volpelli riportando, fra

² Cfr. A. Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, in Id., *Lingua, dialetto e letteratura*, Einaudi, Torino 1993, p. 13.

³ G. Folena, *L'espressionismo epistolare di Paolo Giovio*, in Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 201. Sulle convenzioni del genere epistolare in prospettiva diacronica, si veda ora il saggio di F. Magro, *Lettere familiari*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. III, *Italiano dell'uso*, Carocci, Roma 2014, pp. 101-157.

l'altro, in forma diretta, il calibratissimo discorso che Labro rivolge al papa per convincerlo ad aiutare i Ricciardi nelle loro difficoltà economiche:

Unde lo Labro giunse in quella a chorte, e fue al Papa, e gittoselli ai piedi, e disse: Santo signore, voi sapete lo nostro istato e la nostra condissione si bene chome noi e in Francia e inn Inghilterra non avemo podere di darvi uno dr., ma voi sapete quello che llo rei di Francia ci tene in dr. chontanti chontra Dio e chontra ragione. Preghianvo per Dio mandiate lae, e dimandateli si chome vossi e prendete velli, e voi li arete adesso. E lo similliante noi avremo a ricevere grandi dr. da prelati: prendeteli e paghatevo di quello che dare vo devemo. (p. 18)

Non di rado l'oggettività cede a movenze emotive, che si fanno dominanti, ad esempio, nella lettera XVI, dove i soci di Lucca raccontano ai compagni d'Oltremarica i tragici fatti di cronaca interna che culminano in un duplice omicidio (l'assassinio di un giovane appartenente a una famiglia nobile da parte di un popolano, seguito dalla vendetta dei parenti della vittima). Si veda come nel seguente passo, l'incalzare dei drammatici eventi si traduce in uno stile concitato, dal marcato andamento paratattico:

Àci novelle, asai ci dispiace e semo certi farae a voi, che sabato santo a ora di due suoni della chanpana della guardia Petrino Guidolini di Porta Santi Cervagi ucise Guiduccio filio di messer Albertino da Tassignano, del quale è ghrandissimo danno, e uciselo alle chase arse d'Orlando Marmi vennendo da messer Karlo da Santa Maria Fuorleporta, e dicesi veniano amindue insieme chome amici, e noe si guardava da lui né li atri della chasa di nulla; dicesi pessa fae li fanti di messer Charlo da Tassignano lo ferioro e fecer vilania.

Unde lo ditto Petrino si nd'andava per la via da Bientina la maitina di Pasqua, e fue preso per li foretani della chontrada, e del menavano a Luccha, perché lla note si mise bando chiunqua lo pilliasse e menasse in forza di Chomune avesse della chamera del Chomune D fiorini d'oro, e serende fatto grande gusstisia. Sapendo quelli da Tassignano ch'era preso, trassero lae chome folli, e schontrolo a quelli lo menavano leghato a San Lunardo in Treponsi, e tolsello loro e menorlo in diparte, e lae lo disaminoro chome fussero podessta e chapitanio, e dicesi dr. avea adosso li tolsero, e possa l'ucisero e lo divenbroro e de fecero iscenpio, malavollia di quelli foretani l'aveano preso e lo menavano a Luccha. (pp. 146-147)

A conferire al dettato una forte impronta di spontaneità e immediatezza contribuiscono anche le imprecazioni, come quella a danno di un certo Brisi, che per la sua pericolosa iniquità «si dovrebbe essere arssò» (lettera XV, p. 136), o le battute esclamative, che possono esprimere, ad esempio, la scarsa fiducia negli esiti di un'azione legale: «Tante sono le barattarie del mondo» (lettera VII, p. 78).

Credo dunque sia opportuno insistere sul fatto che lettere mercantili di questa ampiezza e di questo tenore linguistico sono – alla fine del Due-

cento – davvero eccezionali. Inutile sarebbe guardare fuori della Toscana, dove non potrebbero certo essere convocate per un confronto le scarne missive che il mercante mantovano Boccalata da Bovi scrive ai suoi soci, pure interessantissime come prima documentazione del volgare mantovano⁴. Ma anche nella stessa Toscana – a quest’altezza cronologica – difficilmente troviamo paragoni degni, se non forse nel manipolo di lettere mercantili senesi della seconda metà del secolo XIII di cui lo stesso Castellani ha rinnovato l’edizione nella *Prosa italiana delle Origini* (1982)⁵, alle quali possiamo ora aggiungere le lettere primo-trecentesche della compagnia senese dei Gallerani-Fini conservate nell’Archivio di Stato di Gent, edite da Roberta Cella, testimoni anch’esse dell’attivismo delle compagnie mercantili toscane sulle piazze europee⁶. Assai più pertinenti, invece, il richiamo a quella prosa di tipo medio di cui saranno artefici i mercanti posteriori di qualche generazione, i grandi ‘mercanti scrittori’ (per usare la ben nota espressione di Vittore Branca)⁷ come il Velluti, il Morelli, il Dati, il Pitti, ai cui libri di ‘ricordanze’ le nostre lettere meritano senz’altro di essere accostate per la ricchezza degli squarci narrativi e per la freschezza del dettato, nonché per i procedimenti sintattici e testuali, che certo richiederebbero uno studio specifico.

Se la sintassi resta un terreno tutto da esplorare, l’aspetto grammaticale delle Lettere, ovvero le componenti fonologiche e morfologiche, pur non essendo oggetto di una trattazione sistematica all’interno nel volume, sono state da tempo prese in esame da Arrigo Castellani e messe al servizio di quel quadro delle varietà toscane di epoca medievale che ha costituito l’oggetto privilegiato dei suoi studi e trova la sua esposizione più compiuta nell’*Introduzione alla Grammatica storica della lingua italiana* (2000)⁸.

È utile comunque ribadire che queste Lettere, con la loro ampiezza e la loro varietà, offrono un materiale decisivo per ricostruire la fisionomia dell’antico lucchese. Fisionomia che, com’è noto, si avvicina a quella del pisano ma è in parte diversa. Fra i tratti più caratterizzanti, ad esempio, il passaggio del suffisso atono *-olo* a *-oro*⁹, fenomeno che arriva fino all’e-

⁴ Cfr. G. Schizzerotto, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, Publi-Paolini, Mantova 1985, pp. 3-25; G.B. Borgogno, *La lingua delle lettere di Boccalata*, «Civiltà mantovana», X, 1986, pp. 31-52.

⁵ Cfr. A. Castellani, *La prosa italiana delle Origini. I. Testi toscani di carattere pratico*, vol. I, *Trascrizioni*, Pàtron, Bologna 1982, pp. 199-212, 263-289, 401-407, 413-420.

⁶ Cfr. R. Cella, *La documentazione Gallerani-Fini nell’Archivio di Stato di Gent (1304-1309)*, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009.

⁷ Cfr. V. Branca (a cura di), *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Rusconi, Milano 1986.

⁸ Cfr. A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana. I. Introduzione*, Il Mulino, Bologna 2000, di cui si veda soprattutto il cap. V (pp. 253-457).

⁹ Cfr. *ivi*, pp. 294 e 304.

poca moderna come provano i *bambori* e le *pentore* che ancora risuonano sulla bocca dei lucchesi. La tendenza a *or* atono, ben documentata nel nostro carteggio, si ripercuote anche nel sostantivo *lettora* per *lettera* che ricorre decine di volte: dunque se fossero stati i Ricciardi stessi o i loro concittadini a dare il titolo a questo libro lo avrebbero sicuramente chiamato 'Lettore dei Ricciardi'.

Notevoli anche i dati che consentono di verificare la sostanziale compattezza dell'anafonesi, fenomeno che nell'antico lucchese conosce qualche significativa eccezione. Ci riferiamo in particolare alla forma *melio*, *mellio* 'miglio' (nome della pianta che tutti conosciamo) che ricorre in modo minoritario, ma per quattro volte, nel Libro memoriale di Donato da Villanova, un testo lucchese scritto fra gli ultimi anni del Duecento e i primissimi del Trecento, quindi proprio contemporaneo alle nostre lettere, che è stato edito e analizzato Paola Paradisi¹⁰. Ma sarà utile sottolineare come le Lettere e il Memoriale, pure coevi e appartenenti entrambi al genere delle scritture di tipo pratico-mercantile, abbiano un carattere molto diverso: di fronte all'altissima specializzazione tecnica e al respiro internazionale delle Lettere sta un testo che rimanda a una realtà agricola, a essenziali rapporti di interesse che ruotano attorno a affitti, compere di terre e scambi di prodotti agricoli. Ciò si ripercuote vistosamente sul lessico e sull'articolazione sintattica. Ma può emergere qualcosa di interessante anche sotto l'aspetto fonomorfológico. E ci pare utile osservare intanto come l'assoluta costanza dell'anafonesi nelle Lettere renda ancor più eccezionali e marginali le forme non anafonetiche presenti nel Memoriale. Né può essere un caso che l'anomalo *melio*, *mellio* usato quattro volte da Donato sia un termine prettamente agricolo e si presti ad essere spiegato proprio come relitto di una iniziale incertezza fra *e* e *i* davanti alla laterale palatale, che – come suppone Castellani – deve aver interessato la zona lucchese senza però entrare in Lucca città ma lasciando le sue tracce più consistenti in alcuni toponimi del distretto (*Boveglio*, *Brandeglio* e *Catureglio*)¹¹.

Il confronto fra le Lettere e il Memoriale induce a soffermarci anche su uno dei tratti fonetici più vistosi che accomunavano il lucchese al pisano: il passaggio delle affricate alveolari sorda e sonora alle sibilanti, per cui non si diceva *Fiorenza*, *senza*, *grandezza*, ma *Fiorenza*, *sensa*, *grandessa*. È un fenomeno di grande rilievo, questo, che ha delle ripercussioni evidenti sul sistema grafico, in quanto la scomparsa delle affricate fa sì che il grafema *z* (*o ç*) resti 'libero' e possa essere utilizzato per indicare la *s* sonora introducendo una differenziazione grafica – che l'italiano non possiede – fra *casa* scritto

¹⁰ Cfr. P. Paradisi (a cura di), *Il libro memoriale di Donato*, Pacini Fazzi, Lucca 1989, pp. 48-49.

¹¹ Cfr. A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, cit., p. 288 e bibliografia indicata alla nota 56.

con la *s*, e *vizo* scritto con la zeta. Se il passaggio delle affricate alle sibilanti è ampiamente condiviso sia da Donato che dai soci dei Ricciardi¹², l'innovazione grafica che porta a usare il grafema *z/ç* per esse sonora è estranea al testo di Donato che resta fedele alla tradizione e conferma ancora una volta il suo carattere più arcaico. L'innovazione è invece ben presente nelle Lettere, dove compaiono forme come *biçogno*, *corteçia*, *oçare*, *quareçima*, tutte scritte con *ç*. Naturalmente ci sono anche i casi come *meço* in cui il grafema *ç* indica una *s* sonora derivante da un'originaria affricata.

Il discorso è così scivolato sul lessico, settore quanto mai interessante, nel quale possiamo addentrarci col supporto di un sintetico ma utilissimo Glossario (portato a compimento da Ornella Castellani Pollidori), dal quale peraltro si evincono alcune forme interessanti anche sul piano fonomorfológico (non sfugge, ad esempio, un *pòtte* 'poté', da POTUIT, da cui può trarre ulteriore supporto la variante del perfetto di *potere* promossa da Federico Sanguineti nella sua edizione della *Commedia* nel verso famoso «Poscia, più che 'l dolor, potte 'l digiuno» (Inf. XXXIII, v. 75)¹³.

Scorrendo anche in modo cursorio i lemmi, balza in primo piano quella terminologia tecnica di ambito commerciale e finanziario che fin dal secolo XIII si era elaborata in Italia pervenendo ad un altissimo grado di ricchezza e specializzazione e che non sempre trova debito riconoscimento nei comuni dizionari storici, fondati soprattutto sulla produzione letteraria¹⁴. Non ci stupiamo quindi di fronte ad alcuni termini sfuggiti al vaglio della lessicografia tradizionale, come ad esempio *caricare* nel senso di 'mettere al conto di', peraltro assente anche nel benemerito repertorio che Florence Edler dedicò alla terminologia commerciale italiana di epoca medievale e rinascimentale¹⁵. Notevole anche la voce *gosta* che arricchisce la nutrita serie dei termini usati a quest'epoca per sottintendere, occultandola, la nozione di 'interesse': si tratta, in questo caso, di una voce marcata in senso lucchese sia per la velare sonora iniziale sia per il genere femminile (è noto *costo* nel senso di 'interesse' con attestazioni soprattutto fiorentine e senesi)¹⁶.

Viene peraltro spontaneo osservare come un buon numero di queste voci (*affare*, *azione*, *capitale*, *netto*, *partita*, *tratta*) vadano ad alimentare

¹² Cfr. P. Paradisi, *Il libro memoriale di Donato*, cit., p. 56.

¹³ Cfr. F. Sanguineti (a cura di), *Dantis Alagherii Comedia*, Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze (Firenze) 2001.

¹⁴ La lacuna è tuttavia oggi in gran parte colmata dal *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, Opera del Vocabolario Italiano, Firenze, <www.vocabolario.org> oppure <www.csovi.fi.cnr.it> (03/2016). Esso è citato d'ora in avanti come *TLIO*, mentre con la sigla *Corpus TLIO* si rimanda alla base testuale elettronica sviluppata dall'Opera del Vocabolario Italiano ad uso del *TLIO* e consultabile ai medesimi siti.

¹⁵ F. Helder, *Glossary of Mediaeval Terms of Business. Italian Series 1200-1600*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge Mass. 1934.

¹⁶ Cfr. *TLIO*, s. v. *costo*.

quel nucleo di lessico commerciale e finanziario che dal Medioevo arriva fino a noi e in molti casi è destinato ad avere una fortuna europea. È un fatto risaputo, questo, e tuttavia il tema merita grande attenzione da parte degli storici della lingua che, quando si sono occupati del linguaggio dell'economia e della finanza, hanno guardato soprattutto al momento della svolta settecentesca che vede l'istituzionalizzarsi della nuova scienza economica sotto il forte condizionamento della cultura e della lingua francese. Ma sarà utile ribadire che il lascito linguistico e culturale che fa capo a questi mercanti del tardo Medioevo, «prima significativa proiezione dell'Italia oltre le Alpi», come ha detto Varvaro¹⁷, ha avuto un ruolo fondante nei confronti di quella che poi sarà la lingua della moderna scienza economica. E quello che ancora resta da ricostruire non è tanto la compagine dei termini proiettati nel circuito europeo, facilmente identificabile (ne fanno parte, oltre a quelli citati sopra, termini come *banco* con i suoi derivati e composti, *assicurare* e *assicurazione*, *bilancio*, *borsa*, *cam-bio*, *cassa* e *cassiere*, *compagnia*, *contante*, *conto corrente*, *credito* e *creditore*, *debito* e *debitore*, *fallire* e *fallimento*, *investire* e *investimento*; e la serie degli arabismi e bizantinismi, la cui diffusione europea è comunque passata per il tramite dell'italiano, come *dogana*, *fondaco*, *magazzino*, *polizza*, *rischio* col denominale *rischiare*, *sensale*), bensì il processo di irradiazione, il percorso fatto dai singoli vocaboli nel loro trasmettersi dall'Italia all'Europa. È chiaro quindi che di fronte ai grandi fondi mercantili italiani che si conservano negli archivi europei, come questo dei Ricciardi (ma altri notevolissimi ce ne sono: quello dei Frescobaldi sempre a Londra o quello già ricordato dei Gallerani-Fini presso l'Archivio di Stato di Gent), non si può non riflettere sull'opera di diffusione di questi italianismi svolta direttamente sul campo dai mercanti italiani, che senza dubbio anticipa e prepara l'azione – pure importante – esercitata in questo ambito da Luca Pacioli con la sua fortunatissima *Summa de Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalità*, edita a Venezia nel 1494, dove un intero trattato, l'XI, è dedicato alla gestione della contabilità. È dunque vero che, prima di essere affidata alle ali della stampa, quella terminologia ha camminato sulle gambe dei mercanti¹⁸.

Ma, come i mercanti stessi ci insegnano, accanto a un dare c'è sempre un avere. E i mercanti toscani attivi sulle piazze europee hanno an-

¹⁷ Cfr. A. Varvaro, *La diffusione della lingua e della cultura italiana tra XIII e XV secolo*, in Centro Pio Rajna (a cura di), *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno (Roma, 7-10 ottobre 2002), Salerno Editrice, Roma 2003, p. 81.

¹⁸ Per un approfondimento di questi temi mi permetto di rimandare a P. Manni, *Le parole della finanza e del commercio*, in G. Mattarucco (a cura di), *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, Accademia della Crusca, Firenze 2012, pp. 23-51.

che molto ricevuto. E vengo qui a toccare uno dei motivi preminenti che rendono il lessico delle lettere dei Ricciardi estremamente interessante.

Come spiega bene lo storico Ignazio del Punta nella nota introduttiva al volume (p. xxviii), le Lettere dei Ricciardi appartengono ad una fase storica in cui alla figura del 'mercante itinerante' si è sostituita quella del 'mercante sedentario'. Le filiali delle compagnie italiane all'estero, specie nei centri più importanti, sono ormai uffici permanenti, dove il personale risiede per periodi anche molto lunghi, non senza pesanti sacrifici individuali e familiari. Assai eloquente, a questo proposito, un passo della lettera XV, dove i mittenti riferiscono le lamentele del padre di un fattore, che per conto dei Ricciardi era in Irlanda da ben tredici anni:

Sappiate che Giovanni Cinbardi molte volte [...] si è venuto a noi dolendosi e biasmando molto di noi e lagrimando dolorosamente, con ciò sia cosa che lo suo filio andò in Irlanda per la nostra compagnia passato è xijj anni, e con la moglie non dimorò v mesi, sì che assai molto ragionevolmente per molte ragioni del suo acchoncio si può molto dolere e biasmare di noi. (pp. 129-130)

Il protrarsi della durata delle residenze all'estero e il contatto prolungato e profondo con lingue e culture straniere inducono a forme di interferenza linguistica particolarmente spinte e vistose, tanto da prestarsi all'esercizio parodistico di un ben noto sonetto dell'Angiolieri (*Quando Ner Picciolin tornò di Francia...*). Obiettiva e diretta, invece, la testimonianza offerta dal Glossario delle Lettere, che ospita una miriade di voci francesi, oltretutto un certo numero di precocissimi anglicismi (nettamente minoritari, questi, perché il francese era usuale come lingua del commercio anche in Inghilterra). Si tratta comunque di forestierismi sempre rigorosamente adattati alle regole strutturali del toscano, che impone la finale vocalica ed evita determinati gruppi consonantici: dimostrazione coerentissima di come sia possibile accogliere elementi lessicali stranieri ripulmandoli senza snaturare la lingua materna, che anzi si riconferma nella saldezza delle sue strutture fonomorfologiche. Alcuni sono degli *hapax* assoluti, voci isolate ed effimere, che non sembrano uscire dal giro del nostro carteggio: così *atornato* 'procuratore' (dall'a. fr. *atorné* da cui anche l'inglese *attorney*), *arreaggio* 'arretrato' (a. fr. *arrierage*), *ivrogno* 'ubriacone' (fr. *ivrogne*); e gli anglicismi *attacciare* 'porre sotto sequestro' e *attacciamiento* 'sequestro' che sono adattamenti dell'inglese *attach* 'arrestare'. Per altri termini che ad un primo impatto appaiono altrettanto inconsueti, si creano corrispondenze con altri documenti, il che fa pensare a una circolazione più ampia e condivisa. Ad esempio *buita* che indica una cassetta non molto grande munita di serratura dove si deponevano cose di un certo riguardo, che è da connettere all'a. fr. *boiste* e al fr. *boite*. Non solo la voce si ripropone nella stessa Lucca, attraverso i Bandi del

XIV sec., ma nella variante *butia* è attestata anche nei documenti della compagnia senese dei Gallerani di stanza a Parigi: solo che mentre i lucchesi nella *buita* deponevano le lettere, i senesi nella *butia* conservavano generi alimentari, probabilmente non meno preziosi, come la *çençevrata* o *çençeverata* ‘composto a base di zenzero’¹⁹.

Né mancano voci che ci instradano su percorsi ancora più ampi che dai testi mercantili rimandano alla letteratura coeva; anzi direi che queste Lettere danno un importante contributo ad infittire la rete dei rapporti che, per i gallicismi dei primi secoli, si intessono fra testi di tipo pratico e produzione letteraria. E qui sono da citare voci come *accianza* e *cianza* ‘guadagno’ (a. fr. *chevance*), *difalta* ‘mancanza’ (a. fr. *defaute*), *meçaventura* ‘disavventura’ (fr. *mèsaventure*), *misprendere* ‘agire male’ (a. fr. *mesprendre*), e *difesa* nel senso di ‘proibizione’, ‘divieto’ che è calco semantico sul fr. *défense*. E ancora locuzioni ed espressioni avverbiali come *alsie* ‘così’ e ‘anche’ (fr. *aussi*), *certainamente* e *certano* (fr. *certain*), *al die d’oggi* (calco sul fr. *aujourd’hui*) e *tutto die* o *tutto giorno* (calchi su *toujours*). Non sto ad elencare i riscontri letterari, talora anche molto illustri, di questi gallicismi, che si potranno facilmente ricavare dai dizionari storici e dal volume di Roberta Cella sui gallicismi delle Origini²⁰. Mi soffermo però più particolarmente su *core* ‘corpo’ (a. fr. *cors*, con la *s* finale divenuta già muta a quest’epoca) che dalla lirica guittoniana e dal *Detto d’Amore* rimbalza nelle nostre lettere, incardinato in espressioni di marcata impronta tecnica come *lettora di cor di fera* ‘lettera ufficiale rilasciata durante lo svolgersi di una fiera’ e *sotto pena di core e d’ avere* che in sostanza vuol dire ‘a rischio della pena capitale e della confisca dei beni’ (quest’ultima espressione ricorrente anche nel *Novellino* e nella *Nuova Cronica* di Giovanni Villani)²¹.

È certo che dalla lettura di questi documenti ci sentiamo autorizzati ad ammettere che, come c’è stato un ‘veneziano de là da mar’ diffuso nelle colonie d’Oltremare e caratterizzato da elementi di forte ibridazione con le lingue dell’Oriente musulmano e bizantino²², c’è stato anche un italiano, o per meglio dire un toscano ‘di là dalle Alpi’, come ha recentemente suggerito Roberta Cella, ovvero un toscano fortemente miscida-

¹⁹ Cfr. *TLIO*, s.v. *bùita*.

²⁰ Cfr. R. Cella, *I gallicismi nei testi dell’italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Accademia della Crusca, Firenze 2003.

²¹ Per le attestazioni di *cor* ‘corpo’ nella poesia delle origini, cfr. G. d’Arezzo, *Canzoniere, I sonetti d’amore del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Einaudi, Torino 1994, p. 93; G. Contini, *Poeti del Duecento*, vol. I, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, p. 244; P. Manni, *La lingua di Dante*, Il Mulino, Bologna 2013, p. 67. Per l’espressione di ambito mercantile *sotto pena di core e d’ avere*, cfr. *TLIO*, s.v. *cuore*.

²² Inevitabile il rinvio al classico studio di G. Folena, *Introduzione al veneziano ‘de là da mar’*, «Bollettino dell’Atlante linguistico mediterraneo», 10-12, pp. 332-376 (poi in *Id.*, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Editoriale Programma, Padova 1990, pp. 227-267).

to di elementi galloromanzi nato nella prassi mercantile tardo medievale e quindi estintosi con il declino delle grandi compagnie commerciali e bancarie toscane²³.

Ma il Glossario consente di seguire anche altri percorsi stimolanti, come quello che ci mette sulle tracce di una fraseologia ricca e vivace, che affonda le sue radici nell'uso popolare, e spesso emerge qui per la prima volta alla scrittura: ne sono esempi l'uso di *bottone* con significato avverbiale accentuatamente negativo (da cui il nostro 'non valere, non avere un bottone'); la locuzione *né ferro né chiovo* («in loro non trovammo né ferro né chiovo», p. 64, ovvero, presumibilmente, 'nessun appoggio'); ed espressioni metaforiche di forte coloritura come *prendersi per la gola* per 'rovinarsi', e *mettere çençarie* per 'mettere discordie', corrispondente al nostro 'mettere zizzania'²⁴.

Degno di particolare rilievo, infine, il modulo con cui si esprime l'impossibilità di smerciare delle proprietà sia pure a bassissimo costo: «se dessemo le x derrate per uno denaio neanche non troveremo chi le vollesse» (p. 27), «non potremo vendere delle nostre pocessioni se vollessemo dare le x derrate per una» (p. 93). Abbiamo qui l'occasione di retrodatare, ma soprattutto di vedere calata nel vivo della prassi mercantile una locuzione del tipo *dare le due derrate per un denaro* o *avere delle due derrate un denaro* per 'vendere a metà prezzo', 'svendere'²⁵, che ricorre nella X novella dell'ottava giornata del *Decameron* (§ 58), non a caso una delle grandi novelle di 'ragion di mercatura', sapientemente costruite – e ne abbiamo qui un'ulteriore riprova – su un tessuto linguistico denso di riferimenti e riecheggiamenti realistici.

²³ R. Cella, *Le carte della filiale londinese della compagnia dei Gallerani e una Ricordanza di Biagio Aldobrandini (ottobre 1305)*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano – Istituto del CNR», VIII, 2003, pp. 403-414 (part. p. 407).

²⁴ *Zenzeria* nel senso di 'lite', 'discordia' è attestato anche in testi fiorentini trecenteschi, quali la *Cronica domestica* del Velluti e il *Centiloquio* del Pucci: cfr. Corpus TLIO, s.v.

²⁵ Il riferimento è all'edizione curata da V. Branca (G. Boccaccio, *Decameron*, Einaudi, Torino 1992).

L'INVOCAZIONE DI CAMPANA

Marco Marchi

Università degli Studi di Firenze (<marco.marchi@unifi.it>)

La poesia più nota e senza dubbio uno dei capolavori di Dino Campana, *La Chimera* (1914)¹, ci propone nei termini intrinseci di un'alta espressione artistica in atto, una f森omenologia dell'esperienza poetica così come da Campana vissuta. Dino Campana, nello scrivere della Chimera, nel cercare di parlarci di lei, dice soprattutto di ricercarla: la insegue, ne intesse le lodi, la corteggia, la blandisce, vuole riconoscerla e vuole che lei riconosca lui, il suo poeta innamorato, bisognoso di lei. Questo sarà del tutto chiaro in seguito, nel corso della lettura del testo. Ma già ad apertura di esso c'è un segnale importante che si lascia cogliere, che proprio della sua privilegiata posizione incipitaria si impone all'attenzione: quel «Non so», quel «Non so se» (vv. 1 e 24)² che dà il là al canto e che dichiara da subito, espressamente, una potente annessione della soggettività di chi scrive in quanto si viene scrivendo *sub specie* di ammessa e dichiarata incapacità, di non sottaciute impossibilità ed incertezze: una testimonianza diretta ed incontrovertibile, all'interno della scrittura stessa che proprio da quel «Non so se» prende il via e si dipana, nella certificazione per via lirico-narrativa di un'esperienza biografica valutabile di spicco fra attualità e memoria.

«Non so se»: quasi un mantra affermatosi. Nel dare inizio al suo componimento (o almeno la versione più perfetta di esso, senza dimenticare cioè *Montagna – La Chimera*³), volendo fissare e descrivere per tratti da fisionomia simbolica il momento della prima rivelazione della Chimera, la sua originaria, esaltante identificazione *in progress*, il poeta si posiziona all'interno di un regime di tipo ipotetico. Seguono a ruota, infatti, immediatamente riferite, le prime probabilistiche tracce della creatura dedicataria di quei versi, i suoi intravisti e trasmissibili segni di riconoscimento: un viso pallido incastonato tra le rocce, un sorriso proveniente da lontananze che non si conoscono, una fronte color dell'avorio chinata e tuttavia fulgente; sino al riferimento culturalistico più immediato, quel-

¹ D. Campana, *La Chimera*, in Id., *Canti Orfici*, con il commento di F. Ceragioli, Vallecchi Editore, Firenze 1985, pp. 73-76

² *Ibidem*.

³ Cfr. D. Campana, *Taccuini, abbozzi e carte varie, I*, in Id., *Canti orfici e altri scritti*, introduzione di Carlo Bo, Mondadori, Milano 1972, pp. 139-140.

lo alla leonardesca Gioconda, una creatura sorridente con un suggestivo paesaggio che le fa da sfondo, che fa ambigualmente da sfondo al suo ambiguo sorriso. L'arte procede per identificazioni che travalicano subito dai confini del reale o di ciò che comunemente chiamiamo il reale, per chiedere soccorso, tramite necessari ampliamenti, ad una vita di secondo grado, a un'esistenza al quadrato, potenziata, che include al suo interno cose dipinte, fatte di colori e forme, sufficientemente omologhi alle creazioni paranaturali o diversamente naturali che dir si vogliono dell'esercizio artistico della parola.

Fernando Pessoa, un poeta, diceva che «a literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta»⁴: la letteratura e l'arte, in altri termini, sarebbero la vita che ci manca. Sta di fatto che il mistero – se non il non sapere e il non far sapere – è anche un connotato della poesia, una sua marca rivelatrice, secondo quella comportamentistica speculare, mimeticamente accordata all'ambiguità sfuggente che ne caratterizza la sostanza: la sua fondamentale imprevedibilità, la sua intraducibilità di oggetto referenziale per eccellenza che, incontenibile da parte di qualsiasi traduzione, parafrasi o circonlocuzione, rinvia soltanto a se stesso.

Campana, prima che il suo conato vocativo si manifesti e si faccia via via più esplicito e cogente, confessa dunque una sua incapacità: ma è proprio da quella incapacità chiamata in campo, da quella condizione di instabilità e insicurezza immediatamente esibita e partecipata al lettore, che la modernità della sua poesia si emancipa. L'invocazione di Campana per dirsi compiutamente si fa visione, visività pronta già a sua volta, investendo e confondendo piani e pertinenze del reale, visionarietà. Il naturalismo e l'impressionismo nella poesia dei *Canti orfici* (1914) deflagrano, il simbolismo biologico e nel contempo storiograficamente coniugato di Campana si fa cangiante, si drammatizza, straripa e trabocca dappertutto, mentre l'espressionismo è pronto ad ogni passo a trionfare e divampare, incupendo con la sua scura fiamma ogni perlaceo scenario della suggestione, ogni parvenza del reale abbellita da *nuances*, impreziosita da luminosi aloni di superficie esistenzialmente fallaci, solo seduttivi ed ingannevolmente avvincenti o consolatori.

La poesia dei *Canti Orfici* è poesia culturalizzata, è sempre bene precisarlo, e anche negli storiografici termini attraverso i quali stabilisce la propria incidenza di messaggio si dimostra poesia impossibilitata a rivendicare comodi contrassegni identitari, facili abitabilità e domiciliazioni:

⁴ F. Pessoa, *Obras em prosa de Fernando Pessoa. Erostratus*, in Id., *Páginas de estética e de teoria literariás*, textos estabelecidos e prefaciados por G.R. Lind e J. do Prado Coelho, Ática, Lisboa 1966, p. 285; trad. it. e cura di M. Petrelli, *Pagine di estetica. Il gioco delle facoltà critiche in arte e in letteratura*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 60: «la letteratura, come tutta l'arte, è confessione dell'insufficienza della vita».

«lineamenti fissi», potremmo dire, «stabili possessi»⁵ citando un celebre «osso breve» che pochi anni dopo avrebbe scritto Eugenio Montale, rivolgendosi non alla Chimera ma *tout court* alla propria vita. Quel Montale cantore della negazione della parola che «squadri da ogni lato» un'umana «anima informe»⁶, quel Montale in attesa del miracolo conoscitivo della poesia che trova in un avverbio dell'incertezza – come in Campana e come in un celebre sonetto di Foscolo, *Alla sera* (1803) – l'*incipit* di un altro suo 'osso breve' come *Forse un mattino andando...* (1984)⁷; quel Montale che in veste di critico, lettore dotato di poesia altrui, tra vita e cultura, psicologia e linguaggio, definirà mirabilmente la poesia di Dino Campana nei termini di una «poesia in fuga»⁸, cogliendo in una sorta di sempre inappagato, sintattico e sonoro dinamismo l'alto grado di instabilità da cui la stessa richiesta di poesia avanzata dal poeta e da lui strenuamente perseguita muove, ad essa sostanzialmente ritornando ma in espressionistici e visionari termini d'arte realizzata, per imprevisi straripamenti ed esondazioni di senso.

La veggenza si fa erranza, richiamo accondisceso a quegli oscuri luoghi dell'altrove e della 'seconda nascita' di cui un altro grande poeta del primo Novecento, l'autore delle *Duineser Elegien* (1923)⁹, Rilke, ci parla. Analogamente, coerentemente, la poesia dei *Canti orfici* sarà poesia della notte, e Campana sarà poeta per antonomasia 'notturno', espressamente disposto secondo queste modalità e questi connotati di afferenza orfica a certificarsi internamente a un testo come *La Chimera*. Campana scrive d'altronde, prosimetricamente aperto, le stupende pagine della *Notte* (1914)¹⁰, come si fa evocativo, impaurito e impavido cantore del *Canto della tenebra* (1914)¹¹ riconfermando attraverso questa vocazionale e programmaticamente rafforzata frequentazione del buio e della profondità la sua appartenenza storiografica a forme e prospettive del moderno: una modernità di inizi secolo in sintonia con le parallele scoperte della scienza culminate nell'opera di Sigmund Freud.

Scriveva il senese Federigo Tozzi, un antinaturalistico contemporaneo e corregionale di Dino Campana, in un suo poco noto poema in prosa giova-

⁵ Cfr. E. Montale, *Mia vita a te non chiedo*, in Id., *Tutte le poesie* (1984), a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2007, p. 33.

⁶ E. Montale, *Non chiederci la parola*, ivi, p. 29.

⁷ E. Montale, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, ivi, p. 42.

⁸ E. Montale, *Sulla poesia di Campana*, in Id., *Il secondo mestiere*, vol. I, t. I, *Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, 2 voll., p. 574.

⁹ Per l'edizione italiana, cfr. *Opere di Rainer Maria Rilke*, trad. e cura di V. Errante, vol. I, *Liriche*, Alpes, Milano 1929.

¹⁰ D. Campana, *La notte*, in Id., *Canti Orfici*, cit., pp. 15-67.

¹¹ D. Campana, *Canto della tenebra*, ivi, p. 89.

nile del 1908 intitolato *Paolo*: «V'è un gran segreto dentro di noi. E ci affanniamo invano sull'abisso. Le tenebre prendono i nostri occhi»¹². Di quegli occhi traumaticamente costretti all'oscurità Tozzi di lì a qualche anno avrebbe fatto uno dei titoli di romanzo più belli e culturalmente iridescenti del Novecento italiano: *Con gli occhi chiusi* (1922), un testo sostanzialmente ultimato e solo da rileggere con la moglie davanti al focolare nel dicembre del 1913, quando Campana, profondamente ferito dalla faciloneria sprezzante di letterati suoi simili, non si dà pace per la perdita del manoscritto del suo *Più lungo giorno*¹³ affidato a Papini e a Soffici: quando, come per rivincita, la sua poesia moderna, facendosi più esigente e più alta, nei *Canti orfici* risorge.

Sta di fatto che la poesia di Campana, nascendo da bisogno, richiede propiziazioni e appostamenti, attese, ma anche drastici avanzamenti, cambiamenti di rotta, scatti di rivolta. Come anche in Tozzi avviene, la tensione espressionistica che suggella la necessità del messaggio letterario non può, servendosi di storicizzato linguaggio e di uno storicizzato immaginario, non avvalersi delle risorse della cultura, dei suoi strumentibase. «In fondo» – annota Tozzi in un suo scritto saggistico intitolato *Le ciancie colla critica* (1993) –, «costruiamo lunghi monologhi; di cui magari si sente la trasparenza ondeggiante, ma tuttavia capace di soffocare. Trasparenza, però insopportabile; e noi scriviamo, appunto, per provare un senso violento di liberazione. Ma non sempre ci riesce; in questi attacchi della scontentezza, qualche volta illogica, la nostra anima non riesce né meno a trovare quella parola dopo la quale il vero lavoro comincia»¹⁴.

Anche in Tozzi, «[...] in vece di scrivere una novella o una lirica la nostra anima s'indugia a sciorinare tutti i suoi dubbi e le sue ipotesi»¹⁵; ma poi quei dubbi e quelle ipotesi appaiono come riassorbiti nella scrittura stessa, ne rappresentano anzi un elemento portante, costitutivo, sfogandosi espressionisticamente, alla fine, in violenza linguistica, in sogno ed incubo, in allucinato visionarismo.

Ecco, in un ampliabile viaggio ad occhi chiusi, dell'incertezza e del 'parere', dell'insoddisfazione e dell'inevitabilità cui Campana con la sua poesia al pari di Tozzi partecipa, le caleidoscopiche e tutte necessarie potenzialità della scrittura: le versioni alternative di stessi episodi che sono qualcosa di più di vita 'rivissuta', la vita che si moltiplica attraverso *alter ego* contraddittori e contrastanti, i differimenti autobiografici più decentrati e imprevisi, fino all'essenziale, sbaragliante antiumanistico autobiografismo della soffe-

¹² F. Tozzi, *Paolo*, in Id., *Cose e Persone. Inediti e altre prose*, a cura di G. Tozzi, Vallecchi, Firenze 1981, p. 447.

¹³ D. Campana, *Il più lungo giorno*, riproduzione anastatica del manoscritto ritrovato dei *Canti orfici*, Vallecchi-Archivi, Firenze-Roma 1973.

¹⁴ F. Tozzi, *Le ciancie colla critica*, in Id., *Pagine critiche*, edizioni ETS, Pisa 1993, p. 147.

¹⁵ *Ibidem*.

renza, del degrado, dell'abbandono e della dimenticanza, che fa del mondo intero il 'doppio' di chi scrive, con il rimpianto di quella pienezza di significato e di solidi rapporti tra le cose e la nominazione di esse che il Tozzi di Paolo definiva con esemplare semplicità nient'altro che la «vita apparsa»¹⁶.

È all'altezza di questi snodi della modernità, di queste paragonabili forme di strategie scritte che si situa l'esempio di Campana, con i suoi dirompendi *Canti orfici* volti – come potremmo dire applicando alla sua poesia notazioni effettuate sul romanzo da Giacomo Debenedetti – all'«elaborazione di un modulo nuovo»¹⁷: un modulo culminante in un'opera come gli *Orfici* appunto, del tutto in grado di «esprimere la logica dell'inconscio e le sue spinte centrifughe, i suoi movimenti arazionali e sussultori, i suoi procedimenti simmetrici e paratattici»¹⁸. L'invocazione della poesia, con la sua sete artistica di unitarietà e di primigenie coincidenze travolge i generi, alimenta dinamismi e perlustrazioni, segue febbrilmente tracce ed indizi, esplora paesaggi e città.

«Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara»¹⁹, scrive Campana nella *Notte*; e ancora, ad apertura di un successivo paragrafo: «Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato alla torre barbara»²⁰. Vedendo e camminando Campana condivide dunque con Tozzi, inconsciamente, la poetica dei «misteriosi atti nostri»: così come lo scrittore senese la codifica in una sua pagina celebre, *Come leggo io*: «Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è egualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe esser quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma a raccogliere un sasso che vede e poi prosegue la sua passeggiata»²¹.

È in questi spazi tutt'altro che combacianti con il preteso corto circuito di patologia e scrittura (o se volete, suona meglio per Tozzi come per Campana ma è lo stesso, di genialità e scrittura) che la componente culturale si attesta – con le sue partecipazioni efficienti che una commentatrice attenta dei *Canti orfici* come Fiorenza Ceragioli ha potuto collezionare e valorizzare ai fini della costituzione del messaggio artistico – a presidio della validità stessa di quel messaggio. Ed è ancora in questa prospettiva e secondo questa chiave di accesso, io credo, che ogni valutazione dell'opera di Dino Campana e ogni sua collocazione all'interno del quadro della poesia novecentesca trovano autorizzazione e plausibile riscontro: in tutto

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ R. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. xiii.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ D. Campana, *La notte*, cit., pp. 16-17.

²⁰ *Ivi*, p. 19.

²¹ F. Tozzi, *Come leggo io*, in *Id.*, *Pagine critiche*, cit., p. 328 (corsivi miei).

quel dispiegato e molto contrastato ventaglio di possibilità interpretative che va, com'è noto, dalla perentoria, proverbiale e per meglio dire paradossale esclusione del poeta di Marradi dal Parnaso novecentesco firmata Umberto Saba alle prospettazioni singolarmente accreditanti, benché tra loro diversissime, di marca post-ermetica e sanguinetiano-avanguardista; non escludendo dal confronto profilatosi nel corso degli anni e che qui è impossibile dettagliatamente ripercorrere, i pareri interlocutori di critici di indubbio spessore come Gianfranco Contini e Pier Vincenzo Mengaldo.

Sta di fatto che, oltre le dispute e oltre le differenze esegetiche che in qualche modo, per via dialettica, non valgono che a rafforzare la centralità di una riconosciuta presenza, Dino Campana resta un autore unico e ineludibile nel quadro nella nostra letteratura novecentesca. Un autore, aggiungiamo, da *trend* positivo, suffragato dal crescente favore incontrato presso il pubblico dei lettori di nuovo millennio: uomini come lui umanamente invocanti, in cerca, tra le asprezze della vita, di qualcosa di ignoto e insieme di irrinunciabile, affascinati dall'ineffabile ma intravisto sorriso della Chimera.

TORMENTO CHE INSEGUE OGNI TENTATA GIOIA.
ESPRESSIONISMO MALGRÉ LUI
NELLA SCRITTURA DI GIOVANNI COSTETTI

Antonella Ortolani

Università di Roma La Sapienza (<antonella.ortolani@comune.fi.it>)

Umil sono ed orgoglioso
Prode e vile e coraggioso,
Franco e sicuro e pauroso,
Sono folle e sono saggio,
Dolente e allegro e gioioso,
Largo e scarso e dubitoso,
Cortese e villano 'nvidioso:
Facciamo prode e dannaggio [...].¹

«Al termine di un durissimo esame di coscienza, voltati i quadri contro il muro, si era imposto di saggiare altre e differenti strade nella convinzione sempre più ostinata che lo stile – tutti gli stili – non devono mai esser confusi con il fine ma servire esclusivamente da mezzo alla volontà»². Questa testimonianza che racconta quanto avvenne in Giovanni Costetti dopo il successo «enorme, esagerato, umiliante»³ decretato da D'Annunzio alla

¹ R. Apugliese, *Canzone "De oppositis"*, Roma, Biblioteca Vaticana, codice 3793, c. 18, vv. 1-8; stampata in *Libro de varie Romanze volgare* dalla Società Filologica Romana, Roma 1903, ma si cita da F. Tozzi, *Antichi scrittori senesi (dalle origini fino a santa Caterina)*, Giuntini Bentivoglio Editori, Siena 1913, p. 28.

² G. Caprin, *L'inaugurazione della retrospettiva di Giovanni Costetti alla Galleria dell'Accademia*, «La Nazione Italiana», 22 ottobre 1950; si tratta del discorso d'apertura della prima mostra organizzata a Firenze dopo la morte di Costetti, avvenuta a Settignano il 3 settembre 1949.

³ G. Costetti, *Vingt-six dessins de Giovanni Costetti, avec préface par l'artiste*, Arts & Crafts, Londres 1929, <<http://goo.gl/76NHou>> (03/2016): «[...] mon plus grand succès fut le jour où j'exposai à côté de De Karolis et de Zoir, peintre nordique, des toiles d'inspiration héroïque: figurations de héros, de martyrs, de prophètes et de penseurs, aux colorations chaudes un peu giorgionesques. Gabriel d'Annunzio, qui était là, cria à la révélation et voulut me connaître. Le succès fut subitement énorme, exagéré, humiliant. L'injuste triomphe me fit grand bien, me força à rentrer en moi-même et à connaître combien mon art était vain, faux, indigne de la simplicité de mes maîtres et de la mienne propre. J'échappai à mes admirateurs et je me retournai vers l'art et vers la vérité [...]». Le pagine del testo, tradotte da Giuseppe Giovanni Lanza Del Vasto,

sua ritrattistica, ben introduce alla figura di questo 'isolato' dell'arte primo novecentesca. Rancoroso e facile alla rissa, ancorché verbale (Papini nel suo *Diario* ne parla piuttosto male: «irrequieto, invidioso, geloso scontento di sé e soprattutto degli altri»⁴), Costetti appartiene alla tormentata categoria degli spiriti *maudits*, anche se d'una specie tutta particolare. La sua è infatti una strada intensamente sofferta, che l'artista-scrittore percorre senza linearità. Accusato (anche dai contemporanei) di 'eclettismo', con tutto quello che di negativo il termine comporta, si può certamente dire di lui che fosse un 'eclettico', ma in una accezione semmai positiva, con quello che – in termini di sincera intensità e accanimento di ricerca – questa parola può significare. Giovanni Costetti è quello che la lingua tedesca definisce *Doppelbegabung*, un talento multiplo: scrittore copioso ma pressoché inedito, e pittore di grande talento ma di alterne fortune critiche, alle quali certamente non è estraneo proprio questo suo temperamento contraddittorio, che costituisce l'asse portante nel suo operare e si configura come costitutivo della sua intera parabola, artistica e umana, in molteplici declinazioni. «Rosicchiato è il mio pensare da scontento e da stanchezza»⁵, scrive in un fulminante distico inedito che davvero potrebbe assurgere a emblema di tutta la sua vita. È infatti, questa duplice natura, fonte per lui di inquietudine se non di vero e proprio tormento quando questa polarità oppositiva si configura nei termini di un dissidio micidiale, mai sopito (anzi negli anni semmai esacerbato), fra i due poli della natura umana: spirito e materia.

non hanno numerazione: «Ottenni il massimo successo il giorno in cui [...] esposi tele di ispirazione eroica: figurazioni di eroi, martiri, profeti e pensatori dai toni caldi, un tantino giorgioneschi. Gabriele D'Annunzio che vide la mostra, parlò con enfasi di rivelazione e volle conoscermi. Il successo fu di colpo enorme, esagerato, umiliante. L'ingiusto trionfo mi fu assai utile in quanto mi costrinse a rientrare in me, a rendermi conto di quanto la mia arte fosse vana, falsa, indegna della semplicità dei maestri e della mia stessa semplicità innata. Mi sottrassi agli ammiratori e tornai a volgermi verso l'arte e la verità».

⁴ G. Papini, *Diario*, Vallecchi, Firenze 1962, pp. 640-641. Ancora Papini, nel 1912, definisce Costetti «un pittore misterioso e funereo, appassionato di Boecklin», in Id., *Un uomo finito*, Libreria della Voce, Firenze 1913, ma si cita da Id., *Opere. Dal "Leonardo" al Futurismo*, a cura di L. Baldacci con la collaborazione di G. Nicoletti, Mondadori, Milano 1977, p. 183. Nel 1950, anno successivo alla morte del pittore, Soffici lo definirà «un carattere personale scontroso, schivo di compromessi ed anche un tantino bisbetico» (A. Soffici, *Firenze si appresta ad onorare un noto pittore reggiano*, «Reggio Democratica», 13 agosto, Reggio Emilia 1950, p. 3).

⁵ G. Costetti, manoscritto inedito, MSS. REGG. C 512/3, carta 3, Fondo Giovanni Costetti, presso la Biblioteca A. Panizzi di Reggio Emilia.

Quando visse, fu permesso
dalle Parche,
che egli uscisse al sole e all'ombra,
gli fu offerta la casa
il cielo delle stagioni
e l'anima si acconciò
a sedersi entro di lui
prigioniera
pure di farlo libero e felice.
Ma il corpo
non riconobbe questi doni
che raramente
perché prigioniero d'ogni soffrire
e d'ogni morire suo;
scontenti l'uno dell'altro
l'anima e il corpo
avversandosi soffrirono atrocemente
sotto i cieli radiosi
fra le rugiade e entro i turbini.⁶

In questa lirica inedita, tracciata con grafia nervosa su un taccuino per appunti, risulta evidente quello stato di tensione dolorosa che accompagna l'esistenza umana, a causa dell'irrisolta convivenza tra l'irrazionalità organica del corpo e la tensione dello spirito: poli appunto di un dissidio che nella percezione di Costetti è sempre irrimediabile.

Tutta la parabola dell'espressionismo è percorsa da una dimensione che è stata definita in sede critica 'viscerale', intendendo con questo termine una compagine di elementi relativi all'inquietante, seducente e angoscioso – nonché costitutivamente contraddittorio – mondo degli istinti e della sfera sessuale. Nel romanzo espressionista di Hans Henny Jahn, *Perrudja* (1929), ambientato in una Norvegia dalla natura cupa magmatica e inospitale, il protagonista, dopo una triste esperienza erotica col giovane bracciante agricolo Haakon, riconosce l'ineluttabilità dell'infelicità della sua vita, connessa al mondo dei propri istinti:

Ich machte Versuche mit mir,
welche Funktion meines Ichs
sich länger gegen die Pest in
meinen Lungen verteidigen
konnte, das Schmerzgefühl
oder das Bewußtsein. Das
Bewußtsein war mächtiger.⁷

Feci allora dei tentativi su di me per
vedere quale funzione del mio io po-
tesse più saldamente difendermi con-
tro la peste che era nei miei visceri: se
l'esperienza del dolore oppure la con-
sapevolezza. La consapevolezza risul-
tò più potente.*

⁶ G. Costetti, lirica anepigrafa, manoscritto inedito, MSS. REGG. C 509/11, c. 2, cit. In un'altra lirica manoscritta si legge: «Tu non sei me o corpo mio / e di te io parlo meco/come di uno straniero che mi serve / e mi è tiranno», MSS. REGG. C 512/12.

⁷ H.H. Jahn, *Perrudja*, Kiepenheuer, Berlin 1929, p. 138; trad. it. in A. Plebe, *L'espressionismo*, Ubaldini Editore, Roma 1969, p. 22.

Si tratta, naturalmente, della consapevolezza dell'infelicità costituiva dell'essere umano 'immerso' nelle sue pulsioni primarie. Come sempre nell'espressionismo, il corpo è ossessione, e se per Jahn la nostra materialità biologica è condannata alla rovina dalle tensioni spirituali, in Costetti questa equazione è rovesciata, e la condanna dell'uomo consiste nell'essere legato alla sua parte organica, e alla componente torbida degli istinti ad essa connessi. Jahn sperimenta la scrittura di una sorta di fisiologia unificata del corpo e dello spirito. Dell'umano indaga gli impulsi più oscuri: brama di piacere, morte, sopraffazione, masochistica pulsione autolesionista, tutto quello che (se non fosse represso) farebbe saltare le convenzioni su cui si fonda il vivere sociale. Il flusso contraddittorio e vitale dell'esistenza, ciò che la civiltà ha distinto, segregato, torna – nella scrittura magmatica di Jahn – all'unità e all'indistinto. È come se gli esseri umani non fossero altro che la sede temporanea di un'energia che li trascende e che è destinata a fluire altrove: l'individuo, concetto cardine della civiltà occidentale, cessa di essere l'*agente* per diventare il *luogo dell'azione*⁸. Scrive Ferruccio Masini che nell'espressionismo l'Io sommerge il mondo «ma ciò avviene nel senso che non è la soggettività come ratio [...] ma solo il flusso dell'inconscio, la rivolta, o meglio il rivolgimento del profondo a sommergere le cose, a vendicarsi delle cose [...] con questo suo assoluto riversarsi in esse»⁹. Questa *inimicizia* con le cose origina un sentimento apocalittico della realtà, dove anche il soggetto perde il suo fondamento: come se fosse anch'esso solo una delle letture possibili, una delle ipotesi. È il concetto dell'uomo come referente privilegiato di tutte le cose che va in pezzi: l'unità del soggetto è disgregata, non c'è possibilità, per l'essere umano, di sentirsi padrone di sé, delle cose, del mondo, del proprio corpo e dei propri sentimenti. È un Io che *non si possiede*. L'estremismo mistico espressionista affonda le sue radici in questo spossamento del sé, in questo sentimento di depauperamento che investe e inficia anche la capacità, da parte dell'uomo, di comprendere e possedere le cose. *L'Uomo nudo* dell'Espressionismo è simile al *povero* evangelico. «Come nella mistica, anche nell'espressionismo, si ha la distruzione dell'Io: paradossalmente la stessa affermazione ipertrofica dell'Io tradisce lo sgomento dinanzi alla sua perdita»¹⁰.

L'esperienza mistica e la ricerca spiritualistica rivestono per Giovanni Costetti un'importanza capitale, e ne permeano tutto l'accidentato percorso artistico, sia nella pittura che nella scrittura. Nato a Reggio Emilia

⁸ Cfr. M. Sisto, <<http://goo.gl/IAiZK>> (03/2016).

⁹ F. Masini, *L'espressionismo: una rivoluzione "per l'elementare"*, in Id., *Gli schiavi di Efesto, L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento* (1981), Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990, p. 35.

¹⁰ Ivi, p. 43.

nel 1874, arriva a Firenze con una borsa di studio nei primi anni del Novecento (dopo aver compiuto – con Soffici – il canonico viaggio iniziatico a Parigi) e si lega, introdotto dall'amico Arrigo Levasti, al gruppo dei mistici fiorentini, una compagine a capo della quale c'è il *Maestro* Guido Manacorda. Il filosofo di Ripafratta diviene per Costetti una vera e propria guida spirituale, punto di riferimento per la sua ansia di trascendente, per la sua sete di verità. Il suo legame con l'ambiente letterario e filosofico dei cosiddetti 'mistici' fiorentini, è assai significativo ma nello stesso tempo problematico: infatti, il gruppo non tarda a confluire nell'alveo culturale fascista, e lo stesso Manacorda aderisce al fascismo nel '26; invece Costetti, già antinterventista negli anni della Grande Guerra, ha preso posizioni chiarissime di ostilità al fanatismo del regime e alle conseguenti restrizioni alla libertà, anche nel campo dell'arte¹¹. In quegli anni, lo spiritualismo costettiano si configura innanzitutto come 'presa di distanza' da un realismo materialistico, o preteso naturalismo, che privilegia una presunta registrazione passiva del dato naturale, rispetto ad una libera e responsabile 'visione' dell'artista: «perché l'artista non sia un tecnico, è necessario che egli porti all'esterno l'interno, che la sua arte non sia pre-gna di osservazioni d'indole sensoria e visiva bensì che emerga ciò che è la più profonda personalità delle cose»¹². Si definisce, Costetti, con la sua consueta insoddisfazione – in una lettera a Benedetto Croce del '25 – uno «spiritualista imperfetto [...] un mistico che ha visione d'artista, vuol dipingere l'anima delle cose»¹³.

In un articolo del 1919 su «Das junge Deutschland», Keim afferma che nell'Espressionismo si manifesta una tensione della volontà verso lo spirito «[...] similmente al misticismo neoplatonico di Plotino, esso non rifiuta il mondo reale proprio perché in esso si manifesta, nella comune legge della volontà formale, lo Spirito. Quest'ultimo, per superare la propria solitudine, si è vincolato alla materia come principio immanente di movimento. L'uomo è il suo eroe. Anche la Natura e l'Arte devono essere riguadagnate alla coscienza dello Spirito. Si fa chiaro pertanto il concetto di estasi mistica [...]. L'uomo espressionista ha il dovere di lottare e superare se stesso [...]. Nell'estasi, pertanto, la materia non va rifiutata, ma sperimentata spiritualmente. Compito dell'arte espressionista è l'autorevelazione dello spirito vincolato alla materia e divenuto veggente nel suo concretarsi in forma. Non più opposizione, quindi, tra Spirito e Materia,

¹¹ Costetti sarà fra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, uscito sul quotidiano «Il Mondo» il primo maggio del 1925, redatto da Benedetto Croce in risposta al *Manifesto degli intellettuali fascisti* (21 aprile 1925) di Giovanni Gentile.

¹² G. Costetti, *La mostra del ritratto*, «Roma letteraria», luglio 1911, p. 401.

¹³ G. Costetti, *Lettera a Benedetto Croce*, «Il Nuovo Giornale», 249, 3 novembre 1925, p. 3.

ma reciproca compenetrazione, anelito verso la sintesi che costituisce la vera essenza del reale»¹⁴.

È esattamente quell'ideale che Costetti persegue disperatamente senza mai raggiungerlo: nel suo 'macrotesto', ossia nell'insieme del *corpus* pittorico, grafico, e letterario, è infatti sempre in primo piano l'incessante lotta dell'uomo con le sue tragiche contraddizioni, il conflitto tra *ordine* e *caos*¹⁵. Non a caso il soggetto ricorrente, il più caratterizzante e quello che mai sarà abbandonato pur nei differenti 'momenti' del suo operare, è proprio il Ritratto (e l'Autoritratto) a testimonianza di come al centro dei suoi interessi, e delle sue ricerche resti sempre l'*Uomo* («Mirava all'uomo come a una realtà e ad un enigma insieme»¹⁶).

In una poesia intitolata *La vita* (1950), Costetti – attraverso una tecnica itinerante, con il ritmo d'una cantilena – mette in atto una sorta di contraddittorio serrato, nel quale la lotta tra i due termini in gioco si palesa nel linguaggio, che diviene campo di battaglia tra forze opposte:

Abbaglio – impresa immensa
per chi pensa – folle guerra
di cielo e terra, che nei pianeti
mieti – mieti noi ed animali
disuguali – incendio e gelo;
anelo – insaziato immenso,
urlo di senso – cosa infinita,
tu vita! Tu vita infame,
fame – fame di te immortale –
colpa frale, che canti e gridi
e ridi – sgargiante e macera
ricca e lacera – putrefazione
e religione – mistero alto
e assalto – assalto ai cieli

¹⁴ K.W. Keim, *Der Expressionismus als Weltanschauung* (1919), «Das junge Deutschland», II, 1919, n. 7; ma si cita da P. Chiarini, *Caos e geometria. Per un regesto delle poetiche espressioniste*, La Nuova Italia, Firenze 1969, pp. 21-22.

¹⁵ Questa coesistenza di opposte tendenze, è in verità una caratteristica precisa della ricerca sul linguaggio (non solo letterario) esperita dall'avanguardia espressionista *tout court*. Come in molti altri settori dell'espressionismo, infatti, anche nella letteratura s'intrecciano tendenze diverse, in una convivenza irrisolta: un barocchismo esasperato, traboccante di immagini e di metafore grottesche gridate, piene di esclamazioni; e un dettato essenziale, ridotto al minimo, prosciugato da ogni possibile eco, «una sorta di irrigidimento entro cui il massimo di dinamicità – l'esplosione della parola e del gesto – trapassa nel massimo della staticità, nella fissità muta dell'urlo» (P. Chiarini, *L'espressionismo. Storia e struttura*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 121).

¹⁶ R. Papini, *Giovanni Costetti pittore*, «La Nazione Italiana» (ed. del mattino), XCII, 251, 22 ottobre 1950, p. 3.

ai veli, e silenzio – nobiltà
 e carità – carità di sonno e sogno –
 bisogno, per te, dell'uomo oscuro
 di futuro, tu sei la morte
 senza porte, di cieli insulto
 di terra culto, tu sei la morte
 senza porte, tu sei quel dio
 senza io.¹⁷

Risulta qui con evidenza la presenza di un unico grande campo tematico, che percorre il testo, e che genera appunto due poli antitetici di parole-chiave, in perenne conflitto in tutta la poesia: ordine (spirito) e caos (materia). *Ordine* che presiede al desiderio e all'impossibilità (con tutta una serie di voci che vi convergono: abbaglio - impresa immensa - vita - immortale - silenzio - nobiltà - carità - sogno - futuro) e poi l'insidia (a un tempo seducente e spaventosa) del *Caos* al cui polo di significato afferiscono voci quali: assalto - folle guerra - incendio - oscuro - putrefazione - morte. Il tutto genera nel testo un fitto rimando di coppie oppositive, che ne confermano e rafforzano la dinamica conflittuale. È, questo, un procedimento che Gianfranco Contini (nella sua folgorante sintesi storico-critica sull'espressionismo¹⁸, punto di partenza obbligato per qualsiasi riflessione intorno all'argomento) stigmatizza come uno dei precisi istituti formali a cui si lega la definizione di *espressionismo linguistico*. Dice Contini che questa *lingua della crisi*, o *lingua del caos* si condensa attorno ad alcune figure e categorie grammaticali e sintattiche, prima fra tutte quella del verbo, categoria che permette l'inclusione del tempo come dimensione spaziale (in tedesco, il verbo si chiama *Zeitwort*, ovvero 'parola del tempo'). Il verbo, dunque, come categoria espressionista per eccellenza; ma non solo. Contini indica anche un pronome *espressionista* su tutti: *ich*, io. Quello che chiamerà «dramma pronominale»¹⁹ ovvero la frontiera del soggetto franto in una irremeabile perdita di sé che, nelle innumerevoli rappresentazioni della propria frammentazione²⁰ («verbi che denotano un urlo e un urto, una lacerazione e una rottura [brechen, rompere; stös-

¹⁷ G. Costetti, *La vita*, in Id., *Vita e morte. Poesie e disegni di Giovanni Costetti*, Vallecchi, Firenze 1950, p. 15.

¹⁸ G. Contini, *Espressionismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, vol. III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1977, p. 796 (poi in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri [1968-1987]*, Einaudi, Torino 1988).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ «Soli il tuo pensiero e il tuo cuore / Frantumi d'unità dell'essere / Tempeste di cervelli svaniscono al largo / mentre il silenzio copre le strida» (G. Costetti, *Contatto*, in Id., *Vita e morte...*, cit., p. 51).

sen, urtare; e reissen, lacerare, verbi carichi di energia deformante]»²¹) si proietterà – nel corpo del testo – nelle figure dell’incomunicabilità, della reificazione (antropomorfizzazione del mondo [«Alba mutilata, io ti ricevo / e tu mi tocchi la fronte e non ho sollievo»; «L’alba rinacque piangendo»; «Pazzia inabissa come pietra in acqua / e sole s’allontana da chi non segue / il suo viaggio incendiario»²²]) e – infine – del proprio disfacimento (*Entformungsgefühl* [sentimento di disformazione]²³).

A proposito di quest’ultima istanza, è presente nei testi di Costetti un atteggiamento facilmente riconducibile ad una sorta di *voluptas dolendi*, alla quale abbandonarsi con masochistico compiacimento²⁴. Nel dramma lirico *L’idolo*²⁵, edito nel 1921, questo aspetto è sicuramente performativo di tutto il testo, e si configura come uno degli elementi su cui si incardina questa ‘commedia irrepresentabile’ come la definì lo stesso autore²⁶,

²¹ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca, III. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970). Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, vol. II, Einaudi, Torino 1971, p. 1197.

²² G. Costetti, *Alba mutilata*, in Id., *Vita e morte...*, cit., p. 21.

²³ «Mi succhia l’alto / e mi dismembra / e il pensier si rarefà / sì che io non più / coscienza che si sa / scia che si divora» (G. Costetti, *Mi succhia l’alto*, in Id., *Vita e morte...*, cit., p. 59); e ancora: «Repentinamente io mi umilio, / ho bisogno di chiedermi aiuto» (ivi, p. 63). In *Desiderio ultimo*, si legge: «Sia, come a chi s’annega, / la fine, quando, vinto / tutto s’abbandona, / - ché è sì dolce stato / il muover sempre meno / del sangue nelle vene» (ivi, p. 71).

²⁴ «Errare, errare stanca / e come la porta aperta al vento della notte / sbattere e sbattermi senza pietà» (ivi, p. 36).

²⁵ G. Costetti, *L’idolo*, Vallecchi, Firenze 1921. *L’Idolo* è Sante, soldato che torna dalla guerra in una condizione che potremmo definire non più umana: amputato di gambe e di braccia, accecato e senza più voce, è ridotto ad una sorta di orrendo manichino nel quale la vita scorre solo nella coscienza, senza possibilità alcuna di interazione col modo circostante (se non per subirne, con orrore, le umilianti cure, e il disperante amore dalle figure femminili della madre, della sorella, della fidanzata). Il dramma costettiano, pubblicato nel ’21 ma – sappiamo – scritto circa cinque anni prima, dunque in pieno periodo bellico, si colloca sicuramente nell’alveo del teatro espressionista, che in quegli stessi anni affrontava e portava in scena temi affatto simili. La feroce polemica antimilitarista, con la tragedia che la guerra significava per la psiche e per i corpi stessi dei protagonisti: gli storpi, i mutilati, gli uomini ridotti a manichini. Ricordiamo a titolo di efficace esempio il dramma rivoluzionario *Wandlung* di Ernst Toller che fu rappresentato per la prima volta nel 1919 a Berlino, e che con toni comunque volti all’esortazione del popolo verso una rivoluzione dello spirito e alla creazione dell’Uomo Nuovo, pone in primo piano proprio la brutalità della guerra, attraverso la messa in scena della tragedia delle vittime, invalidi e storpi che vengono trattati come manichini, come automi da ricostruire con pezzi intercambiabili. Costetti affronta questo stesso tema anche in un dialogo anepigrafo (inedito) nel quale due militari discorrono appunto sugli orrori della guerra. Cfr. MSS. REGG. C 511/10, 1914-1925.

²⁶ «Ho scritto un lavoro drammatico irrepresentabile che mi valse l’elogio di quel traditore di Romain Rolland. Un giorno Papini dal Vallecchi, mi dette questo personale

assai emblematica rispetto alla poetica costettiana (non è certo un caso se fu l'unico testo pubblicato tra i moltissimi rimasti inediti²⁷). La componente masochistica d'una condizione-limite vissuta dal protagonista-Costetti come aberrante e sublime a un tempo, è senza dubbio evidente alla lettura: basta citare pochi passi del sogno di Sante, l'*idolo*, che – nel limbo angoscioso del sonno – sperimenta la perfetta condizione di isolamento dai tormenti del vivere, racchiuso in una dimensione dove nulla lo può turbare:

Noi non chiediamo mai. Tutto è nostro. Noi non abbiamo bisogno come voi di un altro essere per vivere e creare. Qui non possono abitare creature di carne. Le vostre passioni sono tutte crudeli, esigenti, oscure [...]. Qui non si spartisce, qui non c'è il ricco e il mendicante, il malinconico e il gaio [...]. Siamo partecipi dell'infinito, senza sentirci isolati, sperduti.²⁸

Questa dialettica fra sofferenza esistenziale e pulsioni di compiacimento masochistico, è un atteggiamento che – più o meno negli stessi anni – Freud chiamerà 'ambivalente', rintracciandone la presenza in tutti gli uomini moderni *non integrati*²⁹. È una condizione che si palesa in molti esponenti dell'e-

giudizio del mio dramma. Mi disse presentandosi: "Io sono l'Idolo." Io di rimando gli risposi una frase poetica: "No, sei più brutto."» (G. Costetti, *L'uomo cattivo si accusa*, «La Via», III, 25-26, novembre-dicembre 1925, p. 19).

²⁷ Nel fondo donato alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia dalla vedova di Giovanni Costetti, Mai Sewell, sono conservati (per la stragrande maggioranza inediti) circa 60 testi teatrali, 40 brani in prosa, e una cinquantina di testi che comprendono poesie, aforismi, riflessioni su argomenti vari: religione, arte, filosofia, morale.

²⁸ G. Costetti, *L'idolo*, cit., p. 98.

²⁹ Di questa dialettica fra pulsioni opposte, Sigmund Freud parlerà in una lettera del 19 ottobre 1920 a Stefan Zweig a proposito di Dostoevskij (S. Freud, *Briefe 1873-1939*, ausgewählt und herausgegeben von Ernst und Lucie Freud, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1960, pp. 348-350: «Irgendwo in einer Biographie Dostojewskis wurde mir eine Stelle gezeigt, welche das spätere Leiden des Mannes mit einer unter sehr ernsthaften Umständen erfolgten Bestrafung des Knaben durch den Vater [...] Diese Kindheitsszene war es, die der späteren Szene vor der Hinrichtung die traumatische Kraft verlieh, sich als Anfall zu wiederholen, und das ganze Leben Dostojewskis wird von der zweifachen Einstellung zur Vater-Czar Autorität, der wollüstig masochistischen Unterwerfung und der empörerischen Auflehnung dagegen beherrscht. Der Masochismus schließt das Schuldgefühl, das zur 'Erlösung' drängt, in sich ein»; trad. it. di M. Montinari, *Epistolari. Lettere alla fidanzata e ad altri corrispondenti. 1873-1939* [1960], a cura di E.L. Freud, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 275-276: «Da qualche parte, in una biografia di Dostoevskij, mi è stato indicato un passo che mette in relazione le posteriori sofferenze dell'uomo con una punizione, avvenuta in circostanze molto serie, del fanciullo da parte del padre [...]. La scena dell'infanzia [...] fu quella che conferì alla scena posteriore dell'esecuzione la forza traumatica di ripetersi come un attacco e tutta la vita di Dostoevskij è dominata dalla duplice posizione rispetto al

spressionismo, basterà citare Franz Kafka, che in un celeberrimo racconto del 1912, *Die Verwandlung*³⁰, esplicita appunto la vicenda di Gregor Samsa, commesso viaggiatore che una mattina si sveglia trasformato in un enorme insetto; egli è sì desideroso di stravolgere con la sua mostruosa presenza l'odiato ambiente familiare ma, contemporaneamente, si autopunisce voluttuosamente in una metamorfosi che è insieme sofferta e goduta.

La *Weltanschauung* costettiana è – malgrado lui – apocalittica («l'azione è orrenda strage / il pensiero spaventevole, / esalta, legittima il grande / delitto chiamato universo / [...] Dal sole esplosivo / che disperde luce e fiamma / ai vorticosi pianeti, / altro non c'è che convulsione e precipizio»³¹) e neanche l'arte serve da balsamo al dolore dell'esistere, perché – sempre – è 'imperfetta' e come tale, ancor più sottolinea la sconfitta: «Tu rodi la mia vita, o pensare; / tu distruggi il mio sonno, o incertezza; / tu sei il mio terrore, o sproporzionerie. / Rogo infecondo si fa la mia passione. / Tu ti arrampichi male, o scopo esterno; / tu non sai di scienza, o mio impuro mezzo. / Io nulla agguanto tra il prima e il dopo»³². Si arriva dunque ad invocare la destituzione e la riduzione al silenzio; in una poesia intitolata appunto *Silenzio*, così lo invoca: «ti piange il mio essere; o fonditore / cancellami in te perfetto»³³.

Costetti è espressionista *malgré lui*, ossia combattendo furiosamente, nelle sue laceranti contraddizioni, quello che – nella sua arte – va invece 'dichiarandosi', intessuto dentro gli istituti linguistici e significanti dei suoi testi, le sue poesie, i suoi drammi teatrali, le sue appassionate dichiarazioni teoriche, gli *sfoghi* (in gran parte inediti ma indubabilmente assai significativi del suo pensiero profondo) che riempiono pagine e pagine di teorizzazioni, considerazioni amare³⁴, invettive rabbiose, meno spesso (molto meno spesso) di autorassicurazioni. È più grande, proprio dove non sa e non vuole esserlo: è uno dei pochi esempi di un percorso *à rebour*, ma a dispetto di se stesso: lui *vorrebbe* disperatamente credere in Dio, e nella giustezza del disegno divino, così come *vorrebbe* disperatamente aver fiducia nel ruolo pacificatore dell'arte; non di meno, nello scorrere delle pagine dei suoi scritti e nel ripercorrere la lunga

padre-zar, dalla sottomissione voluttuosamente masochista e dalla ribellione eversiva. Il masochismo include un senso di colpa che preme verso la "redenzione"»).

³⁰ Il racconto (*Die Verwandlung*) viene composto tra il 18 novembre e il 7 dicembre del 1912. Uscirà solo tre anni più tardi, nell'ottobre 1915, sulla rivista mensile «Die weissen Blätter», e poi in volume in quello stesso anno. La prima traduzione italiana è di Rodolfo Paoli, nel 1933 per le edizioni Vallecchi, Firenze.

³¹ G. Costetti, *Mi getto ai tuoi piedi*, in Id., *Vita e morte...*, cit., p. 55.

³² Ivi, p. 61.

³³ Ivi, p. 73.

³⁴ «Volere essere buoni e non potere esserlo... è come soffrire d'insonnia e d'incubi. Amare non si sa propriamente che cosa e perché, amare l'egoismo in ciò che dà d'inumano e di spaventevolmente rubato» (G. Costetti, *Taccuino inedito, 1918-1930*, manoscritto inedito, MSS. REGG. C 511/16).

parabola della sua vicenda artistica (con i suoi risultati raggiunti sempre *un po' prima* o *un po' dopo* rispetto all'accadere storico degli eventi dell'arte) si delinea a nostro avviso, una evidente sperequazione tra quello che Costetti andava dichiarando, in articoli programmatici, veri e propri manifesti di teoria artistica, nei quali proferiva giudizi anche assai retrivi, e poco illuminati su artisti e intere epoche storiche (ricordiamo a titolo di esempio la sua avversione per il Barocco, che coinvolgeva nel giudizio riduttivo anche Caravaggio, Cosmè Tura e in generale tutto il Seicento) e la potenza evocativa della sua arte, tanto più efficace e luminosa, quanto più si 'affaccia' su quel *mistero* che (dopo le mele di Cézanne) è bordo ineludibile per lo sguardo dell'artista che non voglia – non possa – far dell'arte soltanto consolatoria.

Senza certezze anche la vita diventa incerta. Si dubita di esistere: le forme si alterano, si dissolvono [...] l'uomo nel buio d'una prigione, senz'aria, senza finestra, dentro un silenzio di tomba. Egli brancola come cieco. Le sue braccia si allungano, le sue mani cercano. La prigione non ha muri, è quindi smisurata; né ha porte per la fuga. Orrore. Tu hai la rivelazione terrorizzante di una solitudine immensa. Sei perduto. Gridi, invochi uomini e Dio. Ma il silenzio della tomba non si turba neanche se tu sei tutto un grido. E allora tu vinto ti accasci demente. Ogni tanto sorgi tremendo e getti l'urlo inumano.³⁵

³⁵ G. Costetti, *Alla ricerca di se stesso*, «L'Ultima» IV, 48, 25 dicembre 1949, p. 34.

POULET PROUSTIANO

Paolo Orvieto

Università degli Studi di Firenze (<paolo.orvieto@unifi.it>)

Una delle acquisizioni, nell'ambito della critica proustiana, più significative attribuite a Georges Poulet è senza dubbio la negazione della 'durata' bergsoniana nella *Recherche* (1871-1922) e, quindi, il gemellaggio tra scrittore e filosofo, che invece sembrava una delle tesi più consolidate, fin dai primi critici di Proust. Già nel 1925, quando Proust era morto da tre anni e *Le temps retrouvé* non era stato ancora pubblicato, Léon Pierre-Quint, il primo importante biografo e studioso di Proust, ipotizzava una stretta dipendenza della *Recherche* dalla filosofia bergsoniana:

[...] les idées que dominent l'esprit et l'œuvre de Proust, l'écoulement du temps, l'évolution perpétuelle de la personnalité dans [...] la mémoire ou les associations involontaires, mais qu'il n'est possible d'exprimer qu'à l'aide de l'intelligence, [...] toutes ces idées s'inspirent de Bergson. Proust semble avoir vécu, senti, expérimenté personnellement toute la psychologie bergsonienne.¹

[...] le idee che dominano lo spirito e l'opera di Proust, il flusso del tempo, l'evoluzione perpetua della personalità nella [...] memoria in cui [sono] le associazioni involontarie, ma che non si possono esprimere che con l'aiuto dell'intelligenza, tutte queste idee si ispirano a Bergson. Proust sembra aver vissuto, sentito, sperimentato personalmente tutta la psicologia bergsoniana.*

Poi gli altri critici passivamente hanno confermato questa filiazione di Proust da Bergson. Certo l'opposizione, evidenziata da Proust nel suo *Contre Sainte-Beuve* (1954), tra l'intelligenza e la memoria involontaria («Non seulement l'intelligence ne peut rien pour nous pour ces résurrections, mais encore ces heures du passé ne vont se blottir que dans des objets où l'intelligence n'a pas cherché à les incarner»)² e quella tra l'Io

¹ L. Pierre-Quint, *Marcel Proust. Sa vie son œuvre* (1925; Marcel Proust. La vita, l'opera), Éd. du Sagittaire, Paris 1946, p. 37. Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

² M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, préface de Bernard de Fallois, Gallimard (Folio essais), Paris 1954, p. 62; trad. it. di P. Serini, M. Bongiovanni Bertini, *Contro Sainte-Beuve* (1974), dall'edizione critica di Pierre Clarac (a cura di), con un saggio di F. Or-

«sociale» (del quale si può fare investigazioni di tipo biografico) e l'«Io profondo» («un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices»)³; e anche quella primordiale coscienza su cui si fonda la prima e costitutiva percezione del mondo stabiliscono senza dubbio delle affinità tra Proust e Bergson. Basti leggere alcuni passi da *Matière et mémoire* (1896)⁴ espressamente citati da Poulet nell'*Appendice* al suo *L'espace proustien* (1963) a proposito dei moribondi che per Bergson, come del resto i grandi sognatori, rivedrebbero in una sorta di «appercezione ipermnestica» il panorama completo della loro vita e dei loro sentimenti passati, dall'infanzia fino al presente:

Mais si notre passé nous demeure presque tout entier caché parce qu'il est inhibé par les nécessités de l'action présente, il retrouvera la force de franchir la seuil de la conscience dans tous les cas où nous désintéresserons de l'action efficace pour nous replacer, en quelque sorte, dans la vie du rêve. [...] Des souvenirs qu'on croyait abolis reparaissent alors avec une exactitude frappante; nous revivons dans tous leurs détails des scènes d'enfance entièrement oubliées; nous parlons des langues que nous ne nous souvenons même pas d'avoir apprises.⁵

Ma se il nostro passato ci rimane quasi tutt'intero nascosto poiché è inibito dalle necessità dell'azione presente, ritroverà la forza di varcare la soglia della coscienza in tutti i casi in cui ci disinteresseremo dell'azione efficace per porci di nuovo, in qualche modo, nella vita del sogno. [...] Ricordi che credevamo aboliti ricompaiono allora con un'esattezza che colpisce; riviviamo in tutti i loro particolari scene d'infanzia interamente dimenticate; parliamo lingue che non ci ricordavamo neppure più d'aver imparato.*

Tuttavia alla «durata» e continuità temporale di Bergson Poulet contrappone, in Proust ma anche negli stessi moribondi (dei quali parla Bergson nel succitato passo) e sognatori in genere, la spazializzazione del tempo, la dislocazione del flusso dei ricordi in loci frammentati e quindi sottratti alla «durata», come precisa fin dalla *Prefazione a Lo spazio di Proust*:

lando, introduzione di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1991, p. 5: «Non solo l'intelligenza nulla può fare per queste resurrezioni, ma inoltre, quelle ore del passato si vanno a rannicchiare solo in oggetti in cui l'intelligenza non abbia cercato d'incarnarli».

³ Ivi, pp. 221-222; trad. it. ivi, p. 16: «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi».

⁴ H. Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Alcan, Paris 1896, in edizione online su Gallica si può consultare la versione legalmente depositata nel 1939: <<http://goo.gl/bFt4Kz>> (03/2016); trad. it. di A. Pessina, *Materia e memoria*, Città Armoniosa, Reggio-Emilia 1982.

⁵ G. Poulet, *L'espace proustien* (1963), Gallimard, Paris 1982, p. 168; trad. it. di G. Posani, *Lo spazio di Proust*, Guida Editori, Napoli 1972, pp. 107-108.

“Nous juxtaposons, dit Bergson, nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément non plus l’un dans l’autre mais l’un à côté de l’autre bref, nous projetons le temps dans l’espace”. Critique la plus grave que le bergsonisme adresse à l’intelligence. Celle-ci aurait tendance à anéantir la continuité réelle de notre être en lui substituant une sorte d’espace mental où les moments s’aligneraient sans jamais s’entrepénétrer. D’où, pour Bergson, la nécessité de détruire cet “espace”, de revenir par l’intuition à la pure durée, au murmure modulé par lequel l’existence révèle sa nature inépuisiblement changeante à l’esprit. Il est singulier que celui dont on a si souvent voulu faire un disciple de Bergson, ait pris, probablement sans le savoir, une position diamétralement contraire. Si la pensée de Bergson dénonce et rejette la métamorphose du temps en espace, Proust non seulement s’en accommode mais s’y installe, la pousse à l’extrême et en fait finalement un des principes de son art. Voici ce que voudrait montrer le petit essai qui va suivre. A la mauvaise juxtaposition, à l’espace intellectuel, condamné par Bergson, s’oppose une bonne juxtaposition, un espace esthétique, où, en s’ordonnant, les moments et les lieux forment l’œuvre d’art, ensemble remarquable et admirable.⁶

“Noi giustapponiamo, dice Bergson, i nostri stati di coscienza in modo da percepirli simultaneamente; non più l’uno nell’altro ma l’uno accanto all’altro; in poche parole, proiettiamo il tempo nello spazio”. La critica più grave che il bergsonismo rivolga all’intelligenza. Essa tenderebbe ad annientare la continuità reale del nostro essere sostituendole una sorta di spazio mentale in cui i momenti si allineerebbero senza mai compenetrarsi. Donde, per Bergson, la necessità di distruggere questo “spazio”, di ritornare mediante l’intuizione alla pura durata, al mormorio modulato attraverso il quale l’esistenza rivela la sua natura inesauribilmente cangiante allo spirito. È singolare che colui del quale si è così spesso voluto fare un discepolo di Bergson, abbia assunto, probabilmente senza saperlo, una posizione diametralmente opposta. Se il pensiero di Bergson denuncia e respinge la metamorfosi del tempo in spazio, Proust non soltanto vi si adatta ma vi si installa, la spinge all’estremo e ne fa finalmente uno dei principi della sua arte. Ecco quel che vorrebbe mostrare il piccolo saggio che segue. Alla cattiva giustapposizione, allo spazio intellettuale, condannato da Bergson, s’oppono una buona giustapposizione, uno spazio estetico, in cui, ordinandosi, i momenti e i luoghi formano l’opera d’arte, insieme memorabile e mirabile.*

A parte la ‘spazializzazione’ proustiana che contraddice la fluidità temporale della durata, c’è anche una sottovalutazione da parte di Bergson del *cogito*, che per Poulet (e quindi anche per Proust) occuperebbe gli incerti confini che separano l’inconscio dal conscio, che, quindi, cartesianamente, è anche l’intelligenza che dà ordine e senso alle altrimenti caotiche e insignificanti prese di coscienza dell’autore:

⁶ Ivi, pp. 9-10; trad. it. ivi, p. 12.

Au lieu de la continuité sans faille que Bergson m'avait habitué à considérer comme la démarche perpétuelle de l'esprit, *voici que* je distinguais des pauses et des reprises, et grâce à elles un recommencement répété de la pensée [...]; bref ce que je découvrais à présent dans mes lectures, c'étaient les prises de conscience faites à tout bout de champ dans leurs œuvres par les auteurs que je pratiquais, comme s'il avait été donné à chacun d'eux de procéder de façon réitérée à la saisie toute neuve de son être pensant, ou, pour employer le mot fameux de Descartes, de trouver son *Cogito*. [...] N'importe quelle œuvre littéraire implique un acte de conscience de soi fait par celui qui l'écrit. Ecrire ne consiste pas simplement à laisser couler sans entrave le flot des pensées; mais c'est se constituer le sujet de ces pensées. Je pense: cela veut dire en premier lieu: je me découvre sujet de ce que je pense. La pensée qui passe en moi, comme une eau rapide de long d'une paroi avec laquelle elle ne saurait se confondre, humecte et rafraîchit cette base sans cesse active de mon être. J'assiste aux phénomènes qui se déroulent en moi. Faible ou forte, lucide ou trouble, ma pensée en éveil ne se confond jamais entièrement avec ce qu'elle pense. [...] Ainsi chaque méditation philosophique de ce genre me paraissait trouver son origine dans un moment initial de la conscience, moment à partir duquel le moi et, à travers le moi, le monde, se révélaient.⁷

Invece della continuità senza fratture che Bergson mi aveva abituato a considerare come il perpetuo procedere dello spirito, ecco che distinguevo delle pause e delle riprese, e grazie ad esse un reiterato ricominciamento del pensiero [...]; insomma, adesso nelle mie letture scoprivo le prese di coscienza fatte ad ogni piè sospinto nelle loro opere dagli autori che praticavo, come se fosse stato concesso a ciascuno di essi di procedere reiteratamente alla nuovissima comprensione del loro essere o, per usare la famosa parola di Cartesio, di trovare il loro *Cogito*. [...] Qualsiasi opera letteraria implica un atto di autocoscienza compiuto da colui che la scrive. Scrivere non consiste semplicemente nel lasciar scorrere senza ostacoli il flusso dei pensieri; ma significa costituirsi come soggetto di questi pensieri. Io penso; ciò significa in primo luogo: io mi scopro come soggetto di ciò che penso. Il pensiero che passa in me, come un'aquila rapida lungo una parete con cui non si può confondere, umetta e rinfresca questa base incessantemente attiva del mio essere. Io assisto ai fenomeni che si svolgono dentro di me. Debole o forte, lucido o torbido, il mio pensiero ridestato non si confonde mai completamente con ciò che pensa. [...] Perciò mi sembrava che ogni meditazione filosofica di questo genere trovasse la sua origine in un momento iniziale della coscienza, momento a partire dal quale l'io e, attraverso l'io, il mondo, si rivelavano.*

Dunque nell'Appendice dedicata a Bergson de *Lo spazio di Proust*, Poulet avanza le sue riserve al *cogito* bergsoniano che è, così nel flusso involontario dei ricordi – autoscopia – dei moribondi come in Proust, non la successione, ma, al contrario, la «simultanéité, coexistence des parties

⁷ G. Poulet, *La conscience critique*, Librairie Jose Corti, Paris 1971, pp. 305-306; trad. it. e cura di G. Bogliolo, *La coscienza critica*, Marietti, Genova 1991, pp. 256-257.

du temps, redéploiement de celles-ci dans une sorte d'espace mental»⁸; quindi, 'quanto di più lontano' possa esserci dalla durata pura. E per di più Bergson attribuisce questi casi di 'ipermnesia' non ad un'iperattività della tensione psichica (come invece avviene in Proust), bensì ad un suo 'allentamento', con conseguente svalutazione del ricordo, in quanto collocato in un per lui trascurabile passato, funzionale solo se proiettato verso il presente e dal presente al futuro. Per Bergson la coscienza «du passé elle ne saisit et n'accepte que ce qui peut l'aider éclairer ce qui est et à préparer ce qui sera»⁹. E essere concentrati sul presente e proiettati solo sul futuro, significa anche «être *inattentif* à sa propre vie, si par sa propre vie il faut entendre l'immense champ rétrospectif où se coïnservent les souvenirs, et que Baudelaire appelait la profondeur de l'existence»¹⁰. Perciò, proprio perché queste reminiscenze del passato abbiano un loro intrinseco ed autonomo valore, il sognatore – lo scrittore – deve negare quella continuità esistenziale indistinta bergsoniana e invece dissociare e dislocare quei ricordi 'in un'infinità di frammenti' sparpagliati 'nel suo campo di visione'. Il che significa, in Proust e nei grandi visionari, la 'localizzazione topologica' del tempo:

[...] loin de nous conduire à l'intuition de la durée, ni même à la saisie de notre continuité existentielle, la mémoire de rêveur et du mourant [...] elle nous rend notre passé; mais elle nous le rend en mille morceaux; comme un collier de perles dont le donateur, au moment de n faire le présent, rompt le fil.¹¹

[...] lungi dal condurci all'intuizione della durata pura, e neppure ad afferrare la nostra continuità esistenziale, la memoria del sognatore o del moribondo [...] ci rende il nostro passato; ma ce lo rende in mille pezzi; come una collana di perle di cui il donatore, al momento di farne il presente, rompesse il filo.*

Del resto anche lo stesso Proust nel 1912 scriveva: «Ce ne sont pas des "romans Bergson", car mon œuvre est dominée par la distinction qui, non seulement ne figure pas dans la philosophie de Bergson, mai est même contredite par elle»¹².

⁸ G. Poulet, *L'espace proustien*, cit., pp. 171-172; trad. it. di G. Posani, *Lo spazio di Proust*, cit., p. 109: «simultaneità degli stati di coscienza, coesistenza degli stati del tempo, ridispiegamento di essi in una sorta di spazio mentale».

⁹ Ivi, p. 186; trad. it. ivi, p. 116: «del passato non afferra e non accetta se non ciò che può aiutarla ad illuminare ciò che è ed a preparare ciò che sarà».

¹⁰ *Ibidem*; trad. it. ivi, pp. 116-117: «essere *disattento* alla propria vita, se per vita bisogna intendere l'immenso campo retrospettivo in cui si conservano i ricordi, e che Baudelaire chiamava la profondità dell'esistenza».

¹¹ Ivi, p. 199; trad. it. ivi, p. 122.

¹² M. Proust, *Lettre à Antoine Bibesco* (1912), in G. Cattai, *Marcel Proust*, Juillard, Paris 1952, pp. 118-119; trad. it.: *Questi non sono dei 'romanzi alla Bergson', perché*

Il tempo di Bergson è la continuità, è la durata; quello di Proust, per Poulet, invece è il momento, sorta di caverna oscura che venga illuminata da abbaglianti flashes, improvvisi e involontari, per poi essere di nuovo condannata al buio della memoria: lampi, tessere di un mosaico semmai da ricomporre, ma nessuna continuità, nessuna durata interiore.

Dopo una dettagliata analisi della *Recherche*, alla fine de *Lo spazio di Proust* Poulet arriva alla conclusione antibergsoniana:

Si le temps proustien prend *toujours* la forme de l'espace, c'est qu'il est d'une nature telle qu'il est directement opposé au temps bergsonien. Rien qui ressemble moins à la *continuité mélodique* de la durée pure; mais rien, en revanche, qui ressemble plus à ce que Bergson dénonçait comme étant une fausse durée, une durée dont les éléments seraient extériorisés les uns par rapport aux autres. Le temps proustien est du temps spatialisé, juxtaposé. Il ne pouvait en être différemment, dès le moment où Proust a conçu la *réalité* temporelle de son univers sous la forme d'une série de tableaux qui, successivement présentés dans le cours de l'œuvre, devaient, en fin de compte, réapparaître tous ensemble, simultanément, donc hors du temps, mais non hors de l'espace. [...] Cet ordre n'est pas différent de celui qui lie entre elles les prédelles, et les prédelles au rétable. Une pluralité d'épisodes se rangent et construisent leur propre *espace*, qui est l'*espace* de l'œuvre d'art.¹³

Se il tempo proustiano prende sempre la forma dello spazio, il fatto è che è d'una natura tale che è direttamente opposto al tempo bergsoniano. Nulla che assomigli di meno alla continuità melodica della durata pura: ma nulla, in compenso, che assomigli di più a ciò che Bergson denunciava come una falsa durata, una durata i cui elementi sarebbero esteriorizzati gli uni in rapporto agli altri ed allineati gli uni accanto agli altri. Il tempo proustiano è tempo spazializzato, giustapposto. Non poteva essere diversamente, dal momento in cui Proust ha concepito la realtà temporale del suo universo sotto la forma d'una serie di quadri che, successivamente presenti nel corso dell'opera, dovevano in fin dei conti, riapparire tutti insieme, simultaneamente, dunque fuori del tempo, ma non fuori dello spazio. [...] Quest'ordine non è diverso da quello che lega fra loro le predelle, e le predelle alla pala. Una pluralità d'episodi si dispongono e costruiscono il loro proprio spazio, che è lo spazio dell'opera d'arte.*

Questa decisa presa di posizione contro il presunto bergsonismo proustiano è abbastanza nota tra i cultori della critica di Poulet, tuttavia c'è da aggiungere che pochi sono a conoscenza che tale intuizione non è parto tardivo degli anni Sessanta, bensì era già stata avanzata da Poulet ben quarant'anni prima. Infatti fin dal 1923-1924 Poulet scriveva: «Il n'y a d'autre

la mia opera è dominata dalla distinzione che non solo non figura nella filosofia di Bergson, ma che è da essa contraddetta.

¹³ G. Poulet, *L'espace proustien*, cit., pp. 135-136; trad. it. di G. Posani, *Lo spazio di Proust*, cit., p. 103.

ordre, écrivait M. Arland, à la pensée d'un homme que celui qui existait hier [...] et cet ordre de demain, l'anarchie si l'on veut, c'est un ordre que Marcel Proust a, certes, démesurément poussé dans un certain sens, mais peut-être en le situant pas selon une "durée" mais en vertu d'une valeur "temps"»¹⁴. Aggiungendo anche nello stesso articolo che:

On peut distinguer dans l'œuvre de Proust comme dans celle de Bergson deux mouvements, l'un purement intellectuel, sortant de la vie pour y rentrer. [...] Mais dans Bergson ces deux mouvements travaillent au même but, par des chemins opposés s'approchent, d'aussi presque possible, d'une vérité indiscernable sinon d'une façon géométrique. [...] Dans l'œuvre de Proust au contraire ces mouvements glissent horizontalement sur des plans parallèles; et les transitions que l'auteur établira longuement entre eux seront les perpendiculaires certaines, abstraites, arbitraires, absolues, qui devront, soi-disant, concilier des mondes différents.¹⁵

Si possono distinguere nell'opera di Proust così come nell'opera di Bergson due movimenti, uno puramente intellettuale, che fuoriesce dalla vita per poi rientrarvi. [...] Ma in Bergson questi due movimenti lavorano per lo stesso scopo, per dei percorsi opposti si avvicinano, il più vicino possibile, ad una verità indiscernibile se non addirittura ad un modo geometrico. [...] Nell'opera di Proust al contrario questi movimenti scivolano orizzontalmente su dei piani paralleli; e le transizioni che l'autore stabilirà a lungo tra di loro saranno le perpendicolari certe, astratte, arbitrarie, assolute che dovranno, per così dire, conciliare dei mondi differenti.*

Dunque nessuna durata, nessuna continuità temporale in Proust, bensì una serie di graffe che agganciano assieme due mondi di per sé non comunicanti; perciò, ancor più convinto della sua tesi, ripeterà quarant'anni dopo:

Le monde proustien sera toujours un monde intermittent. Monde où les choses se projettent devant les yeux en images instantanées, que replacent ensuite d'autres images appartenant à d'autres moments et à d'autres lieux; où l'apparition de telle image n'entraîne pas nécessairement l'apparition de la suivante.

Il mondo proustiano sarà sempre un mondo intermittente. Mondo in cui le cose si proiettano innanzi agli occhi in immagini istantanee, che rimpiazzano in seguito altre immagini appartenenti ad altri mondi e ad altri luoghi; dove l'apparizione di tale immagine non comporta necessariamente la comparsa della successiva.

¹⁴ G. Thialet (pseud. de G. Poulet), *A propos de La prisonnière de Marcel Proust*, «Sélection», III, 5, Mars 1924, pp. 497-498; trad. it.: Non c'è altro ordine, scriveva M. Arland, al pensiero di un uomo che quello che esisteva ieri [...] e questo ordine di domani, l'anarchia se si vuole, è un ordine che Marcel Proust ha, certamente, smisuratamente spinto verso una certa direzione, ma forse situandolo non secondo una "durata", ma in virtù di un valore "tempo".

¹⁵ Ivi, p. 498.

[...] Le monde proustien est un monde en lui-même anachronique, sans feu ni lieu, errant dans la durée comme dans l'étendue, et auquel l'esprit devra précisément assigner une place certaine dans la durée et l'étendue, en lui imposant ses propres certitudes, en s'immobilisant en face de lui.¹⁶

[...] Il mondo proustiano è un mondo in se stesso anacronico, senza luce né luogo, errante nella durata come nell'estensione e al quale lo spirito dovrà assegnare con precisione un posto certo nella durata e nell'estensione, imponendogli le sue proprie certezze, immobilizzandosi davanti a lui.*

Tranne poche eccezioni 'bergsoniane', sistematica è in Proust la metamorfosi del tempo in spazio, assente nella filosofia bergsoniana, perché, come già intuito da decenni, il mondo di Proust è inesorabilmente un mondo 'intermittente'.

Questo, del tempo antibergsoniano 'simultaneo' e non 'in successione' di Proust, non è solo l'epicentro propulsivo della critica proustiana di Poulet, ma anche della sua brevissima e ignota esperienza di romanziere. Poulet non si è infatti limitato a delineare il tipo di critica 'dell'identificazione', mirata ad individuare il *cogito* e il *point de départ* di ogni autore e di ogni opera, ma ha tentato anche di tradurre nella prassi del romanzo quell'aurora della coscienza, di marca proustiana, quel fondante rapporto 'ontologico' dell'io interiore col mondo esteriore. Poulet ha scritto in anni giovanili un romanzo, ignoto e rifiutato, sotto lo pseudonimo di George Thialet, *La poule aux œufs d'or*, pubblicato nel 1927 a Parigi, dalle Éditions Emile-Paul Frères, con tiratura di sole cinquanta copie, delle quali si conserva, che io sappia, solo una in microfilm alla Nazionale di Parigi¹⁷. Nel romanzo che qui non possiamo analizzare in dettaglio, il protagonista, François Dûre, dopo un breve sogno si risveglia per prendere progressivamente coscienza (il *cogito*) della sua collocazione spaziotemporale: presa di coscienza del mondo tramite la presa di coscienza di se stesso. Il sogno equoreo (si potrebbe citare *L'eau et les rêves*, 1942, di Bachelard¹⁸) si interrompe quando François si sentirà 'umettato' da una lumaca, che poi si rivelerà il bacio umido di Germaine:

¹⁶ G. Poulet, *Études sur le temps humain* (1949; Studi sul tempo umano), vol. I, Éditions du Rocher, Paris 1997, 4 voll., p. 403.

¹⁷ Devo la segnalazione e l'attenta analisi del romanzo alla dottoressa Cecilia Casamonti, che si è laureata con me nel 1996, appunto con una tesi su *Poulet in incognito*.

¹⁸ Per l'edizione italiana, cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, trad. di M. Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, Red, Como 1992.

[...] puis un vent s'éleva qui tirait François en spirale comme un bouchon, découvrant des plantes aquatiques où reposaient des limaces. L'une d'elles coula le long de la figure, tiédi contre le menton, et fut près du sein droit, jusqu'au moment du réveil, une sangsue avide, une méningite, la langue de Germaine, le premier rayon du matin.¹⁹

[...] poi si levò un vento che trascinò François in una spirale come un tappo di sughero, facendo scorgere delle piante acquatiche in cui riposavano delle lumache. Una di quelle scivolò lungo la faccia, intiepidita contro il mento e arrivò presso al seno destro, fino al momento del risveglio, una sanguisuga avida, una meningite, la lingua di Germaine, il primo raggio del mattino.*

E si ricordi in una delle citazioni precedenti il *cogito* che 'umetta' l'io, facendogli prendere coscienza: «Il pensiero che passa in me, come un'aquila rapida lungo una parete con cui non si può confondere, umetta e rinfresca questa base incessantemente attiva del mio essere». Germaine è la donna dapprima amata e poi disprezzata per la sua precoce banalità, quando il reale entrerà in conflitto con l'ideale. Tuttavia ci interessa l'inizio del romanzo: il risveglio dopo il breve sogno, che rappresenta la presa di coscienza del *cogito*; ma la presa di coscienza avviene, come in Proust, straniando la realtà del presente con il flusso dei ricordi del passato:

François Dûre s'étira. L'un après l'autre ses muscles reprenaient possession. Il les retrouvait avec une surprise que l'habitude de sa force n'atténuait qu'à peine. [...] François Dûre sentait non pas qu'il revenait à la vie mais qu'il la continuait. Les songes qu'il avait accueillis, lassaient dans sa mémoire des souvenirs de mouvements et non de formes. [...] Mais cette aurore qu'il n'avait encore perçue qu'au travers de ses paupières, rose, jaune, soudain grise, vulgaire, lui parut si mouvante et, au fait pourquoi? chargée d'événements qu'il ne connaissait pas encore, aurore sans fard, éblouissante, que François Dûre dédaigna l'apprentissage de la vie qu'il aimait à chacun des ses réveils. A glisser au creux de l'abîme qu'il ouvre et ferme au gré de sa volonté, le jeune homme s'irrite et refuse.²⁰

François Dûre si stirò. Uno dopo l'altro i suoi muscoli si riattivarono. Li ha ritrovati con una sorpresa che l'abitudine della sua forza attenuava a mala pena. [...] François Dûre non aveva la sensazione di ritornare alla vita ma di continuarla. I sogni che aveva avuto lasciavano nella sua memoria dei ricordi di movimenti e non delle forme. [...] Ma questa aurora che non aveva ancora percepita che attraverso le sue palpebre, rosa, gialla, improvvisamente grigia, volgare, gli sembrava così commovente, e di fatto per quale motivo? Ricca di eventi che non conosceva ancora, aurora senza artifici, abbagliante, nella quale François Dûre disprezzava l'acquisizione della vita che lui amava a ciascun suo risveglio. Nello scivolare nel vuoto dell'abisso che lui apre e chiude così come vuole la sua volontà, il giovane uomo s'irrita e si rifiuta.*

¹⁹ G. Thialet, *La poule aux œufs d'or* (La gallina dalle uova d'oro), Éditions Emile-Paul Frères, Paris 1927, p. 4.

²⁰ *Ibidem*.

Il romanzo di Poulet inizia con un lento risveglio, con l'aurorale presa di coscienza – prese di coscienza che poi si replicheranno per tutto il romanzo: François non sa dove si trovi, in che spazio e in quale tempo. Lenta e progressiva anche la riattivazione dei sensi: della vista, dell'udito e del tatto. Ovvio l'accostamento con l'inizio di *Du côté de chez Swann*, quindi dell'intera *Recherche* (1871-1922)²¹.

Anche Marcel si sveglia quando

[...] mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. [...] Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre [...] et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais.²²

[...] il mio corpo che sentiva nel suo [della donna] il mio proprio calore si voleva unire a lei: mi svegliavo. Un uomo che dorme tiene intorno a sé in cerchio il filo delle ore, gli ordini degli anni e dei mondi. Li consulta istintivamente svegliandosi e vi legge in un attimo il punto della terra che egli occupa, il tempo trascorso fino al suo risveglio; ma i loro giri possono confondersi, spezzarsi [...] e quando mi svegliavo nel cuore della notte, come ignoravo dov'ero, così neppure sapevo al primo momento chi io fossi.*

Così come in Proust il risveglio del protagonista è un progressivo recupero dei sensi, della vista, dell'udito, del tatto, nell'incerta e privilegiata dimensione semionirica del dormiveglia.

Ne *Lo spazio di Proust* Poulet inizia la sua indagine con la premessa che la *Recherche* mette in scena un «être qui s'éveille, et qui, en s'éveillant, reprend con science de son existence»²³; ma che, come François Dûre, non sa più chi sia, gli sono ignote le coordinate spazio-temporali; finché «ainsi, à tâtons, l'esprit cherche à se situer», perché «ce qui vacille ici, ce n'est pas seulement le temps, ce sont les lieux, c'est l'espace»²⁴. E an-

²¹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu* (1871-1922), vol. I, t. I, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris 1946-1947, 7 voll.; trad. it di N. Ginzburg, *La strada di Swann* (1946), Mondadori, Milano 1965.

²² Ivi, pp. 13-14; trad. it. di ivi, pp. 8-9. E cfr. anche «Le grand roman proustien, un de plus complexes qui soient dans l'histoire des littératures, ne fait que développer et illustrer la plus simple, la plus quotidienne des aventures, celle du dormeur qui s'éveille» (G. Poulet, *Proust et la répétition*, «L'Arc», n.s. *Marcel Proust*, 47, 1971, p. 5).

²³ G. Poulet, *L'espace proustien*, cit., p. 13; trad. it. di G. Posani, *Lo spazio di Proust*, cit., p. 16: «essere che si sveglia e che, svegliandosi, riprende coscienza della sua esistenza».

²⁴ Ivi, pp. 14-16; trad. it. ivi, pp. 16-17: «essere che si sveglia e che, svegliandosi, riprende coscienza della sua esistenza» e «ciò che vacilla qui non è soltanto il tempo, sono i luoghi, è lo spazio».

che nel romanzo François – e quindi il lettore – non sa mai bene in quale luogo e in quale tempo si trovi.

Si può ben dire che tanto Marcel quanto François siano esemplificazioni propedeutiche alla sua ben nota «coscienza critica»:

Se connaître, c'est se découvrir dans un moment fondateur de durée. La question *Qui suis-je?* se confond donc naturellement avec la question *Quand suis-je?* Quel est ce moment où je me découvre au seuil d'un temps qui va devenir celui de mon existence? Mais à cette question correspond aussi non moins naturellement une autre question analogue: *Où suis-je?* Quel est le lieu où je me découvre présentement placé, et comment ce lieu se situe-t-il par rapport aux autres lieux? L'examen critique de la conscience de soi s'ouvre donc non pas seulement sur une étude du temps mais sur une saisie de l'espace. Comment en se percevant eux-mêmes les êtres perçoivent-ils leurs rapports ou leur absence de rapport avec la réalité ambiante?²⁵

Conoscersi significa scoprirsi in un momento fondatore di durata. La domanda *Chi sono?* si confonde dunque naturalmente con la domanda *Quando sono?* Che momento è quello in cui mi scopro alle soglie di un tempo che diverrà quello della mia esistenza? Ma a questa domanda corrisponde anche e non meno naturalmente un'altra domanda analoga: *Dove sono?* Che posto è quello in cui mi scopro attualmente e come si colloca questo luogo in rapporto agli altri luoghi? L'esame critico della coscienza di sé si apre dunque non soltanto su uno studio del tempo ma anche su una concezione dello spazio. In che modo, percependo se stessi, gli esseri percepiscono i loro rapporti o la loro assenza di rapporti con la realtà circostante?

Nota esegetica valida tanto come introduzione alla lettura della *Recherche* come a quella di *La poule aux oeuf d'or*, così come anche a *La conscience critique* di Poulet. Nell'inizio della *Recherche*, come in quello del suo romanzo, Poulet vede confermato il suo percorso critico, alla ricerca del primo ed originario *cogito*, del primordiale *point de départ* – e quindi della coscienza, dello scrittore ma anche del critico – dell'Io interiore col tempo e con lo spazio (o con l'opera analizzata); perciò non a caso i due saggi più noti di Poulet sono gli *Études sur le temps humain* (1949-1964)²⁶ e, dedicate allo spazio, *Les Métamorphoses du cercle* (1961)²⁷.

²⁵ G. Poulet, *La conscience critique*, cit., p. 311; trad. it. e cura di G. Bogliolo, *La coscienza critica*, cit., p. 263.

²⁶ G. Poulet, *Études sur le temps humain*, vol. I, Plon, Paris 1949; *Études sur le temps humain*, vol. II, *La Distance intérieure*, Plon, Paris 1952; *Études sur le temps humain*, vol. III, *Le Point de départ*, Plon, Paris 1964; *Études sur le temps humain*, vol. IV, *Mesure de l'instant*, Plon, 1968.

²⁷ G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Librairie Plon, Paris 1961; trad. it. di G. Bogliolo, *Le Metamorfosi del cerchio*, Rizzoli, Milano 1971.

CANI, GATTI E DELITTI

Graziella Pagliano

Università degli Studi Roma Tre (<pagliag@aliceposta.it>)

Un saggio¹ di Monica Farnetti rileva come nelle scritture femminili esaminate, la presenza di animali indichi un mondo riconciliato e non degradato. Forse la riprova a contrario è *La Storia* (1974) della Morante che trascrive i dialoghi muti delle persone con una gatta e due cani, dotati di capacità di comunicazione e di affetto selettivo ma che incontrano una brutta fine, come Nino, Useppe e la madre, nel mondo stravolto dal dominio, dalla guerra, dalla povertà.

Cosa avviene nelle scritture paraletterarie di intrattenimento?². Altre ho ricordate le storie di cani lupo o lupi di Zane Gray e di James Oliver Curwood, dotati di nostalgia, senso dell'amicizia, capacità di protezione in uno scambio di qualità uomo-animale e in una sorta di accordo uomo-mondo³. I lavori dedicati alla presenza di animali in letteratura, pur se inseriscono qualche testo di ampia diffusione non pongono l'accento su eventuali differenze⁴; nei polizieschi qui esaminati prevale la connotazione negativa o positiva dei personaggi in base al loro atteggiamento verso gli animali, in genere cani o gatti, e la reciproca comprensione.

¹ M. Farnetti, *Appunti per una storia del bestiario femminile, il caso di Anna Maria Ortese*, in E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 271-283.

² Cfr. G. Pagliano, *Profilo di sociologia della letteratura*, Carocci, Roma 2001.

³ G. Pagliano, *L'avventura americana, donne indiani animali*, in Ead., *Clandestini di carta. Avventure letterarie di donne, bambini, stranieri*, Aracne, Roma 2006, pp. 124-125.

⁴ L. O'Mara, *Best Cat Stories*, Pan in association with O'Mara, London 1989; A. Paronuzzi (a cura di), *101 gatti d'autore*, Murzio, Padova 1997; R. Zordan (a cura di), *Animali protagonisti*, Sansoni, Milano 2001; L. Ciotti Faedo, *Gli animali nell'immaginario della letteratura e dell'arte*, L'autore libri, Firenze 2001; F. De Cristofaro, *Zoo di romanzi, Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Liguori, Napoli 2002; G. Valente, *Dall'arca di Noè a Moby Dick. Gli animali tra letteratura, arte e leggenda*, Blu, Torino 2004; G.M. Anselmi, G. Ruozzi (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, Carocci, Roma 2009; F. Marchiori, *Negli occhi delle bestie. Visioni e movenze animali nel teatro della scrittura*, Carocci, Roma 2010; M. Sacquin, *Des chats passant parmi les livres*, Bibl. Nat. de France, Paris 2010 (trad. it. di P. Gallerani, *Gatti di biblioteca*, Officina libri, Milano 2010); G. Crimi, L. Marozzi (a cura di), *Dante e il mondo animale*, Carocci, Roma 2013.

Per Anna Mannucci⁵ tale comunicazione si basa su apriori biologici e storici, cioè sull'evoluzione delle specie animali. Comunicazione intesa come trasmissione di messaggi e segnali intenzionali, ovviamente anche non verbali ma tattili, acustici, visivi. Dalle ricerche ivi citate appare necessario un rapporto affettivo che faciliti l'apprendimento e porti a forme di socialità, pur senza annullare la differenza fra uomo e animale. Gli studi etologici sulla comunicazione non verbale sono recenti (anni Quaranta del Novecento), ma noi troviamo esempi narrativi precedenti. Non tanto in *The Black Cat* (1842) di Edgar Allan Poe dove un gatto che il padrone ha cercato di uccidere e ha murato inconsapevole con il cadavere della moglie, ne rivela la presenza e la colpa; e neppure in *The Hound of the Bakersvilles* (1902) di Conan Doyle, dove il latrato di un cane leggendario permette un assassinio, e neanche ne *Le mystère de la chambre jaune* (1907) di Gaston Leroux⁶, dove il miagolio del gatto di una presunta strega, imitato, serve da segnale per vari eventi. Fuori paraletteratura, nel racconto di Thomas Mann, *Herr und Hund* del 1915⁷, oltre all'attenzione e precisione nella descrizione dell'animale e dei suoi movimenti e atteggiamenti, vi è la gioia del narratore nel seguire le sue operazioni di caccia. Del resto, Padiglione⁸ prospetta la mediazione simbolica della caccia che dà all'uomo più debole parte della vitalità della natura, in un rituale di appropriazione, una forma di antropomorfismo, uno scambio-lotta intraspecifica.

Jerry of the Islands, di Jack London, del 1915, si incentra sulla capacità di comunicazione cane-umani. Inizia fra il cucciolo terrier irlandese e il capitano del veliero che trasporta gli indigeni fra le isole Salomone. Jerry si affeziona al capitano che lo stima per il suo coraggio e lo protegge da vari pericoli, lo ripesca quando viene gettato in mare e lo stringe a sé nel delirio della malaria. Dopo la sua uccisione e l'incendio del battello, Jerry lo cerca invano nel villaggio di cannibali, poi, salvato dall'essere mangiato, apprende a comunicare con un vecchio cieco bisognoso di orecchi e occhi per salvarsi dai pericoli; Jerry informa l'uomo di ciò che ha visto e udito nelle perlustrazioni, riceve carezze, cibo, ordini successivi. Distrutto il villaggio e morto il cieco, Jerry avvista una goletta che gli ricorda quella su cui era imbarcato. Si getta in acqua e viene tratto in salvo anche dal pescecane sopraggiunto. Cercherà vanamente a bordo l'amato capitano

⁵ A. Mannucci, *Gli universali nella comunicazione con gli animali*, in L. Lombardi Vallauri (coord.), *Logos dell'essere Logos della norma*, Adriatica ed., Bari 1999, pp. 749-782.

⁶ Per l'edizione italiana, cfr. G. Leroux (1908), *Il mistero della camera gialla*, trad. di B. Marietti, Nuova iniziativa editoriale, Milano 2002.

⁷ Per l'edizione italiana, cfr. T. Mann (1929), *Padrone e cane*, trad. di R. Costanzi, Rizzoli, Milano 1954.

⁸ V. Padiglione, *Il cinghiale cacciatore, antropologia simbolica della caccia in Sardegna*, Armando, Roma 1989.

e poi imparerà a conoscere e amare una coppia di americani, imparerà a cantare con la donna, modulando alti e bassi i toni della voce.

In *Michael, Brother of Jerry*, la prefazione, del 1915, insiste sulle mutilazioni, sofferenze e morti inflitte agli animali esibiti negli spettacoli. Michael viene rapito e lo steward che lo attira con carezze e parole affettuose scopre la capacità del terrier di contare fino a cinque e di modulare la voce insieme al canto o al suono di uno strumento. Decide di esibirlo nei locali frequentati da marinai e poi in teatri in giro per il paese, ma un medico gli scopre i primi sintomi della lebbra e lo fa rinchiodare nel lebbrosario. Michael viene inviato da un ammaestratore di animali al suo maestro. Qui farà esperienze crudeli e traumatiche come quelle per tigri, orsi, elefanti, cani o gatti sottoposti ad ammaestramenti. Non riuscendo a scoprire i suoi talenti viene ceduto ad altri e infine un vegetariano individua la sua capacità di cantare e lo esibisce nei teatri senza sevizie ma anche senza amore. Per caso la coppia che ha accolto Jerry lo ascolta in California, ipotizza che sia il fratello di Jerry, lo chiama con il suo vecchio nome e lo acquista. I due cani si riconoscono con gioia ma, dice il testo, Michael non riuscirà a superare del tutto la tristezza per ciò che ha visto e non solo subito. La comunicazione, al di là della capacità di comprendere ed eseguire i comandi, avviene attraverso l'affetto e la stima fra animale e umano.

Nel poliziesco troviamo inizialmente cenni brevi di cani e gatti. Così avviene per Agatha Christie che solo negli anni Settanta lascia loro maggiore spazio benché dedichi un poliziesco al suo cane (in *Poirot Loses a Client*) nel 1937: «To dear Peter, Most faithful to friends and dearest of companions, a dog in a thousand»⁹.

In *The Mysterious Mr. Quin* (1930), verso la fine del racconto *The Coming of Mr. Quin*, uno dei personaggi racconta come uno dei cani dell'amico morto, il giorno prima era stato trovato mezzo seppellito in un cumulo di neve; portato alla polizia viene restituito al padrone prima del suo suicidio; un altro ricorda che il proprio cane da caccia allora zoppicava, dunque era fine gennaio. Nel racconto *The Man from the Sea*, un cane è in mezzo alla strada, stirandosi e sbadigliando nel sole, poi trova su un lato della strada qualcosa da annusare così entusiasmante che vi si rotola sul dorso freneticamente. Infine si rialza e torna nel mezzo della strada dove un'automobile lo coglie in pieno e prosegue. Il cane si rialza sulle zampe, con un vago sguardo di rimprovero negli occhi e ricade morto. L'uomo

⁹ A. Christie, *Poirot Loses a Client*, Dodd, Mead and Company, New York 1937. Benché la prima edizione in assoluto fosse apparsa con il titolo *Dumb Witness* (Collins Crime Club, London 1937), successivamente si sono alternate edizioni con entrambi i titoli; per la trad. it. si veda la prima versione di E. Piceni, *Due mesi dopo*, Mondadori, Milano 1938: «Al caro Peter, il più fedele degli amici e il più caro dei compagni. Un cane su mille».

went on his way wondering at the sadness and cruelty of life. What a queer dumb look of reproach had been in the dog's eyes. "Oh! World," he seemed to say, "Oh! Wonderful world in which I have trusted. Why have you done this to me?"¹⁰

proseguì la sua strada, meravigliandosi per la tristezza e la crudeltà della vita. Che strana occhiata di rimprovero mutò era apparsa negli occhi di quel cane. "Oh, mondo" sembrava che dicesse. "Oh, mondo meraviglioso nel quale avevo fiducia! Perché mi hai fatto questo?"*

In seguito incontrando un uomo che medita il suicidio ritrova nei suoi occhi la stessa domanda del cane e la stessa capacità di godere con poco, del sole, del cibo, del mare. Nel racconto *The Face of Helen* è un gatto a morire al posto della ragazza prevista vittima dell'assassino.

In *Easy to Kill* (1939), l'anziana signorina che il narratore trova nel treno per Londra, dove sarà poi uccisa prima di potersi recare a Scotland Yard, avrebbe voluto prendere il treno del mattino ma

Wonky Pooh was missing – that's my cat, a Persian; such a beauty, only he's had a painful ear lately – and of course I couldn't leave home till he was found!¹¹

Wonky Pooh era sparito... è il mio gatto, un persiano, una vera bellezza, ma purtroppo in questi ultimi tempi ha avuto male a un recchio e certo non potevo andarmene di casa prima di averlo ritrovato.*

Nel primo dei *Labours of Hercules* (1939) di Poirot¹², *The Nemean Lion*, l'orgoglioso detective esita ad accettare la proposta di chiarire la scomparsa di un cane pechinese, sembrandogli problema non degno di lui, poi, incuriosito accetta. Sulla base del rapimento di due cani pechinesi, portati a passeggio dalla dama di compagnia e restituiti incolumi, concepisce un'ipotesi. La colpevole dama di compagnia ha una sorella invalida, scarsi mezzi e un pechinese intelligente, in grado di tornare a casa da solo. Così la donna conduce nella propria casa il pechinese da rapire, va a passeggio con il proprio e si ferma a parlare con bambinaie e guardiani, poi taglia il guinzaglio e dopo cerca invano il cane scomparso. Si basa sulla psicologia delle padrone che non sopportano l'idea che il cane soffra e hanno molto denaro, e sul fatto che per molti, tutti i pechinesi sono eguali. Poirot decide di non denunciare l'autrice. Dunque un cane complice intelligente. In *The Flock of Gerion* riappare il pechinese che, mentre la padrona ammira-

¹⁰ A. Christie, *The Mysterious Mr. Quin*, William Collins & Sons, London 1930, p. 82; trad. it. di G.M. Griffini, *Il misterioso signor Quin* (1981), Mondadori, Milano 2003, p. 85.

¹¹ A. Christie, *Easy to Kill*, William Collins & Sons, London 1939, p. 3; trad. it. di G. Gianotti Soncelli, *È troppo facile*, Mondadori, Milano 1940, pp. 6-7.

¹² A. Christie, *The Nemean Lion* (1939), in Ead., *The Labours of Hercule* (1947), Collins, London 1951, pp. 25-39; trad. it. di G. Griffini, *Il leone nemeo*, in Ead., *Le fatiche di Hercule*, Mondadori, Milano 2009, pp. 18-50.

va un bimbo in carrozzina, memore del passato, ha cercato di tagliare il guinzaglio con i denti. In *The Cretan Bull*, un gatto viene ucciso dal vero colpevole e in *The Capture of Cerberus*, Poirot vede nel locale denominato 'Hell' il cane che brontola in modo feroce. La grande gola si apre per accogliere l'obolo e inghiottirlo. Il grande cane quasi sbrana il poliziotto incaricato di ricerche di droga ma poi nella dimora di Poirot, quando la padrona gli chiede di aprire la bocca e lasciar cadere quello che vi trattiene, il cane obbedisce e il pacchetto contiene cocaina. Complice dunque ma da considerare innocente.

In *The Moving Finger* (1942), al termine della vicenda il narratore si reca da Megan, la fidanzata:

It was not a romantic meeting because an out-size old English sheep dog came out with Megan and nearly knocked me over with his ill-timed exuberance. "Isn't he *adorable*?" said Megan. "A little overwhelming. Is he ours?" "Yes, he's a wedding present from Joanna [...]"¹³

Il nostro non fu un incontro molto romantico, perché al fianco di Megan c'era un grosso cane da pastore, la quintessenza della vivacità e della gioia di vivere. "Non è adorabile" mormorò Megan. "Un po' ingombrante È tuo?" "Sì, il regalo di nozze di Joanna [...]"*.

Narratore, sorella Joanna e Megan personaggi positivi del testo.

In *Come, Tell Me How You Live*, iniziato prima della seconda guerra e terminato nel 1944¹⁴, la Christie segue il marito archeologo in campagne di scavi in Siria. La cronaca cita più volte i cani che girano intorno all'accampamento e divorano la loro cena, di notte essi ululano, e quando gli archeologi giungono presso un nuovo sito escono fra le casupole o dalla casa che essi dovrebbero occupare. La scrittrice confessa di essersi affezionata a un topolino presente in camera ma di fronte al numero eccessivo viene proposto un gatto specializzato che in cinque giorni procede da professionista. Nella seconda spedizione avranno dei cuccioli per guardia; una del gruppo si rompe una gamba e la Christie temerà per la sua sopravvivenza in loro assenza, ma, tornati dopo due anni, la ritroveranno viva e con un figlio. Altrove una cagnetta li segue e decidono di prenderla con loro. Si rivela entusiasta della vita, esigente, vitale. Solo il mal d'auto la mette fuori gioco, strano disturbo che la priva della sua dignità. Tutti i cani di un villaggio le faranno la corte ma lei, snob, darà retta al solo cane con collare.

In *Mrs. McGinty's Dead* (1952), vi è

¹³* A. Christie, *The Moving Finger*, Dodd, Mead and Company, New York 1942, ch. 15; trad. it. di D. Fonticoli, *Il terrore viene per posta* (1952), Mondadori, Milano 1995, p. 161.

¹⁴ A. Christie, *Come, Tell Me How You Live*, William Collins and Sons, London 1946. Per l'edizione italiana si veda A. Christie, *Viaggiare è il mio peccato* (1990), trad. di A. Ceni, Mondadori, Milano 2010.

A large fierce-looking dog whom Poirot suspected of having manged growled from his position on a moderately comfortable fourth chair [...]. A car drove up, the large dog leaped from the chair and raised its voice in a crescendo of barking. He jumped on a small table by the window and the table collapsed with a crash.¹⁵

Un grosso cane, dall'aspetto feroce e rabbioso, si spostò ringhiando su una quarta sedia un po' meno comoda della precedente [...]. Arrivò una macchina e il grosso cane balzò dalla sedia e cominciò ad abbaiare. Poi saltò su un tavolino vicino alla finestra e il tavolo crollò sotto il suo peso.*

La padrona di casa lascia cadere una bacinella e un coltello per raggiungere il marito che le annuncia come il gatto stia di nuovo male. Due pagine dopo il cane mangia il cibo delle galline e dunque starà di nuovo male. Casa e famiglia disordinate ma ottime persone. Interrogando l'accusato del crimine, che sarà poi riconosciuto innocente, Poirot sente una nota nuova nella sua voce nel rammentare l'incontro con una ragazza: «It was the dog. A Sealyham. It got caught in a trap. She couldn't get it undone. I helped her»¹⁶. Altre due persone prive di colpe.

In *The Clocks* (1963) vi sono numerose presenze di gatti. Il narratore vede sul cancello un gatto arancione che si lava il muso:

The orange cat was still sitting on the gate [...] He was no longer washing his face but was sitting up very straight, lashing his tail slightly, and gazing over the heads of the crowd with that complete disdain for the human race that is the special prerogative of cats and camels. [...] Miss Martindale looked up at us from a large desk behind which she was sitting. She was an efficient-looking woman of about fifty with a pompadour of pale red hair and an alert glance.¹⁷

Il gatto arancione era ancora sul cancello [...]. Aveva smesso di lavarsi il muso e se ne stava ritto agitando pigramente la coda e guardando la gente con quell'aria di supremo disprezzo per la razza umana, che è tipica dei gatti e dei cammelli. [...] La signorina Martindale mi ricordò in qualche modo il gatto arancione di 'Diana Lodge'. Un tipo di miciona sdegnosa e furbissima, dall'aria nient'affatto benevola ma efficientissima.*

Dunque una corrispondenza fra gatti e umani. Quando il narratore e l'ispettore entrano in 'Diana Lodge' i gatti si strofinano contro le gambe della padrona di casa. L'ispettore è allergico ai gatti e

¹⁵* A. Christie, *Mrs. McGinty's Dead* (1952), Pan Books, Lon 1984, ch. 4, pp. 26-27; trad. it. di S. Schlumper, *Fermate il boia*, Mondadori, Milano 1953, pp. 14 e 22.

¹⁶ Ivi, ch. 18, p. 143; trad. it. ivi, p. 128: «Non proprio. Avevano un cane, un Sealyman. Aiutai la ragazza a liberarlo da una trappola».

¹⁷* A. Christie, *The Clocks*, Dodd, Mead and Company, New York 1963, ch. 4, pp. 27 and 30; trad. it. di M. Carones, *Sfida a Poirot* (1984), Mondadori, Milano 1987, pp. 26 e 29.

As usually happens on these occasions all the cats immediately made for him. One jumped on his knee, another rubbed affectionately against his trousers.¹⁸ come capita sovente in tali occasioni, le bestiole si mostrarono anche troppo amichevoli con lui. Uno gli balzò sulle ginocchia, un altro gli si strofinò contro i calzoni.*

La madre dei due ragazzi ritiene che nonostante il cibo speciale essi vengano tenuti praticamente imprigionati 'soffocandone il naturale bisogno di libertà'. Poi il narratore si appoggia al pilastro di 'Diana Lodge' e il gatto arancione 'per mostrarsi cordiale' gli infila gli artigli nella spalla, miagola quando l'uomo vorrebbe sapere da lui se ha visto qualcosa, poi gli volta le spalle. Al momento della soluzione finale, oltre agli assassini complici, molto da nascondere hanno tutti gli altri personaggi. Solo l'ex professore e la signora con i gatti risultano senza colpe. Vi è poi un parallelo cani-uomini e Poirot ammette di non avere come gli inglesi la passione dei cani potendo vivere benissimo senza di loro, ma dichiara:

The man loves and respects his dog. He indulges him, he boasts of the intelligence and sagacity of his dog to his friends. Now figure to yourself, the opposite may also come to pass! The dog is fond of his master. He indulges that master! He, too, boasts of his master, boasts of his masters sagacity and intelligence. And as a man will rouse himself when he does not really want to, and take his dog for a walk because the dog enjoys the walk so much, so will the dog endeavour to give his master what that master pines to have.¹⁹

Un uomo ama e rispetta il proprio cane, lo vizia un po', si vanta con gli amici della sua fedeltà, intelligenza, umanità. Ora anche l'inverso si può verificare. Il cane ama e rispetta il padrone, lo vizia, si vanta della sua intelligenza. A volte un uomo non ha voglia di uscire, ma sa che il suo cane desidera fare una passeggiata e si sforza di accontentarlo. L'animale se ne rende conto e, quando capita l'occasione adatta, anche lui fa qualcosa per far piacere al padrone.*

Poirot adatta l'immagine a se stesso e al narratore, cane da riporto che indaga sui luoghi per individuare le tracce.

In *At Bertram's Hotel* (1965), inizi capitolo 17 il capo della polizia disegna un gatto poi, guardando l'ispettore Davy, disegna un cane bulldog, ma all'inizio del capitolo 20 l'ispettore nella nebbia «was prowling as a cat prowls before the moment comes for it to pounce on its prey»²⁰.

Postern of Fate (1973) ha la dedica «For Hannibal and his Master». I protagonisti, anche di precedenti narrazioni, sono Tommy e Tuppence Beresdorf che, non più giovani, hanno un cane Hannibal. «Hannibal

¹⁸ Ivi, ch. 8, p. 63; trad. it. ivi, p. 55.

¹⁹ Ivi, ch. 28, p. 226; trad. it. ivi, p. 181.

²⁰ A. Christie, *At Bertram's Hotel* (1965), Harper, London 2008, p. 217; trad. it. di D. Fonticoli, *Miss Marple al Bertram Hotel*, Mondadori, Milano 1991⁵, p. 131: «S'aggirava come un gatto prima che gli capiti il momento di piombare sulla preda».

would certainly allow no harm to come to Tuppence», ma potrebbe causare danni ad estranei. In genere amichevole in visita da altri, è sospettoso verso chiunque voglia entrare nella loro casa: «He was ready at all risks to both bark and bite if he considered it necessary». Dopo un giro nei dintorni, Tommy torna:

Hannibal, at this moment, made his own presence felt. He rushed at Tommy and gave him such a rapturous welcome as nearly to fell him to the ground. Hannibal was a small black dog, very glossy, with interesting tan patches on his behind and each side of his cheeks. He was a Manchester terrier of very pure pedigree and he considered himself to be on a much higher level of sophistication and aristocracy than any other dog he met.²¹

In quel preciso momento Hannibal manifestò la propria presenza con tanta vitalità che Tommy ne fu quasi travolto. Era un esemplare nero, con il pelo corto e lucido, due macchie marrone sul posteriore, molto particolari, e due sul muso, una per parte. Era un Manchester terrier di razza purissima e, rispetto a qualsiasi altro cane, si riteneva un aristocratico.*

Si svolge un dialogo fra Tommy e il cane:

“[...] Want to go for a walk, Hannibal?” Hannibal, as was his habit, immediately replied in the affirmative. His affirmatives and his negatives were always quite impossible to miss. He wriggled his body, wagged his tail, raised one paw, put it down again and came and rubbed his head hard against Tommy’s leg. “That’s right”, he obviously said, “that’s what you exist for, my dear slave. We’re going for a lovely walk down the street. Lots of smells, I hope.” “Come on”, said Tommy. “I’ll take the lead with me. And don’t run into the road as you did last time. One of those awful great long vehicles was nearly the end of you”. Hannibal looked at him with the expression of “I am always a very good dog who’ll do exactly what I am told”.²²

- Va bene che usciamo Hannibal?
Hannibal aderì alla proposta del suo padrone con il suo solito entusiasmo.
- Ma questa volta, caro mio, prenderò il guinzaglio - aggiunse Tommy. -
L’altro giorno, per poco non finivi sotto un camion. E non guadarmi con quell’aria giudiziosa, sei un ipocrita.*

Condotta il cane in strada con il collare, Tommy lo sgancia in una via secondaria, che conduce alla chiesa:

²¹* A. Christie, *Postern of Fate*, William Collins and Sons, London 1973, Book 1, ch. 3, p. 24; trad. it. di L. Crepax, *Le porte di Damasco*, Mondadori, Milano 1979, p. 15.

²²* Ivi, Book 1, ch. 4, p. 32; trad. it., ivi, p. 19.

Hannibal acknowledged the privilege by grunting and sniffing in various tufts of grass with which the pavement next to the wall was adorned. If he could have used human language it was clear that what he would have said was: "Delicious! Very rich. Big dog here. Believe it's that beastly Alsatian." [...] "Come out of that gate, now", said Tommy, "Don't go into a house that isn't yours." Hannibal pretended not to hear. "Hannibal!" Hannibal redoubled his speed and turned a corner which led toward the kitchen. "Hannibal!" shouted Tommy. "Do you hear me?" "Hear you, Master?" said Hannibal. "Were you calling me? Oh yes, of course." [...] Hannibal walked a few inches behind Tommy's heel. "Good boy", said Tommy. "I am a good boy, aren't I?" said Hannibal. "Any moment you need me to defend you, here I am less than a foot away"²³

Arrivato sulla stradicciola che portava alla chiesa, tolse il guinzaglio ad Hannibal. Con un mugolio di gratitudine, questi si allontanò trotterellando. Ogni tanto si fermava ad annusare i ciuffi d'erba al margine della strada, contro il muro di una casa, finché qualcosa non lo attirò oltre un cancello. Tommy non riuscì a fermarlo. - Esci di lì, Hannibal! - gridò, ma il cane finse di non sentire, raddoppiò la velocità e girò dietro l'angolo di casa. - Hannibal, non mi senti?*

Al cancello del cimitero, il cane si infila fra le sbarre, poiché egli ha, volendo, la straordinaria capacità di modificare le sue dimensioni. «"Come back, Hannibal", called Tommy. "You can't go into the churchyard"»²⁴. Hannibal avrebbe potuto rispondere che ormai vi era; Tommy entra con il guinzaglio in mano cercandolo. Hannibal ora è nell'angolo più lontano, come se volesse entrare in chiesa dalla porta lievemente aperta. Tommy lo raggiunge in tempo e il cane lo guarda con l'aria di dire che il guinzaglio è una forma di prestigio, dimostra che egli è un cane di valore.

Tuppence torna a casa,

But at that moment Hannibal made his appearance. Having barked with the ferocious fury he considered necessary for a good guard dog, he had correctly assumed that it was his beloved mistress who had returned and not someone who had come to steal the teaspoons or to assault his master and mistress. He came wriggling down the stairs, his pink tongue hanging out, his tail wagging. [...] "Ah", said Tuppence, "pleased to see your mother?" Hannibal said he was very pleased to see his mother.

Hannibal comparve sulle scale, abbaiando con l'aggressività che riteneva doverosa per un buon cane da guardia, ma quando si accorse che invece di un ladro era arrivata la sua cara Tuppence, le corse incontro con la lingua fuori, agitando la coda. [...] «Ah», sei contento di vedermi? - disse lei.

²³* Ivi, pp. 32-33; trad. it., ivi, p. 19.

²⁴ Ivi, p. 33; trad. it., ivi, p. 20: «Tommy lo chiamò: - Torna indietro, Hannibal! Non puoi entrare!»

He leapt upon her with such force that he nearly knocked her to the ground. "Gently", said Tuppence, "gently. You don't want to kill me, do you?" Hannibal made it clear that the only thing he wanted to do was to eat her because he loved her so much. "Where's Master? Where's Father? Is he upstairs?" Hannibal understood. He ran up a flight, turned his head over his shoulder and waited for Tuppence to join him.²⁵

Sì, Hannibal era contento e glielo dimostrò con tutta l'affettuosa veemenza di cui era capace.

- Piano piano, non vorrai mangiarmi

Forse l'avrebbe mangiata davvero, tanto bene le voleva.

- Dov'è Tommy? In soffitta?

Hannibal capì e si avviò su per le scale, voltandosi ogni tanto per aspettarla.*

Tommy spiega infine che il cane è più intelligente di quanto essi abbiano pensato, ha infatti ritrovato la tomba del ragazzo che lasciò un messaggio in un libro. Poche pagine dopo Hannibal tenta di uscire di nuovo con Tuppence che gli ricorda di essere già uscito, «Hannibal intimated that she was quite mistaken, he hadn't had a walk. "You are one of the worst liars among dogs I have ever known", said Tuppence»²⁶. Il cane allora cerca di dimostrare con i suoi atteggiamenti che ogni cane potrebbe avere una seconda passeggiata. Deluso nei suoi sforzi si reca allora in fondo alle scale abbaiando forte e mostrando di voler mordere la ragazza che maneggia l'aspirapolvere e Tuppence spiega che è solo apparenza e non vera intenzione.

I coniugi Beresford e Hannibal si recano in un ripostiglio, Hannibal grugnisce più volte e Tuppence lo accarezza sul capo e sulle orecchie per calmarlo, poi Hannibal abbaia sempre più forte. Tommy pensa vi sia qualcuno fra i cespugli, forse un coniglio, Hannibal va ad annusare fra i cespugli abbaiando forte e girando il capo verso Tommy, che ritiene vi sia forse un gatto, Tuppence cerca di richiamare il cane che rivolge di nuovo l'attenzione ai cespugli abbaiando furiosamente. Tommy lo richiama, il cane scuote il capo e prepara un attacco verso i cespugli. Improvvisamente si ode il suono di due secche esplosioni. Il cane corre fra i cespugli e Tommy dietro, mentre il cane rincorre qualcuno giù dalla collina correndo come impazzito. Qualcuno ha sparato contro di loro e Tuppence è colpita sotto la spalla. Hannibal torna senza fiato. «He spoke to Tommy in the way a dog does speak. He came up to him, shook himself, put a paw on Tommy's trouser leg and tried to pull him in the direction from which he had just come»²⁷. Tommy capisce ma telefona alla polizia.

²⁵ Ivi, Book 1, ch. 5; trad. it., ivi, p. 24.

²⁶ Ivi, Book 1, ch. 6, p. 28; trad. it., ivi, p. 28: «- Sei un bugiardo, so benissimo che Tommy ti ha portato a fare una passeggiata».

²⁷ Ivi, Book 3, ch. 24, p. 260; trad. it., ivi, pp. 129-130: «Lo videro precipitarsi verso Tommy e parlargli, come può fare un cane, mettendogli una zampa sul ginocchio e tirandolo per i pantaloni nella direzione da cui era venuto».

Al capitolo 11 apprendiamo che Hannibal tornò con un piccolo campione preso dai pantaloni di colui che sparò. Al termine della narrazione viene proposto un brindisi anche per Hannibal, Tuppence strofina il suo capo e Mr. Robinson chiede il permesso al cane di toccarlo sulla spalla, Hannibal fa un passo verso di lui e riceve il tocco sulla spalla e muove gentilmente la coda, creato così conte del reame.

Già nel 1934 Erle Stanley Gardner pubblica *The Case of the Howling Dog*, poi nel 1935 *The Case of the Caretaker's Cat* e nel 1942 *The Case of the Careless Kitten* con ruolo rivelatore del micetto che traccia con le zampe sporche di farina il proprio percorso permettendo di scoprire le menzogne del testimone complice; solo gli esperti di gatti comprendono perché egli preferì un letto (ancora caldo) ad un altro (freddo). In *The Case of the Drowning Duck* (1942), inizio cap. VIII, Mason e la segretaria sono accolti tranquillamente dai cani da guardia. In altri scrittori compaiono cani o gatti come presenze strumentali all'azione o all'ambientazione. Così in *The Kennel Murder Case* (1933), di S.S. van Dine, dove l'amore e la conoscenza che l'investigatore Philo Vance ha dei cani terrier gli permette di ricostruire la dinamica del delitto e individuare il colpevole. In *Penelope of the "Polyantha"* (1926), di Edgar Wallace, il personaggio negativo femminile fa gettare in mare il cane per non subire la quarantena all'arrivo. Nel suo *The Green Archer* (1923) quattro grandi cani sono da guardia sono addormentati e di un gatto si intravedono nel buio gli occhi verdi. In *The Strange Countess* (1925), due cani da guardia sono uccisi per difesa, con dispiacere. In *The Just Men of Cordova* (1917) un cane muore avvelenato dai cioccolatini inviati al padrone. Helen Reilly, *Dead Man Control* (1936), propone l'uccisione del vecchio cagnolino del milionario.

Così cani o gatti connotano personaggi positivi o negativi. Presenze rapide, con buona intesa uomo-cane in Patrick Quentin, *Suspicious Circumstances* (1957) dove il cane acrobata viene utilizzato per uccidere la donna che sviene alla vista di cani²⁸; in *Choice of Violence* (1961) di Hugh Pentecost il cane aiuta nella lotta contro i gangsters; in *The Snipers* (1965), del medesimo, il cane non abbaiò, dunque l'assassino era della cerchia familiare. Jan Roffman, *Likely to Die* (1964), connota il personaggio negativo anche con la propensione a sopprimere il micio della figliastra. Di Jean Potts, *Go Lovely Rose* (1954), vede due gatti pacifici e un cane anziano che partecipa agli eventi. Di Joyce Porter, *Dover does to Pott* (1968), termina con un gatto nero che attaversa la strada, portando fortuna ma ricevendo poi una pedata. In *Deadly Discretion* (1973) di Diana Ramsay, il maestro di ballo ha un cane che si sposta con lui, e la maestra di ballo ha la casa piena di gatti: due personaggi positivi²⁹.

²⁸ P. Quentin, *Suspicious Circumstances*, Gollancz, London 1957.

²⁹ Si vedano anche H. Kuttner, *Murder of a Wife* (1959), lo psicanalista ha la gatta Julia; F. and R. Lockridge, *The Ticking Clock* (1961), il pittore Farmer ha il gatto Rembrandt, con la passione per le passeggiate; Idd., *First to Come, First to Kill* (1962), il cane danese

Un delizioso poliziesco 'romano', *Via delle Quattro Palle* (2003) di Giovanna Caraci, vede più volte gatti neri attraversare la stradina o miagolare nella notte e al termine del testo la colpevole (per legittima difesa) e il suo futuro marito ne adottano uno, piccolino e affamato. Se non segnale di accordo con il mondo, indice di possibile speranza futura.

Di recente Lilian Jackson Braun³⁰ dedica oltre trenta narrazioni a una coppia di siamesi (*The Cat Who Saw Red*, 1986; *The Cat Who Played Post Office*, 1987; *The Cat Who Knew Shakespeare*, 1988; *The Cat Who Went Underground*, 1989; *The Cat Who Blew the Whistle*, 1995). Il maschio Koko è dotato di intuizione e preveggenza per gli eventi delittuosi e cerca di segnalarli al Narratore, già giornalista di cronaca nera, appassionato di crimini che riesce con il suo aiuto a individuare il colpevole. Contano le capacità dell'animale e insieme la loro comprensione da parte umana, e questa comunicazione deriva anche dalle caratteristiche del giornalista, curioso di fatti umani, capace di apprezzare la natura, l'amicizia, l'amore. Trasferitosi al confine con il Canada, devolve la notevole eredità per finanziare un piccolo aeroporto, la biblioteca pubblica, un museo storico, un teatro e iniziative private imprenditoriali. Ama girare su una vecchia bicicletta o camminare per le vecchie strade di questa antica zona mineraria, ammirandone colori, alberi, fiumi nonché le abbondanti neviccate.

Così questi animali conquistano spazio nella paraletteratura. Già *My Dog Tulip* (1956) di Joe Randolph Ackerly è la storia dell'apprendimento della individualità del cane mediante l'attenzione e l'amore reciproci. Ackerly riesce a comprarlo dall'amico, preso dal lavoro e dalla famiglia, nel 1946 e approfondisce il percorso di affetto e attenzione ai particolari fisici dell'animale, ai suoi movimenti e comportamenti. Nel diario degli anni '50 (cfr. introduzione), egli dirà che quel cane ha cambiato la sua vita. Il finale del libro parla della morte di un grande platano e di due suicidi avvenuti nel bosco. Sensibile ai problemi della diversità, Ackerly è consapevole che la fine della vita singola, anche di un cane, lascia un vuoto proprio a causa della specificità di ogni essere.

Colonnello va a curiosare presso un pozzo dove il vicino ha gettato la moglie, viene ferito e conduce alla scoperta; Idd. *Cat of Dreams* (1960) apparso con il titolo *Il siamese ha gli occhi rossi* nel Giallo Mondadori 10/7/1960, caratteristica che permette di credere alla testimonianza di una bambina. P. Atwood Taylor, *Proof of the Pudding* (1946), siamese graffia il ladro e assassino e la sua borsa permettendone il riconoscimento. V. Siller, *The Hell with Helen* (1974), barboncino per difendere la padrona ha tre costole fratturate e può riconoscere l'assassino. S. Kaminsky, *The Fala Factor* (1984), vicende per ritrovare il cane del presidente Roosevelt che non era stato rapito ma sostituito dal veterinario con altro simile. P.D. James, *The Murder Room* (2003), un gatto viene appeso a un albero per una zampa e attira fuori con i miagolii la donna che lo libera ma verrà ferita.

³⁰ Americana (1913-2011), pubblica nel 1967 e 1968 i primi due della serie ripresa nel 1986 con il terzo e poi di seguito gli altri con successo internazionale.

LA MONETA DEL DESIDERIO. IL CASO EUGÉNIE GRANDET

Giuseppe Panella

Scuola Normale Superiore, Pisa (<giuseppe.panella@sns.it>)

Die Bestimmung des Products im Tauschwerth bringt es also notwendig mit sich, daß der Tauschwerth eine vom Produkt getrennte losgelöste Existenz erhält. Der von den Waaren selbst losgelöste und selbst als eine Waare neben ihnen existierende Tauschwerth ist – *Geld*. Alle Eigenschaften der Waare als Tauschwerth erscheinen als ein von ihr verschiedener Gegenstand, eine von ihrer natürlichen Existenzform losgelöste soziale Existenzform im *Geld*. (Dieß weiter nachzuweisen, indem die gewöhnlichen Eigenschaften des Geldes aufgezählt werden). (Das Material, worin dieses Symbol ausgedrückt wird, ist keineswegs gleichgültig, so verschieden es auch historisch auftritt. Die Entwicklung der Gesellschaft arbeitet mit dem Symbol auch das ihm mehr und mehr entsprechende Material heraus, von dem sie nachher wieder sich loszuwinden strebt; ein Symbol, wenn es nicht willkürlich ist, erfordert gewisse Bedingungen in dem Material, worin es dargestellt wird. So z. B. die Zeichen für Worte eine Geschichte haben. Buchstabenschrift etc.). Der Tauschwerth des Products erzeugt also das Geld neben dem Produkt.¹

La determinazione del prodotto in valore di scambio comporta dunque necessariamente che il valore di scambio riceve una esistenza separata, scissa dal prodotto. Il valore di scambio scisso dalle merci stesse ed esistente esso stesso come una merce accanto ad esse – è denaro. Tutte le proprietà della merce in quanto valore di scambio si presentano come un oggetto diverso da essa, come una forma di esistenza sociale in denaro, scissa dalla sua forma di esistenza naturale. (Sviluppare ulteriormente questo punto, enumerando le abituali proprietà del denaro). (Il materiale in cui viene espresso questo simbolo non è affatto indifferente, per quanto diverso esso si presenti storicamente. L'evoluzione della società elabora, insieme al simbolo, anche il materiale ad esso sempre più corrispondente, da cui poi cerca di nuovo di svincolarsi; un simbolo, se non è arbitrario, richiede determinate condizioni del materiale in cui si esprime. Così, per esempio, i segni linguistici hanno una loro storia, la scrittura alfabetica ecc.). Il valore di scambio del prodotto genera dunque, accanto al prodotto, il denaro.*

¹ K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, in V. Adoratskij (Hrsg.), *Marx Engels Gesamtausgabe*, Teil II, Bd 1.1, Dietz, Berlin 1953, pp. 79-80, per l'edizione digitale rimandiamo al sito della Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: <<http://goo.gl/g9HYoX>> (03/2016); trad. it. di E. Grillo, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, La Nuova Italia, Firenze 1971³, pp. 81-82.

1. *Discorso sul metodo*

Il rischio che si corre scrivendo dell'opera e dell'estetica di Honoré de Balzac è quello di incappare nella questione (sempre vigente) del realismo in letteratura e giudicare l'opera dello scrittore di Tours sulla base della sua adesione o meno a quel progetto di poetica oppure di rovesciarne gli enunciati e ricercare nelle sue opere esattamente il suo opposto, riscrivendone un profilo tutto virato nella dimensione del fantastico o della negazione della realtà².

L'analisi successiva che cercherò di costruire a partire dai personaggi di *Eugénie Grandet* (1833)³ richiede, per questo motivo, una breve riflessione metodologica su una *vexata quaestio* che non è di scarsa importanza. Il 'realismo' che si riscontra nelle situazioni 'tipiche' descritte da Balzac si baserebbe, infatti, su una contraddizione fortemente produttiva tra la sua ideologia manifesta (legittimista e filoconservatrice) e i risultati che la sua attività di scrittore ha conseguito attraverso la messa in scena delle situazioni, dei personaggi e delle vicende che costituiscono la sostanza della sua opera di scrittore:

Je mehr die Ansichten des Autors verborgen bleiben, desto besser für das Kunstwerk. Der Realismus, von dem ich spreche, kann sogar trotz der Ansichten des Autors in Erscheinung treten. Gestatten Sie mir ein Beispiel. Balzac, den ich für einen weit größeren Meister des Realismus halte als alle Zolas passés, présents et à venir, gibt uns in „La Comédie humaine“ eine wunderbar

quanto più nascoste rimangono le opinioni dell'autore e tanto meglio è per l'opera d'arte. Il realismo di cui io parlo può manifestarsi anche a dispetto delle idee dell'autore. Mi permetta un esempio: Balzac, che io ritengo un maestro del realismo di gran lunga maggiore di tutti gli Zola del passato, del presente e dell'avvenire, ci dà nella *Comédie humaine* un'eccellente

² Non sfugge a questa contrapposizione il pur significativo studio di G. Pasqualotto, *Balzac: contro la realtà* («Angelus Novus», 22, 1972, pp. 1-55), il quale, nonostante le ambizioni spesso innovative del suo progetto ermeneutico, ricade pur sempre nell'ambito della dicotomia tra reazione e progresso in Balzac che sosteneva di aver superato. Molto meglio, invece, sono le ricostruzioni analitico-estetiche ad opera di F. Rella nella sua *Notizia* in appendice a H. de Balzac, *Teoria dell'andatura* (*Théorie de la démarche*, «L'Europe littéraire», août et septembre 1833), trad. it. e cura di F. Rella, Cluva, Venezia 1986 e in *L'Atopia Erotica, saggio su "Séraphita"*, postfazione a H. de Balzac, *Séraphita* («Revue de Paris», juin 1834), trad. it. di L. Magliano, Reverdito, Trento 1986.

³ H. de Balzac, *Eugénie Grandet* (1833), in Id., *Oeuvres Complètes de H. de Balzac. La comédie humaine*, cinquième volume, première partie, deuxième livre, t. 1, Imprimerie de E. Martinet, Paris 1874; trad. it. di G. Brunacci, *Eugénie Grandet*, con un'introduzione di L. Binni, Garzanti, Milano 1994¹⁵.

realistische Geschichte der französischen „Gesellschaft“, indem er in der Art einer Chronik fast Jahr für Jahr von 1816 bis 1848 die fortschreitenden Einbrüche der auf steigenden Bourgeoisie in die Gesellschaft der Adligen schildert, die sich nach 1815 rekonstituierte und, soweit sie es vermochte, den Standard der *vieille politesse française* wieder herstellte.⁴

storia realistica della società francese, poiché, sotto forma di una cronaca, egli descrive, quasi anno per anno, dal 1816 al 1848, a spinta sempre crescente della borghesia in ascesa contro la società nobiliare che, dopo il 1815, si era ricostituita ed era ritornata a inalberare, nei limiti delle sue possibilità, il vessillo della *vieille politesse française*.*

È un passo (reso famoso dai saggi di critica letteraria di Lukács ma non certo soltanto da essi) della lettera di Friedrich Engels a Miss Margaret Harkness dell'aprile 1883 in cui il pensatore tedesco (e unico sodale di Marx) elogia l'opera di Balzac.

Ora a parte il fatto che a tutto assomiglia l'opera di Balzac piuttosto che a una cronaca, dato che i passaggi storici e i cambiamenti di atmosfera che si trovano in essa sono molteplici e spostano l'attenzione del suo lettore da luogo a luogo e da paese a paese, addirittura da epoca a epoca, l'idea di fondo della *Comédie humaine* (1830-1856) non è quella di fare la storia della *société française* della Restaurazione ma di descrivere tutte le articolazioni e le forme espressive della natura umana attraverso le sue riverberazioni e le sue espressioni reali (anche se sovente rese in movenze fantastiche e in articolazioni simboliche) in situazioni specifiche significative che ne mettono, in tal modo, in evidenza la contraddittorietà, la follia e la grandezza.

Dove Engels ha ragione, infatti, è quando scrive (ma riferendosi al romanzo *A City Girl*, 1887, di Margaret Harkness, non all'opera ciclopica di Balzac):

⁴ K. Marx, F. Engels, *Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften* (1868), hrsg. von M. Lifschitz, Verlag Bruno Henschel und Sohn, Berlin 1948, p. 106; trad. it. e cura di C. Salinari, *Scritti sull'arte*, introd. di C. Salinari, Laterza, Bari 1971³, pp. 160-161. Questo breve testo engelsiano di critica (assai superficialmente) letteraria è stato fin troppo sopravvalutato in epoca staliniana (la prima antologia di brani marx-engelsiani dedicati all'arte e alla letteratura fu, infatti, pubblicata a Mosca nel 1933 a cura di Lifšic e Schiller con la prefazione di Anatolij Lunačarskij) e il suo apprezzamento in quel periodo funesto della storia russa ne ha fatto dimenticare l'occasionalità e soprattutto ha fatto ignorare, nel gioco della sua utilizzazione critica, altri testi di Marx (e dello stesso Engels) assai più significativi e centrati al riguardo, contenuti in opere il cui obiettivo era la critica generale della società capitalistica e la descrizione del suo meccanismo di funzionamento.

Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen.⁵

Realismo significa, secondo il mio modo di vedere, a parte la fedeltà nei particolari, riproduzione fedele di caratteri tipici in circostanze tipiche.*

I caratteri descritti da Balzac sono, in realtà, sufficientemente 'tipici' per risultare esemplari ma i meglio riusciti di essi lo sono certamente non tanto perché illuminano della loro luce (o del loro riflesso speculare, *Widerspiegelung*, per usare una delle espressioni più care a Lukács) la situazione storica in cui operano (o, comunque, non soltanto in essa) ma *in assoluto* per la loro rappresentazione e forma espressiva. Gli avari, i prodighi, gli adulteri e le adultere balzacchiane sono caratteri storicamente denotati ma emergono dal magma sociale in cui vivono e allignano perfettamente per la loro perfetta peculiarità e congruenza con il loro destino di figure esemplarmente ritagliate nella dimensione narrativa in cui esistono e vivono.

Le loro singolarità letterarie colpiscono e persistono nel tempo non soltanto perché sono storicamente specifiche ma perché giganteggiano in un panorama sociale in continuo movimento e ne stabilizzano le movenze grazie alla loro potenza psicologica e narrativa. Lo stesso Engels, in fondo, è costretto a dichiararlo:

Er schildert, wie die letzten Überreste dieser für ihn musterhaften Gesellschaft allmählich dem Eindringen des vulgären, reichen Emporkömmlings nachgaben oder von ihm zersetzt wurden; wie die große dame, deren eheliche Untreue nur eine Methode darstellte, um sich Geltung zu verschaffen, die mit der Art und Weise, wie sie verheiratet worden war, vollkommen im Einklang stand, der Bürgersfrau Platz machte, die ihrem Ehemann für Geld oder Garderobe Hörner auf setzte; und um dieses zentrale Bild gruppiert er eine vollständige Geschichte der französischen Gesellschaft, aus der ich, sogar in den ökonomischen Einzelheiten (zum Beispiel der Neuordnung des beweglichen und unbeweglichen Eigentums nach der Revolution), mehr gelernt habe als von allen berufsmäßigen Historikern, Ökonomen und Statistikern dieser Zeit zusammengenommen.⁶

Egli descrive come gli ultimi avanzi di questa società, per lui esemplare, andavano a poco a poco soggiacendo all'assalto del ricco e volgare villan rifatto o venivano da lui corrotti; come la *grande dame*, la cui infedeltà coniugale era solamente un mezzo di afferinarsi perfettamente adeguato al modo con cui si disponeva di lei per il matrimonio, faceva posto alla signora della borghesia che si prendeva un marito per amore della cassaforte o del guardaroba: e intorno a questo quadro centrale raggruppa una storia completa della società francese dalla quale io, perfino nelle particolarità economiche (ad esempio la redistribuzione della proprietà reale e personale dopo la Rivoluzione francese) ho imparato più che da tutti gli storici, gli economisti, gli statistici di professione di questo periodo messi insieme.*

⁵ K. Marx, F. Engels, *Über Kunst und Literatur...*, cit., p. 105; trad. it. di C. Salinari, *Scritti sull'arte*, cit., p. 160.

⁶ *Ibidem*; trad. it. ivi, p. 162.

Le conseguenze che Engels deduce da queste circostanze lo portano a sostenere che Balzac espone nei suoi romanzi un modello di analisi della società e delle sue figure umanamente più rilevanti, che sovrasta le sue opinioni politiche e che lo spinge a cogliere nei nemici del partito leghittimista i caratteri più adeguati a forgiare una possibile società futura e capaci, di conseguenza, di esprimere delle potenzialità di governo e di guida del paese molto migliori rispetto a quelle dei loro avversari:

Und die einzigen Leute, von denen er immer mit unverhohlener Bewunderung spricht, sind seine schärfsten politischen Gegner, die republikanischen Helden vom Cloître Saint-Méry, die Männer, die zu dieser Zeit (1830 bis 1836) in der Tat die Vertreter der Volksmassen waren. Daß Balzac so gezwungen war, gegen seine eigenen Klassensympathien und politischen Vorurteile zu handeln, daß er die Notwendigkeit des Untergangs seiner geliebten Adligen sah und sie als Menschen schilderte, die kein besseres Schicksal verdienen; und daß er die wirklichen Menschen der Zukunft dort sah, wo sie damals allein zu finden waren - das betrachte ich als einen der größten Triumphe des Realismus und als einen der Groß-artigsten Züge des alten Balzac.⁷

E i soli uomini dei quali egli parla sempre con franca ammirazione sono i suoi più recisi avversari politici, gli eroi repubblicani del Cloître-Saint-Merry, gli uomini che a quell'epoca (dal 1830 al 1836) erano i veri rappresentanti delle masse popolari. Che quindi Balzac sia stato costretto ad agire contro le simpatie di classe e i pregiudizi politici a lui propri, che *abbia visto* la necessità del tramonto dei suoi diletti nobili e li descriva come uomini che non meritavano alcuna sorte migliore; e che *abbia visto* i veri uomini dell'avvenire dove a quell'epoca, solamente, era dato trovarli; tutto questo lo considero come uno dei maggiori trionfi del realismo e come uno dei tratti più grandiosi del vecchio Balzac.*

Ma dove rifulgono queste figure di 'veri uomini dell'avvenire' nei romanzi dedicati alla *vie de province* o negli studi filosofici?

Le osservazioni engelsiane da questo punto di vista risultano (anche metodologicamente) troppo carenti per essere una bussola negli studi balzacchiani come, invece, per lungo tempo lo sono stati (e non solo nel caso del giudizio assegnato allo scrittore di Tours).

Da questo punto di vista, la vicenda di Eugenie Grandet può risultare un modello di riferimento straordinario ed esplicativo del sistema di composizione di Balzac e delle sue intenzioni di analisi dei caratteri e delle psicologie dei suoi personaggi più significativi.

⁷ Ivi, p. 106; trad. it. ivi, p. 161. È, ad esempio, il caso della ricostruzione della fortuna economica di M. Grandet (come si vedrà in seguito).

2. L'oro è l'approdo finale del desiderio

Eugénie Grandet, romanzo balzacchiano del dicembre 1833, è quasi unanimemente riconosciuto come uno dei grandi capolavori di Balzac. Il giudizio è di due scrittori del peso letterario di Fëdor Michailovič Dostoevskij che, infatti, lo tradusse in russo nel (1843)⁸ o di Grazia Deledda che nel 1930 ne fece l'unica traduzione della sua vita per l'editore Mondadori (e subito dopo aver ricevuto il Premio Nobel per la letteratura). Anche i critici del suo tempo (e perfino il suo grande detrattore Sainte-Beuve!) apprezzarono l'opera di Balzac e continuarono a rinfacciargliene la straordinaria riuscita ogni volta che altri suoi testi letterari venivano pubblicati. Su questo aspetto, scrive, tra gli altri, anche Francesco Fiorentino:

Basta qui ricordare che fu un successo incontrastato: persino un critico malevolo come Sainte-Beuve dovette convenirne. Fino alla fine della sua attività letteraria Balzac fu principalmente l'autore di *Eugénie Grandet*, che veniva dal recensore malevolo di turno puntualmente ricordato per stroncare il romanzo di cui era in quel momento questione. Non meraviglia quindi che il suo autore finisse per odiarlo.⁹

In quest'opera della grande maturità di Balzac, il tema dell'oro (la sua 'monomania' nella psiche del padre Grandet asserragliata dalla volontà di accumularne e, contemporaneamente, conservarne il più possibile) si fonde e si giustappone fino a coincidervi con quella dell'amore: in essa, il desiderio amoroso, infatti, fa tutt'uno con il problema della gestione economica delle proprie risorse e delle proprie ricchezze.

I tre personaggi del romanzo sono il campo di battaglia in cui l'amore come passione totale si scontra e si mescola con quella volontà di possesso dell'oro che risulta altrettanto totalizzante, ma il risultato di questo scontro mortale non sarà la vittoria dell'uno a vantaggio dell'altro ma la loro giustapposizione e coincidenza in un gioco che, alla fine, si rivelerà micidiale per almeno due (Grandet padre e figlia) delle figure centrali del testo narrativo.

La storia di queste tre epifanie del rapporto conflittuale tra denaro e amore è centrale all'interno della vicenda e delle situazioni che contraddistinguono *Eugénie Grandet*, il padre soprattutto.

⁸ La traduzione di Dostoevskij, redatta nel 1843, è stata pubblicata nel 1844. Cfr. O. de Bal'zac (H. de Balzac), *Evgenij Grande (Eugénie Grandet)*, «Repertuar i Panteon. Teatral'noe obozrenie» (Repertorio e Pantheon. Rassegna teatrale), Tip. K. Žernakova, Sankt-Peterburg 1844, VI, 6, pp. 386-457; VI, 7, pp. 44-125. Per ulteriori approfondimenti sulle vicende della traduzione si veda il sito «Fëdor Michajlovič Dostoevskij. Antologija žizni i tvorčestva» (Fëdor Michajlovič Dostoevskij. Antologia della vita e dell'opera), red. resp. Sergej Aleksandrovič Rublëv, <<http://goo.gl/btpy1b>> (03/2016).

⁹ F. Fiorentino, *Introduzione a Balzac*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 64.

Dell'uomo, all'epoca in cui inizia il romanzo, si sa che a Saumur, sua patria, godeva di una notevole reputazione di persona ricca e capace ma anche la sua fortuna, pur non basandosi su un crimine vero e proprio, era fondata su un'azione di limpidezza nient'affatto certificata e conclamabile.

Monsieur Grandet (encore nommé par certains gens le père Grandet mais le nombre de ces vieillards diminuait sensiblement), était en 1789 un maître-tonnelier fort à son aise, sachant lire, écrire et compter. Dès que la République française mit en vente, dans l'arrondissement de Saumur, les biens du clergé, le tonnelier, alors âgé de quarante ans, venait d'épouser la fille d'un riche marchand de planches. Grandet alla, muni de sa fortune liquide et de la dot, muni de deux mille louis d'or, au district où, moyennant deux cents doubles louis offerts par son beau-père au farouche républicain qui surveillait la vente des domaines nationaux, il eut pour un morceau de pain légalement, sinon légitimement, les plus beaux vignobles de l'arrondissement, une vieille abbaye et quelques métairies. [...] Il fut nommé membre de l'administration du district de Saumur et son influence pacifique s'y fit sentir politiquement et commercialement. Politiquement, il protégea les ci-devant et empêcha de tout son pouvoir la vente des biens des émigrés. Commercialement, il fournit aux armées républicaines un ou deux milliers de pièces de vin blanc et se fit payer en superbes prairies dépendant d'une communauté de femmes que l'on avait réservée pour un dernier lot.¹⁰

M. Grandet, che ancora alcuni, ma il numero di questi vegliardi diminuiva sensibilmente, chiamavano papà Grandet, nel 1789 era un agiato bottegaio che sapeva leggere, scrivere e far di conto. Quando la repubblica francese mise in vendita, nel distretto di Saumur, i beni del clero, il bottegaio, che aveva allora quaranta anni, si era appena sposato con la figlia di un ricco commerciante di tavolame. Grandet, munito di tutto il suo denaro liquido e della dote, munito di duemila luigi d'oro, andò al distretto dove, grazie all'esborso di duecento doppi luigi, offerti dal suocero allo scorbutico repubblicano che sovrintendeva alla vendita dei beni demaniali, per un pezzo di pane ebbe legalmente, se non legittimamente, i più bei vigneti del circondario, una vecchia abbazia e alcune cascine. [...] Fu nominato membro dell'amministrazione del distretto di Saumur, e il suo spirito conciliante fece sentire la sua influenza sia sul piano politico sia su quello commerciale. Sul piano politico, protesse gli aristocratici e impedì, usando tutto il suo potere, la vendita dei beni degli emigrati; sul piano commerciale, fornì alle armate repubblicane un migliaio o due di fusti di vino bianco, facendosi dare in cambio dei meravigliosi prati compresi fra le terre di una comunità religiosa femminile che erano state riservate come ultimo lotto.*

È in realtà il signor Grandet (del quale il nome di battesimo, Félix, non viene quasi mai citato) il vero protagonista del romanzo. Le sue fortune ma-

¹⁰ H. de Balzac, *Eugénie Grandet* (1833), nouvelle édition revue et corrigée, Charpentier (Paris) 1839, p. 12, in Gallica: <<http://goo.gl/ZOIPWK>> (03/2016); trad. it. di G. Brunacci, *Eugénie Grandet*, cit., p. 8.

teriali sono enormi e accresciute di anno in anno, di giorno in giorno, senza alcuna soluzione di continuità. La sua sete di denaro e di oro (soprattutto di oro) sembra non porsi alcun limite e alcun desiderio di fermarsi nella sua corsa all'accumulazione progressiva di un sempre più grande tesoro. Il denaro sembra essere la sola finalità della sua vita. La cura che mette nella coltivazione delle sue vigne e nella produzione dei suoi vini (che diventano rapidamente dei 'classici' della sua zona di coltivazione) gli permetterà di essere insignito della *Légion d'honneur* sotto Napoleone imperatore per i suoi meriti economici¹¹:

Cet événement eut lieu en 1806. Monsieur Grandet avait alors cinquante-sept ans et sa femme environ trente-six. Une fille unique, fruit de leurs légitimes amours, était âgée de dix ans. Monsieur Grandet, que la Providence voulut sans doute consoler de sa disgrâce administrative, hérita successivement pendant cette année de madame de La Gaudinière, née de La Bertellière, mère de madame Grandet; puis du vieux monsieur La Bertellière, père de la défunte; et encore de madame Gentillet, grand'mère du côté maternel. Trois successions dont l'importance ne fut connue de personne. L'avarice de ces trois vieillards était si passionnée que depuis longtemps ils entassaient leur argent pour pouvoir le contempler secrètement. Le vieux monsieur La Bertellière appelait un placement une prodigalité, trouvant de plus gros intérêts dans l'aspect de l'or que dans les bénéfices de l'usure. La ville de Saumur présuma donc la valeur des économies d'après les revenus des biens au soleil. Monsieur Grandet obtint alors le nouveau titre de noblesse que notre manie d'égalité n'effacera jamais. Il devint *le plus imposé* de l'arrondissement.¹²

La qual cosa accadde nel 1806. M. Grandet aveva allora cinquantasette anni e sua moglie circa trentasei. La figlia unico frutto dei loro legittimi amori, aveva dieci anni. M. Grandet, che la Provvidenza volle senza dubbio consolare del fatto di essere caduto in disgrazia come amministratore¹¹, durante quell'anno raccolse, a breve distanza l'una dall'altra, l'eredità di Mme de la Gaudinière, nata de la Bertellière, madre di Mme Grandet; quella del vecchio M. de la Bertellière, padre della defunta; infine quella di Mme Gentillet, nonna materna: tre eredità la cui consistenza rimase sconosciuta a tutti. L'avarizia dei tre vegliardi era tale che da anni essi tesaurizzavano il loro denaro per poterlo contemplare in segreto. Il vecchio M. de la Bertellière definiva prodigalità un investimento, trovando più interesse nella vista dell'oro che negli utili dell'usura. La città di Saumur valutò dunque l'ammontare delle economie in base alle rendite dei beni al sole. M. Grandet ottenne allora quel nuovo titolo di nobiltà che la nostra mania per l'uguaglianza non riuscirà mai a cancellare, diventò *il più tassato* del distretto.*

Su queste premesse sia genealogiche che personali è facile pensare quale sia stata l'educazione ricevuta dalla giovane Eugénie.

¹¹ Grandet era stato privato della carica di sindaco durante l'amministrazione napoleonica.

¹² Ivi, p. 14; trad. it. ivi, p. 9.

3. *L'amore è meno potente del denaro*

Ad ogni compleanno, la ragazza riceve un'«insolita» moneta d'oro dal padre e lo stesso accade in occasione del suo onomastico, del capodanno e della festa del padre in maniera tale da accumulare un tesoretto («un petit revenu de cent écus»¹³) che sarebbe andata a costituire la sua dote accessoria. Questi doni in denaro dei quali ogni tanto il padre chiede alla figlia di rendergli conto venivano fatti non perché venissero utilizzati a suo piacimento ma perché ri-creassero in essa l'abito mentale paterno e la ragazza diventasse avara come lui. È una sorta di educazione alla pratica dell'accumulazione aurea in vista dell'esistenza futura. Eppure, Grandet non ha piani a lungo termine per il suo denaro, non punta a lucrosi investimenti per gli anni a venire, non sogna la creazione di un impero finanziario: la sua unica ambizione è quella di tesaurizzare e accumulare denaro sulla base di scelte economiche rinnovate anno per anno. Anche il matrimonio della figlia dovrebbe essere fondato su previsioni basate sul presente e legate a motivazioni di carattere economico adeguate a situazioni che si possono tenere sotto controllo. L'varo non crede nel futuro e non fa piani nei suoi riguardi. Scrive Balzac a questo proposito:

Les avarés ne croient point à une vie à venir, le présent est tout pour eux. Cette réflexion jette une horrible clarté sur l'époque actuelle, où, plus qu'en aucun autre temps, l'argent domine les lois, la politique et les moeurs.¹⁴

Gli avari non credono a una vita futura, il presente è tutto per loro. Questa riflessione getta una luce orribile sull'epoca attuale, nella quale, più che in qualsiasi altro tempo, il denaro domina le leggi, la politica, i costumi.*

Questo criterio non vale per Eugénie – la ragazza crede nel futuro d'amore che la aspetta con il cugino Charles. Quando quest'ultimo, rimasto privo di mezzi per il suicidio del padre che è irrimediabilmente fallito, le chiederà di prestarle il suo denaro per rifarsi una vita e una fortuna in India non esiterà a cederglielo convinta di averlo legato a sé non con il suo affetto o il desiderio fisico che può suscitare in lui ma proprio grazie all'oro che gli ha consegnato.

Per Eugénie, la moneta che (ap) paga il desiderio, quindi, è l'oro, non l'amore, ed è di esso che bisogna servirsi per farsi amare. Il piano non le riuscirà affatto perché il cugino le restituirà il denaro prestatogli in altrettanto oro e non in amore – come la donna sperava.

Il padre non le perdonerà mai di non avere più il suo tesoretto e soprattutto di averlo ceduto senza avergliene e volergliene dare ragione e riprenderà normali rapporti con lei solo alla morte della madre per timore che la

¹³ H. de Balzac, *Eugénie Grandet*, cit., p. 148; trad. it. di G. Brunacci, *Eugénie Grandet*, cit., p. 8: «[una] piccola rendita di quasi cento scudi».

¹⁴ Ivi, p. 275; trad. it. ivi, p. 77.

figlia richieda la sua parte della dote materna (come previsto dal *Code Napoléon*). La sua monomania sarà tale da investire vieppiù la sua esistenza e il suo amore per l'oro culminerà paradossalmente (ma non troppo) proprio con la sua morte. Ernestina Pellegrini lo mette in evidenza molto bene descrivendola attentamente:

Grandet dice a suo nipote che suo padre è morto e aggiunge: “[...] questo non è niente [...] ti ha rovinato e tu non hai un soldo”. Il denaro è ancora una volta l'equivalente generale del valore, che qui è ingigantito dalla passione monomane di Grandet, il quale, aspettando, a sua volta, la morte si fa portare degli scudi d'oro per sparpagliarli sulla tavola e riceverne l'ultima luce. Il denaro è la sua passione, e la passione è già diventata follia.¹⁵

A Eugénie resterà soltanto un lungo e triste declino esistenziale da zitella e poi da vedova. Se l'amore può essere più freddo della morte, nessun tesoro accumulato o ereditato può riscaldarlo con la sua fiamma sempiterna e sempre uguale.

¹⁵ E. Pellegrini, *Necropoli immaginarie. Le rappresentazioni della morte in Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj*, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 41-42.

LE STRADE DI NOTTE DI GAJTO GAZDANOV

Stefania Pavan

Università degli Studi di Firenze (<pavanstefania@gmail.com>)

Nel 1937 il segretario dell'Unione Parigina degli Scrittori e dei Giornalisti Russi, Vladimir Feofilovič Zeeler, fece pubblicare una sorta di vademecum di norme di comportamento, dal titolo *Russkie vo Francii* (I russi in Francia). In questo vademecum molte pagine erano dedicate alle regole da seguire, per gli emigrati russi che volevano intraprendere il lavoro di tassisti. I tassisti erano diventati in quegli anni una vera e propria 'sottocategoria' della categoria sociale dell'emigrazione russa¹, il cui maggiore problema era come guadagnare di che vivere. A questa sottocategoria apparteneva anche Gajto Gazdanov (1903-1971) che da questa esperienza lavorativa trasse il materiale necessario per scrivere un romanzo che con l'autobiografia ha poco o niente in comune, per essere invece una disincantata riflessione sull'esistenza disperata di un'intera generazione che aveva perso ogni riferimento certo.

Legare in modo molto stretto l'opera letteraria di Gazdanov e di tutta la generazione a lui contemporanea al trauma dell'emigrazione coatta è invariante di quasi tutta la critica, che ha visto in essa la ragione principale della nascita di una 'prosa nuova'; in tale ottica, la nostalgia per la patria perduta e le caratteristiche stilistiche di narrazione sovrareale, l'assenza di fabula e di dichiarata analisi psicologica, sono spesso interpretate come segni di appartenenza del romanzo *Nočnye dorogi* (1955)² al Neorealismo.

“Новая проза” – стилевая тенденция, возникшая на базе обновленного в начале XX столетия реализма

La prosa nuova è una tendenza stilistica, nata sulla base del rinnovato realismo dell'inizio del XX secolo,

¹ Cfr. H. Menegaldo, *Un lieu mobile. Le taxi, entre mythe et réalité*, in Ead. *Les Russes à Paris. 1919-1939*, Les Éditions Autrement, Paris 1998, pp. 155-176.

² Ju.V. Babičeva, “Nočnye dorogi” Gajto Gazdanova. Problema stilja i žanra (“Le strade di notte” di Gajto Gazdanov. Il problema dello stile e del genere), «Dar’jal» 3, 2002, <<http://goo.gl/3KEQ6t>> (03/2016). Laddove non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

(неореализма) одновременно по обе стороны границы, разделившей надвое “серебряную” литературу. Новая проза была в равной мере альтернативна и классической повествовательной традиции, и формирующейся стилистической норме “соцреализма”. Как любая дефиниция, в состав которой вошло слово “новый” или частица “нео”, – это не четкая теоретическая категория, а переходящее историко-литературное определение.³

il neorealismo, originatosi contemporaneamente al di qua e al di là dei confini, e che divideva in due la letteratura “d’argento”. La prosa nuova era ugualmente alternativa sia alla tradizione narrativa classica, sia alla norma stilistica che si andava formando del “realismo sociale”. Come ogni definizione, costituita con la parola “nuova” oppure “neo”, non è una precisa categoria teoretica, bensì una transitoria determinazione storico-letteraria.*

Questa dominante lettura critica ha condotto ad una sovrastima del motivo della patria perduta, della contrapposizione Russia *versus* Francia, persino ad un’ipotesi di legame con le cifre stilistiche del cinema neorealista dell’epoca⁴.

Gazdanov arriva a Parigi nel 1923, a vent’anni, e la pubblicazione dei suoi primi racconti è del 1926; inizia a lavorare come tassista nel 1929, e sceglie il turno di notte perché i guadagni sono superiori e per avere tempo anche per scrivere. In seguito, questa scelta diviene piuttosto ‘artistica’:

Нередко, возвращаясь домой после ночной работы по мертвым парижским улицам, я подробно представлял себе убийство, все, что ему предшествовало, все разговоры, оттенки интонаций, выражение глаз – и действующими лицами этих воображаемых диалогов могли оказаться мои случайные знакомые, или почему-либо запомнившиеся прохожие, или, наконец, я сам в качестве убийцы. В конце таких размышлений я приходил обычно к одному и тому же полующущению-полувыводу, это была смесь досады и сожаления по поводу того, что на мою долю выпал такой неутешительный и ненужный опыт; и что в силу нелепой случайности мне пришлось стать шофером такси.⁵

Spesso, rincasando dopo il turno di notte per le strade morte di Parigi, mi inventavo i dettagli di un omicidio: l’antefatto, le conversazioni, le sfumature della voce, l’espressione degli occhi; e i personaggi dei miei dialoghi immaginari erano conoscenti occasionali, un passante che mi aveva colpito o, magari, io stesso nei panni dell’assassino. Alla fine di quei pensieri di solito giungevo alla stessa deduzione-sensazione: un misto di stizza e di spiacere all’idea di ritrovarmi con una vita tanto inutile e sconsolante in cui un caso assurdo aveva fatto di me un tassista.*

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. E.N. Proskurina, *Čerty neorealizma v tvorčestve G. Gazdanova. Roman “Nočnye dorogi” i dokumental’naja povest’ “Na francuzskoj zemle”* (Tratti di neorealismo nell’opera di G. Gazdanov. Il romanzo “Le strade di notte” e la narrazione documentaria “Su suolo francese”), «Kritika i semiotika», 15, 2011, pp. 164-177.

⁵ G. Gazdanov, *Nočnye dorogi* (1955), in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach* (Raccolta delle opere in cinque volumi), Tom vtoroj, Ėllis lak, Moskva 2009, p. 7; trad. it. di C. Zonghetti, *Strade di notte*, prefazione di D. Velikić, Zandonai, Rovereto 2011, p. 7.

Due sono le riflessioni: quanto accade durante il turno notturno come tassista, fatti incontri persone, sono l'origine dell'invenzione, il carburante che mette in moto la creatività dello scrittore; il suo essere un tassista è la conseguenza dell'assurdità della vita, di quel caso 'assurdo' che è la rivoluzione russa.

Il taxi che si sposta, intersecando zone tra le più disparate e lontane di questa Parigi notturna, è la motivazione concreta che permette l'inammissibile: la commistione tra classi sociali diverse; il contatto tra gli emigrati russi, spesso in stato di estrema povertà, e i ricchi francesi; l'incontro tra emarginati, quelli russi e quelli francesi. E in questa situazione il tassista è spettatore e attore, la sua mente assume il ruolo di specchio riflettente e deformante, la sua memoria diviene contenitore di fatti e riflessioni. Il taxi, che per destinazione e definizione è una macchina destinata al movimento, fa sì che le differenze sociali si concretizzino nella narrazione, e quindi nella ricezione del lettore, in differenze di quartieri della città; il tassista, che guida questa macchina ha sì il compito di portare a destinazione i clienti ma, nei confronti della narrazione, egli è principalmente il narratore, il punto di vista che vive e filtra il narrato, colui i cui cinque sensi e la cui mente sono costantemente sollecitati proprio dagli spostamenti del mezzo. Il viaggio in taxi è il cosiddetto cronotopo di questo romanzo. A ben vedere, è un cronotopo misero e perfettamente in linea con la miseria intellettuale e morale che per il suo tramite il lettore attraversa⁶.

Меня неоднократно поражаало отношение шоферов к пассажирам из Аuteil и Пасси; питаю к ним нечто вроде классовой неприязни, они бессознательно и модча признавали их воображаемое превосходство. [...] Я нигде не имел возможности так близко видеть резкую социальную разницу между людьми и, главное, такого полного примирения со своей участью, я никак не мог к этому привыкнуть. Я чувствовал, что, проживи я здесь еще пятьдесят лет, это ничего не изменит.

L'atteggiamento dei tassisti verso i clienti di Passy e Auteuil mi lascia sempre perplesso; nutrivano per loro una sorta di ostilità di classe, ma si sentivano comunque inconsciamente, tacitamente inferiori. [...] Mai come in quelle occasioni ho visto una tale, netta separazione sociale, una tale rassegnazione al proprio destino, e mai ci ho fatto il callo. E di qui a mezzo secolo – ne ero convinto – nulla sarebbe cambiato.

⁶ È interessante e curioso ricordare il film del 1976, *Taxi Driver*, diretto da Martin Scorsese e scritto da Paul Schrader. È stato spesso definito un film esistenzialista, sia per lo stile narrativo sia per l'ispirazione che Schrader e Scorsese dissero aver tratto dai romanzi di Dostoevskij, come *Zapiski iz podpol'ja* (1864) e *Prestuplénie i nakazanie* (1866). Le versioni italiane di queste due opere sono apparse in molteplici traduzioni presso vari editori rispettivamente con i titoli *Memorie dal sottosuolo* o *Ricordi dal sottosuolo*, e *Delitto e castigo*.

Я помню какими дикими глазами смотрели на меня клиенты, когда я им отвечал нормальной, по моим представлениям, образом; из-за своей манеры разговаривать с ними я несколько раз попадал в комиссариат, но, к счастью, все кончалось благополучно. [...] С пассажирами попроще – рабочими, мелкими коммерсантами, торговками – у меня никогда не бывало подобных разговоров, они обращались ко мне как к равному и если спорили, то спорили как с равным.⁷

Ricordo con che occhi mi guardavano i clienti quando rispondevano loro in un modo che ritenevo normalissimo, un modo che – invece – mi portò più di una volta in commissariato, per fortuna senza conseguenze. [...] Non ebbi mai dibattiti analoghi con i clienti meno ricchi – operai, piccoli commercianti, commesse; mi ritenevano un loro simile e se anche capitava di discutere, lo si faceva da pari a pari.*

Il narratore-tassista mette in rilievo come la trasgressione meno ammessa, considerata più grave, dei confini di classe sia quella effettuata tramite la parola: classi diverse non devono dialogare, tra loro deve regnare quell'incomunicabilità che perpetua le divisioni.

Gazdanov ha guidato il taxi per poco meno di vent'anni, e ha iniziato il romanzo nel 1938, ma il manoscritto conservato nell'archivio dello scrittore riporta alla fine la dicitura «11 августа 1941, Париж» (Parigi, 11 agosto 1941); la stesura si protrae per circa tre anni. *Nočnye dorogi* venne quindi pubblicato, solo parzialmente perché ancora incompiuto, per la prima volta a Parigi nel n. 69 del 1939 e nel n. 70 del 1940 della rivista dell'emigrazione russa «Sovremennye zapiski. Annales contemporaines»; questa prima pubblicazione aveva il titolo al singolare *Nočnaja doroga* (La strada di notte). L'edizione completa e riveduta e con il titolo al plurale *Nočnye dorogi* fu solo nel 1952 a New York, per i tipi della casa editrice in lingua russa Chekhov Publishing House.

In *Nočnye dorogi* si avvertono due eco: la prima è di *Tropic of Cancer* di Henry Miller, pubblicato a Parigi nel 1934. L'accostamento è reso possibile sia dall'ambientazione, il romanzo di Henry Miller è ambientato nella Francia del 1930 e principalmente a Parigi; sia per il fluttuare di ambedue le opere tra il passato ed il passato prossimo; sia per la narrazione in prima persona; sia per il riferimento narrativo stretto ad amici e conoscenti dell'io narrante. La seconda eco fa risuonare nel romanzo di Gazdanov *Voyage au bout de la nuit* di Louis-Ferdinand Céline, pubblicato a Parigi nel 1932, soprattutto per il disperato e disincantato cinismo che accomuna le due opere.

⁷ G. Gazdanov, *Nočnye dorogi*, in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., pp. 155-157; trad. it. di C. Zonghetti, *Strade di notte*, cit., pp. 146-148.

Nella narrazione del tassista di Gazdanov, nel suo personalissimo e particolarissimo viaggiare, giornalmente ripetuto, indipendente dalla volontà del tassista-viaggiatore, con mete sempre differenti e determinate dalle esigenze altrui dei clienti, trova spazio il rimpianto per la patria perduta. Questo rimpianto non è quasi mai dovuto al fatto che il cliente è un russo emigrato, ma al fatto che durante le fermate o le pause il tassista incontra russi emigrati nella Parigi degli anni Trenta del secolo scorso. Il taxi è il mezzo che motiva gli incontri al di fuori di esso: sulle strade. Segno del distaccato e disperato realismo del narratore: quando mai le condizioni economiche di un russo emigrato permettevano l'uso della macchina pubblica? Davanti agli occhi dell'immaginazione del lettore sfilano Vasil'ev e Fedorčenko, Ivan Petrovič e Ivan Nikolaevič, umanità dolente, accomunata dalla costante della nostalgia tragica e disperata, dall'assenza di speranze e illusioni. Sono i prototipi di un'umanità scagliata all'improvviso e contro volontà in una realtà estranea e diversa, non voluta e non cercata; una realtà disorientante perché causata da un fato contro il quale nulla si può, che ti rende freccia senza bersaglio, pallottola impazzita. È un'esperienza che non può capire chi non la prova sulla propria pelle; si può solo parlarne, ma non sentirla nel cuore, nella mente, nelle viscere. Ma a questa esperienza l'artista può «avvicinare il lettore»; secondo le parole di Dragan Velikič:

La forza di Gazdanov, direi, consiste nell'abilità con la quale riesce a tessere la rete del narrato, a collegare i diversi personaggi all'interno di un ampio arco temporale, creando e presentando ogni singolo individuo in tutta la sua interezza. Anche figure irrilevanti all'interno della trama, nel momento stesso in cui fanno la loro comparsa, mostrano le proprie caratteristiche essenziali in poche, significative frasi, assumendo coordinate ben precise: i *topoi* che le hanno formate, le circostanze storiche, l'appartenenza sociale, l'atmosfera in cui vivono. Gazdanov riesce ad avvicinare il lettore alle vicissitudini dei suoi protagonisti facendo sì che ciascuno di essi divenga parte indispensabile dello sviluppo narrativo – anche laddove a uno sguardo esterno tali esperienze parrebbero rilevanti soltanto per chi le ha vissute. E non rinunciando mai, nei romanzi quanto nei racconti, a una narrazione serrata dalla prima all'ultima pagina, riesce a svelare i fremiti di anime senza nome, anime che vivono accanto a noi. È uno scrittore per il quale la massa indistinta degli esseri umani non è semplice rappresentazione, pura scenografia, bensì materiale da plasmare, in cui i destini dei singoli vengono a intrecciarsi mediante avvenimenti casuali creati dal suo estro e dalla sua forza narrativa.⁸

⁸ D. Velikič, *Gajto Gazdanov, pisac iz senke*, trad. it. da manoscritto di L. Avirovič, *Gajto Gazdanov, uno scrittore venuto dall'ombra*, in G. Gazdanov, *Strade di notte*, cit., pp. VIII-IX.

В нем в сильнейшей степени была развита та же черта, которую я неоднократно наблюдал у многих русских, для которых все, что существовало прежде, и что, в конце концов, определило их судьбу, перестало существовать и заменило то убогой иностранной действительностью, в которой они, в силу, чаще всего, плохого знания французского языка и отсутствия критического чувства именно по отношению к этой среде, видели теперь чуть ли не идеал своего существования. [...] Это было проявлением многообразнейшего инстинкта самосохранения, вызвавшего постепенно атрофию некоторых способностей, ставших не только ненужными, но даже вредными для той жизни, которую эти люди теперь вели. [...] Превращения, которые происходили с людьми под влиянием перемены условий, бывали настолько разительны, что вначале я отказывался им верить. У меня получалось впечатление, что я живу в гигантской лаборатории, где происходит экспериментирование форм человеческого существования, где судьба насмешливо превращает красавиц в старух, богатых в нищих, почтенных людей в профессиональных попрошайек, — и делает это с удивительным, невероятным совершенством.⁹

C'era, fortissimo in lui, un tratto che ho colto spesso in molti russi per i quali la vita passata, quella vita che, in fondo, aveva determinato il loro destino, smetteva di esistere, rimpiazzata dalla miseranda realtà straniera che, per scarsa conoscenza del francese e assenza di senso critico, avevano eletto a ideale della loro esistenza. [...] si trattava di una delle tante ipostasi dell'istinto di conservazione: alcune capacità divenute non solo inutili, ma persino dannose per la vita che si era chiamati a condurre, si atrofizzavano pian piano. [...] Le metamorfosi che le persone subivano per effetto delle mutate condizioni di vita erano talmente stupefacenti, che da principio stentavo a crederci. Mi sembrava di vivere in un gigantesco laboratorio dove le diverse forme di esistenza umana venivano sottoposte a esperimento, dove il destino si divertiva a trasformare le belle ragazze in vecchie, i ricchi in poveri, le persone oneste in mendicanti di professione, e lo faceva con una perfezione straordinaria, incredibile.*

La genesi dei comportamenti, solo apparentemente incomprensibili, dei russi a Parigi è l'istinto di conservazione; sono uomini e donne profondamente diversi da ciò che erano prima, il prima e il dopo è segnato da una frattura netta; sono come animali da laboratorio, cavie sottoposte ad esperimenti da un destino incontrastabile.

La disperazione e il disincanto non appartengono soltanto ai russi emigrati, sono anche dei francesi, dei clienti della media e alta borghesia che utilizzano però il taxi con una sostanziale differenza:

⁹ G. Gazdanov, *Nočnye dorogi*, in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., pp. 35-36; trad. it. di C. Zonghetti, *Strade di notte*, cit. pp. 32-33.

Разница между этими русскими, попавшими сюда, и европейцами вообще, французами в особенности, заключалась в том, что русские существовали в бесформенном и хаотическом, часто меняющемся мире, который они чуть ли не ежедневно строили и создавали, в то время как европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и приобретшем мертвенную и трагическую неподвижность, неподвижность умирания или смерти.¹⁰

La differenza tra questi russi, gli europei in generale e i francesi in particolare consisteva nel fatto che i russi vivevano nel mondo vago, caotico e mutevole che costruivano e ricostruivano ogni giorno o quasi, mentre gli europei vivevano in un mondo reale, definito da tempo e fermo in un immobilismo tragico e immutabile, l'immobilismo del declino o della morte.*

L'aggrapparsi ad un sogno coscientemente menzognero dei russi e l'immobilismo che ha come uniche vie di uscita il declino o la morte degli europei è l'unico discrimine.

Il perenne girovagare del taxi e del suo guidatore annoda fili molto distanti, trama e ordito del tessuto della narrazione, che unisce Vasil'ev e Fedorčenko, Ivan Petrovič e Ivan Nikolaevič, il clochard Platone e la mantenuta di alto bordo Jeanne Raldi ormai vecchia e in miseria, la giovane mantenuta Alice e la prostituta Suzanne. E in questo annodarsi di fili distanti si inserisce anche il confine tra giorno e notte, tra due tempi e due spazi contigui ma pur sempre distinti, motivato a entrare a far parte della narrazione dal quotidiano dell'esistenza del tassista:

В силу уливительного стечения разнообразных обстоятельств, я одновременно вынужден был вести несколько различных жизней и встречаться с людьми, резко олтчавшимися друг от друга, во всем, начиная от языков, на которых они говорили, и кончая непроходимой разницей в том, что составляло смысл их существования; с одной стороны, это были мои ночные клиенты и клиентки, с другой – те, кого Платон, несомненно, причислил бы к приличным людям.¹¹

Uno straordinario concorso di circostanze mi costringeva a vivere simultaneamente più vite parallele e a incontrare persone fra loro molto diverse in tutto, a cominciare dalla lingua in cui parlavano, per finire con la differenza insormontabile riguardo al senso della loro esistenza; da un lato c'era la mia clientela notturna, donne e uomini, dall'altro coloro che Platone avrebbe catalogato come «persone per bene».*

Perché sono la notte e il taxi, un tempo ed uno spazio definiti nella loro particolarità, a generare la narrazione, che è un ibrido di realtà e finzione, di osservazione e immaginazione.

¹⁰ Ivi, p. 170; trad. it. ivi, p. 161.

¹¹ Ivi, p. 68; trad. it. ivi, pp. 63-64.

И привычка оперировать воображаемыми, никогда не происходившими, по-видимому, в силу множества случайностей – вещами, сделала для меня эти возможности более реальными, чем если бы они происходили в действительности; и все они обладали особенной соблазнительностью, несвойственной другим вещам. [...] и я остался один, с упорным желанием не быть все же захлестнутым той бесконечной и безотрадной человеческой мерзостью, в ежедневном соприкосновении с которой состояла моя работа. [...] Конечно, это объяснялось еще и тем, что население ночного Парижа резко отличалось от дневного и состояло из нескольких категорий людей, по своей природе и профессии чаще всего уже заранее обреченных. [...] Таким образом, я видел моих случайных клиентов такими, какими они были в действительности, а не такими, какими они хотели казаться.¹²

L'abitudine a interessarmi di eventi immaginari che – per una ovvia serie di casi – non erano mai accaduti rendeva quegli stessi eventi ancora più reali di quanto lo sarebbero stati se fossero accaduti davvero; del resto, possedevano un fascino particolare di cui la realtà vera era priva. [...]: ero solo, con il mio desiderio cocciuto di non finire avvolto dalla bassezza umana infinita e desolante che vedevo ogni giorno e di cui era fatto il mio lavoro. [...] Certo, composta com'era da categorie di individui che natura e mestiere condannano a priori, la popolazione notturna di Parigi era decisamente diversa dalla diurna. [...] Dunque, vedevo i miei occasionali clienti com'erano in realtà, non come volevano sembrare [...].*

Il narratore-tassista racconta utilizzando tempi verbali al passato, quanto egli ci dice ora è collocato in un tempo già trascorso; riflessioni e fatti appartengono ad un'epoca trascorsa; il narratore suggerisce al lettore: ora è diverso, per questo te lo sto narrando; tienilo presente; il disincanto e l'assenza di speranza sono di allora ma, forse, non di ora, che ti parlo e narro. Il narratore-tassista, o meglio il tassista-narratore dice a chiare note che quel lavoro, quella situazione sono stati l'elemento propulsore dell'immaginazione, quell'immaginazione che toglie alla bassezza della realtà alcuni aspetti e le conferisce un fascino inaspettato; perché la realtà non sopravanza l'immaginazione e, pur non migliorandola o abbellendola, spesso la rende 'altra', ne disvela possibilità e conseguenze altrimenti celate. Siamo di fronte ad una sorta di ossimoro: il lavoro di tassista crea immaginazione ma al contempo rivela la realtà: «я видел моих случайных клиентов такими, какими они были в действительности, а не такими, какими они хотели казаться».

La notte e il taxi non bastano per dare vita all'immaginazione del tassista-narratore in prima persona, ad essi va aggiunta Parigi; le tre componenti, assieme, creano uno speciale connubio narrativo. Il lavoro di

¹² Ivi, pp. 7-8; trad. it. ivi, p. 7.

tassista, la particolare porzione di tempo che è la notte, la città che non è la propria sono tre componenti di estraneità, di sguardo straniato; tutte e tre assieme costituiscono un moltiplicatore di riflessioni, sentimenti, sensazioni, osservazioni e invenzioni.

В этом ночном Париже я чувствовал себя путешественником, попавшим в чужую ему стизию; и во всем громадном городе было два или три места, как освещенные островки в темном пространстве, – куда я приезжал каждую ночь, примерно в одни и те же часы; и, и входя в свое кафе, я казался самому себе похожим на гребца небольшой лодки, которая после долгой качки на волнах причалила, наконец, к маленькой пристани – и вот я выхожу из нее и вместо моря и портового кобачка вижу освещенный тротуар и запотевшие стекла кафе против заснувшего вокзала и колеса моего автомобиля, затянутые тормозами.¹³

Nella notte di Parigi mi sentivo un viaggiatore in terra straniera; in quella città immensa c'erano giusto un paio di posti, isole di luce in uno spazio scuro, dove andavo ogni notte, più o meno alla stessa ora; entrando nel mio caffè mi sentivo come il marinaio ai remi della barchetta strapazzata dalle onde che finalmente approda a un porticciolo; solo che, quando scendevo, non trovavo il mare e la bettola sul molo, ma un marciapiede illuminato, i vetri appannati del bar di fronte alla stazione ferroviaria addormentata e le ruote del mio taxi bloccate dai freni.*

Tassista-viaggiatore-marinaio sono tutte ipostasi di un doloroso sradicamento, della mancanza di un rifugio-meta-porto sicuro; e in questo *vacuum* ciò che si cerca è sempre la luce, l'elemento che rischiarà e rassicura. Ma l'ordine, l'equilibrio, la luce sono casuali e fragili; basati su di una legge illusoriamente stabile, in verità sono soggetti a continue e repentine modificazioni, spostamenti infinitesimali che hanno l'incredibile capacità di mutare a loro piacimento l'esistenza degli uomini.

Che cosa spinge il tassista a farsi narratore? Egli stesso ce lo dice: la compassione verso le esistenze che anche solo per il tempo di una corsa si intrecciano alla sua, la certezza dell'impossibilità a cambiare le cose nel bene e nel male, la curiosità di scoprire e comprendere le vite degli altri, il rimpianto per la curiosità inappagata, l'incomprensione di passioni e pulsioni non provate in prima persona che moltiplica lo sforzo di comprendere¹⁴. Tutto ciò non porta ad alcunché di positivo, anzi: alla più totale disillusione, ad una serie infinita di sensazioni che si depositano nella memoria per poi riemergere nel modo più inatteso: i sensi chiamati a dare vita ad una narrazione che, se non si può tecnicamente definire 'flusso di coscienza' ha con esso indubbe parentele e affinità.

¹³ Ivi, p. 86; trad. it. ivi, p. 80.

¹⁴ Cfr. ivi, pp. 5-6; trad. it. ivi, pp. 5-6.

Кажую ночь я уходил оттуда все более и более отравленным – и мне понадобилось все-таки несколько лет для того, чтобы впервые подумать о всех этих ночных жителях как о живой человеческой падали, – раньше я был лучшего мнения о людях и, несомненно, сохранил бы много идиллических представлений, которые теперь навсегда недоступны для меня, как если бы зловонный яд выжег во мне ту часть души, которая была предназначена для них. [...] Это было, как воспоминания о некоторых пейзажах, результатом какого-то зрительного постижения, которое потом уже навсегда оставалось в моей памяти; и как воспоминание о запахе, оно было окружено целым миром других вещей, сопутствовавших его появлению.¹⁵

Notte dopo notte, però, uscivo dal bar sempre più invelenito, e dopo qualche anno cominciai a guardare agli esemplari di quella fauna notturna come a carogne umane ambulanti; prima avevo un'opinione migliore della gente, e senza il taxi avrei sicuramente conservato molte delle illusioni che ora, invece, si sono dissolte per sempre, come se un veleno fetido avesse bruciato la parte d'anima loro destinata. [...] Proprio come il ricordo di certi paesaggi, anche quella percezione visiva si imprimeva per sempre nella memoria, e come il ricordo di un odore era avvolta dal mondo delle altre sensazioni che la accompagnavano.*

La sensazione più forte per chi legge è questo totale disincanto nei confronti della vita; una vita che non si capisce perché ci sia data; una vita colma di miseria morale, oltre e prima che fisica, la quale coinvolge come una grande livella russi e non russi, emigrati e non emigrati, ricchi e poveri, operai e borghesi, prostitute e donne per bene, professionisti e ladri, vagabondi e stanziali. E la nota dominante della narrazione è questo placido disincanto che sconfinava nel cinismo, perché non ci sono urla o pugni battuti sul tavolo. Non sembra esserci alcuna vera tragedia, e proprio in ciò risiede la tragedia: nella sua assenza. Vengono alla mente le parole di Macbeth (vv. 24-28):

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.¹⁶

¹⁵ Ivi, pp. 21-22; trad. it. ivi, pp. 19-20.

¹⁶ W. Shakespeare, *Macbeth* (1623), ed. by K. Muir, based on the edition of H. Cunningham, Methuen, London 1953, Act V, Scene 5, p. 160; trad. it. e cura di A. Serpieri, Giunti, Firenze, p. 183: «La vita non è che un'ombra / che cammina, un povero attore che si atteggia / e si agita sulla scena per la sua ora, e poi / non se ne sente più nulla. È un racconto / raccontato da un idiota, pieno di rumore e di furore, / che non significa nulla».

La vita è un racconto, e il narratore è un idiota; e quindi: cosa mai ci si può aspettare da un racconto narrato da un idiota? Assenza di significato. Oppure, le parole che Céline mette in bocca al narratore Ferdinand Bardamu: «je ne peux m'empêcher de mettre en doute qu'il existe d'autres véritables réalisations de nos profonds tempéraments que la guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar»¹⁷.

Un atteggiamento simile può essere definito 'la capacità di guardare in faccia la tragedia dell'esistenza', oltre i veli che la nascondono, oltre la mimesi, oltre l'autoinganno, con un misto di consapevolezza e rassegnazione, di stoicismo e passività. Molti anni dopo, nel 1991, il poeta Iosif Brodskij compone il lungo poema in dodici strofe di sette versi ciascuna *Portret tragedii* (Il ritratto della tragedia), dove la tragedia viene personalizzata nella musa che ad essa sovrintende nella mitologia greca: Melpomene, e questo permette al poeta di usare l'immagine del *portret*, che può avere valenza diretta oppure metaforica. Il primo verso recita: «Заглянем в лицо трагедии»¹⁸. La settima strofe di *Portret tragedii* apre la seconda parte, che potremmo definire di elogio alla tragedia: «Спасибо, трагедия, за то, что ты откровенна»¹⁹; la tragedia non mente, essa si dichiara apertamente. E prosegue: «за то, что не требуешь времени, что – мгновенна»²⁰; queste parole dell'io poetico sono il punto cruciale: la tragedia quale negazione della durata temporale; il conflitto tra durata e transitorietà, tra storia e tempo. Nell'ottava e nell'undicesima strofe Brodskij indica il tema della metamorfosi, la cosa viene definita immateriale e la tragedia è «жанр итога»²¹, l'uomo è egli stesso una cosa che la tragedia può mutare in un pantano, e questo pantano non possono ripulire né il Padre, né il Figlio, né lo Spirito Santo. La tragedia sopravanza il divino consolatorio, poiché basta che essa sorrida perché si dia inizio all'infelicità dell'uomo: «Давай, трагедия, действуй»²². La tragedia è il fato²³.

Non si intende un'uguaglianza tra il prosatore Gajto Gazdanov e il poeta Iosif Brodskij, ma il punto di intersezione è possibile, ed è in questa capacità di parlare di tragedia con toni non convenzionalmente da tragedia, in questo

¹⁷ L.F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Éditions Gallimard, Paris 1932, p. 442; trad. it. di E. Ferrero, *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio Editore, Milano 2011, p. 398: «[...] non posso fare a meno di dubitare che esistano altre autentiche realizzazioni del nostro io più profondo che non siano la guerra e la malattia, questi due infiniti dell'incubo».

¹⁸ Trad. it.: Guardiamo in faccia la tragedia.

¹⁹ Trad. it.: Grazie, tragedia, perché sei sincera.

²⁰ Trad. it.: perché non hai bisogno del tempo e duri un attimo.

²¹ Trad. it.: genere del risultato, genere del tirare le somme.

²² Trad. it.: Avanti, tragedia, datti da fare.

²³ Cfr. S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica*, FUP, Firenze 2006, pp. 293-298.

distacco dal narrato; un distacco stilistico, una intenzionale cifra stilistica, che rende ancora più forte e percepibile l'assoluta tragicità del detto e anche del sottinteso. Nulla può spaventare di più della capacità di farci guardare in faccia la tragedia, con le sue rughe, con i suoi orrori, senza avere via di scampo, obbligati a soppesare anche colpe e responsabilità personali di fronte alla tragedia, sia pure colpe e responsabilità di una posizione passiva e non attiva. Gazdanov, come Brodskij, non delega la colpa e la responsabilità, ci chiama tutti ad affrontarle, nessuno si ritenga esente. La tragedia dell'uno e dell'altro, come anche di tutti gli emigrati volontari e involontari, come in fin dei conti di tutta l'umanità, sta nella sensazione di tradimento e non conoscenza: «Я часто думал, что в жизни, которую мне пришлось вести, самой главной и неизменной особенностью – всегда и всюду – была неверность дальнейшего, его неизбежная неизвестность»²⁴. Il futuro è ignoto per chiunque; ma per chi ha perso i punti fermi e immutabili legati ad uno spazio e ad un tempo conosciuti, depositati nella memoria singola, familiare e collettiva, esso è 'più ignoto'; e li condanna ad una sorta di pellegrinaggio o vagabondare continuo, alla ricerca di una sensazione: odore, suono o immagine, che li aiuti a riempire gli spazi vuoti di una memoria che il tempo rende sempre più labile, opaca e lacunosa. Perché l'aspetto più terribile della tragedia è 'guardarla in faccia', senza ritrovare più dentro di sé gli strumenti per riconoscerla come tale:

[...] и уже теперь, мне кажется, я мог бы описать свою смерть – этот постепенно стихающий шум жизни, это медленное исчезновение цветов, красок, запахов и представлений, это холодное и неумолимое отчуждение всего, что я любил и чего больше не люблю и не знаю. И оттого, что это состояние было мне так знакомо, происходили, надо полагать, все вещи, которые были противоречивы, но одинаково характерны для моей жизни:

[...] già ora potrei descriverla, la mia morte: il rumore della vita che si spegne pian piano, i colori, gli odori e i pensieri che svaniscono lenti, l'allontanarsi freddo e inesorabile di tutto ciò che ho amato e non amerò né conoscerò più. Ed è probabile che proprio alla familiarità con certi stati d'animo si dovessero le contraddizioni tipiche della mia vita:

²⁴ G. Gazdanov, *Nočnye dorogi*, in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., p. 196; trad. it. di C. Zonghetti, *Strade di notte*, cit., p. 167: «Ho pensato spesso che la vita che mi è toccata ha avuto 'in ogni tempo e in ogni luogo' un punto fermo e immutabile: la precarietà di un futuro sempre e comunque ignoto».

сравнительное равнодушие к собственной судьбе, отсутствие зависти и честолюбивых стремлений и, наряду с этим, – бурное, чувственное существование и глубокая печаль потому, что каждое чувство неповторимо и возвратное его, столь же могучее, казалось бы, движение находит меня уже иным и иначе действует, чем это было год или десять лет, или десять дней, или десять часов тому назад.²⁵

una certa indifferenza per le mie sorti future, il non conoscere invidia e ambizione e, nel contempo, una tempestosa ricchezza dei sensi e un profondo sconforto dovuto alla consapevolezza che ogni sentimento è unico e irripetibile, e che un eventuale suo ripresentarsi mi troverebbe diverso e avrebbe un diverso effetto su di me rispetto a un anno, dieci anni, dieci giorni o dieci ore prima.*

L'indifferenza per il futuro, il distacco, l'acuirsi dei sensi e delle sensazioni, assimilano morte e perdita del passato, delle quali Parigi con le sue strade di notte diviene ricordo concreto e onnipresente. Perché la Francia non è la Russia, e l'aspetto cercato e voluto, ma proprio per questo più grigioso, è ritrovare nella Francia e in Parigi la consapevolezza della perdita:

Иногда, раз в несколько лет, среди этого каменного пейзажа, бывали вечера и ночи, полные того тревожного весеннего очарования, которое я почти забыл с тех пор, что уехал из России, и которому соответствовала особенная, прозрачная печаль моих чувств, так резко отличная от моей постоянной густой тоски, смешанной с отвращением. [...] И в такие дни и вечера я с особенной силой ощущал те вещи, которые всегда смутно сознавал и о которых очень редко думал, – именно, что мне трудно было дышать, как почти всем нам, в этом европейском воздухе, где не было ни ледяной чистоты зимы, ни бесконечных запахов и звуков северной весны, ни огромных пространств моей родины.²⁶

Ogni tanto, ogni paio d'anni o più, su quello sfondo di pietra capitavano sere e notti piene del fascino inquieto di primavera ormai quasi dimenticate da che avevo lasciato la Russia, e alle quali corrispondeva una tristezza particolare, diafana, molto diversa dalla mia solita ansia, che era invece densa e mista a ribrezzo. [...] E in quei giorni e in quelle notti sentivo, fortissime, cose delle quali di norma ero vagamente consapevole e alle quali pensavo di rado, e cioè che come tutti i miei simili faticavo a respirare l'aria di quell'Europa che non conosceva la purezza del gelo invernale, né gli odori e i suoni sterminati della primavera del Nord, e nemmeno le immense distese della mia patria.*

²⁵ G. Gazdanov, *Nočnye dorogi*, in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., p. 196; trad. it. di C. Zonghetti, *Strade di notte*, cit., pp. 185-186.

²⁶ Ivi pp. 161-162; trad. it. ivi, p. 153.

GLI INTERMEZZI POETICI DI MADDALENA CONVERTITA NEL ROMANZO DEL BRIGNOLE SALE

Anna Maria Pedullà

Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale' (<apedulla@unior.it>)

Il romanzo religioso del Seicento italiano si arricchisce nel 1636 di un'opera di Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662), *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, uscita a Genova per i tipi del Calenzani. L'autore genovese ricostruisce, servendosi delle fonti evangeliche e delle leggende medievali riguardanti la vita e i miracoli della santa, una vicenda che è basata innanzitutto sull'amore di Maddalena per Gesù di Nazareth¹.

In un prosimetro diviso in tre libri, Brignole compone numerosi intermezzi poetici che costituiscono luoghi di *amplificatio* e di *variatio* dei contenuti narrativi. Nella letteratura barocca si manifesta frequentemente l'alternarsi di genere e forme compositive diverse: nella drammaturgia appaiono spesso intermezzi poetici, musicali e coreografie; nel romanzo in prosa, vero genere sperimentale dell'epoca, le epistole spesso interrompono la narrazione in terza persona, creando nuove prospettive del discorso e moltiplicando, come in un *trompe-l'œil*, tutti gli elementi costitutivi del racconto.

La storia ha inizio con la sfortunata vicenda amorosa della donna di Maddalo che, rimasta orfana e sola, prima si lascia corteggiare e poi sedurre da un giovane che ben presto l'abbandona. Il ritratto di Maddalena, poco più che quindicenne, è quello di una giovanetta bella ricca e libera, simile alla dea stessa della bellezza:

Il suo volto era una pietra di paragone ma candida, presso cui tutte le ricchezze che fabricasser membra alle più famose beltà comparivano false. Il produrre in mezzo perle, rose, stelle, aurore per colorirla, sarebbe un volerla descriver

¹ Tutte le citazioni presenti in questo saggio si riferiscono alla meritoria edizione del romanzo a cura di D. Eusebio, Fondazione P. Bembo, Ugo Guanda editore, Parma 1994. Sul romanzo del Brignole l'autrice di questo saggio ha pubblicato altri studi. Si veda il capitolo *Il romanzo spirituale*, in Ead., *Il romanzo barocco ed altri scritti*, II edizione, Liguori, Napoli 2004, pp. 68-75; i saggi: *Semiosi naturale e storia di un'anima in M. Maddalena peccatrice e convertita di A.G. Brignole Sale*, in Ead., *Il romanzo barocco*, cit., pp. 157-174; *Amore e Psiche. Mito, filosofia, letteratura e Il mito di Maria Maddalena da Jacopo da Varazze ad A. G. Brignole Sale*, in Ead., *Labirinti di Psiche*, Carocci, Roma 2009, pp. 21-27 e 59-65.

bella con quelle cose stesse, le quali lungamente superate da lei, per vendetta sforzarebboni brutta descriverla. Era grande e a meraviglia ben formata della persona... Risplendeale in viso una dolcezza intinta entro a un rigore piacevole, uno scaltritello affinato dal ritroso, un non so che, il quale io non so se avesse più calamita nel tirar a sé i cuori, o di elitropia nel condurli fuor del petto invisibili. Grazia potevi dirlo, che non sol s'accompagnava, ma si confondeva quivi con Venere. (Libro I, 12-17)

La profonda malinconia, che colpisce la bella abbandonata e tradita, la induce ben presto ad adottare dei comportamenti sregolati e trasgressivi cosicché:

Come Maddalena, postergato ogni rispetto, giunse a questa vil superbia di esser grande ma gran lasciva, tosto la sua casa, spalancatasi a Bacco e Venere, diventò una scuola di lussi impuri, un teatro di giuochi infami, un Campidoglio di disonorati trionfi. (Libro I, 179)

Ma Marta riesce a persuadere la sorella a incontrare Gesù, che,

Qual cacciatore illustre che, se ben si trastulla con le prede mansuete di lepri imbelli, sta però nello stesso tempo tutto inteso coi voti se discenda dal monte alcuna non men vaga che feroce pantera, e in lei destina di nobilitar gli strali più aggiustati della faretra; tale il salvatore, mentre con le spoglie d'anime men fiere nel peccare arricchiva la sua bontà, attendeva però al varco con ogni cura, quasi degno scopo d'un onnipotente sguardo, la peccatrice. (Libro I, 249-250)

La freccia-sguardo viene scoccata nel cuore di Maddalena che sente cadere in pezzi «l'antico cuore» (Libro I, 260) e crearsene uno nuovo. La metamorfosi della peccatrice ha inizio dopo aver ricevuto il «facondo e illustre colpo» (*ibidem*) lo sguardo di Cristo, con cui si riconosce come in uno specchio «e con tal conoscenza conobbe Cristo» (ivi, 261). «Trafitta dallo stral dolcissimo e pungentissimo» (ivi, 263), Maddalena si sente ormai un'amorosa ancella che vorrebbe implorare pietà, ma, infrante, le parole le vengono meno. Sgorgano, invece dai suoi occhi lacrime di amore e di pentimento che non la lasceranno mai più. Le lagrime, infatti, divengono parte del linguaggio amoroso della bella fedele.

Riecheggiando il brano evangelico di Luca (7, 36-50), Brignole costruisce una scena di grande impatto emotivo: Maddalena si reca nella casa del Fariseo e gettatasi ai piedi del Signore, prima li bagna con le sue lagrime, poi li asciuga con i lunghi capelli, ora non più elementi della sua *vanitas* ma lacci che la legheranno per sempre a Lui². Infine li unge con il prezioso

² Il tema della chioma-laccio si ripete più volte in Marino, *Divotioni e Lira*, III, 72, e in *Rime*, II, 224, 25-26, ma è presente già in Bembo, Della Casa, Tasso e altri.

unguento racchiuso in un vasetto d'alabastro. Questo piccolo vaso è un simbolo costante nelle rappresentazioni di Maddalena ed è un segno con un duplice significato: se prima conteneva il belletto usato dalla donna per accrescere la bellezza del suo corpo, ora è pieno di un unguento con cui si profumano i corpi dei defunti; è quindi un simbolo spirituale e parte di un rituale di sacralizzazione. Il colore bianco, indice dell'inizio di una nuova vita, è predominante in tale scena, in cui le lacrime e il pallore del volto di Maddalena si uniscono alla candida trasparenza dell'alabastro. Il percorso spirituale della donna diviene simile a quello della luna, archetipo stesso del femminile: l'amante di Gesù è come Iside in cerca del suo Osiride e, come Psiche, è ansiosa di ricongiungersi ad Amore. Dopo l'incontro in casa del Fariseo la convertita appare agli occhi del lettore in una fase di luna piena, una completa luce dello spirito, appagato dal perdono e dall'amore di Cristo. Da questo momento in poi Maddalena vive solo per il suo amato, seguendolo ovunque. Ma a questa fase è destinata a succederne una calante. Gesù viene tradito, torturato, condannato a morte, lasciando la donna con un senso di solitudine e di vuoto incolmabile. L'umore atrabiliare ricompare nella vita dell'innamorata: la luna non appare più illuminata dal Sole. Poi di nuovo in lei ritornano la gioia e la luce nell'incontro col Risorto fino alla sua ascensione, giorno in cui l'amato promette la sua eterna presenza: «parto senza lasciarvi» (Libro II, 299).

Il percorso successivo di Maddalena consiste in una vita di apostolato, con la conversione dei principi di Marsiglia, e trent'anni di eremitaggio alla Santa Balma in Provenza. Questi anni sono di preparazione al ricongiungimento definitivo al suo amato Sole, e l'innamorata Luna progressivamente va dissolvendo il suo corpo in penitenze, digiuni e cilici. Al ritratto della donna bella del libro primo, si oppone quello della penitente, ormai ridotta quasi a un'ombra di se stessa, del terzo:

Quegli occhi, ove anche dopo l'esser convertita già rideva in mezzo al pianto il fuoco grazioso di due pupille, adesso parimente addottrinati a incavernarsi da Maddalena, parevano spirar da due sepolcri solo miserabile orridezza quasi cadaveri. Quella fronte, ove in tavola di terso e lucido alabastro aveano incise le lor leggi la Clemenza e la Maestà, adesso da una squallida rugosità resa tanto più selvaggia quanto più arata, con foltezza di peli invitava a tramutarsi in velli gl'ispidi crini. Quelle guance ove una primavera dolcemente colorita, vezzosa e morbida altro non pasceva che latte e sangue, adesso smunte, nere, scarnate, volte le amorose pozzette in profonde fosse, appena resisteano con la grinza e riarso pelle al punger violento e rilevato delle sottoposte acutissime ossa. Un macilento, mortifero e inaridito squallore, sradicati intieramente i germi delle rose dalle due labbra, adesso non v'avea lasciato nulla di prezioso fuorché le parole. Le vene con esso i nodi, che non erano lasciate comparire sulle mani da una molle, dolce, candida e lunghetta succosità, adesso rimanean celate da un peloso velo che adombrava il tronco sparutissimo di cinque stecchi. (Libro III, 261-269)

Quasi priva di corporeità, talvolta si specchia nel laghetto della sua stanza inorridendo («raccapricciavasi», *ivi*, 271).

Orribile a vedersi, ma mossa da uno spirito divino, nell'intermezzo III del terzo libro, Maddalena canta il suo amore per Cristo in prima persona. Nel capitolo di ventuno terzine dantesche in rime incatenate, la cui materia sacra ha il suo antecedente nel *Capitolo al crocifisso* (1587) di Angelo Grillo, Maddalena oppone la bellezza esteriore ed artificiosa a quella dell'ardere del cuore. Il componimento ha inizio con l'ipotesi che l'amore possa esser ottenuto accrescendo la bellezza del corpo (Libro III, vv. 1-3):

Se per aver del caro mio l'affetto,
D'uopo mi fosse aver vago sembante,
Ben fora in abbellirmi il mio diletto.

Da quest'ipotesi si sviluppano i versi successivi in cui la donna, rievocando la sua adolescenza trascorsa nell'alimentare il suo narcisismo, elenca tutti gli artifici adoperati per piacersi e piacere. Le pietre preziose e i fiori sono tra i migliori alleati della bellezza muliebre, e la tradizione poetica, dai provenzali Bernart de Vintadorne Peire Vidal, fino a Guinizelli, Cino da Pistoia e specialmente a Petrarca³, ne è testimone. Poi c'è il trucco a fare la sua parte con il rosso per le guance: «Pinti veneni, cui vanità concesse / Di rinovar in secca pelle i fiori» (Libro III, vv. 10-11); i distillati per schiarire e ammorbidire la pelle: «Acque da fochi in mille guise espresse» (*ivi*, v. 12); ciprie e creme per il viso e la tintura per rendere i capelli biondi secondo la moda del tempo: «Zolfi ch' il crin san mascherar con gl'ori» (*ivi*, v. 15)⁴.

Maddalena sarebbe disposta a sopperire all'insufficienza delle doti naturali con l'arte. Il tema è profondamente barocco, perché in questa cultura il significante assume non solo piena autonomia, ma addirittura prende il sopravvento sul significato, minando e sovvertendo le basi stesse della teoria classica della verosimiglianza (*ivi*, vv. 34-36):

Ma se natura dinigato all'uso
Mi avesse gli altri onor, con l'arte allora
Unito avrei quel ch'era pria diviso.

Allora la donna per piacere al suo amato indosserebbe due orecchini di diamanti pendenti che contendano la luce all'aurora («I diamanti più bei

³ Cfr. *Canzoniere* CCCXXV, v. 17; CLVII, v. 13; CXXVII, v. 71 e sgg.

⁴ La condanna dell'inganno del trucco è tema già presente nella letteratura classica e barocca. Marino nell'*Adone* (16, 20, 1-8) aveva già espresso il suo parere contrario all'uso delle donne di farsi bionde e di colorare le guance e le labbra di rosso; e lo stesso Brignole nel *Tacito abburattato* 40-42 si era schierato contro l'uso del trucco e di scollature troppo ardite da parte delle sue concittadine.

che dell'aurora / Nasceano sotto il ciel farian pendenti / Sotto l'orecchio mio ricca dimora», ivi, vv. 37-39); si acconcerebbe i capelli con gemme e piume e metterebbe al collo un vezzo di perle. È grande il desiderio di Maddalena-Luna di apparire in piena luce.

Ma il desiderio del suo amato non è rivolto alla bellezza del corpo: Egli, che è «vera bellezza» apprezza solo un cuore purissimo, «Un cor che tutto del tu'amore avampi». Dopo cinque periodi ipotetici in cui Brignole fa riapparire la Maddalena sensuale della prima parte del romanzo, il poeta ora, con la triplicazione «Ite... / Itene... / Itene...» fa scomparire dal ritratto dell'innamorata di Cristo gli occhi lampeggianti di desiderio carnale, le labbra vermiglie e le guance rosate. Maddalena ora è solo fuoco d'amore per il suo Dio, una fiamma che «incenerisce» il suo corpo, e come la fenice rinasce nella vita nuova dell'anima estatica (Libro III, 275-277):

Avea dalle più belle sfere mille angioli che otto volte per di a miracolosa altezza il corpo dietro all'anima rapita le sollevavano... Qual nube lagrimosa che da sé non altro piena che di bui e di squallidezza, se il sole la rende arco col sattearla forma in lei, non in più mesi ma in un sol baleno, la primavera. Tal il corpo della Maddalena, benché rassembrasse al vivo una notomia, nulladimeno in virtù dell'anima che alzata fuor di lui in lui poscia percolteva liberalmente, trasformava ogni capello in un raggio, raccendea negli occhi assai più bella e vigorosa dell'antica la gioventù, e per tutte le parti col pennello repentino d'un maggio etereo coloriva glorie sugli abbozzi con carbone arsiccio disegnati da penitenze.

L'immagine di Dio come Sole, che trasforma la sua amante in un radioso arcobaleno, è una metafora di segni pittorici e naturalistici oltre che spirituali. Nell'intermezzo IV del Libro III, successivo all'esperienza dell'estasi narrata in III, 275-285, Maddalena descrive in ventitré terzine dantesche la sua «celeste piena».

L'estasi di Maddalena è un tema ricorrente nella pittura tra Cinque e Seicento⁵. Ne fanno fede i famosi dipinti di Tiziano, Orazio Gentileschi, Caravaggio, Battistello Caracciolo, Rubens, Reni, Vaccaro, Vouet e molti altri. La Chiesa postridentina, per fornire ai fedeli dei forti *exempla* di devozione e penitenza, sceglie la mistica come soggetto di elezione. La peccatrice redenta da Cristo rientra a pieno titolo nel novero di alcuni mistici cari alla Controriforma, tra cui si segnalano Francesco d'Assisi, S. Alessio, e S. Maria Egiziaca, S. Margherita da Cortona, più volte raffigurati nell'iconografia pittorica del tempo. A questi esempi va aggiunto per l'alto potere simbolico e per la rilevanza del suo autore, il gruppo marmoreo dell'*Estasi di S. Teresa d'Avila* (1647-1652) di Gianlorenzo Ber-

⁵ Cfr. V. Pacelli, *L'iconografia della Maddalena a Napoli dall'età angioina ai tempi del Caravaggio*, Electa, Napoli 2006.

nini. Lo scultore, nella cappella Cornaro della Chiesa di S. Maria della Vittoria a Roma, sembra raffigurare il racconto fatto dalla santa nella sua *Vida* (1562):

Quiso el Señor que viesse aquí algunas veces esta visión: veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal, [...] no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan [...]. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios.⁶

Volle il Signore che, trovandomi in questo stato, avessi più volte la seguente visione. Vedevo un angelo accanto a me, a sinistra, in forma corporea [...] non era un angelo grande, ma piccolo, bellissimo, col volto così infocato che pareva di quegli angeli dei cori più alti, che paiono ardere tutti d'amore [...]. Lo vedevo tenere in mano una lunga freccia d'oro, che sulla cuspidè mi pareva avesse un po' di fuoco. Mi pareva che me la conficcasse più volte nel cuore, spingendola fin dentro le viscere: e quando la estraeva, avevo l'impressione che se le tirasse dietro, lasciandomi tutta ardente di un immenso amor di Dio. Il dolore era tale che mi faceva emettere quei gemiti che dicevo, ma la dolcezza, al tempo stesso, era così sovrabbondante, che l'anima non poteva desiderarne la fine, né volere altra consolazione che Dio.

Anche nei primi tre versi dell'intermezzo IV, Libro III, Brignole immagina degli angeli, «menti amorose» (v. 2) che accorrono dall'empireo a Maddalena che arde d'amore. Le prime tre terzine riecheggiano, nel riferimento ai fiori e ai pomi e alla rugiada, espressioni presenti nel *Cantico dei Cantici*, nell'*Eneide* e nel *Purgatorio* dantesco. La penitente estatica, ebbra dell'amore divino, avverte il suo stato di sfinimento come una morte piacevolissima, («Ottimo male ed omicidio pio / Che dalla man del paradiso è nato», Libro III, vv. 13-14) non trovando le parole per descrivere le sensazioni dell'unione mistica: «Ma ciò che voglia dir l'anima unire / A te te amando e riamante averti, / Sebben lo prova il cor, nol può ridire» (ivi, vv. 22-24). Il luogo di penitenza della Santa Balma, un antro aspro e roccioso, le appare meraviglioso e migliore di qualunque posto terreno di grande bellezza, sia esso un palazzo di marmo o un bel giardino circondato da un colle ameno, nella stagione primaverile. Ogni bellezza terrena è *vanitas* e quindi trascurabile: «Vanissime delizie! Io non le curo» (ivi, v. 37). Ogni cosa o animale che rimandi a un locus *horribilis* non è temibile. Maddalena

⁶ T. de Jesus, *Libro de la vida* (1921), edición de G. Mancini, Taurus, Madrid 1982, p. 212; trad. it. e cura di I.A. Chiusano, *T. D'Avila, Vita*, Bur, Milano 1983, cap. XXIX.

prova, poi, a descrivere la bellezza del suo Gesù, ispirandosi allo sposo del *Cantico dei Cantici*. I figuranti, oro-capelli, occhi-colomba, guance-aiuola, labbro-rosa, sono gli stessi e disposti nel medesimo ordine dall'alto verso il basso, fermandosi al viso secondo il canone breve. Piena d'amore, dopo la visione di tanta bellezza, Maddalena, sentendosi nuovamente morire, esclama: «Oh felice morir morte d'amanti!» (Libro III, v. 70). L'amore di Maddalena per Gesù non è solo spirituale, ma, come quello descritto da Teresa d'Avila, ha molti aspetti di forte sensualità.

L'innamorata avverte sempre più forte il desiderio dell'amato tantoché, talvolta, le sembra che egli si neghi al suo amore. È un sentimento comune nell'esperienza mistica: *il senso della privazione di Dio*, cui Brignole dedica l'intermezzo V. Cristo è paragonato ad una nutrice che nega le sue mammelle al lattante, desiderando che questi si leghi di più al suo petto. A Maddalena sembra che Gesù le sfugga, quasi fosse divenuta per il suo peccato simile a una fiera spietata e infida. Il senso di abbandono e il timore di essere stata dimenticata la travolgono, conducendola allo sconforto. La mancanza del suo amato, sottolineata in tre terzine da altrettanti «senza te», tramuta il bel paesaggio evocato in precedenza in un locus *horribilis*. «L'eterree rote» divengono «torbide note», «i candidi cigni» le appaiono «corvi maligni» le «nubi di sabei profumi» si trasformano in «stigibitumi»⁷ Maddalena e tutto il creato esprimono dolore: «[...] ogni conforto del mar, del suol, del ciel tutto m'è doglia» (Libro III, v. 45). Brignole rievoca il modello petrarchesco dell'amante che cade in una cupa malinconia dopo la scomparsa dell'amato. Il capo di Maddalena reclinato e tutte le sue membra vacillano prive di forza⁸: «Infetta ogni mia vena un foco nero / Ombra da me di me muto veneno» (ivi, v. 51). Anche un piccolo barlume di luce che le indicasse dove poter ritrovare il suo Cristo, le farebbe riprendere vigore. Si avvertono ancora echi petrarcheschi nei versi in cui l'amante immagina di andare alla ricerca dell'amato: «Né arrestarei precipitosa il corso / Per giacchio, o foco, o fiume, o monte / o valle» (ivi, vv. 55-57)⁹. Nell'amorosa inchiesta Maddalena propone ancora la vicenda narrata da Plutarco in cui Iside cerca disperatamente Osiride, e quella, dolorosa e complicata, di Psiche che nella favola apuleiana desidera di ricongiungersi ad Amore. I luoghi e i climi impervi, i mostri come il «Drago di Colco» o il «Leone armeno» e «l'ircana tigre» (ivi, vv. 59-60) non possono fermare il fervore della donna amante che, come quella del *Cantico* (5, 6), cerca lo sposo celeste.

Dalla vetta del mitico monte Olimpo Maddalena desidera solo poter rivedere l'amata immagine. Il desiderio si muta in invocazione: «Deh torna omai, deh torna, oh mio desiato» (Libro III, v. 85). Nella preghiera chiede

⁷ Cfr. i vv. 34-42 dell'Intermezzo V, Libro III.

⁸ Cfr. *Canzoniere* CCCLIX, v. 24 e CCLXXVI, v. 3.

⁹ I versi 56 e 57 rimandano anch'essi a *Canzoniere*, CCCLX, v. 51.

a Gesù di ricordare i gesti amorevoli da lei compiuti, e da lui tanto graditi, in casa del Fariseo: la lavanda dei piedi con le sue lacrime, l'unzione col prezioso balsamo e l'asciugatura con i suoi capelli. Il rito di devozione e di penitenza della fedele viene rievocato nei toni dell'enfasi mistica.

La penitente, stanca del nascondersi del Dio amato, diventa sempre più impaziente di raggiungerlo con la morte.

Con l'intermezzo VI siamo all'epilogo del romanzo. Maddalena, pur vicinissima a Dio, ne è da troppo tempo separata. Il suo «stabile cor» (ivi, v. 9) vive in conflitto con l'instabilità del cielo e con il suo continuo e monotono avvicinarsi dei giorni e delle stagioni. Tenta continuamente di raggiungere l'amato, immaginando di afferrarsi ai suoi piedi. Nel delirio allucinatorio, poi, vede se stessa, mentre Dio le si sta avvicinando per divorarla, alzarsi in piedi per stringerglisi al collo. Il desiderio di un contatto con lui è tanto forte, che è maggiore la frustrazione di non averlo ottenuto e di aver abbracciato solo l'aria: «Oh amor! Oh dolor! Che falso volo / Date a mie brame! Apro le braccia e poi / Lassa, non stringo fuorché l'aura e l' duolo» (Libro III, vv. 49-51). La donna amante si rivolge allora alle anime del Paradiso, perché inviino all'amato il suo speciale messaggio d'amore che ha inizio con «Dite al mio ben» del v. 76 e che prosegue in triplicazione con le terzine «Diteli...» e «Ditegli...» (ivi, vv. 82-91) in cui compie il nuovo ritratto di se stessa. Maddalena ormai è come un fiore del deserto morente, i suoi occhi sono «d'orror livide rote» (ivi, v. 82), le sue labbra hanno perso colore e «rughe immonde» (ivi, v. 86) le devastano le guance. Gli unici segni vitali sono gli «egri sospiri» (ivi, v. 89) che le escono dal «sen trafitto» (ivi, v. 90). L'amante chiede al suo amato la morte. Nell'espressione finale «m'uccida negandomi la morte» (ivi, v. 94) il paradosso è il duplice riferimento alla morte reale e a quella mistica. L'eros negato sta uccidendo la donna di Maddalo, che, arsa e incenerita dalla sua stessa fiamma d'amore, si unirà perpetuamente al suo Gesù. Alla fine Eros sublima in Amore Assoluto, come avviene nella vicenda umana di S. Agostino, e così la donna Iside-Venere-Psiche diviene Beatrice, che con Eva e Maria, partecipa alla gloria divina nella *Commedia* dantesca. Questa trinità al femminile, teologicamente impossibile, è necessariamente imperfetta perché Maria possa generare l'umanità di Dio.

MAGRIS E LE IMMAGINI DELLA STORIA

Ernestina Pellegrini

Università degli Studi di Firenze (<ernestina.pellegrini@unifi.it>)

Qual è il peso della Storia nell'opera dello scrittore triestino? Quali sono le strategie stilistiche della sua rappresentazione? Penso che questo sia uno dei nodi centrali per entrare dentro la sua opera saggistica e narrativa – dal racconto *Illazioni su una sciabola* (1984) al romanzo *Alla cieca* (2005) – e per capire il processo di continua osmosi fra la realtà storica e la letteratura che, come si sa, ha la capacità di svelare mascherando¹. Basterebbe, forse, soffermarsi su una raccolta di scritti del 2005 che porta un titolo emblematico, *La storia non è finita*², un libro di protesta che nel suo insieme diventa una denuncia dell'analfabetismo morale dell'epoca contemporanea e un richiamo all'affermazione di un giusto relativismo culturale che non neghi «il *quantum* necessario di universalismo etico senza il quale non è pensabile una vita politica, civile e morale» (SNF, p. 19). Basterebbe, certo, un'analisi capillare dei singoli saggi raccolti in questo libro, che è un esercizio di laicità, ma quello che vorrei tentare qui è qualcosa di diverso, di più generico e forse di più ambizioso, perché vorrei cercare di fare un primo resoconto delle modalità con cui si viene costruendo, all'interno delle opere narrative e di quelle più propriamente saggistiche, quella che definirei come l'ombra di una poetica della Storia (facendo eco a una immagine di Greenblatt circa le *ombre* della Storia³). Mi piace affrontare questa pista attraverso alcune illuminazioni ricavate dalla lettura di un saggio di Enza Biagini intitolato *La storia "nella" letteratura e la letteratura nella storia*, che dovrebbe essere considerato come il naturale fondamento di tutto il mio discorso:

¹ Cfr. P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992; trad. it. di A. Boschetti, E. Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.

² C. Magris, *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Garzanti, Milano 2006. D'ora in avanti nel testo con la sigla SNF seguita dal numero delle pagine.

³ Cfr. S. Greenblatt, *Marvellous Possessions. The Wonder of the New World*, University of Chicago Press, Chicago-London 1991.

Ricordiamo che, in ogni caso, quello tra Storia e Letteratura è un matrimonio che alcuni hanno ritenuto da non fare (a meno che i protagonisti fossero vissuti in stanze separate, come pensava Croce). I due soggetti si mostrano entrambi equivoci: Aristotele, lo si è accennato, avvertiva che la storia guarda al passato e la letteratura guarda al futuro, l'una alla verità dei fatti, l'altra alla finzione, ma non dice in che cosa consistano, e nei secoli la letteratura stessa non è stata mai in grado di rispondere alla domanda su che cosa sia realmente. Tuttavia, malgrado l'ostacolo preliminare, il territorio comune esiste ed è facilmente individuabile: ed è fatto di Parola, Tempo, Memoria, Pensiero, Realtà.

Per mantenere vivo il proprio rapporto con la letteratura, proprio come due amanti, la Storia si è assoggettata ad un trasformismo continuo e ad una incessante gara di legittimazione più o meno riuscita, oscillando tra rischio da invadenza (determinismo del fuori) e rischio di abbandono (solipsismo formalista del dentro).⁴

Per mettere a fuoco le relazioni fra storia e letteratura nelle varie forme della scrittura di Magris può essere utile anche rimandare a un articolo per il «Corriere della Sera» del 13 agosto 2013, intitolato *È il romanzo storico l'eterno peccato d'Italia*, nel quale ci si confronta con la «difficoltà di dire la Storia», con la inadeguatezza della letteratura che tenti di rappresentarla, a cominciare dal grande Manzoni che, forse, proprio per la consapevolezza di questa insufficienza, «è riuscito a dire la vita, a trasformare il peccato e l'aridità in grazia». Gli storici accertano i fatti e gli scrittori immaginano e narrano come gli uomini li hanno vissuti, si calano nel groviglio della vita e delle sue contraddizioni, vedendola accadere, la Storia, e dimenticandosi di come va a finire. Rivivere la Storia dall'interno e *in fieri*, come se accadesse nell'istante stesso della scrittura che la mette in scena, operando secondo quella tecnica della «ginnica rovesciata» coniata da Giacomo Debenedetti per *Rinascimento privato* di Maria Bellonci⁵. È la logica del «*come se*»: come se tutto ciò che è stato appurato sui documenti, con lunghe ricerche, non fosse ancora avvenuto: «Il suo gesto, e potremmo dire con parola alla moda la sua azione di narratore, è simile alla ginnica rovesciata di un lanciatore che prende la storia che ha dietro le spalle e la proietta davanti a sé, trasformando il passato cognito in futuro incognito»⁶. Si mettono in scena – continua Debenedetti

⁴ Cfr. E. Biagini, *La storia "nella" letteratura e la letteratura nella storia*, in S. Gentili (a cura di), *Lo storicismo critico di Walter Binni*, Atti dell'incontro di studio «Walter Binni e lo storicismo» (Università di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palazzo Manzoni, 20-21 novembre 2013), Il Ponte, Firenze 2014, p. 46.

⁵ G. Debenedetti, relazione tenuta a Positano in un convegno sull'autrice e poi stampata in una plaquette fuori commercio, citata da E. Ferrero, nell'*Introduzione* a M. Bellonci, *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1994, 2 voll., p. xvii.

⁶ *Ibidem*.

– «scene di umana agnizione»⁷. Tutto questo significa fare i conti anche con la formula del romanzo storico di marca manzoniana e con la *Lettre à M. Chauvet* (1820)⁸, sulla strada di un accerchiamento di una universale (e generica) verità umana, ma significa anche confrontarsi con ciò che si potrebbe definire una ‘storiografia del possibile’ molto importante per Magris – una dimensione simile a quella cercata anche da Marguerite Yourcenar nelle *Mémoires d’Hadrien* (1951)⁹ e nelle ‘tre Elisabethes’¹⁰ – una storiografia del possibile che richiede allo scrittore di porsi nell’ottica simile a quella di un restauratore di sogni, di desideri, di sentimenti e di emozioni di cui non è rimasta traccia, se non nelle grafie talvolta subliminali dei carteggi e dei diari (ed è inutile dire che i carteggi, i taccuini, i diari, le autobiografie sono le fonti primarie della narrativa di Magris). Si aprono così delle fenditure nel tempo storico che illuminano e attualizzano zone d’ombra che sembravano scomparse del tutto.

Da Manzoni a Javier Marías, da Maria Bellonci a Magris, la letteratura racconta non solo ciò che è accaduto ma anche quello che avrebbe potuto accadere e non è accaduto. La scrittura, quindi, proprio in virtù di questa inadeguatezza, di una ‘imperfetta’ oggettività, riesce a scoprire e dire pure l’assenza, «ciò che è andato perduto, le omissioni e i desideri inappagati di un’esistenza, i progetti frustrati»¹¹, rappresentando anche ciò che un individuo è stato o non è stato:

Solo il racconto può rappresentare questo lato concavo della vita, queste alternative “alla” realtà all’indicativo ovvero alla totalità dell’esistenza, perché noi siamo quello che abbiamo fatto ma anche quello che avremmo voluto fare, quello che forse per un mero caso non abbiamo fatto ma eravamo pronti a fare, quello che abbiamo pensato e desiderato forse senza confessarcelo, quello che fingiamo di aver dimenticato. In ciò consiste la verità della scrittura ma anche il suo potenziale devastante, perché costringe a fare i conti con la totalità di ciò che siamo, il cui peso talora è insostenibile.¹²

A questo punto viene voglia di evocare una sagoma, di fissare un’idea generica ma complessiva dell’uomo che, a detta di molti lettori, è uno dei maggiori testimoni della nostra epoca alla deriva. Uno scrittore, un intel-

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet*, Bonnange, Paris 1923.

⁹ Per un’edizione italiana, cfr. trad. it di L. Storoni Mazzolani, *Le Memorie di Adriano*, Richter, Napoli 1953.

¹⁰ Cfr. M. Yourcenar, *Le temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, Paris 1983; trad. it. di G. Guglielmi, *Il tempo, grande scultore*, Einaudi, Milano 2005.

¹¹ C. Magris, *L’amore, la verità e il futuro impossibile*, «Il Corriere della Sera», 27 gennaio 2011.

¹² *Ibidem*.

lettuale 'testimone', come lo sono stati in altre epoche Diderot o Stendhal, uno di quegli autori che – come ha detto Maurice Nadeau – «incarnano un'epoca» e ci permettono di ripararci «nel rifugio che ci propongono»¹³. È un'idea forte di letteratura, una letteratura come rifugio, come cassaforte di valori umani non negoziabili, una letteratura come camera degli specchi, in cui è possibile ritirarsi per riflettere e testimoniare.

C'è un libro straordinario, a questo riguardo, scritto a quattro mani con Vargas Llosa, *La literatura es mi venganza*, uscito a Lima, in Perù nel 2011 e poi in traduzione italiana per Mondadori nel 2012. Durante questo loro dialogo in pubblico, Magris e Vargas Llosa dicono che «un escritor no es solamente un escritor, sino que debe ser también otra cosa»¹⁴. Sempre nello stesso libro che

[...] La literatura autentica debe considerar aquello que Mario Vargas Llosa, con una de sus formidables intuiciones, llama la "enfermedad incurable", es decir, la literatura puede contar cómo en ocasión vivimos la crisis del mundo como si fuese incurable. [...] Es ésta, solo ésta, la grande e insustituible función, también política y moral, de la literatura; una función que ésta absuelve solo si no quiere esplicitamente predicar, mas simplemente narrar una historia, es decir el mundo.¹⁵

[...] la letteratura autentica oggi si deve confrontare con quello che Vargas Llosa, con formidabile intuizione, chiama 'l'infermità incurabile', che significa vivere la crisi del mondo come se fosse incurabile. [...] È questa, solo questa la grande insostituibile funzione, sia politica che morale, della letteratura; una funzione che essa assolve solo se non si propone esplicitamente di predicare, ma semplicemente di narrare una storia, e questo significa intervenire sul mondo.*

Ecco il *focus* della faccenda: la letteratura come rifugio proprio nel momento in cui illumina l'orrore.

La questione, che sarebbe banale ridurre alla antica formula dell'*engagement*, va dritta al cuore della scrittura e degli stili dello scrittore triestino. Prepotente, tenace, è in lui l'adesione a un modello alto di militanza intellettuale che torna sempre come dovere di denuncia e di testimonianza, e non solo nei libri di interventi civili e in difesa della laicità, come *La storia non è finita* (2006) e *Livelli di guardia* (2011), ma anche in quei libri dove si dà vita a dei personaggi che vivono dall'interno i grandi avvenimenti storici, le svolte epocali, con tutti i rimbombi privati (unici) della loro piccola cassa di risonanza.

¹³ Cfr. M. Nadeau, *L'amico e lo scrittore*, in D. De Marco, J.Á. González Sainz (a cura di), *Claudio Magris. Argonauta*, Forum, Udine 2009, p. 69.

¹⁴ M. Vargas Llosa, C. Magris, *La literatura es mi venganza*, prólogo de R. Poma, Seix Barral, Lima 2011, p. 6; trad. it. di B. Arpaia, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, p. 5: «uno scrittore non è soltanto uno scrittore, ma deve essere pure qualcosa d'altro».

¹⁵ Ivi, p. 5; trad. it. ivi, p. 6.

Se guardiamo poi ai grandi personaggi della narrativa e del teatro: sono tutti fantasmi storici, fantasmi d'archivio. Peter Krasnov, il protagonista del primo romanzo breve, *Illazioni su una sciabola* (1984), è il generale bianco dei cosacchi del Don che nel 1944 diventa alleato dei nazisti dietro la speranza di rifondare la propria patria perduta in Carnia. L'irriducibile rivoluzionario comunista Salvatore Cippico, in *Alla cieca*, diventa la vittima sacrificale di ogni ideologia totalitaria, venendo internato nel campo di concentramento di Dachau e quindi in quello titino di Goli Otok (dentro il suo monologo delirante si annida lo scrittore che si aggira fra le macerie della grande storia e del suo non-senso). Dietro la sua storia incrociata con quella dell'avventuriero settecentesco Jørgen Jørgensen (1780-1841), re d'Islanda per poche settimane e forzato in Tasmania, si staglia il mito di Giasone e degli Argonauti, quasi una sorta di modello sotteso che ha portato Giulio Ferroni a paragonare il romanzo di Magris a *Petrolio*¹⁶ di Pasolini, dove l'antico mito serve a identificare «la spinta rapace e distruttiva del tardo capitalismo»¹⁷.

Per riprendere una riflessione che ho fatto nell'introduzione al Meridiano delle *Opere*:

Anche per Magris, come per Silone, si potrebbe ripetere l'autocritica che Orwell riservava a se stesso, e cioè che senza la storia e senza la politica la scrittura sarebbe stata una stanza vuota, una decorazione. È una religione della responsabilità, che resiste anche sotto un cielo ideologico buio. Per lo scrittore e il critico triestino, persino alcune certezze cristiane, mai abiurate, servono per tenere al riparo il soggetto dal gorgo del nichilismo. La scrittura, insomma, non nasce nella sfera autonoma dell'estetica.¹⁸

Come si legge in *Alfabeti*, la raccolta di saggi di letteratura del 2008, scrivere è soprattutto trascrivere

[...] ci sono i libri che ci hanno formato, che ci hanno ferito e insieme hanno saputo curare la ferita. I libri che permettono di conoscere e ordinare il mondo e quelli che ne svelano il caos travolgente e distruttore, l'incanto e insieme l'orrore. I libri che fanno balenare la salvezza e quelli che si affacciano sul nulla. Soprattutto quelli che allargano i confini della letteratura e rimandano aldilà di essa.¹⁹

La letteratura è, dunque, prima di tutto un'educazione all'umano. Come Magris ha confessato in un'intervista del 1986 (l'anno in cui esce

¹⁶ Cfr. 1° ed. postuma, P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992.

¹⁷ G. Ferroni, *Magris, le bandiere strappate della storia*, «L'Unità», 28 giugno 2005.

¹⁸ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, introduzione a C. Magris, *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 2012, p. xii.

¹⁹ C. Magris, *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, dal risvolto di copertina.

Danubio): «Credo che questo genere intermedio, questo narrare senza fare a meno delle idee, mi sia particolarmente congeniale»²⁰. Come per il *Vecchione* (1928) di Svevo scrivere significa forse anche prendere le distanze dalla vita, rintanarsi in un luogo tutto sommato protetto, lontano da quella dimensione dell'aperto che inquietava tanto Yakov Bok, «il misero tutt'fare in cerca di fortuna»²¹ in *The Fixer* (1966)²² di Malamud, quell'aperto dove «nevica storia»²³.

Magris lettore anche di trame storiche e politiche? Perché no. Può essere, questo, un itinerario utile all'interpretazione di un autore che non si è mai curato di nascondere il proprio temperamento di moralista, neppure nelle pagine più letterarie e più strettamente tecniche, la cui scrittura, in tutte le sue forme, si impregna di oggettività e di pensiero morale per farsi anche poesia della storia.

In una dichiarazione presente in *Utopia e disincanto*, la raccolta di saggi del 1999, si legge: «La letteratura si pone spesso nei confronti della storia come l'altra faccia della luna, lasciata in ombra dal corso del mondo»²⁴. Ecco, a questa parte sommersa, occultata della Storia, quella dei vinti, dei militi ignoti, degli esuli, dei deportati, dei dannati della terra, lo scrittore dedica la maggior parte dei suoi libri. Il libro monumento, in questa prospettiva è *Alla cieca*, ma sicuramente altro materiale bolle in pentola nella sua officina romanzesca. Una tessera interessante è un articolo che Magris ha scritto sul «Corriere della Sera» del 19 ottobre 2009, intitolato *Quella tentazione di chiudersi in casa*, dove parlava delle strade difficili dell'integrazione e della pace, dei confini dell'Europa, e di una Terza Guerra Mondiale che c'è stata e è tutt'ora in atto, con venti milioni di morti dopo il 1945. Questo articolo aveva al centro la storia di un collezionista triestino, Diego de Henriquez, che aveva un progetto incredibile, quello di costruire un Museo della guerra:

A Trieste, nei grandi capannoni e cortili di una vecchia caserma abbandonata, si possono vedere, affiancati o sparsi in disordine come carcasse di mostri marini lasciati su una spiaggia dal riflusso di un maremoto, carri armati, sommergibili squarciati, cannoni anticarro, autoblinde, aeroplani dall'ala fracassata; in altri vani si allineano relitti guerreschi più piccoli, gavette sfondate, cornette telefoniche da campo strappate, bossoli, elmetti, manifesti di guerra. Un tempo quello era il regno di un personaggio bizzarro, Diego de Henriquez, il quale aveva dedicato tutta la sua esistenza – sacrificando spietatamente a tale missione se stesso e la propria famiglia – alla raccolta di

²⁰ C. Magris, *Un viaggio sentimentale dalle fonti del "Danubio" al Mar Nero*, intervista di E. Di Mauro, «Italia Oggi», 7 dicembre 1986.

²¹ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, p. xiv.

²² Per un'edizione italiana, cfr. B. Malamud, *L'uomo di Kiev*, Einaudi, Torino 1968.

²³ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., p. xiv.

²⁴ C. Magris, *Utopia e disincanto*, Garzanti, Milano 1999, p. 15.

un immenso e delirante materiale bellico, al sogno di costruire, come aveva scritto, un «Museo Storico di Guerra per la pace», un «Centro per la lettura e modifica del passato e del futuro»; quell'esposizione universale della guerra avrebbe dovuto creare un orrore tale per quest'ultima da sradicarla nei cuori, creando così la pace perpetua. Il professore poliglotta, oberato di debiti astronomici come quelli di una grande potenza militare, morì in un misterioso, forse doloso incendio nel 1974 [...].²⁵

Quell'incendio devastò il Museo, bruciò le littorine blindate, le armi, i relitti dei sottomarini, e lui stesso nella bara adattata a letto:

Ci fu anche un processo, che non giunse ad alcuna conclusione, perché pare stesse raccogliendo e ricopiando dei graffiti incisi sulle luride pareti di vecchi cessi pubblici vicino alla Risiera, il campo di sterminio – l'unico in Italia – che i nazisti avevano installato a Trieste; graffiti in cui alcune vittime avrebbero denunciato le complicità di alcuni personaggi dell'alta società triestina di quel tempo nella denuncia di ebrei finiti nella camera a gas. Comunque siano andate le cose, le pareti di quei vespasiani sono state imbiancate con la calce. Dopo la guerra, viene la pace, che ha pure il bianco colore del sepolcro e di tanti cuori ridotti a sepolcri imbiancati.²⁶

Ma quello che più ci interessa riguarda le strategie stilistiche con cui Magris di volta in volta rappresenta la Storia, studiare le forme con cui realizza quella che lui stesso chiama 'la grande oggettività'. C'è un saggio interessante su questo che si intitola proprio *La grande oggettività*, raccolto in *Dietro le parole* (1978), dove si legge:

La vera grande poesia non mira certo a porre la piccola persona privata, il labile io empirico e psicologico, al centro della ribalta o sotto il violento fascio di luce del palcoscenico, ma apre l'intelligenza dell'individuo a riconoscere un valore che lo trascende e a subordinare liberamente la propria voce a un canto che è sempre in certo modo un coro, nel quale ogni accento si afferma a patto di intonarsi senza arroganza al ritmo oggettivo della melodia. [...] Il poeta [...] si fa ventriloquo, come diceva Schopenhauer, dei propri personaggi e degli altri uomini, dando espressione e parola a felicità e dolori che sono di tutti e non appartengono a lui più che a qualsiasi altro. [...] il poeta dunque si dissimula e scompare, nascondendosi e salvandosi nell'opera come i rapsodi nelle strofe dei loro canti, come i costruttori e i capomastri nelle volte delle cattedrali, nelle arcate dei ponti o nel tracciato delle grandi strade o come i boscaioli nel sentiero che il loro cammino disegna e solca, giorno per giorno, nella foresta.²⁷

²⁵ C. Magris, *Quella tentazione di chiudersi in casa*, «Il Corriere della Sera», 19 ottobre 2009, <<http://goo.gl/8KGtbK>> (03/2016).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ C. Magris, *Dietro le parole*, Garzanti, Milano 1978, pp. 14-18.

Lo scrittore, dunque, si fa ventriloquo, e per esprimere la grande oggettività ha bisogno magari del delirio di un altro per dirla e rappresentarla, questa concreta e polimorfa oggettività, per dargli *corpo*, come avviene nel romanzo *Alla cieca*, che si apre, per l'appunto, su un punto interrogativo, un punto interrogativo che si trascina dietro tutto:

Caro Cogoi, a dire il vero non sono sicuro, anche se sono stato io a scriverlo, che nessuno possa raccontare la vita di un uomo meglio di lui stesso. [...] ho scritto per prima cosa proprio quel punto interrogativo, che si trascina dietro tutto.²⁸

Il protagonista sdoppiato, multiplo di *Alla cieca* a un certo punto esclama: «Ora parlo io, tocca a me, straccio usato da tempo immemorabile per strofinare il fondo della stiva e grattare il nero sotto le unghie della Storia» (AC, p. 28). Attraverso la sua voce, il suo racconto, sfilano infinite storie, dall'impresa degli argonauti a quella dei monfalconesi finiti sull'isola calva, dai bombardamenti di Copenhagen ai combattenti nella guerra di Spagna fino alla fine dell'Unione Sovietica. Se dovessi definire la scrittura di *Alla cieca* parlerei di stile *purgatoriale* (e lo dico nella prospettiva in cui Beckett legge Joyce che legge Dante)²⁹. *Purgatoriale* ovvero quella dimensione e quel movimento, «non direzionale» o «multi-direzionale», nel quale «un passo in avanti è per definizione un passo indietro»³⁰. Nella lettera ai traduttori di *Alla Cieca*, presente fra le carte inedite dell'Archivio Magris, lo scrittore ha detto di aver voluto «far sentire sempre un sì all'interno del no». Per far sentire questa musica purgatoriale, si può citare un piccolo frammento del romanzo, quello in cui Salvatore Cippico ricorda il campo di concentramento di Dachau, un frammento che resta, a mio parere, memorabile delle strategie stilistiche studiate per mettere in scena le tragedie e i misfatti della Storia. Uno stile concentrato, di detto non detto e non dicibile, che mostra per ellissi e per via implicita, per via obliqua la realtà storica, riuscendo a far brillare in senso dinamitando la distinzione irriducibile fra vittime e carnefici, fra umano e disumano:

²⁸ C. Magris, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005, p. 9. D'ora in avanti nel testo con la sigla AC e il numero delle pagine.

²⁹ Cfr. S. Beckett, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. by R. Cohn, Grove Press, New York 1984.

³⁰ P. Boitani, *Dante, il cocodrillo e l'aragosta: ovvero Joyce e Beckett, una lectio brevis* tenuta all'Accademia dei Lincei, il 16 dicembre 2011 (ora online sul sito ufficiale dell'Accademia, <<http://goo.gl/cug2R7>>, 03/2016): «Su questa terra che è Purgatorio», scrive Beckett, il Purgatorio appare come «la corrente di movimento e vitalità rilasciata dalla congiunzione di questi due elementi»: «la statica assenza di vita nella malvagità senza sollievo che è l'Inferno», e «la statica assenza di vita dell'immacolatezza senza sollievo che è il Paradiso», p. 9.

Quando il vento soffiava d'improvviso verso le caserme delle SS portando il puzzo che usciva col fumo dal camino dei forni crematori, i canarini nelle gabbiette smettevano di cantare e si afflosciavano. Li tenevano per questo, i carcerieri, per sapere quando spegnere i forni, prima che il fetore arrivasse da loro non era solo ribrezzo; era anche paura, credo, e tanta come del resto in ogni ribrezzo. [...] A Dachau avevo paura delle torture e della morte, come tutti, ma come si ha paura dei fulmini, quando ti cadono intorno da tutte le parti, o della nevěra sul mare, però ero un uomo – spaventato, terrorizzato, ma un uomo, mentre loro, i boia, da tempo memorabile non lo erano più. (AC, pp. 158-159)

È nei romanzi che troviamo quella che definirei una potente e per certi versi persino rivoluzionaria meditazione sulla storia e sulle ideologie che hanno innervato il secolo breve e i suoi micidiali totalitarismi. Da qui esce il romanzo *Alla cieca*, che si può considerare una specie di *Guerra e pace* del Novecento. Lo scrittore in una intervista ha definito *Alla cieca* il suo romanzo sul «milite ignoto della Rivoluzione», un elogio dei ribelli. Salvatore Cippica, a un certo punto del suo surriscaldato monologo, dice: «Tutto è presente, tutto accade oggi» (AC, p. 258). E aggiunge che non è lui a essere impazzito, ma la Storia, con i suoi ripetuti, immani disastri.

Bastino poche citazioni dall'immenso *corpora* di definizioni della Storia presenti nel romanzo:

La Storia che abbiamo vissuto è lo zero assoluto, la morte della materia. (AC, p. 153)

[...] certo, anch'io colpevole, del sangue versato per mia mano e di quello versato dalle mie vene, della morte data e ricevuta, di tutto; anche di esistere, anche di perdere. È una colpa grave quando si combatte per la rivoluzione. Questa nostra ritirata – "Indietreggiare, avanzare... la storia non è lineare, amico, va a zig-zag, almeno da molto tempo; si agita ma sta ferma, una folla che si spinge si dimena si palpa a una concerto rock in piazza, nessuna Lunga Marcia perché siamo già arrivati, da sempre, e il mondo non è infinito, infinita è solo la rete, la realtà che non c'è. Vincere, perdere, lo stesso; un gioco. La colpa è non averlo capito in tempo – ma poi non parliamo di colpa, per piacere, c'è un limite anche alla moda rétro, è da tanto tempo che la colpa non c'è più". – E invece dilaga, anche se fai finta di niente come tutti, mi pare di vedere il tuo sorrisetto... È dovunque la nostra colpa di aver perduto la...taglia di Gog e Magog, di non saper dare più senso alla storia dell'uomo... (AC, p. 66)

Fare la Storia – anche la rivoluzione – significa soprattutto far ordine nella giungla, tracciare sentieri e strade nella palude indistinta. (AC, p. 265)

Nel libro *La letteratura è la mia vendetta*, Magris si domanda: a cosa rimanere fedeli? Ai propri demoni, con tutte le laceranti contraddizioni che si portano dietro (e che nutrono quella che lui chiama «la scrittura notturna»), o ai propri doveri verso la causa pubblica, in un ineludibile

confronto col mondo e la necessità di mutarlo (dando fiato alla propria «scrittura diurna»?)). E ancora, cosa succede quando uno scrittore è entrambe le cose, quando sente che queste due facce sono le facce di una medaglia, cioè sono una cosa sola, ma contemporaneamente sono anche cose molto diverse e soprattutto la scrittura che nasce dall'una è molto diversa da quella che nasce dall'altra? Un conto – scrive Magris – «è scrivere un intervento etico-politico sulla corruzione, un altro è raccontare la storia di un uomo corrotto, in cui la corruzione è divenuta la sua natura»³¹.

Rappresentare la Storia nella declinazione delle due scritture. Per quel che riguarda la scrittura saggistica, la scrittura «diurna» sarebbe un lungo discorso che rimandiamo ad altra sede. Basti sottolineare quanto sia importante, prepotente e tenace in lui l'adesione a un modello alto di militanza intellettuale, che torna sempre come dovere di denuncia e di testimonianza, e non solo nei libri di interventi civili e in difesa della laicità, come *Livelli di guardia* (2011). Mi limito a rimandare al volume di saggi *La storia non è finita*, che – come ha scritto Franco Marengo in un importante studio intitolato *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*³² – andrebbe letto per intero nella chiave di una risposta al libro di Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (1992)³³. La Storia, nei romanzi di Magris, non segue uno sviluppo lineare, ma una logica di contiguità sincronica e di sovrapposizione di storie, che ricorda – suggerisce sempre Marengo – una analogia con la tecnica del *collage*, lasciando emergere in modo liberamente confuso spunti di storia mai completi, mai immediatamente decifrabili.

Non è un caso che una delle interpretazioni più fini della relazione fra contesto e testo nell'opera dello scrittore triestino sia quella di Ulla Musarra-Schröder che, partendo da una frase di *Microcosmi* («All'inizio non c'è l'orso, ma il racconto sull'orso»)³⁴, arriva a dimostrare come all'origine della narrativa di Magris non ci sia la verità storica, come nel romanzo storico tradizionale, ma la memoria individuale o collettiva, dalla quale, in forma di leggende o racconti, emerge una realtà storica sconosciuta o trascurata dalla storiografia ufficiale³⁵:

³¹ Cfr. A proposito di "Danubio": "Un'ironica, tenace resistenza", Claudio Magris risponde a Lidia De Federicis, «L'Asino d'oro», V, 9, settembre 1994, p. 11.

³² Cfr. F. Marengo, *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*, «La Modernità letteraria», MMVIII, 1, 2008, pp. 15-22.

³³ Il volume *The End of History and the Last Man* (Free Press 1992) è preceduto dall'articolo *The End of History?* apparso in «The National Interest» (Summer 1989). Per l'ed. it. del volume, cfr. *La fine della storia e l'ultimo uomo*, trad. it. di D. Ceni, Rizzoli, Milano 1992.

³⁴ C. Magris, *Microcosmi* (1996), Garzanti, Milano 1997, p. 99. D'ora in avanti con la sigla M seguita dal numero delle pagine.

³⁵ Cfr. U. Musarra Schröder, *Realtà storica, leggenda, verità nella narrativa di Claudio Magris. Da "Illazioni su una sciabola" a "Alla cieca"*, in D. Perrone (a cura di), *Scrittura e*

Viene il sospetto che – scrive Magris in *Microcosmi* – prima di ogni accadimento reale o inventato, ci sia stato il suo acconto, la fantasia che lo immagina pensando all'orso, la parola che fonda e crea la realtà. In principio era il verbo, i cieli e la terra vengono dopo, e anche le foreste e le orse [...]. Il racconto afferra una forma, la distingue, la strappa al fluire e all'oblio, la fissa; quelle leggende e fantasie sull'orso impongono un significato e un ordine alla scura bestia che si muove nel folto, sono una rivincita della civiltà sull'ombra della selva. (M, p. 100)

La scrittura narrativa, dunque, nasce sempre in Magris da un imperativo morale, dal bisogno di strappare all'oblio alcune sanguinose note «a piè di pagina della storia universale» (M, p. 183), di salvare nella memoria storica verità rimosse e taciute,

[...] come quelle dei monfalconesi e altri stalinisti italiani finiti nei campi di lavoro forzato di Tito, delle vittime dei lager (Dachau), delle prigionie e dei campi penitenziari dell'Ottocento, Newgate in Inghilterra, Port Arthur e il Puer Point in Tasmania, dove bambini, deportati e condannati a crudeli lavori forzati, si gettavano in mare, suicidandosi, quando non ne potevano più.³⁶

In *La storia non è finita* Magris combatte la tesi della omologazione del mondo, scoprendo quanto di illusorio, di reazionario e fascista ci sia in quel programma di trionfo della democrazia liberale e in tutte le guerre che sta scatenando. Un capitolo del libro si intitola *La storia: né giustiziera né giustificatrice*:

La Storia, ha affermato Giovanni Miccoli, non è giustiziera; non è un tribunale che emetta sentenze di assoluzione o di condanna. [...] È possibile capire la meccanica che ha portato ad Auschwitz senza dare un giudizio morale – anche morale – su quel culmine di orrore, bestialità e imbecille abiezione? Altrimenti la Storia, per non essere giustiziera, rischia di diventare giustificatrice. [...] Le grandi prospettive storiche generali non possono far dimenticare che tutto, ogni dettaglio individuale, sta nella storia ma anche nell'eternità della sua grazia e del suo orroredavanti a Dio. [...] Nessun storicismo può liquidarle come patetico moralismo. (SNF, pp. 120-123)

In una recensione, ho definito *Alla cieca* una cattedrale di macerie storiche³⁷. In uno di questi cocci rotti della Storia, c'è l'immagine di una vetrina di un negozio di televisori tutti accesi sul medesimo canale e sul

verità. *Li vuci di l'omini nella letteratura italiana contemporanea*, Bonanno, Acireale-Roma 2010, p. 189.

³⁶ Cfr. U. Musarra Schröder, *La geografia della Storia: «Alla cieca» di Claudio Magris, «Otto/Novecento»*, XXXI, 1, gennaio-aprile 2007, pp. 123-135.

³⁷ Cfr. E. Pellegrini, *La biografia sdoppiata di Magris*, «La Rivista dei Libri», n.s., febbraio 2006, pp. 35-38.

volto di un uomo con una voglia sulla fronte, Gorbaciov. È il 25 dicembre del 1991. Poi Gorbaciov scompare e avviene – scrive Magris in una intervista – «un immenso ammainabandiera del mondo»³⁸. Il protagonista del romanzo, Salvatore Cippico pensa allora che un giorno potrà andare a recuperare sulla luna la sua bandiera rossa (sembra una replica di Astolfo che va lassù a recuperare il suo senno, nell'*Orlando Furioso*). *Alla cieca*, in fondo, fa capire che la posta in gioco corrisponde al trionfo del disincanto, mostrando quanto sia difficile sopravvivere alla Storia. «Mia moglie Marisa che aveva molto ammirato Gorbaciov – dice Magris – un giorno lo paragonò a Buffalo Bill, che dopo aver combattuto le guerre indiane e cacciato i bufali diventò un personaggio da circo. Lo diceva con dolore, ma è la verità»³⁹.

Forse, per chiudere, occorre chiedersi quale sia l'idea di letteratura di Claudio Magris. Un nodo teorico di grande complessità. Illumino solo un dettaglio che potrei indicare nel binomio oppositivo di letteratura come impegno e di letteratura come spazio totalizzante e, dunque, di letteratura come colpa.

C'è un piccolo, denso libro intitolato *Letteratura e ideologia*, che contiene un dialogo fra Magris e lo scrittore cinese Gao Xingjian, in cui lo scrittore triestino sostiene che mettersi al servizio di una causa, quando quella causa viene identificata con la vita, e diventa passione e forza fantastica, e non mera propaganda o retorica edificante, può far sì che pure l'impegno diventi «poesia, estro, libertà immaginosa»⁴⁰. Poi però, alla fine del suo discorso, fa sentire quanto sia banale ridurre la natura complessa, ambigua, potente della letteratura alla prospettiva dell'impegno civile e dice anche che lo scrivere – nella sua dimensione di esercizio ascetico e totalizzante – può comportare un rischio di inumanità. E fa l'esempio di Kafka:

Nessuno ha capito come Kafka questo nodo inestricabile di bene e di male insito nella letteratura. Egli dice che avrebbe voluto essere Amshel, come suona il suo nome ebraico, ossia radicato in quel tessuto di valori e affetti umani, in quella pienezza vitale e morale che per lui era rappresentata dall'ebraismo. La letteratura è stata per lui la via di questa ricerca dell'umano, ma lo ha irretito in questa ricerca, alla quale egli ha finito per dedicare tutta la sua energia e la sua attenzione, perdendo la meta perché tutto preso dall'ansia di imboccare la strada giusta. Così, scrive Giuliano Baioni, egli non ha potuto diventare Amshel, l'uomo completo, ed è diventato Franz Kafka, grande scrittore perché uomo monco e colpevole della sua perfezio-

³⁸ A. D'Orrico, *Magris. Elogio dei ribelli e avvisi ai convertiti*, «Corriere della Sera Magazine», 28 aprile 2005, p. 16.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, Bompiani, Milano 2012, p. 48.

ne letteraria che era anche mutilazione umana. Ma senza Franz Kafka non sapremmo cosa significa essere Amshel, cosa significa quella vita che allo scrittore è mancata.⁴¹

Quando questo saggio era in bozze è uscito un testo che può essere considerato il punto di arrivo della strategia rappresentativa della Storia dello scrittore triestino. Si tratta di un romanzo che ha al centro le vicende legate alla storia di Trieste e alla Risiera di San Sabba e, in parallelo, mostra in diretta l'allestimento di un fantasmagorico Museo della Guerra. Su questo libro ho scritto un saggio che vorrei venisse considerato la naturale prosecuzione di questo lavoro. Nel risvolto di copertina di *Non luogo a procedere* (2015)⁴², in una sintesi bruciante che potrebbe essere dell'autore stesso, si legge:

In questo romanzo violento, tenero e appassionato, Claudio Magris si confronta con l'ossessione della guerra di ogni tempo e paese, quasi indistinguibile dalla vita stessa: una guerra universale, rossa di sangue, nera come le stive delle navi negriere, cupa come il mare che inghiottisce tesori e destini, grigia come il fumo dei corpi bruciati nel forno crematorio della Risiera di San Sabba, bianca come la calce che copre il sepolcro. *Non luogo a procedere* è la storia di un grottesco Museo della Guerra per l'avvento della Pace, delle sue sale e delle sue armi, ognuna delle quali racconta vicende di passione e delirio; è la storia dell'uomo che sacrifica la vita alla sua maniacale costruzione, per riscattarsi alla fine nell'accanita ricerca di un'orribile verità soppressa; è la storia di una donna, Luisa, erede dell'esilio ebraico e della schiavitù dei neri. Con una narrazione totale e frantumata, precisa e insieme visionaria, Magris scava con ferocia nell'inferno spietato delle nostre colpe, e racconta l'epos travolgente di tragedie e silenzi dell'amore e dell'orrore.

⁴¹ Ivi, p. 52.

⁴² C. Magris, *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015.

A HISTORY OF SPAGHETTI EATING AND COOKING FOR:
SPAGHETTI-DINNER E MACCHERONI & C.
GIUSEPPE PREZZOLINI STORICO E FILOSOFO DELLA PASTA

Francesca Petrocchi
Università degli Studi della Tuscia (<f.petrocchi@unitus.it>)

«Avrei voluto anche dirti» – scriveva Papini a Prezzolini il 28 maggio 1953 – «che non mi piace affatto che tu scriva un libro sui maccheroni, sia pur ben pagato, non avrei immaginato che l'autore dei capricci dei mistici tedeschi sarebbe arrivato fino a questo punto. Che i maccheroni siano secondo te un legame naturale fra gli italiani non mi sembra giustificazione bastante»¹.

La disputa fra i due settantenni da anni lontani fisicamente ma avvicinati da un dialogo epistolare non privo di punte d'amarezza e di melancolia, centrava un progetto editoriale allora in corso ma già preannunciato da Prezzolini a Papini il 14 ottobre 1952:

[...] ero occupato a scrivere un libro sugli Spaghetti che faccio per incarico d'un pastaio che lo vuol far pubblicare in varie lingue e spero che mi sia pagato ragionevolmente. Era una cosa troppo importante, anche perché mi piace scrivere di spaghetti, come se si trattasse d'un problema filosofico o politico, affermando così che i problemi dello stomaco e palato hanno la stessa importanza di quelli metafisici e sociali. (C, p. 304)

Non ortodosso appariva il tema a Papini ormai abituato a valutare con prudenza i risultati dell'attività culturale e giornalistica dell'amico tentando anche di indirizzarlo verso una ripresa produttiva maggiormente idonea ad una rimessa in circolo nell'Italia del secondo dopoguerra dell'intellettuale Prezzolini, agevolando un suo eventuale (e da Papini sperato) rientro stabile in patria.

Il libro in gestazione rispecchiava convincimenti operativi esternati a Papini già nel maggio 1948:

¹ G. Papini a G. Prezzolini, da Firenze, 28 maggio 1953, in G. Papini, G. Prezzolini, *Storia di un'amicizia (1925-1956)*, a cura di G. Prezzolini, Vallecchi, Firenze 1968, p. 322; le note relative ad altre citazioni da questo volume del carteggio d'ora in avanti sono segnalate nel testo con la sigla C. Se non diversamente specificato le traduzioni sono di chi scrive.

Non scrivo altro che perché mi pagano [...] avendo i miei scritti un carattere solamente pratico, l'unico modo di esser sicuro che rispondono allo scopo è di farli pagare [...] io considero me stesso come un fabbricante di ferri da stirare, o di ferri chirurgici, o di ferri da cavallo, cioè di roba che si giudica dalla sua utilità, anche se qualche volta questa utilità prenda forme che piacciono all'occhio. [...] faccio dei libri elementari, mediocri, passeggeri e chiari, ma che servono [...] cerco di scrivere in modo che anche gli autisti e le serve mi possano capire [...] Guai a me se io mostrassi di pensare un momento che i miei articoli e i miei libri si propongono qualche nobile scopo, vogliono riformare gli uomini o gl'Italiani, pensano al bene dei miei simili, mostrano una fede e un proselitismo. Sarei spacciato! Mi parrebbe di non aver progredito nella vita, e di non aver imparato nulla dalle esperienze e dagli studi che ho fatto in questi anni. (C, p. 231)

Era una considerazione amaramente realistica e volutamente riduttiva del suo impegno culturale, editoriale e giornalistico: ma è pur sempre in quest'ottica molto pragmatica che va inteso il progettato «libro sui maccheroni», rispondente a criteri di utilità, a carattere eminentemente 'pratico' e divulgativo ma non privo – come vedremo – di un sottofondo culturalmente 'alto' combinato, com'è per le ricette di spaghetti, con molteplici condimenti: alcuni semplici, frugali, genuini, altri più complessi e raffinati.

Oggi la pasta, il cibo e l'alimentazione sono oggetto di scienza, di storia, di corsi universitari, di eventi espositivi a dimensione mondiale; *media* tradizionali e online consacrano il rito culinario e gastronomico con rubriche fisse, canali tematici, periodici specializzati, con relativo apparato di accademie, scuole, gare a premi, 'personaggi'-chef (e aspiranti tali) nel flusso costante di un bizzarro rimescolamento di ingredienti, piatti e ricette. Il connubio pasta-cultura è stato ed è al centro di indagini di indubbio spessore scientifico: penso, ad esempio, a *La pasta e la pizza* (1998) di Franco La Cecla, a *La pasta. Storia e cultura di un cibo universale* di Silvano Serventi e Françoise Sabban (2000), a *L'identità italiana in cucina* di Massimo Montanari (2010) e, con un taglio socio-antropologico, a *Gli italiani e il cibo. Dalla polenta ai cracker* (1999) di Paolo Sorcinelli.

Ma non v'è da stupirsi se allora, nel lontano 1953, all'amico Papini l'idea del libro sui maccheroni non piacque; pronta, comunque, fu la replica di Prezzolini da New York (30 giugno 1953):

Ti volevo dire che il mio libro sugli Spaghetti escirà l'anno prossimo da una grossa casa editrice, con molte illustrazioni e disegni. Non ti scandalizzare se ti dico che l'ho compilato anche a posta per far vedere, come dissi in una mia conferenza, che gli Spaghetti e Dante hanno lo stesso valore, e che se si vuol trovar della filosofia si trova anche negli spaghetti quanto in Dante. Ma soprattutto insisto nel far vedere che a me importa uno quanto gli altri, il che è una filosofia, quella alla quale si arriva dopo aver provato un po' tutte le filosofie e nessuna quiete. Insomma l'ho fatto come feci la biografia di Amendola insieme con quella di Mussolini nel 1923, per mostrare la mia indifferenza politica. (C, pp. 324-325)

Parrebbe una voluta provocazione l'assumere un prodotto della cultura popolare come oggetto di studio da parte del Prezzolini, fattosi «critico travestito e rinunciatario»² secondo Cecchi; in realtà il suo «libro sui maccheroni» era uno studio innovativo e pionieristico dal punto di vista metodologico e dei risultati d'indagine: spaghetti e maccheroni erano intesi come simboli di un sistema di valori coinvolgenti il campo dell'identità culturale locale e nazionale, protagonisti di complesse vicende storiche, sociali ed economiche, entità depositarie di immaginazione e creatività, elementi di valenza archetipica nella civiltà italiana e mediterranea nei quali l'esercizio artistico della gastronomia è intimamente fuso alla tradizione e perciò sottoposti a costanti metamorfosi e innovazioni nei secoli. Dal punto di vista dei metodi, lo studio di Prezzolini – fondato su pazienti ricerche bibliografiche – anche in questo caso pionieristicamente si fondò innanzi tutto sui linguaggi dell'alimentazione a partire dalle prime, originarie attestazioni di *maccheroni*, *spaghetti* e altri termini connessi alle paste alimentari fresche e poi secche. Partendo dallo studio dell'etimo e seguendone le tracce successive attraverso lo spoglio di un ampio e variato repertorio testuale, riuscì a ricostruire l'iter di diffusione e affermazione della pasta come alimento popolare capace di espandersi anche oltre i confini del Sud d'Italia e poi in Europa e dall'Europa in America. Il pregio del 'libro sui maccheroni' di Prezzolini consiste anche nel rispecchiamento costante, capitolo per capitolo, fra le vicende relative alla civiltà italiana della pasta e quelle della civiltà americana della pasta, stabilendo raffronti fra la percezione nazionale, locale e regionale dell'alimentazione a base di pasta e la percezione 'altra', americana, della stessa: banco di prova, la cultura alimentare, di differenze, alterità, distinzioni fra due culture e civiltà.

Ripercorriamo la cronistoria dell'elaborazione di *A History of Spaghetti Eating and Cooking for: Spaghetti-Dinner* partendo da una prima annotazione estratta dal *Diario 1942-1968*³ risalente al 29 ottobre 1951: grazie alla conoscenza (conviviale) imbastita a New York con Giovanni Buitoni, prese corpo l'idea di «scrivere un libro sulla storia dei maccheroni e degli spaghetti» (D, p. 179) che, durante un pranzo del 3 gennaio 1952, l'industriale propone a Prezzolini l'esser «una storia della Casa Buitoni» della quale

² E. Cecchi, *Giuseppe Prezzolini*, in Id., *Letteratura Italiana del Novecento*, vol. I, a cura di P. Citati, Mondadori, Milano 1972, 2 voll., p. 621. Editto come recensione a G. Prezzolini, *Amici* (Vallecchi, Firenze 1922), «La Tribuna», 18 agosto 1922.

³ G. Prezzolini, *Diario 1942-1968*, Rusconi, Milano 1980; d'ora in avanti il numero di pagina delle citazioni estratte da questo volume del *Diario* è nel testo preceduto dalla sigla D.

[...] mi raccontò tanti episodi di contrasti fraterni, di tormenti generali e di scoperte personali. Ma dovrei andare in Italia, e poi quei suoi parenti non mi paiono gente così aperta, che racconti quello che accadde, ed io dovrei prendere conoscenza dei loro libri di cassa. Non se ne farà nulla; ma io lasciai la cosa in sospeso. (D, p. 185)

Evidentemente Prezzolini scelse di procedere in autonomia approntando la 'sua' storia degli spaghetti, confidando nel sostegno solo finanziario di Buitoni se, il 31 marzo 1952, annotava nel diario: «i Buitoni mi aiuteranno a far pubblicare il mio libretto sugli Spaghetti o Maccheroni» (D, p. 188). Il progetto andò concretizzandosi nel mentre che Prezzolini lavorava contestualmente al volume *Machiavelli anticristo* edito in Italia nel 1954; nel diario appare all'altezza dell'agosto 1952 una notazione relativa al non fortunato esito editoriale dei due lavori; a proposito del «mio libretto *Spaghetti-dinner*» Prezzolini scriveva:

[...] spesi tante ore di ricerche e di letture e trovai tante illustrazioni carine; ma ebbi il torto di leticare con la Casa Ferrar-Straus e dovetti rivolgermi ad un editorucolo che vendette tutta la prima edizione e poi si fermò. Poco denaro guadagnai, poco nome mi feci. Anche l'edizione italiana non andò molto bene. È finita, ma nessuno la riprende. Mi pareva un tema popolare (*Maccheroni and C.*). (D, p. 193)

È evidente trattarsi di una integrazione a posteriori in quanto in data 4 novembre 1953 scriveva nel diario: «Rotto con Ferrar-Straus il contratto per *Spaghetti-dinner*. Tutto da ricominciare. Ma ebbi torto. Per mille dollari di più o di meno non valeva la pena di cambiare un grande editore con un editorucolo» (D, p. 203). All'agosto 1954 risale un nuovo riferimento alle vicissitudini editoriali (D, p. 218) del libro sulla «pasta asciutta» (D, p. 219) legate anche alla richiesta di Giovanni Buitoni⁴ di far illustrare il volume «dalla figlia di un suo cliente» (D, p. 218): il che fa supporre che a questa altezza era ancora in piedi l'ipotesi di un coinvolgimento della Casa Buitoni come sponsor finanziario del volume. Il libro finalmente uscì nell'aprile 1955, presentato per altro da Prezzolini sulla rete televisiva *Channel 4* nello spazio del *Programma Buitoni* (D, pp. 233-234) segnando la prima apparizione di Giuliano il Sofista in TV. Non un «libretto» ma un autentico libro pubblicato a New York da Abelard-Schuman e contemporaneamente per il Canada da Nelson: ben 263 pagine, con 9 tavole fuori testo e 23 vignette illustrative. Libro, anche, di cucina in quanto alla intelaiatura di carattere storico-culturale integrava un ampio ricettario. Rielaborato e adattato alle esigenze dei lettori italiani, fu nel 1957

⁴ Si veda il ritratto *Buitoni* in G. Prezzolini, *L'italiano inutile. Memorie letterarie di Francia, Italia e America*, Longanesi, Milano 1953, pp. 334-341.

pubblicato da Longanesi e rieditato nel 1998 da Rusconi⁵ privo delle illustrazioni e da allora non più ristampato, ora di difficile reperibilità: ed è un peccato, data la diffusione di numerosi volumi, studi, pubblicazioni sulla storia della civiltà della pasta.

Intesi come oggetto di investigazione storico-culturale quale simbolo dell'identità italiana, gli spaghetti (o, più in generale, la pasta) erano «segno della penetrazione italiana in America» e la scritta pubblicitaria *Spaghetti-dinner* il «certificato di matrimonio fra i due paesi» (M, p. 11). *Gli spaghetti hanno diritto d'appartenere alla civiltà italica come e più di Dante*: così il titolo del secondo capitolo scritto dal «professore poco professorale» ma certamente propenso dopo anni di vita in America a proseguire la sua azione di osservatore culturale attento centrandola su un fenomeno ben concreto: «Gli spaghetti son penetrati in moltissime case americane dove il nome di Dante non viene mai pronunciato» (M, p. 15).

Scrivere di spaghetti significava per Prezzolini illustrare ai lettori americani (e italo-americani) una «espressione del genio collettivo del popolo italiano» (*ibidem*) cioè caratteri predominanti e risvolti poco esplorati della cultura e storia italiana inquadrandoli – anche – nel loro percorso di migrazione, di diffusione e di radicamento entro la civiltà statunitense, osservando fenomeni di contaminazione culturale ripercorrendo anche la storia di aspetti non secondari dell'emigrazione italiana in USA e al tempo stesso misurando l'estrema permeabilità della società americana – composita per eccellenza – atta a favorire dinamici 'innesti' a partire da usi e costumi della vita quotidiana. Significava, ancor più, ripercorrere la storia personale, dell'esperienza di vita in America, nata sotto il segno dell'attività e promozione culturale 'alta', costretta ben presto a fare i conti con la realtà e le dinamiche peculiari al fenomeno della emigrazione: spaesamento, costante processo di adeguamento all'alterità, solitudine acuita dalla distanza da ciò che è caro, familiare, consueto. Del Prezzolini 'americano' si son studiati prevalentemente aspetti di carattere ideologico-politico soprattutto relativi agli anni del Fascismo e dell'immediato secondo dopoguerra; poco, ed a torto, è stato prodotto relativamente alla sua attività di italiano penetrante osservatore sociale e culturale della civiltà americana e, in parallelo, di italiano residente in America che a distanza, ma quotidianamente, andava investigando cultura e civiltà nazionale (in tutta la sua ampia estensione storica) al fine di promuovere una sua piena valorizzazione e diffusione in USA. Osservatore attento, anche, della comunità italiana in specie di New York nelle più diverse sfaccettature sociali. Una attività in parallelo che lo vide impegnato come professore, animatore della Casa Italiana e soprattutto nelle

⁵ G. Prezzolini, *Maccheroni & C.*, Rusconi, Milano 1998; d'ora in avanti il numero di pagina delle citazioni dal volume – con la sigla M – è nel testo.

vesti, apparentemente dimesse o secondarie, del curatore del *Repertorio bibliografico della storia e della critica della letteratura italiana dal 1902 al 1932* (1937-1939) ma anche di giornalista.

Spaghetti-dinner seguiva l'edizione di *America in pantofole. Un impero senza imperialisti: ragguagli intorno alla trasformazione degli Stati Uniti dopo le guerre mondiali* (1950), dell'autobiografico *L'italiano inutile. Memorie letterarie di Francia, Italia e America* (1953) quanto di *Machiavelli anticristo* (1954) e di *America con gli stivali* (1954) ma si legava tematicamente a *Come gli Americani scoprono l'Italia. 1750-1850* del 1933 quanto a *Legacy of Italy* (1948), chiusosi per altro con un sintomatico capitolo, *Artusi: Italian cuisine*.

Appuntiamoci preliminarmente su alcune notazioni diaristiche che toccano da vicino la condizione della emigrazione, personale e collettiva; sino allo scoppio della seconda guerra, Prezzolini alternava allo stabile soggiorno a New York nella Casa Italiana alcuni periodi di vacanza in Italia, mantenendo dunque un contatto sia pur transitorio con l'ambiente e il mondo d'origine, vivendo quella che definiva nel 1937 una condizione di «squilibrio», di «duplicità».

«La vita che conduciamo noi che viviamo in America ma ogni anno torniamo in Italia crea una duplicità ed uno squilibrio» annotava il 5 maggio 1937. «Quando si è là si desidera di star qui e quando si è qui si desidera tornare là. Si sente là la mancanza di cose di qui, e qui la mancanza di cose di là. Questo accade a noi, che siamo abituati più o meno a cambiare di paese ed abbiamo una cultura che ci permette di guardare un po' da lontano le cose. Immaginarsi che cosa accade agli incolti» (D, p. 570). Consapevole di vivere una condizione particolare e in fondo privilegiata, Prezzolini rifletteva sulle ricadute che l'immigrazione può apportare in quanti non sono in possesso di un adeguato bagaglio culturale, mentale ed emotivo: «Nessuno ha narrato le tragedie mentali e sentimentali dell'emigrazione, che creano quella incapacità di esprimersi, quella vanagloria e nello stesso tempo quel senso di inferiorità dell'emigrato. È una prova difficile per tutti immaginarsi che cosa accade ai meno resistenti» (D, p. 571). Una notazione segnata mentre è impegnato a tradurre *In the Shadow of Liberty: The Chronicle of Ellis Island* amara e realistica storia del primo centro d'accoglienza di Ellis Island edita nel 1935 da Edward Corsi.

Notava, ancora nel 1937, come «ingenua» fosse negli Americani la prassi di «affittar» professori, musicisti e pittori europei «e condurli qui a insegnare» con l'illusione di «incorporarsi» in tal modo «la scienza, la cultura, l'arte degli Europei» (D, p. 562) senza tener conto che la crescita in questi campi non è garantita da un semplice e istantaneo trapianto: «Il seme buono o il trapianto di zolle non basta. Ci voglion anni, talora decine d'anni, talora secoli»; nel gennaio 1938, venato di pessimismo era il suo giudizio sulle possibilità di sviluppo della cultura italiana in USA se affidata agli italo-americani che «vennero qui, emigrarono sen-

za cultura o con una cultura irrigidita, che ha reso sterili tutti i germi che poteva aver in seno» (D, p. 579) e, durante una sosta in Italia, nel maggio, ricorrendo ancora a questo campo metaforico, così definiva la condizione dell'emigrato, poi accuratamente descritta ne *I trapiantati*, edito da Longanesi nel 1963:

Per mescolarsi con l'altro popolo, l'emigrato deve perdere le sue qualità fondamentali, spezzarsi, sciogliersi; come una pianta tagliata, che diventa concime; è la sola forza nella quale possa essere utile al nuovo suolo. Talora dura un poco, isolato, come una pianta trapiantata. Poi finisce per cedere. Gli emigrati sono fornitori di forze brute e primitive che vengono organizzate e trasformate da quelle native. (D, p. 585)

Lungo gli anni di guerra, impossibilitato a tornare in Italia, ottenuta nel gennaio 1940 la cittadinanza americana ma lasciata nel dicembre 1940 la residenza nella Casa Italiana, in un isolamento accresciuto dalle difficoltà di mantenere le comunicazioni anche solo epistolari con familiari e amici italiani, anche il 'trapianto' dell'emigrante Prezzolini sembrerebbe avverarsi; ma il 'mescolarsi con l'altro popolo' in concreto non avviene. Il suo stile di vita si tramuta nel chiuso del piccola soffitta o *Penthouse* presa in affitto (D, p. 38), dove si occupa anche delle faccende domestiche quotidiane. È l'altra dimensione, più 'privata', del Prezzolini americano dall'avvio degli anni Quaranta: la sua passione e abilità per la cucina, conquistate nel tempo trasformandolo in eccellente cuoco anche per amici e conoscenti; straniero ormai in Italia ma non immedesimato (volutamente) nella civiltà americana, Prezzolini cucinava e soprattutto 'mangiava' piatti e pietanze della tradizione gastronomica italiana, ma con qualche 'innesto' e contaminazione. Gennaio 1943: «Provo nuove pietanze in cucina, e mi son fatto una reputazione di cuoco fra gli amici che non esitano a star seduti sopra un secchio rovesciato quando le tre seggiole non bastano» (D, p. 39); maggio 1948: «preparai un pranzettino semplice semplice e di magro: antipasto, salmone arrostito, insalata di fagiolini e zucchini» (D, p. 120); marzo 1951: «preparai un risotto alla milanese» (D, p. 169), uno fra i piatti preferiti da Prezzolini; novembre 1951: «Avevo preparato un arrostitino misto in forno dentro un cartoccio di carta pergamenata composto di rognoni, di carne d'agnello e di salsiccia italiana col conforto di pomodori, aglio, salvia e cipolla» (D, p. 180); febbraio 1952: «Provai con buon successo un piatto cinese; son più contento della mia cucina che del mio scrittoio, cioè dei miei piatti che dei miei articoli» (D, p. 186); agosto 1954: «Fu un grande piacere vedere stasera Granzotto mangiare con piacere tutto quello che gli avevo preparato: antipasti, pesce spada con peperonata, fagioli freschi cotti alla toscana con sorra, frutta e tre qualità di vino» (D, p. 218); giugno 1956: «Il pranzo era composto di un antipasto con caviale, fettuccine verdi con sugo di pomodoro, un rosbiffe fumante, dei fagioli all'uccelletto e fragole col marsala» (D, p. 246).

Il cuoco⁶ e anfritione Prezzolini preservava tradizioni alimentari e gastronomiche consolidate ma era anche disponibile ad innesti innovativi: fagioli freschi cotti alla toscana e ‘rosbiffe’; arrostiti misti ma cucinati con sapori italiani; come vivandiere si apriva a sperimentare la cucina cinese (che amava molto); il processo di osmosi fra cibi e ‘piatti’ – d’origine e ‘altri’ – si va via concretizzando seppur certamente odori e sapori italiani si mantengono predominanti quali realtà radicate, forme di appartenenza identitaria capaci di evocare luoghi e stagioni passate dell’esistenza: «Odore di ceci che cuocio in cucina mentre ripasso Manzoni per la lezione. Ghiottoneria più che appetito. E ritorno di gusti fanciulleschi. Risento con gioia i ceci cotti a puntino che saltellavano sul piatto con un rumore di piccole bocce di legno; e l’odor dell’olio mi torna al naso e mi stuzzica il palato. Se c’era un cece nero ero contento, mi pareva che mi portasse fortuna e fosse un privilegio; ma qui in America son tutti perfetti, tutti d’uno stesso colore di frate cappuccino» (D, p. 566)⁷. Cucinare i ceci nel mentre rileggeva Manzoni: un duplice atto di nutrimento.

L’iter di elaborazione ed editoriale di *Spaghetti-dinner* coincideva con il progressivo ma altalenante percorso di ritorno mentale di Prezzolini in Italia (dalla quale era assente dal settembre 1938) se pur intrapreso da un «avventuriero italiano»⁸ che per lunghi anni si era impegnato nella diffusione della cultura italiana all’estero come pure a far penetrare in Italia un’‘idea’ della vita e della società americana messa a punto da un residente stabile non da un inviato speciale o da un viaggiatore occasionale.

Occuparsi dei ‘maccheroni’ (e fattivamente: predisponendo in *Spaghetti-Dinner* appositi ricettari) significò dal 1951 – quando il progetto è in abbozzo – ricostruire ed esplicitare un pezzo della propria identità non più solo, non più del tutto italiana; da *transplanté* Prezzolini s’adoperava a puntualizzare modalità di cottura, di condimento, di ‘gusto’ del cibo italiano per eccellenza in apposite sezioni così titolate *How to Cook Spaghetti*, *Ingredients for a Basic Sauce*, *Original Italian Recipes* per illustrare procedimenti canonici e di poi tratteggiava un paesaggio alimentare senza confini che consacrava l’avvenuta diffusione di spaghetti e maccheroni nel Nuovo Continente come cibo popolare ma insieme di festa, conviviale e, talvolta, di lusso. Un cibo-base per innesti multietnici: *Spaghetti for Hyphenated Americans*. Nella sezione *Recipes from American Cookbooks* campeggia *Spaghetti with Meat Balls* creazione tutta americana di un piatto inesistente nella tradizione culinaria nostrana al pari degli spaghetti ‘alla Trazzini’: segno dell’avvenuto incontro tra due culture alimentari

⁶ Si veda G. Prezzolini, *Perché faccio il cuoco*, in Id., *Dal mio terrazzo. 1946-1959*, Vallecchi, Firenze 1960, pp. 187-188.

⁷ L’annotazione reca la data 22 marzo 1937.

⁸ G. Prezzolini, *Preparazione alla lettura*, in Id., *Diario 1900-1941*, cit., p. 11.

come del resto lo slogan pubblicitario *Spaghetti-Dinner*, un binomio, un 'accoppiamento' non più insolito ma ormai diffuso lungo le strade cittadine degli USA.

Ricostruire ad uso dei lettori americani e in specie italoamericani la storia della civiltà della pasta era un modo di contrastare lo stereotipo degli italiani divoratori di maccheroni e degli italo-americani identificati con *macaroni*: e Prezzolini ben conosceva la narrativa di John Fante come la produzione di altri scrittori della comunità italoamericana⁹. Ma anche per i lettori italiani era utile l'indagine entro l'etimo di «lasagne e ravioli» e delle loro costanti successive attestazioni prolungate nei secoli come quelle di «antiche famiglie nobili d'Italia» (M, pp. 145-147). Lo stesso valeva ancor più per il termine maccheroni: Prezzolini partiva dalle origini latine del termine, sottolineando che i maccheroni del Boccaccio e di Merlin Cocai (M, p. 140) erano gli gnocchi e non le «paste a forma di cannello»; come attestato da fonti¹⁰ citate, solo a partire dal Sei e Settecento il termine denomina quel formato di pasta; da Napoli¹¹ «nel secolo decimottavo» (p. 144) quando «la parola maccheron» aveva assunto «il significato d'una pasta in forma di tubo traforato e seccata al sole» ebbe origine la 'conquista' da parte del maccherone «del mondo civile» (a cominciare dalla Francia): era un modo di affermare come il termine designasse un oggetto apparentemente semplice ma ricchissimo di implicazioni culturali e sociali in virtù delle sue origini e della sua lunga tradizione. Identificare in modo dispregiativo con *macaroni* gli italiani (e gli italo-americani) significava identificarli con ciò che mangiavano: ma in realtà, nelle paste era racchiusa l'eredità della civiltà classica e rinascimentale poi innovata e resa popolare dall'arte della lavorazione artigianale a Napoli, nel Sud d'Italia (e a Genova) dotato della capacità di irradiarsi in Europa e poi in America come piatto a buon mercato ma fantasioso, gustoso, piacevole come un prodotto d'arte. Ma, notava an-

⁹ Cfr. G. Prezzolini, *Scrittori americani d'origine italiana*, in Id., *America in pantofole. Un impero senza imperialisti: ragguagli intorno alla trasformazione degli Stati Uniti dopo le guerre mondiali*, cit., pp. 302-312.

¹⁰ Si basò per questa indagine in particolare su R. Sabbadini, *Maccheroni, tradurre. Per la Crusca*, Hoepli, Milano 1916, sullo studio di L. Messedaglia, *Maccheroni e ravioli* (in Id., *Chiose al Decameron*, Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, anno accademico 1953-54, Officine grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1954, 13-40), spigolando tra le pagine della *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Monsignore Giusto Fontanini* (1753).

¹¹ Segnalo che Prezzolini riprende una citazione da Croce sull'essere i napoletani nel Seicento detti «mangiafoglie» non «mangiamaccheroni» (M, p. 49); a tal riguardo è bene rilevare che in edizione italiana *Maccheroni and C.* esce nel 1957, un anno prima di E. Sereni, *I napoletani da "mangiafoglia" a "mangiamaccheroni"*. *Note di storia dell'alimentazione nel Mezzogiorno*, «Cronache meridionali. Rivista mensile», V, 4-6, 1958, pp. 353-377.

cora, «tutte le lingue si son servite della lingua della cucina per immagini, paragoni, traslati o nomignoli» (M, p. 135): in Francia, con *macaroni*, si identificarono gli italiani ed il termine era da intendersi come «documento storico della antipatia di cui essi eran circondati nel territorio della “sorella latina”» mentre in Italia «la parola maccheroni significò, per un certo tempo, i napoletani» e quale «simbolo politico» fu adoperato da Cavour in una lettera¹² del 26 giugno 1860 «dove trattava della conquista della Sicilia, già fatta da Garibaldi, ma in quel momento giudicata immatura perché non ancora completata dal regno di Napoli, indicando le due regioni con il travestimento degli *aranci* e dei *maccheroni*» (M, p. 136).

All'avvio degli anni Cinquanta, spaghetti e maccheroni rappresentavano in America il segno di un fenomeno migratorio in cui le forze e le qualità originarie della cultura e del carattere italiani non si erano snaturate ma si erano trasformate e innovate grazie anche allo spirito e alle capacità imprenditoriali della piccola e grande industria alimentare italiana in USA (si pensi alla Buitoni Foods Corporation con il suo stabilimento di produzione costruito a South Hackensack) ma anche della miriade di ristoranti e di trattorie all'insegna della cucina made in Italy.

Nell'edizione italiana, *Spaghetti-dinner* si trasformava in *Maccheroni & C.* evidenziandosi con chiarezza (caduto l'apparato di ricette) il progetto originario¹³ risalente ai primi contatti e scambi di vedute con Giovanni Buitoni: l'intelaiatura culturalmente solida sulla quale Prezzolini costruì la sua storia della pasta era frutto di ricerche senza dubbio impegnative che abbracciarono una pluralità di fonti storiche, letterarie, linguistiche.

Emerge dunque il profilo del bibliofilo e bibliografo Prezzolini che nel paziente studio delle fonti incardinava la sua storia della civiltà della pasta attraverso un moderno approccio tematico e non cronologico, intrecciando la storia culturale italiana (e mediterranea) di spaghetti, maccheroni, lasagne e ravioli a quella del 'viaggio' e del radicamento delle paste alimentari in America: la storia dei maccheroni diviene il racconto

¹² «Nous seconderons pour ce qui regarde le continent, puisque les *macaroni* (Napoli) ne sont pas encore cuits, mais quant'aux *oranges* (Sicilia) qui sont déjà sur notre table, nous sommes bien décidés à les manger» (M, p. 136; trad. it.: Noi lo asseconderemo per quanto riguarda il continente, giacché i maccheroni non sono ancora cotti, ma quanto alle arance che sono già sulla nostra tavola noi siamo ben decisi a mangiarle).

¹³ Già nel settembre 1952 da New York Prezzolini aveva del resto scritto ad Antonio Baldini chiedendo il permesso di recuperare alcune sezioni di un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» (il 9 settembre 1949) su poeti italiani e maccheroni ove era presente un riferimento all'avversione di Leopardi (e poi di Marinetti) per la pasta asciutta: cfr. lettera di Prezzolini a Baldini del 19 settembre 1952, in G. Prezzolini-A. Baldini, *Carteggio, 1912-1962*, a cura di M. Bruscia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1993, p. 40; riferimenti all'articolo di Baldini poi recuperati a p. 18 di *Maccheroni & C.*, cit.

delle differenze culturali, mezzo per porre in rilievo caratteri identitari distinti e peculiari all'una e all'altra civiltà.

Il ridisegno delle antiche origini e delle sedimentate tradizioni anche locali o regionali – basato su una disamina non erudita ma puntuale e mobilissima di un repertorio testuale consistente ed eterogeneo – esaltava le radici culturali dell'alimento simbolo dell'identità italiana grazie ad un attento dosaggio delle più diverse fonti documentali: da Apicio a Giordano Bruno e Basile, dal paese di Bengodi di Boccaccio al Martorana dei *Canti carnascialeschi*, dal *Don Juan* (1837) di Byron a *Li maccheroni di Napoli* di Antonio Viviani (1824), a *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585) di Tomaso Garzoni, da *I nuovi credenti* (1836) di Leopardi alle *Memorie* (1787) di Goldoni, al poema *Le laude de li maccarune* dello Sgruttendio, a pagine di Marino Moretti, Antonio Baldini, Giuseppe Marotta, Giovanni Comisso. Alla letteratura maccheronica dedicava un apposito capitoletto (M, pp. 173-175). Versi, proverbi, brani in prosa anche dialettali che si intrecciano a quelli estratti da testi di viaggiatori stranieri (*Dolce Napoli* di W.J.A. Stamer del 1878; l'immane Goethe, le incisioni di James Godby da *Italian Scenery*, 1823; le poesie di Majkov, 1850¹⁴) e italiani (Carlo Tito Dalbono in *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, 1858¹⁵) e molti altri. Consistente il ricorso a libri di cucina e ricettari antichi e rinascimentali (dall'*Opera* [1570] di Bartolomeo Scappi al *Libro di cucina del secolo XIV* edito dal Frati nel 1899, al *Libro di cucina del secolo XIV* edito da Francesco Zambrini nel 1863, dal ricettario del 1557 di Cristoforo da Messisbugo al celebre libro dell'Artusi [1891], a *Description et détails des arts du meunier, du vermicellier et du boulanger* [1767] di Paul Jacques Malouin nell'Encyclopédie di Diderot e D'Alembert) quanto a dizionari (fra gli altri quello dell'Abate Galiani, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si scostano dal dialetto toscano* [1789] e, per la Sicilia, le opere del Pitré) o a manuali tecnici quale, ad esempio, *L'industria del pastificio o dei maccheroni* dell'Ingegner Renato Rovetta, edito nel 1908 ma oggetto di numerose ristampe. Centrandosi su spaghetti, lasagne e maccheroni, il discorso di Prezzeroli riusciva (e riesce tutt'ora) a disvelare aneddoti, curiosità, notazioni di interesse culturale, storico, sociale e folklorico della civiltà italiana delle paste anche prendendo le distanze da stereotipi e leggende diffuse: ad esempio il sistema di condimento della pasta a 'sbruffo' della salsa prima agitata in bocca dai cuochi napoletani (M, p. 21).

¹⁴ Per l'edizione italiana, cfr. A.N. Majkov, *Schizzi di Roma - Album napoletano*, trad. di N. Festa, R. Carabba, Lanciano 1919.

¹⁵ F. De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, G. Nobile, Napoli 1853-1858, 2 voll.

«Maccheroni e spaghetti, non han quarti di nobiltà araldica» sono cibo popolare «direi plebeo» (M, p. 22) radicato nel più forte e resistente strato sociale ma che via via nel tempo è asceso alle tavole e mense di artisti e aristocratici, intellettuali e personalità politiche di rilievo. Era, in fondo, la vera, autentica storia dei *maccheroni* e non già dei *macaroni* che Prezzolini indirizzava ai lettori americani e insieme a quelli italiani, precorrendo indagini e studi a noi oggi più vicini data proprio l'accurata preliminare ricerca effettuata entro le più diverse fonti documentali: in molti casi le stesse citate in pubblicazioni recenti. Alla duplice platea di destinatari – accomunati dal rito gastronomico – offriva dati e notizie relative alla storia della penetrazione dei *maccheroni* in America (grazie anche all'interesse di Thomas Jefferson sia per gli spaghetti¹⁶ che per le macchine atte a fabbricar spaghetti) come simbolo del processo di migrazione e trasformazione di ciò che di culturale si 'trapianta' in America. Ricordava anche il ruolo svolto dallo «spaghettofilo» Fiorello La Guardia¹⁷ come deputato nel far approvare nel 1932 una legge che obbligava «i fabbricanti di paste alimentari a porre sopra ogni scatola il nome del manifattore, il peso netto, il luogo di produzione e il mese ed anno della manifattura, nonché il materiale con cui eran confezionate» (M, p. 84). Pur provocando la chiusura di piccole aziende familiari, i prodotti delle industrie più solide accrebbero nella qualità e «la propaganda si modernizzò e si moltiplicò» (M, p. 85).

Gli spaghetti, nella storia messa a punto da Prezzolini, rappresentano una tradizione culturale conservativa ma non statica in quanto aperta a innovazioni e trasformazioni (ma non a perdite) dettate dalla metamorfosi storica, economica e sociale e dei costumi; una tradizione culturale sottoposta anche al processo di emigrazione (non sempre agevole) in USA, fenomeno ricostruito da Prezzolini basandosi anche in questo caso su una documentazione ampia e di prima mano a partire dallo spoglio di «antichi libri di cucina pubblicati in America» a fine Settecento nei quali «la pasta asciutta è sconosciuta, o indicata come alimento straniero» (M, p. 51) e, non a caso, sottolineando che gli spaghetti – secondo le prime re-

¹⁶ Cfr. G. Prezzolini, *Thomas Jefferson introdusse gli spaghetti in America*, in M alle pp. 27-32, laddove Prezzolini tra l'altro smentisce quanto asserito da un articolo edito su «Macaroni Journal» nell'ottobre 1934 circa l'arrivo in America di spaghetti e maccheroni a bordo del Mayflower; riproduce altresì due ricette casalinghe di Jefferson (pp. 31-32).

¹⁷ Anche se Prezzolini lamentava che la cultura di La Guardia – «spirito arguto e pungente» – lasciasse a desiderare e «forse questo peso gli ha impedito di salir più in alto», restando «una personalità di color locale, col suo cappellone, la sua voce stridente, la sua statura bassa e tarchiata, il suo potere vocale e linguistico sì esteso nell'arte degli impropri e delle critiche, e la sua onestà profonda umanamente corretta da una certa parzialità per gli amici di gioventù» (pp. 83-84).

gole americane – andavano cotti nell’acqua per tre ore come prescritto in *The New Art of Cookery* edito da Richard Briggs nel 1792.

Un percorso di radicamento sul quale pesarono diffidenze e resistenze, travisamenti e opposizioni che non impedirono una lenta ma costante diffusione di un prodotto alimentare capace di affermarsi innanzi tutto come cibo-fulcro di una convivialità spontanea, vivace, allegra in virtù delle diverse e imprevedibili ‘forme’ assunte dalla pasta e grazie alla straordinaria varietà dei suoi condimenti:

Quasi tutti i popoli del mondo han saputo mescolare la farina di grano con l’acqua e n’han cavato dei pani o biscotti, ma le forme fantasticamente svariate delle paste alimentari, di cui gli spaghetti sono soltanto una, sia pur la più celebre, son proprio dell’immaginazione di un popolo artistico come l’italiano, che ha capito che per mangiare bene non basta offrire cosa sana o nutriente ed igienicamente preparata, ma bisogna stuzzicar la mente, e che l’appetito comincia con gli occhi. (M, p. 16)

Gli spaghetti si insinuano nel tempo entro stentoree, algide regole ed etichette di galateo dei «grandi signori americani» (M, p. 23) alle cui tavole primeggiavano «le leggi della scalcheria» di tacchini, polli ed altri carni «bianche e scure» vincendo la monotonia della cucina anglosassone: «cibo curioso, gli spaghetti, che *non è mai lo stesso*» (M, p. 16). Gli spaghetti ascendono via via da Bleecker Street alle lussuose sale del Waldorf Astoria (M, p. 133-134) affermando in America il primato dell’arte della cucina come creazione fantasiosa e il mangiar spaghetti come rito conviviale, ed aggiungeva: «soltanto una parte della parte di quella parte» di americani che ha imparato a conoscere le paste ed a capire come vanno condite sa «che le paste asciutte hanno un valore sociale, ossia suscitano la convivialità». Notava altresì che «manca in America l’arte di stare a tavola» dato che il mangiare veniva considerato come una funzione nutritiva, da sbrigare con rapidità o che invece «vien circondato, nelle case ammodo, con un apparato di formalità asfissianti» (M, p. 26). Non prevedeva Prezzolini che le «ciberie» come definiva i locali non favorevoli alla conversazione o all’arte di stare in tavola (*cafeteria, diner, automatico, bar*) si sarebbero diffusi nella patria dei maccheroni. Ma dalla sua storia delle paste in America si ricava che già allora erano in vendita e si consumavano porzioni di lasagne congelate (prodotte in USA dalla Buitoni) e sughi precotti in scatola.

Molteplici passaggi del «libro sui maccheroni» meriterebbero un supplemento di riflessione: le sezioni dedicate ad illustrare, con citazioni estratte da un’impeccabile documentazione, le origini mediterranee (greco-latino-arabe) delle paste alimentari a segnalare il senso e il valore di una tradizione culturale che è insieme salutistico/salutare di contro agli eccessi proteici dell’alimentazione americana: e non erano quelli i tempi della dieta mediterranea come Good Nutrition. I capitoli centrati

sulla fondamentale innovazione rappresentata dall'avvento delle paste secche prodotte artigianale e poi industriale capace di ampia diffusione in Italia, in Europa e dall'Europa in America anche se qui ristrette a formati standard, classificati col 'numero' non col nome; parimenti Prezzolini sottolineava il contributo promozionale alla popolarità degli spaghetti reso da artisti di grido, Enrico Caruso in particolare: «L'America è un paese democratico, dove il potere della folla è immenso; ma pure è il paese dove la personalità conta moltissimo e chi s'è fatto una celebrità in un campo ne può rifletter la luce su tanti altri che col suo non hanno nulla a che fare» (M, p. 78).

L'obiettivo, come si è visto, era quello di comparare aspetti della civiltà italiana a quella americana: gli spaghetti secondo Prezzolini erano stati sottoposti a trasformazioni o (vitali) 'tradimenti' in specie nei condimenti: «Ma tutta la vita non è un tradimento? [...] Gli spaghetti non son morti in America. Sarebbero rimasti quali furon al tempo di Jefferson, se non avessero avuto qui una grande avventura, e non avessero fatto qualche piccolo tradimento, di condimento, all'Italia. Viva gli spaghetti, che son vivi» (M, p. 75). Che era come dire che la tradizione culturale non è conservativa ma si estende nel tempo per precedenti e costanti innovazioni.

Sintomatica della strategia volta a definire le identità culturali attraverso il rilievo delle diversità – emergenti anche nel tessuto locale e regionale italiano – l'ampia sezione dedicata alla varietà italiana dei «nomi delle paste»: solo

[...] un popolo dotato di grande fantasia, ed abituato a far entrare la fantasia nella vita quotidiana, poteva andar a cercare sulla terra e nel cielo, nel mare, tra le professioni, nei vestiti, nei costumi e negli avvenimenti storici, dei modelli e dei ricordi per i cibi. Un altro popolo avrebbe detto: che cosa importa la forma, se la sostanza è la stessa? Son tutti fatti di pasta. Un americano osserverà *they are all dough*. E proporrà, se mai è proprio necessario distinguere tra capellini e sopracapellini, di chiamarli con un numero. *Give me a pound of macaroni number 15*. (M, p. 103)

Il nesso cibo-linguaggio stabilito da Prezzolini appare un approccio d'analisi assai moderno e convincente; egli opponeva al fitto elenco di forme e nomi di pasta ricavato dal seicentesco *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585) di Garzoni la constatazione che delle «centinaia di varietà di paste italiane» solamente «una ventina» per lo più 'lunghe' e in prevalenza spaghetti avevano «attecchito in America e, che io sappia, non è stata inventata nessuna nuova» (M, p. 104). Ridurre l'effervescente tipologia dei formati delle paste italiane a pochi stereotipi significava affermare un'idea fissa e parziale dell'identità culturale italiana, depauperata della sua autentica essenza vitale. Avendo il «popolo italiano» considerato questo cibo «come parte del proprio mondo» un mondo «cordiale, conviviale e classico» si era riversato nelle denomi-

nazioni delle paste una «ricchezza» di termini sorprendente unita alla «grazia dei diminutivi», alla «scherzosità di certi superlativi» alla «evidente meraviglia di certi accrescitivi» (M, p. 105). Ricavare il nome dalle diverse forme significava, per Prezzolini, consacrare il risultato «del lavoro artigiano della mano dell'uomo» suscitando «l'immaginazione del popolo» a conferma che il mondo della pasta è «essenzialmente polare» (M, p. 107).

In America – affermava Prezzolini a conclusione – si è tentato di «dar alla luce dei nomi di paste alimentari, ma mi paion degli aborti. In ogni modo in maniera differente da quella italiana. Non si tratta di creazioni popolari e colorite, di similitudini con oggetti della vita di famiglia, ma di invenzioni commerciali con il tono di *sintesi chimica* tra parole affinché significhino di più» (M, p. 122). Aveva precedentemente sottolineato: «La scienza delle parole, che nei tempi moderni è diventata scienza delle cose sospese alle parole, ci dice che le parole si conservano più a lungo delle istituzioni, dei sentimenti e dei costumi e delle cose stesse» (M, p. 13). Chiaro dunque che la sua prospettiva era quella di riportare alla luce sentimenti, usi, costumi locali sospesi alle denominazioni dei più diversi e fantasiosi formati di pasta visti quali sedimenti di tradizioni culturali: *ziti, zite, zitoni*, ad esempio, «perché la *zita* a Napoli» è «la ragazza che si sposa» (M, p. 12).

Ma veniamo alle conclusioni dello studio di Prezzolini, cioè proprio al capitolo ultimo, *La filosofia degli spaghetti*. Avendo dipanato il filo della storia della pasta fra passato e presente, fra Italia e Stati Uniti, fra classicità e modernità, fra tradizioni antiche e moderne innovazioni, tra testi letterari, dizionari e glossari con uno spiraglio sempre aperto verso questioni politiche e sociali (l'emigrazione) o di strategia economico-commerciale (il commercio del grano o la politica dell'industria alimentare in USA) è chiaro che *Spaghetti-dinner* o *Maccheroni & C.* abbiano contribuito realmente ad elevare spaghetti, maccheroni, lasagne, gnocchi e ravioli – «una cosa così materiale, così frivola, così comune, e così volgare» – a tema della 'filosofia' dalla quale l'uomo non «può sfuggire» perché la filosofia «è da per tutto» e non solo «nei trattati dei professori, che ne portano il nome» (M, p. 188). Provocatoria, l'affermazione di Prezzolini era riflesso delle (amare) conclusioni alle quali era pervenuto Giuliano il Sofista ormai nei panni del settantenne «fabbricante di ferri da stiro»: occuparsi «degli spaghetti, delle forme che hanno assunto e delle civiltà che li hanno creati, è una maniera di dimostrare una saggezza arrivata ad un alto culmine» (M, p. 189). Rivolgendosi direttamente al lettore, precisava:

Se tu arrivi a considerar le cose da un punto di vista lontano, ti accadrà come a chi si solleva molto al di sopra della superficie della terra, e s'accorge che tutte quelle distanze ed altezze che l'avevan sorpreso e magari sgomentato si riducevan a poco alla volta a nulla, ad una superficie increspata. (*Ibidem*)

L'esser uomo colto significa domandarsi «chi si ricorderà di queste nostre cose fra cinquecentomila anni?» (*ibidem*). Questo modo di riflettere da lontano e proiettandosi lontano non comporta la «distruzione di tutti i valori» ma una valorizzazione di ciò che «occupa ora il nostro cuore e la nostra mente» dato che ciò «che non è eterno e assoluto in sé diventa il nostro solo possesso attuale» (M, p. 190). L'unico valore «assoluto che abbiamo» poiché «nulla durerà» è «il nostro attimo» che è «almeno [...] tutto nostro, convincente e vero». Dal che, concludeva, «anche il piatto di spaghetti che abbiamo sulla tavola è importante quanto una dottrina filosofica, o rappresenta, nell'affermazione che facciamo della sua importanza e del suo valore, una filosofia. La filosofia degli spaghetti». Una «filosofia pessimistica e negativa dell'esistenza» (*ibidem*)? Ma allora resterebbe da chiedersi le ragioni che spinsero Prezzolini a porre a mo' di dedica ai lettori questi versi di Jacopo Vittorelli (1803):

Muoian le droghe
che di vita privano
e i maccheroni
eternamente vivano.¹⁸

¹⁸ J. Vittorelli, *I maccheroni, poemetto giocoso aggiuntovi un inno cantabile sul medesimo argomento del Sig. De' Rogatis*, Graziosi, Venezia 1803, p. 31.

NOTE INTORNO ALLA TRAGEDIA SACRA FRA CINQUECENTO E SEICENTO

Sandro Piazzesi

Università degli Studi di Firenze (<sandro.piazzesi@unifi.it>)

Com'è noto, nel corso della seconda metà del Cinquecento la *Poetica* di Aristotele costituisce il punto di riferimento delle speculazioni letterarie e le reinterpretazioni che se ne danno, contestualmente all'assimilazione del modello, segnano posizioni variamente riconducibili fra la volontà di aderire pienamente al dettato e quella di allontanarsene in virtù delle mutazioni delle forme letterarie e delle esigenze culturali e politiche della *societas christiana*¹. Sul versante della ricezione teorica del modello, i concetti e le categorie aristoteliche diventano la chiave di interpretazione e di definizione della letteratura. Vengono elaborati sistematici commenti al testo dello Stagirate e vedono la luce altrettanti imponenti trattati di poetica che qui certamente non converrà stare ad elencare, ma di cui è doveroso ricordare, per l'alto livello teorico raggiunto e per la ricezione nel mondo intellettuale, il commento di Lodovico Castelvetro (1570) e i *Poetics libri Septem* di Giulio Cesare Scaligero (1561, ma scritti prima del 1558)². A proposito della fortuna della *Poetica* ha scritto Cesare Segre

¹ Per inquadrare il dibattito sulla rinascita aristotelica del Cinquecento ci limitiamo a ricordare i fondamentali lavori, ancor oggi utili, di B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago 1961 e di B. Hathaway, *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Cornell UP, Ithaca N.Y. 1962.

² La riflessione teorica del Cinquecento segna il riaffermarsi del concetto di poetica, nel corso del secolo, prima sulla scorta del magistero di Orazio e poi su quello di Aristotele, si susseguono organiche trattazioni sull'arte della poetica: dall'oraziana *De arte poetica* (apud Ludouicum Vicentinum, Romae 1527) di Marco Girolamo Vida alla *Poetica* del Giovan Giorgio Trissino (seconda edizione stampata postuma a Venezia, presso Andrea Arrivabene nel 1562) che è fra i primi a recepire i concetti aristotelici, dall'eterogeneo dialogo teorico di Antonio Minturno (*L'arte poetica* è pubblicato a Venezia, per i tipi di Vittorio Baldini nel 1563, dopo il trattato latino *De Poëta*, stampato nella stessa città nel 1559), dove alle istanze teoriche di matrice aristotelica si intrecciano quelle platoniche e dei grandi retori della latinità, all'originale riflessione storica, d'ascendenza platonica, di Francesco Patrizi (*Della poetica la decima istoriale*, uscita a Ferrara, per i tipi di Vittorio Baldini nel 1586) a quella più dogmatica di Giasone Denores (il *Discorso intorno a' que' principii cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia e il poema heroico ricevono dalla philosophia morale*, è pubblicato a Padova: appresso Paulo Meieto, nel 1587), ormai

che essa «è anche la storia di un continuo travisamento», ciò denuncia «la vitalità del modello aristotelico, assimilato da filosofie e gusti diversi, che vi trovano un fondo di procedimenti descrittivi e classificatori continuamente perfettibile»³. Se a fine Cinquecento e ancora più nel Seicento gli ideali di riaffermazione del cattolicesimo post-tridentino e le esigenze politico-culturali delle società d'*ancien régime* stimolarono la formazione di una nuova figura di letterato la cui opera era avvertita come funzionale alla ragion di stato. Questa nuova figura, partecipe ai cambiamenti e artefice del nuovo, si mostrò sempre più attenta alle forme della comunicazione letteraria, spostando il proprio interesse dalle questioni di poetica a quelle più proprie della retorica, sotto l'égida della quale si suole contrassegnare l'epoca barocca⁴.

accentuatamente incentrata sulle finalità morali e l'utilità politica della *Poetica*. Nella seconda metà del secolo la *Poetica* di Aristotele viene letta, tradotta e commentata da autori come Francesco Robortello (*In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Florentiae: in officina Laurentii Torrentini ducalis typographi, 1548), Pietro Vettori (*Commentarii, in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Florentiae: apud haeredes Bernardi Iuntae, 1560-1560), Alessandro Piccolomini (*Annotazioni, nel libro della Poetica d'Aristotele; con la traduzione del medesimo libro, in lingua volgare*, presso Giouanni Guarisco, & compagni, in Vinegia, 1575) e numerosi altri che contribuiscono con le loro trattazioni poetiche a classificare e seriare, i principali concetti di quell'arte e a creare nuovi strumenti per la comprensione della produzione letteraria antica e moderna. La *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta* a cura di Ludovico Castelvetro (1570) segnerà comunque un imprescindibile punto di riferimento per i letterati delle epoche successive (per l'edizione moderna di riferimento: Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Laterza, Roma-Bari 1978-1979, 2 voll.); così come per le trattazioni poetiche spicca per l'autorevolezza quella di Giulio Cesare Scaligero (*Iulii Caesaris Scaligeri, Viri clarissimi Poeticæ libri septem: I Historicus, II Hyle, III Idea, III Parascève, V Criticus, VI Hypercriticus, VII Epinomis. Ad Syluium filium*, apud Antonium Vincentium, MDLXI) Per un panorama d'insieme è indispensabile il rimando all'ormai classica raccolta antologica degli scritti teorici del Cinquecento a cura di Bernard Weinberg, le note del quale offrono sempre interessanti stimoli all'approfondimento: cfr. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970-1974, 4 voll.

³ C. Segre, *Poetica*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. X, *Opinione-Probabilità*, Einaudi, Torino 1980, p. 820.

⁴ Nel Barocco, come la critica ha messo in evidenza, l'attenzione si sposta dall'ambito più strettamente poetico a quello retorico. Sulla crisi del modello poetico aristotelico si veda: A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1990, pp. 125-133; P.A. Frare, *Poetiche del barocco*, in E. Malato, F. Croce, P. Frare et al., *I capricci di Proteo. Percorsi e Linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno internazionale (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Salerno Editrice, Roma 2002, pp. 41-70; A. Battistini, *Retoriche del Barocco*, ivi, pp. 71-110. A tutt'oggi sempre molto interessante la chiave di lettura di Morpurgo Tagliabue che vede, a partire dall'aristotelismo umanistico, una progressiva assimilazione delle categorie retoriche a quelle poetiche e come il processo, sotto il segno della retorica, si concluda nella dottrina e nell'esperienza

Nell'ambito della sperimentazione letteraria cinque-seicentesca si assiste a nuove soluzioni creative, che circoscrivono o dilatano i confini dei generi, e ad un crescendo di testi teorico-critici che, sotto varie forme dal verso alla prosa, intesero giustificare sia sul piano teorico sia su quello formale e tematico quanto si andava proponendo: uno sforzo imponente che non passò solo attraverso le poetiche generali, spesso più moderate e maggiormente condizionate da istanze precettistiche, ma si tradusse in *pamphlets*, lettere, introduzioni e dediche che contribuirono a chiarire nei loro diversificati scopi la trasformazione del concetto di poetica, l'interpretazione delle forme canoniche e l'inserzione di nuove. Significativa in tal senso la nota polemica letteraria sulla tragicommedia che oppose al netto rifiuto dei sostenitori dell'illegittimità del nuovo genere, misto di elementi tragici e comici, l'intelligente difesa di Giovanni Battista Guarini che ne *Il Verato* (1588), *Il Verato secondo* (1593) e il *Compendio della poesia tragicomica* (1601) ne giustifica la legittimità sulla base della propria pratica poetica, mettendo in discussione l'autorevolezza dei teorici che a suo parere, basando l'interpretazione unicamente sull'astrattezza del precetto, non erano in grado di cogliere il senso innovativo del lavoro dei poeti contemporanei. Eloquenti le parole di Verato: «Ma che sai tu di poetica? In quanto all'arte poetica, ci ho fatto non solo lungo studio per entro, ma posto in pratica tutto ciò che in cinquanta e più anni dell'età mia ho diligentemente veduto e letto»⁵. Quella di Guarini è un'argomentazione intrisa di spunti ermeneutici che lo portano a rivendicare l'autonomia della poesia dalla morale e dalla politica, seppur nell'ambito di una competenza poetica di origine aristotelica che va definita entro la sfera della funzione specifica attribuita al poeta: creare opere dilettevoli servendosi dei mezzi, degli oggetti e delle maniere previste⁶, senza però confonderne le finalità con quelle sociali e politiche che ad essa si collegano soltanto indirettamente. Come bene ha scritto Frare per Guarini:

letteraria del Barocco: G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, in E. Castellani (a cura di), *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici (Venezia, 15-18 giugno 1954), Fratelli Bocca editore, Roma 1955, pp. 117-195; (saggio poi riedito in G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, in Id., *Anatomia del Barocco*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1987, pp. 9-96).

⁵ B. Guarini, *Il Verato*, in Id., *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, UTET, Torino 1972 (1955), p. 733, si vedano anche p. 742, p. 750 e pp. 794-795; Id., *Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato*, in Id., *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, vol. III, a cura di G.A. Barotti e Apostolo Zeno, illustrazioni calcografiche comprendenti tavole, vignette e iniziali incise da Francesco Zucchi, Tumermani, Verona 1738, 4 voll., pp. 1-384, in particolare p. 98, p. 252; Id., *Compendio della poesia tragicomica, tratto dai duo Verati*, ivi, pp. 385-469, in particolare pp. 389-390, p. 400.

⁶ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1447a-1448a.

[...] non si tratta, naturalmente, di svincolare del tutto la poesia dalla finalità architettonica dell'utile morale e civile, cui era indissolubilmente legata nella riflessione occidentale (e qui non vale distinguere tra Platone ed Aristotele, che in ciò fanno blocco), ma di specificare le relative competenze: alla poesia non si può richiedere il miglioramento della moralità della repubblica, e nemmeno, quindi, le si può imputare il perversimento dei costumi: ma la poesia che piace, in quanto piace giova. Il bello potremmo parafrasare in termini moderni porta con sé il bene: «I cittadini, messer Giasone, o sono costumati o no: se sono, è soverchia l'opera dei poeti; se non sono, convien loro apprendere da' filosofi, da' legislatori, da' magistrati, da' principi, e non da' poeti. Infelice comune che non ha altro maestro de' costumi che la poetica, la qual non ha per fin l'insegnare, ma il dilettere e il dilettaando giovare!». La giustificazione sui prodotti poetici è dunque sottratta sia al filosofo sia al teologo, e restituita all'unico vero giudice, il pubblico successo: «ché finalmente il mondo è giudice de' poeti, ed egli dà la sentenza inappellabile».⁷

Una sorta di presa di coscienza dell'autonomia del potenziale retorico- edonistico della parola poetica che fa già parte della speculazione guariniana troverà ampi sviluppi nella visione di Marino⁸ che con la sua opera mostrerà alla *societas literaria* l'arte di un poeta abile a riutilizzare le forme della tradizione riformulandole in soluzioni originali capaci di cavalcare e orientare il gusto del pubblico. La materia amorosa e l'infinita varietà dei temi della lirica, compresa quella sacra, così come le diverse forme poetiche, offrono a Marino ragioni per sperimentare la propria creatività, non preoccupandosi troppo dei precetti dai quali il poeta può liberamente derogare, in virtù della sua capacità di saper riutilizzare e riformulare la tradizione poetica in forme espressive nuove, confacenti al gusto dell'epoca.

Spotando il nostro ragionamento nel pieno Barocco, si può dire che l'autore e il lettore, nei rispettivi processi di creazione e interpretazione, saranno entrambi stimolati dall'ingegno e dall'arguzia, quali forme di un piacere intellettuale che offre nuovi margini d'approccio al prodotto letterario⁹; la teorizzazione poetica di matrice aristotelica è reinterpretata

⁷ P.A. Frare, *Poetiche del Barocco*, cit., p. 48. Per le citazioni contenute nel passo: B. Guarini, *Il Verato*, cit., p. 747 e 754.

⁸ Se gli esiti della ricerca formalista, strutturalista e semiologica del Novecento hanno portato a far emergere con chiarezza il senso gnoseologico dell'espressione: 'la letteratura parla della letteratura', il Seicento sembra preannunciare *in nuce* quest'esito lontano nel 'furto poetico mariniano'. Tuttavia, va tenuto presente che in Marino il furto trova compimento nell'abilità (creatività) del poeta, il quale sarà tanto più abile quanto più riuscirà a mascherare il furto nella sua opera.

⁹ Derivando il concettismo barocco dalla trasformazione dell'idea di metafora aristotelica, osservava Guido Morpurgo Tagliabue: «la metafora, sappiamo, è per Aristotele un procedimento particolare ricco di meraviglia. Ancor più lo sono le *acutezze* (ἀστυία eleganze, urbane, arguzie, concetti) che consistono in apprendimenti veloci fatti per antitesi (Aristotele, *Retorica*, 10 1410b). Apprendere è piacere. Ecco il

in relazione al gusto per il concettismo allo 'stile metaforuto' e alle ardite metamorfosi della parola poetica, nell'assimilazione delle categorie poetiche a quelle retoriche. L'arte barocca è stata definita da Guido Morpurgo Tagliabue «l'arte dell'*utile-dulci*; un divertimento che si costituisce spontaneo a codice sociale. Perciò è tutta intimamente retorica, perché persuasiva: lo sia di un vagheggiamento pastorale e galante, o di un ideale cavalleresco e eroico»¹⁰. Seguendo lo studioso si può dire che la ricerca della funzione persuasiva del testo letterario accomunò, già dallo scorcio del Cinquecento, sia chi anteponeva il *delectare* al *prodesse* sostenendo il primario valore edonistico della parola poetica sia gli assertori delle ragioni etico religiose della poesia.

La linea di tendenza alternativa all'erotismo della poesia profana del Cinquecento a favore di un'impostazione poetica volta all'utilità di un'*elocutio* sublime e patetica incentrata su un'*inventio* sacra, aveva preso le mosse dalla lezione di Tasso (del *Mondo Creato* e dei *Discorsi del poema eroico* e del trattato *Del segretario*)¹¹. Una visione poetica portata avanti dai monaci-poeti della congregazione cassinese fra i quali il capuano Benedetto dell'Uva, il napoletano Felice Passero, il bresciano Lucillo Martinengo e il più noto Angelo Grillo¹². Se i primi tre si dedicarono a proporre nelle forme del poema l'*epos* agiografico e la fama delle loro opere rimase circo-

segreto. Nell'acutezza i retori barocchi hanno trovato l'*utile dulci*, il *prodesse* e il *delectare* congiunti. Anzi, coincidenti. L'acutezza è un apprendimento che dà diletto, un esercizio intellettuale senza noia, un gioco gnomico. L'ingegno è una facoltà sintetica: il *prodesse* e il *delectare*, vi si risolvono l'uno nell'altro, e coincidono» (G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, cit., p. 144).

¹⁰ Ivi, p. 73.

¹¹ Cfr. ad esempio G. Baffetti, *Poesia e poetica sacra nel circolo barberiniano*, in M.L. Doglio, C. Delcorno (a cura di), *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 190-191.

¹² Il monaco cassinese Angelo Grillo (Genova 1557 – Parma 1629), noto ai più per l'appoggio e il conforto portato a Torquato Tasso nell'ospedale di S. Anna, fu uno dei letterati più conosciuti e apprezzati della sua epoca, come la storiografia letteraria dell'ultimo cinquantennio ha messo in evidenza. Amico di poeti e musicisti, membro di numerosi cenacoli culturali, le sue raccolte di lettere, stampate più volte, furono prese ad esempio di bello scrivere. Nella sua poesia seppe esprimere in modo originale una vena lirica che, per la musicalità della parola, il raffinato utilizzo di immagini, di metafore, di analogie inedite e stravaganti, lo colloca a buon diritto fra i maggiori poeti del Cinque-Seicento. Per una ricostruzione della vita, le opere e gli interessi culturali del monaco letterato Angelo Grillo fondamentale lo studio di E. Durante, A. Martellotti, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo decimosesto*, S.P.E.S., Firenze 1989; per il monaco e i suoi confratelli Benedetto dell'Uva, Felice Passero, Lucillo Martinengo si veda F. Ferretti, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Il Mulino, Bologna 2012, in particolare sulla scrittura epica praticata dai monaci benedettini al tempo di Torquato Tasso le pp. 21-120.

scritta a più ristretti circoli letterari, ben altro accade con la scrittura lirica dei *Pietosi Affetti* di Angelo Grillo: una raccolta di rime che conoscerà un gran numero di riedizioni dalla prima del 1595, all'ultima del 1629¹³. La ricerca poetica di Grillo, muovendo dal codice lirico della tradizione petrarchesca e dalla moderna lezione tassesca e guariniana, nonché dall'economia retorica classica, arriva a riformulare il linguaggio della poesia in senso spirituale, ai fini di un' *inventio* devota atta a disciplinare gli 'affetti' dei fedeli, espressione compiuta del sacro poetare del Cinquecento e preludio al nuovo¹⁴. La parola dà voce poetica all' *imitatio Christi* che prescindendo dalla dimensione lineare del tempo storico, come nell' innamoramento petrarchesco, sfocia nella circolarità temporale dell'atto di contemplazione, secondo un procedimento proprio dell'espressione mistica di cui Grillo mostra di conoscere bene la tradizione¹⁵. Sul piano della fruibilità del testo il canzoniere di Grillo ci offre un palese riscontro dell'interesse suscitato nel mondo letterario di fine Cinquecento e dei primi del Seicento dalla materia sacra che, variamente trattata dagli autori, è avvertita come un nuovo veicolo identitario della società cattolica post-tridentina¹⁶. Un'identità da ricercare entro la dimensione del rac-

¹³ Fra le molte stampe dei *Pietosi Affetti*, progressivamente accresciuti e ampliati da Angelo Grillo dalla fine del Cinquecento al primo trentennio del Seicento, ci limitiamo a segnalare la prima del 1595 (A. Grillo, *Pietosi Affetti* [...], per gli Her. di Gir. Bartoli, in Genova 1595), quella veneta del 1601, per la sua affermazione nell'editoria nazionale (Id., *Pietosi Affetti* [...], presso Gir. Bat. Ciotti, in Venetia 1601) e l'ultima e più completa edizione del 1629 dedicata al papa Urbano VIII (Id., *Pietosi Affetti* [...], per Evangelista Deuchino, in Venetia 1629). Già dal 1587, precedentemente ai *Pietosi Affetti*, Grillo aveva pubblicato le sue prime rime spirituali. Sulla produzione lirica di Grillo ricordiamo soltanto: O. Besomi, *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, Antenore, Padova 1969; E. Durante, A. Martelloni, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano...*, cit.; G. Raboni, *Il madrigalista genovese Livio Celiano e il Benedettino Angelo Grillo*, «Studi Secenteschi», XXXII 1991, pp. 137-188; e il più recente F. Ferretti, *Le Muse del Calvario...*, cit., al quale rimandiamo anche per la ricognizione bibliografica alle pp. 15-19.

¹⁴ Per il nuovo impulso dato alle ricerche sul 'sacro poetare' ricordiamo due dei contributi pioneristici di Amedeo Quondam, *Le Rime cristiane di Luca Contile*, in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Franco Cosimo Panini, Ferrara 1991, pp. 263-282; Id., *Riscrittura, citazione e parodia. Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero*, ivi, pp. 203-262. La lezione metodologica di Quondam è accolta da S. Ussia, *Il Sacro Parnaso. Il Lauro e la Croce*, Pullano, Catanzaro 1993.

¹⁵ Cfr. F. Ferretti, *Le Muse del Calvario...*, cit., pp. 136-169.

¹⁶ Negli ultimi anni sono apparsi molti contributi sulla produzione sacra d'età post-tridentina, ma in questa sede ci limitiamo a rinviare alle utili annotazioni e alla ricognizione bibliografica di Amedeo Quondam che dà una visione d'insieme anche sul piano quantitativo del peso assunto nell'ambito editoriale dalle stampe di rime spirituali: A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, premesso ad un suo *Saggio di bibliografia della poesia religiosa (1471-1600)*, in Id. (a cura di), *Paradigmi e tradizioni*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 127-282; questa bibliografia ampia e arricchisce quella già proposta in appendice ad Id., *Il naso di Laura...*, cit., pp. 283-289.

conto della vera storia della salvezza e non, come avrà a dire Tommaso Campanella, nella 'falsità' della mitologia pagana¹⁷.

Nel corso del Cinquecento la materia sacra aveva trovato entro i modi di scrittura della lirica, ben più svincolata dai dettami precettistici di quanto non accadesse per i generi alti del poema e della tragedia, il suo veicolo espressivo più significativo, affiancando in modo sempre più rilevante le molteplici forme di drammaturgia sacra che avevano avuto fin dal Medioevo la funzione sociale di veicolare il racconto della *pietas* cristiana, sotto il collaudato segno poetico di un *utile dulci* di matrice oraziana. A fine secolo, contestualmente all'acquisizione della concezione tridentina e dell'ormai assimilata *Poetica* di Aristotele, si registra la volontà di ricondurre entro la sfera della norma letteraria ciò che concerneva la narrazione dei temi religiosi, conseguenza immediata di un più generale atteggiamento culturale volto a definire e a 'disciplinare' la produzione artistica. Il dibattito letterario sulla legittimità di utilizzare i soggetti sacri nelle tragedie, che avrà un impulso sullo scorcio del secolo per poi svilupparsi nel Seicento¹⁸, va riletto contestualmente all'esplicitarsi di una nuova visione della poetica sacra e alle più implicite istanze culturali derivanti dalle ormai assimilate nuove forme poetiche (tragicommedia, drammi per musica ecc.) che incontravano i favori di un pubblico sempre più incline agli effetti del meraviglioso offerti dalla rappresentazione teatrale. Una consapevolezza poetica che Grillo mostra di avere ben chiara non solo nella produzione lirica, ma anche quando si esprime a proposito della drammaturgia tragica, come appare chiaramente dalla corrispondenza epistolare con il letterato Malatesta Porta che lo interpella per chiedergli un parere a proposito della legittimità poetica, stando al canone aristotelico, del soggetto biblico della strage degli innocenti per la sua tragedia *I Santi Innocenti*¹⁹. Le argomentazioni di Grillo, tramandateci da quattro

¹⁷ Su Campanella vedi *infra*.

¹⁸ Per la ricostruzione del dibattito sulla tragedia nel Seicento fra i fautori dell'ortodossia al canone aristotelico e i sostenitori di interpretazioni più aperte alle nuove forme letterarie, si veda G. Zanlonghi, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teoriche secentesche sulla tragedia in Italia*, in A.M. Cascetta (a cura di), *Forme della scena barocca*, (numero monografico) «Comunicazioni sociali», XV, 2-3, 1993, pp. 157-240.

¹⁹ Sul letterato Malatesta Porta (Rimini, 1561-1629), conosciuto dalla critica come difensore e postillatore di Torquato Tasso, e la sua tragedia stampata la prima volta a Rimini nel 1604 (*I Santi Innocenti Tragedia* [...] All' Illustre Sig. Lodovico Marchiselli, Appresso Giovan Simbeni, In Rimino MDCIV) cfr. M. Sarnelli, *Tragico e sacro all'ombra del Tasso. I Santi Innocenti di Malatesta Porta*, in S. Castellaneta, F. Minervini (a cura di) *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*, Atti del Convegno di Studi (Bari 7-10 febbraio 2007), Cacucci Editore, Bari 2009, pp. 155-182.

lettere del suo ricco epistolario²⁰, appaiono altresì interessanti se rilette sotto il profilo dell'*habitus* mentale di un letterato cattolico che pur non volendo mettere in dubbio il valore precettistico della *Poetica* aristotelica cercava di conciliarne gli assunti con i grandi temi della cristianità. Fin dalla sua prima responsiva a Porta, Grillo, al quale il soggetto della tragedia era piaciuto, affronta la questione inquadrandola entro i termini delle dissertazioni letterarie del secondo Cinquecento, interrogandosi sul presupposto basilare propostogli:

[...] se si possano far tragedie al modo christiano di huomini santi, salvi i precetti di Aristotele. Al che parmi, che a prima vista si possa dir di no: dovendo la persona la quale ha da scegliersi per soggetto Tragico, esser, come Vostra Signori [a] dice benissimo, di mezzano costume, cioè né molto buona, né molto rea.²¹

Aristotele all'inizio della *Poetica* sostiene che oggetto dell'imitazione debbano essere le persone che agiscono le quali, differenziandosi sulla base dei caratteri umani, sono riconducibili a tipologie di uomini egregi e miseri: ognuno si distingue per virtù e viltà della propria indole²². Par-

²⁰ L'epistolario di Angelo Grillo, uno dei più ampi e conosciuti del Seicento, fu pubblicato più volte. La stampa maggiormente nota è quella in tre volumi a cura di Pietro Petracchi: *Lettere*, vol. I, contiene lettere fino al 1608, fu stampato la prima volta nel 1602 (Ciotti, Venezia) poi ristampato e accresciuto fino al 1616 (Giunti-Ciotti, Venezia); *Lettere*, vol. II, contiene lettere composte tra il 1608 e il 1612 (Deuchino, Venezia 1612 e 1616); *Lettere*, vol. III, contiene lettere composte fra il 1612 e il 1616 (Deuchino, Venezia 1616). Per una bibliografia sull'epistolario di Grillo si veda F. Ferretti, *Le Muse del Calvario...*, cit., pp. 18-19. A proposito delle quattro lettere sulla tragedia *I Santi Innocenti* di Malatesta Porta, cfr. M. Corradini, *Cultura e letteratura nell'epistolario di Angelo Grillo*, in Id., *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Vita e Pensiero, Milano 1994, pp. 67-77 e M. Sarnelli, *Tragico e sacro all'ombra del Tasso. I Santi Innocenti di Malatesta Porta*, cit., pp. 160-162. Le quattro lettere di Grillo sono state da noi consultate in A. Grillo, *Lettere del molto R.P. Abbate D. Angelo Grillo, In questa terza impressione con nuova raccolta di molt'altre, fatta dal Sig. Pietro Petracchi nell'Accademia de gli Sventurati di Udine detto il Pellegrino, et tutte dal medesimo ordinate sotto i loro capi, & di Argomenti arricchite, con la prefazione à ciascun capo, nelle quali si dona il modo artificioso del ben compor Lettere, secondo l'uso de' più pregiati Autori Latini, & Toscani [...]*, Appresso Bernardino Giunti, Gio Battista Ciotti et Compagni, in Venezia 1608; da qui A. Grillo, *Lettere*, vol. I, cit.

²¹ A. Grillo, *Lettere*, vol. I, 1608, cit.: *Al Signor Malatesta Porta / Rimini / Argomento / All'amico scrive il suo parere, se si possa far Tragedia d'huomini santi, salvi i precetti di Aristotele*, pp. 575-578, citazione alle pp. 575-576. Per la trascrizione dei testi antichi abbiamo adottato un criterio essenzialmente conservativo, adeguandoli solo minimamente alle consuetudini linguistiche odierne: ridotti gli automatismi dell'uso della punteggiatura e adeguato in alcuni casi l'uso degli accenti e delle elisioni.

²² Cfr. Aristotele, *Poetica*, 2 1448. Per un'edizione moderna rinviamo ad Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gavallotti, (Fondazione Lorenzo Valla) Mondadori editore, Milano 2010 (1974).

lando poi degli eroi della tragedia, in relazione alle caratteristiche della favola, afferma che questi non debbano essere uomini eccellenti che passano dalla buona alla cattiva sorte, in quanto ciò non provocherebbe né compassione né paura, e neppure uomini perfidi, perché anche questa situazione non indurrebbe né pietà né paura. Nella volgarizzazione del testo aristotelico di Ludovico Castelvetro si legge:

Adunque resta quegli che è mezzano tra questi. Ora colui è cotale, il quale né per bontà né per giustizia trapassa [gli altri], né per malizia né per malvagità trabocca in miseria, ma per un certo errore, [essendo egli uno] di coloro che si trovano in gran gloria e in felicità, come Edipo e Tieste e gli uomini chiari [per fama] di così fatte schiatte.²³

E nella esposizione, come molti degli interpreti cinque-seicenteschi, riconosceva nella 'mezzanità del personaggio' la caratteristica per eccellenza dell'eroe tragico aristotelico.

Investiga Aristotele e ritruova quale sia la persona tragica, cioè quale persona trapassante da felicità a miseria o da miseria a felicità, possa muovere maggiore compassione e spavento e tiene per investigarla e per trovarla questa via. Divide le persone in tre parti, in ottime, in pessime e in mezzane, e mostra come trapassando l'ottima persona o la pessima da felicità a miseria o da miseria a felicità, non generano commiserazione né spavento nel commune popolo, e come solamente la mezzana il fa, trapassando da felicità a miseria laonde conchiude che la mezzana persona è la persona tragica, quando trapassa da felicità a miseria.²⁴

Tuttavia Castelvetro, continuando la sua esposizione, scriveva di non «comprendere come la persona di santissima vita, trapassando da felicità a miseria, non generi spavento e compassione»²⁵ aprendo la strada, con questa e analoghe osservazioni, a riconsiderare lo statuto dell'eroe tragico nell'accezione cristiana «perché se l'essere indegno del male genera compassione, chi n'è meno degno dell'uomo santissimo? Certo niuno. Adunque la persona di singolare santità trapassando da felicità a miseria non era da rifiutare perché non potesse generare spavento e compassione»²⁶. Nonostante il suo lungo e articolato commento sulle tipologie dei racconti tragici e degli eroi, stando alla più immediata fruibilità della *Poetica*, fra i letterati del secolo l'idea che se ne aveva era che, per Aristotele, la condizione di mezzanità del personaggio tragico costituisse il presupposto

²³ Aristotele, *Poetica*, 13 1453a 5-10: *Vulgarizzamento* di L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, vol. I, cit., p. 349.

²⁴ Ivi, pp. 360-361 (*Esposizione* riferita ad Aristotele, *Poetica* 13 1452b).

²⁵ Ivi, p. 361.

²⁶ Ivi, p. 362.

indispensabile per far sì che il dramma suscitasse nello spettatore la purgazione e la commiserazione delle passioni negative. Un'idea poetica che anche Grillo mostra di avere ben assimilato quando, continuando il suo discorso sul personaggio da scegliere come soggetto della tragedia, scrive:

[...] patendo grandissime sciagure, se fosse molto buona, il theatro soverchiamente offeso sì del rigore & dell'ingiustizia dell'offesa: & se all'incontro fosse molto rea, il popolo goderebbe del male altrui, ben che meritato; così l'intento del poeta resterebbe vano. Il quale è di muovere una mediocre commiserazione ne gli spettatori, sì che gli animi loro non restino di soverchio perturbati.²⁷

Anche se Grillo ravvisa una certa incongruenza fra il soggetto sacro propostogli e i presupposti della mezzanità dell'eroe, tenta lo stesso di giustificare la novità dell'*inventio* tragica del racconto de *I Santi Innocenti* sulla base degli assunti della *Poetica* di Aristotele, sviluppando il suo ragionamento partendo da istanze storico-culturali, che costituiranno, come vedremo, anche per altri letterati alcune delle ragioni di deroga dall'*auctoritas* aristotelica:

Altre ragioni, se ben mi ricordo, sono addotte da Aristotele & ampliate dal Castelvetro & dagli altri espositori di quel libro, cioè che non possano le persone sacre, sante & innocenti esser proprio soggetto del poema drammatico & in spetie della tragedia. Ma si potrebbe rispondere, se Aristotele avesse tolto a dar precetti ai tempi nostri di formar tragedie, a patto alcuno non haverebbe egli esclusi i Santi da' pubblici spettacoli: anzi gli haverebbe scelti per li più nobili eroi, che potessero cadere in soggetto tragico, dovendo per questo mezzo giovare all'anime dei fedeli per renderli forti al mantenimento della nostra santa fede cattolica.²⁸

Proseguendo nella sua argomentazione, il fine letterato, interprete della funzione retorica della parola poetica, mette in risalto la resa drammaturgica del soggetto che Porta aveva saputo esprimere, a parer suo, con artificiosa maestria inventiva, presentando i momenti violenti e cruenti della vicenda attraverso l'espedito drammaturgico del racconto dei personaggi secondari²⁹. Da quest'aspetto moderato dell'*inventio* tragica che «gli horribili, & gli atroci» il poeta fa narrare «da' messi & da' noncij di

²⁷ A. Grillo, *Lettere*, vol. I, 1608, cit., p. 576.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Il monaco, poco incline alla rappresentazione delle azioni cruente, apprezza la tragedia perché Porta aveva saputo risolvere in un'*elocutio* garbata la presentazione di fatti «sanguinolenti», condizione necessaria alla comprensione dello sviluppo drammatico della favola. Appare chiaro che Grillo colloca la tragedia su una linea di moderata imitazione dei fatti cruenti ripudiando l'espressione dell'orrido alla maniera girdaldiana.

gentil favella» per contenerne l'impatto sul pubblico, il monaco rileva l'efficacia espressiva della tragedia spostando il piano del ragionamento alle caratteristiche dell'*elocutio* la quale «dal vivo pennello della lingua & della voce & dagli spiritosi colori del poetare» permette che «siano rappresentate le cose fatte altrove a gli occhi interni dei circostanti». Loda ancora l'artificiosità dell'*inventio* con la quale Porta da «soggetto più contrario di brocca all'apprendente sentimento di Aristotele» ha «cavata invention tale, che può dar gusto di dilettevole horrore & di moderata & discreta compassione»³⁰; così la favola dimostra di coniugare sapientemente la verisimiglianza dell'imitazione dell'evento storico-biblico con la finzione poetica, in un intreccio drammaturgico nel quale l'azione si avviluppa intorno ad un nodo per sciogliersi poi nel fine tragico della vicenda, secondo una climax tragica già ben assimilata. Conclude la sua analisi affermando che Porta:

[...] ne mostra realmente in via di Aristotele potessi formar poema drammatico di persone sacre & che il tragico è capace, & innocenti: non stando alla difficoltà in alt[ro] che in ridurre verisimilmente le persone, sopra le quali ha da cadere lo scambio di fortuna a quella mezzana qualità che intende Aristotele.³¹

Già in questa prima lettera a Porta, Grillo cerca di spostare la focalizzazione del discorso dal solo soggetto sacro, alla resa creativa della tragedia che egli trova rispettosa dei criteri di regolarità del testo tragico e conseguentemente accettabile e innovativa sul piano dell'*inventio*.

Porta, ricevuta la risposta di Grillo, gli scrive di nuovo chiedendogli ulteriori chiarimenti intorno al soggetto. Nella sua seconda risposta³² il monaco affronta la questione di come possano considerarsi mezzani per colpa commessa i personaggi biblici e i santi martiri e come il loro destino celeste possa ugualmente permettere al poeta di comporre la favola tragica in modo da suscitare negli spettatori terrore e compassione. Sostiene con differenti argomentazioni che sui «santi innocenti» può gravare la condizione di colpa, derivandola sia dal peccato originale sia dalla visione ebraica dell'ereditarietà, e che se «essi son morti per viver beati, non è conditione, che possa alterare il fin tragico della sua natura»³³ perché esso risiede nell'evento storico e nelle ragioni degli artefici. Anche in questo caso Grillo, concludendo il suo discorso, sposta l'attenzione dal pia-

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² A. Grillo, *Lettere*, vol. I, 1608, cit.: «Al medesimo / Rimini / Argomento / Dottissimamente risolve due dubbi propostigli», pp. 578-582 (per errore meccanico la p. 580 è ripetuta due volte ed è saltata la numerazione p. 581).

³³ Ivi, p. 580 bis.

no della semplice riflessione poetica a quello universale della condizione dell'uomo che, secondo la visione cattolica, è di per sé soggetto mediano rispetto alla perfezione della grazia³⁴.

Nell'epistolario di Grillo, subito dopo questa seconda responsiva a Porta, troviamo la lettera indirizzata al padre gesuita Bernardino Stefonio³⁵ dalla quale possiamo dedurre che il monaco avesse sentito la necessità di ricorrere all'autorità dell'illustre gesuita, considerato da lui «vero lume» del pensiero aristotelico, a dimostrazione di quanta importanza la questione avesse assunto, coinvolgendo in essa anche un altro interlocutore di Porta, contrario questi a considerare lecito il soggetto dei santi innocenti. Il magistero di Stefonio consente a Grillo di definire ulteriormente il proprio pensiero giustificando definitivamente la liceità tragica dell'imitazione del personaggio sacro per la sua condizione di umana 'mezzanità'.

Perché io fui sempre di parere, che in via di Aristotele non dovessero così assolutamente, come pareva a prima vista, restare esclusi i nostri giusti dalla maestà del coturno tragico, non ammettendo la giustizia del christianesimo alcuna giustizia, né alcuna perfezione, se perfection si può dare in huomo vivente, che non sia di assai mezzana conditione, rispetto al debito, di cui siam tenuti al superno legislatore & al merito dell'eterna beatitudine. [...] Et per non replicare a lei stessa le parole sue medesime vengo conchiudendo, che per questa porta legittima & reale possono entrare i nostri giusti & innocenti nell'aristotelico theatro, & farsi convenevol soggetto della sua tragedia, con tutti que' movimenti & incitamenti che possono regolare il disordine de gli affetti & riformare l'abuso de' costumi.³⁶

La lettera a Stefonio indica la determinazione di Grillo che nell'ultima epistola a Porta afferma le sue convinzioni³⁷, spiegando ulteriormente il concetto già espresso nella sua prima risposta: «se Aristotele avesse tolto a dar precetti ai tempi nostri di formar tragedie, a patto alcuno non avrebbe egli esclusi i Santi da' pubblici spettacoli»³⁸, secondo una chiave d'interpretazione gesuitica, il discorso si definisce su questioni relative alla recezione e interpretazione del concetto di mezzanità in relazione al contesto culturale d'appartenenza.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 582.

³⁵ A. Grillo, *Lettere*, vol. I, 1608, cit.: «Al Padre Bernardino Stefonio / Napoli / Argomento / Mostra pure, che secondo gl'insegnamenti poetici d'Aristotele si possa formar tragedia d'uomini cristiani», pp. 595-596. Su Bernardino Stefonio, vedi *infra*.

³⁶ *Ivi*, p. 595.

³⁷ A. Grillo, *Lettere*, vol. I, 1608: «Al Signor Malatesta Porta / Rimini / Argomento / Con bella dottrina scrive della condizione delle persone tragiche, sopra lo stesso della poetica d'Aristotele // Roma», pp. 576 bis-578 bis, (da p. 599 per errore meccanico la numerazione riprende con p. 570).

³⁸ *Ivi*, p. 576.

La tragedia di vostra signoria, che diede a me gli anni a dietro cagion di discorrere, ha dato hoggi a questo nobile ingegno materia di filosofare, cioè di trovare la verità. [...] A me pare che si come Aristotile in niuno altro luogo si mostra così chiaro & così risoluto, come questo della mezzana qualità, così in niuno altro si restringa meno, né meno venga a particolari, accennando qual sia al fine questa mediocrità. [...] Perché Aristotile, se ben mi ricordo, doppo che pose generalmente che i personaggi di eccellente bontà non hanno alcun luogo nella tragedia apportata da lui, fa punto, né passa più oltre a specificar, qual sia in fatti questo mezzano stato, né intorno a ciò risolve altro. [...] Et io, quanto a me, stimo che Aristotile da valente greco, con la solita astutia del paese, non si risolvesse saltare il fosso, né di venire ad altra determinazione di questa mezzana bontà per l'infinita difficoltà di trovarla. Non come bontà in astratto, che come tale non patisce in se stessa alteratione, ma come in concreto cioè ne gli huomini, ne' quali tante volte si diversifica, quante sono le diversità de' paesi, la varietà delle operationi, la molteplicità de gli ammaestramenti, delle leggi, delle religioni, de' costumi, per li quali si variano nel mondo in infiniti modi i giudicij & affetti humani onde poi diversamente si qualifica & variamente si determina nella pratica del concetto & negotio della bontà. Quel che approva Lacedemonia condanna Athene. Quel che si loda in Sparta si biasima nelle altre parti della Grecia. Quel che è fatto in Turchia è diavolo in Christianità. Mancherebbe che dire intorno a questo, se molto non avanzasse che fare.³⁹

Già da come Grillo articola le sue argomentazioni sulla tragedia *I Santi Innocenti*, risulta chiaro che gli esiti della produzione sacra di fine Cinquecento e della prima metà del Seicento non risultano differenziati sul piano del discorso poetico e retorico da quelli della produzione profana, e l'una via trae alimento dall'altra nella costituzione, per dirla con Amedeo Quondam, di un unico sistema retorico letterario⁴⁰. Per individuare i tratti distintivi della produzione sacra occorrerà ricorrere, come faranno anche i teorici dell'epoca, a forme di categorizzazione che riguardano più propriamente aspetti estetico-contenutistici e questioni d'ordine etico ed ermeneutico inerenti alla 'verità della favola' e, in termini aristotelici, la focalizzazione cadrà sul senso finalistico dell'oggetto dell'imitazione di cui si tenderà ad esaltare maggiormente il senso del *prodesse* sul quello del *delectare*.

L'insorgere del genere teoretico di 'poetica sacra' viene fatto risalire da Erminia Ardissino a due pensatori che, originali quanto isolati rispetto alle tendenze dominanti, espressero sullo scorcio del Cinquecento e agli albori del nuovo secolo un netto distacco dalla speculazione poetica aristotelica: Francesco Patrizi da Cherso e Tommaso Campanella⁴¹. Il primo, sulla li-

³⁹ Ivi, p. 577 bis.

⁴⁰ Cfr. A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, cit., in particolare, p. 137.

⁴¹ Ardissino rileva che alla fine del Cinquecento, nonostante l'entrata in crisi del «sistema delle poetiche», si registra la fioritura di trattati normativi su ciò che possiamo

nea di suggestioni ermeneutiche, neoplatoniche e ficiniane, propone una storia della poesia incentrata sul linguaggio poetico che non ebbe origine nel mondo greco, ma al tempo primiero «quando huom cominciò a cantare, canto non dico di voce sola, quale molti uccelli e molti huomini spesso fanno, ma canto di parole»⁴² e, visto che non si può stabilire chi fosse stato il primo uomo a modulare la parola in «canto», Patrizi rimanda alla prima testimonianza scritta che ritrova nel libro della *Genesi* (4,21):

E questa s'è quella di Giubale, di cui Mosè disse: 'esso fu il padre de' cantanti in citara, in salterio e in organo'. Le quali parole non dicono che Giubale a cantar fosse il primiero, ma sì ch'egli fu il primiero che cantasse a suono di stormenti. Il che noi diremo ch'egli sia suto il primo poeta e 'l primo sonatore che venga nominato, e da lui dovremo far principio alla prima età della poesia. Ciò fu avanti al diluvio di centinaia d'anni, ma incerto è di quanti fosse.⁴³

A proposito del 'primo secolo' rileva Patrizi che Omero e Esiodo non sarebbero stati i primi 'cantori', ma «che, se non tra' i Caldei, almeno in Egitto, tra' nipoti di Noè, si esercitò la poesia o continuata dalla sua origine, o rinnovata che ella si fosse, o di nuovo nata»⁴⁴.

definire il 'genere della poetica sacra' la cui fortuna è ascrivibile a un breve lasso di tempo che va dalla fine del Cinquecento alla prima metà del secolo successivo. La studiosa attribuisce a Francesco Patrizi e a Tommaso Campanella la paternità del genere e nota come i due pensatori manifestarono divergenze rispetto alle mode dominanti e all'ideologia post-tridentina: lo dimostrano le condanne che il Sant'Uffizio formulò nei confronti dell'opera di Francesco Patrizi, accusato di eccessi neoplatonici nel 1592, e di Tommaso Campanella, inquisito e incarcerato per sospetti d'eresia più volte dal 1594 al 1612: cfr. E. Ardissino, *Poetiche sacre tra Cinquecento e Seicento*, in E. Ardissino, E. Selmi (a cura di), *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 367-381, in particolare pp. 367-375. Per una sintetica esposizione della vicenda biografica dei due pensatori si vedano: M. Palumbo, *Patrizi, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXXI, *Pansini-Pazienza*, Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2014 (1960-in corso), 85 voll., pp. 732-738; L. Firpo, *Campanella, Tommaso*, in *DBI*, vol. XVII, *Calvart-Canefri*, Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1974, 85 voll., pp. 372-401.

⁴² F. Patrizi, *Della poetica*, vol. I, edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Istituto Nazionale per gli Studi sul Rinascimento, Firenze 1969-1971, 3 voll., p. 9. Per una storia delle edizioni del testo, vedi D. Aguzzi Barbagli, *Introduzione*, ivi, pp. V-XX. Nel 1586, *Della Poetica* furono pubblicate, distinte in due edizioni, presso lo stampatore Vittorio Baldini di Ferrara la *Deca istoriale* e la *Deca disputata*; le altre, e cioè *Deca ammirabile*; *Deca Plastica*; *Deca dogmatica universale*; *Deca sacra*; *Deca semisacra* sono rimaste manoscritte fino all'edizione moderna sopra citata dell'opera. Per l'elaborazione della *Poetica* cfr. anche L. Bolzoni, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Bulzoni, Roma 1980, p. 109.

⁴³ F. Patrizi, *Della poetica*, vol. I., cit., p. 10; cfr. anche vol. III, p. 267.

⁴⁴ Ivi, vol. I, pp. 11-12.

Nell'impostazione storicistico platonica di Patrizi⁴⁵, espressione di una possibile conciliazione fra teologia cristiana cattolica e filosofia ermetica, la *Poetica* aristotelica che fondava la propria riflessione sulla tradizione omerica e dei grandi tragediografi greci rivela i propri limiti: «le contraddizioni logiche e l'insufficienza rispetto alla realtà storica»⁴⁶ e il dettato appare relativizzato al divenire nel tempo delle forme del linguaggio poetico la cui origine riconduce alla *prisca sapientia* che ha il suo fondamento nelle radici della cristianità⁴⁷. Le simpatie di Patrizi per quella componente d'estrazione meridionale fortemente impregnata del naturalismo telesiano di segno antiaristotelico⁴⁸ sembra possano avere avvicinato le idee del pensatore di Cherso a quelle del più giovane Campanella⁴⁹ il quale, partendo da questa stessa matrice culturale, sia pure su un piano speculativo ormai molto diverso da quello di Patrizi, non esita a dichiarare apertamente il proprio dissenso nei confronti del dettato aristotelico. Se Patrizi all'interno della sua *Poetica* generale individua la classe della poesia sacra⁵⁰, nella sua accezione attributivo categoriale come «cosa dedicata a deità»⁵¹ inserita entro la storia delle forme letterarie, per Campanella la 'valenza religiosa' della poetica costituisce la cifra pervasiva, entro determinazioni etico-gnoseologiche che riconducono la 'vera' poesia alla sola matrice giudaico-cristiana.

Interprete estremo di una mitopoiesi cristiana, Tommaso Campanella non esita a esprimere un netto rifiuto per le favole antiche sotto il segno di una nuova 'narrazione' cattolica, così non di rado nelle due versioni italiana e latina della sua *Poetica*⁵² si possono leggere affermazioni del tipo:

⁴⁵ Sugli aspetti filosofici, storici e politici del pensiero di Patrizi si veda C. Vasoli, *Francesco Patrizi da Cherso*, Bulzoni, Roma 1989.

⁴⁶ L. Bolzoni, *L'universo dei poemi possibili...*, cit., p. 112.

⁴⁷ Cfr. M. Muccillo, *Platonismo, ermetismo e prisca theologia. Ricerche di storiografia filosofica rinascimentale*, Olschki, Firenze 1996.

⁴⁸ Cfr. L. Bolzoni, *L'universo dei poemi possibili...*, cit., p. 102.

⁴⁹ Cfr. M. Fumaroli, *Cicero Pontifex romanus. La tradition rhétorique du Collège Romain et les principes inspirateur du mécénat des Barberini*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge-Temps modernes», XC, 2, 1978, pp. 797-835.

⁵⁰ Nella poetica di Patrizi, troviamo per la prima volta una sezione in cui è isolata la categoria 'sacra' all'interno della storia della poesia: *Deca sacra*, a cui fa seguito un'altra dal titolo: *Deca semisacra*; vedi F. Patrizi da Cherso, *Della poetica*, cit., pp. 267-379 e pp. 381-444.

⁵¹ *Sub voce* «sacro», in *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, [...] Apresso Giovanni Alberti, In Venezia 1612 (ristampa anastatica, Le Lettere, Firenze 1987, p. 742).

⁵² Nel 1596 Tommaso Campanella compose una prima redazione della *Poetica* in lingua italiana alla quale fece seguito, nel 1612, una nuova versione in lingua latina. Data la vastità degli studi campanelliani, in questa sede ci limitiamo a ricordare che l'opera del pensatore

Delle favole e loro inventori molto si disputa, e quelle favole deve abbracciare il vero filosofo, di cui nasce la vera poesia, che è quasi fiore delle scienze. Io vi do questa regola, che, essendo le favole quelle che ammaestrano la vita e, perché altro si voglia dire esortano alle virtù e azioni buone e distogliono da' vizi, i loro frutti sono degni d'esser ricevuti, e di questi se ne hanno servito ancora i legislatori, che hanno scritto la genealogia degli dèi favolosamente nella sua legge [...] adesso che la verità è scoperta intorno alle cose divine da Dio stesso umanato, non è lecito a noi favoleggiare in quelle, ma parlar secondo la cattolica credenza, perché la favola si fa per mancanza del vero, di che noi abbondiamo, e se vogliamo meraviglie, e Parnassi, e Muse, e simili, ne abbiamo assai più e vere, come tutta la scrittura appare e per Vite delli Santi.⁵³

Le considerazioni di Campanella sulla favola si inseriscono nell'ambito di una speculazione filosofica nella quale la microtestualità delle riflessioni poetiche trova fondamento nell'impalcatura macrotestuale che il pensatore calabro cercò di dare a tutta la sua opera, nel corso delle travagliate vicissitudini della sua vita che vedrà la perdita e la riscrittura di molti dei suoi lavori. Una speculazione volta a indagare tutti gli ambiti del sapere, da quello fisico a quello metafisico, non avrebbe potuto non comprendere anche l'arte poetica, la quale, con la grammatica, la retorica, la dialettica e la storiografia comporrà, «secondo una vecchia classificazione di origine medievale ma ripresa, nel '500, anche dal Varchi»⁵⁴, l'ingente volume della *Philosophia rationalis* (ultimato, verosimilmente, nel 1618)⁵⁵ che, affiancandosi alla teoretica di interesse etico e politico della

calabro è stata pubblicata modernamente a cura di Luigi Firpo che con i suoi studi, a partire dalla *Bibliografia degli scritti di Tommaso Campanella*, Bona, Torino 1940, pp. VIII-255, ha contribuito a ricostruire il corpus degli scritti del calabrese (L. Firpo, *Storia e critica del testo*, in T. Campanella, *Tutte le opere*, vol. I, *Scritti letterari*, a cura di L. Firpo, Mondadori, Roma 1954, pp. 1257-1465). Del manoscritto che tramandava il testo della *Poetica* italiana si erano perse le tracce fino alla riscoperta novecentesca di due testimoni da parte di Firpo che ne curò la prima edizione: T. Campanella, *Poetica. Testo italiano inedito e rifacimento latino*, a cura di L. Firpo, Reale Accademia d'Italia, Roma 1944 e poi una seconda edizione, rivista ed emendata, e pubblicata con quella latina: T. Campanella, *Poetica. Trattato del padre [Redazione italiana giovanile]*, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, *Scritti letterari*, cit., pp. 317-430 (da qui citata in forma abbreviata: T. Campanella, *Poetica*); Id., *Rationalis Philosophiae. Pars quarta videlicet Poëticorum liber unus iuxta propria principia*, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, *Scritti letterari*, cit., pp. 905-1219 (da qui citata in forma abbreviata: T. Campanella, *Poëtica*). I due testi della *Poetica* sono stati ripubblicati parzialmente anche in Id., *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, UTET, Torino 1977, pp. 335-456; pp. 457-663.

⁵³ T. Campanella, *Poetica*, pp. 324-325.

⁵⁴ L. Bolzoni, *Introduzione* a T. Campanella, *Opere letterarie*, cit., p. 19.

⁵⁵ Thomae Campanellae, Styl. Ord. Praed., *Philosophiae Rationalis, Partes quinque. Videlicet: Grammatica, Dialectica, Rhetorica, Poetica, Historiographia, juxta propria principia. Suorum Operum Tomus I*, Apud Joannem Du Bray, via Iacobea, sub Spicis Maturis, Parisiis 1638: cfr. L. Firpo, *Bibliografia degli scritti di Tommaso Campanella*, cit., pp. 116-126; Id., *Storia e critica del testo*, in T. Campanella, *Tutte le opere*, cit., pp. 1259-

*Philophia realis*⁵⁶, prefigurerà l'ideale sistema della *res publica* cristiana⁵⁷ entro il quale la poesia ha la stessa funzione ancillare alla politica attribuita da tutto il pensiero antico. Dalla prima versione italiana redatta già nel 1596 a quella latina del 1612, la poetica sarà collocata da Campanella nell'ambito delle arti razionali che 'strumentalmente' educano l'uomo a riconoscere il «sommo bene»⁵⁸, da questo assunto generale il pensatore calabro muoverà la sua critica ad Aristotele. Come scrive Lina Bolzoni, Campanella, pur riconoscendo al filosofo greco di aver saputo porre nella *Poetica* questioni fondamentali intorno all'imitazione e al piacere che la poesia suscita, non ha poi saputo approfondirle sul piano filosofico:

[...] contro la concezione stoica e aristotelica del piacere, infatti, Campanella riafferma che esso è sempre legato al senso della conservazione e mostra come questo concetto si possa applicare, variamente articolato, anche al piacere estetico. Il piacere provocato dalla bellezza è infatti legato alla natura della bellezza stessa, segnale del bene che ci conserva.⁵⁹

In estrema sintesi per Campanella le attività umane sono da ricondursi ineluttabilmente al «sommo bene» perché da esso derivano, scrive con immediata chiarezza nell'esordio della *Poetica* italiana:

Tutte le scienze e arti dall'industria umana ritrovate al sommo bene come ad ultimo scuopo riguardano, il quale essendo quello che tutti gli enti de-

1264. Firpo della *Philosophia Rationalis* pubblica: *Pars prima continens Grammaticarum libros tres*, in T. Campanella, *Tutte le opere*, cit., pp. 433-713; *Pars terza videlicet: Rhetoricorum liber unus, iuxta propria principia*, ivi, pp. 715-903; *Pars quarta videlicet: Poëticorum liber unus iuxta propria principia*, ivi, pp. 905-1219; *Pars quinta videlicet: Historiographiae liber unus iuxta propria principia*, ivi, pp. 1221-1255.

⁵⁶ Cfr. L. Firpo, *Bibliografia degli scritti di Tommaso Campanella*, cit., pp. 73-97.

⁵⁷ Nell'enfasi della prosa ottocentesca di Vincenzo Gioberti, Campanella è definito: «l'Aristotele dell'Italia» per aver proposto una riflessione filosofica originale e svincolata dall'ossequio al pensatore greco e al contempo degna dell'organicità del suo sistema filosofico. Il passo di Gioberti lo si può leggere in L. Firpo, *Note alla Pœtica*, in T. Campanella, *Tutte le opere*, cit., pp. 1412-1413.

⁵⁸ Cfr. T. Campanella, *Poetica*, p. 317; si legga anche quanto recita l'argomento del primo capitolo della *Poëtica* latina: «Poëticam esse sapientis architectonici arte instrumentalem ad propinandum iucunde, facile et inadvertenter verum bonumque nolentibus et incapacibus; idque metro et ideatione exempli efficere; nec voluptatem esse finem gratia cuius, sed quo, ipsius poëtae; differentiaque illius a caeteris scientiis vocalibus» (T. Campanella, *Poëtica*, p. 906; trad. it. e cura di L. Firpo, p. 907: «La poesia è arte strumentale di artefice consapevole, adatta a inculcare con facilità e divertimento, senza che se ne accorgano, il vero e il bene in quelli che non vogliono apprenderlo o che non ne sono capaci; il che si ottiene per mezzo del verso e dell'invenzione; il piacere non è lo scopo per il quale il poeta compone, ma un mezzo di cui si serve; differenza tra la poesia e le altre scienze vocali»). Per l'ed. italiana della *Poëtica* latina di Campanella ci avvaliamo di quella curata da Luigi Firpo 1954).

⁵⁹ L. Bolzoni, *Introduzione a T. Campanella, Opere letterarie*, cit., p. 19.

siderano, dimostra essere la perfetta conservazione della nostra vita, per quanto è possibile corrispondente all'eternità divina, di cui, come suoi effetti, siamo imitatori e desideratori.⁶⁰

La stessa mimesi dalla dimensione del solo bisogno naturale dell'uomo va ricondotta ad un piano ontologico, così essa è vista come originata dal desiderio insito nell'uomo di imitare l'atto creativo primigenio quale forma di ricongiungimento al Dio creatore. Ne consegue che il presupposto classico dell'arte come imitazione trova la sua giustificazione non tanto nella dimensione empirico-naturale dell'atto umano, bensì, se così possiamo dire, nell'«empiria metafisica» dell'atto della creazione biblica: Dio è il primo *faber* dal quale tutto discende, compresa l'imitazione e il canto. Per Campanella, Aristotele, pur riconoscendo l'innatismo dell'imitazione, ha saputo dar risposta solo al 'come', trascurando il 'perché' l'uomo imiti e canti. Nella ponderatezza della prosa latina, sintetizza: «Recte quidem Aristoteles natura nobis inesse imitationem et cantus amorem docet, sed insufficienter. Dicendum enim erat cur hominis natura istis delectantur actibus et cur alii aliter afficiuntur»⁶¹.

Il presupposto oraziano dell'*utile dulci* viene recuperato alla speculazione, per essere dilatato entro la sfera primaria dell'utilità morale e sociale della poesia che «consiste» nel duplice bene dell'«utile, il quale da vicino conserva noi in noi stessi o nelle cose prodotte da noi per nostra natura» e dell'«onesto, che ci conserva in altri» tramandando la memoria «delle nostre opere benefiche al genere umano maravigliose»; questi due beni «comprendono, a chi ben mira, la giocondità, o voluttà che vogliam dire, o gusto o piacere, che è il terzo bene che ne' due si ritrova», di conseguenza la poetica «che per consenso di tutti ha per oggetto questo bene dilettevole, bisogna che di tutte queste parti [l'utile, l'onesto e il piacevole] sia condita, se deve conseguire il suo fine del dilettere»⁶². Successivamente, nella poetica latina, il concetto dell'onestà sarà precisato da Campanella parlando della funzione sociale del poeta: uomo moralmente integerrimo che ha il compito di far conoscere la verità della *fabula sacra*⁶³. Nelle due versioni della poetica la centralità del concetto di *fabula* dà ragione alla rilettura della tradizione letteraria che viene reinterpretata secondo gli estremi dell'onestà del racconto biblico e della disonestà menzognera

⁶⁰ *Poetica*, p. 317.

⁶¹ *Poetica*, p. 916; trad. it. p. 917: «Aristotele intuì felicemente esser naturale nell'uomo la tendenza ad imitare e l'amore del canto, ma non chiari sufficientemente la questione». In relazione a quanto scrive Campanella si rilegga Aristotele, *Poetica*, 4 1448b.

⁶² Tutti i passi sopra citati e non annotati sono in *Poetica*, p. 317.

⁶³ Cfr. *Poetica*, p. 1030; trad. it. p. 1031.

di quello pagano. Alla condanna della *fabula* mitologica del testo italiano seguirà la sua possibile riabilitazione nella versione latina, dove, sulla scorta del pensiero ermeneutico cristiano, corre il rimando alla rilettura allegorico figurale della favola antica: «fabula enim est vera, quando non in suo sensu, sed alieno figuratur»⁶⁴, tuttavia ai poeti moderni, essendo stati edotti nella verità del racconto biblico, non è concesso di ricorrere alle favole e agli dei gentili⁶⁵.

Circoscrivendo il nostro discorso alla tragedia, Campanella descrive, nella poetica italiana, questa drammaturgia come risultante di un processo di trasformazione socio-religiosa che deve necessariamente sostituire ai soggetti della tragedia antica quelli della cristianità, che sono da considerarsi più alti e più attinenti ai principi d'onestà della *societas christiana*. Parlando del soggetto della tragedia, ne delinea così le caratteristiche:

Sia pertanto diffinito, che il soggetto della tragedia debba esser fortunato, virtuoso, ricco, potente, giusto e pio, e se non fossero poste queste qualità in lui, fingerne alcune. Di più, non deve esser favoloso, se non pochissimo per grande necessità, perché il vero muove più del falso; la favola solo è buona per alcune circostanze di sacre rappresentazioni per quello che si approva da' religiosi, o buona o mala, dia legge a tutta la repubblica. Impertanto l'antiche tragedie da essa erano approvate e fatte recitare ad istruzione del popolo; ma, sendo mutata la religione da gentile in cristiana, cessòno le tragedie greche ne' tempj e restòno ne' palazzi: de' moderni per questo poche se ne vedono, onde, perché quasi nulla giovan al tempo d'oggi, direi che si dovesse poetare secondo l'uso nostro, e lasciar questo nome di tragedia e osservanze greche, e introducendone cristiane, buone e atte a far frutto negli animi degli ascoltatori.⁶⁶

Nell'*Articulus I* che può essere considerato una prefazione a tutto il *Caput VIII, De poëmatum speciebus* della *Poëtica* latina Campanella afferma: «quoniam respublica habet pro fine Deum, et pro conservatore et creatore, primum poëma erit nobis sacrum, quemadmodum psalmodia et hymnodia»⁶⁷ e concludendo il discorso sostiene che tutte le forme che hanno dato origine ai generi letterari si trovano esemplificate nei libri biblici dei *Salmi* e dei *Profeti*⁶⁸. Anche la tragedia ha principio dalla forza della parola biblica, là dove il poeta sacro, esemplare in tal senso la

⁶⁴ Ivi, pp. 1030; trad. it. p. 1031: «la favola è vera quando si deve intendere non nel suo significato, ma in un altro».

⁶⁵ Ivi, pp. 1032 e 1033.

⁶⁶ *Poëtica*, p. 404.

⁶⁷ *Poëtica*, pp. 1054; trad. it. p. 1055: «poiché lo Stato ha per suo fine Dio, che ne è il conservatore e il creatore, terrà tra i poemi il primo luogo quello di argomento sacro, come i salmi e gl'inni».

⁶⁸ Ivi, p. 1060; trad. it. p. 1061.

figura di Davide, ammonisce i potenti a non fidarsi dello stato di fortuna presente: «quoniam iuxta Dei ordinem res geruntur et voluntatem» e dimostra agli uomini come sia bello soffrire per Dio e per la virtù e riprovevole per i vizi⁶⁹. Tale nucleo concettuale è la premessa essenziale per interpretare quanto afferma sui generi letterari, così sotto *De poëmate elegiaco e tragico*⁷⁰, all'Articulus X, Campanella definisce che cosa sia la tragedia e a precisazione del dettato aristotelico⁷¹, ritenuto superficiale, scrive: «Neque arbitror omnem actionem illustrem, per misericordiam reprehensibilem, esse tragoediae materiam, sed quandam unde capimus exemplum»⁷². L'esempio offerto dalla tragedia è quello della triste sorte di uomini illustri, quindi il personaggio tragico dovrà essere un uomo potente e le sue passioni dovranno essere adeguate alla sua condizione, e non come vorrebbe Aristotele di 'mediocre statura morale', perché l'apprendimento vero deriva dalla presa di coscienza che nella vita terrena non c'è speranza «neque fortuna nec virtuti»⁷³. Fatte queste considerazioni risulta chiaro che la vita di Cristo, incarnatosi nella storia dell'umanità, e quella degli apostoli e dei santi costituiscono per Campanella i nuovi soggetti tragici della *societas christiana*, superiori a quelli antichi in forza dell'esemplarità della loro vicenda umana che mostra come l'uomo virtuoso debba essere distaccato dalle cose terrene, tanto da sacrificare la propria vita per il bene supremo a cui tutti gli esseri tendono.

Se l'intransigente moralismo di Campanella è stato considerato dalla critica espressione contrapposta all'edonismo poetico di Giambattista Marino, ai due vanno interposte fra Cinquecento e Seicento linee di tendenza volte a conciliare le istanze codificate dalla tradizione antica e quelle derivanti dalla cultura cattolica⁷⁴. Il magistero di Tasso, ancora vivo l'autore, incideva sulla produzione letteraria della fine del secolo e su quello a venire, in particolare l'*epos* narrativo si prestava a reinterpretazioni: da un lato dilatando fino alle estreme conseguenze l'assunto del

⁶⁹ *Poëtica*, pp. 1058; trad. it. p. 1059: «poiché tutto avviene secondo i piani e la volontà di Dio».

⁷⁰ Ivi, pp. 1134-1153.

⁷¹ Ivi, p. 1136; nel passo citato Campanella riportata e commentata: Aristotele, *Poetica*, 6 1449b, 24.

⁷² *Poëtica*, pp. 1136; trad. it. p. 1137: «Non credo che ogni azione illustre, che possa suscitare pietà, sia argomento di tragedia, ma quella donde possiamo trarre esempio».

⁷³ Ivi, pp. 1138; trad. it. p. 1139: «né nella fortuna, né nella virtù».

⁷⁴ Si vedano ad esempio: P.A. Frare, *Poetiche del barocco*, cit., pp. 62- 64 e Id., *Il mito nella trattatistica e nella narrativa del Seicento. Metamorfosi vs conversione*, «Rendiconti» dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, CXXXVII, 2, 2003, pp. 381-405: confluito poi in Id., *Trattatistica e narrativa del Seicento. Metamorfosi o conversione?*, in F. Cossutta (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. II, *Dal Barocco all'Illuminismo*, opera diretta da Pietro Gibellini, Morcelliana, Brescia 2006, pp. 27- 49.

verisimile sempre più inteso entro le ragioni poetiche di un 'meraviglioso cristiano', dall'altro sul versante del *prodesse*, a *movere* le coscienze entro ragioni di natura religiosa, politica e pietistica nella veridicità della *fabula* cristiana. In tal senso una prima riforma del genere epico fu sperimentata dai monaci letterati della Congregazione cassinese, i confratelli di Angelo Grillo a cui già accennavamo, i quali provarono a fondere lo stile eroico con quello sacro nella forma del poema sacro a tema agiografico⁷⁵.

Se quello dei monaci cassinesi rimase un caso circoscrivibile a una cerchia intellettuale, l'influenza maggiore sul gusto letterario dell'epoca la esercitarono le idee di poetica maturate all'interno delle scuole degli ordini religiosi sorti all'indomani del Concilio di Trento: Barnabiti, Filippini, Gesuiti. In particolare l'arte poetica, o meglio l'arte della parola praticata e teorizzata nelle scuole di quest'ultimi (si pensi alla funzione 'persuasiva' svolta dalle rappresentazioni teatrali: esercitazioni che compendiano la dialettica, la retorica e la poetica), diede un notevole impulso alle riflessioni letterarie degli ultimi anni del XVI secolo e alla prima metà del XVII secolo. Una visione della poetica che sostanzialmente ricusava gli eccessi della poesia contemporanea, avvertita come funzionale al solo diletto, rivendicava spazi di autonomia interpretativa rispetto alla *Poetica* aristotelica, senza per questo rinnegarne il magistero, ma cercando di attualizzarlo in una chiave storica segnatamente ideologizzata, e prospettava nuovi orientamenti per la poesia fra presupposti contenutistici di matrice cattolica e aspetti retorico-poetici funzionalmente volti al recupero della lezione dei classici.

Gli studi pionieristici di Ezio Raimondi e Marc Fumaroli hanno avviato le riflessioni su come il classicismo romano della prima metà del Seicento, con i suoi artefici maggiori, abbia rappresentato uno sforzo organico di ridefinizione delle istanze poetiche e retoriche antiche entro l'universo epistemico di una nuova visione culturale della cristianità, ormai, tutta reinterpretata in senso cattolico. Un orientamento poetico sviluppatosi, appunto, dalla teorica umanistica e retorica delle scuole gesuitiche (fra tutte il Collegio Romano) trovò terreno fertile fra i letterati che fecero parte dell'Accademia degli Umoristi e dell'*entourage* barberiano⁷⁶. A Roma, rilevava Raimondi, si incontrano intellettuali come Maffeo Barberi-

⁷⁵ Cfr. F. Ferretti, *Le Muse del Calvario...*, cit., pp. 21-120.

⁷⁶ Cfr. E. Raimondi, *Alla ricerca del classicismo*, in Id., *Anatomie secentesche*, Nistri-Lischi, Pisa 1966, pp. 27-41; M. Fumaroli, *Cicero Pontifex Romanus...*, cit., pp. 797-835; M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 2002 (1980); trad. it. di E. Bas, M. Botto, G. Cillario, *L'età dell'eloquenza*, Adelphi, Milano 2002, in particolare: *Chapitre IV, La seconde renaissance «Cicéroinienne»* pp. 164-230; Sulla cultura romana della prima metà del Seicento fortemente orbitante intorno alla famiglia Barberini si veda anche E. Bellini, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Antenore, Padova 1997.

ni (poi Urbano VIII), Antonio Querengo, Gabriele Chiabrera, Giovanni Ciampoli, Fulvio Testi, Alessandro Adimari e molti altri, i quali pur provenendo da contesti culturali diversi erano convinti che «lo sviluppo della poesia moderna verso nuovi campi di espressione dovesse attuarsi mediante un trapianto di forme antiche e gravi lungo una linea di risentita saggezza umanistica», il legame di amicizia «consolidava in loro la coscienza oratoria di una poetica classicistica comune, concepita in senso secentesco come inveramento della maniera greca e dello stile latino in un universo cattolico»⁷⁷. Fra i testi teorici che segnarono lo sviluppo di questa nuova visione poetica un ruolo di primo piano spetta alle *Prolusiones Academicæ* (1617) del gesuita Famiano Strada⁷⁸, professore di retorica al Collegio Romano, il quale, avvicinando il senso dell'eloquenza umana a quella sacra, tenta una sintesi tra l'estetico e il religioso nell'ottica di un impegno di forte moralizzazione dei costumi⁷⁹. Secondo gli studi di Marc Fumaroli, la riflessione di Strada si rifaceva al lavoro dell'erudito francese Marc-Antoine Muret, conosciuto nel Collegio Romano per il tramite del suo discepolo Francesco Benci; la teoresi di Muret, allievo di Giulio Cesare Scaligero, proponeva di conciliare la tradizione classica e umanistica e l'eloquenza sacra post-tridentina con il recupero della patristica⁸⁰. Osserva Giovanni Baffetti che già Sforza Pallavicino⁸¹, alla fine degli anni Quaranta del Seicento, aveva colto nelle sue *Vindicationes Societatis Iesu*⁸² a proposito dell'opera di Strada, la forte spinta a «un classicismo in cui poesia e poetica si configuravano come momenti convergenti e complementari di un'organica e coerente proposta culturale, nel quadro polemi-

⁷⁷ E. Raimondi, *Alla ricerca del classicismo*, cit., p. 33.

⁷⁸ F. Strada, *Famiani Stradae Romani e Societate Iesu, Prolusiones academicæ. Nucleum ab auctore recognita, atque suis indicibus illustratae*, apud Horatium Cardon, Lugduni 1617.

⁷⁹ Nella quinta *Prolusione* del primo libro intitolata *An ex rebus sacris idonea commentationibus poeticis argumenta provenient aequae ac ex profanis*, Strada cerca di dimostrare come la materia sacra sia confacente alla poesia anche se, come egli sostiene, molti nutrono dubbi sul fatto che essa possa essere dilettevole e suscitare interesse presso il pubblico: F. Strada, *Prolusiones Academicæ...*, cit., pp. 156-184; sulla visione poetica di Strada cfr. M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence...*, cit., pp. 196-202.

⁸⁰ M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence...*, cit., pp. 162-176.

⁸¹ Su Sforza Pallavicino vedi *infra*.

⁸² S. Pallavicino, *Vindicationes Societatis Iesu*, typis Domenici Manelphi, Romae 1649, pp. 118-121. Per un sintetico e aggiornato profilo biografico su Sforza Pallavicino (Roma 1607-1665) vedi: F. Favino, *Pallavicino, Francesco Maria Sforza*, in DBI, vol. LXXX, *Ottone I-Pansa*, Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2014, 85 voll., pp. 512-518; e ancora per un inquadramento storico culturale della figura di Pallavicino nel contesto romano vedi: S. Apollonio, *Per una lettura dei Fasti Sacri di Sforza Pallavicino*, in S. Pallavicino, *I Fasti sacri*, edizione critica e commento a cura di Silvia Apollonio, Argo, Lecce 2015, pp. 11-121.

co di una discussione critica intorno alla letteratura contemporanea»⁸³. Le ricerche sui protagonisti del classicismo romano hanno contribuito a mettere in risalto come gli assunti teorici espressi da Strada stanno alla base di altrettanti programmi di poetica: discorsi prefatori, lettere, testi poetici, che ricusavano l'edonismo impudico e la mendacità del marinismo e al contrario chiedevano alla poesia verosimiglianza, veridicità storico-religiosa, impegno morale e politico.

Girolamo Preti scriveva nel 1618 il *Discorso intorno all'onestà della poesia*, premesso alla seconda edizione *Delle lacrime di Maria Vergine* di Campeggi⁸⁴, nel quale il *prodesse et delectare* della poesia ruota intorno al concetto dell'«onestà» e aiuta a definire, in chiave grammatica, l'utilità politica della poetica la quale meglio di tutte le altre arti riesce a «muovere con soavità e con efficacia le menti de' cittadini» alla virtù⁸⁵.

Dopo la sua elezione a pontefice, Maffeo Barberini dava nuovamente alle stampe, in una pregiata edizione curata dai Gesuiti del Collegio Ro-

⁸³ G. Baffetti, *Poesia e poetica sacra nel circolo barberiniano*, cit., pp. 189-190.

⁸⁴ G. Preti, *Discorso intorno all'onestà della poesia*, in R. Campeggi, *Le lagrime di Maria Vergine. Poema heroico*, Golfarini, Bologna 1620 (1618); per un'edizione moderna del *Discorso*, vedi: G. Preti, *Discorso intorno all'onestà della poesia*, a cura di D. Chiodo, «Stracciafoglio», I, 1, 2000, pp. 3-11, rivista su supporto elettronico consultabile gratuitamente sul sito: <http://www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/stracc1_discorso.pdf> (09/2016). Sulle *Poesie* di Girolamo Preti disponiamo di un'edizione critica a cura di Stefano Barelli alla quale rimandiamo anche per le note bio-bibliografiche sull'autore: cfr. G. Preti, *Poesie*, a cura di Stefano Barelli, Editrice Antenore, Roma-Padova 2006.

⁸⁵ Osserva Domenico Chiodo che il *Discorso intorno all'onestà* di Preti può essere considerato un «manifesto di poetica» dove «l'«onestà» della poesia che è qui propugnata non pertiene soltanto, come è parso ai pochi che questo *Discorso* hanno citato nei loro scritti, alla condanna delle «lascivie» e degli «amori» con cui la trattazione principia; due altri precetti stanno più a cuore al Preti: la rivendicazione dell'utilità sociale della poesia, che deve saper «muovere con soavità e con efficacia le menti de' cittadini» esortandoli alla «vertù», effetto che meglio riesce «coll'aiuto della poetica che con gli ammaestramenti de' filosofanti»; e in secondo luogo il recupero del decoro formale della poesia, che ha da essere «regolata» e frutto di studio e applicazione nell'imitazione dei migliori, e non parto di un disordinato «furore» che finisce per essere «anzi satanico che poetico». L'argomentazione si apparenta così ai temi principali della lettera dedicata al «Prencipe di Modena» premessa all'edizione del proprio libretto di rime: sia alla polemica contro i poeti improvvisati, i cui libri «muoiono appena nati e, mentre cercano aver vita nella pubblicazione, trovano nella stampa la sepoltura»; sia alla stoccata anti-mariniana, dalla cui prodigiosa ingegnosità il Preti senti la necessità di distanziarsi: «non son io nel numero di quegl'ingegni a cui fu la natura sì prodiga de' suoi doni che soglion dire esser da loro esercitato per ricreazione il poetare» (D. Chiodo, Prefazione a G. Preti, *Discorso intorno all'onestà della poesia*, cit., p. 3).

mano, i suoi *Poëmata*⁸⁶, aprendo la raccolta con l'elegia *Poësis probis et piis ornata documentis primaevae decori restituenda*. Questo componimento fu subito recepito dagli intellettuali del tempo come manifesto del programma culturale del pontefice e in questa prospettiva Fumaroli l'ha definito un'«encyclique littéraire»: documento-manifesto delle idee riformatrici del papato, veicolo privilegiato della rinascita del decoro e della convenienza delle lettere⁸⁷. Come la storiografia ha ormai assodato, Maffeo Barberini fin da cardinale aveva mostrato particolare zelo nel perseguire lo spirito della riforma e, divenuto papa, non perse di vista quest'impegno che si tradusse, per il papa-poeta, in un preciso progetto culturale entro il quale l'eloquenza, le immagini e le parole avrebbero dovuto svolgere una funzione fondamentale per la riconquista delle anime: «le vrai Parnasse est la montagne sur laquelle le Christ a racheté et purifié les hommes par les sacrifices de la Croix»⁸⁸. L'attributo 'sacro' riferito alla poetica veniva ad esprimere una visione della poesia che già la definiva, in un ideale equilibrio fra la categoria del *decorum* cristiano, maturato dallo studio della retorica e dell'oratoria sacra, e le istanze di un ritorno all'ordine formale di matrice classica; il rinnovamento del linguaggio poetico propugnato dai protagonisti del classicismo romano non interessò solo la letteratura ma si rivolse anche alla parola biblica e alla revisione e ridefinizione dell'agiografia cattolica, così per volere del papa furono rivisti gli inni del *Breviario*, a cui attesero Famiano Strada, Tarquinio Galluzzi, Girolamo Preti e Mattia Sarbiewski, e fu riedito nel 1630 il *Martyrologium romanum*⁸⁹.

La piena assimilazione della poetica alle cose sacre è espressa da Giovanni Ciampoli, negli anni Trenta del Seicento, con il dialogo dal titolo *Poetica Sacra*⁹⁰ che si propone di rifondare la poetica sopra una base scritturale e

⁸⁶ I *Poëmata* avevano conosciuto ben otto pubblicazioni tra edizioni e ristampe dal 1620 al 1628, prima di quella romana: M. Barberini, *Poëmata*, in aedibus Collegii Romani, Romae 1631. Per una ricognizione sull'opera cfr. M. Castagnetti, I «*Poëmata*» e le «*Poesie toscane*» di Maffeo Barberini, «Atti della Accademia di scienze e lettere di Palermo», 4, 39, 1979-80, 2 voll., pp. 283-388 e Id., La «*Caprarola*» ed altre «*Galerie*». Cinque lettere di Maffeo Barberini ad Aurelio Orsini, «Studi Seicenteschi», 34, 1993, pp. 411-50.

⁸⁷ Cfr. M. Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Flammarion, Paris 1994, pp. 94-115, citazione a p. 102; trad. it. di M. Botto, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Adelphi, Milano 1995; per una sintetica analisi del testo si veda anche G. Baffetti, *Poesia e poetica sacra nel circolo barberiniano*, cit., pp. 198-199.

⁸⁸ M. Fumaroli, *L'école du silence...*, cit., p. 103.

⁸⁹ Sulla revisione degli *Inni del Breviario* e la riedizione del *Martyrologium romanum*, rimandiamo alle considerazioni corredate da ampia bibliografia di Silvia Apollonio, *Per una lettura dei Fasti Sacri*, in S. Pallavicino, *I Fasti sacri*, cit., pp. 31-34.

⁹⁰ G. Ciampoli, *Poetica sacra ovvero dialogo tra la Poesia e la Devotione*, in Id., *Rime di Mons. Gio. Ciampoli dedicate all'Eminentiss. e Reverendiss. Sig. Card. Colonna*, Eredi del Corbellotti, Roma 1648, pp. 235-350; ripubblicato e ampliato: Id., *Poesie sacre*, Bologna, Zenero, 1648. Sulla poetica di Ciampoli si veda: E. Bellini, *Le biografie di Bernini e la cultura romana del Seicento*,

agiografica da considerarsi quale fondamento storico e religioso della società. Nel dialogo l'azione di persuasione è affidata all'abilità dialettica della 'Devozione' che conduce la 'Poesia' a riconoscere l'assoluta superiorità delle 'cose celesti' su quelle profane. Senza per questo rinunciare completamente al suo sapere antico, la 'Poesia' è chiamata a reinterpretarlo e a funzionalizzarlo per *movere*, attraverso il sapiente impiego dell'*elocutio*, un piacere che interessa i sensi e l'intelletto con il quale si suscitano gli 'affetti' veicolo di *pietas*. Sia pure nel registro encomiastico della dedica, Sforza Pallavicino presenta l'amico Ciampoli come l'artefice più autorevole del rinnovamento del linguaggio poetico da Petrarca alla contemporaneità:

Se in Francesco Petrarca rinacque la poesia latina e nacque, si può dir la Toscana [...] quel gran padre della lirica toscana, generandola in tempo ch'egli delirava tra leggerezze d'amore, produsse questa figliuola molto più leggiadra, che saggia, non disonesta, ma vana. Indi, come l'imitazione del male suol riuscir superiore all'esempio, molti poeti suoi successori, alla vanità della materia aggiunsero l'oscenità della forma. Tanto che, trasferita nell'arte la colpa degli artefici, era lo stesso in Italia il nome do poesia, e d'impudicizia. [...] Detestò l'indegnità di quest'uso il nobilissimo ingegno del Ciampoli: e come suole il buon cigno, non volle abbeverarsi con acqua torbida. Et aggiungendosi a gli spiriti del nativo suo genio gl'incitamenti e gli esempi del gran Cardinal Maffeo Barberino, adorato poscia dal Mondo col nome d'Urbano ottavo, machinò egli a pro de' mortali una nuova lega non pur fra le Muse e la Verità, ma fra le Muse e la Pietà. Non solo bandì ogni immodestia dalle sue rime; ma sprezzò quella medica armonia, che quasi d'huomini, ma d'usignoli, trascura il gusto dell'intelletto, facendosi vil serva del solo udito. Volle che tutte le sue canzoni fossero statue non di creta, ma d'oro, le quali toltane ancor la forma degli artificij poetici, rimanesser preziose per la materia de' pellegrini discorsi. Anzi, perché ogni materia è principio di corruzione fuori che la celeste, di questa tutto invaghissi, procurando che la sua lira, con maggior verità, che quella d'Orfeo, alloggiasse in cielo.⁹¹

È nota l'importanza attribuita al teatro dai padri gesuiti per la formazione dei giovani⁹² ed è proprio nell'ambito di queste rappresentazioni di collegio

«Intersezioni», XXIII, 3, 2003, pp. 399-439: rivisto poi in: Id., *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, ETS, Padova 2009, pp. 159-201; P.A. Frare, *Poetiche del Barocco*, cit., pp. 62-64; P.A. Frare, *Il mito nella trattatistica e nella narrativa del Seicento...*, cit., pp. 381-405; E. Ardissoni, *Poetiche sacre tra Cinquecento e Seicento*, cit., pp. 376-379 e soprattutto P.A. Frare, *Poetiche del Barocco*, cit., pp. 62-64.

⁹¹ Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesù, *Dedica al Cardinale Girolamo Colonna*, in G. Ciampoli, *Rime...*, cit., pp. nn.

⁹² In generale sul teatro gesuitico si veda: L.J. Oldani, V.R. Yanitelli, *Jesuit theater in Italy. Its Entrances and Exit*, «Italice», LXXVI, 1, 1999, pp. 18-32; B. Filippi, *Il teatro degli argomenti. Scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano: catalogo analitico*, Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma 2001. G. Isgrò, *Fra le invenzioni della scena gesuitica. Pedagogia e debordamento*, Bulzoni, Roma 2008.

che le forme di drammatizzazione sacra, praticate da anni sotto varie tipologie drammaturgiche, verranno ridefinite alla fine del XVI secolo in base allo statuto di regolarità del genere tragico che nella *Poetica* di Aristotele trovava il suo riferimento, anche se riletto in chiave cattolica. Il padre Bernardino Stefonio, a cui ricorre Angelo Grillo, come già detto, era considerato uno dei massimi autori della drammaturgia gesuitica di carattere 'martirologico'; le sue tragedie più note la *Sancta Symphorosa*, il *Crispus* e la *Flavia*, rappresentate la prima volta presso il Collegio Romano rispettivamente negli anni 1591, 1597, 1600 e poi successivamente riproposte, contribuirono a codificare le forme della drammaturgia sacra gesuitica entro lo statuto di regolarità classica del genere⁹³. Senza entrare nel merito del teatro di Stefonio, quello che qui ci interessa rilevare è l'intento critico con il quale questo teatro veniva difeso e promosso sulla scena letteraria del Seicento, anche al fine di porlo come modello al di là dei più ristretti ambiti collegiali.

Il confratello Tarquinio Galluzzi⁹⁴, dopo aver formalizzato nel 1621, con il trattato *Virgilianae vindicationes et Commentarij tres, De Tragoedia Comoedia*⁹⁵, la teorica della drammaturgia del teatro del maestro e amico Stefonio, a distanza di un decennio torna a rimarcare gli assunti innovativi in due scritti che vengono stampati sotto il titolo *Rinovazione dell'antica*

⁹³ Cfr. L. Strappini, *Bernardino Stefonio e la tragedia Crispus*, in Ead., *La tragedia del buffone. Percorsi del comico e del tragico nel teatro del XVII secolo*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 135-183; per un'edizione moderna della tragedia si vedano B. Stefonio, *Crispus. Tragoedia*, a cura di Lucia Strappini, appendice paratestuale a cura di L. Trenti, Bulzoni, Roma 1998; A. Torino, *La tradizione testuale del Crispus di Bernardino Stefonio S. J.*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, Storiche e Filologiche. Rendiconti», vol. XIV, fascicolo 4, 2003, pp. 579-608; Id., *Studi sul Crispus di Bernardino Stefonio S. J.*, Università degli Studi di Pisa, Dottorato di Ricerca in Filologia Latina, coordinatore Claudio Moreschini, tutor Renato Raffaelli, anno 2004.

⁹⁴ Nato a Montebuono (Rieti) nel 1573, entrò nella compagnia di Gesù nel 1590, fu professore di retorica e successivamente di etica dal 1606 al 1621, quando fu nominato prefetto degli studi inferiori, rettore del Collegio greco e del seminario romano. Le orazioni da lui composte per la liturgia del Venerdì santo furono raccolte e pubblicate con quelle di B. Stefonio e F. Strada e di altri padri gesuiti (*Patrum S. I. orationes*, Romae 1641) allo scopo di offrire modelli per la composizione del genere. Allievo e amico di Bernardino Stefonio, ne formalizzò la visione teorica del teatro. Compose una raccolta di poesia latine e fece parte, su volere di Urbano VIII, della Congregazione per la rielaborazione dei testi del *Breviario romano*, il cui lavoro fu pubblicato nel 1629. È probabile che si sia occupato dell'educazione del nipote del pontefice Francesco Barberini che seguì anche in Francia, divenuto quest'ultimo cardinale. Nell'ambito dell'istruzione gesuitica svolse prestigiosi incarichi, morì a Roma il 28 luglio 1649 (cfr. M. Belardini, *Galluzzi, Tarquinio*, in DBI, vol. LI, *Gabbiani-Gamba*, Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1998, pp. 774-776).

⁹⁵ Tarquinii Gallutii Sabini e Societate Iesu, *Virgilianae vindicationes et Commentarij tres, De Tragoedia Comoedia Elegia*, Ex Typographia Alexandria Zannetti, Romae 1621.

*Tragedia e Difesa del Crispo*⁹⁶: due dissertazioni apologetiche che evidenziano come fra i letterati, ancora negli anni Trenta del Seicento, fosse sentita la *querelle* sulla legittimità di attribuire il nome di tragedie a opere che pur rispettando lo statuto formale del genere presentavano eroi e eroine la cui vicenda terrena conduceva a un inevitabile lieto fine di natura ultraterrena. È da ritenere che le due dissertazioni non solo avessero trovato assenso, ma esprimessero un'idea della tragedia sacra ampiamente condivisa fra i letterati del circolo barberiniano, visto che entrambe vengono indirizzate al cardinal Barberini, sicuramente Francesco nipote del pontefice Urbano VIII⁹⁷. Nella dedicatoria premessa allo scritto sulla *Rinovazione dell'antica Tragedia*, Galluzzi pone la questione cardine della legittimità tragica dell'«eroe cristiano» che giustifica in conformità alla tragedia «rinnovata», la quale è legittimata spostando i termini della riflessione dalle ragioni più propriamente poetiche a quelle dell'ermeneutica storica.

Ho io Eminentissimo e Reverendo Signore spesse volte udito querele di molti, che dolenti si mostrano, perché Aristotele habbia dato alla Tragedia sì ristrette, e tanto anguste leggi, che ha sbarrato il passo, e chiusa ogni via a chi volesse condurre in scena alcuno di que' personaggi della nostra religione, notabili di eccellenti virtù, e di eminentissima santità. Imperoche havendo egli assegnato per fine e scopo alla tragedia la purgazione della misericordia e del terrore per via di una certa alterazione e commovimento di quegli affetti, e havendo per tanto deciso che convenevole e atto soggetto di tragedia non è colui, il quale in eccesso e in rilevato grado o buono o malvagio sia, come quello che le dette passioni nell'animo de' spettatori destare e commover non possa, ci ha per conseguenza tolta ogni speranza, e potere di formar tragedia de nostri martiri, quantunque Principi di nascita fossero e per altro degni della grandezza di quel componimento. Giusta mi è sempre paruta cotal doglianza, e meritevole di lode, come procedente da buon animo e zelo, cioè dall'amore del publico bene e dell'utile altrui [...] vedendo io, che fa di mestiere o privar la Republica di quegli' utili, che si trarrebbero dalla rappresentazione de singolari esempi di fede, e di fortezza per non disdire ad Aristotele, o volendogli contraddire, spiccarsi dal dominio, e governo di colui, che per comun sentire sopra ogni dottrina ha già libera padronanza, e signoria.⁹⁸

⁹⁶ T. Galluzzi, *Rinovazione dell'antica Tragedia e Difesa del Crispo*, Discorsi All'Emin. mo e Rev.mo Sig. Card. Barberino del P. Tarquinio Galluzzi della Compagnia di Giesu, nella Stamperia Vaticana, in Roma 1633.

⁹⁷ Nella seconda dedicatoria al cardinal Barberini che precede la *Difesa del Crispo*, Galluzzi allude a una rappresentazione della tragedia di Stefonio che era stata finanziata dal prelado. L'opera venne rappresentata nel 1597 per la prima volta nel Collegio Romano «non con molto apparecchio di Scena, né con molta pompa di robba» e successivamente stampata, nel 1601. Inoltre Galluzzi mette in risalto il grande successo di pubblico ottenuto dalla tragedia e che, ancora al suo tempo, la si continuava a rappresentare (cfr. *ivi*, pp. 83-84).

⁹⁸ *Ivi*, pp. 5-6.

A differenza di Grillo, Galluzzi non ricerca la condizione di 'mediantità' dell'eroe tragico cristiano, secondo una logica di 'conversione' alla precettistica aristotelica, bensì ne prende le distanze sostenendo che ciò che legittima il personaggio tragico non sia la sua condizione di 'mediantità' rispetto alle passioni che prova, ma al contrario la sua condizione di assoluta 'nobiltà'. Nel testo Galluzzi sembra riferirsi alla sola parte della *Poetica* dove Aristotele parlando dell'oggetto dell'imitazione poetica precisa che si debbano imitare persone che agiscono e che queste si distinguono secondo le caratteristiche degli uomini che sono riconducibili agli estremi di coloro che sono 'egregi' o viceversa 'infimi'⁹⁹. Secondo questa ripartizione tipologica i martiri della cristianità sono i soggetti più ragguardevoli da imitare per l'indiscussa nobiltà delle loro azioni, come già la pratica artistica avvalorava al di là della speculazione teorica. Per giustificare la sua presa di posizione il gesuita, pur seguendo la logica delle *auctoritates*, relativizza criticamente il dettato aristotelico al contesto storico che lo aveva prodotto, antepoendogli la speculazione platonica:

Mentre io sto così ripensando alla maniera, che tener si potesse per dar luogo in theatro e nella tragedia anche alle persone di eminente virtù e santità senza far oltraggio ad Aristotele, e senza incorrere in quella nota di temerarietà che merita chiunque a' suoi detti non si rende soddisfatto e appagato, mi venne in memoria che Platone un altro fine apporta della tragedia molto diverso da quello che Aristotele con la purificazione di quegli affetti le prescrive. Onde feci meco ragione, e in questa maniera conchiusi: che chi prendesse per guida Platone e volesse rinvenire e seguir questo fine, ch'egli ci scopre della tragedia, non potrebbe giustamente esserne ripreso; e molto meno chi potesse in tal modo tener dietro a Platone, che non si dilungasse da altri precetti, né contravvenisse all'intenzione di Aristotele, ma facesse congettura, e una certa interpretazione della volontà del legislatore. Il che mi dispongo io a fare nel presente discorso con quegli argomenti e con quelle pruove delle quali questa materia capevol sarà, cioè a dire non dimostrative, né infallibili, ma per lo più probabili e topiche, dal medesimo Aristotele giudicate bastevoli nelle dispute delle cose morali e di quelle che mutabili e variabili sono.¹⁰⁰

Sia pure nell'ambito di una visione etico finalistica della letteratura, va rilevato come Galluzzi si proponga di seguire una prassi argomentativa congetturale che gli consenta di ricostruire il fenomeno letterario della tragedia secondo le categorie del probabile e del possibile, proponendo una modalità che *in nuce* sembra adombrare un approccio storiografico moderno. Il tentativo di contestualizzare la nascita e lo sviluppo della tragedia si traduce nella necessità di relativizzare gli assunti della *Poetica* aristotelica al tempo in cui questi vennero elaborati dallo Stagirita, così

⁹⁹ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 2 1448a.

¹⁰⁰ T. Galluzzi, *Rinovazione dell'antica Tragedia e Difesa del Crispo*, cit., pp. 6-7.

da discernerne l'inattualità, che è riconducibile alla contingenza storica, e l'attualità, quale espressione del sapere retorico-poetico antico. Inoltre per il gesuita, come per molti teorici moderato-barocchi barocchi, il testo della *Poetica* è da rileggere tenendo conto degli scritti sull'*Etica*, la *Politica* e la *Retorica* del grande pensatore, nonché di altri autori antichi, in particolar modo Platone, così da farne emergere i connotati storico-culturali, presupposti che ne spiegano e giustificano gli assunti etici e morali, oltre a quelli prettamente teorici e letterari. Seguendo questa linea interpretativa, Galluzzi articola il suo discorso in sei capitoli, dove la nascita della tragedia in epoca monarchica è collegata all'espressione dei valori democratici del popolo ateniese, affinché i cittadini apprendessero dalle vicende rappresentate quali erano i rischi della tirannia, di ciò, dice Galluzzi, ne aveva accennato Platone ed anche lo stesso Aristotele ne era consapevole, solo che egli vivendo sotto l'imperio di Filippo e Alessandro si trovò per necessità storica a sottacerlo¹⁰¹. Eloquenti a tal proposito le argomentazioni che scandiscono alcuni dei capitoli della *Rinovazione dell'antica tragedia*:

Che quelle cagioni non hanno hora più forza di muover noi a mutarlo, come l'ebbero nell'animo di Aristotele. Che senza offesa di Aristotele, e senza giusta riprensione puol' essere ritornata in vita l'antica tragedia col fine, e scopo propostole dagli inventori di essa per autorità di Platone.¹⁰²

Il punto centrale della dissertazione di Galluzzi ruota intorno alla finalità politica ed etica dell'*esemplum* offerto dalla tragedia che lo stesso Aristotele aveva riconosciuto nella primiera funzione politica del genere, nel secondo libro della *Poetica*, là dove rilevava la superiorità della tragedia sulla commedia nella città di Atene: «quasi dir volesse», scrive Galluzzi, «che la Repubblica non si prese molta cura della commedia, come di cosa non molto rilevante all'utile comune, ma che della tragedia ne prese moltissima, ordinando, che il Magistrato soprastante alle pubbliche feste [...] comandasse a buoni, e idonei poeti, che componessero tragedie, e a spese del comune di Athene le rappresentassero»¹⁰³. Il gesuita

¹⁰¹ Galluzzi scrive: «Tra queste gelosie di stato, & in tempi tanto sospetti, e pericolosi camminava Aristotele per *ignes suppositos cineri doloso*. E perciò non è maraviglia, se dovendo scrivere della poetica, e definir la tragedia, si studiasse di assegnarle un altro fine, e tralassasse quello, che poteva tanto offendere i monarchi, che all' hora erano entrati in Athene con oppressione dell'antica republica. E gli habrebbe senz' alcun dubbio offesi, e trafitti, se havesse detto, che la tragedia ha per suo fine, e bersaglio il trafigger que' principi, che tiranni sono, e che tolgono a liberi popoli la lor propria signoria, e libertà» (ivi, p. 48).

¹⁰² Ivi, p. 7.

¹⁰³ Ivi, p. 40.

termina il suo scritto sostenendo l'utilità sociale dell'esempio offerto alla società cristiana dai soggetti sacri sui quali il poeta tragico contemporaneo è chiamato a cimentarsi, esercitando l'*inventio* su favole attendibili che educino le coscienze attraverso la narrazione e la rappresentazione delle gesta eroiche dei santi martiri. Nel clima di un più generale rinnovamento della liturgia che aveva visto approvare da Urbano VIII nel 1630 la nuova revisione del *Martyrologium romanum*, il culto dei santi¹⁰⁴ avrebbe dovuto costituire, per il gesuita, un serbatoio di soggetti di indiscussa utilità sociale ai quali il poeta drammatico aveva il compito di attingere unitamente al patrimonio offerto dalla *Bibbia*:

Che per conseguenza gli argomenti e soggetti di huomini bonissimi e santissimi presi da nostri Fasti, e forse anche dalla sagra Scrittura non sono disdicevoli alla tragedia universale, ma solo a quella in particolare, che Aristotele con alcune private sue leggi riformò.¹⁰⁵

Possiamo ritenere che Galluzzi, docente nel Collegio Romano, fosse a conoscenza delle fasi di sviluppo dell'opera del giovane Sforza Pallavicino (che era stato allievo nello stesso collegio) il quale in quegli stessi anni portava avanti la composizione di un poema epico dal titolo *Fasti sacri* che in chiave cristiana avrebbe dovuto rispondere ai *Fasti* ovidiani proponendo un *epos* sacro attraverso il racconto delle vicende dei principali santi e martiri di ogni mese¹⁰⁶. L'opera che aveva incontrato i favori di Urbano VIII non fu però mai portata a termine, forse anche a seguito delle complesse vicende galileiane che determinarono la censura a ogni riferimento allo scienziato fiorentino o a chi lo aveva supportato, fra questi l'amico fraterno di Pallavicino, il segretario ai brevi del pontefice, monsignor Ciampoli, della cui *Poetica sacra* i *Fasti* contenevano molti riferimenti¹⁰⁷. In prospettiva storica appare plausibile che l'opera di Pallavicino, ideata

¹⁰⁴ Cfr. M. Gotor, *La fabbrica dei santi. La riforma barberiniana e il modello tridentino*, in L. Fiorani, A. Prosperi (a cura di), *Storia d'Italia. Annali*, vol. XVI, *Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła*, Einaudi, Torino 2000, pp. 679-730.

¹⁰⁵ T. Galluzzi, *Rinovazione dell'antica Tragedia e Difesa del Crispo*, cit., pp. 7-8.

¹⁰⁶ Pallavicino attese alla composizione de *I Fasti sacri* negli anni che vanno dal 1630 al 1637, quest'ultimo anno segna la sua scelta di entrare nella Compagnia di Gesù e di abbandonare il progetto compositivo, l'opera prevedeva 14 canti, ma fu interrotta al VII, di questi furono editi parzialmente gli ultimi cinque canti, in un'antologia curata da Stefano Pignatelli (*Scelta di poesie italiane*, Paolo Baglioni Venezia 1686), recentemente l'opera è stata pubblicata integralmente a cura di Silvia Apollonio: S. Pallavicino, *I Fasti sacri...*, cit., all'introduzione della quale rimandiamo per approfondimenti.

¹⁰⁷ Cfr. S. Apollonio, *Per una lettura dei Fasti Sacri di Sforza Pallavicino*, cit., pp. 34-47, in particolare sulla vicenda galileiana p. 41-46.

per promuovere il culto dei santi, così come molta produzione coeva, non esclusa certo quella drammaturgica, possa essere riletta nel contesto di divulgazione ecclesiastica volto a rispondere all'offensiva della riforma protestante¹⁰⁸ con le armi della parola poetica che, in questo caso, si assumeva il compito di segnare di senso religioso il calendario, attraverso un rinnovato e ridefinito *epos* della cattolicità. Nella *Vita* manoscritta di Pallavicino, a conferma dei suoi intenti poetici, si legge:

I libri de' *Fasti Sagri* mostrano quanto inclinato alla pietà fosse il genio della sua Musa nel più fervido de' suoi anni. *Amori et armi*, cantò egli nel principio di detti libri, *son vil materia a l'animoso ingegno*; e debolezza d'ingegno diceva doversi ascrivere il non saper accoppiare il dilettevole con l'onesto; mercé che quel bello che piace senza solletico del senso, non può ottenersi ne' componimenti senza vigor di discorso, di cui chi è ben fornito, non teme che la sua casta Pallade debba comparir men gradita della lascivia Venere.¹⁰⁹

Se i libri dei *Fasti sacri* sono l'espressione dell'attività giovanile di Pallavicino, ben altro peso avrà la più matura riflessione teorica: prolifico scrittore di opere d'interesse storico, filosofico, estetico e retorico-stilistico¹¹⁰,

¹⁰⁸ Per un approfondimento cfr. S. Cavallotto, *Santi nella Riforma. Da Erasmo a Lutero*, Viella, Roma 2009.

¹⁰⁹ La citazione è tratta da S. Apollonio, *Per una lettura dei Fasti Sacri di Sforza Pallavicino*, cit., p. 34, che dà l'indicazione del luogo manoscritto: APUG 132, cc. 11v-12r.

¹¹⁰ Degli scritti teorici di Sforza Pallavicino ci limitiamo a segnalare: *Del bene libri quattro del P. Sforza Pallavicino della compagnia di Gesù, con la nota infine di ciascun libro delle conclusioni principali stabilite in esso, e con un indice abbondante delle materia*, Appresso gli Eredi di Francesco Corbelletti, in Roma 1644; *A chi ha letto*, postfazione a *Ermenegildo martire. Tragedia recitata Da' giovani del Seminario Romano e da loro data in luce e dedicata all'Eminentiss.mo e Rever.mo Signor. Card. Francesco Barberino*, Per gli eredi del Corbelletti, in Roma 1644, pp. 134-164; un trattato sull' *Arte dello stile* pubblicato la prima volta a Roma per gli eredi Corbelletti nel 1646 col titolo *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, l'anno seguente ristampato con alcune revisioni a Bologna per Giacomo Monti (*Arte dello stile, ove nel cercarsi l'Idèa dello scrivere insegnativo, discorresi de' varij pregi dello stile si latino, come italiano*) e successivamente ampiamente rivisto nell'edizione definitiva: *Trattato dello stile e del dialogo, ove nel cercarsi l'idea dello scriuere insegnatiuo, discorresi partitamente de' varij pregi dello stile si latino come italiano. E della natura, dell'imitazione, e dell'utilità del dialogo* [...] in questa terza divulgazione emendato ed accresciuto, appresso Giovanni Casoni nella stamperia del Mascardi, in Roma 1662. Un'antologia ben calibrata di queste opere in E. Raimondi (a cura di), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 193-262. Per lungo tempo la fama di Pallavicino è stata legata all'*Istoria del Concilio di Trento. Scritta dal padre Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesù. Ove insieme rifiutasi con autorevoli testimonianze un'istoria falsa divulgata nello stesso argomento sotto nome di Pietro Soave Polano. Alla santità di nostro signore Papa Alessandro VII, nella stamperia d'Angelo Bernabó* [...], in Roma, parte prima 1656, parte seconda 1657. Per una bibliografia completa delle opere di Pallavicino rimandiamo a S. Pallavicino, *I Fasti sacri*, cit., pp. 687-689.

intervenne nel dibattito culturale della sua epoca su questioni di filosofia morale, di estetica, di poetica e di critica letteraria, tanto che con lui, secondo quanto ha scritto Franco Croce, il fenomeno del «barocco moderato si presenta nella sua fase più complessa e ricca»¹¹¹. Formatosi nel Collegio Romano fu un fine interprete di quelle idee di riforma letteraria che avevano animato e animavano i protagonisti del classicismo romano, molto attento agli esiti della poesia contemporanea «che non riteneva affatto inferiore ai classici antichi, pur intensamente coltivati»¹¹², fu, altresì, convinto dell'inadeguatezza dei vecchi schemi interpretativi dei retori e dei grammatici e che questi necessitassero di essere rinnovati con «la luce del sole della filosofia» perché l'arte non poteva essere ridotta ai soli «principij di Natura, di cui l'Arte è ministra insieme e discepolo»¹¹³. Nelle chiavi interpretative volte a far emergere le idee più innovative del suo pensiero, da Benedetto Croce a Franco Croce a Mario Costanzo, per richiamare soltanto i nomi più noti che hanno segnato la sua fortuna nel Novecento¹¹⁴, la critica estetico-letteraria sembra convergere nel sostene-

¹¹¹ F. Croce, *La critica dei barocchi moderati*, in Id., *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 93-220 (su Sforza Pallavicino, pp. 161-220, citazione a p. 161): il saggio era già apparso con il titolo *I critici moderato-barocchi*, sulle pagine della rivista «Rassegna della letteratura italiana», LIX, 3-4, 1955, pp. 414-439 e LX, 2-3, 1956, pp. 248-298 e 438-470. Successivamente per la storia dell'estetica della Marzorati, Croce inquadrando le poetiche moderate nell'ambito di quelle barocche scrive: «Lo sblocco di un radicale contrasto, quale quello tra i marinisti e i moralisti del primo seicento, può avvenire solo da parte di chi si pone in una terza posizione di gusto, di chi condivide la protesta dello Strada contro i rischi dell'edonismo e del tecnicismo dei moderni, e vuol salvare però quel che sente valido della lezione mariniana (nuove forme di poesia, affermazione dell'importanza dell'artificio, del linguaggio metaforico), di chi ricerca insomma un nuovo accordo tra *delectare* e *prodesse* che non scarichi la poesia barocca e insieme renda possibile altra poesia più seria, non soltanto voluttuosa e spiritosa» (F. Croce, *Le poetiche del Barocco in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. I, *Dall'antichità classica al Barocco*, Marzorati, Milano 1959; pp. 553-554, su Pallavicino, p. 556).

¹¹² Q. Marini, *La critica dell'età barocca*, in P. Orvieto (coordinatore), *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, diretta da Enrico Malato, Salerno editrice, Roma 2003, pp. 451-484; p. 472.

¹¹³ S. Pallavicino, *L'autore a chi ha letto*, premessa all'*Arte dello stile, ove nel cercarsi l'idea dello scrivere insegnativo, discorresi de' varij pregi dello stile sì latino, come italiano. Composta dal P. Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesù. All'Illustrissimo Sig. Il Sig. Co. Fabio Acquaviva Pico Della Mirandola*, per Giacomo Monti, in Bologna 1647, pp. nn.

¹¹⁴ B. Croce, *I trattatisti italiani nel concettismo e Baldassar Gracian*, Memoria letta all'Accademia Pontaniana nella tornata del 18 giugno 1899, Stab. Tip. Della R. Università, Napoli 1899, pp. 1-32; poi in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'Estetica Italiana*, Laterza, Bari 1923 (seconda ed. originale 1910), pp. 311-348; si veda anche: Id., *Estetica*, Laterza, Bari 1941 (settima ed. originale), pp. 211-212 e pp. 220-221; e Id., *Storia dell'età barocca in Italia*, Laterza, Bari 1929, pp. 183-188. Su Franco Croce e Mario Costanzo

re, sia pure sotto angolature e prospettive diverse, che il dialogo *Del Bene*, pubblicato nel 1644, rappresenti la ricerca di «un punto di equilibrio e di conciliazione»¹¹⁵ fra le opposizioni che avevano segnato la teoresi sull'arte: 'l'intelletto' e la 'fantasia', il 'vero' e il 'falso', il 'verisimile' e il 'mirabile', il 'diletto' e l' 'onesto'. Secondo un razionalismo aristotelico di marca gesuitica le questioni di estetica, di poetica, di linguistica, di gusto che sollevano le antinomie derivanti da queste contrapposizioni, trovano nel dialogo *Del Bene* una soluzione conciliante, in un'ottica morale che operando sottili distinzioni fra fini e mezzi attribuisce, al mondo sensibile e a quello intellettuale, all'essere, al conoscere e al dilettersi, una natura eteronoma. Nei quattro libri del dialogo, tutto è riconducibile al «bene onesto o morale» che assolve in sé il bene «fisico e naturale»¹¹⁶ e conseguentemente il *prodesse* e il *delectare* dell'arte, il bello, vanno interpretati in ragione del fine ultimo e della loro natura di fine particolare e/o strumento che ne specifica la funzione in relazione al fine ultimo¹¹⁷: operante

vedi note *supra* e *infra*. Per riletture più recenti del pensiero e della critica di Pallavicino si vedano: E. Bellini, *Scrittura letteraria e filosofica in Pallavicino*, in C. Scarpati, E. Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesaurus, Pallavicino, Muratori*, Vita e pensiero, Milano 1990, pp. 73-189 e Q. Marini, *La critica dell'età barocca*, cit., pp. 541-484.

¹¹⁵ Mario Costanzo pur incentrando le sue osservazioni critiche sulla volontà di Pallavicino di costruire un'idea di bello diversa da quella degli altri seicentisti e in questo diversificandosi dalla posizione di Franco Croce, riconosce a Pallavicino la ricerca di un punto di convergenza fra tendenze opposte: «Si direbbe, insomma, che il maggior pregio di novità del Pallavicino in queste pagine sul bello e sulla poesia, una volta ridata unità alla poetica anche ai frammenti più minuti e contraddittori del suo pensiero 'estetico', sia, nei confronti dei marinisti, di essersi rifatto alle poetiche cinquecentesche; ma, nei confronti dei classicisti del 'secol d'oro', di non aver dimenticato mai del tutto la lezione dei marinisti. Il compito di ritrovare un punto di equilibrio e di conciliazione tra loro (meglio di quanto non abbiano saputo fare o si siano accontentati di fare i seicentisti) l'intelletto e la fantasia, la 'persuasione' e la 'retorica', l'umanesimo e la controriforma, sarà dei preromantici; ma intanto (prima) bisognerà esaurire tutte le possibilità e le risorse implicite nei postulati del razionalismo; e questo è appunto il compito dei trattatisti postbarocchi, dal Pallavicino al Quadrio» (Mario Costanzo, *Note sulla poetica del Pallavicino*, in Id., *Dallo Scaligero al Quadrio*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1961, pp. 101-156: pp. 144-145: poi ripubblicato in Id., *Critica e poetica del primo Seicento, Maffeo e Francesco Barberini, Cesarini, Pallavicino*, Bulzoni, Roma 1969, pp. 127-164: pp. 158-159).

¹¹⁶ Ciascuno dei quattro libri del *Dialogo* e corredato da una sintesi dei concetti espressi cfr. S. Pallavicino, *Del Bene...*, cit., pp. 142-144; pp. 327-332; pp. 476-479; pp. 682-686.

¹¹⁷ Ad esempio in relazione alla finalità ultima e quella dei fini particolari delle diverse forme di eloquenza, si legga quanto scrive Eraldo Bellini: «con una distinzione fondamentale, che costituisce la chiave di volta della sua attività teorica, Pallavicino viene dunque a concludere che l'impiego dell'uno e l'altro tipo di eloquenza è selezionato sulla base del diverso fine che perseguono le scritture insegnative rispetto a quelle poetiche ed oratorie; si instaura così in queste una riflessione sulla parola come fine o come mezzo che,

la definizione aristotelica «Bene è ciò, che tutte le cose appetiscono»¹¹⁸. Ogni scienza se non travisa il fine ultimo con quello particolare tende al bene. Dopo aver dimostrato che ogni operazione è un mezzo rispetto alla 'Natura' (considerando che 'Dio e la Natura son lo stesso') e tutto è da lei generato in grazia delle cose conosciute e che l'uomo trae diletto dai sensi più di ogni altro animale¹¹⁹, nel terzo libro, quello più studiato dalla critica estetico-letteraria, sostiene che il fine della poesia è riconosciuto nella «prima apprensione»: una sorta di conoscenza primaria di una teoria gnoseologica tripartita, questa «apprensione» è differenziata dalla fase del «giudicio» di verità o di falsità che deriva dall'evidenza dell'oggetto e da quella dei «discorsi» risultanti dal processo argomentativo¹²⁰, essa si dà attraverso «una sorta di percezione non ancora sottoposta al vaglio razionale, ma che si impone per evidenza ed icasticità»¹²¹. In questo senso la poesia viene ad affrancarsi dalla signoria dell'errore e del falso, come afferma lo stesso Pallavicino nelle *Conclusioni stabilite nel terzo libro*:

17 La prima apprensione è il bene desiderabile per se stesso, ed è il fine della poesia. Quest'arte non ha per intento di far credere il falso, ma di far apprendere vivamente il meraviglioso: e per mezzi a questo fine ordinati usa le favole verisimili. 18 Anche il falso conosciuto per falso muove l'affetto per mezzo della viva apprensione. 19 La Poesia non è imitazione dell'istoria; havendo elleno diversi fini e diversi mezzi.¹²²

A Franco Croce si deve l'aver interpretato la 'prima apprensione' come «uno stadio [...] di conoscenza precedente al problema critico di verità» collocandola nella giusta prospettiva storica rispetto alla speculazione pallaviciniana.

se ha il suo punto di partenza nel libro *Del Bene*, percorre però in tutta la sua estensione, quale vero e proprio principio formativo, soprattutto i capitoli dell'opera sullo stile e sul dialogo» (E. Bellini, *Scrittura letteraria e filosofica in Pallavicino*, cit., pp. 85-86).

¹¹⁸ S. Pallavicino, *Del Bene...*, cit., p. 327.

¹¹⁹ Ivi, pp. 358, 364, 381.

¹²⁰ Scrive Pallavicino: «Tre sono i modi con cui conosce il nostro intelletto [...] L'uno dunque di questi tre modi si chiama prima apprensione per ciò che apprende quasi l'oggetto fra le sue mani, senza però autenticarlo per vero, né riprovarlo per falso [...] Il secondo modo con cui conosciamo, ha nome giudizio, perché come il giudice dal tribunale, così egli profferisce sentenza intorno alla verità o falsità dell'oggetto [...] 453 Altri giudicij appartengono alla terza specie di cognizione si chiaman discorsi, tolta la metafora dal movimento locale [...] ed è a questa terza specie riduconsi quasi tutti i giudicij nostri» (ivi, p. 452-453).

¹²¹ E. Bellini, *Scrittura letteraria e filosofica in Pallavicino*, cit., p. 86.

¹²² S. Pallavicino, *Del Bene...*, cit., p. 479.

Il risultato infatti (ed è la grande scoperta del Pallavicino) al cui conseguimento *meraviglioso e verisimile* sono strumenti è estraneo alla problematica *vero-falso*. Il piacere che nasce dalla poesia è il piacere di quella che Pallavicino chiama la 'prima apprensione', uno stadio cioè di conoscenza precedente al problema critico di verità, pago solo delle sensazioni vivide. Non di creare illusione del vero si preoccupa perciò il poeta, ma solo di creare vigorosi fantasmi, che sono gustabili per se stessi, nella loro vivacità, senza bisogno di alcun paragone con il mondo reale; 'la prima apprensione è – infatti – bene desiderabile per se stesso'.¹²³

Nel 1644 Pallavicino mentre era dedito a pubblicare il dialogo *Del bene* compose la tragedia *Ermenegildo martire* che come risulta già dal titolo fu recitata da' giovani del Seminario Romano e da loro data in luce e dedicata all'Eminentiss.mo e Rever.mo Signor. Card. Francesco Barberino¹²⁴. D'argomento storico-agiografico, il testo tratta, attraverso un intrigo intersecarsi di vicende, del sacrificio di Ermenegildo – figlio del re dei goti di Spagna, Levigildo – che, abbandonato l'arianesimo, si inimicò il padre e il fratello, e trovò la morte a causa di questa e di altre vicende. Un martirio, il suo, che porterà la Spagna dall'eresia ariana alla «vera fede», come, in chiusura della tragedia, rivela S. Leandro alla moglie di Ermenegildo, Ingonda.

La tragedia fu scritta in lingua italiana, una prassi insolita considerato che si trattava di un testo teatrale per il seminario gesuitico, forse questa scelta svelava in quegli anni l'intenzione dei padri di proporre i modelli drammaturgici della Compagnia di Gesù anche al di fuori dei più ristretti ambiti collegiali. Una conferma indiretta sembrerebbe derivare dalla dedica del testo al cardinal nipote, dove l'intrattenimento offerto

¹²³ F. Croce, *La critica dei barocchi moderati*, cit. p. 170; a ulteriore conferma: «Per il Pallavicino del *Del Bene* il *discrimen* tra invenzioni e figure lecite e invenzioni e figure illegittime non può fondarsi su di un controllo strettamente razionale della presenza del mirabile di una verità o di un'abile finzione di verità. La sfera della poesia è infatti anteriore al problema della verità. Come il buio ci impaura anche se sappiamo che esso di per sé non è pericoloso, così la poesia parla agli uomini anche quando essi ne conoscono l'infondatezza, la sua esteriorità del verso. Gli è che il piacere poetico sta soltanto nelle sensazioni che la poesia desta, nella 'prima apprensione' di un'immagine e non nel 'giudicio' sulla verità di essa» (F. Croce, *Critica e trattatistica del Barocco*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. V, *Il Seicento*, a cura di Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 1988 (1967), 9 voll., pp. 495-500: p. 521.

¹²⁴ S. Pallavicino, *Ermenegildo martire. Tragedia recitata Da' giovani del Seminario Romano e da loro data in luce e dedicata all'Eminentiss.mo e Rever.mo Signor. Card. Francesco Barberino*, Per gli eredi del Corbelletti, in Roma 1644; con lo stesso titolo a distanza di dieci anni la tragedia fu ripubblicata a Roma, presso lo stesso stampatore: Id., *Ermenegildo martire* [...], per gli eredi del Corbelletti, in Roma 1655. Oggi disponiamo di un'edizione moderna di difficile reperibilità: Id., *Ermenegildo martire*, a cura di Daniela Quarta, Pagine, Roma 1996.

dal tema sacro della tragedia è messo in relazione alla politica culturale del Barberini che avendo «spesso con magnanima santità consacrate la pompa, e la dilettazione delle scene alla povertà, ed alla sofferenza eroica de' Santi»¹²⁵ aveva dato di sé l'esempio di un principe virtuoso e morigerato, anche nella scelta dei più dilettevoli svaghi. Gli interessi drammaturgico letterari del cardinale risultano quindi d'utilità pubblica perché eticamente coerenti con il suo ruolo politico e sono da prendere a modello da parte di chi svolge un ruolo di governo.

Pallavicino rivolgendosi *A chi ha letto* mette a conclusione della tragedia il consueto discorso al lettore, la scelta di posporlo sembra voler sottintendere che la legittimazione del soggetto tragico, prima ancora di essere argomentata e difesa sul piano teorico, debba ritenersi giustificata su quello della più consolidata prassi creativa che portando sulle scene le vicende eroiche dei santi martiri ha reso le rappresentazioni teatrali intrattenimenti educativi degni dell'attributo di 'onesti': «in somma l'ispirazione assolve la tragedia»¹²⁶. Nello stile dello «scrivere insegnativo» Pallavicino parla per interposta persona organizzando il suo discorso in quattro parti. Nella prima prendendo spunto dal concetto di 'licenza poetica' spiega come il testo sia rispettoso delle unità di luogo, di tempo e d'azione come presupposti della mimesi tragica aristotelica, la sola capace di garantire agli spettatori una rappresentazione di vicende verosimili dalle quali ne risulterà il «maraviglioso».

Egli nel comporla [...] ha voluto far sì che la tragedia non richiedesse già mai cambiamento di scena. Primieramente perché quella composizione sarà migliore, posta l'uguaglianza nel resto, che farà men bisogno di aiuti esterni [...] Secondariamente, perché si come non si permette nelle tragedie regolata il trasferir in un punto lo spettatore da un tempo ad un altro tempo distante e questo per la somma inverisimilitudine e ripugnanza della nostra immaginazione a rappresentarsi ciò, come s'avvenisse di fatto; [...] E però si come lodasi l'ingegno del poeta per tesser egli l'invenzione di tal modo che succeda intera, e maravigliosa in quel tempo, che può parere a riguardanti passato dal principio al fine della rappresentazione; così par che debba lodarsi chi sa restringere il rappresentato a quel luogo a cui pare agli immoti riguardanti d'intervenire.¹²⁷

La scelta di proporre un testo drammaturgico che imiti il più possibile fedelmente il vero ha portato Pallavicino a non utilizzare la tecnica teatrale dei soliloqui dei personaggi perché ritenuti «maniera di ragionamenti,

¹²⁵ S. Pallavicino, *Ermenegildo martire* 1644, cit.: *All'eminentissimo e reverendissimo signore* [il card. Francesco Barberini], pp. nn.

¹²⁶ Ivi, *A chi ha letto*, pp. 134-164.

¹²⁷ Ivi, pp. 134-136.

che non è all'huomo usitata, né verisimile» e per analoghe motivazioni ha ridotto la presenza dei cori attribuendogli la sola funzione diegetica di «dar qualche necessaria notizia de' fatti a gli spettatori»¹²⁸. L'«imitar immediatamente» parole, azioni e «per mezzo loro» far emergere «gli interni sentimenti dell'animo»¹²⁹ è quanto pertiene al poeta drammaturgico; ed è proprio tenendo conto della peculiarità del testo teatrale che Pallavicino sviluppa le argomentazioni di questa prima parte e delle altre tre che sono pensate come risposta intorno ad alcune obiezioni mosse alla tragedia. La seconda e la terza parte riguardano l'*inventio* della favola, ossia l'appropriatezza della scelta del soggetto drammaturgico, un santo martire della cristianità, e la presenza della catastrofe, l'ultima è pertinente al piano dell'*elocutio*. A proposito dell'argomento della tragedia, già da come il colto gesuita introduce la prima risposta all'obiezione «tanto celebre, ed agitata, che i Martiri per la somma loro innocenza non sieno acconci argomenti di tragedia per avviso di Aristotele»¹³⁰, evidenzia una certa insofferenza in quanti ancora la sollevano tacciandoli di aver solamente «udito dire» ciò che insegna Aristotele più che averlo letto. Chiama in causa le interpretazioni date da Ludovico Castelvetro e da Alessandro Piccolomini e sviluppa il suo discorso apologetico partendo dalla finalità educativa di «purgare gli affetti» che, secondo lo stesso Aristotele, era svolta dalla tragedia in quanto rappresentazione di «casi compassionevoli e spaventevoli» con i quali il pubblico immedesimandosi avrebbe provato analoghi affetti; così scrive il gesuita:

Volle [Aristotele] a questo fine che la tragedia perfetta contenesse avvenimento quanto più si potesse terribile e miserabile. E perciò riputò degne di minor lode quelle tragedie che rappresentano infelicità di personaggi santissimi: essendo tali accidenti, com'egli dice, né compassionevoli, né spaventevoli, ma più tosto abbominevoli.¹³¹

Dal testo di Castelvetro ricava che siano soggetti «attissimi» a suscitare compassione e spavento i tormenti dei santi martiri, perché essendo cambiata la religione da pagana a cristiana il senso delle parole di Aristotele va interpretato alla luce di quest'ultima che «celebra ella per fomento

¹²⁸ Ivi, 139.

¹²⁹ Nel rispetto della mimesi drammaturgica il poeta: «come il dipintore dee imitare immediatamente solo i colori, e la figura, e per mezzo di queste cose imitar quegli affetti, onde tali colori, e tali figure son segni; non altrimenti il Poeta drammatico, non dee imitar immediatamente se non le parole, e le azioni esterne, e per mezzo loro gli interni sentimenti dell'animo» (ivi, p. 138).

¹³⁰ Ivi, pp. 140-141.

¹³¹ Ivi, pp. 141-142.

di pubblica edificazione con ogni solennità i tormenti de' Martiri»¹³². In sintesi dal commento di Castelvetro trae un'istanza di attualizzazione storico religiosa della favola tragica. Rileva poi la diversa interpretazione data da Piccolomini, il quale reputa le «calamità d'huomini santi, né spaventose, né miserabili, ma abbominevoli, perché lo sdegno contra la scelleratezza di chi affligge simiglianti personaggi occupa l'animo degli spettatori in maniera, che vi lascia piccolo spazio agli altri affetti, quali sono il terrore, e la compassione»¹³³. Con sottile argutezza volta a far luce sulle passioni che entrano in gioco nella rappresentazione drammaturgica, Pallavicino centra l'attenzione sugli errori del tormentato e quelli del tormentatore:

Ora se tale spiegazione del Piccolomini è vera, Aristotele avrà inteso, che sia disdetta al tragico personaggio non la somma innocenza in qualunque caso, ma quando ella è palese al tormentatore: e basterà (come par veramente, che dalla lezione intera della poesia si colga esser di suo parere) che qualche errore nel tormentato sia, o per verità, o per credenza di chi l'affligge; bastando ciò a scusare il secolo & a liberarlo dall'odio de' riguardanti [...] l'innocente vien fatto morire per qualche errore d'intelletto in colui che l'uccide, come accade nella tragedia presente, nella quale il padre e per l'inganno preso intorno alla sospettata congiura e per la frettolosa rivocazione della morte con error d'intelletto ordinata è soggetto più di compassione che d'abbominazione.¹³⁴

Nell'interpretazione di Pallavicino il sentimento di pietà verso l'eroe tragico non riguarda più solo chi subisce il tormento ma anche chi lo infligge perché entrambi commettono un «qualche errore dell'intelletto» dal quale scaturisce il male. Il carnefice è vittima egli stesso della sua ignoranza che lo porta a travisare cosa sia il vero bene, per questo, stando al senso cristiano dato al precetto aristotelico, a lui sarà riservata la compassione e non lo sdegno dell'abbominazione, confutando l'interpretazione di Piccolomini. Lo spettatore partecipando alle vicende degli eroi e delle eroine tragiche della cristianità patirà e gioirà insieme a loro e dalla loro favola tragica e salvifica ne ricaverà una percezione conoscitiva, quella «prima apprensione» di cui Pallavicino parla nel dialogo *Del Bene*. Non a caso l'obiezione sul soggetto sacro viene chiusa dal padre gesuita rilevando come la tragedia *Ermenegildo* abbia mosso nei fruitori devozione e compassione e come la sua composizione sia coerente con i dettami aristotelici:

¹³² *Ibidem*. Si veda anche, il commento di Castelvetro a Aristotele, *Poetica*, 13, 1452b (L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, vol. I, cit., pp. 347-392 *passim*).

¹³³ Ivi, p. 143.

¹³⁴ Ivi, pp. 143-145.

Ed in somma l'isperienza assolve la tragedia presente da amendue que' difetti, per cui, secondo la varia sentenza de' commentatori, Aristotile vieta nelle persone tragiche la suprema innocenza. Poiché, quanto allo scandalo contro a Dio, ha ella eccitata più tosto in ogni ordine di spettatori una tenerissima divozione e quanto al non esser compassionevole, qualunque volta s'è recitata, ha tratte le lagrime da molti huomini eziandio d'alto intelletto e d'occhi anzi duri che molli. Ma quando anche vogliasi star nella mera cortecchia delle parole d'Aristotele, e considerare, come suol dirsi la lettera, e non la ragion della legge, se ne troverà questa tragedia a pieno osservante. Prima perché Ermenegildo non si rappresenta lontano da ogni colpa, havendo egli combattuto contra suo padre e 'l suo re, & essendosi collegato co' nemici di lui, nel che vien ripreso da S. Gregorio Turonese. Appresso perché non si espone in questa Tragedia un esito di sventurata innocenza, ma più tosto il dramma finisce nella felicità del Santo, rappresentato già possessore del cielo, e glorificato con illustri miracoli, non meno che l'*Ercole Eteo* di Seneca.¹³⁵

La compartecipazione dello spettatore all'evento tragico muove la sua devozione per la vicenda del martire Ermenegildo che per l'argomento sopravanza la tragedia a fine funesto, in quanto la *fabula* cristiana congiunge la finalità luttuosa a quella della «felicità celeste»¹³⁶.

Nella terza parte le obiezioni sollevate da quanti ritenevano che la tragedia non contenesse catastrofi sono ruscate da Pallavicino sostenendo che in essa vi siano tre catastrofi: la prima procede dalla condizione di miseria a quella di felicità, «quando l'ambasciatore del re di Francia ottiene che Ermenegildo ritorni dalla prigione alla libertà ed al trono, tosto che Ingonda ritorni in corte»¹³⁷; la seconda viceversa è luttuosa e succede seguendo gli avvenimenti che conducono Ermenegildo a morte; l'ultima infine segna l'apoteosi del santo martire «ch'Ermenegildo di reo decapitato in terra si rappresenta trionfante e regnatore in Cielo, e fa prevedere che per suo merito e con sua gloria si convertirà la Spagna insieme con altri mondi»¹³⁸. Dal discorso *A chi ha letto* risulta evidente l'intento di Pallavicino di conciliare, come sosteneva Franco Croce, sul piano della favola il gusto seicentesco per il 'verisimile' e il 'mirabile'¹³⁹. La favola

¹³⁵ Ivi, pp. 145-146.

¹³⁶ Scrive Pallavicino: «congiungendosi nella nostra tragedia da una parte l'esito della morte, e così quel fine sommamente tragico ed affettuoso, che Aristotile loda in un luogo e dall'altra parte la felicità celeste sensibilmente rappresentata nell'innocente e così quel gusto di veder la virtù protetta dal cielo, per lo qual gusto Aristotile in altro antepone le tragedie di prospero fine; pare che in questa parte sia ella pienamente lodevole» (ivi, p. 147).

¹³⁷ Ivi, p. 148.

¹³⁸ Ivi, pp. 149-150.

¹³⁹ Cfr. F. Croce, *La critica dei barocchi moderati*, cit., pp. 165-168.

tragica di Ermenegildo propone agli spettatori una concatenazione di situazioni verosimili dalle quali scaturiscono gli errori dei personaggi che portano alla morte e alla redenzione del martire. Così sul piano dell'*inventio* i cambiamenti di fortuna che creano l'effetto della meraviglia nello spettatore sono causati «con verisimilitudine dall'efficacia delle cose precedenti» tanto da determinare una stretta correlazione fra la situazione 'probabile' e l'effetto 'maraviglioso':

[...] la maniera d'accopiar il mirabile col probabile senza ricorrer a forze soprannaturali (il che si fa con poca gloria d'ingegno) è l'inventar una catena d'accidenti, ciascun de quali con probabilità derivi dall'altro, ma che finalmente ne segua un effetto lontanissimo dalla prima aspettazione. Ed insomma il maraviglioso, accioché sia probabile, vuol esser discendente da progenitori nulla maravigliosi. Il quale artificio è stato eccellentemente osservato dai più scaltri novellatori e specialmente dal Boccaccio, meritevole altrettanto di lode per le invenzioni delle favole, quanto di biasimo per la licenza degli argomenti.¹⁴⁰

L'ultima parte del discorso è dedicata al piano dell'*elocutio* e anche qui Pallavicino cerca di correlare la verosimiglianza dell'imitazione della favella all'artificio del verso poetico che rende la parola comune mirabile: «nella favola il poeta rende verisimili per le circostanze i successi maravigliosi, che di loro natura sarebbero inverisimili; così l'industria del poeta rende verisimili a primo aspetto la favella maravigliosa che per sua natura sarebbe inverisimile»¹⁴¹.

Nel discorso *A chi ha letto* l'idea della verosimiglianza che assolve anche quella della meraviglia, i dispositivi retorici dell'*inventio*, della *dispositio*, dell'*elocutio* e la scelta contenutistica del soggetto sacro sono considerati da Pallavicino mezzi che contribuiscono al fine della resa poetica della favola di Ermenegildo. Seguendo la logica del dialogo *Del Bene*, la favola del martire muove nell'uomo la «primaria apprensione», quella conoscenza pre-logica derivante dall'icasticità dell'oggetto rappresentato che si offre al fruitore per la sua immediata evidenza percettiva e in quanto tale nella tragedia di *Ermenegildo* è stata capace di suscitare in ogni tipo di spettatore «tenerissima divozione», compassione e lacrime anche in «molti huomini eziandio d'alto intelletto e d'occhi anzi duri che molli»¹⁴². Sul piano teorico la categoria della finzione si risolve nella favola poetica, trova nella speculazione *Del Bene* una sua collocazione nell'ambito delle tre differenti fasi della conoscenza (della percezione e dei sensi, del giudizio, della speculazione razionale), così l'arte e l'artificio, se «verisimili a pri-

¹⁴⁰ S. Pallavicino, *Ermenegildo martire* 1644, cit., pp. 152-153.

¹⁴¹ Ivi, p. 159.

¹⁴² Ivi, p. 145.

mo aspetto», come ogni altra scienza svolgono in 'natura' la loro funzione conoscitiva purché non travisino il mezzo e/o fine particolare a loro proprio con il fine ultimo che è quello che conduce al vero bene. L'onestà del poeta sta quindi nel saper riconoscere che il linguaggio poetico non può definirsi nella sola finitezza melica della parola o nella seduzione delle peripezie della favola, ma il *delectare* della poesia deve essere considerato un mezzo che conduce l'uomo al vero bene: il *delectare* si compenetra nel *prodesse* secondo la relazione che intercorre tra mezzi e fini per la cultura cattolica post-tridentina, in questo senso Pallavicino apprezzava molto la visione poetica dell'amico Ciampoli, che ricordiamolo affidava alla personificazione della 'Devozione' la funzione di guida della 'Poesia'. Nel dialogo *Del Bene* la favola barocca se sorvegliatamente regolata dall'arte poetica e composta a 'fin di bene' è accolta in tutta la sua seduzione immaginifica, come egli stesso scrive a conclusione del terzo libro *Del Bene*:

[...] se fosse l'intento della poesia l'esser creduta per vera, harebbe ella per fine intrinseco la menzogna condannata indispensabilmente dalla legge di Natura e di Dio: non essendo altro la menzogna, che dire il falso affine che sia stimato per vero. Come dunque un'arte sì magagnata sarebbe permessa dalla Republiche migliori? come lodata, come usata eziandio da scrittori santi? Non parlo di ciò che pretendesse la poesia nel suo primo nascimento, quando la rozzezza degli intelletti, e gli spropositi adorati dalla superstizione rendevano per avventura credibili quelle menzogne Che però veggiamo, all'ora la Poesia d'Omereo esser discacciata dalla Republica di Platone, come perniciosa per le indegne opinioni, che seminava intorno agli dei. Ma parlo della poesia qual ella poi seguitò ne' secoli più eruditi e qual è al presente, quando già le sue falsità né son credute da gli uditori, né condannate da' magistrati, né riprese da gli zelanti. Per tanto l'unico scopo delle poetiche favole si è l'adornar l'intelletto nostro d'immagini o vogliam dire d'apprensioni sontuose, nuove, mirabili, splendide. E ciò è gradito per sì gran bene al genere umano, ch'egli ha voluto rimuovere i Poeti con gloria superiore a tutte l'altre professioni, difendendo i libri loro dall'ingiurie de' secoli con maggior cura, che i trattati d'ogni scienza, e che i lavori di ogni arte; e coronando i lor nomi con opinion di divinità. Vedete in qual pregio habbia il mondo l'esser arricchito di prime apprensioni belle ancorché non apportatrici di scienza né manifestatrici di verità.¹⁴³

Fra i molti letterati che condividono l'idea di una riforma dei generi letterari alla ricerca di un rinnovamento epistemico delle lettere secondo le istanze del classicismo cristiano, attraverso la composizione di azioni con soggetti sacri e il riutilizzo di *fabulae* antiche, rielaborate secondo il principio dell'utilità morale dei temi trattati, possiamo prendere ad esempio Girolamo Bartolommei. Letterato nato a Firenze nel 1584 e operante

¹⁴³ S. Pallavicino, *Del Bene...*, cit., pp. 454- 455.

nella prima metà del XVII secolo fra il capoluogo granducale e la Roma barberinana¹⁴⁴, affermatosi nella *societas literaria* per la stampa di una ricca raccolta di tragedie dedicate a Urbano VIII e ai membri della famiglia Barberini¹⁴⁵ e di numerose altre opere poetiche con le quali aveva dato prova delle sue capacità letterarie scrivendo componimenti d'occasione per funerali, matrimoni, commemorazioni religiose o encomi letterari¹⁴⁶. Partecipò attivamente al dibattito culturale della sua epoca, dimostrando una spiccata propensione alla riflessione teorica che tradusse anche nei lunghi discorsi di presentazione delle sue opere, dove la speculazione sui modi di scrittura poetica trova la sua ragione estetica nella ricerca barocca di un'ideale fusione fra *prodesse et delectare*. Il verso oraziano *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*¹⁴⁷ appare a Bartolommei come la sintesi concettuale perfetta fra la categoria del giovinotto e quella del diletto così da esprimere il senso dell'arte della parola. Teorico della tragedia reinterpretò la *Poetica* di Aristotele alla luce della visione cattolica anteponendo all'assoluto tragico degli antichi, l'ineluttabile ultraterreno lieto fine della vita dei martiri.¹⁴⁸ Propose con la sua *Didascalìa cioè dottri-*

¹⁴⁴ Girolamo Bartolommei nacque a Firenze nel 1584 e visse fra la città natale e Roma, dove fu membro dell'Accademia degli Umoristi. A Firenze prese parte a numerosi consessi accademici, quello della Crusca, degli Svogliati, degli Alterati e degli Apatisti, forse anche degli Immobili, nonché della confraternita dell'Arcangelo Raffaello. Morì all'età di settantotto anni, nel mese di maggio del 1662. Gli estremi della data di nascita e di morte, ancora oggi, si ricavano da quanto scrisse sul letterato Salvino Salvini (cfr. Salvino Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, Stamperia di S.A.R. Per Gio. Gaetano Tartini, e Santi Franchi, Firenze 1717, pp. 528-536). Per una ricostruzione del profilo biografico e una ricognizione dell'opera e della fortuna critica di Bartolommei ci sia consentito di rimandare alla prima parte della nostra tesi di dottorato: S. Piazzesi, *Didascalìa cioè dottrina comica di Girolamo Bartolommei (1658-1661)*, Università degli Studi di Firenze, Dottorato di ricerca in Storia del Teatro e dello Spettacolo, coordinatrice prof. S. Mamone, tutor prof. E. Biagini, anno 2011, pp. 3-142.

¹⁴⁵ G. Bartolommei, *Tragedie*, Francesco Cavallo, Roma 1632; seconda edizione riveduta e ampliata, Id., *Tragedie*, Pietro Nesti, Firenze 1655.

¹⁴⁶ Della molta produzione d'occasione di Bartolommei ci limitiamo a ricordare: *Ottave sopra la morte del principe Don Francesco De Medici*, Cosimo Giunti, Firenze 1614; l'epitalamio compreso fra i *Componimenti poetici di vari autori nelle nozze dell'eccellentissimi signori Taddeo Barberini e Anna Colonna*, Stamperia Camerale, Roma 1629; *Ghirlanda di vari fiori in honore del Beato Servo di Dio Hippolito Galantini*, Pietro Nesti, Firenze 1630.

¹⁴⁷ Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica*, v. 343.

¹⁴⁸ Si veda il discorso teorico indirizzato *Al saggio e benigno lettore* in Bartolommei, *Tragedie*, 1632 cit., pp. nn. (carte 5r-27v) e successivamente riedito con alcune modifiche con l'edizione delle *Tragedie* del 1650. Al discorso teorico della tragedia sacra di Bartolommei dedica alcune riflessioni Henri Hauvette, esaminando in un'ottica comparatistica due delle tragedie di Bartolommei, *Polietto* e *Teodora*, in relazione alle analoghe opere di Corneille (cfr. H. Hauvette, *Un précurseur italien de Corneille*.

na comica una riforma del teatro comico, che, morigerato nei suoi aspetti licenziosi, satirici e volto all'utilità della vita cittadina, avrebbe dovuto essere rinnovato sulla scorta di una nuova commedia di mezzo dei greci¹⁴⁹. Sensibile al gusto seicentesco per una poesia volta a suscitare meraviglia, la ricercò sul piano della favola metaforica e su quello dell'*elocutio* che associata alla musica gli permetteva di amplificare il potenziale rappresentativo della parola, come attestano i suoi *Drammi per musica morali* e i *Dialoghi per musica*¹⁵⁰. L'interesse per una nuova mitopoiesi della modernità lo portò a tradurre, sulla scorta del modello odissiacco e della peripezia fabulosa dell'*Adone* mariniano, l'*epos* delle scoperte geografiche in un poema dal titolo *America*, dove il ricco paratesto oltre a motivare le scelte teoriche offre al lettore una chiave interpretativa unitaria del senso allegorico e morale del complicato intersecarsi delle vicende e dei piani della narrazione¹⁵¹.

Girolamo Bartolommei, «Annales de l'Université de Grenoble», 4 trimestre 1897, Allier Frères, Grenoble 1897, pp. 1-23); si veda anche la nota di lettura critica al discorso di Bartolommei di Giovanna Zanlonghi, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teorie secentesche sulla tragedia in Italia*, cit., pp. 196-197.

¹⁴⁹ G. Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica*, Stamperia Nuova, Firenze 1658 e la seconda edizione accresciuta Id., *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre*, Stamperia di S.A.S. alla Condotta, Firenze 1661. Nel 1969 Ferdinando Taviani rilegge la *Didascalìa* secondo un'ottica documentaria, che testimonia le teoresi sul teatro dei letterati più vicini alla cultura della controriforma cattolica, e rintraccia nel testo alcune delle istanze che preluderanno alle successive riforme del teatro. Taviani ripubblica, per la prima volta dall'edizione antica del 1661, una cospicua antologia della *Didascalìa* di Bartolommei: cfr. F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca*, vol. I, *La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969 (ristampa 1991), 2 voll., pp. 529-554. In corso di pubblicazione un'edizione critica della *Didascalìa* di Bartolommei, a nostra cura, che uscirà per la casa editrice Firenze University Press.

¹⁵⁰ Le due raccolte accolgono gran parte della produzione per musica composta da Bartolommei in varie occasioni: G. Bartolommei, *Drammi musicali morali*, Stamperia di Giovanni Antonio Bonardi, Firenze 1656; G. Bartolommei, *Dialoghi sacri musicali intorno a diversi soggetti*, Stamperia di Giovanni Antonio Bonardi, Firenze 1657.

¹⁵¹ G. Bartolommei, *L'America poema epico di Girolamo Bartolommei già Smeducci. Al cristianissimo Luigi XIV re di Francia e di Navarra*, nella stamperia di Lodovico Grignani, Roma 1630. Per inquadrare l'opera nell'abito dell'epica sul tema del nuovo mondo fra Cinquecento e Seicento si veda: L. Geri, *La «materia del nuovo mondo» nella poesia epica italiana da Lorenzo Gamba a Girolamo Bartolommei (1581-1650)*, in R. Gigliucci (a cura di), *Epica e Oceano*, Atti del Seminario di studi Università la Sapienza (Roma 24 ottobre 2014), numero monografico di «Studi (e testi) italiani», XXXIV, 2015, pp. 29-61: pp. 49-61; e anche S. Piazzesi, *L'epica seicentesca dell'America di Girolamo Bartolommei*, in N. Lepri (a cura di), *Percorsi di arte e letteratura tra Toscana e le Americhe*, Atti della giornata di studi (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze 3 ottobre 2014), Aonia edizioni, Raleigh (NC 27607) 2016, pp. 115-129.

La raccolta intitolata *Tragedie* fu pubblicata a Roma nel 1632 per i tipi di Francesco Cavallo, e, successivamente, in una seconda edizione fiorentina a opera dello stampatore Pietro Nesti nel 1655¹⁵². La stampa romana comprendeva sette tragedie, delle quali cinque definite 'sacre' dall'autore: *Eugenia*, *Isabella*, *Teodora*, *Giorgio*, *Polietto*, e due che hanno per soggetti «regali personaggi»: *Altamene* e *Creso*. La successiva edizione fiorentina, di formato tipografico più lussuoso, venne «ricorretta e accresciuta» da Bartolommei che la riorganizzò in due parti e l'ampliò rispetto alla precedente di altre tre tragedie sacre *Aglae*, *Clodoveo Trionfante* e *Eustachio* e vi aggiunse per ogni tragedia un'immagine emblematica della vicenda. Nella prima stampa le dediche a Urbano VIII e ai cardinali Francesco e Antonio Barberini¹⁵³ sottendono l'adesione del letterato al progetto culturale del Papa che è elogiato identificandolo come novello Davide per aver congiunto nella figura del pontefice le virtù politiche del re e quelle del poeta: una topica diffusa fra i letterati del circolo barberiniano che lodavano l'intensa azione di *renovatio* culturale del papa Barberini come una vera e propria età dell'oro della cattolicità, dai toni memori della quarta egloga virgiliana¹⁵⁴. In questo clima di piena e convinta partecipazione a «le siècle d'Urbain VIII»¹⁵⁵, Bartolommei propone la sua produzione drammaturgica come utile al programma di rinnovamento politico e culturale promosso dal pontefice. Nella dedica *Alla Santità di N.S. Papa Urbano Ottavo* insistendo su motivi encomiastici, collega l'amore per la poesia del pontefice con la sua lungimiranza nell'esercizio del potere e, contestualmente, esplicita la funzione etica e sociale della poesia che indirizza i popoli alla virtù e alla devozione religiosa. Secondo i presupposti teorici della poetica sacra, Bartolommei menziona la tradizione giudaico-cristiana per la quale il linguaggio poetico avrebbe trovato il suo massimo compimento nei testi degli inni che vengono considerati come una delle più alte manifestazioni poetiche dell'uomo, perché gli inni sacri con le allegorie e con l'armonia dei loro versi avvicinano, più di ogni altro testo, l'uomo ai misteri della fede e lo guidano alla comprensione del suo fine

¹⁵² G. Bartolommei, *Tragedie*, 1632, cit.; Id., *Tragedie* 1655, cit.

¹⁵³ L'intera raccolta è messa sotto la protezione di Urbano VIII e le singole tragedie sono poi dedicate rispettivamente al pontefice: *Eugenia*, *Isabella*, *Teodora*; al cardinal nipote Francesco Barberini: *Giorgio* e *Polietto*; e al cardinale Antonio Barberini: *Altamene* e *Creso*; cfr. G. Bartolommei, *Tragedie* 1632, cit., cc. IIr-IVr (perché pp. nn); pp. 291-300; pp. 491-500.

¹⁵⁴ M. Gotor, *Le api del Papa*, in E. Irace (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, Einaudi, Torino 2011, 3 voll., pp. 380-386.

¹⁵⁵ M. Fumaroli, *Le "siècle" d'Urbain VIII*, in L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas (a cura di), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, De Luca, Roma 2007, pp. 1-14.

ultraterreno attraverso quella *delectatio* che *move* la forma poetica: evidente encomio alla riforma dei testi degli inni del *Breviario* voluta da Urbano VIII. La lode delle virtù poetiche del pontefice è occasione per insistere sull'utilità politica della poesia che, fonte di principi etici e religiosi, è per i governanti garanzia di equità e giustizia nella gestione del potere, come dimostra la tradizione giudaico cristiana che vede 'prescelti' nello stesso modo re e poeti¹⁵⁶. Sulla base di questi presupposti che esprimono nell'encomio il senso del *prodesse* e del *delectare* offerto dal componimento sacro possono essere intese le cinque tragedie su vicende agiografiche, che, come quella dedicata a Sant'Isabella o Elisabetta del Portogallo, rispondono alle scelte di canonizzazione del pontefice¹⁵⁷ e quindi si giustificano nella più immediata utilità sociale del racconto.

Nelle pagine teoriche indirizzate *Al Saggio e benigno lettore* Bartolommei si impegna a giustificare sulla scorta della *Poetica* di Aristotele i soggetti sacri come propri del genere tragico. Anche se le argomentazioni non sempre si presentano chiare e convincenti, il fiorentino fonda la sua riflessione sul fine etico e politico della poesia che è al servizio del 'bene supremo' dello Stato, come ricava dalla lezione aristotelica sull'etica e la politica¹⁵⁸ e, preso questo come assunto, cerca di dimostrare che il «purgamento della commiserazione e del timore» di cui parla Aristotele nella *Poetica* non va inteso come fine della tragedia bensì come mezzo:

¹⁵⁶ Cfr. G. Bartolommei, *Tragedie 1632*, cit., pp. nn. (cc. 2v-4r).

¹⁵⁷ La scelta di Bartolommei di scrivere la tragedia sacra su Sant'Isabella o Elisabetta del Portogallo (1271-1336) fu certamente connessa all'attualità dell'evento della sua canonizzazione voluta da Urbano VIII nel 1625 (cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università, Società Grafica Romana, Roma 1961-1969, *sub voce*: Isabella o Elisabetta <santa>).

¹⁵⁸ Scrive Bartolommei: «il filosofo nel principio della sua facoltà che principalissima fra tutte l'arti sia la politica, e ch'ella come regina prescriva leggi a tutte l'altre; poichè principalissimo è 'l fine suo della conservazione della repubblica e de' regni e della felicità de' popoli: ma non essendo essa di per se sola sufficiente all'adempimento d'un tale suo nobilissimo intento, si serve dell'opera dell'arti più principali, quindi fra le sue più nobili coadiutrici si vale la poesia, possente a fabricare la felicità a gli huomini con l'esche gioconde delle sue lusinghiere imitazioni, più di quello che vogliono i legislatori con la moltitudine de' loro statuti; il che particolarmente viene eseguito dalla tragedia» (G. Bartolommei, *Tragedie 1632*, cit., c. 7r/v). Considerazioni che traggono la loro origine dal secondo capitolo del primo libro dell'*Etica Nicomachea* dove il filosofo dà fondamento etico a tutte le arti, utili alla politica nel perseguire il bene pubblico: cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea*, I 2 1094a/b.

[...] la tragedia è imitazione d'azione d'illustri personaggi perfetta, havente grandezza con favella, armonia e ballo, sicche separatamente ciascuna delle spezie nelle sue parti rappresenti; non per narrazione, ma per mezzo della compassione, e dello spavento, purgazione così fatte terminate: ecco dunque che la commiserazione, e 'l timore sono mezzi; poichè così espressamente gli chiama l'istesso Aristotile.¹⁵⁹

L'intenzione d'Aristotile nella sua *Poetica* altra non fu, che ammaestrare il poeta a fare una immitazione nobile d'azione terribile e miserabile; quindi per l'adempimento perfetto di questo gli diede regola, che egli tentasse in altri far purgazione della commiserazione e del timore; dal che poi ne risultasse la moderazione ne' più grandi della superba insolenza fine ultimo della tragedia, del quale ne' precetti dell'arte non fece menzione, presupponendo che un tal fine noto al poeta fosse, come quegli che nella politica e nelle arti e scienze deve dimostrarsi versato.¹⁶⁰

Se «l'intenzione d'Aristotile nella sua *Poetica* altra non fu che ammaestrare il poeta a fare una immitazione nobile d'azione terribile e miserabile» per far purgare con la commiserazione e il timore la superbia e l'insolenza dei grandi, il fine della tragedia secondo Bartolommei non può essere che quello di redimere gli uomini grandi dalle loro passioni inique, dannose al bene dello stato. In questa accezione interpretativa gli *exempla* dei santi martiri vengono a costituire con le loro azioni dei nuovi 'mezzi' coi quali raggiungere il fine etico della moderazione delle passioni perseguito dalla tragedia. La 'purgazione' aristotelica, di cui Bartolommei dichiara un po' ironicamente di non comprendere con chiarezza come funzioni¹⁶¹, appare ricondotta alla sola sfera del *docere* tramite l'esempio, ammonendo gli spettatori (principi e non solo) dagli affetti iniqui e indirizzandoli alla *pietas* e alla commiserazione per gli uomini. Le figure dei santi martiri, giustificati o meno sulla scorta del dettato aristotelico, diventano i nuovi eroi tragici da sostituire alle vicende degli antichi re. Il fine luttuoso nella tragedia sacra si rovescia in lieto, così per l'eroe cristiano la morte non è più una catastrofe ma un premio¹⁶² e la sua vicenda comporta per il teorico un ripensamento dello statuto del genere tragico

¹⁵⁹ G. Bartolommei, *Tragedie* 1632, cit., c.18v.

¹⁶⁰ Ivi, c. 20r/v.

¹⁶¹ Cfr. ivi, c. 12r/v.

¹⁶² Per una riflessione critica sui fini e i nuclei concettuali che caratterizzano il genere della tragedia definita, variamente, come sacra, cristiana, spirituale rinviamo al saggio di Anna Maria Cascetta, *La «spiritual tragedia» e l'«azione devota»*. Cfr. A. Cascetta, *La «spiritual tragedia» e l'«azione devota»*, in A. Cascetta, R. Carpani (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Vita e pensiero, Milano 1995, pp. 115- 218, in particolare pp. 116-118.

sia per l'epilogo di redenzione del martire, sia per l'universalità del messaggio che non è più indirizzabile a un solo tipo di pubblico:

Restano dunque le sacre non meno delle profane del nome di tragedie degne, ma con maggiore avvantaggio d'utilità; poiché essendo i Santi Martiri nella condizione dello stato mezzani vengono ad ammonire, tanto i grandi quanto i piccoli, togliendo a gli uni & a gli altri ogni fonte d'orgogliose insolenze, insegnando a tutti con l'esempio loro a soggettarsi sotto l'onnipotente mano di Dio; [...] del che l'utilità della tragedia, e della comedia, quasi in compendio nelle bene ordinate scene de' Santi Martiri si ritrova, essendo la compiuta felicità dell'huomo la costanza fra l'una e l'altra fortuna.¹⁶³

¹⁶³ G. Bartolommei, *Tragedie*, 1632; seconda edizione riveduta e ampliata, Id., 1655, cc. 24v-25r.

PER ENZA

Teresa Poggi Salani

Università degli Studi di Siena (<poggisalani@crusca.fi.it>)

L'aria, nitida, è ferma, di mattina.
Il salice, fermo, brilla.
Ristretto veloce minuto vibrare da un lato:
il passero saltella
e spunta.

Tenerissimo il cielo
avanzano
spumose le nuvole.

Giorni e giorni di pioggia, poi la stasi.
Fiorisce in superficie, di muschio, il marciapiede
fiorisce di giallo la cicerbita lì al muro.
E contro il cielo orlo di papaveri
della scarpata della ferrovia.

Si arrampica la vitalba sull'alloro
chiacchiera e va uno stormo in volo.

La fresia odorosa nel vaso bianco
da sola
secca da anni
ha perduto l'odore
ha poco colore
sta in bilico, alata, sull'orlo.

Fioriscono e si espandono le erbine
nella sinice¹
tra palazzo e marciapiede.
Più oltre, sul muretto
affettuosamente si spollinano
due coniugi piccioni.
L'occhio si rinfranca
in città.

C'è un posto nel cuore
ci sta il dispiacere.
Va chiuso ben bene
e spenta la luce.

Lo scrivere ha corpo
- è solo un filo d'anima
che corpo non ha
si annoda tenue e si snoda
chiudi gli occhi, sparisce
se convoglia e comprime
assomma-distende nel suo non spessore
distanze di tempi, dimensioni dell'io
la parola e la sua ombra,

trattiene
l'effetto dell'eco nell'aria pura.

Tu sai dove rispunteranno i girasoli.

¹ v. 2: lucchese 'fessura'.

GLI 'AUTORI' DEL TESTO TRADOTTO: FRA CREAZIONE, SCRITTURA E LETTURA

Paolo Proietti

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM (<paolo.proietti@iulm.it>)

Gli studi sulla letteratura tradotta oggi non costituiscono più una novità nei campi scientifici della critica letteraria e della letteratura comparata. Questi studi, come sappiamo, hanno ricevuto un forte impulso a partire dagli anni Settanta, da quando cioè si è affermata nella comunità scientifica internazionale la nozione di *literary reception* con le pratiche analitiche ed ermeneutiche ad essa collegate. Esse hanno reso possibile ampliare e completare in una prospettiva culturale più vasta la riflessione sulla letteratura e sulle sue funzioni, contestualizzandole nel quadro di un sistema di comunicazione non più limitato a semplici questioni di 'relazioni internazionali' o ad un computo delle importazioni e delle esportazioni realizzate fra letterature entrate in contatto per lo più attraverso l'intermediazione di testi tradotti. Grazie a questo mutamento di approccio critico è affiorata e si è consolidata la convinzione che la letteratura in traduzione sia una delle espressioni più significative di un complesso sistema di intermediazione letteraria, che può trovare una valida chiave interpretativa proprio in una messa a fuoco sull'analisi combinata della letteratura e della traduzione, sulla particolare forma di dialogo intrattenuto dal testo originale con le sue molteplici traduzioni.

È a partire da questa breve premessa che vorrei ora fare alcune riflessioni in margine a questioni sostanzialmente rinviati all'ipotesi di fondo che la produzione letteraria non debba essere riconducibile in forma esclusiva alla produzione di opere nuove, cosiddette originali, in quanto ciò porterebbe al non riconoscimento delle funzioni poetiche o socio-culturali delle opere in traduzione, alla non considerazione dei legami sottili ma forti che, invece, vincolano queste ultime alle prime e, infine, alla sottovalutazione del ruolo esercitato dalla lettura nei processi di creazione o di ricreazione del testo letterario.

È opportuno prendere le mosse facendo alcune considerazioni di carattere generale per mezzo delle quali l'idea della letteratura tradotta intesa come sistema intermediario viene inserita in una problematica di lettura o meglio di ricezione letteraria e successivamente soffermarsi su un aspetto caratterizzante il testo tradotto: la sua natura ibrida. In quanto soglia di relazione fra universi diversi, esso si configura come lo spazio letterario

privilegiato nel quale prende corpo lo scarto fra testo originale e testo tradotto ed attraverso il quale si realizza una vera e propria lettura delle culture nell'esercizio della quale gioca un ruolo importante il dialogo fra i due autori del testo tradotto: l'autore dell'originale e l'autore della traduzione.

Nel quadro della sempre maggiore globalizzazione dei processi di comunicazione di cui tutti noi siamo spettatori e, in qualche modo, attori, lo studio della letteratura e delle sue potenzialità in quanto strumento di comunicazione riveste un interesse sempre crescente. Gli studi di letteratura comparata negli ultimi decenni si sono dimostrati uno dei campi più fertili e attenti verso questioni che richiedono un approccio nuovo alla complessità del testo letterario. Sempre più si afferma l'esigenza di superare le griglie analitiche ed ermeneutiche ereditate dalla tradizione – occidentale aggiungiamo – attraverso le quali la letteratura diventa una nozione complessa seppur circoscritta fundamentalmente a problematiche di genere, di forma e di contenuto tematico.

Partendo dal presupposto scientifico che l'opera letteraria non sia mai l'espressione di un assoluto, da una prospettiva comparatista il testo letterario è oggi più che mai considerato nelle sue diverse manifestazioni e forme di relazione possibili: esso è l'attestazione di un incontro che si è compiuto fra due o più culture che il testo letterario ha mediato, diventando l'espressione di questo incontro attraverso la codificazione di elementi tematici, linguistici, morfologici, storici e culturali, altrimenti difficilmente riscontrabili all'interno di una medesima cultura.

Lo spazio di questa relazione, che chiama necessariamente in causa un universo linguistico plurale, laddove l'accesso alla lingua di origine fosse impossibile, è colmato dalla traduzione, dal testo tradotto. Da questo punto di vista, è interessante osservare come il ricorso al testo letterario in traduzione abbia seguito un percorso di progressiva legittimazione all'interno dei programmi di insegnamento nelle università. Soprattutto, si è progressivamente assottigliato il dibattito sui limiti espressi dal testo in traduzione in nome della letterarietà, di un rispetto dell'originale in qualche modo vincolante. Ma il riconoscimento che il testo tradotto si va guadagnando in ambito scientifico è ancor più significativo se si considera in primo luogo che ogni atto creativo in letteratura è strettamente collegato al linguaggio e poi che il linguaggio reca in sé la possibilità di essere tradotto: quante forme del discorso sono presenti in forma tradotta nel nostro vocabolario, nelle metafore che utilizziamo, nelle pratiche discorsive della nostra quotidianità così come nelle manifestazioni più generiche di tutte le letterature, senza però essere identificate come un 'discorso straniero', che ci parla dell' 'altro'. Eppure, al di là della specificità di ogni singolo caso o situazione, le lucide osservazioni del comparatista belga José Lambert sono oggi, ancor più di quando furono pronunciate alla metà degli anni Ottanta, davvero attuali:

Les textes importés (notamment et surtout les traductions) portent les marques des systèmes intermédiaires et ils fournissent ainsi des indications précieuses sur les rapports (dominance/domination) entre le système de départ et le système d'arrivée.¹

I testi importati (in particolare e soprattutto le traduzioni) portano i segni dei sistemi intermediari e forniscono così delle indicazioni preziose sui rapporti (dominanza/dominazione) tra il sistema di partenza e il sistema d'arrivo.*

Queste considerazioni inducono a pensare alla traduzione come ad uno spazio letterario fedele ed esigente, particolarmente attento alla complessità del testo, supportato dal discorso critico di accompagnamento – il cosiddetto paratesto – attraverso il quale si rivela la natura plurale e stratificata del testo, nella prospettiva di sollecitare uno sguardo ed una lettura critica più consapevoli di tale complessità.

Queste considerazioni di carattere generale sugli aspetti collegati alla circolazione del testo tradotto ed alla sua lettura nel contesto di arrivo, implicano l'altra questione che si poneva in apertura, facendo riferimento alla natura ibrida del testo tradotto e, più in particolare, al cosiddetto 'ibridismo autoriale', tralasciando in questa sede ogni riferimento alle altre forme di ibridismo del testo tradotto, da quello referenziale a quello poetico. Tornando all'ibridismo autoriale, va subito detto che ci si trova di fronte alla complessa relazione che si instaura fra l'autore del testo originale e l'autore del testo tradotto e la valutazione degli effetti da questa prodotti sui processi di lettura del testo assume un interesse particolare. Procedendo in forma prospettica e necessariamente sintetica si presenteranno alcune situazioni ed esempi, soffermandosi maggiormente su alcuni di essi.

Quando parliamo di ibridismo autoriale in relazione ad un testo in traduzione facciamo implicitamente riferimento al fatto che ogni riflessione o enunciazione dell'autore sulla traduzione del proprio testo, così come ogni discorso sviluppato dal traduttore sulla propria traduzione (Note introduttive, Note infratestuali, ecc.) occupa un posto importante nei processi di analisi così come in quelli di interpretazione del testo. Il 'dialogo' fra gli autori del testo tradotto e fra questi e i lettori attraverso la mediazione del testo stesso può prefigurare diverse situazioni.

Un primo esempio può essere rappresentato dalla relazione fra autore straniero e traduttore.

La conoscenza del testo letterario in traduzione è sempre mediata da una lettura interpretativa fatta dal traduttore, il cui radicamento culturale, la cui formazione e concezione della traduzione giocano un ruolo fonda-

¹ J. Lambert, *Les relations littéraires internationales comme problème de réception*, en J. Riesz, P. Boerner, B. Scholz (éds.), *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature. Panorama de la situation actuelle en littérature comparée*, G. Narr, Tübingen 1986, p. 57. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

mentale e spesso condizionante gli esiti prodotti sul testo tradotto. Assai estesa è la lista delle traduzioni 'trasformatrici' che, seppur lacunose o parziali, il pubblico legge come se si trattasse dell'originale. Un esempio può essere tratto dalla molto citata *Prefazione* al romanzo *La plaisanterie* (1968; ed. or. *Žert* 1967), nella quale lo scrittore Milan Kundera, con ironia sentenzia sulla traduzione erronea di sue opere:

Le traducteur introduit une centaine (oui!) de métaphores embellissantes (chez moi: le ciel était bleu; chez lui: sous un ciel de pervenche octobre hissait son pavois fastueux; chez moi: les arbres étaient colorés; chez lui: aux arbres foisonnait une polyphonie de tons) [...]. Penser que pendant douze ans, dans de nombreuses réimpressions, *La plaisanterie* s'exhibait en France dans cet affublement!²

Il traduttore introduce un centinaio (sì!) di metafore decorative (da me: il cielo era blu; da lui: sotto un cielo pervinca ottobre issava il suo decoro festoso; da me: gli alberi erano colorati; da lui: dagli alberi pullulava una polifonia di toni) [...]. Si pensi che in dodici anni, con numerose ristampe, *La plaisanterie* (*Lo scherzo*), si mostrava in Francia in questa bizzarria!*

Le Prefazioni, le Note e le altre forme paratestuali collegate, formano una catena di echi e di voci che connettono i testi originali alle loro traduzioni attraverso una sorta di continuo dialogo. Si tratta di un aspetto molto importante perché il testo straniero entra anche attraverso questo peritesto di trasferimento nel sistema letterario ed editoriale di accoglienza, in un nuovo contesto culturale e linguistico di lettura.

Un altro esempio interessante può essere tratto dalla *Nota* scritta dallo scrittore giapponese Murakami Haruki per la nuova edizione italiana del suo romanzo *Noruwei no mori* (1987)³. Nell' 'Introduzione' il traduttore Giorgio Amitrano, oltre a sviluppare alcune considerazioni assai interessanti attraverso le quali questo romanzo viene posto in una posizione poetica antagonistica rispetto alla produzione dello scrittore giapponese, ricostruisce la storia del titolo, nell'originale giapponese e nelle due edizioni italiane, *Tokyo Blues* del 1993 e *Norwegian Wood* del 2006. In tal modo si instaura una forma di dialogo a distanza fra il traduttore e l'autore, del quale il lettore è reso partecipe e le affermazioni del traduttore, Giorgio Amitrano:

² M. Kundera, *Note de l'auteur*, in Id., *La plaisanterie*, trad. du tchèque par M. Aymonin, entièrement révisée par C. Courtot et l'auteur, version définitive, Gallimard, Paris 1985, pp. 3-5. Per la prima edizione italiana, cfr. *Lo scherzo*, trad. it. di A. Barbato, CDE, Milano 1986.

³ Per un'edizione italiana, trad. it. di G. Amitrano, *Norwegian Wood. Tokyo Blues*, Einaudi, Torino 2006 (prima edizione italiana *Tokyo Blues*, Feltrinelli, Milano 1993).

Nella precedente edizione feltrinelliana, il titolo *Tokyo Blues* era stato scelto perché sembrava funzionare bene in italiano e nello stesso tempo esprimere l'atmosfera del libro, ricca di riferimenti musicali. Adesso il titolo *Norwegian Wood*, più vicino all'originale, torna in primo piano per desiderio dell'autore, ristabilendo insieme all'omaggio di Murakami a uno dei brani più belli dei Beatles, il giusto tributo alla nostalgia per un passato irrecuperabile che è tra i temi principali di questo libro.⁴

trovano una eco in quelle dell'autore giapponese:

Desidero esprimere la mia gioia per questa nuova edizione italiana di *Norwegian Wood*, che appare in una veste diversa e con un diverso titolo. [...] Dopo aver pensato a varie possibilità, scelsi come nuovo titolo *Norruwei no mori*, che è la traduzione giapponese di *Norwegian wood*. Quando avevo provato a rileggere il manoscritto, mi era sembrato il titolo più naturale. Perciò il fatto che per questa nuova edizione sia stato ripristinato il titolo che corrisponde all'originale, è una cosa che mi rende molto felice.⁵

D'altronde, si può stabilire una relazione profonda e inaccessibile fra l'autore e il suo traduttore, ancor più forte se il traduttore è a sua volta uno scrittore. Molteplici sono i casi di questo tipo: Goethe tradotto da Nerval, Shakespeare tradotto da Schlegel, per citarne alcuni fra i più celebri.

Interessante il caso di Baudelaire traduttore di E. Allan Poe, anche per i risvolti originati in termini di influenza letteraria sulla produzione del Baudelaire. Si parla in questo caso di *affinità* fra autore e autore/traduttore. In una sua lettera del 1864 Charles Baudelaire difende in questi termini la sua *affinità* con Edgar Allan Poe:

Vous doutez de tout ce que je vous dis? Vous doutez que si étonnants parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature. Eh bien! On m'accuse, moi, d'imiter, Edgar Poe! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant.⁶

Dubitare di tutto ciò di cui vi dico? Dubitate che parallelismi geometrici così sorprendenti possano verificarsi in natura? Ebbene, mi si accusa di imitare Edgar Poe! Sapete per quale motivo ho tradotto così minuziosamente Poe? Perché mi somigliava. La prima volta che ho aperto un suo libro, ho visto, con spavento e incanto, non soltanto soggetti che io avevo immaginato, ma anche frasi da me pensate, e scritte da lui venti anni prima.*

⁴ M. Haruki, "Nota" dell'Autore, in Id., *Norwegian Wood*, cit., p. xx.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. Baudelaire, *Lettre à Thoré-Burger*, Editeur de l'Histoire des Peitres de toutes les Écoles, Paris, Salon de W. Bürger 1864, p. 137. Si veda anche Ch. Baudelaire, *Per Poe*, a cura di G. Bufalino, Sellerio editore, Palermo 1988.

Spesso si registra un dialogo produttivo fra il traduttore e l'autore, come dimostrano le varie testimonianze, che sotto forma di carteggio privato o di *Nota*, *Prefazione*, *Scritto*, forniscono al traduttore e al pubblico dei lettori ulteriori strumenti ed indirizzi di lettura.

Un caso famoso è quello fornito da Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa* (2003), dove il critico-scrittore presenta una serie di esempi attraverso i quali si può osservare come la collaborazione con i suoi traduttori francesi, spagnoli, portoghesi, russi, tedeschi faccia parte integrante del suo lavoro di creazione letteraria (qui la traduzione futura incide addirittura sulla genesi del testo) e sia all'origine di una interazione produttiva per creazione e traduzione del testo. Commentando alcuni problemi posti dalla traduzione in lingua inglese di alcuni dialoghi del suo *Il pendolo di Foucault* (1988), Eco fa questa interessante considerazione:

[...] ho invitato il traduttore a trascurare il significato letterale dell'originale per preservare il "senso profondo". Si potrebbe obiettare che io, l'autore, stavo imponendo una interpretazione autorizzata del mio testo, tradendo il principio che l'autore non debba proporre interpretazioni privilegiate. [...]. Di solito non è tanto l'autore che influenza il traduttore, quanto il traduttore che, chiedendo conforto all'autore circa una modifica che avverte come ardata, gli permette di capire quale era il vero senso di quello che egli, l'autore, aveva scritto. Devo dire che la soluzione inglese mi pare più fulminea di quella originale, e forse – se dovessi riscrivere il romanzo – l'adotterei.⁷

L'esempio che segue, tratto dal romanzo di Eco, dimostra quanto scelte di scrittura fondate sul registro della battuta fra i personaggi e sul conseguente gioco con le parole al quale alludeva Eco nella citazione precedente, possano incidere sulle soluzioni traduttive prese dai traduttori inglese e francese e – aggiungiamo – condivise preliminarmente con l'autore:

Diotallevi: (I) Dio ha creato il mondo parlando, mica ha mandato un telegramma / (F) Dieu a créé le monde en parlant, que l'on sache il n'a pas envoyé un télégramme / (UK) God created the world by speaking. He didn't send a telegram.

Belbo: (I) Fiat Lux, stop. Segue lettera. / (F) Fiat Lux, stop. Lettre suit. / (UK) Fiat Lux, stop.

Casaubon: (I) Ai Tessalonicesi, immagino / (F) Aux Thessaloniciens, j' imagine / (UK) Epistle follows.⁸

In questo caso, come ricorda lo stesso Eco, la battuta iniziale si fonda sul fatto che in italiano il termine 'lettera' ha un valore polisemico e con

⁷ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 150-151.

⁸ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano 1988, p. 70.

esso ci si può riferire sia alla missiva postale (dunque al telegramma), sia alle lettere degli Apostoli, Paolo nella fattispecie. Ora, se ciò si applica anche alla lingua francese, non altrettanto accade con la lingua inglese, dove i termini di riferimento sono distinti: *letter*, per indicare la missiva postale, *epistle* per il riferimento agli Atti degli Apostoli. Se in italiano e in francese l'accesso del lettore al significato si fonda sul principio dell'identità lessicale, per il lettore inglese il significato è accessibile attraverso un procedimento di inferenza fra termini diversi.

In generale, per il lettore che non parla la lingua dell'originale, la voce del traduttore quasi si sostituisce a quella dell'autore. Un esempio: il lettore attento che legge Tahar Ben Jelloun in traduzione italiana lo collega istintivamente alla figura di Egi Volterrani, che ha tradotto praticamente tutta la sua produzione artistica accompagnandola con attentissime pagine di commento. O ancora: l'americano Raymond Carver letto attraverso la penna del suo traduttore ufficiale italiano Riccardo Duranti.

La figura del traduttore si offre per altri spunti e considerazioni. Da quando si è sviluppata la traduttologia, il traduttore gode di una certa visibilità in quanto attore nel processo comunicativo interlinguistico. Il traduttore è al contempo soggetto alle limitazioni imposte dall'edizione, teorico e mediatore fra le lingue: un attore di primaria importanza nei processi di comunicazione letteraria interlinguistica. Chi è il traduttore? Qual è il suo rapporto con le lingue, con le opere e con gli autori che traduce? Si tratta di domande che pongono il traduttore al centro della riflessione, permettendo di delimitarne l'identità e di inserire la traduzione nella sua storicità.

Le sujet traduisant, tout comme l'écrivain, est porteur des représentations symboliques de sa société. C'est pourquoi la connaissance de ce sujet est indispensable à l'interprétation et à la compréhension des œuvres traduites. Indispensable aussi à qui veut cerner la manière dont les œuvres ont été traduites.⁹

Il soggetto che traduce, così come lo scrittore, è portatore delle rappresentazioni simboliche della sua società. Per questo la conoscenza di questo soggetto è indispensabile per l'interpretazione e la comprensione delle opere tradotte. Indispensabile anche a chi voglia rimarcare il modo in cui le opere sono state tradotte.*

La formazione del traduttore, la sua storia personale, la sua concezione della traduzione stessa permettono di tentare una sintetica schematizzazione teorica entro la quale ricondurre la posizione da questi presa nel condurre la sua attività di mediazione.

Si parla di 'teorie prescrittive o classiche' per indicare quelle sviluppate a partire da osservazioni di un traduttore che si pone come esempio

⁹ J. Delisle, *Portraits de traductrices*, Presses de l'Université de Ottawa, Ottawa 2002, p. 2.

e la cui traduzione illustra il proposito che egli enuncia. Si tratta di teorie che poggiano molto su costrutti e posizioni personali del traduttore, difendono un'argomentazione che fa sottostare l'eleganza alle abitudini della lingua di arrivo a svantaggio di una precisione che sarebbe in qualche modo grossolana.

Per esempio, Cicerone, nell'Introduzione a *De optimo genere oratorum* (5, 14-15), partendo dalla scelta di tradurre le orazioni di Eschine e Demostene pronunciate nel processo di Ctesifonte, sintetizza alcuni principi cardine del suo pensiero sulla traduzione, ossia di strumento parafrastico al servizio di coloro che non conoscono il greco, ma che ambiscono alla conoscenza ed all'imitazione di un preciso modello retorico l'instaurazione dell'eloquenza attica come modello retorico:

Converti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimam orationes inter seque contrarias, Meschini et Demostheni; nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi.¹⁰

Ho infatti tradotto dai due più eloquenti oratori Attici due discorsi famosissimi e con tesi antitetiche, di Eschine e di Demostene; e non ho tradotto come un interprete ma come un oratore, con le medesime espressioni e con i modi e le figure retoriche di queste, con un lessico appropriato alla nostra consuetudine. In essi non ho reputato necessario rendere parola per parola, ma ho conservato ogni carattere ed ogni efficacia espressiva delle parole.*

Le 'teorie descrittive o moderne' sono finalizzate principalmente a riferire, spiegare l'attività traduttiva. Di conseguenza, queste teorie differiscono dalle prime in quanto prendono le mosse dalle traduzioni e dai paratesti (Prefazioni, Note, ecc) dei traduttori, per tentare di valutare sia le operazioni, le trasformazioni subite dal testo nel passaggio da una lingua all'altra, sia il progetto seguito dal traduttore. Chateaubriand, nella sua *Prefazione* alla traduzione del *Paradise Lost* (1667) di John Milton, dà alcune indicazioni sulle scelte prese per la propria traduzione:

[...] c'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entrepris, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux.

[...] è una traduzione letterale, in tutta la forza del termine, quella che ho intrapreso, una traduzione che un bambino e un poeta potranno seguire sul testo, verso per verso, parola per parola, come un dizionario aperto sotto i loro occhi

¹⁰ M.T. Ciceronis, *De optimo genere oratorum*, commentario critico instruit, a cura di A. Ippolito, L'Epos, Palermo 1998, p. 10.

Ce qu'il m'a fallu de travail pour arriver à ce résultat, pour dérouler une longue phrase d'une manière lucide sans hacher le style, pour arrêter les périodes sur la même chute, la même mesure, la même harmonie; ce qu'il m'a fallu de travail pour tout cela ne peut se dire.¹¹

Il lavoro che mi servito per giungere a questo risultato, per sviluppare una frase lunga in modo lucido senza spezzare lo stile, per fermare i periodi sulla stessa chiusura, la stessa misura, la stessa armonia; il lavoro che mi è servito per tutto ciò non si può esprimere.*

Se le teorie prescrittive erano nettamente sviluppate dagli autori stessi e le teorie *descrittive* erano invece l'oggetto di una lettura metodologica o di una classificazione il cui obiettivo è rivelabile, l'obiettivo di fondo delle *teorie prospettive o artistiche* è tanto più arduo in quanto si tratta di razionalizzare o di classificare programmi di traduzione, a partire da percorsi prefigurati dai traduttori stessi, considerando la traduzione come un'attività aperta e artistica. Pensiamo alle correnti teoriche letteraliste (Risset), alla traduzione-ricreazione letteraria (Etkind, Paz), alla traduzione come creazione poetica (Pound, Maiakowski).

Da queste considerazioni emerge quanto sia difficile tracciare una linea netta quando si parla di dialettiche fra testo originale e testo tradotto, fra autore e traduttore. Proprio per questo il testo letterario tradotto reclama una lettura tutta sviluppata attraverso il dialogo, vivente o postumo, dei suoi artefici, l'autore dell'originale e il traduttore. Essi talvolta, mescolando e confondendo le attività di scrittura creativa e di traduzione – o di ricreazione letteraria? – alimentano la perennità di un dialogo che si costituisce come *viaticum* con il quale il testo tradotto viaggia tra le lingue, fra le culture, nelle geografie e nel tempo, richiedendo l'attenzione della critica, reclamando l'attenzione dei lettori.

¹¹ J. Milton, *Le Paradis Perdu*, traduction par F.R. de Chateaubriand, *Remarques*, Furne et Charles Gosselin Éditeurs, Paris 1836, p. 329.

LE CULTURE DEL “SÌ” NEL DIALOGO INTERCULTURALE DEL MEDITERRANEO*

Giovanni Puglisi

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM (<puglisig@libero.it>)

¿Qué faré mamma? ¿Qué haré, madre? Che farò, madre?
Meu al-*habib* est' ad yana.¹ Mi amado está a la puerta.* Il mio amico è alla porta.*
1

Questi due brevi versetti, che rappresentano il canto d'amore al tempo stesso lieve e accorato di una giovane ragazza andalusa nella prima metà del XII secolo, appartengono a una *jarcha*. Le *jarchas* (dall'arabo *harġa*, che significa «uscita» o «finale») sono brevi composizioni rimate o assonanzate, per lo più distici o quartine, scritte nell'idioma romanzo di Al-Andalus (comunemente definito *mozarabe*) e poste in chiusura di un genere poetico composto in arabo classico da autori arabi o ebrei chiamato *muwaššaha*. Esse, oltre a costituire la prima attestazione in assoluto di una tradizione lirica espressa in un idioma romanzo, precedente addirittura la lirica trobadorica, sono rappresentative di un contesto culturale straordinariamente significativo, che varrà la pena descrivere brevemente.

Nell'Andalusia dell'XI e XII secolo, infatti, poeti arabi e ebrei coltivavano – ognuno nel proprio alfabeto – lo stesso genere di lirica, le *muwaššahat*, colte e raffinate poesie amorose, provviste di chiuse fintamente popolareggianti, e per questo senza eccezioni espresse 'in bocca di donna', definite dagli stessi autori arabi canzonette composte nello stile dei cristiani. Tali componimenti propongono un incontro di rara suggestione tra le tre grandi culture del Mediterraneo, un incontro palpabile anche solo nella lingua dei due versetti citati prima: nello spazio di appena tredici sillabe, infatti, troviamo forme linguistiche che attestano una fase ancora intermedia dell'evoluzione dal latino al castigliano (come *faré*, forma di futuro già perifrastica e dunque romanza, ma ancora priva

* Una precedente versione del testo è stata pubblicata in lingua spagnola per l'Università di Salamanca nel 2011: <<http://goo.gl/6iqgsr>> (03/2016). Laddove non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

¹** Y. ben Saddiq (m. 1149), *Poema de amor*, in E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, II edizione, Seix Barral, Barcellona 1975, p. 36; trad. cast. de F. Alatorre, *Las jarchas*, «Cuadernos Americanos», 12, 1953, 1, qui p. 164; trad. it. di E. Sarmati, *La letteratura spagnola dalle origini al XIV secolo*, Aracne, Roma 2003, p. 19. Corsivi nell'originale.

dell'aspirazione iniziale), lessico eminentemente arabo nell'indicazione dell'amato come *al-ḥabīb*, forme, infine, più ancorate al latino classico come *yana* (dal lat. *ianua*) che non avrà futuro nello spagnolo *puerta*².

Un incontro, ancora, che se è certamente reso possibile dalle particolari condizioni storiche di Al-Andalus, non è peraltro inedito nella storia del nostro Mediterraneo, quel Mediterraneo che lo storico Fernand Braudel definisce «mille choses à la fois»³, quel Mediterraneo che ha costituito per oltre duemila anni (almeno da Omero al Rinascimento, come vedremo poi) un 'espacio cultural unico', se mi è concesso utilizzare – abusandone lievemente – la definizione che Francisco Rico, accademico della vostra *Real Academia* come dell'Accademia dei Lincei, applicava allo spazio culturale italiano e spagnolo della prima metà del Cinquecento; quel Mediterraneo, infine, che costituisce la culla dell'Europa e della cultura europea. Come ebbe a dire Ernst Robert Curtius, infatti, «Europa ein Gebilde ist, das an zwei Kulturkörpern teilhat, dem antik-mittelmeerischen und dem modern-abendländischen»⁴: considerare solo il secondo insieme senza il primo, continua lo studioso tedesco con una metafora che diverrà in seguito celeberrima, «Das ist ebenso sinnvoll, wie wenn man eine Beschreibung des Rheins verspräche, aber nur das Stück von Mainz bis Köln lieferte»⁵.

Ora, se del tratto Magonza-Colonia, quello moderno-occidentale, non può accontentarsi lo studioso germanico, come potremmo farlo noi, italiani e spagnoli?

È questa la ragione per cui, nei limiti delle mie capacità, vorrei cercare di tracciare alcuni dei tratti essenziali che hanno contribuito a comporre nei secoli la molteplice identità culturale mediterranea, lo spazio comune entro cui sono nate e si sono mosse le nostre due culture, per tentare,

² Nell'esempio specifico è assente l'apporto ebraico, ma basterà scorrere altre *jarchas* per trovare – accanto all'uso di *habīb* per indicare l'amato, l'uso di parole come *Rab* (dall'ebraico 'grande' e da cui poi 'rabbino' per invocare il Signore): «*Vayse meu corachón de mib. / Ya Rab, ¿si me tornarád? / ;Tan mal meu doler li-l-ḥabīb! Enfermo yed, ¿cuánd sanarád?*» (R. Menéndez Pidal, ed., *Reliquias de la poesia épica*, Espasa-Calpe, Madrid 1951, p. 235; trad. it.: Il mio cuore si allontana da me. / O Dio, ritornerà forse da me? / Così forte [è] il mio dolore per l'amato! È malato, quando si curerà?).

³ F. Braudel, *La Méditerranée*, Arts et Métiers Graphique, Paris 1977, p. 8; trad. it. di E. De Angeli, *Il Mediterraneo. Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bompiani, Milano 1992, p. 7: «mille cose insieme».

⁴ E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, A. Francke, Bern 1948, p. 19; trad. it. di A. Luzzatto, M. Candela, C. Bologna, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura e con un'introduzione di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 18: «l'Europa è un organismo che partecipa di due insiemi culturali, quello antico-mediterraneo e quello moderno-occidentale».

⁵ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «equivale a proporre una descrizione totale del Reno realizzandola poi solo per il tratto da Magonza a Colonia».

infine, di comprendere in che modo la nostra Europa, ancora oggi, ne sia partecipe.

Il primo elemento da cui partire è, senza dubbio alcuno, quello linguistico: la lingua latina, diffusa in tutta Europa e gran parte del Mediterraneo dalla dominazione romana prima e – senza soluzioni di continuità – dalla Chiesa cristiana poi, ha svolto il ruolo fondamentale di mediatore linguistico-culturale, un mediatore che ha consentito l'assorbimento della cultura filosofica e letteraria greca e il traghettamento della cultura greco-romana attraverso il lungo periodo che va dalla caduta dell'Impero romano alla nascita delle lingue romanze, che va sotto il nome di 'Medioevo latino'.

Nel corso di questo lungo periodo, in cui il Mediterraneo e l'Europa non sono più uniti sotto la giurisdizione romana, l'Europa rimane comunque unita dal punto di vista culturale proprio grazie alla lingua di Roma, quella *romana lingua*, da cui deriverà non solo il *romanice loqui*, ovvero le lingue romanze, ma anche – etimologicamente – il 'genere-simbolo' della cultura letteraria europea: il 'roman' francese, il 'romanzo' italiano, il 'Roman' tedesco, in un'eredità che non coinvolge l'anglosassone 'novel' e stranamente neppure l'iberico 'novela'. L'unità linguistico-culturale è sostenuta dall'insieme delle istituzioni scolastiche – monastiche e capitolari, cui a partire dal XIII secolo si aggiungeranno le *universitates* – le quali istituzioni scolastiche forniscono un insegnamento straordinariamente omogeneo per metodi e contenuti, basato sulle sette arti liberali del 'trivio' (grammatica, retorica, dialettica) e del 'quadrivio' (aritmetica, geometria, astronomia e musica) e soprattutto sulla lettura e l'emulazione dei grandi *auctores* del passato, pagani o cristiani che fossero.

A fondamento dell'unità culturale europea vi è dunque la scuola, una scuola che, se ha il difetto di essere destinata esclusivamente a una élite privilegiata, ha contemporaneamente il merito di costruire una comunità coesa di intellettuali, che si riconoscono l'un l'altro e che sono in grado di costruire e mantenere tra loro un dialogo ininterrotto, che procede ben oltre i confini delle singole realtà geografiche e unità politiche. Il *clericus vagans* nei territori europei è contemporaneamente apolide e cosmopolita, distaccato dalla realtà in cui vive quotidianamente a servizio dei potenti da cui riceve sostentamento, e proiettato – come scrive Alberto Varvaro – «in ideale comunità con i suoi *auctores* del passato [...] e con i *litterati* di ogni paese nello spazio, perché ne condivide la preparazione, l'impostazione mentale e la coscienza di sé»⁶, una condizione mirabilmente tratteggiata da Bernardo di Chartres in tre versi riportati da Giovanni di Salisbury nel *Policraticus*, che recitano (VII, 13):

⁶ A. Varvaro, *Letterature romanze del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 74.

*Mens humilis, studium quaerendi, vita quieta
Scrutinium tacitum, paupertas, terra aliena,
haec reserare solent multis obscura legendum.*

dove la «terra aliena» è condizione necessaria allo studio quanto la disponibilità ad imparare («mens humilis»), la passione per la ricerca («studium quaerendi»), la vita quieta, la riflessione solitaria («scrutinium tacitum») e l'accettazione di un presente e di un futuro di indigenza («paupertas»).

La solidità e la coesione della comunità intellettuale medievale sono talmente ampie e profonde da resistere anche alla rivoluzione costituita dalla nascita delle diverse letterature nazionali, che si costruiscono sulla base di riferimenti linguistico-culturali comuni. Ne è un esempio lampante il *De Vulgari Eloquentia* di Dante Alighieri che, mentre fonda la ricerca di una lingua nazionale e getta le basi della storiografia letteraria italiana, contemporaneamente rappresenta il primo testo di comparatistica romanza, in cui le lingue neolatine sono presentate come un unico idioma *tripharium*, dalla triplice forma:

Totum vero quod in Europa
restat ab istis, tertium tenuit
ydioma, licet nunc tripharium
videatur: nam alii *oc*, alii *oïl*, alii
sì affirmando locuntur, ut puta
Yspani, Franci et Latini.⁷

Infine tutto quanto resta in Europa al di fuori
di questi due domini [il greco e il germanico],
fu occupato da un terzo idioma, che tuttavia
ora appare trifforme, dato che alcuni per
affermare dicono *oc*, altri *oïl*, altri ancora *sì*,
come gli Ispani, i Francesi e gli Italiani.*

Come si può notare, nel passo dantesco appena citato gli «Ispani» coincidono con i 'provenzali', parlanti la 'langue d'oc', in una visione estensiva di tutto il sud-ovest romanzo dal territorio dei genovesi fino all'attuale Catalogna. L'omissione del volgare iberico come 'lingua del sì' sarà motivata a questa altezza cronologica dall'assenza di conoscenza linguistica e letteraria dantesca; ma si tratta di un'omissione che la Storia – insieme alle leggi linguistiche delle aree laterali conservative – ha provveduto a colmare, rendendo possibile per me includere in unica espressione, quella delle lingue e delle culture del sì, le due tradizioni.

Dicevamo che la differenziazione linguistica e la nascita delle diverse letterature nazionali non riescono a scalfire la coesione e l'unità dello spazio culturale euro-mediterraneo medievale: in effetti, almeno a partire dal XIII secolo esso si configura come uno spazio complessivamente plurilingue. Penso ad esempio al trovatore Raimbaut de Vaqueyras e alla sua canzone composta in cinque lingue, una per ogni strofa (provenzale, francese,

⁷ D. Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, in Id., *Opere Minori*, vol. III, t. I, edizione e traduzione a cura di P.V. Mengaldo, B. Naldi, Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1996, pp. 66-67.

italiano, guascone, galego); penso a Brunetto Latini e al suo *Trésor* (1528) in francese, che aprirà la strada al francese del *Milione* (ca. 1298) di Marco Polo e Rustichello da Pisa; penso, ancora, ai versi in provenzale che Dante inserisce nella *Divina Commedia*, in bocca al trovatore Arnaut Daniel e, nello stesso solco, ai versi italiani che Don Iñigo Lopez de Mendoza, il Marchese di Santillana, fa pronunciare a Giovanni Boccaccio nella *Comedieta de Ponça* (1436); penso, infine, a corti come quella di Federico II Stupor Mundi e di Alfonso X el Savio, dove, mentre gli intellettuali della Magna Curia e quelli della Scuola di traduttori di Toledo promuovevano la conoscenza di latino, arabo, ebraico, francese, provenzale, tedesco, nonché le tradizioni letterarie del volgare locale, i due re promuovevano la creazione o il rafforzamento dell'Università di Napoli e di quella di Salamanca.

Il terzo elemento che, oltre all'omogeneità del sistema scolastico medievale nell'unità della tradizione latina e oltre al plurilinguismo diffuso nel Medioevo, consente la creazione di uno spazio culturale euro-mediterraneo comune, è di natura per così dire 'strutturale' e riguarda la densità di relazioni politico-economiche e di scambi commerciali tra i Paesi che si affacciano sul Mediterraneo.

Non a caso, la *vulgata* storico-letteraria è solita far risalire l'introduzione del modello petrarchista in Spagna all'opera di Juan Boscán Almogáver, compiuta – a detta dello stesso autore – su sollecitazione di Andrea Navagero, ambasciatore della Serenissima Repubblica di Venezia presso la corte di Carlo V. In altre parole, l'introduzione del modello petrarchista (non semplicemente del sonetto *al italico modo* già introdotto dal Marchese di Santillana, ma dell'intero sistema formale e di valori connesso al Petrarca volgare, così come codificato proprio all'inizio del XVI secolo dal Bembo delle *Prose della volgar lingua*, 1525) avviene in Spagna grazie alle relazioni politico-diplomatiche con Venezia, la Signora dei commerci nel Mediterraneo e con l'Oriente, ed avviene grazie a un intellettuale, Boscán, che se non è particolarmente originale nella ripresa del modello, di certo condivide con i suoi codificatori l'universo di riferimento, come testimoniato anche dalla sua traduzione in castigliano negli stessi anni de *Il cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione. Si tratta di un esempio particolarmente istruttivo, che coinvolge non solo la Spagna ma l'intera Europa, in questo caso sia Mediterranea che nord-occidentale: uno dei tre più importanti codici letterari dell'eroticismo occidentale, pari solo all'amor cortese e all'amore romantico, si diffonde e diviene egemone nel giro di pochi decenni in tutta Europa a causa di una precedente egemonia economica, diplomatica e culturale della patria dei suoi sostenitori. In questo caso, le ragioni interne alla lirica del Petrarca, l'universalità e la traducibilità della sua lingua, la stessa straordinaria innovazione del libro-canzoniere, quell'esempio di «breviario laico»⁸ nel-

⁸ G. Contini, *Preliminari sulla lingua di Petrarca*, «Paragone», II, 16, 1951, pp. 3-26.

la definizione che ne darà Gianfranco Contini, non erano state sufficienti a imporre lo stesso modello nei centocinquanta anni precedenti. Di fatto non al poeta fiorentino, che era molto più conosciuto per le opere in latino e, tra quelle in volgare, per i *Trionfi* (1473) in terza rima, ma a Venezia dobbiamo quindi la produzione di un Boscán, ma anche di Garcilaso e, nel superamento e nella dissoluzione del modello, di Góngora. Non solo a Francesco Petrarca ma anche all'influenza della Repubblica di San Marco si deve quel *felicísimo resultado de un injerto de la cultura italiana en el tronco español*, che secondo Dámaso Alonso costituisce la poesia spagnola del XVI e del XVII secolo.

L'importanza di questo terzo elemento, quello politico, economico e commerciale, nella storia dello spazio culturale comune del Mediterraneo, appare immediatamente evidente allorché si analizzino le ragioni della frattura e poi del declino che lo investirono a partire proprio dal XVI secolo.

Da una parte, la caduta di Granada nel 1492, che chiude gli otto secoli di presenza dell'Islam nella penisola iberica, e nello stesso tempo l'espansione dell'impero ottomano in Egitto e sulle coste libiche, tunisine e algerine, determinano la pressoché definitiva scissione del Mediterraneo in due grandi aree politiche e culturali: quella cristiana dell'impero spagnolo a Nord e quella islamica dell'impero ottomano a Sud. Si tratta di una frattura che non sarà mai più ricomposta, tanto meno quando la violenza del colonialismo europeo tenterà di ricreare un'unità con i mezzi del dominio e della sopraffazione.

Dall'altra parte, l'epoca delle grandi scoperte geografiche, che si dipana sempre a partire dal 1492 – *Annus mirabilis!* – e soprattutto a partire da queste aule nelle quali vengono discusse per la prima volta in ambito accademico le teorie dell'italiano Cristoforo Colombo, spostal'asse del commercio verso l'Occidente delle Americhe e, con il tempo, l'asse dello sviluppo economico verso Nord.

Ma se l'unità del Mediterraneo è spezzata, è proprio nel XVI secolo che nasce l'altro insieme culturale che abbiamo visto con Curtius determinare l'organismo 'Europa', quello moderno occidentale: in questo nuovo insieme, i rapporti tra Spagna e Italia non sono mai stati così saldi. È l'epoca, almeno fino alla pace di Utrecht del 1714, della supremazia spagnola da Nord a Sud della Penisola italiana, una supremazia e un'egemonia culturale che proseguiranno poi nel Sud fino ad un secolo e mezzo fa, fino all'Unità d'Italia.

Saranno la Spagna e l'Italia cattoliche e controriformiste, la Spagna e l'Italia barocche, in una parola che non a caso è di origine castigliana, la Spagna e l'Italia unite in un legame che ha segnato per sempre la mentalità del Sud Italia, e della Sicilia in particolare. Scriverà Leonardo Sciascia «Di tutte le dominazioni straniere che sono toccate alla Sicilia, quella che, in epoca moderna, ne ha permeato più di tutte la mentalità, è stata la spagnola. [...] Il termine 'spagnolesco', d'altronde è più adatto ai siciliani che agli spagnoli...»⁹. Ed è

⁹ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Mondadori, Milano 1979, pp. 49-50.

un legame che lascia il segno, che prosegue – latente – ancora nel XX secolo, quando riemerge inaspettato in improvvise affinità poligenetiche come quelle tra il mio conterraneo, Luigi Pirandello, e il tre volte Rettore dell'Università di Salamanca, don Miguel de Unamuno. Straordinario e lucidissimo critico di sé stesso e della propria opera, fu lo stesso don Miguel, a quanto sembra, a riconoscere per primo le affinità tra la propria arte e quella pirandelliana, in un articolo del 1923 – e dunque successivo alla pubblicazione di *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), così frequentemente accostato dalla critica a *Niebla* (1914) di Unamuno – dal titolo *Pirandello y yo*. In questo scritto, l'academico salamantino spiega così la poligenesi dei temi e delle immagini:¹⁰

Es un fenómeno curioso y que se ha dado muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofía, el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados. Diríase que es algo que flota en el ambiente. O mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien lo revele.¹⁰

È un fenomeno curioso e che si è dato molte volte nella storia della letteratura, dell'arte, della scienza o della filosofia, quello che due spiriti, senza conoscersi né conoscere una per una le loro opere, senza porsi in relazione l'uno con l'altro, abbiano perseguito uno stesso cammino ed abbiano tramato analoghe concezioni o siano arrivati agli stessi risultati. Si direbbe che è qualcosa che fluttua nell'ambiente. O meglio, qualcosa che è latente nelle profondità della storia e che cerca chi lo riveli.*

Ecco io credo che questo «qualcosa che è latente» altro non sia che il portato di ventisei secoli di dialogo ininterrotto tra le culture dell'Europa e del Mediterraneo, un dialogo fatto non solo di lingue e letterature – sulle quali oggi ci siamo, di necessità, concentrati – ma anche di bestie da soma, vetture, merci, navi, idee, religioni, modi di vivere che costituiscono la nostra molteplice identità.

Correnti sotterranee sembrano infatti attraversare questi ultimi ventisei secoli, correnti che hanno origine e poi tornano a sfociare nello stesso mare, e che ogni tanto – con il favore della politica e della storia – si trovano a confluire nell'opera di singoli individui o di intere generazioni, questo termine così caro alla cultura spagnola, generazioni che si ritrovano riunite sotto il vessillo di un poeta, di un'opera, di una concezione del mondo, di una comune posizione politica o visione morale.

Penso ancora alla corrente della lirica petrarchista, che da Venezia arriva in Spagna e che con Góngora e Quevedo si immerge nel Barocco

¹⁰ M. de Unamuno, *Pirandello y yo*, «La Nación», Buenos Aires, 15 julio 1923, in Id., *Obras Completas*, vol. VIII, ed. Escelicer, Madrid 1966, p. 501.

e poi, ancora tramite Góngora – ma questa volta il Góngora padre della Generazione del '27 – torna in Italia, dove Ungaretti lo tradurrà e lo tradirà rendendolo più petrarchista dello stesso Petrarca, e dove altre generazioni di poeti e intellettuali italiani scopriranno il suo canto, insieme a quello di Lorca nelle traduzioni di Carlo Bo – Maestro di molte generazioni contemporanee – e a quello di Guillén nelle traduzioni di Montale.

Scriverà ancora Leonardo Sciascia:

Caro Jorge Guillén, che da molti anni non vedo: ma indimenticabili sono le mie serate romane in sua compagnia, tra il '57 e il '58. La sua tesi di laurea con Unamuno rettore, a Salamanca, e Pedro Salinas relatore; quel mondo di poesia e di amicizia che era, per lui e gli altri dieci poeti, la Spagna prima della guerra civile; la messa funebre in memoria di don Luis de Góngora col prete officiante che si voltava a guardare quello strano raduno di poeti... “Era la Spagna tesa e secca, diurno tamburo di suono sordo”, dirà Neruda. Giusta immagine, per la Spagna di Calvo Sotelo e di Francisco Franco. Ma era anche la Spagna della fraternità dei poeti, della fraternità dei poeti col popolo: col popolo che avrebbe dato inizio alla Resistenza europea.¹¹

In questo brano tratto da *Ore di Spagna*, una raccolta di articoli scritti tra il 1980 e il 1985, non si legge solo il rapporto di Leonardo Sciascia con la Generazione del '27, bensì si ritrova tutto Sciascia, e in particolare il legame per lui indissolubile tra letteratura e impegno politico e civile. Non sempre, non per tutti, tale legame è rimasto saldo: eppure io oggi oso dire che, se è possibile immaginare e praticare una letteratura disimpegnata, che sia fine solo a sé stessa o all'intrattenimento, non è invece in alcun modo possibile immaginare e praticare una cultura che sia scissa da un impegno civile. Di conseguenza, non è possibile progettare e vivere un'università lontana dal medesimo impegno. Per questo dobbiamo chiederci quale sia oggi l'impegno prioritario per le culture del Mediterraneo e per le Università che tali culture rappresentano e nutrono. Rispetto al più recente passato, negli ultimi anni abbiamo assistito ad una riscoperta della centralità economica e politica del Mediterraneo. Il primo tentativo organico di governare questa rinnovata centralità è stato compiuto, non a caso a Barcellona, ormai quasi venti anni fa, dai quindici Paesi che allora componevano l'Unione Europea e da dodici Paesi della sponda Sud del Mediterraneo. Nell'ambito del progetto delineato a Barcellona spiccavano la volontà di garantire la sicurezza e la stabilità del bacino del Mediterraneo, di favorire lo sviluppo economico della regione con l'obiettivo a medio termine di istituire una zona di libero scambio entro il 2010 e, infine, di promuovere uno scambio culturale costante e profondo fra le

¹¹ L. Sciascia, *Ore di Spagna* (1988), introduzione di N. Tedesco, fotografie di F. Scianna, Bompiani, Milano 2000, p. 29.

società civili dei Paesi coinvolti. Nonostante gli obiettivi di Barcellona siano stati fino ad ora in gran parte disattesi, quella Conferenza ha avuto l'indiscutibile merito di riportare lo sguardo e l'attenzione di un'Europa poco attenta alle proprie reali radici culturali verso quel mare che l'ha resa grande e prospera, verso quel mare che solo può farla uscire dalla crisi in cui oggi si trova, una crisi di identità prima e ancor più che economica. E mentre Barcellona indirizzava lo sguardo dell'Europa verso la possibilità non solo di un nuovo mercato (ché – non bisogna nasconderselo – era uno degli intenti della Conferenza), ma anche e soprattutto verso un modello di sviluppo basato sul ruolo della cultura e del dialogo, nelle rive Sud del Mediterraneo iniziavano a germogliare quelle aspirazioni di libertà e democrazia giunte a maturazione negli anni appena trascorsi, seppur come fuochi fatui. Ma oggi sulle rive del *mare nostrum*, a pochi chilometri dalla Sicilia, si combatte una guerra. Il nostro 'magico lago' – come lo definisce Tahar Ben Jelloun – appare in fermento: le ondate migratorie modificano il volto delle nostre città, dove persone e culture diverse si incontrano e si scontrano, alternando i miracoli dell'accoglienza e della solidarietà alle tragedie del fondamentalismo e dell'intolleranza. Di fronte a un simile scenario la costruzione di un vero dialogo interculturale, la rifondazione di uno spazio culturale comune diviene urgente e necessaria. Essa deve essere perseguita con ogni mezzo politico ed economico e, soprattutto, attraverso tutte le forme della cultura, materiale o immateriale: attraverso la cucina – penso ad esempio alla proclamazione da parte dell'UNESCO della Dieta Mediterranea come Patrimonio dell'Umanità, ottenuta dopo un percorso che ha visto lavorare fianco a fianco la comunità italiana del Cilento e quella spagnola di Soria, quella greca di Koroni e quella marocchina di Chefchaouen – attraverso la musica, la danza, la letteratura, le arti figurative. Ancor di più, il dialogo interculturale deve essere costruito attraverso una promozione attiva di modelli virtuosi, ispirati al nostro passato e al nostro presente, di crescita e sviluppo nella molteplicità. In questo Spagna e Italia sono maestri: ancor più della Francia, la cui storia politico-culturale è stata quasi interamente rivolta verso il suo centro, identificato univocamente con Parigi, la Spagna e l'Italia hanno coltivato – al tempo stesso per vocazione e 'costrizione' storica – un'attitudine alla molteplicità, alla diversità delle lingue come alla pluralità dei centri culturali presenti nel proprio territorio, così numerosi e di tale valore che le due Nazioni si sono contese fino a qualche anno fa, prima dello storico sorpasso della Cina sulla Spagna – in un testa a testa decennale – il primato nella Lista UNESCO del Patrimonio culturale e naturale dell'umanità. A Spagna e Italia, dunque, a queste due Penisole che, anche fisicamente, si gettano, si slanciano verso Sud, spetta il compito difficile, ma necessario di guidare l'Europa verso il Mediterraneo. A Italia e Spagna, che dalla cultura araba sono state beneficate e, oserei dire, benedette, spetta il compito di riprendere il dialo-

go con il nuovo Islam democratico che si affaccia sul Mediterraneo. Alle scuole e alle Università spagnole e italiane, infine, dalle più antiche – come Bologna e Salamanca – alle più recenti – come quella di cui sono Rettore, l'Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano, fondata dal grande critico letterario Carlo Bo – spetta il compito di fornire alle giovani generazioni come all'opinione pubblica i mezzi cognitivi, linguistici e interpretativi per la costruzione di un'Europa e di un Mediterraneo uniti e solidali, nella molteplicità delle lingue e delle culture. E allora, le nostre due 'culture del Sì', spagnola e italiana, assolveranno pienamente alla loro funzione storica e si proporranno finalmente al mondo come le culture del Sì all'accoglienza, del Sì al dialogo, del Sì alla pace. E allora, chissà che in qualche luogo, sulle rive del Mediterraneo o nei loro pressi, nuovi poeti arabi, cristiani o ebrei non tornino a comporre il canto al tempo stesso lieve e accorato di una giovane ragazza palestinese del XXI secolo, che si rivolge alla propria madre con la trepidazione, la leggerezza e la speranza di due brevi versetti, perché il suo amico, il suo *habib*, è vivo ed è alla porta.

UN'AUTOBIOGRAFIA IMMAGINARIA

Angelo R. Pupino

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" (<arpupino@libero.it>)

Fin dal *Fu Mattia Pascal* (1904) ma non soltanto in tale sede, Pirandello aveva asseverato che la condizione umoristica dell'arte è fondata sulla 'riflessione' consapevole. Né le pagine su Alberto Cantoni, reputatissimo e corteggiato fin dal 1893, avevano opinato diversamente. Se alcune di esse, recuperate anche in *Arte e scienza* (1908), verranno trasposte in *L'umorismo* (1908), sarà perché ne costituivano una sorta di preludio. Erano in sostanza un abbozzo della suddetta dissertazione di poetica; o si dica pure di questo 'manifesto'. Ne leggo subito il seguente brano:

Nell'umorista [...] la riflessione assume una parte [...] importante; non si nasconde, né resta invisibile; diventa anch'essa potenza creatrice. Perché la concezione, in ogni vero umorista, si sdoppia, assegna una parte al sentimento, una parte alla riflessione; e questa rimane, sì, come uno specchio interiore; ma – per usare una immagine – è come uno specchio d'acqua diaccia, in cui la fiaccola del sentimento non si contenta di rimirarsi, ma si tuffa e si smorza; e il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista e il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. La quale nasce insomma dal contrasto tra il caldo del sentimento e il freddo della riflessione. [...] Ora, perché questo sdoppiamento avvenga, bisogna che l'artista abbia fatto un'esperienza amara della vita e degli uomini, un'esperienza che, se da un lato non permette più al sentimento ingenuo di metter le ali e di levarsi come un'allodola perché lanci un trillo nel sole, senza ch'essa la trattenga per la coda nell'atto di spiccare il volo; dall'altro lo induce a riflettere che la tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti sanno o possono sopportare; lo induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto: poco importa, giacché non è né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, perché forse non esiste.¹

¹ L. Pirandello, *Arte e scienza* (1908), in Id., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Giunti, Firenze 1994, pp. 175-176. Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

Il richiamo all'«esperienza amara della vita e degli uomini» invita ad aprire una breve parentesi – tanto più se con un tal richiamo sia scrive all'arte umoristica una genesi psichica. Sembra si alluda al trauma esistenziale di un soggetto, a una ferita dolorosamente incisa in lui: sul suo corpo e sulla sua sensibilità, in strati occulti e imperscrutabili, ineffabili dell'Io. Oserei dire nell'inconscio – ma un inconscio, preciso, su cui non sembra che gravino già le dottrine presto trionfanti dell'esploratore più tenace e acrive dello stesso – Freud, s'intende, che non per nulla fu contemporaneo e forse complice involontario del coacervo di novità letterarie, specialmente anglofone che denominiamo modernismo. Tant'è: *Die Traumdeutung*², se posso rammentarlo, se appare nel 1899, come a voler permeare di sé il nuovo secolo, è datato al rintocco dello stesso, 1900 – sebbene che nella cultura nazionale la sua penetrazione sia seriore e lenta.

In una lettera all'amico Luigi Antonio Villari (era sempre il 1908) Pirandello, confida inoltre che la propria «attività è frutto d'albero insanabilmente atossicato, radicato profondamente nella più acre e nera tristezza»³. Né importa troppo se nel 'manifesto' non si individui 'una causa determinata' dell'umorismo, né se l'autore opini che questo sia sì, pur se di massima, conseguenza di una personale «esperienza amara». Solo che tale è in vero né necessariamente né sempre. Tant'è che poco più oltre, se si assicura che la sofferenza subita varca «i limiti del nostro essere individuale»⁴, si aggiunge che ha comunque «radice»⁵ in esso. E dove altrimenti? Dove, posto che alla «disposizione d'animo che suol chiamarsi umoristica»⁶ concorrono casi che si ragguagliano a quell'«essere»⁷ singolo? Quali casi? A parte l'«esperienza amara»⁸ suddetta, che è un'esperienza vissuta, si badi, un *Erlebnis*, si elencano «una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende [...], o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito»⁹. È dunque fondato il parere di un pirandellista senz'altro esperto e attento come Giudice? Quale parere? Sfidando i rischi incussi dalla *biographical fallacy*, o prescindendone, egli asseriva che il Nostro eseguì una 'continua autobiografia'. Che senso avrebbe allora sorpassare l'«essere individuale»¹⁰. Tutto sta a intendersi su cosa sia l'autobiografia. Atteso che secondo Giudice sembra piuttosto rela-

² Per l'edizione italiana, cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1948), trad. it. di E. Fachinelli, H. Trettl Fachinelli, Boringhieri, Torino 1981.

³ E. Providenti, *Archeologie pirandelliane*, Maimone, Catania 1990, p. 144.

⁴ L. Pirandello, *L'umorismo* (1920), in Id., *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 143.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 122.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 176.

⁹ Ivi, p. 122.

¹⁰ Cfr. G. Giudice, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1975.

tiva alla vita vissuta, all'*erleben*, non si evocherebbe in tal modo la dimensione autobiografica fattuale? Si può sottoscrivere questa interpretazione?

Essa è certo compatibile con l'opzione umoristica, e tuttavia occorrerà controllarne sia pure alla svelta l'attendibilità sul *corpus* dell'opera pirandelliana. Procedendo per campioni, che per fortuna sovrabbondano, si rammenterà subito *Scienza e critica estetica* (1900), ove è manifesta la suggestione esercitata da un pre-freudiano come Alfred Binet. Costui, collaboratore di Charcot alla Salpêtrière, alle cui esperienze si abbeverò pure il giovane Freud, reputava nelle *Altérations de la personnalité* (1892) che «l'esprit évoqué par le medium n'est pas autre chose que le personnage subconscient»¹¹. Pirandello desumeva allora che come un medium in *trance* secerne a mo' di fantasmi i suoi molteplici doppi, così un artista

[...] nel momento dell'estro, in cui la sua coscienza normale si smarrisce, si disgrega in tumulto, veramente compone, costruisce, crea con gli elementi del suo proprio spirito, altri personaggi, altri individui in sé, ciascuno con la sua propria coscienza, con una intelligenza sua propria, vivo e operante.¹²

È come presumere che tra un autore e un suo personaggio intervenga un'osmosi; o come congetturare che nel secondo, divenuto appunto «vivo e operante», e quasi un clone, si transustanzino «elementi» spirituali e intellettivi del primo. Non si tratterebbe dunque di una tendenza trivialmente psicologica; e tanto meno banalmente autobiografica. Ancora più compatibile sarà un'intervista apparsa a cura di Mario Manaira sul «Pensiero» del 12 giugno 1926. Al suo interlocutore lo scrittore finalmente celebre dichiara: «ciò che scrivo è il contenuto della mia vita». Cosa vuol dire? Ecco che si specifica: «scrivo il mio pensiero, esprimendo idee che sono intimamente mie e che formano l'essenza della mia vita»¹³. Visto che il «contenuto» della vita resta molto vago, e che se esso consisterà nel «pensiero», non includerà allora le vicende vissute, la dimensione più propriamente autobiografica è perfino sfumata ulteriormente. Sembra si esuli volutamente dai fatti.

Sia chiaro: non che l'autobiografo racconti la sua vita o anche solo un aspetto o un episodio della stessa sempre alla prima persona. Non si dice nulla che già non si sappia, con ciò, e a titolo di esempio basti pensare, in

¹¹ A. Binet, *Les Altérations de la personnalité*, Félix Alcan, Paris 1892, p. 304; trad. it. e cura di C. Tagliavini, *Le alterazioni della personalità*, Giovanni Fioriti, Roma 2011, p. 210: «lo spirito evocato dal medium non è altro che il personaggio subcosciente».

¹² L. Pirandello, *Scienza e critica estetica*, «Il Marzocco», V, 26, 1900, pp. 1-2.

¹³ L. Pirandello, intervistato da Mario Manaira in *Pirandelliana (nostra particolare intervista)*, «Il Pensiero», 12 giugno 1926; ora in I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, prefazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino 2002, p. 322.

ambito militare, a un testo notissimo. È un testo appartenente ai primi rudimenti del latino. Lo abbiamo studiato infatti sui banchi di scuola, ed è il *De bello gallico*. Ivi l'Io grammaticale scompare. Il pronome e i predicati riferiti al soggetto dell'enunciato sono alla terza persona. Ma del resto, quando un racconto è in prima persona, e chi lo porge ha inoltre il nome dell'autore stesso, siamo poi sicuri che si tratti sempre di autobiografia? Niente affatto. Valga l'esempio canonico di Proust. Egli drena sì l'attenzione del lettore verso il narratore auto diegetico della *Recherche*. Il suo nome è sì Marcel. Nientemeno che il nome dell'autore reale, di Proust. Coincide egli allora con lui? No. Proust non pretende, anzi disdice di essere lui stesso il personaggio. Marcel è sì colui che in quell'opera immensa, che se non è un romanzo classico è il romanzo di un romanzo, colui che diceva Io. Egli è invero il soggetto della enunciazione, ma della enunciazione romanzesca, si badi: dell'enunciazione finzionale, non della enunciazione empirica. Non per nulla Proust eccepisce che la paternità anagrafica di un'opera cela una identità segreta, un «autre moi»: «un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices»¹⁴ – si legge nello scartafaccio a noi noto come *Contre Sainte-Beuve* (1908-1911?). Ove a confutazione del taglio biografico che il grande critico romantico con cui polemizzava conferì ai suoi *Portraits littéraires*, si obiettava: «Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous que pouvons y parvenir. [...] Cette vérité, il nous faut le fair de toutes pièces»¹⁵.

Se dunque una figura finzionale nasconde le latebre di chi la generò, o se l'autore tende a sovrapporsi ad essa, ch'è quanto a dire a se stesso, fosse pure un se stesso segreto, ignoto o forse solo *honteux*, un «autre moi»; se un'opera può insomma apparire e vuol essere autobiografica, l'autobiografia non è detto che racconti sempre le vicende vere e verificabili di una vita vissuta. È troppo noto, perché richieda più di uno svelto cenno, il fecondo fiorire di studi che soprattutto nell'ultimo scorcio del Novecento accertarono il brulichio di mistificazioni inganni tranelli pur involontari e inconsci che implica lo specifico genere letterario: da Sant'Agostino, citando a caso e alla rinfusa, a Montaigne e Rousseau, da Casanova ad Al-

¹⁴ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et mélanges et suivi d'Essais et articles* (1954), éd. établie par P. Clarac, avec la collaboration d'Y. Sandre, Gallimard, Paris 1971, pp. 221-222; trad. it. di P. Serini, M. Bertini, *Contro Sainte-Beuve*, saggio introduttivo di F. Orlando, Einaudi, Torino 1974, p. 16: «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi».

¹⁵ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: «Quell'Io, se vogliamo tentare di comprenderlo, è nel profondo di noi stessi: è provando di ricrearlo in noi che possiamo pervenirvi. Si tratta di una verità che dobbiamo creare di sana pianta».

feri, Primo Levi ecc. ecc. Né sono mancate in materia trattazioni estreme la cui radicalità si confessa in forma esplicita, forse ostentata, fin dal titolo del testo che la sprigiona. Basterà pensare a un celebre saggio di Paul De Man, *Autobiography as De-Facement*, apparso su «MLN» nel 1979. Mi astengo però dal ricorrere alla formula pur molto getto nata dello 'sfiguramento'. Preme piuttosto coonestare che per l'oggetto in discussione, Pirandello, il ragguaglio meno improprio sembra semmai l'autoritratto – che non è peraltro esente da alterazioni della figura. Le domande preliminari sono allora: chi dipinge l'artista che si ritrae, o diciamo altresì che si racconta? Dipinge o racconta davvero se stesso? Trascegliendo da una tradizione affollatissima non più che qualche raro specimen, ma tra i più significativi, si consideri il vasto campionario tramandato da un Dürer o da un Tiziano o da un Velásquez, per dire; o a quello prodotto in età contemporanea da un Picasso o da un De Chirico o da una moltitudine di altri loro colleghi. Sappiamo che spesso si rappresenta noi solati e *ad abundantiam* (anche Velásquez, che si ritrae ben due volte in uno stesso olio del 1656, *Las Meninas*, ma sempre confinandosi in uno spazio distinto, in ombra, e in uno specchio, mentre da una finestra un potente fascio di luce spiove lateralmente, quasi di spalle, sulla figura locupletandola). Solo che le rispettive sembianze, le maschere, numerose e diverse una dall'altra, a prescindere da età correnti e tecniche di esecuzione, sono meno fedeli, meno fotografiche, meno realistiche, che tendenziose; o sono magari idealizzate. Il soggetto si osserva, si scruta. Indaga penetra specilla la dimensione interiore che, avvertono Lavater e la fisiognomica, traspare nei connotati che ritrae. E oggettivandosi, non che si esibisca: si rivela a se stesso. Disvelamento? Attenzione però: del pari che un autobiografo, ognuno mette in scena meno il proprio Io che una propria «vita possibile». O meglio ancora: in quel pullulare di autoritratti si scorgono le varie vite possibili di un Io che sfugge ormai a se stesso, che si elude e si metamorfosizza in un Altro, persino in Altri, nel momento stesso in cui si fissa in una o più immagini. È allora un Io che si confessa multiplo: si pensi, a un'altezza cronologica conforme, a un fotomontaggio emblematico dello *Zeitgeist*, ove Umberto Boccioni appare ripreso cinque volte ma sempre da punti di vista diversi (*Io Noi Boccioni*, 1907). Il *cogito* cartesiano, ovvero il soggetto unitario, compatto, ormai del tutto alle spalle, cede dunque a una crisi di identità e va in frantumi.

Compatibile o comunque sussidiaria apparirà quella che nel 1912, ma riunita postuma nelle *Réflexions sur le roman* (riunite postume, nel 1938, da Gallimard), Albert Thibaudet denominò «autobiographie du possible». Che intendeva con ciò? Si capisce subito che il suo presupposto era in Leibnitz. Era negli *Essais de Théodicée*, precisamente in quel luogo ove Pallade mostra a Teodoro il Palazzo dei destini in cui si svolgono le vicende possibili di Sesto. Questo il commento di Thibaudet:

Balzac, qui luttait contre l'état-civil, a mis au jour une fois au moins un personnage amorphe, un enfant qui n'a pas un trait de l'enfant: c'est lorsqu'il a voulu se raconter lui-même et qu'il a écrit Louis Lambert. Et Louis Lambert nous donne peut-être dans son didactisme la clef théorique de cette faculté du vrai romancier, qui crée des personnages avec sa substance propre. [...] En d'autres termes, le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le vrai roman est comme un autobiographie du possible, la biographie par Sextus Tarquin de tous ce Sextus Tarquins que, dans l'apologue qui termine *La Théodicée* de Leibnitz, la divinité montre à Sextus peuplant à l'infini l'infinité des mondes possibles. Il semble que certains hommes, les créatures de vie, apportent la conscience de ces existences possibles dans l'existence réelle. S'ils prennent pour sujet de leur œuvre cette existence réelle, elle se réduit en cendre, elle devient fantôme, sous la main qui la touche. Elle a eu sa vie, elle n'a pas droit à une autre. Le génie du roman fait vivre les possible, il ne fait pas revivre le réel.¹⁶

Balzac, che lottava contro lo stato civile, ha esibito almeno una volta un personaggio amorfo, un ragazzo che non ha tratti di ragazzo: quando ha voluto raccontare se stesso e quando ha scritto *Louis Lambert*. E Louis Lambert ci dà forse nel suo didascalismo la chiave teorica di questa facoltà del vero romanziere, che crea personaggi con la sua propria sostanza [...]. In altri termini: l'autentico romanziere crea i suoi personaggi secondo le direzioni infinite della sua vita possibile: il romanziere fittizio li crea secondo la linea esclusiva della sua vita reale. Il vero romanzo è come un'autobiografia del possibile: la biografia di Sesto Tarquinio di tutti i Sesto Tarquini che nell'apologo che conclude *La Théodicée* di Leibnitz la divinità mostra a Sesto che popolano all'infinito l'infinità dei mondi possibili. Sembra che certi uomini, i creatori della vita, ragguagliano la coscienza di questa vite possibili all'esistenza reale. Se assumono per soggetto della loro opera l'esistenza reale, questa si riduce in cenere, diventa un fantasma nella mano di chi la tratta. Essa ha avuto la sua vita, non ha diritto a un'altra. Il genio del romanzo anima invece il possibile, non fa rivivere il reale.*

Con parole di Proust, per affidarci ancora a lui, non sarebbe forse improprio azzardare che un romanzo non è che l'autobiografia di un «autre moi». Di un *moi* subconscio o inconscio – diciamo, dal momento che il richiamo del «profondo» evoca forse nel lettore di Proust una nozione psicanalitica. Talché una vita che si narra non sarà la vita empirica che si vive o si è vissuta, bensì la vita che si desidera o si sarebbe desiderato vivere. Meglio: che si vive non nella realtà ma in ben un altro distretto: nell'immaginario, dico, in un suo scrigno recondito e ignoto alla coscienza. È una vita 'vita possibile'. Vita dunque per nulla fattuale.

¹⁶ A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris 1938, pp. 11-12.

Ancor più degno di nota appare tuttavia nella circostanza presente che in un'altra lettera del 3 settembre 1904, destinatario il Villari, il mittente attesti una tale immedesimazione con un suo celebre personaggio da confidare:

mi trovo in tantissime angustie. Non nego che queste, per un sincero umorista, siano la manna [...]. Sarebbe veramente piacevole, se Il fu Mattia Pascal [...] uscisse con questo frontespizio:

Il fu Mattia Pascal
 Romanzo
 del
 Fu Luigi Pirandello

figurati quanti elogi, la critica, e come andrebbe a ruba il volume!...

Nino Borsellino avverte inoltre che un'imperiosa istanza («Io, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere»¹⁷) appartiene sì al fuggitivo di e da Miragno, ma che in una pagina dell'autografo del romanzo è sottoscritta altresì da «Luigi Pirandello». Una firma autografa. Una avocazione flagrante. Chi firma avoca a sé l'enunciato e l'enunciazione dell'«autres moi» finzionale che affiorano da recessi bui e forse ignoti pure all'«Io» che li cova in seno. Ed è come riprendere una celebre provocazione attribuita a Flaubert – *Madame Bovary c'est moi* – e arrogarsi: *Pascal c'est moi*. Non diversamente, a proposito dei *Sei personaggi*, potrebbe il Nostro arrogarsi di essere egli stesso il Padre? Poiché se quest'ultimo così arringa il Capocomico:

Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede uno ma non è vero: è tanti, signore, tanti, secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: uno con questo, uno con quello – diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'essere sempre uno per tutti e sempre quest'uno che ci crediamo in ogni nostro atto. Non è vero! Non è vero!¹⁸

È stessa tematica sviluppata in *Uno, nessuno e centomila*. Potrebbe allora il Nostro arrogarsi, a proposito del suo narratore autodiegetico, di essere egli stesso Vitangelo Moscarda? *Gengè c'est moi*? Trasceso in via preliminare ogni combacchio rozzamente empirico, si tratta di una ricerca ovvero di una elusione della perdita identità? Possiamo dire del *cogito*? Penso semmai a un Derrida, filosofo per nulla incompetente di cultura psicanalitica. Non a torto, in un documentario di Safaa Fathy visionabile sul web, *D'Ailleurs, Derrida* (1999), il suo protagonista osservò una volta che

¹⁷ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* [1904], in Id., *Tutti i romanzi* [1973], vol. I, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1998¹⁰, p. 132.

¹⁸ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1921, p. 48.

Le fantasma identitaire [...] il naît de cette inexistence de moi. Si le moi n'existerais on ne le chercherait pas on ne l'écrirait pas. Si donc on écrit des autobiographies c'est parce-que on est mû par le désir et le fantasma de cet rencontre d'un moi qui enfin se [resculait] [...] Si moi j'arrivais à identifier cette identité de façon assurée, naturellement je n'écrirais plus, je ne marquerais plus je ne transcrirais plus, et de cette manière je ne vivrais plus.¹⁹

[...] il fantasma identitario nasce dall'inesistenza dell'io. Se l'io esistesse non lo cercheremmo, non scriveremmo. Se dunque si scrivono autobiografie è perché siamo mossi dal desiderio e dal fantasma di questo incontro con un io che sia alla fine ciò che è [...]. Se riuscissi a identificare questa identità in maniera certa, naturalmente io non scriverei più. Non firmerei più, non traccerei più e, in un certo modo, non vivrei più.*

La parola, se pur sopraggiunta al termine di una stagione esageratamente incline alla teoresi pressoché su tutto, sembra rispetto al caso abbastanza pertinente. Il presente discorso riuscirebbe però difettivo se tralasciasse di eccepire che i romanzi in questione sono, del pari che quelli usciti dalla stessa penna, nient'altro che finzione. *Fiction*. Una *lapalissade*. Raccontano vicende fantastiche. Che come quella della sventurata Bovary hanno ben poco o piuttosto nulla da spartire con la vita reale di chi le ha raccontate. Sicché, se nel romanzo di Pirandello come in un qualunque altro romanzo sono ravvisabili impronte autobiografiche, queste ultime le avrà incise meno l'autore anagrafico che il suo «autre moi»: *der Doppelgänger*. E d'altra parte, se posso avvalermi di un teste professionalmente motivato, è notorio che un romanziere e saggista come Jean Thibaudau, per dire, avvalorando ex ante quanto qui sostengo, pubblicò su «Tel Quel» *Le roman comme autobiographie* (1968)²⁰.

In tutta l'opera di Pirandello, perfino nei saggi, benché la propria vita egli la evochi appena e frugalmente, gorgogliano invero vari scorci autobiografici. Solo che sono di massima mascherati e indiretti. Tant'è: di chi si parla surrettiziamente quando in *Un critico fantastico* (in *Arte e scienza*, 1908) conclude con le parole seguenti?

Vi sono scrittori schiavi del tempo che pensano cioè e sentono e scrivono come il tempo vuole, ed hanno fortuna, e qualche volta anche gloria ed altissimi onori; e vi sono scrittori che pur vivendo oscuri, solitarii e sdegnosi, lavorando nell'ombra con la tenace e vigile pazienza dei forti, ribelli segretamente a tutte le tirannie del tempo, alle idee comuni, che formano l'atmosfera morale e intellettuale di esso, lo vincono con l'opera loro, anche quando sembra che ne rimangano schiacciati.²¹

¹⁹* <<https://www.youtube.com/watch?v=JMQUrQ6ctM>> (03/2016).

²⁰ J. Thibaudau, *Le roman comme autobiographie*, «Tel Quel», 34, 1968, pp. 67-74.

²¹ L. Pirandello, *Un critico fantastico*, in *Id., Arte e Scienza*, W. Modes Libraio-Editore, Roma 1908, pp. 72-73.

Va bene: l'oggetto della considerazione è di nuovo Alberto Cantoni. E niente fatti, d'accordo. Ma chi guardi in controluce il frammento trascritto, ravviserà in filigrana una proiezione ideale dell'autore, che all'epoca, se pure quarantenne o quasi, era ancora lontano dalla «fortuna» che plausibilmente pensava di meritare, ma che raggiungerà solo parecchio dopo, con i *Sei personaggi*. Nondimeno, «pur lavorando nell'ombra», e senza riconoscimenti adeguati, si può intuire che egli si arrogasse di appartenere di diritto a quei «forti» che «con l'opera loro» sono abilitati a vincere i vincoli del «tempo».

Pur esitando, guardo ora alle *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra* (1935?). E perché esito? Perché nei relativi appunti, pochi e disorganici, spiccano sì tracce autobiografiche, certo, ma troppo esigue per poterne congetturare qualcosa di irrefutabile e definitivo. Tant'è: il soggetto della enunciazione, mimetizzato in un narratore anonimo, informa: «Una notte di giugno caddi sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano»²². E sappiamo che Pirandello nacque appunto in quella campagna verso la fine di giugno. L'Io che parla e l'Io di cui esso parla è dunque lui, Pirandello? Oppure è il narratore anonimo? O i due sono uno solo? Uno solo? Uno che s'è sdoppiato almeno in due semmai. Non a caso in un'intervista uscita sul «Tevere» del 7-8 ottobre 1936 (siglata E.C.) lo stesso intervistato mette le mani avanti e a scanso di equivoci avverte: «Non sarà un romanzo autobiografico». E allora? Cosa concludere? Dobbiamo, possiamo attenerci a una confessione così perentoria? L'interlocutore, forse Ermanno Contini, una sua risposta ce la offre. Interviene proponendo per quel nuovo romanzo ancora da scrivere un contrassegno che subito appare non incongruo. Che anzi è fondato e pertinente. È un'«autobiografia immaginaria» scrive. La quale allora, se proprio di questo si tratta, trascende eventi e casi dell'autore empirico, la di lui realtà concreta. E proietta l'uno e l'altra in un orizzonte assolutamente più ampio ancorché meno palpabile: un orizzonte immaginario appunto, e in esso s'iscrive anche la sempre bramata verità ideale. La quale del pari che il simbolo (come inteso dal Goethe di *Maximen und Reflexionen*, 1833²³) trasvaluta il particolare conferendogli il significato universale cui l'umorista ambisce.

Ma ecco ancora una novella ai nostri fini significativa: *Personaggi* (1906). «Oggi, udienza» esordisce un narratore auto diegetico. «Ricevo» informa «dalle ore 9 alle 12, nel mio studio, i signori personaggi delle mie

²² L. Pirandello, *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra* (1935), a cura di A. Perniciaro, F. Capobianco, C.A. Iacono, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2001, p. 2.

²³ Per la prima edizione italiana, cfr. J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, trad. di B. Allason, De Silva, Torino 1943.

future novelle». Una folla di «ombre»²⁴ accorre. Non ancora personaggi, aspirano tutte a entrare in un racconto. Ed è ora riconoscibile la memoria di una lettera del 1904 (trascritta nel *Pirandello* di Giudice): «resterei dalla mattina alla sera qua nel mio scrittojo, al servizio dei personaggi delle mie narrazioni, che mi fan ressa intorno» confida il mittente a un amico, Luigi Natoli. «Ciascuno vorrebbe assumer vita prima dell'altro. Hanno tutti una particolar miseria da far conoscere»²⁵. Prodotti dell'immaginario, straniati da ogni fabula, essi suscitano il ricordo dei «personaggi» che il Capuana, mentore generoso del più giovane corregionale, aveva descritti in *Spiritismo?* (1884) come 'allucinazioni'. Nella novella suddetta si fa avanti un certo Leandro Scoto, sé-dicente dottore in scienze fisiche e matematiche. Ha con sé in edizione originale *The Astral Plane* (1895), di un Charles Webster Leadbeater. Chi era costui? Ben noto all'autore, era un teosofo in fra secolare. E il sé-dicente dottore, che confida in un racconto su di sé, per motivare le proprie aspettative, ne traduce a braccio un brano. Ma il narratore reagisce fermamente: «Ho già messo un teosofo in un mio romanzo, e basta. So io quanto ho dovuto faticare per non farlo parere noioso!»²⁶. Ebbene: se l'allusione è al *Pascal* e a un suo personaggio, Anselmo Paleari, cultore di quella teosofia di cui lo stesso Pirandello fu curioso, il narratore si identifica con l'autore empirico. Cede allora quest'ultimo all'autobiografia?

La risposta intuibile è che la narrazione di *Personaggi* è finzionale, e che il narratore, avendo in essa un ruolo, se pure in esso si manifesti qualche coincidenza con l'autore empirico, è anche lui finzione. A riprendere la formula del menzionato E.C., non si potrà dunque parlare d'altro che di 'autobiografia immaginaria', e in essa l'autore si converte in narratore, in *homo fictus*. Non era questo del resto il processo attribuito a Maupassant? In *Illustratori, attori e traduttori* si legge infatti:

Ricordo in *Notre Coeur* del Maupassant il romanziere Lamarthe: «armé d'un œil qui cueillait les images, les attitudes et les gestes avec la précision d'un appareil photographique».

Sotto il personaggio Lamarthe si nascondeva in quel romanzo lo stesso Maupassant, a cui – com'è noto – il Flaubert aveva dato per ricetta questa massima: – «Ben guardare!» – in cui, a suo credere, consisteva la salute dell'arte. – «Va' a far due passi, e mi riferirai in cento righe ciò che avrai veduto».²⁷

²⁴ L. Pirandello, *Personaggi* (1906), in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Davico Bonino, in appendice l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche, Einaudi, Torino 1993, p. 161.

²⁵ Lettera di Pirandello a Luigi Natoli, citata in G. Giudice, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1963, p. 337.

²⁶ L. Pirandello, *Personaggi*, in Id., *Sei personaggi*, cit., p. 164.

²⁷ L. Pirandello, *Arte e scienza*, in Id., *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 189.

Ma per ricondurre il discorso al proprio centro, si pensi soprattutto a quanto si legge del romanzo di Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* sarebbe uscito dalle sofferenze del suo autore. Combatte a Lepanto e alle Azzorre, schiavo in Algeri, amputato di una mano e relegato a «impieghi indegni di lui», egli fu addirittura scomunicato e imprigionato in «un'oscura e rovinosa carcere della Mancha». E proprio in essa, è questa l'ipotesi, concrescerebbe il grande archetipo dell'umorismo non meno che del romanzo moderno. Ma «era già nato prima il vero Don Quijote» si legge subito dopo. Dove? E Quando? In «Alcalá de Henares nel 1547»²⁸: luogo e data di nascita non già dell'Hidalgo, ma dello stesso Cervantes. È allora lui il Cavaliere dalla Trista figura o non è invece quest'ultimo un suo Doppio?

A tale eventualità il fiore postremo dell'antica Akragas, poi Girgenti, non accennava invero per la prima volta. Egli aveva già pubblicato sul «Momento» del 13 maggio 1905, sotto l'occhiello di *Centenari d'arte*, l'articolo *L'umorismo di Cervantes*, ove stimando autobiografica la genesi dell'umorismo, divergeva da Enrico Nencioni, cui si doveva *L'umorismo e gli umoristi* (1884)²⁹, per orientare l'attenzione sul personaggio meno che sul suo autore. Alla luce di quanto detto, però, quella genesi andrà intesa anch'essa nel senso argomentato sopra, tanto più se il suggerimento era di avventurarsi tra i labirinti di specchi in cui si aggira un Io scomponibile, avvalendosi a tal fine «dell'autore stesso e della storia della sua vita per dimostrare la vera ragione del libro e quella, più profonda, dell'umorismo di esso»³⁰. Il panegirista pretende anzi *pour cause*, ma non senza un po' di autoironia, che proprio per questo l'interpretazione proposta sia originale («Pare impossibile: nessuno ha saputo intenderla veramente, questa ragione, ed io ho quasi paura che tocchi a me, dopo tanto tempo, di scoprire un'altra America nel mondo della letteratura internazionale»). Tacendo quindi di tutto ciò, trasferirà l'endocarpo di quell'articolo nel 'manifesto', che sull'autobiografismo del *Don Quijote* impegnerà varie pagine. E dalle stesse basterà estrarre e trascrivere solo un paio di porzioni, ma le più significative:

Non aveva dunque bisogno d'andarlo a cercar lontano, nella leggenda, l'eroe, cavaliere della fede e della giustizia: lo aveva presente in sé. E quest'eroe combatte a Lepanto; quest'eroe tien testa per cinque anni, schiavo in Algeri, ad Hassan, il feroce re berbero; quest'eroe combatte in tre altre campagne per il suo re contro a Francesi e Inglesi. [...] Ma come si spiegherebbe altrimenti la profonda amarezza che è come l'ombra seguace d'ogni passo, d'ogni atto ridicolo, d'ogni folle impresa di quel povero gentiluomo della

²⁸ L. Pirandello, *L'umorismo*, in Id., *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 92.

²⁹ E. Nencioni, *L'umorismo e gli umoristi*, «Nuova Antologia», XIX, 2, 1884, pp. 193-211.

³⁰ Ivi, p. 90.

Mancha? È il sentimento di pena che ispira l'immagine stessa dell'autore, quando, materiata com'è del dolore di lui, si vuole ridicola. E si vuole così, perché la riflessione, frutto d'amarissima esperienza, ha suggerito all'autore il sentimento del contrario, per cui riconosce il suo torto e vuol punirsi con la derisione che gli altri faranno di lui.³¹

Appunto specchiandosi nel «gentiluomo della Mancha», appunto ravvisando in lui se stesso, Miguel de Cervantes scrive nel suo grande romanzo, ipostasi di umorismo, la propria autobiografia. Insomma: *don Quijote c'est moi* – potrebbe senz'altro esigere l'autore. Salvo che anche tale autobiografia sarà l'autobiografia di un «autre moi».

Discutendo di Cervantes della di lui «amarissima esperienza», l'*Erlebnis*, Pirandello svela intanto il dispositivo attraverso cui egli stesso si riflette in Mattia Pascal, in Vitangelo Moscarda, ecc. O attraverso cui quella che lui accredita come l'«essenza della sua vita» si transustanzia, pur alterata, nei personaggi messi in scena. Ivi compreso il Padre dei celebri *Sei*, si è desunto sopra, tanto più se i sospetti di una pulsione incestuosa, magari repressa, che tormentavano la moglie inferma dell'autore, segnarono profondamente costui (e la loro figlia) fino a macularne la celebre «commedia da fare». È il *bovarysme* – a mutuarne nel caso la definizione da un brillante collaboratore della «Revue Blanche». Era Jules de Gaultier (*Le Bovarysme*, 1902³²), che infatti ebbe a classificare in questo modo la tendenza a immedesimarsi, a sublimarsi, a esaltarsi nell'immaginario letterario. Dico nell'immaginario o sovra-mondo secreto dall'arte altrui – vedi l'onorata Emma, modesta e pur sognante adultera dell'immenso Flaubert – del pari che nell'immaginario proprio, nel sovra-mondo secreto dall'arte del soggetto stesso. E va da sé che ora si allude tra gli altri a Pirandello.

³¹ L. Pirandello, *L'umorismo*, in Id., *L'umorismo e altri saggi*, cit., pp. 90-93.

³² Per l'edizione italiana, cfr. J. de Gaultier, *Il bovarysme*, trad. di E. Frisia Michel, postfazione di G. Gabetta, SE, Milano 1992.

PER UNA VERSIONE DA VICTOR HUGO

Silvio Ramat

Università degli Studi di Padova (<silvio.ramat@unipd.it>)

Anno davvero terribile il 1871, giustificato quindi il titolo della raccolta di Victor Hugo (*L'année terrible*) a cui appartiene questa lirica¹. In gennaio, la Francia è costretta all'armistizio con la Prussia, vincitrice della guerra cominciata l'anno avanti. Di lì a poco, le dimissioni di Hugo da deputato: si rimprovera di non aver saputo opporsi con successo alla revoca del mandato parlamentare di Garibaldi (eletto ad Algeri). In marzo, gli muore Charles, figlio secondogenito. In maggio, la 'settimana di sangue' (Hugo si pronuncia contro la guerra civile). Da Bruxelles, dov'era tornato a stabilirsi dopo la perdita di Charles, il poeta viene espulso per volontà del re Leopoldo II: lo si accusa di aver offerto ospitalità a comunardi fuggiaschi dalla Francia. Alle nuove elezioni, Hugo è sconfitto; l'«année terrible» (tale per lui e per l'intero Paese) si chiude col rientro in Francia della figlia Adèle, ormai completamente pazza.

Volendo evitare la solita conversione dell'alessandrino in un doppio settenario italiano, che non gli è mai equivalente, e rispettare però l'isometria del testo hughiano, non ho trovato di meglio che ricorrere al nostro immortale endecasillabo. A prezzo, si capisce, di inevitabili tagli ed omissioni rispetto all'originale. Quel che ho preferito espungere, col risultato di un arbitrario 'ammodernamento' complessivo, sono i paragoni espliciti o indotti da formule del tipo «comme si...», «cela faisait penser à...», «Et l'on eût dit...». Così la mia versione *fisicizza*, rende spettacolo di primo grado quel che Hugo suggeriva come una ipotesi visionaria, di quelle che s'addicono ai poeti. Ho dovuto eliminare alcune rime, sostituendole dov'era possibile con assonanze. Per la strofa mediana non ho incontrato difficoltà; molte, invece, per la prima, a meno che non unificassi in un unico verbo italiano il «Dressait» e il «déployait», una soluzione che mi avrebbe permesso di serbare l'aggetto, in uscita, della corrispondenza «ossarî-sudarî», scrivendo:

¹ Cfr. V. Hugo, *Du haut de la muraille de Paris à la nuit tombante*, in Id., *L'année terrible*, Michel Lévy frères, Éditeurs - Librairie nouvelle, Paris 1872, p. 55. In Gallica: <<http://goo.gl/jdg7E5>> (03/2016). Le traduzioni sono nostre.

«Bianco l'Occidente, nero l'Oriente. / Un braccio ch'era emerso dagli ossari / Drizzava un catafalco alle colonne / Della sera e sul cielo due sudari». Tranne che per lo sbilanciamento dell'endecasillabo d'apertura, suona forse più gradevole: solo che i «sudari» non si 'drizzano' ma, come indica Hugo, si 'spiegano'. E dunque, vada per il non felicissimo *enjambement* «braccio, / Sbucato». Quanto alla terza strofa, assai enfatica per non dir pletorica, i due aggettivi, «effrayante» e «rouge», troppo vicini tra loro, affaticano e rallentano anche la resa italiana, ma di ciò non s'incolpi il traduttore, determinato peraltro a non sacrificare, del finale di Hugo, né il segno tagliente della paura né il diffuso colore del sangue.

*Du haut de la muraille de Paris
à la nuit tombante*

L'Occident était blanc, l'Orient était noir;
Comme si quelque bras sorti des ossuaires
Dressait un catafalque aux colonnes du soir,
Et sur le firmament déployait deux suaires.

Et la nuit se fermait ainsi qu'une prison.
L'oiseau mêlait sa plainte au frisson de la plante.
J'allais. Quand je levai mes yeux vers l'horizon,
Le couchant n'était plus qu'une lame sanglante.

Cela faisait penser à quelque grand duel
D'un monstre contre un dieu, tous deux de même taille;
Et l'on eût dit l'épée effrayante du ciel
Rouge et tombée à terre après une bataille.

Sul far della notte dall'alto delle mura di Parigi

Bianco a Occidente, nero a Oriente. Un braccio,
Sbucato dagli ossari, alle colonne
Della sera innalzava un catafalco
E stendeva sul cielo due sudari.

Chiusa la notte come una prigioniera.
Pianto di uccelli brivido di piante.
Andando, levai gli occhi all'orizzonte.
Il tramonto una lama sanguinante.

L'un contro l'altro, un mostro e un dio. Grandioso
Duello, tra giganti. Era caduta

La sciabola del cielo, spaventosa
E rossa, a terra, dopo una battaglia.

Percorso del traduttore: le varianti

1

Era bianco a Occidente, nero a Oriente.
Come se un braccio emerso dagli ossari
Levasse un catafalco alle colonne
Della sera, e sul cielo due sudari.

La notte come una prigioniera: chiusa.
Pianto di uccelli brivido di piante.
Andando, **alzavo** gli occhi all'orizzonte.
Il tramonto una lama sanguinante.

Duellavano aspramente un mostro e un dio.
Due giganti. Era come se la spada
Terribile del cielo, rossa, a terra
Fosse caduta, dopo una battaglia.

2

Bianco era ad Occidente, nero a Oriente.
Un braccio si sporgeva dagli ossari
Drizzando un catafalco alle colonne
Della sera, e sul cielo due sudari.

La notte come una prigioniera: chiusa.
Pianto di uccelli brivido di piante.
Andando, alzavo gli occhi all'orizzonte.
Il tramonto una lama sanguinante.

L'un contro l'altro un mostro e un dio. Tenzione
Aspra, fra due giganti. La terribile
Spada del cielo era caduta, rossa,
Al suolo, come dopo una battaglia.

3

Era bianco a Occidente, nero a Oriente.
Come se un braccio emerso dagli ossari
Levasse un catafalco alle colonne
Della sera, e sul cielo due sudari.

La notte chiusa come una prigioniera.
Pianto di uccelli brivido di piante.
Andando, **alzati** gli occhi all'orizzonte,
Il tramonto una lama sanguinante.

Duellavano aspramente, giganteschi,
Un mostro e un dio. **Come se** la spada
Terribile del cielo, rossa, **a terra**
Fosse caduta dopo una battaglia.

4

Bianco l'Occidente, nero l'Oriente.
Un qualche braccio emerso dagli ossari
Drizzava un catafalco alle colonne
Della sera e sul cielo due sudari.

La notte **come una prigioniera: chiusa.**
Pianto di uccelli brivido di piante.
Andando, **alzavo** gli occhi all'orizzonte.
Il tramonto una lama sanguinante.

L'un contro l'altro un mostro e un dio. Grandiosa
Tenzione, fra giganti. Era caduta
La sciabola del cielo **spaventosa**
Al suolo, rossa, dopo una battaglia.

5

Bianco l'Occidente, nero l'Oriente.
Un braccio liberato dagli ossari
Drizzava un catafalco alle colonne
Della sera, e sul cielo due sudari.

La notte come una prigioniera: chiusa.
Pianto di uccelli brivido di piante.
Andando, alzavo gli occhi all'orizzonte.
Il tramonto una lama sanguinante.

L'un contro l'altro un mostro e un dio. Grandiosa
Tenzione, fra giganti. Era caduta
La sciabola del cielo, **spaventosa,**
Al suolo, rossa, dopo una battaglia.

6

Bianco **a** Occidente, nero **a** Oriente. Un braccio
Sbucato dagli ossari un catafalco
Levava alle colonne della sera
E sul cielo **spiegava** due sudari.

Chiusa la notte come una prigioniera.
Pianto di uccelli brivido di piante.
Andando, **alzai lo sguardo** all'orizzonte.
Il tramonto una lama sanguinante.

*L'un contro l'altro un mostro e un dio. **Grandioso**
Duella fra giganti. Era la **spada**
Terribile del cielo, rossa, al suolo
Precipitata dopo una battaglia.*

7

*Bianco a Occidente, nero a Oriente. Un braccio
 Sbucato dagli ossari un catafalco
 Levava alle colonne della sera
Dispiegando sul cielo due sudari.*

*Chiusa la notte come una prigioniera.
 Pianto di uccelli brivido di piante.
 Andando, alzai lo sguardo all'orizzonte.
 Il tramonto una lama sanguinante.*

*L'un contro l'altro un mostro e un dio. **Grandioso**
 Duella fra giganti. Era la spada
 Terribile del cielo, rossa, al suolo
 Precipitata dopo una battaglia.*

8

*Bianco a Occidente, nero a Oriente. Un braccio
Emerso dagli ossari un catafalco
Ergeva alle colonne della sera
E spiegava sul cielo due sudari.*

***Si chiudeva la notte, una** prigioniera.
 Pianto **d'**uccelli brivido di piante.
 Andando **levai gli occhi** all'orizzonte.
 Il tramonto una lama sanguinante.*

*L'un contro l'altro un mostro e un dio. **Grandiosa**
Tenzione, fra giganti. **Rossa, a terra,**
la sciabola del cielo, **spaventosa,**
 precipitata, dopo una battaglia.*

9

*Bianco a Occidente, nero a Oriente. Un braccio,
Sbucato dagli ossari, alle colonne
 Della sera **erigeva** un catafalco
 E **stendeva** sul cielo due sudari.*

***Chiusa la notte come** una prigioniera.
 Pianto di uccelli brivido di piante.
 Andando, levai gli occhi all'orizzonte.
 Il tramonto una lama sanguinante.*

*L'un contro l'altro, un mostro e un dio. Grandioso
Duello, tra giganti. Era caduta
La sciabola del cielo, spaventosa
E rossa, a terra, dopo una battaglia.*

10

*Bianco a Occidente, nero a Oriente. Un braccio,
Sbucato dagli ossari, alle colonne
Della sera innalzava un catafalco
Dispiegando sul cielo due sudari.*

*Chiusa la notte come una prigionie.
Pianto di uccelli brivido di piante.
Andando, levai gli occhi all'orizzonte.
Il tramonto una lama sanguinante.*

*L'un contro l'altro un mostro e un dio. Grandioso
Duello, fra giganti. Era caduta
La sciabola del cielo, spaventosa
E rossa, a terra, dopo una battaglia.*

11 (*ne varietur?*)

*Bianco a Occidente, nero a Oriente. Un braccio,
Sbucato dagli ossari, alle colonne
Della sera innalzava un catafalco
E stendeva sul cielo due sudari.*

*Chiusa la notte come una prigionie.
Pianto di uccelli brivido di piante.
Andando, levai gli occhi all'orizzonte.
Il tramonto una lama sanguinante.*

*L'un contro l'altro, un mostro e un dio. Grandioso
Duello, tra giganti. Era caduta
La sciabola del cielo, spaventosa
E rossa, a terra, dopo una battaglia.*

ENCICLOPEDIISMO E IPERTESTUALITÀ: TRA INDAGINE TEORICA E ANALISI EMPIRICA

Simone Rebora

Università degli Studi di Verona (<simone.rebora@libero.it>)

1. Indagine

Nel 1976 Edward Mendelson pubblicò un saggio intitolato *Gravity's Encyclopedia*, all'interno della raccolta *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon* (1976)¹. Quello stesso anno, con l'articolo *Encyclopedic Narrative. From Dante to Pynchon* (1976), pubblicato sulla rivista «Modern Language Notes», la sua proposta teorica giunse alla più sintetica (e ambiziosa) definizione. Parlando di 'narrazioni enciclopediche', Mendelson si riferiva a un genere letterario sviluppatosi nel corso di sette secoli, nell'ambito del quale si potevano contare non più di sette opere: la *Commedia* di Dante Alighieri, il ciclo di *Gargantua et Pantagruel* (1532; 1534; 1546; 1552; 1564) di François Rabelais, il *Don Quixote* (1605; 1615) di Miguel de Cervantes, il *Faust* (1709; 1808; 1832) di Johann Wolfgang von Goethe, *Moby Dick* (1851) di Herman Melville, *Ulysses* (1922) di James Joyce e, appunto, *Gravity's Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon. Questi libri erano accomunati dal fatto di essere stati composti da un autore

[...] whose work attends to the whole social and linguistic range of his nation, who makes use of all the literary styles and conventions known to his countrymen [...] and who becomes the focus of a large and persistent exegetic and textual industry comparable to the industry founded upon the Bible.²

Per quanto rigida e pretenziosa, la proposta di Mendelson ha goduto negli ultimi decenni di un successo moderato ma costante, dando vita a un filone di studi che merita interesse in se stesso, per la profonda instabilità che ne segna con sorprendente distinzione i confini teorici. Si possono così elencare almeno cinque volumi (e altrettanti saggi)³ che hanno trattato

¹ E. Mendelson, *Gravity's Encyclopedia*, in G. Levine, D. Leverenz (eds), *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, Little, Brown, Boston 1976, pp. 161-195.

² E. Mendelson, *Encyclopedic Narrative. From Dante to Pynchon*, «Modern Language Notes», 91, 6, 1976, p. 1268.

³ Tra i volumi monografici, cito quelli di T. LeClair, *The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction*, University of Illinois Press, Urbana 1989; H.A. Clark, *The Fic-*

in vario modo l'argomento: tutti proponendo un proprio 'canone' per il nuovo genere letterario; tutti divergendo ampiamente nella sua definizione. E le divergenze non si limitano all'elenco dei titoli e delle caratteristiche distintive, perché toccano anche la denominazione stessa del genere: si oscilla così dalle 'narrazioni enciclopediche' (o 'romanzi enciclopedici') alle 'opere mondo', passando attraverso i 'romanzi-sistema', i 'mega-romanzi' e i 'romanzi massimalisti'. Eppure, proprio portando a collidere le singole proposte, si giunge a definire un campo di forze straordinariamente compatto, che afferma la propria vitale consistenza nel panorama letterario contemporaneo.

Tom LeClair parla così della *Art of Excess* (1989)⁴, di quella specifica maestria (che è in primo luogo un esercizio di dominio) grazie alla quale un autore riesce a espandere la nostra conoscenza del mondo, portando i canali informativi fino al limite del sovraccarico: è proprio in questa regione che si dispiega una nuova teoria non riduzionista, improntata alle logiche sistemiche descritte dal biologo Ludwig von Bertalanffy⁵. Franco Moretti si sofferma invece sui caratteri di apertura, incompletezza e polisemia delle *Opere mondo* (1994)⁶, trovando infine un elemento di fusione nella teoria della complessità, che espande ma non contraddice le logiche di von Bertalanffy. Frederick R. Karl insiste poi sull'«esperienza oceanica» del lettore, sugli elementi di incompletezza e indeterminazione dei «Mega Novels»⁷, richiamando l'immagine della struttura cellulare per descriverne il funzionamento – un'immagine che, nuovamente, si presta come modello biologico per i sistemi complessi.

tional Encyclopedia. Joyce, Pound, and Sollers, Garland, New York 1990; F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994; F.R. Karl, *American Fictions 1980-2000: Whose America Is It Anyway?*, Xlibris, Philadelphia 2001; S. Ercolino, *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño 2666*, Bloomsbury, New York 2014 (ed. it. *Il romanzo massimalista. Da "L'arcobaleno della gravità" di Thomas Pynchon a "2666" di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano 2015). Tra i saggi: E. Mendelson, *Gravity's Encyclopedia*, in G. Levine, D. Leverenz (eds), *Mindful Pleasures...*, cit., pp. 161-195; Id., *Encyclopedic Narrative...*, cit., pp. 1267-1275; R. House, *The Encyclopedia Complex, Contemporary Narratives of Information*, «Substance», 29, 2, 2000, pp. 25-46; T. Strecker, *Narrative Ecology and Encyclopedic Narrative*, in L. Armand (ed.), *The Avant-Garde Under Post Conditions*, Litteraria Pragensia, Prague 2006; S.J. Burn, *The Collapse of Everything. William Gaddis and the Encyclopedic Novel*, in J. Tabbi, R. Shavers (eds), *Paper Empire. William Gaddis and the World System*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 2007, pp. 46-62; P. Van Ewijk, *Encyclopedia, Network, Hypertext, Database. The Continuing Relevance of Encyclopedic Narrative and Encyclopedic Novel as Generic Designations*, «Genre» 44, 2, 2011, pp. 205-222.

⁴ T. LeClair, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, cit.

⁵ L. von Bertalanffy, *General System Theory. Foundations, Development, Applications*, Braziller, New York 1968.

⁶ F. Moretti, *Opere mondo*, cit.

⁷ F.R. Karl, *American Fictions...*, cit., pp. 155-225.

A queste sostanziali (per quanto imprecise) intersezioni delle proposte teoriche, corrisponde poi una parziale sovrapposibilità dei 'canoni' che le accompagnano, con il chiaro predominio di un autore come Pynchon, seguito a breve distanza da Joyce, e poi da William Gaddis, Joseph McElroy, David Foster Wallace, Don DeLillo, Melville e Goethe⁸, attorno ai quali si diffonde un arcipelago di autori provenienti da epoche e continenti diversi. La preponderanza di Pynchon è in parte giustificata dal carattere 'inaugurale' dello studio di Mendelson a lui dedicato, ma sono proprio gli autori nordamericani attivi a partire dalla seconda metà del XX secolo, che costituiscono il perno centrale della rosa qui descritta. I teorici di questo nuovo genere letterario sembrano infatti rispondere a due impulsi principali: il primo che si concentra sul Nord America contemporaneo, nel tentativo di definire le caratteristiche di un fenomeno in corso; il secondo che, proprio a partire da questo nucleo, si spinge alla ricerca delle sue radici profonde o degli sviluppi estremi, in una deriva tanto storica quanto spaziale.

Un'analisi a parte merita poi il più recente tra questi studi, pubblicato da Stefano Ercolino nel 2014⁹. Un libro che, da un lato, porta alla massima maturazione il dibattito teorico sviluppatosi nei decenni precedenti, ma che, dall'altro, ne incarna anche la più intima contraddittorietà. Ercolino sceglie infatti di porre le basi per la propria indagine negli studi di LeClair, Karl e Moretti (citando anche lo stesso Mendelson), ma solo per prenderne in vario modo le distanze, sottoponendoli a una critica più o meno serrata. La stessa proposta di una (ancora) diversa denominazione per il genere (romanzo massimalista), dimostra come il dibattito non proceda tanto per confronto e inclusione, quanto invece per slittamento. Al centro, si situa un oggetto che non risulta mai del tutto circoscritto, e che proprio in questo modo afferma la sua preponderante centralità.

La teorizzazione di Ercolino si distingue per ampiezza ed eleganza, ancorata alla più stretta contemporaneità ma estesa oltre i confini del Nord America, con una rosa di sette opere¹⁰ e un decalogo di principi per dare forma al genere:

⁸ Tra i testi presi in esame che propongono una lista di titoli, si sono contate quattro ricorrenze di Thomas Pynchon, tre di James Joyce e due degli altri autori qui citati.

⁹ Il libro, scritto in lingua italiana, è stato pubblicato per la prima volta nella traduzione inglese di Albert Sbragia e l'anno successivo in lingua italiana: cfr. S. Ercolino, *Il romanzo massimalista...*, cit.

¹⁰ S. Ercolino, *Il romanzo massimalista...*, cit., p. 10: «1) *L'arcobaleno della gravità* (1973, Stati Uniti) di Thomas Pynchon; 2) *Infinite Jest* (1996, Stati Uniti) di David Foster Wallace; 3) *Underworld* (1997, Stati Uniti) di Don DeLillo; 4) *Denti bianchi* (2000, Regno Unito) di Zadie Smith; 5) *Le correzioni* (2001, Stati Uniti) di Jonathan Franzen; 6) *2666* (2004, Spagna) di Roberto Bolaño; 7) *2005 dopo Cristo* (2005, Italia) di Babette Factory».

Il romanzo massimalista ha un'identità morfologica e simbolica molto forte. Nello specifico, sono dieci gli elementi che lo definiscono come genere del romanzo contemporaneo:

1. Lunghezza
2. Modo enciclopedico
3. Coralità dissonante
4. Esuberanza diegetica
5. Compiutezza
6. Onniscienza narratoriale
7. Immaginazione paranoica
8. Intersemioticità
9. Impegno etico
10. Realismo ibrido¹¹

Questi principi sono visti agire all'interno dei romanzi 'massimalisti', in un rapporto dinamico e dialettico. Perché mentre alcuni (come lunghezza, modalità enciclopedica, coralità dissonante ed esuberanza diegetica) incarnano una «funzione-caos», altri (come completezza, onniscienza e immaginazione paranoide) danno invece vita a una «funzione-cosmos»: «La dialettica interna del romanzo massimalista sembra, dunque, finalizzata alla *sintesi* di due opposte funzioni [...]»¹². Il rapporto con la grande tradizione letteraria è poi sostenuto da una vigile critica del dibattito sulla postmodernità, oltre che dal tentativo di inquadrare il fenomeno massimalista in una prospettiva di più lungo periodo, focalizzata sul rapporto dialettico con le speculari tendenze minimaliste del genere romanzesco¹³. Un tentativo che sembra però rispondere a quelle stesse esigenze che portarono Mendelson a collegare Pynchon con Dante¹⁴, e che testimonia quell'estremismo da cui neppure la proposta di Ercolino si può dire del tutto esente. L'ampiezza ed eleganza della costruzione teorica si confronta infatti con la sua inevitabile rigidità, che rischia di ridurre eccessivamente il campo visuale, nel suo stesso spingere la focalizzazione fino al massimo grado di definizione¹⁵.

¹¹ Ivi, pp. 12-13.

¹² Ivi, p. 191.

¹³ Cfr. ivi, pp. 111-120.

¹⁴ Ma che deve anche molto alla teoria della «modern epic» proposta da Moretti, da cui Ercolino trae ampio spunto, pur sottoponendola a una critica serrata (cfr. ivi, pp. 28-35).

¹⁵ Tra gli aspetti più criticabili della teorizzazione di Ercolino, sono i principi dell'«immaginazione paranoica» e dell'«impegno etico». La prima, astratta dalla poetica pynchoniana, rischia di confondersi ed entrare in collisione con il più esteso principio della *complessità* (i cui teorici mettevano in guardia dalla paranoia, come da un eccesso patologico di razionalizzazione: cfr. E. Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Edition

Ai fini della presente indagine, sarà invece determinante la scelta di Ercolino di declassare il carattere enciclopedico da genere a modalità. Mentre infatti la definizione del genere resta così oscillante, ciò che ne emerge con maggiore chiarezza è appunto una tendenza, una 'funzione' attiva in un largo insieme di romanzi contemporanei, ma capace anche di penetrare più a fondo nelle loro radici storico-letterarie, per spingersi da qui fino alle ragioni di una scelta identitaria.

2. Teoria

In un saggio del 2011 pubblicato sulla rivista «Genre», Petrus Van Ewijk ha suggerito una possibile affinità tra il 'romanzo enciclopedico' e gli ipertesti¹⁶. La proposta merita particolare interesse, qualora si scelga di estenderla agli ambiti del World Wide Web e del cosiddetto Web 2.0, per sottoporla a un'analisi di carattere empirico¹⁷. Attorno all'opera di alcuni tra gli autori generalmente accostati alla 'modalità enciclopedica',

du Seuil, Paris 1990, p. 95; trad. it. di Monica Corbani, *Introduzione al pensiero complesso*, Sperling & Kupfer, Milano 1993, pp. 69-70). A questo si aggiunge il fatto che la paranoia, pur connessa a una certa tradizione del postmoderno americano, si lega a fatica alla poetica di un autore come Gaddis (escluso dall'analisi di Ercolino per ragioni di 'paradigmaticità', che in questo caso un poco si confondono con quelle di 'opportunità': cfr. S. Ercolino, *Il romanzo massimalista...*, cit., p. 11). Il discorso sull'impegno etico, poi, per quanto illuminante sull'opera di Wallace, mal si adatta alla profonda ambiguità che assume in Pynchon, come in fondo dimostrato dall'esempio dell'uso delle droghe: «Se fino a questo momento il consumo di droga era volto al raggiungimento di una illuminazione olistica [*L'arcobaleno della gravità*], oppure al superamento di un disagio borghese, con un marcato accento sulla componente euforica e liberatoria dell'esperienza psichedelica [*Le correzioni*], in *Infinite Jest* le cose cambiano radicalmente. [...] Siamo nella fase discendente della dipendenza, quella in cui il soggetto si trova costretto a ricorrere alle sostanze per contrastare l'astinenza; la fase, cioè, in cui il soggetto è ormai tossicodipendente» (ivi, p. 235).

¹⁶ «Since the encyclopedic narrative still uses the written medium, the possibility to travel between nodes cannot literally be pursued. However, because it is charged with motifs, it is very similar to a hypertext whose potentially unending connections come closer to suggesting the infinity of the Internet» (P. Van Ewijk, *Encyclopedia, Network, Hypertext, Database...*, cit., pp. 216-217).

¹⁷ Sul complesso rapporto tra ipertesto e Web, rimando al volume P. Castellucci, *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*, Laterza, Roma-Bari 2009, che individua proprio nel Web 2.0 l'effettiva concretizzazione del progetto ipertestuale di Ted Nelson. Riguardo alla celebre etichetta '2.0', però, occorre anche tenere presenti i giudizi di chi vi coglie una semplice strategia di marketing, incapace di introdurre alcuna effettiva novità nelle logiche del Web (cfr. T. Numerico, D. Fiormonte, F. Tomasi, *L'umanista digitale*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 62-63). Per questo motivo, pur guardando alle più recenti realizzazioni tecnologiche, l'analisi non potrà distaccarsi dal loro comune principio teorico: l'ipertesto, appunto.

infatti, si sono sviluppati negli ultimi anni diversi progetti esegetici, che sfruttano proprio le potenzialità delle tecnologie ipertestuali¹⁸. Non è un caso, inoltre, che questi progetti prendano spesso la forma di siti Wiki, basandosi sullo stesso protocollo informatico utilizzato dalla più celebre enciclopedia del Web 2.0: Wikipedia, appunto. Esaminata in chiave puramente concettuale, Wikipedia si distingue dalle enciclopedie 'storiche' per il doppio ruolo di lettore e autore che viene (almeno formalmente) riconosciuto al suo utente¹⁹. E le modificazioni cui la 'modalità enciclopedica' è stata sottoposta nella letteratura degli ultimi decenni, sembrano riflettere proprio questa particolare evoluzione.

L'azzardo concettuale tentato da Mendelson nel cortocircuitare due opere come la *Commedia* e *Gravity's Rainbow*, insomma, può essere ricomposto se si sceglie di considerare l'enciclopedismo come una modalità in evoluzione, affatto impermeabile alle mutazioni sociali, culturali (e, in questo caso, anche tecnologiche) con cui continuamente si confronta.

Un nodo fondamentale per descriverne il tragitto nella storia letteraria di più lungo corso, diviene così quell'estrema fase del modernismo, durante la quale collasso e parossismo, accelerazione e implosione s'intersecavano tanto negli ambiti politici e culturali, quanto in quelli scientifici e tecnologici. L'opera di James Joyce ne è una tra le massime espressioni, e occupa anche un posto centrale nel (presunto) canone delle 'narrazioni enciclopediche'. Ma mentre l'interesse dei teorici si è generalmente concentrato su *Ulysses*²⁰, una non sufficiente attenzione è stata rivolta alla produzione estrema. Perché nella sua struttura aperta e circolare, nelle sue

¹⁸ Cito in particolare i progetti *PynchonWiki*, <<http://goo.gl/KtBx9>> (03/2016), *Infinite Jest Wiki*, <<http://goo.gl/G1Xlez>> (03/2016) e *The Gaddis Annotations*, <<http://goo.gl/AGN9tF>> (03/2016).

¹⁹ «Wikipedia is one prominent example of a constructive hypertext built on open source software and user-contributed content, which every reader has the capability to modify. Tim O'Reilly has described systems like Wikipedia as "architectures of participation," systems in which "a grassroots user base creates a self-regulating collaborative network"» (S. Rettberg, *All Together Now. Hypertext, Collective Narratives, and Online Collective Knowledge Communities*, in P. Ruth, T. Bronwen, eds, *New Narratives*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2011, p. 199). Posta a confronto con lo storico progetto di Diderot e d'Alambert, Wikipedia sembra confermarne i dubbi sulla circoscrivibilità di un sapere enciclopedico (cfr P. Van Ewijk, *Encyclopedia, Network, Hypertext, Database...*, cit., pp. 205-206), ma propone anche una possibile soluzione a questa *impasse*.

²⁰ Con la sola eccezione di Clark, *The Fictional Encyclopedia. Joyce, Pound, and Sollers*, cit. Occorre però anche ricordare come *Finnegans Wake* (assieme alla *Bibbia*) ricopra un ruolo fondamentale nella teorizzazione della 'forma enciclopedica' proposta da Northrop Frye (*Anatomy of Criticism. Four Essays* [1957], Penguin, London 1990, pp. 312-326). Una teorizzazione sviluppata esternamente al dibattito sul 'genere enciclopedico', ma che ne ha influenzato in maniera determinate i protagonisti (primo fra tutti, lo stesso Mendelson).

ambizioni linguistiche e retoriche che si propongono di abbracciare non solo ogni cultura, ma anche ogni forma di conoscenza, *Finnegans Wake* (1939)²¹ rappresenta forse uno dei più alti raggiungimenti dell'enciclopedismo letterario. E quando si scopre che proprio un teorico dell'ipertesto ne aveva sottolineato tali caratteristiche²² e che i suoi lettori hanno dato vita a un sito Wiki, il cerchio dell'analisi empirica non può che chiudersi su questo testo.

3. *Analisi*

*Finnegans Wiki*²³ fa parte della ricca popolazione di siti internet nati attorno al capolavoro joyciano²⁴. Sostenuto dai liberi contributi dei suoi utenti, *Finnegans Wiki* offre la possibilità di mettere alla prova non solo la proposta di Van Ewijk, ma più in generale la connessione tra enciclopedismo e ipertestualità, come fenomeno ben più profondo delle modalità retoriche o delle singole tecnologie. Se una parte della critica joyciana è infatti arrivata ad affermare che «Joyce's text can be said to *solicit* hypertext»²⁵, la connessione, forse, può essere stabilita non solo a posteriori, perché parte di un processo di ridefinizione delle modalità enciclopediche del conoscere, pronte a sfociare in quel fenomeno che Pierre Lévy²⁶ aveva definito come «intelligenza collettiva»²⁷. L'ipertesto, nel suo potenziale intrinseco di interattività, invita insomma a prendere possesso di una complessità che ci sfugge: un esercizio attivo, stimolato tanto dalle enciclopedie del nuovo millennio, quanto dai testi joyciano e pynchoniano.

²¹ J. Joyce, *Finnegans Wake* (1939), Faber & Faber, London 1975.

²² «In the final sections of *Ulysses*, Joyce was in fact developing the encyclopedic technique that he would use in *Finnegans Wake*» (J.D. Bolter, *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale-London 1991, p. 135).

²³ <<http://goo.gl/Yf56n>> (03/2016).

²⁴ Tra gli altri, cito *Glosses of Finnegans Wake*, <<http://goo.gl/zumhSi>> (03/2016) e *Finnegans Wake Extensible Elucidation Treasury*, <<http://goo.gl/VbXBUB>> (03/2016).

²⁵ L. Armand, *Technē: James Joyce, Hypertext and Technology*, Univerzita Karlova v Praze Nakladatelství Karolinum, Praga 2003, p. xi.

²⁶ Cfr. P. Lévy, *L'intelligence collective: pour une anthropologie du cyberspace*, Editions La Découverte, Paris 1994; trad. it di D. Feroldi, M. Colò, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996.

²⁷ *Finnegans Wake*, infatti, non si limita a sollecitare l'ipertesto, ma più in generale stimola un esercizio ermeneutico collettivo. Come nota Fritz Senn, «*Finnegans Wake* induces collective reading, this in the original sense of *col-ligere*, to collect, gather, put together, pool information, data, conjectures, experience. Or, to shift the ground, *Wake* readers become colleagues, *collegae*, those who choose (or read) together» (F. Senn, *Vexations of Group Reading. "Transluding from the Other-man"*, in G. Lernout, ed., *Finnegans Wake: Fifty Years*, Rodopi, Amsterdam 1990, p. 63).

Ma quando la teoria incontra i freddi dati dell'analisi empirica, il percorso si fa molto più accidentato. L'indagine su un campione di contributi al sito *Finnegans Wiki*²⁸, mostra come l'alto numero di contributori sia contrastato da un forte sbilanciamento nella loro attività. La presenza di un unico utente che monopolizza quasi il 50% degli interventi, contraddice da subito il principio logico dell'intelligenza collettiva, indebolito dal netto dominio di un singolo sulla collettività (vedi Fig. 1).

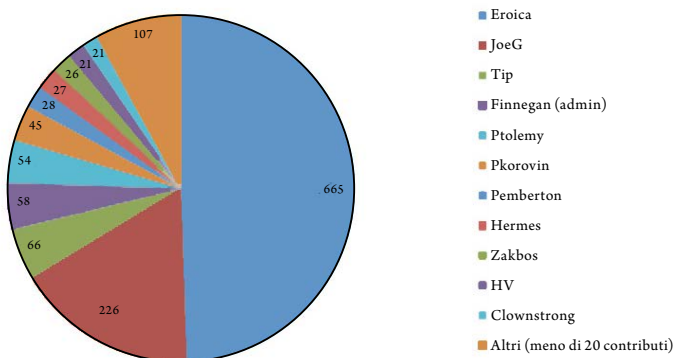


Fig. 1 – Contributori Finnegan Wiki (numero di interventi a testa, per le annotazioni a *Finnegan Wake*, pp. 3-29), fonte: <<http://goo.gl/Ftv5CO>> (03/2016)

È la stessa 'sollecitazione ipertestuale' di *Finnegan Wake* non sembra agire così incontrastata: rivolta l'attenzione all'avvio del decimo capitolo (che nella sua proliferazione glossatoria²⁹ sembra quasi preludere alla diffusione ipertestuale), si scopre come l'interesse dei glossatori del terzo millennio si focalizzi piuttosto sul ben più celebre «riverrun» del primo capitolo (vedi Fig. 2)³⁰.

²⁸ Per un campione relativo al primo capitolo del romanzo (J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., pp. 3-29), è stato riscontrato un totale di 1344 interventi, divisi tra 46 contributori (dati aggiornati al 16 luglio 2014).

²⁹ Al corpo del testo, si affiancano tre livelli di glosse: a destra, a sinistra e a piè di pagina (cfr. ivi, pp. 260-308).

³⁰ La possibilità di revisionare e modificare contributi precedenti è una delle maggiori potenzialità dei siti Wiki, capaci di far emergere una forma di 'intelligenza collettiva' dall'interazione di un ampio numero di utenti non esperti. Il caso qui esaminato mostra come, per il decimo capitolo di *Finnegans Wake*, questo tipo d'interazione manchi quasi del tutto.

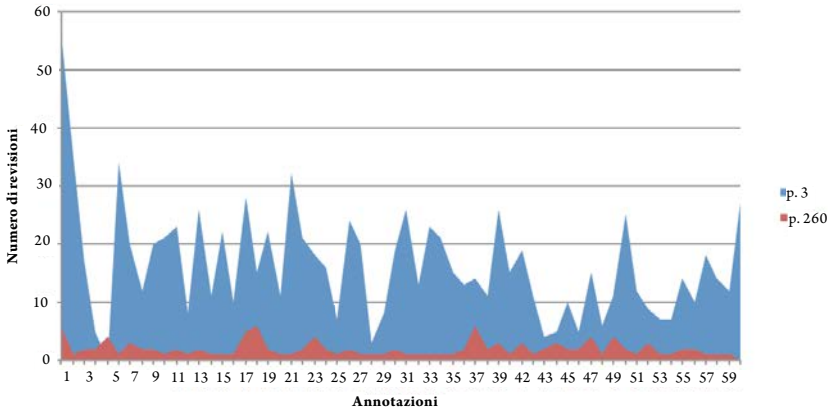


Fig. 2 - Numero di revisioni per ogni annotazione (confronto tra *Finnegans Wake*, p. 3 e p. 260), fonte: <<http://goo.gl/Ftv5CO>> (03/2016)

Le ragioni di queste mancate corrispondenze possono essere addotte a vari fattori: dalla presenza di siti simili (e meglio indicizzati), alla distanza temporale rispetto all'uscita del libro, senza dimenticare il carattere sostanzialmente elitario dell'opera, con il suo ridotto numero di lettori, spesso del tutto estranei alle tecnologie informatiche.

Diversa è invece la panoramica offerta dal sito *Pynchon Wiki*, nato attorno all'opera dell'autore americano, e in particolare al suo romanzo *Against the Day* (2006)³¹. Analizzando la composizione dei contributi³² si scopre infatti come il fattore dominante non sia più un singolo utente, ma una collettività estremamente variegata, attiva per lo più con un piccolo numero di interventi a testa (vedi Fig. 3).

³¹ Il sito fu messo online pressoché in contemporanea con l'uscita del romanzo, nel novembre 2006.

³² Per un campione relativo alle prime 118 pagine del romanzo, è stato riscontrato un totale di 1623 interventi, divisi tra 126 contributori (dati aggiornati al 16 luglio 2014).

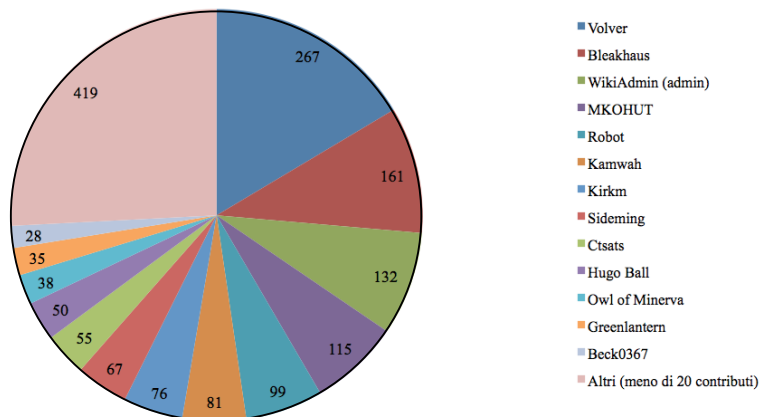


Fig. 3 - Contributori PynchonWiki (numero di interventi a testa, per le annotazioni ad *Against the Day*, pp. 1-118), fonte: <<http://goo.gl/q7vWTh>> (03/2016)

Una vera comunità di lettori cresciuta sul supporto ipertestuale, capace di alimentare gradualmente il sito, procedendo in parallelo alla lettura del romanzo (vedi Fig. 4).

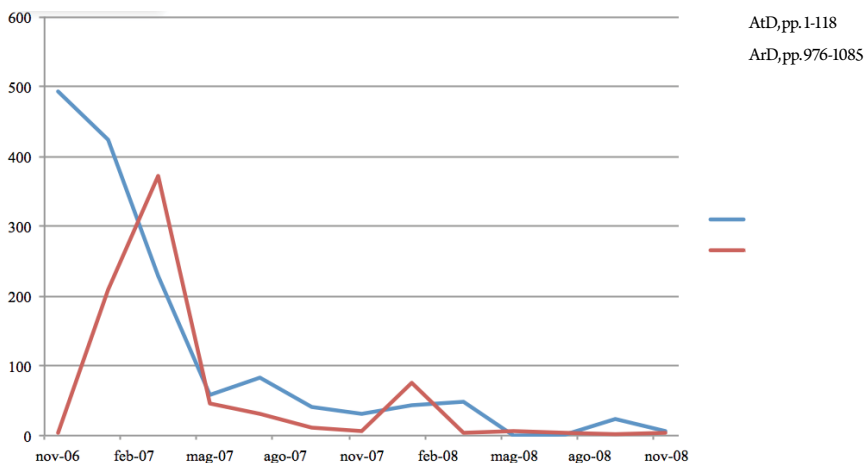


Fig. 4 - Andamento temporale contributi PynchonWiki (comparazione tra *Against the Day*, pp. 1-118 e 976-1085), fonte: <<http://goo.gl/q7vWTh>> (03/2016)

Una comunità che ha espresso appieno le proprie potenzialità proprio quando si è confrontata con le opere maggiormente improntate alla

‘modalità enciclopedica’: non è un caso, infatti, che il successivo romanzo pynchoniano, *Inherent Vice* (2009), abbia prodotto un’attività proporzionalmente inferiore³³. Ma anche in questo caso, la corrispondenza tra teoria e analisi non riesce del tutto pulita: come mostrato da Simon Rowberry³⁴, un romanzo come *Gravity’s Rainbow*, quanto mai determinante nella definizione del ‘genere’ enciclopedico, esibisce dati inferiori non solo ad *Against the Day*, ma anche allo stesso *Inherent Vice*. Le ragioni sono chiaramente le stesse rilevate per *Finnegans Wake*: la distanza temporale tra l’uscita del romanzo e l’apertura del sito, che ha portato i suoi lettori ‘attivi’ a disperdersi nel frattempo attraverso altri media³⁵.

L’analisi di *Finnegans Wiki* e *PynchonWiki* dimostra insomma come lo studio dell’enciclopedismo letterario non possa prescindere da un confronto diretto con i lettori, chiamati in causa attivamente dalla sua stessa evoluzione. E mentre le tecnologie ipertestuali ne rappresentano al contempo una concretizzazione teorica e uno strumento di analisi empirica, la parziale incoerenza tra questi due aspetti invita a indagare ancora più a fondo quel terreno instabile e contraddittorio dove teoria e analisi s’incontrano. Dove il cerchio dell’enciclopedia definisce il suo centro e la sua apertura. E dove anche la letteratura, perennemente sospesa tra l’anello dell’utopia e la frattura del disincanto, trova uno dei nutrimenti più preziosi.

³³ Cfr. S.P. Rowberry, *Reassessing the Gravity’s Rainbow Pynchon Wiki. A New Research Paradigm?*, «Orbit: Writing Around Pynchon», 1, 1, 2012, pp. 1-25, <<http://googl/Yn-Q5FI>> (03/2016).

³⁴ Ivi, pp. 10-11.

³⁵ Media che includono ovviamente anche il formato-libro, a partire dai fondamentali contributi di Roland McHugh (*Annotations to “Finnegans Wake”* [1980], The Johns Hopkins UP, Baltimore 2016) per *Finnegans Wake*, e di Steven C. Weisenburger (*A “Gravity’s Rainbow” Companion. Sources and Contexts for Pynchon’s Novel* [1988], The University of Georgia Press, Athens 2016) per *Gravity’s Rainbow*.

LO SPETTRO DI ROL: L'ECOSISTEMA LETTERARIO IN *POMO PERO* DI LUIGI MENEGHELLO

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

1. *Questione di numeri: una struttura in equilibrio e in reazione*

Il libro di Luigi Meneghello¹ è attraversato da una tensione oppositiva: un fronteggiarsi continuo di vita e morte, presenza e assenza. Basterà dare uno sguardo alla struttura stessa dell'opera, per constatare l'evidenza di questa dicotomia, già ribadita dall'articolarsi di *Pomo pero* (1990)² in due sezioni 'narranti', cui fanno da contraltare le litanie foniche di *Ur-Malo* e la chiusa poetica di *Congedo*. A questa prima suddivisione risponde, a sua volta, un'ulteriore ciclicità interna, come dimostrato dalla numerazione dei capitoli, pronta a interrompersi al limitare dei 'Primi' (l'iniziale tassello narrativo) e ripartire da zero nei 'Postumi'. Un'organizzazione quasi da bilanciamento chimico, tesa a mantenere un perfetto equilibrio tra i 'reagenti' (l'infanzia narrata a monte) e i 'prodotti' (il tempo presente e del ritorno), in quanto il numero dei capitoli è il medesimo³, fatta eccezione per l'episodio conclusivo di *Còche*, corredato di un asterisco.

Ecco spiegata la ciclicità del libro, pronto sì a continuare e protrarre – come rilevato da Ernestina Pellegrini⁴ – le tematiche di *Libera nos a malo* (1989)⁵, ma anche a fare luce su un mondo ormai segnato dalla «vittoria dei "fantasmi", di quelle prepotenti forze regressive che [...] la prima opera aveva cercato di esorcizzare: è la vittoria del sogno, dell'incubo sul reale»⁶. Tali considerazioni rimandano a quanto affermato all'inizio, al binomio

¹ Salvo dove diversamente indicato, le opere di Luigi Meneghello verranno citate da Id., *Opere scelte*, progetto editoriale di G. Lepschy, a cura di F. Caputo, con uno scritto di D. Starnone, Mondadori, Milano 2006. Il volume sarà indicato con la sigla OS. Se non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

² L. Meneghello, *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, Rizzoli, Milano 1990, ora in OS, pp. 619-779. L'opera verrà indicata nel testo con PP.

³ Sei capitoli per i 'Primi' e altri sei per i 'Postumi'.

⁴ E. Pellegrini, *Il senso della caducità in Pomo pero*, in Ead., *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, con un saggio bibliografico di Z.G. Barański, Moretti & Vitali, Bergamo 1992, p. 109.

⁵ L. Meneghello, *Libera nos a malo*, Rizzoli, Milano 1989, ora in OS, pp. 3-333.

⁶ E. Pellegrini, *Nel paese di Meneghello*, cit., p. 109.

vita-morte/presenza-assenza, pronto a creare dei legami interni fra le varie aree del testo: quasi un gioco di specchi e riflessi, dove il primo termine si esaurisce nel successivo e spinge *Pomo pero* oltre una soglia, al limite della stessa esistenza umana.

Non sarà casuale, dunque, ravvisare una tensione fra la pagina iniziale – aperta sulla scena del battesimo – e quella posta a conclusione dei ‘Primi’, interamente vertebrata sulla «fenomenologia della morte» (PP, p. 675); così come non può sfuggire l’intima rispondenza tra lo sfondo cimiteriale dei ‘Postumi’ (il capitolo iniziale ha appunto il titolo *Cavar sui morti*) (ivi, p. 665) e la zona a ridosso di *Ur-Malo*, con il ciclista Nelo Tenin a cui viene amputata una gamba e Còche in manicomio, «dove sono come le bestie» (ivi, p. 723).

2. Le trappole del linguaggio: una tristezza che si chiama per nome

Questo primo tracciato ci autorizza a mettere in luce la struttura a ‘organismo’ del libro, ragion per cui lo sguardo autorale smette di fluttuare al di sopra della realtà e vi si immerge, sconfinando nella biosfera sino a sfruttarne l’azione performativa, il suo lievito poetico⁷.

Ma abbiamo giustappunto parlato di bestie:

[...] quanto ai cani, nessuno può ammirare molto i cani che abbia avuto un nonno come il mio con un *cane* come il suo, piccoletto, a macchie bianche e nere, [con] un goffo moncone di coda, Bobi, espansivo, irritante, privo di qualsiasi profondità di carattere: una mascotte. [...]

Bobi finì travolto da qualcosa nella tarda, arzilla vecchiaia. Ben vissuto vecchietto! Non era certo antipatico, e non fece mai del male a nessuno, ma non contava, non aveva peso.

A me serve per girare attorno a una *creatura* tanto più grande, di colore zuccherorzo nel pelo e negli occhi, profondamente malinconica, adorna di malinconia e di sventura, Rol; che un giorno un marrano prezzolato con la schioppa condusse nell’orto [...], oltre il rastello di ferro che si apriva vincendo una molla; e fece svoltare non per l’onesto sentiero di destra, dritto, sgombro, tra ordinate colture, ma per l’erbaceo, sghembante, sentiero a sinistra, invaso di glauca natura. Le piante sfuggite al guinzaglio, le ortiche, le felci [...]. Ecco l’arcana casupola con la porta di ferro, le borchie robuste: è qui [...] il punto in cui Rol fu tradito [...]; dov’è seppellito non vogliamo sapere. (PP, pp. 631-632. Corsivi miei)

⁷ Cfr. L. Meneghello, *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Rizzoli, Milano 2004, p. 21: «Chi avrebbe potuto prevedere che lo scontro tra Essere e Divenire – che era in corso nella stratosfera metafisica [...] sarebbe invece finito, quaggiù nella biosfera, col pieno trionfo di uno dei due contendenti? E invece è andata proprio così: l’Essere si è come evaporato, e il Divenire impera, qui nelle zone sublunari, in veste di una superpotenza che governa le nostre vite. Attorno a noi tutto diviene a rotta di collo. Divengono le cose, e tra esse divengono le lingue, la nostra materna, e le altre di cui abbiamo qualche pratica».

Nel quarto capitolo, Meneghello presenta i due canidi del libro, cui si affiancheranno quello «triste e brutto [che] mangiava un berretto a un bambino» (ivi, p. 643), dipinto sul telone in casa della zia Corinna; e il «cane dell'ufficiale della posta, un'innocua bestiola» (ivi, p. 652), anch'esso nel mirino omicida della zia Mora (cani e zie, verrebbe da dire). Come si evince dal passo citato, l'atteggiamento dell'autore nei confronti del regno animale muta rapidamente nel volgere di pochi paragrafi: si passa dal «cane» Bobi alla «creatura» Rol dove il primo «non contava, non aveva peso» (ivi, p. 632) e il secondo, *per contra*, vive quasi tra le parole, è corpo, pura immanenza. Ma resta comunque un ostacolo, ovverosia la progressiva umanizzazione cui Rol va incontro, nell'esibire uno sguardo di «malinconia e di sventura» (*ibidem*), venato appunto di sentimenti: va da sé che l'incipiente corporeità sia subito riassorbita dall'antropogenesi in atto, pronta a escludere l'animale pur includendolo. Volendo citare le considerazioni di Giorgio Agamben, viene a prodursi una sorta di «stato di eccezione, una zona di indeterminazione in cui il fuori non è che l'esclusione di un dentro e il dentro, a sua volta, soltanto l'inclusione di un fuori»⁸. Il linguaggio umano – qui esemplificato dall'uso del nome proprio – cattura, trascende e tradisce («Rol fu tradito», PP, p. 632)⁹ l'animale ancor prima di ucciderlo: per tale ragione, quello sguardo malinconico non andrà ricondotto alla morte prossima del cane, quanto al suo essere individuato dall'umano: un processo che lo distacca dal suo ambiente e lo costringe a guardarsi da fuori, sotto lo spettro della trascendenza. La lingua degli uomini si insinua nella sfera del non umano e rende impossibile il rapporto diadico tipico del regno animale, mediante l'intrusione del *lògos* stesso, ovverosia l'Altro: «le langage», come sostenuto da Jacques Lacan in uno scritto inedito, «n'est pas seulement un moyen de communication, quand un sujet parle, une part de ce qu'il dit a part de révélation pour un autre»¹⁰. È perciò la parola a rivelare l'animale a sé stesso e a dipingere, negli occhi di Rol, una tristezza quasi umana¹¹, perché «è attraverso il linguaggio, cioè il dispositivo che permette

⁸ G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 42.

⁹ Ma si consideri il *traditum* latino, nell'accezione di 'trasmesso', 'passato', 'attribuito': l'animale si stacca dall'ambiente e, di conseguenza, entra ('passa' 'è attribuito') nel dominio logocentrico dell'umano.

¹⁰ J. Lacan, *Seminaire: L'Homme aux Loups – 1952-1953* (Seminario: L'uomo ai lupi – 1952-1953), scritto inedito reperibile online, <<http://goo.gl/d7k2A7>> (03/2016), cit. in F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 81; trad. it.: il linguaggio non è solo un mezzo di comunicazione, dal momento che, quando un soggetto parla, parte di ciò che dice ha una funzione rivelatrice per qualcun altro.

¹¹ Diverso è il caso della gatta Plombe, sul finale dei 'Postumi': «Casa nuova, corte spenta, strada senza gente, ora senza vita, i pensieri cercano la creatura più vicina, è la gatta la sola creatura, i suoi spiriti animali fraternizzano, pare più di una sorella, di una figlia, è una cosa vivente, non morirà prima» (PP, p. 675).

la comparsa di “io” e della sua specifica temporalità, che l’esperienza della morte entra nella vita»¹². L’animale, viceversa, non muore, in quanto è estraneo alla macchina antropogenica e fortemente connesso all’ambiente: la tristezza, dunque, emerge nel momento stesso in cui questa relazione viene recisa, quando il non umano rompe i propri equilibri e, nell’entrare in possesso di un nome, si presta alla morte.

Illuminanti, a tale proposito, risultano essere le considerazioni avanzate da Jacques Derrida, che ha rilevato come l’animale s’intristisca nell’essere nominato, in quanto entra a far parte della sfera del *lògos*: «se voir donner son propre nom [...] c’est peut-être se laisser envahir par la tristesse, [...] ou du moins par une sorte de pressentiment de deuil»¹³. Va da sé che l’animale muoia nel momento stesso in cui prende a esistere come individuo separato, nel suo transitare dall’ambiente al mondo. A queste considerazioni possiamo perciò ricondurre l’inizio di *Pomo pero* e il suo aprirsi sull’atto battesimale: momento, questo, in cui il corpo effettivo è investito da quello simbolico, dal ‘nome di battesimo’ che, appunto, viene imposto da qualcun altro (l’Altro). La ribellione del piccolo è quasi indice di un rifiuto a entrare nel mondo (e, a tale altezza, la presenza del non umano è integra, inalterata):

Se ne stava pacifico nel portinfàn, ma non appena lo tirarono fuori e gli tolsero la scuffietta si mise a urlare forse in modo un po’ troppo veemente: pareva che rifiutasse il battesimo. Poiché non la smetteva, il prete che era don Emanuele gli mollò uno sberlotto forse un po’ troppo veemente e lui ammutolì, infuriato, con l’aria di uno che decida di cominciare lo sciopero del silenzio; e di fatti in seguito tacque... macché tacque. Storie. Tu non puoi sfuggire alla verità del prete che ti battezza e del come; né alle feste per il tuo battesimo in quel tinello, con quei santoli, con quei brindisi. E tu non puoi predicare queste cose di te, ma di te queste cose. (PP, p. 623)

Le affermazioni finali sono di per se stesse chiarificatrici: è la presa di coscienza dell’antropogenesi, dello «scimmiotto Meneghello» (ivi, p. 624) che è costretto a varcare una soglia, nonostante lo strenuo rifiuto a un’onomaturgia che intrappola e diviene pura cattività. Per tale ragione, lo sguardo di Rol era malinconico e triste, in contrapposizione alle «piante sfuggite al guinzaglio» (ivi, p. 632): anch’esse nominate, è indubbio, ma libere dal giogo del nome proprio che, *per contra*, sembra sfilare il «purissimo pino, Elpéso» (ivi, p. 633):

¹² F. Cimatti, *Filosofia dell’animalità*, cit., p. 81.

¹³ J. Derrida, *L’animal que donc je suis*, édition établie par M.-L. Mallet, Galilée, Paris 2006, p. 40; trad. it. di M. Zannini, *L’animale che dunque sono*, edizione stabilita da M.-L. Mallet, introduzione all’edizione italiana di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 2006, p. 57: «L’essere nominato [...] coincide con il lasciarsi invadere dalla stessa tristezza [...] o meglio ancora, da un presentimento del lutto [...]».

col fusto ficcante che saliva forse seimila miglia nel cielo, coi monti a mezzo ginocchio; incredibile cuspide che partiva di lì, da un ritaglio finito di terra; aereo concetto di cui si poteva toccare la base. Ma la testa aggraziata aveva il male della morte; e faceva sgomento che morisse in così assoluto silenzio. (*Ibidem*)

Un «male oscuro»¹⁴, potrebbe dire il Meneghello di *Maredè* (1990), o più semplicemente tristezza: la malinconia di Rol è quasi un fantasma, un morbo pronto a insinuarsi nella biosfera di *Pomo pero*. Contrariamente a Pietro il Rosso – la scimmia protagonista di *Ein Bericht für eine Akademie* (1919) di Franz Kafka – il non umano, almeno in queste zone del libro, non può stilare un resoconto sulla sua vita precedente, né tantomeno appropriarsi del linguaggio e prendere parte all'antropogenesi:

Diese Leistung wäre unmöglich gewesen, wenn ich eigensinnig hätte an meinem Ursprung, an den Erinnerungen der Jugend festhalten wollen. Gerade Verzicht auf jeden Eigensinn war das oberste Gebot, das ich mir auferlegt hatte; ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch. Dadurch verschlossen sich mir aber ihrerseits die Erinnerungen immer mehr.¹⁵

Questa impresa sarebbe stata impossibile se avessi voluto rimanere ostinatamente attaccato alle mie origini, ai ricordi di gioventù. Il primo comandamento che m'imposi, fu la rinuncia ad ogni ostinazione. Io, libera scimmia, mi piegai sotto quel giogo: ma, in compenso, i ricordi si fecero più remoti.*

Risulta dunque impossibile la comunicazione col regno animale, anche in assenza del nome proprio, come dinanzi agli sguardi dei conigli in gabbia «sfibrati, [...] come piccole sfingi» (PP, p. 685):

Uno scrolla le orecchie, s'avvia per camminare, inespica: ups-a-daisy! Ma non pare che possa risorgere: si distende invece sul fianco, lungo lungo, con un atto d'ipertensione nevropatica. Altri cascano e si stiracchiano riversandosi nello stesso modo: non si capisce se per una sorta di paralisi laterale del coniglio domestico, o in una parodia del giocare. Ne vedo che si affastellano tra i sacchi di cemento, uno s'infilta in un bidoncino. Alcuni mi guardano scoraggiati. Su col tempo! (*Ibidem*)

Con lo sguardo ammutolito delle bestie e la loro cattività (una prigionia che quasi paventa i segni di una nevrosi), siamo ormai sconfinati nel tempo attuale: l'animale, in tal caso, si fa elemento mediante cui è esplicitato uno stato presente, ovvero sia il mutare di Malo e della sua biosfera in «altri tracciati, rombi o rettangoli, ciascuno con le sue figure; una

¹⁴ L. Meneghello, *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* (1990), Rizzoli, Milano 2002, p. 54. Indicato nel testo con MM.

¹⁵ F. Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie*, in Id., *Ein Landarzt*, Kurt Wolff Verlag, München-Leipzig 1919, pp. 146-147, <<http://goo.gl/OuXt1b>> (03/2016); trad. it. di G. Zampa, *Una relazione accademica*, in F. Kafka, *Racconti*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 158.

porta nuova dove c'era un muro, chiusa; [...] soglie e davanzali già pieni di spavento e di eccitazione» (ivi, p. 702).

3. Funzione H_2O : il profilarsi di un'iper-biosfera

Abbiamo visto la prima faccia di questo ecosistema letterario, dove lo spettro del nome proprio, accompagnato quasi sempre da un senso di morte e caducità, s'insinuava sino a comprometterne le dinamiche. Resta adesso da trovare il rimanente corrispettivo, la zona speculare dove la vita è destinata a rigenerarsi in un divenire continuo. Già nella zona iniziale del libro, e precisamente al capitolo terzo, Meneghello prende coscienza della fragilità del linguaggio: in questo continuo ritorno, le parole sono come ingabbiate dalla natura arbitraria del segno, in quanto «dovrebbero profetizzare i nomi ma restano frustrate, fanno un iato con la bocca...» (ivi, p. 635). Ancora una volta, l'autore anticipa le considerazioni di *Maredè*, perché «a volte è come se i nomi mangiassero i nomi, risputando le cose; altre volte col nome va a farsi benedire anche la cosa. Oppure accade che la cosa risputata non paia più quella [...]» (MM, p. 24): la parola, insomma, ha delle maglie troppo larghe per contenere la realtà; anzi, quasi la torce e la deforma, facendo sì che il legame coi referenti si alteri.

Simili considerazioni ci spingono a tentare un approccio diverso, tale da delineare una biosfera dell'immanenza: un'iper-biosfera. E l'inizio, stavolta, va ricercato nel dominio della materia:

Quando si sposò la Rita con mio fratello più giovane ci parve venuto il momento di rinnovare la nostra vecchia casa di Malo. C'era già il precedente che qualche anno prima il papà aveva fatto fare un bagno di sopra: una gran novità [...].

Attorno a questo bagno procurammo di rimodernare il resto della casa in tempo per il matrimonio.

Ma anche lasciando stare il *sinking feeling* a cui cercavo invano di non badare, insorsero difficoltà. I muri maestri rastremavano violentemente. In tanti anni non me n'ero mai accorto, eppure è un fenomeno impressionante, il muro si allontana di un palmo al metro. I mobili nuovi all'americana colle superfici di formica non si appoggiavano, restava una larga fessura in cui la roba cascava [...], per qualche disdetta i pezzetti di frassino appena messi in opera cominciarono a crescere, *si sollevarono a onde*, fecero un *braccio di mare* bloccato in posizione tra mosso e molto mosso [...].

[Mio fratello e Rita] si sposarono in autunno [...].

Ma il caldo sembrava che *eccitasse l'umidità*, e le delicate tinte pallide [dei muri] che avevamo scelte a un livello di gusto europeo cominciarono a spellarsi [...].

Una scabbia fulminante invase i muri maestri e in pochi giorni li impestò tutti. Le tinte ricadevano in forma di cialde; ciò che era accostato si doveva spostare per sottrarlo agli *influssi* del muro: la radio ammutoliva, quasi i dischi s'imberlavano; nella nicchia dove avevamo messo qualche scaffale i libri si deformavano a vista d'occhio [...].

[...] sui vetri appannati *camminavano grosse gocce*; seduti davanti alla pietra nuova del focolare guardavamo il suo spessore alieno. (PP, pp. 676-678, corsivi miei)

Ambientato nel secondo capitolo dei 'Postumi', l'episodio rivela un dinamismo latente pronto a manifestarsi e opporsi ai tentativi di modifica, quasi a voler preservare l'equilibrio iniziale. Non ci troviamo nella sfera del *naturaliter*, eppure la casa paterna diviene vero e proprio organismo, rivendicando la sua origine acquatica («si sollevarono a onde, fecero un braccio di mare», *ivi*, p. 678), il farsi essa stessa brodo primordiale. Ciò è dimostrato dall'uso, a livello stilistico, di particolari traslati che rendono viva e pulsante questa vecchia dimora, lontana dall'essere semplicemente 'infestata' da fantasmi o forze oscure: è la spinta vitale, l'autopoiesi stessa della materia, in cui traspare la prima legge dell'ecologia secondo cui «everything is connected to everything else»¹⁶. Richiamandoci alle teorie del *Material Ecocriticism*¹⁷, la materia acquista una propria performatività intrinseca, tale da obliterare il dualismo umano/non umano e creare, di conseguenza, una complessa relazione dialettica. Come afferma Serenella Iovino:

Material ecocriticism amplifies and enhances the narrative potentialities of reality in terms of an intrinsic performativity of elements. At the same time, it broadens the range of narrative agencies, making it a "posthuman performativity" whereby "posthuman" replaces the human/nonhuman dualism and overcomes it in a more dialectic and complex dimension [...].¹⁸

Dinanzi a un con-costituirsi di fenomeni, il mondo si fa dinamico, una pura 'intra-azione'¹⁹: niente è preceduto da altro; non ci sono un 'prima' e un

¹⁶ B. Commoner, *The Closing Circle. Nature, Man and Technology*, A.A. Knopf, New York 1972, p. 16.

¹⁷ Sulla scia dello sviluppo scientifico del XX secolo (fisica dei quanti e biosemiotica) e le acquisizioni mutuata dal Nuovo Materialismo, il *Material Ecocriticism* è definibile come la *fourth wave* dell'ecocritica, avente lo scopo di riabilitare il concetto stesso di 'materia', la sua forza creatrice e narrativa, liberandola in tal modo dalla morsa meccanicista. Entro tale ottica, la natura non viene più concepita come alterità, bensì quale interazione continua tra soggetti materiali. La materia, di conseguenza, diviene testo e la realtà, a sua volta, testo materiale dotato di una propria *vis* narrante. Si veda anche S. Iovino, *Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia*, in D. Fargione e S. Iovino (a cura di), *Contaminazioni. Cibi, nature e culture*, LED, Milano 2015, p. 106, <<http://goo.gl/7xXUur>> (03/2016): «Per "materia", possiamo intendere forme "naturali e non": corpi, cose, elementi, sostanze tossiche, agenti chimici, materia organica e inorganica, paesaggi, pietre, vulcani, alberi, stelle... La lista potrebbe continuare pressoché all'infinito».

¹⁸ S. Iovino, *Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics*, in T. Muller, M. Sauter (eds), *Ethics: Recent Trends in European Ecocriticism*, Winter Verlag, Heidelberg 2012, p. 58.

¹⁹ S. Oppermann, *From Ecological Postmodernism to Material Ecocriticism. Creative Materiality and Narrative Agency*, in S. Iovino, S. Oppermann (eds), *Material Ecocriticism*,

‘dopo’; solo un continuo cooperare di forze generatrici, quasi un *framework* di «patterne»²⁰:

Seen this way, narrative becomes intrinsic to matter, ranging from electrons to cells, all of which are regarded as bearers of meaning, within a shared universe of discourse and matter. To understand narrative agency as such, we must first attempt to bring our view of reality into as close an alignment as possible with developing meanings in nonhuman reality [...] [:] narrative agency can be recognized in the world's creative expressions.²¹

Nell'episodio citato da *Pomo pero*, la materia rivela la propria forza narrante, la sua capacità di produrre significato: una materia 'istoriata' (volendo tradurre il concetto di *storied-matter*)²², la quale racconta il suo divenire verso lo stato acquatico. È la storia della vita che ritorna, di una iper-biosfera legata ai vari livelli della natura. Una natura, questa, pronta a manifestarsi anche nel prosieguo del passo, quando

Vennero le lumache. Erano grandi lumacone scure di quelle senza casetta, e uscivano di notte. La Rita ha un terrore speciale per le lumache, il loro silenzio, la loro mollezza l'inesorabilità del loro moto quasi invisibile la sconvolgono. (PP, p. 678)

È il ritorno del corpo (come corporea era la casa, invasa «da una scabbia fulminante», *ivi*, p. 677) e dell'altra faccia del bestiario meneghelliano: un regno animale che, semplicemente, si lascia guardare in silenzio, esorcizzato lo spettro del linguaggio. Nuovamente, continua a persistere l'elemento liquido, quella «mollezza» (*ivi*, p. 678) in cui traspare la vitalità già riscontrata nelle «grosse gocce» che «camminavano» (*ibidem*) sui vetri appannati. La lumaca (e non si può non pensare alle pagine di *Maredè*)²³ suscita terrore proprio perché – a differenza di Rol o Bobi – non ha sguardo alcuno, ormai sottratta al logocentrismo umano e libera da qualsivoglia individuazione. Non siamo dinanzi a un animale-soggetto – volendo prendere, a titolo di esempio, la classificazione avanzata da Enza Biagini in un suo scrit-

Indiana UP, Bloomington 2014, p. 23. Il corrispettivo inglese usato da Oppermann è «intra-action».

²⁰ L. Meneghello, *Le Carte. Volume II: anni Settanta*, Rizzoli, Milano 2000, p. 500.

²¹ S. Oppermann, *From Ecological Postmodernism to Material Ecocriticism*, cit., p. 30.

²² *Ivi*, p. 28.

²³ «La chiamavamo *maredè* perché di genere ambiguo (come altre creature un po' numinose, Tiresia per esempio), visto che aveva anche un'identità maschile, el corniolo. Ma risulta [...] che il corniolo è la cassetta portatile, mente l'abitatrice è la mare o maredè, a cui è indirizzata l'incantazione» (MM, p. 148).

to²⁴ –, pronto a incarnare «autentici ‘medesimi’ o ‘simili’ dell’immaginario psichico»²⁵, quanto piuttosto a una forma vivente *tout court*, che sconvolge nella sua gratuità: nel rimandare a una biosfera più ampia, dinamica e *in fieri* (quell’acqua che sembra quasi sommergere la casa appena ristrutturata). Il tentativo di uccisione col sale, da parte di Gigi e il fratello, non solo non sterminerà i molluschi, ma porterà l’autore a un’ulteriore constatazione:

Io e mio fratello provammo a risolvere il problema scientificamente: la generazione spontanea non esiste, dunque da dove vengono queste lumache? Tappammo tutti i buchi, murammo i finestrini con montagnole di sale, cauterizzammo gli anfratti, allagammo lo spazzacucina con l’acqua bollente [...]. [Ma poi] accendendo la luce, apparivano gigantesche le bestie al pascolo sui pavimenti, sui muri, sui mobili [...].

Nel giro di poche settimane mi assorbii profondamente nell’argomento, e ormai delle cose pratiche non mi interessavo più, e sorgeva invece più potente che mai la mia antica passione di mettermi dal punto di vista degli animali, specie quelli piccoli e primitivi [...].

Cominciavo a vedere la situazione in casa nostra dal loro punto di vista, e la cosa mi affascinava: mi trovai a rivivere la storia della piccola (non tanto piccola) comunità assalita da questa peste bianca del sale, e presto mi misi a scriverla, come la storia di una tribù di lumache, un gruppo di famiglie numerose, gente con nomi umani, una loro lingua simile alla nostra, ma rovesciata in certi concetti chiave, come giorno che voleva dire notte, e notte giorno. La lingua di una schiatta con occhi rudimentali, e gli altri organi del senso identici a quelli della lumaca. Alcuni pezzi erano atroci, certo le cose più atroci che ho tentato di scrivere [...]. Dovetti smettere per eccesso di disgusto. (PP, pp. 679-680)

Ancora una volta, l’ambiente viene filtrato dalla specula del linguaggio: la parola cerca di afferrare e ‘tradurre’ una biosfera che tuttavia recalcitra e oppone resistenza. Volendo adottare l’immagine dell’equazione chimica avanzata in sede iniziale, i reagenti (la lingua) sono mal bilanciati e va da sé che i prodotti risultino «atroci», pieni di «disgusto» (ivi, p. 680). Il palinsesto ambientale si fa incomprensibile all’atto traduttivo della scrittura, proprio per una discrasia tra i piani referenziali: l’animale non può essere incluso nell’umano se non a patto di un’ulteriore esclusione, la quale accentua il divario tra i due. Ecco spiegata la rinuncia di Meneghelo a scrivere sulle ‘lumache umanizzate’ in tribù e comunità: la macchina antropogenica si è inceppata; il nome ha ingoiato la cosa e la parola risultante ha fatto uno «iato» (ivi, p. 635); il corpo scompare, si dissolve, come se fosse anch’esso divorato dal ‘sale’.

Eppure, questa presa di coscienza ci spinge a considerare *Pomo pero* come ‘organismo’, entro cui la sostanza (o materia) si fa creatrice solo se

²⁴ E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il bestiario*, in E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, p. 16.

²⁵ *Ibidem*.

vista quale elemento interconnesso ad altri. Abbiamo appunto parlato di 'funzione H₂O', dell'acqua come elemento vitale di un'iper-biosfera, poi divenuto protagonista de *L'acqua di Malo* (1986)²⁶. A cominciare dal rito battesimale posto in apertura al romanzo, l'elemento acquatico torna più volte tra le pagine dei 'Primi':

La dannata sorgente del tempo continuava a buttare, buttare, è una lisciva che mangia il cuore interno delle cose. (PP, p. 624)

[A] Sottomarina [...] l'acqua che si beve [...] non è acqua ma infiltrazioni delle onde del mare tra gli strati di orina su cui è fondato il paese. (Ivi, p. 626)

Non c'era dubbio che si trattava della Caduta. Il Male era schifoso. Mi aspettavo che l'intero contenuto acqueo della testa sgusciasse fuori di getto, coi semi dei pensieri e dei sentimenti. (Ivi, pp. 628-629)

Tre estratti, quasi ravvicinati tra loro, pronti a rivelare quella porosità tra corpo, mondo e i continui legami con la materia, da cui possiamo ricavare l'idea di un costante collegamento, quasi una risalita del mare sulla terraferma. L'accenno al contenuto acqueo della testa non rimanda solo alle «vasche dove galleggiano in sospensione le forme» (MM, p. 182) di *Marredè*, ma rivela una capillarità dei liquidi già riscontrata nell'episodio della casa, dove i tasselli del parquet «si sollevarono a onde [e] fecero un braccio di mare» (PP, p. 677). Mari del corpo, mari della mente: la situazione richiama il concetto di *Hypersea* (1994)²⁷ (iper-mare), teorizzato da Mark e Dianna McMenamin, secondo cui la vita terrestre non ha avuto origine nel mare ma è essa stessa vita marina. Di conseguenza, gli organismi si sarebbero evoluti portando il mare 'oltre' il mare²⁸, per poi sviluppare un iper-mare vero e proprio: va da sé che i fluidi vitali non siano un residuo di una vita pregressa, ma un nuovo tipo di ambiente marino. Per quanto orientata in un'ottica umanista²⁹, tale concezione sembra applicabile alla biosfera di *Pomo pero*, a una tensione sorgiva che quasi tracima ne *L'acqua di Malo*:

È l'acqua dell'acquedotto in particolare, e soprattutto il rumore di quest'acqua, che è penetrato dentro di me; a suo tempo non me ne ero reso conto, sapevo che c'era ma non che cosa era, è un archetipo, un'acqua metafisica. La cosa è associata per vie non razionali con il senso che sotto il paese, in pro-

²⁶ L. Meneghello, *L'acqua di Malo*, Lubrina, Bergamo 1986, ora in OS, pp. 1147-1207.

²⁷ M. & D. McMenamin, *Hypersea: Life on Land*, Columbia UP, New York 1994.

²⁸ Ivi, p. 25.

²⁹ Cfr. S. Alaimo, *Oceanic Origins, Plastic Activism, New Materialism at the Sea*, in S. Iovino, S. Oppermann (eds), *Material Ecocriticism*, cit., p. 190. Per Alaimo, il concetto di *Hypersea* è estraneo all'ottica postumanista, in quanto mera riduzione dell'ecosistema marino allo spazio ristretto del corpo umano.

fondo, ci fosse un'acqua non proprio di questo mondo. Il rumore reale (l'ho riudito l'altro giorno) non è molto straordinario, sul piano acustico, altezza e volume, è un rumore come un altro, con tanti rumori che abbiamo intorno a noi, questo non si nota quasi nemmeno. Ma sotto ai normali parametri dell'acustica classica sentivo vibrare fenomeni di altro tipo. C'era un'associazione strana del fluido col metallico, il senso di una forza confinata, tumultuosa. E lì si faceva un tuffo auditivo in un altro ordine di realtà, era come una voragine, ma non paurosa, sotto la superficie del mondo, quasi una anticipazione alto-vicentina dei buchi neri, salvo che il colore dominante in questo giro di immagini non era il nero: c'erano riflessi di acciaio.³⁰

Fluidi, ma non di questo mondo: un'acqua spazializzata e del tempo, nella continua rispondenza fra Terra e spazio cosmico, aperto (i «buchi neri»); uno scorrere metafisico, marasmatico, pura intra-azione di forze:

La mia vita mentale è marasmatica
 è un rush di correnti nella testa
 ciò che vi prende forma si disfa
 l'acqua dinamica travolge le forme
 ne rigenera altre le disintegra
 [...]
 non si sa quale forza la agiti³¹

E l'acquedotto è l'ossatura vitale di Malo: un reticolo di dotti linfatici che si dispongono, a mo' di rizoma, sotto la superficie terrestre pur tuttavia rimandando alla mente stessa, a un marasma dove pensieri e cose si fanno ibridi, un iper-testo in espansione. Ecco profilarsi l'iper-biosfera, dove il linguaggio umano rinuncia al suo monopolio ma, in questo stesso tirarsi indietro, riesce a scorgere e penetrare l'interconnessione delle sostanze e della materia, nell'intima concrezione di fluido e metallo, quasi in nome di una polisemia altrimenti nascosta. Il soggetto – sempre in base alle teorie del *Material Ecocriticism* – arriva a porsi in un *entanglement* coi vari elementi della biosfera: in una rete, citando da *Pomo pero*, di «complessi i rapporti con le MATERIE» (PP, p. 637). È «il piano inferiore del mondo» (ivi, p. 751) – sviluppo ulteriore dell'«inframondo verdastro»³² dei *Piccoli maestri* (1964) – dove il *lògos* è come scomposto, mima i ritmi del *naturaliter* e si rifrange in un divenire a frattale, nei mosaici fonici dell'Ur-Malo: il liquefarsi di un idioma che, tuttavia, ridefinisce il Creato. E tutto torna a essere corpo, sistema, in questo libro che soggiace al divenire vitale: un'acqua a doppia elica, puro DNA narrativo, il flusso continuo della materia istoriata.

³⁰ L. Meneghello, *L'acqua di Malo*, cit., p. 1167.

³¹ Ivi, p. 1168.

³² L. Meneghello, *I piccoli maestri* (1964), Rizzoli, Milano 1990, ora in OS, p. 577.

SUL ROMANZO FAMILIARE 'INEDITO' DI VERGA

Giuseppe Savoca

Università degli Studi di Catania (<gisavoca@unict.it>)

Carissima Enza,

sono lieto di augurarti anch'io, da collega ormai nel fuori ruolo – e come sai della tua stessa covata concorsuale –, un tempo lungo e fecondo di naturale e serena prosecuzione della nostra antica e sempre nuova passione per la ricerca dell'umano attraverso lo studio delle 'lettere'.

E mi piace anche parlarti un poco, con questa piccola lettera aperta, di alcune lettere tuttora inedite, emerse tra quelle che il mio grande coregionale Giovanni Verga ha lasciato numerosissime, e tuttora oggetto di operazioni (e magari speculazioni) che, temo (ma anche spero per quello che di nuovo possono riservarci), non sembrano ancora finite.

Si potrebbe dire in generale che quello che finora è venuto alla luce è forse una parte quantitativamente inferiore rispetto a ciò che si può immaginare si sia perso, e di cui si ha notizia indiretta. Basti accennare al fatto che solo le lettere al fratello Mario segnalate in blocco dal nipote Giovannino (il maggiore responsabile della dispersione – e forse 'vendita' a lotti – degli autografi dello zio), per il periodo dal 1878 al 1921, erano raggruppate in «pacchi 18». Del resto era stato lo stesso Verga a ordinare e raccogliere le sue carte e le sue lettere in pacchi. Ad esempio, in una lettera a Mario del 16 dicembre 1890 gli chiede «la bozza di una mia lettera al sig. Bartocci Fontana», da cercare «o nel cassetto delle lettere a sinistra della scrivania alla lettera B o F delle scansie, oppure nell'armadio dove sono tutte le altre mie lettere disposte in altrettanti pacchi in ordine alfabetico».

Nel caso mi riferisco soprattutto alle lettere ai fratelli più giovani Mario e Pietro, in gran parte inedite (o trascritte malissimo, quelle a Pietro), e al cui studio ed edizione sto attendendo insieme con il mio allievo (e ora docente di Filologia della letteratura italiana) Antonio Di Silvestro. Insieme, tre anni fa, abbiamo pubblicato di Giovanni Verga le *Lettere alla famiglia (1851-1880)* (2011), indirizzate per lo più alla madre Caterina, e che erano nella stragrande maggioranza anch'esse inedite. Il nostro proposito è stato innanzitutto quello di presentarle in forma di edizione critica, ponendoci nella prospettiva di: a) verificare e rettificare, ove possibile, le

eventuali stampe precedenti di poche lettere; b) leggere filologicamente i manoscritti (per lo più dai microfilm di autografi spariti); c) offrire una soluzione editoriale sicuramente conservativa, abbandonando la ‘moda’ praticata da tutti gli editori degli epistolari verghiani di correggere e normalizzare l’ortografia, spesso oscillante per incertezze dell’autore (e molto spesso anche per errori e travisamenti di lettura da parte degli editori).

Se posso farti una confidenza, ti dico che sono giunto alla lettura dei manoscritti verghiani con la memoria alquanto fresca del mio bidecennale lavoro sui manoscritti del Petrarca volgare, e che sono stato felice di riservare al ‘mio’ Verga privato e minore la stessa cura che si deve ai grandi artisti della parola.

Ti confesso tuttavia che per me la ‘scoperta’ più sorprendente è stata quella di cogliere nel corpo delle lettere alla *mater familias* la presenza organica di una cronaca, e di una conseguente – anche se involontaria e inconscia – organizzazione narrativa, che si snoda come la vicenda di un autentico romanzo familiare. Mi sono permesso quindi di intitolare la mia introduzione critica a quelle lettere *Dalla cronaca familiare alla storia dei “Malavoglia”*, e credo (o comunque ho la presunzione) di avere in qualche modo dimostrato la necessità di prestare molta attenzione al mondo privato del Verga per comprendere meglio la formazione dei temi della sua stagione verista e, in particolare, dei *Malavoglia*, che mi sembra il più impersonale e insieme il più autobiografico dei suoi romanzi.

Ho cercato in quello scritto di stabilire una sorta di doppia mappa tematica in cui ho messo in sinossi il mondo e i motivi rappresentati nel romanzo (la famiglia; il partire/tornare; la lotta e il dualismo amici/nemici; gli affari e il denaro; il lavoro e la fatica di vivere; la religiosità, ecc.) e le articolazioni della vicenda privata dello scrittore (la fuga da Catania; il rimorso per avere lasciato la famiglia; il bisogno del perdono; le preoccupazioni economiche; la devozione per la madre, ecc.).

La conclusione implicita della mia analisi era/è che la cosiddetta religione della famiglia individuata dalla critica sia in fondo una ‘proiezione’ artistica di quella del Verga privato, figlio e fratello. Lì non l’ho scritto esplicitamente, ma credo di potere aggiungere come conseguenza dimostrabile di quei ragionamenti che la ripresa e conclusione nell’ottantuno del lavoro sui *Malavoglia* sia un atto di riparazione verso la madre, morta il 5 dicembre del 1878. Non a caso il tema della benedizione materna (simile a quella che ci si aspetta da Dio) è uno dei nuclei invariati del mondo narrativo e personale di Verga, presente in tutte le fasi della sua carriera di scrittore (dai *Carbonari della montagna* al *Marito di Elena*, dai *Malavoglia* a *Dal tuo al mio*). E in proposito, come segno della speranza cristiana nella comunione mistica tra vivi e morti, cito solo il luogo di una lettera alla madre del 10 marzo 1874:

Ti assicuro, mia cara mamà, che io mi sentirei la forza di far miracoli per farti contenta, e per ricompensarti del sacrificio che hai fatto acconsenten-

do al mio provvisorio allontanamento; ma accetto queste tue parole come un buono augurio, come una benedizione materna simile a quella che mi avrebbe dato il mio adorato genitore se fosse in vita, e che mi darà forse dal Cielo, e sotto questi auspici vado fiducioso incontro al mio avvenire.

Le lettere già pubblicate andavano dal 1851 al 1880, mentre quelle ai fratelli che pubblicheremo partono dal 1885, con un vuoto dunque di circa cinque anni, e si fermano al 1901. Restano fuori pochissime lettere sparsamente pubblicate, e il grosso 'perduto' degli anni seguenti (soprattutto a Mario, dopo la morte di Pietrino nel 1903). Per il 1885 abbiamo rintracciato nel fondo Mondadori soltanto una lettera (del 3 gennaio) al fratello Mario, la quale può in qualche modo riassumere il moltissimo che manca degli anni intermedi fra le due raccolte all'insegna di «una vera battaglia di tutti i giorni», tanto per difendersi, tra Milano e Roma, dagli attacchi di un certo ambiente letterario, giornalistico, teatrale, quanto per destreggiarsi tra debiti e prestiti, passività, canoni e cambiali che segnano da sempre e per sempre la sua situazione economica (e quella della famiglia), mai stabilizzatasi e mai in 'attivo'.

Il nuovo blocco di lettere si pone in continuità di argomenti con quello da noi già pubblicato, e (oltre a darci informazioni nuove su molti aspetti biografici) riguarda principalmente: a) gli 'affari' dei tre fratelli che risultano strettamente intrecciati (spesso con conteggi di dare e avere al centesimo) per la proprietà dei beni (la casa di Via Sant'Anna a Catania, i fondi di Nuovalucello, di Arcidiacona, ecc.), e la coobbligazione nei confronti di terzi e del demanio; b) iniziative e vicende giudiziarie nei rapporti con parenti (soprattutto la causa per l'eredità Barbagallo di parte materna), affittuari di case e fondi; c) i rapporti con le banche verso cui i fratelli sono debitori per prestiti e mutui, e con privati (compresi alcuni usurai) per il pagamento di prestazioni, forniture e beni vari; d) le vicende economiche specifiche di ciascuno dei tre (come appaiono dal costante interessamento del fratello maggiore, che è Giovanni); e) gli eventi particolari degli affari di Giovanni, che informa continuamente Mario (a cui chiede spesso soldi in prestito) dell'andamento dei suoi introiti, sempre incerti, derivanti dalle opere narrative, teatrali, e dalle traduzioni; f) il tema frequentissimo e interminabile del contenzioso con Sonzogno e Mascagni sui diritti della *Cavalleria rusticana*; g) il motivo ricorrente e ossessivo delle cambiali, del loro pagamento, sempre parziale rispetto al debito reale, e perciò del loro rinnovo puntuale.

Si può tranquillamente affermare che, quantitativamente, il tema economico è prevalente in queste nuove lettere (dove la parola «lire» è tra le più frequenti in assoluto), e che questo è un elemento forte che le collega da un lato alla stagione creativa precedente, culminata nei *Malavoglia*, e dall'altro alla contemporanea gestazione del *Mastro-don Gesualdo*, che uscirà nel 1888 e nel 1889.

Scendendo più a fondo nella biografia di tutta la famiglia, si potrà forse trovare qualcosa della 'fortuna' in affari di don Gesualdo nella vita e nella figura dello zio Salvatore, ben radicato a Vizzini, suocero del fratello Mario, e forse anche dell'altro zio Giuseppe (l'avidò Pepè). In realtà, l'ossessione economica che traspare da queste lettere non è mossa da alcuna avidità ma dalle necessità oggettive della condizione reale di questi fratelli, privi di un vero reddito stabile da lavoro e non abbastanza benestanti da poter vivere serenamente di rendita. In ogni caso, la dimensione economicistica è del tutto coerente con la visione 'sociologica' che informa il mondo verghiano maggiore.

Al centro di questa economia sta la casa catanese (oggetto di ipoteche per ottenere prestiti, di divisione tra fratelli, di affitti parziali ad estranei, di ristrutturazioni interne, ecc.), il cui possesso non è mai sicuro e definitivo; tanto che Verga può scrivere una volta, certo esagerando non poco (a fini difensivi nella causa con Mascagni), di non avere più casa a Catania (in una lettera del 3 febbraio 1892 parla di «documenti che provano poi che da oltre 4 anni non ho casa né residenza e molte meno persone di servizio in Catania, dove mi fu notificato il ricorso contrario»).

Legato a quello economico c'è l'altro tema della lotta con gli estranei e il mondo, che affiora soprattutto sotto la specie 'addomesticata' delle liti giudiziarie, ingaggiate anche con i familiari del cerchio più esterno, e delle controversie con la burocrazia e gli apparati pubblici locali e nazionali (le tasse, il demanio, le province, la prefettura, le banche, onnipresenti come organi decisionali in cui si concentrano le risorse di cui i tre fratelli hanno un continuo e disperato bisogno).

Si potrebbe dire che la materia del contenuto di queste lettere mostra la trama grezza di quello che è stato ed è, fino a *Mastro*, il tessuto della grande narrativa verista di Verga. C'è tuttavia una linea progressiva di incupimento e di fossilizzazione che dà più il senso di sconfitta totale di don Gesualdo che non la rassegnazione religiosa di padron 'Ntoni. La parola «fatalità», ignota al Verga verista, ma già incontrata una volta nelle *Lettere alla famiglia* (alla zia Giovanna: «la fatalità che mi ha scacciato da Catania, e dalla nostra casa, e mi condanna alla lontananza»), pone tuttavia queste lettere in continuità d'atmosfera con il mondo dei *Malavoglia*: «La fatalità non è ancora stanca di perseguitarmi» (lettera a Mario del 30 marzo 1888).

E però sarebbe sbagliato vedere nelle disgrazie che capitano ai suoi personaggi o a lui stesso una qualche 'fede' nel «Fato degli antichi» (*La coda del diavolo*). L'origine dei mali sociali per Verga non ha niente di soprannaturale o di estraneo all'ordine politico del mondo. La verità antropologica della storia, a tutti i livelli, è quella della lotta permanente tra buoni e malvagi, tra avidi e onesti, tra prepotenti e 'galantuomini'. Il motivo della lotta che dominava nelle lettere alla famiglia appare ripetutamente anche in questa 'appendice' ai fratelli, e può essere bene esem-

plificato con le parole di una lettera da Torino del 18 giugno 1892, in cui lo scrittore dice di vivere «in uno stato di vera agonia», in attesa di una «sentenza di così capitale importanza» com'è quella della vertenza con Sonzogno e Mascagni. Nella stessa lettera parla di quella «disgraziatissima causa Barbagallo, nella quale ormai non ho più speranza, tante sono state le contrarietà e le lungaggini»; e subito dopo esprime la propria accettazione della 'volontà di Dio' quasi con le stesse parole di padron 'Ntoni («Sarà come vuole Dio!», *I Malavoglia*, cap. VIII): «Sarà quel che vuole Dio». Nella stessa lettera prega poi caldamente il fratello di mandargli «per telegrafo qualche cosa di denaro [...] perché come puoi credere sono colle spalle al muro e allo stremo di tutto dopo tante spese, e mi duole angustiarti anche adesso. Se non puoi almeno telegrafamelo».

Per sperare di sopravvivere, se non di vincere definitivamente, nella lotta per l'esistenza, occorre avere la consapevolezza che si è sempre circondati da potenziali nemici, che si possono incontrare anche in questioni lontane dagli affari e dagli interessi reciproci, come capita, ad esempio, nell'accorgersi della soddisfazione che alcuni provano per un insuccesso altrui. E così, se nella 'sua' Catania e nella vicina Messina Verga deve guardarsi dalla «camorra teatrale» (23 luglio 1886), egli è ben conscio che anche un certo *milanesume* gli è ostile:

Io risposi di sì alla prima proposta; perché mi preme prima di tutto affermare il successo colle repliche, e non far dire ai nemici che ne ho tanti che è stato un successo effimero perché la Commedia si è fermata alle due prime repliche. La battaglia è stata aspra, caro fratello, più aspra ancora di quel che immaginassi, perché ci avevo contro tutto il milanesume, la radicaglia, e i rettorici Carbonari che si credono offesi da ogni novità, e credono questa più audace ancora della *Cavalleria*. (a Mario, 3 dicembre 1886)

E ancora:

Intanto non cantiamo vittoria prima dell'esito finale, e tieni per noi soli le mie speranze, senza parlarne ad altri, anche per non far ridere i nostri nemici, in caso contrario. (13 aprile 1891)

Occorre poi essere duri nel far valere le proprie buone ragioni (da ciò il frequente ricorso ai tribunali), ed essere vigilianti con tutti, perché i nemici possono anche insinuarsi nella cerchia stretta della propria famiglia, come succede con il marito della sorella Teresa, sul quale il cognato Giovanni dice che «La disgrazia è che non sia morto dieci anni fa questo porco ladro e falsario, e che il colera non lo voglia neppur lui» (31 luglio 1887).

In queste lettere si coglie a volte, rispetto alle precedenti, una visione più ampia dei rapporti umani che attiene alla sfera sociale e politica di una comunità locale pur piccola e decentrata. Vale forse la pena che io trascriva la prima parte di una lettera del 13 gennaio 1891 a Mario (candidato a sin-

daco di Vizzini), nella quale è delineato un quadro essenziale, ma troppo ideale, e quindi eccezionale allora come oggi, delle qualità che un galantuomo deve mettere al servizio del bene pubblico:

Ricordati bene che negli uffici pubblici, e al posto in cui sei, il *galantomismo* consiste nel fare il suo dovere per la giustizia e colla giustizia, con moderazione ma con fermezza anche, senza guardare in faccia aderenti o avversarii, nuovi o vecchi, e dimenticando rancori e simpatie, tutto lasciando alla soglia dell'ufficio. Basta, hai giudizio per regolarti, e sei galantuomo figlio di galantuomo. Son contento di saperti ben visto in quel posto difficile, e ti auguro di starci sempre in tal modo, o di lasciarlo colla lode sempre degli onesti. Piuttosto ti raccomando la calma e di non pigliar ombra di tutto. Anzi quando occorre di fingere di non accorgerti delle piccolezze altrui.

Naturalmente, l'orizzonte politico del 'siciliano' Verga è molto più ampio, e può bene comprendere anche la critica al suo correggionale Crispi (in occasione di un'epidemia di colera):

Aspettiamo dunque che le cose si aggiustino in un modo o nell'altro. Ché così come siamo adesso è preferibile che tutta l'Isola intera sia affetta dal male, per non vedere questo spettacolo disgustoso d'egoismo e di vigliaccheria irragionevole e inutile che S.E. Crispi stigmatizzava a parole quando non era ministro, e lascia correre oggi. Salvo a farsi dire dal *Fracassa* e compagnia bella che sotto il suo illuminato governo tutto procede nel miglior modo possibile, le comunicazioni sono garantite e tutelate, e tante altre belle bugie, mentre da un mese il Governo tollera arbitrii selvaggi da ogni dove, e dà l'esempio di tutti questi guaj col sospendere *tutti i treni* da Catania. Ci vuol coraggio perbacco! (31 luglio 1887)

Nel pubblico dunque vale il principio del «fare il suo dovere per la giustizia e colla giustizia». Dalla parte dello scrittore il galantomismo si manifesta come rifiuto del «commerciabile», e come rispetto per la verità umana di sé e della propria arte. Così egli può esprimere la gratitudine ai fratelli (come aveva fatto sempre con la madre) per i sacrifici da essi sostenuti per consentirgli di seguire la propria vocazione artistica:

Io non ho parole per ringraziarti, e per dirti il sentimento che provo riguardo a tutto ciò che tu e Pietrino dovete fare e sopportare per me. Se mai arrivo a fare qualche cosa di durevole, se qualche servizio posso rendere a quest'arte a cui ho sacrificato tutto, e a questo paese che eleva statue ai suoi morti col pane dei vivi, tu e Pietrino ci siete per tre quarti, cogli aiuti, cogli incoraggiamenti, col farvi pietosi cirenei di questa croce pesante. E non c'è giorno, non ora, che non mi riassalga tormentoso il rimorso di quelle sollecitudini ed angustie che vi costo. Non c'è notte in cui non mi svegli all'improvviso la puntura di queste preoccupazioni incessanti. Se la gente sapesse quello che costa! Ti assicuro che ci vuole del coraggio, molto, e molta forza d'animo, per continuare a lottare, e in mezzo a tutte coteste

angustie pigliare la testa a due mani per ritrovare l'ora serena e calma di lavoro, del lavoro coscienzioso, e difficile, quello che non è *commerciabile*, che venisse anche la miseria mi lascerebbe questa altera coscienza di me e dell'opera mia. = Ho rispettato molto me e la mia arte.

Lo so che bisogna essere più pieghevoli, più cortigiani, più compiacenti e striscianti, per far *fruttare la cosa*. Io non so farlo. Pazienza; mi parrebbe più decoroso andare a lavorar la terra ad Arcidiacona. So di esser solo, a combattere le prime armi e in prima linea di una lotta arditissima, so di averli tutti contro, conservatori, mediocri, gelosi, fanatici del passato, intressati a fare il bujo. Non me ne importa. Bisognerebbe lisciare, accarezzare, lusingare, limosinare la tolleranza, o la compiacenza, o la neutralità, o la *cameraderie*. Io faccio quel che *devo fare, quello solo*. E quanto al resto, al fare la schiena pieghevole, a mendicare l'articolo, o a disarmare la critica, penso a quello che diceva Musset = *Je suis gentilhomme* = E non posso, del resto chi vivrà vedrà. (a Mario, 16 dicembre 1886)

È un effetto secondario di questa fedeltà all'arte che da essa, in quanto vero *lavoro*, possa/debba derivarne un ritorno economico, utile anche per i discendenti, come sono i nipoti (amati come figli):

Ho lavorato quanto ho potuto, e della mia pelle ne ho fatto sempre scarpe, ma adesso è tempo di raccogliere un po' in santa pace il frutto delle nostre fatiche, se Dio ci aiuta. Se qualche cosa arriverò a mettere da parte e a lasciare ai miei nipoti, non potranno dire certo che mi sarà cascata dall'aria. (28 dicembre 1891)

Ovviamente, il tema economico è solo una manifestazione di superficie di una problematica più profonda e più radicale, certo accennata con pudore e sobrietà, qual è quella della religione della famiglia in cui i cari morti continuano a vivere non solo nel ricordo dei sopravvissuti, ma costituiscono il tramite unificante della religione familiare con la religione *tout court*. Trascrivo qui, senza commento, alcuni luoghi scelti tra tanti simili:

Avrai ricevuto ieri il telegramma con cui ti annunziavo la vittoria riportata, e sarete tutti contenti, con me della grazia che mi ha fatto Domeneddio di togliermi finalmente da tante pene. [...] Questa è una vera benedizione del Cielo, e furono certo le anime dei nostri morti che ci hanno ottenuto la grazia. Ho sofferto assai. Ma se Dio vuole le nostre pene sono adesso finite, e potremo goderci in pace gli anni che ci restano, tutti quanti. (a Mario, 17 giugno 1891)

Non ti dirò i giorni che ho passati! Fortuna che all'ultimo momento le anime sante dei nostri cari morti m'hanno ottenuto la grazia di arrivare a provvedere, ed ora sono alquanto più tranquillo da questo lato. (5 ottobre 1892)

Speriamo che le preghiere dei nostri morti ci aiutino. Intanto dimmene subito che te ne pare. (21 novembre 1892)

Prega Dio piuttosto e i nostri morti che avvenga come spero, e che allo stesso modo si possano arrivare a definire le eterne vertenze Barbagallo e B.ne Verga – Già nelle transazioni non bisogna pretendere *tutto quello* che si può pretendere. (28 novembre 1892)

Come vedi, carissima Enza, il tema della corrispondenza con i propri morti (e cioè la famosa religione della famiglia) si fonda sulla fiducia nella volontà di Dio, e anche sulla ‘preghiera’ attiva. Non insisto su questo filone, anche perché, e so che mi scuserai l’autocitazione, me ne sono occupato in uno studio del 2010 dal titolo *Il «Cristo siciliano» di Verga tra parole opere e vita*, forse ignoto anche ai ‘verghisti’ in quanto uscito in un volume di omaggio a un eccellente amico teologo, don Giuseppe Ruggeri.

Queste lettere rafforzano, credo, la mia posizione ‘eretica’ nei confronti della *communis opinio* su un indimostrato ateismo verghiano. Per me il Dio cristiano è una presenza fondamentale nell’opera e nella vita di Giovanni Verga, che non può essere ignorata se si vuole restare ai fatti oggettivi dei testi e della biografia.

Mi astengo dalle molte citazioni possibili, ma permettimi di offrirtene una sola (da una lettera del 7 dicembre 1888), per saluto e augurio: «Io t’accompagno col pensiero, e prego Dio che t’aiuti».

Catania, 22 ottobre 2014

Tuo Pippo

LETTERA A CLAUDIO MAGRIS*

Rita Svandrlik

Università degli Studi di Firenze (<rita.svandrlik@unifi.it>)

Caro Claudio,

finalmente ti scrivo. Come dici tu, certe volte ci vogliono diverse occasioni concorrenti per arrivare all'atto della scrittura. Ho visto la cassetta *Fra il Danubio e il mare*¹, e ho letto il fascicolo che l'accompagna, me li ha prestati Maria Fancelli perché ci siamo messe a parlare di Trieste in occasione di un lavoro di redazione dell'intervista fatta da Maria e da me a Rossana Rossanda²; da triestina le avevo fatto molte domande sulle sue origini: non so se lo sapevi (lo dice nel suo *Una ragazza del secolo scorso*³), non è mai tornata nella sua città natale, Pola, che ha lasciato all'età di sette anni, nel '31. I suoi genitori, polesani, venivano chiamati, dopo aver lasciato la città, 'i triestini'. Nella distanza certe differenze vengono sussunte in un insieme più grande.

È da anni che ho messo da parte per te il libretto 'danubiano' che ti mando, e vorrei accompagnarlo con qualche nota sulla mia famiglia, perché è un pezzetto di storia triestina, nel senso che vi si rispecchia 'il disagio della storia', una bella formula che tu hai trovato per Trieste.

In sintesi: mio padre, Guido Svandrlik (Trieste 1909-2004) era figlio di Josef Švandrlik (Slaný presso Praga 1866 – Trieste, Ospedale Militare 1917), Bezirksinspektor⁴ a Trieste dal 1900, prima ufficiale dei Kaiserjäger e insegnante di francese e disegno alla Scuola Militare di Sankt Pölten (Militärunterrealschule), dove qualche anno prima (dal 1886 al 1890) Rilke aveva iniziato il suo non felice percorso nelle scuole militari imperialregie. A Sankt Pölten aveva conosciuto Marie (de) Celebrini (Kronstadt/Braşov 1878 – Trieste 1947), figlia di un ingegnere ferroviario

* Questo testo è una versione modificata della lettera edita su «Portolano», 68-69-70, 1/2/3, 2012, p. 18. doi: 10.1400/195302.

¹ [N.d.C.] *Fra il Danubio e il mare. Il mondo di Claudio Magris*, un film ideato e diretto da F. Conversano, N. Grignaffini, una produzione Movie Movie, Bologna 2001.

² <https://www.youtube.com/watch?v=HM_luU_FWd4> (03/2016).

³ [N.d.C.] R. Rossanda, *Una ragazza del secolo scorso*, Einaudi, Torino 2005.

⁴ Ispettore distrettuale delle guardie di pubblica sicurezza.

originario di Fiume (suo padre era stato borgomastro a Fiume) e di una Singer (buona borghesia) di Vienna. L'ingegnere ferroviario, di ottima famiglia, si era però rovinato con il gioco o con le speculazioni sbagliate, le sue due figlie frequentarono l'Institut der Englischen Fräulein a Sankt Pölten e la minore, Eugenie, fece poi davvero la maestra, non sposandosi mai. Il libretto viene dalla sua biblioteca.

Per poter sposare Marie (che lui aveva ribattezzato Rita, i due si scrivevano in francese), Josef dovette chiedere il congedo dai Kaiserjäger, perché la sposa non aveva dote; lui stesso, figlio primogenito di contadini cechi possidenti, si era sperperato la sua parte di eredità per finanziare la sua formazione artistica di pittore, prima a Parigi e poi ad Anversa, ma non aveva sfondato e quindi non gli era rimasto altro che entrare nell'esercito. Per punizione, per così dire, dopo il matrimonio venne mandato come Bezirksinspektor a Trieste; sulla sua attività non so nulla, posso immaginare molto: un artista, un pittore, che continuava a dipingere in ogni momento libero, costretto a fare il poliziotto.

Mio padre per fortuna mi ha raccontato che negli anni trenta un ex irredentista gli aveva chiesto se lui era il figlio dell'ispettore distrettuale, con cui aveva avuto a che fare, da irredentista, appunto; gli aveva detto che suo padre era stato una brava persona. Questo è quel che so di mio nonno, ma mio fratello ed io siamo cresciuti tra i suoi quadri, che meriterebbero ben altro pubblico che solo quello di due nipoti nati tanti anni dopo la sua morte e dopo un'altra Guerra Mondiale; sono molto belli. Mio nonno morì poi di malattia (mal curata) durante la Prima Guerra, nel febbraio del 1917. Mio padre, che non aveva nemmeno otto anni, si ricordava del viaggio in treno per riportare a Slaný la salma, si ricordava soprattutto il freddo, il treno non era riscaldato. E naturalmente gli Švandrlík di Slaný non diedero nulla alla vedova e ai tre figli (mio padre aveva due sorelle più grandi di lui), così la nonna ritornò a Trieste, optando per la cittadinanza italiana in modo da ottenere la pensione di vedova di guerra. Rimase per tutta la vita orgogliosamente 'l'austriaca', non si sforzò molto di imparare l'italiano. Mio padre cominciò presto a lavorare, si rifiutò di cambiare il suo nome in Vandelli e riuscì a laurearsi alla Facoltà di Economia nel 1936, senza indossare la camicia nera; la sua tesi verteva sul commercio del cacao a Trieste. In quegli anni lavorava come contabile alla ditta Arnstein (mi sembra che fosse dalle parti della Biblioteca Civica), che importava caffè, in particolare dal Brasile⁵; il ramo viennese della famiglia Arnstein arrivò a Trieste nel 1938, tutti furono così saggi da chiudere la ditta (credo che fu chiusa) e imbarcarsi per l'America.

⁵ Nel volume di Anna Millo, *Le élites del potere a Trieste 1891-1938. Una biografia collettiva*, Franco Angeli, Milano 1990, viene nominata anche la famiglia Arnstein, in particolare pp. 154, 187, 315-316.

Mio padre era sempre andato a trovare la zia maestra, da decenni la zia Eugenie era maestra a Erlach a.d. Pitten/Niederösterreich (oggi Bad Erlach), il paese di mia madre, nata nel 1928 da una famiglia non così cacanica come quella di mio padre, semplicemente austriaca; ma anche la mia nonna materna aveva studiato da maestra, la sua famiglia, come quella del nonno, era di contadini e artigiani.

Mio padre e mia madre arrivarono a Trieste da sposi esattamente 50 anni dopo i genitori di mio padre, il 1 ottobre 1950, mio padre si è spesso meravigliato di questa casualità. Ed io sono nata all'Ospedale Maggiore, ma dico sempre che sono nata in via Rossetti 49, lasciata quando avevo sei anni, per un appartamento moderno, in via Cordaroli. Il Dante era molto vicino a casa, ma sia io che mio fratello abbiamo fatto il Petrarca (come Marisa Madieri), che era già in via Rossetti. E subito dopo la maturità ho lasciato Trieste. Fin da piccola ho sempre attraversato frontiere, i miei mi hanno voluta far battezzare nella chiesa in cui si erano sposati, a Vienna! E innumerevoli sono stati i miei viaggi con la mamma per andare dai nonni; quando non veniva anche il papà andavamo in treno; a Monfalcone, per la gioia di mia madre, incominciavo a chiedere quando si arrivava. Dalla nonna ci andavo tanto volentieri, per questo i treni e il viaggiare in treno richiama in me emozioni positive; forse è anche un'eredità del bisnonno costruttore di ferrovie. Ma la mia mamma austriaca, che nell'immediato dopoguerra era andata a lavorare nella Vienna divisa in settori (la Vienna degli anni di formazione di Ingeborg Bachmann e dell'incontro con Celan), ha iniziato presto, credo nel 1954, a varcare anche quell'altra frontiera, per frequentare la zona B, dove i prodotti alimentari erano tanto più a buon mercato; e io naturalmente l'accompagnavo, l'atmosfera me la ricordo bene, i controlli doganali mi hanno iniziato al sapore dell'avventura; erano avventure sempre a lieto fine, che io imputavo all'avvedutezza della mia mamma. Quando ho iniziato a sentir parlare le mie amiche intellettuali di Confini, Sconfinamenti, *Borderworking* ho sentito un senso di naturale pudore, perché per me i confini erano qualcosa di serio e di concreto, non metaforico, e allo stesso tempo provavo un senso di superiorità che mi veniva credo proprio dal mio DNA cacanico, fatto di tanti confini. A proposito di disagio della storia: ho sofferto, in silenzio ma intensamente, in terza elementare, nel 1961, quando in occasione del Centenario dell'Unità d'Italia a scuola (elementari di via Ruggero Manna) non si faceva altro che parlare dei nemici austriaci (nota che la maestra, abbastanza anziana, si chiamava Kunz), era qualcosa che non riuscivo a mettere in relazione con la mia mamma e con la mia nonna austriaca adorata! Ho ricostruito più tardi di aver avuto un complesso di persecuzione per qualche tempo, poi superato in qualche modo, ma capisco come si possono sentire dei bambini 'stranieri' in classi che non siano gestite in modo adeguato.

Concludo: ho un amore speciale per il mare, per il mare e gli scogli, naturalmente. Sono una nuotatrice perché da ragazza sono andata per quattro o cinque anni ogni pomeriggio a nuoto in piscina; poi in seconda o terza media ho mollato. Quando nuoto in mare mi sento parte di quell'elemento, a stile libero vedo quello che c'è sotto di me, a dorso vedo il cielo e allo stesso tempo sento il rumore cadenzato dei miei movimenti nell'acqua, che mi avvolge tutta.

Sto diventando retorica; non sono brava a dire che cosa caratterizza i triestini, sono andata via troppo presto, ma so di sicuro che non sono retorici.

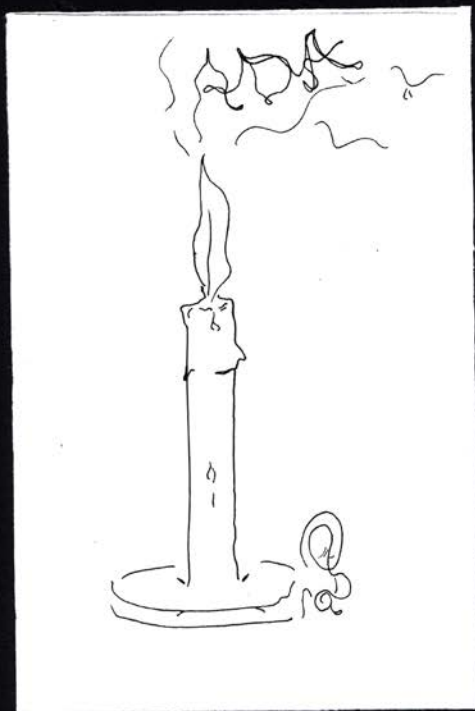
ADA

Stefano Tani

Università degli Studi di Verona (<stefano.tani@univr.it>)

Dedico questo racconto illustrato (parte di tutta una serie di storie di vite velleitarie e false, e comunque tagliate), che ho scritto e disegnato quando avevo circa la metà degli anni che ho oggi, a ENZA BIAGINI, amica e collega di grande intelletto, nonché di sorridente generosità e indulgenza, e quindi capace più di altri di leggere con occhio distante ma benevolo questa antica storia di giovanile perfidia.

P.S. Ho avuto difficoltà ad allineare disegni e testi; poi ho capito che queste storture erano di Ada ed ho lasciato tutto così.

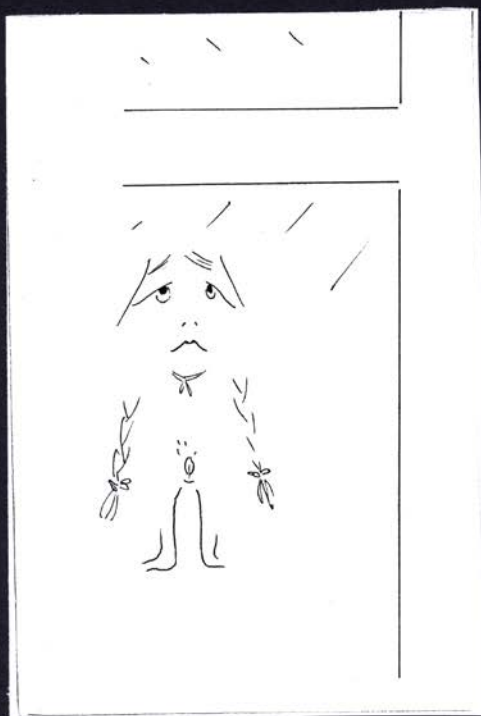




Mi ricordo di Ada, bambina romantica
dagli occhi grandi e dalle lunghe trecce.



I genitori parvenus erano fieri
delle sue caviglie sottili
e del suo profilo fine.



A sei anni, durante la Prima Comunione,
Ada ebbe la sua prima esperienza mistica.
Impugnava la candela fioca e fissava
la croce splendente con aria fra mesta e rapita.



Bambina introversa e pensosa,
a scuola non voleva studiare.
Le compagne più sviluppate
si confidavano segreti
mentre lei rimaneva in disparte.



Il primo amore fu il fratello saputello e precoce.



Alle luce fioca dell'abat-jour, lessero sognando insieme
ascese e cadute di famiglie anseatliche e storie di
fanciulle in fiore divenute madame.



A diciott'anni Ada si accorse che gli amici
del fratello la guardavano non senza interesse.
I genitori selezionarono discretamente
i fanciulli di buona famiglia da frequentare.



Ada nicchiò.



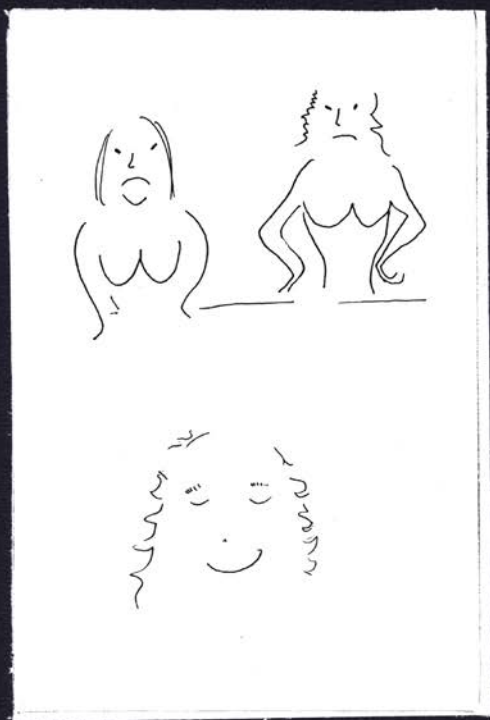
Ada ventenne studentessa di filosofia
si innamorò di un professore
di trent'anni più vecchio di lei.



La mamma minacciò il suicidio,
il babbo si chiuse in un
affranto mutismo.



Ada si bruciava tenace con lui sapiente e stanco.
Sapeva che la prima esperienza doveva essere
romantica e senza speranza. Il loro non avere futuro
la faceva sentire una lolita esistenziale e mesta.



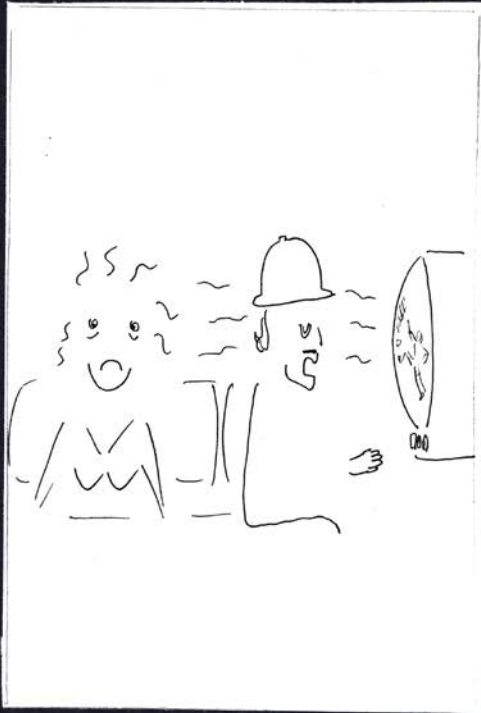
Le amiche la guardavano ora con sorpresa ed invidia.



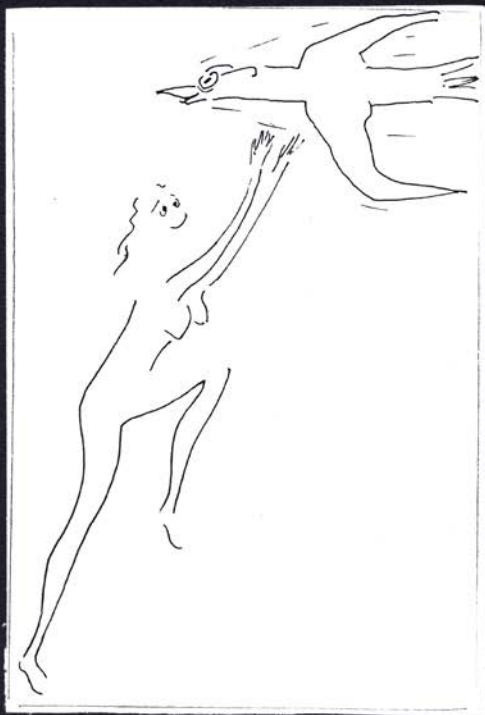
Ada ventunenne si svegliò un mattino
comprendendo che la vita era altrove.
Un giovane vigile urbano
le parve l'antidoto adatto.



Egli frequentava i caffè del centro storico
dov'era esperto nel sedurre turiste straniere.
Ada si entusiasmo della vita del pappagallo
scambiandola per quella del bohémien.



Egli la faceva vibrare ma la conversazione
sovente languiva. Ada pensò che la vita era altrove.



In cerca di stimoli intellettuali, Ada
si invaghi di un giovane studioso
infiò e volatile.



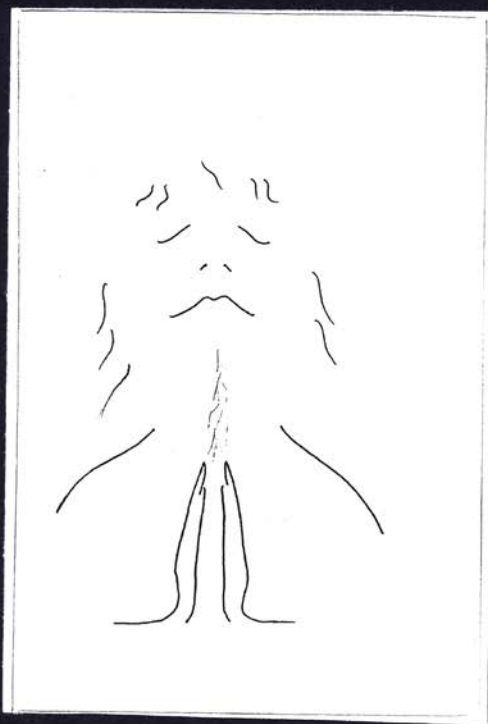
La di lui nevrosi la estenuava.
Ada senti che la vita era altrove.



Un giovane avvocato di successo e focoso
le parve il coronamento del suo Bildungsroman.



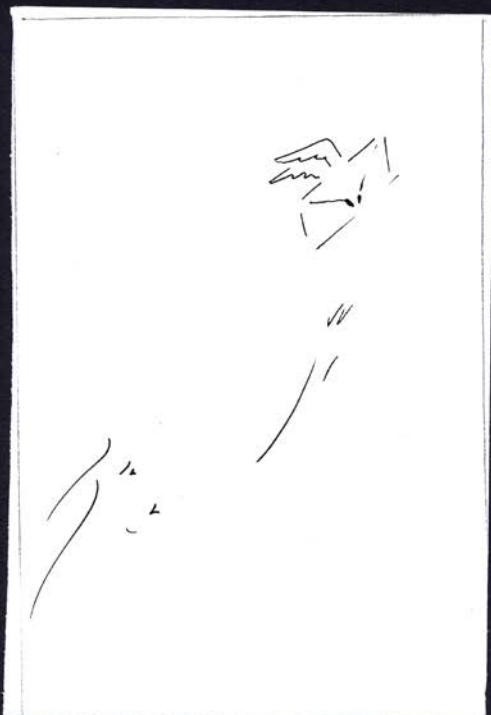
Il babbo e la mamma approvarono lieti,
il fratello avvocato la senti più in famiglia.



Come agli altri anche a lui Ada si donò generosamente
impugnando l'amore come croce e delizia.



Come gli altri anche lui non comprese
il dono che lei gli faceva
e quant'ella valesse.
Ada si dedicò tutta agli studi.



Laureatasi con qualche ritardo,
Ada volle seguir la ricerca
pur sapendo che anch'essa era altrove.
Scrisse allora lettere air mail
a un paese potente e lontano
aspettando e sognando
mecenati e risposte.



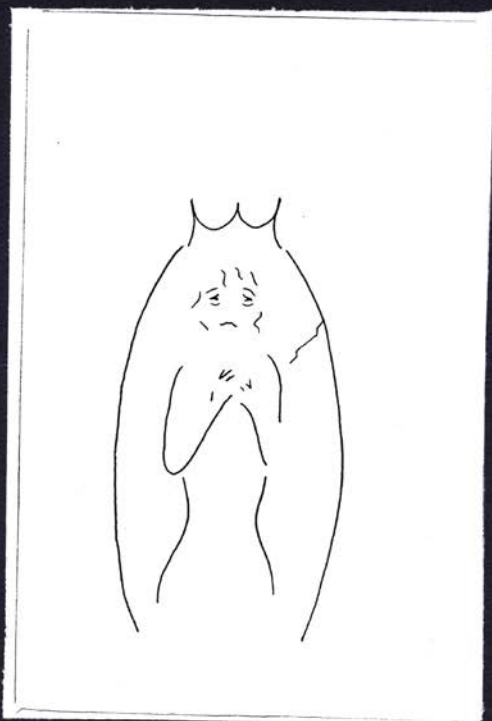
Invero, priva di un impiego
e di un amore per impiegare il tempo,
Ada si annoiava mortalmente.



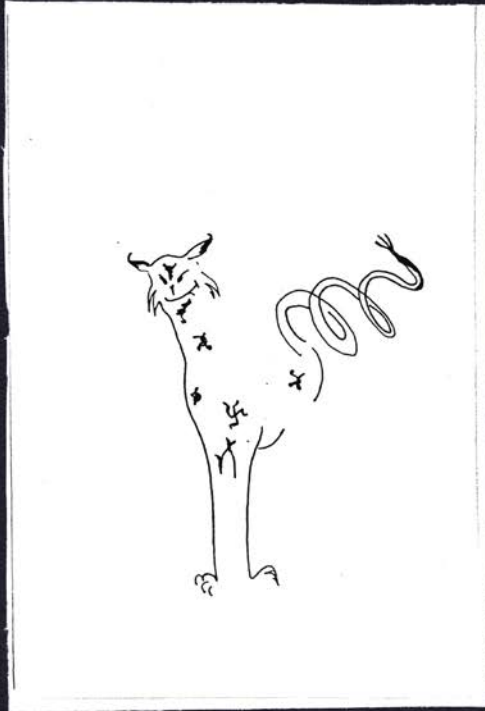
Il pomeriggio tentava di vendere enciclopedie
di porta in porta come un'orfano di Hector Malot.



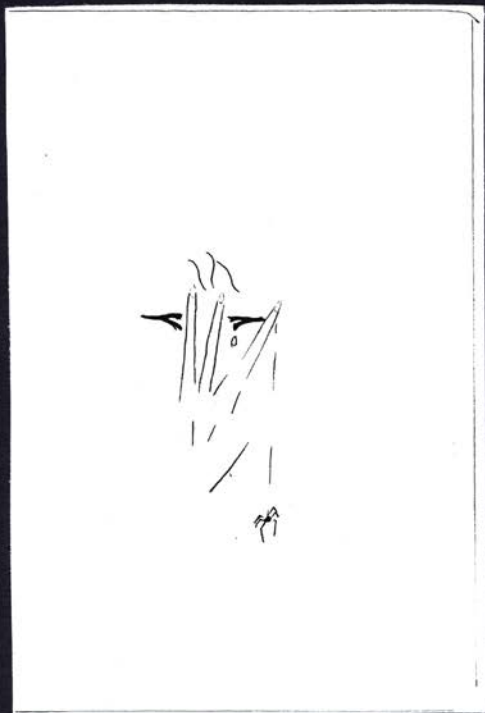
La sera sorseggiava alcolici dolciastri e a buon prezzo
guardando la tivù per ore ed ore.



La mattina si alzava a tarda ora,
la testa pesta di principi azzurri
e di telenovelas.
Esplorandosi inquieta allo specchio
sentiva il suo corpo avvizzire
senza esser vissuto.



Comprò un gattino maschio e bianco per farle compagnia
ma nel crescere anch'esso si rivelò
malvagio nell'animo e maculato nel pelo.



Come un Mida travet, tutto ciò che toccava diveniva grigiore.



Ada trentenne, nelle notti d'inverno,
sognava ancora la lettera dal paese potente e lontano
come un fascio di luce in un mare in tempesta.



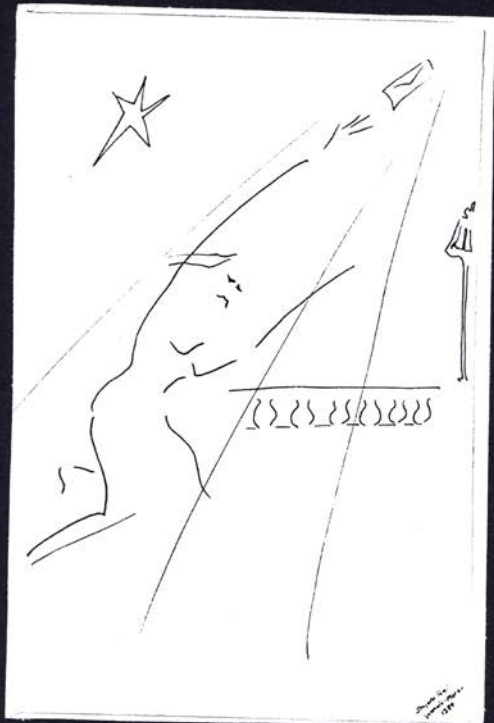
Ada trentaduenne, finalmente supplente di filosofia nelle scuole di stato, si lasciò sedurre da un sedicenne focoso e fu cacciata.



Ada trentatreenne, di notte faceva
lunghe passeggiate guardando le stelle
per lenire la fame.



Fu così che, in un bar di periferia,
mentre beveva a tarda ora un cappuccino corretto,
conobbe un lenone gentile e viscido.



Le fu assegnata la zona del lungofiume.
 La terza notte, su un ponte, già oppressa dal peccato,
 Ada realizzò che la vita era altrove.
 Stilò in busta air mail una missiva d'addio
 mentre già immaginava rapita e mesta
 i pompieri, la folla del dopo,
 ed il fascio di luce splendente
 che l'avrebbe trovata.

UN BRINDISI TOSCANO, TRA SATIRA E GIOCO

Gino Tellini

Università degli Studi di Firenze (<gino.tellini@unifi.it>)

Si sa che la pratica dei 'brindisi' gode in Toscana ottima salute. Ne dà conferma la linea antibarocca e antimarinista del canto comico satirico-burlesco che trova fertilissimo terreno nella prassi empirica e nel pragmatismo scanzonato ben fiorentino in riva d'Arno, ovvero nell'ambiente più consono al fiorire della nuova scienza¹. Sacerdote e accademico della Crusca (dal giugno 1650), nonché membro di altre accademie (degli Apatisti, degli Svogliati, dei Percossi), ma soprattutto «bell'umore»², il fiorentino Pier Salvetti (1609-1652), amico di Salvator Rosa, brilla nel paesaggio del Seicento toscano per euforico e suggestivo carattere umoristico. Muove da cadenze bernesche, per volgersi a soluzioni indipendenti e personali, più sciolte e leggere, con cadenze festevoli, briose, gesticolanti³: «spiattella, senz'ambagi, verità dure ed ardite, e, con amabile brio e naturalezza ci offre, della società in mezzo a cui vive, una pittura vivace e fedele»⁴. Il che

¹ Utili indicazioni in A. Corsaro, *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Vecchiarelli, Manziana (Roma) 1999; G. Tellini, *Metamorfosi della satira*, in A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi*, XIV Congresso Nazionale Associazione degli Italianisti, Sessioni Plenarie (Genova 15-18 settembre 2010), Città del Silenzio, Novi Ligure 2012, pp. 111-134; D. Romei, *La morale del Savio*, introduzione a I. Soldani, *Satire*, a cura di S. Dardi, introduzione di D. Romei, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2012, pp. XI-XXX.

² G. Imbert, *Il Bacco in Toscana di Francesco Redi e la poesia ditirambica. Con un'appendice di rime inedite del medesimo*, S. Lapi, Città di Castello 1890, p. 12.

³ Un profilo di Salvetti si deve a G. Getto, *Presentazione di Pier Salvetti, poeta giocoso barocco*, «Itinerari», I, 2, 1953, pp. 6-19; poi, con il titolo *Un poeta giocoso barocco*, in Id., *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969, pp. 201-215. Cfr. anche, più recentemente, le indagini di C. Chiodo, *Anticonformismo, misura umana e formale nelle «Rime giocose» di Pier Salvetti*, in Id., *Il gioco verbale. Studi sulla rimeria satirico-giocosa del Seicento*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 117-125, e di G. Ponsiglione, *Tradizione e innovazione nella lirica satirico-giocosa di Pier Salvetti*, «Studi Seicenteschi», XLVII, Olschki, Firenze 2006, pp. 137-149. Poche righe ma eloquenti gli dedica A. Belloni (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*, vol. III, *Il Seicento* (1903), Vallardi, Milano 1929, 11 voll., p. 321: «le sue poesie giocose [...] son veri gioielli per ricchezza di lingua, per vivacità di motti e per garbato e schietto umorismo».

⁴ P. Salvetti, *Rime giocose edite e inedite di un umorista fiorentino del secolo XVII*, con note illustrative e cenni biografici e critici di M. Aglietti, Luigi Bertelli, Firenze 1904, p. 2. Un «bell'umore» è autodefinizione di Salvetti, nel componimento *Il Grillo*, v. 233, ivi, p. 87.

non è poi cosa irrilevante, nel clima dell'assolutismo mediceo. Peculiare della sua cifra stilistica come poeta⁵ è il connubio tra arguto divertimento e tensione satirica⁶.

Il suo *Brindisi* (edito postumo nel 1723 da Giuseppe Manni)⁷, precorre il ditirambo di Redi (che lo cita con stima nelle *Annotazioni*, 1685) e sembra sia da assegnarsi al 1646, in occasione della ristabilita 'sanità' del principe Mattias de' Medici (terzogenito di Cosimo II e fratello del Granduca Ferdinando II), personaggio di rilievo nella vita artistica e culturale nella corte fiorentina di metà secolo. Mattias, nato a Firenze nel 1613 e deceduto a Siena nel 1667, è colpito nel maggio 1646 da grave infermità mentre si trova, in qualità di governatore di Siena e di comandante militare, alla guida delle truppe toscane in Maremma, di stanza a Grosseto⁸, nel conflitto contro lo Stato Pontificio. Il dedicatario («mio Re», v. 7), che ha riconquistato la salute⁹ e per il quale si brinda iperbolicamente con generosissimo entusiasmo, è nominato in apertura del componimento (vv. 1-18):

⁵ Ma sappiamo che Salvetti è anche autore di commedie (cfr. ivi, pp. 27-28, e G. Ponsiglione, *Tradizione e innovazione nella lirica satirico-giocosa di Pier Salvetti*, cit., p. 143 e nota 21).

⁶ Tale bifrontismo, tra versante giocoso e versante satirico, rende conto del differente trattamento a Salvetti riservato nel corso del tempo: nella vasta silloge *Poesia del Seicento*, vol. II, a cura di C. Muscetta, P.P. Ferrante, Einaudi, Torino 1964, 2 voll., pp. 1620-1636, trova posto nella sezione *Letteratura e poesia popolare, giocosa e comica*, in compagnia di Michelangelo Buonarroti il Giovane, Lorenzo Lippi, Bartolomeo Corsini, Ippolito Neri (non nella sezione *Satirici ditirambici e didascalici*, dove sono ospitati, tra gli altri, Soldani, Redi, Villani, Abati, Rosa, Adimari, Menzini), mentre in A. Asor Rosa, S.S. Nigro, *Letteratura italiana*, vol. XXXI, *I poeti giocosi dell'età barocca*, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 169, è collocato tra i *Satirici, ditirambici, didascalici*, con Redi, Rosa, Adimari (e non nel cap. *Letteratura eroicomico e giocosa*, né nel cap. *Letteratura popolare*). Cfr. G. Ponsiglione, *Tradizione e innovazione nella lirica satirico-giocosa di Pier Salvetti*, cit., p. 139.

⁷ A. Malatesti, P. Salvetti, *Brindisi d'Antonio Malatesti e di Piero Salvetti con annotazioni. Dedicati all'illustriss. sig. Bindo Simone Peruzzi*, Giuseppe Manni, Firenze 1723. Dopo questa, si succedono altre edizioni con rime di Pier Salvetti: «[le sue rime] non ebbero, vivente il poeta, l'onore della stampa, sia che egli, nella sua modestia, non le giudicasse meritevoli di tanto, o sia, come mi pare più probabile, che dal pubblicarle lo ritenesse il timore di urtare, con taluni de' suoi scherzi, suscettività e risentimenti personali, e, col linguaggio troppo libero di certi altri, d'aver qualche briga con la Curia e con la Corte» (P. Salvetti, *Rime giocose...*, cit., p. 2).

⁸ L'identificazione del destinatario e la data di composizione spettano a M. Aglietti, in P. Salvetti, *Rime giocose edite e inedite di un umorista fiorentino del secolo XVII*, cit., pp. 89-91.

⁹ R. Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, vol. VI, Vignozzi, Livorno 1821, 7 voll., p. 102: «[maggio 1646] il clima insalubre di quella maremma indeboliva le forze delli assediati; gl'istessi Toscani ch'erano in guardia di quel confine si consumavano dalle malattie, e il Principe Mattias che gli comandava fu sull'orlo di perder la vita».

Olà cento de' miei, ite, spillate,
 su svenate, votate
 quante botti ha la cantina.

Via portatemi su fiaschi infiniti
 d'almi vini squisiti;
 somma gioia a ber m'inclina.

Torna al mio Re la sanità smarrita;
 su, per sua lunga vita
 d'ampie tazze un mar si vuoti.

Non recate bicchieri arrovesciati
 né pari da svogliati,
 ma sì fondi ch'un vi nuoti.

Vi ricordo la foggia alla Tedesca:
 chi vuol del ber la tresca,
 da chi sa, prenda il costume.

Se, per devoto al mio signor mostrarmi,
 non ho splendor di carmi,
 col bicchier mi farò lume.¹⁰

Si beva senza risparmio alla salute del principe Mattias: si svenino le botti e si veda il fondo d'un numero infinito di fiaschi, ricolmi di squisiti vini vitali e nobili («almi», v. 5), e si scoli addirittura un mare d'ampie tazze. E non siano bicchieri «arrovesciati» (v. 10), a calice con gli orli rivolti all'esterno, né «pari» (v. 11), piccoli e bassi, ma alti e tanto «fondi» (v. 12) da potervi nuotare dentro. E si tengano presenti i boccali «alla Tedesca» (v. 13), perché chi desidera darsi buon tempo in lieta compagnia («tresca», v. 14), è bene che segua le abitudini, quanto al bere, di chi se n'intende. E il bicchiere colmo di vino acquista così vivida lucentezza, diviene autentica fonte di luce. Il riferimento a cose tedesche si spiega con la lunga consuetudine del principe Mattias in terra di Germania, dove ha soggiornato circa un decennio, dal 1632 al 1641, distinguendosi come generale nell'esercito imperiale durante la guerra dei Trent'anni¹¹. Quindi il *Brindisi* prosegue con l'elogio del vino degno della speciale occasione (vv. 19-43):

Orsù, presto, mescete
 di gran cristallo in seno un vin piccante,
 generoso, fumante,
 ed a me lo porgete;
 ma fate, ch'io non miri, o Pescia, o Arcetri.
 Non si parli di Chianti;
 Montepulcian rimanti,
 o s'altro v'abbia onor de' Toschi vetri.
 Degna di mia letizia, ah mi si impetri

¹⁰ P. Salvetti, *Brindisi*, in Id., *Rime giocose...*, cit., p. 92.

¹¹ Cfr. H. Acton, *The Last Medici*, St Martin's Press, New York 1958.

di Giove la bevanda
 che, s'egli in Terra manda
 nettare mai, quest'è bell'occasione.
 Ma fermate, vo' fargliene orazione:

O gran Giove, a te m'inchino
 colla mente al Ciel salito;
 per un brindisi compito
 manda a me di quel tuo vino.

Trasformarmi io non aspiro
 come te, quand'hai bevuto,
 ch'or peloso ed or pennuto
 scendi in terra a tuo rigiro.

Che s'avessi un tal pensiero,
 mascherarsi è vanità;
 oggi chiaro il mal si fa,
 passa in gala il vitupero.¹²

I migliori vini toscani non sono all'altezza della situazione: non il trebbiano di Pescia («Pescia», v. 23), non il bianco di Arcetri («Arcetri», v. 23)¹³, non il Chianti, non il Montepulciano. Ci vuole il nettare del re degli Dei. E a Giove in persona, propriamente, s'indirizza il poeta, anzi s'inchina («m'inchino», v. 32), al fine d'allestire un brindisi intonato alla circostanza. Ma non aspira, l'io poetante, alla metamorfosi («Trasformarmi io non aspiro», v. 36) che è prerogativa del signore dell'Olimpo, quando, dopo aver bevuto, scende sulla terra, con aspetti zoomorfi («or peloso ed or pennuto», v. 38), per le sue avventure amorose («a tuo rigiro», v. 39). Che se coltivasse un tale proposito, sarebbe comunque vano per il poeta mascherarsi, perché oggigiorno le male azioni si compiono alla luce del sole («oggi chiaro il mal si fa», v. 42) e ciò che comporta disonore viene esibito, messo in mostra con abiti di gala («passa in gala il vitupero», v. 43).

Ecco dunque che, con mossa improvvisa e anche impreveduta, nell'atmosfera gaia e festosa di «fiaschi infiniti» (v. 4) ricolmi d'«almi vini squisiti» (v. 5), scatta il mordente della satira di costume, contro la corruzione della società contemporanea. I travestimenti adottati da Giove non sono più necessari (vv. 52-55):

¹² P. Salvetti, *Brindisi*, in *Id., Rime giocose...*, cit., pp. 93-94.

¹³ Dovrà intendersi quasi certamente la verdea di Arcetri (*verdea*: uva da tavola e anche il vino che ne deriva, rinomato bianco dolce, di colore che inclina al verde), ricordata da Redi nel *Bacco in Toscana*, cit., vv. 664-669: «Altri beva il Falerno, (produce) il Vesuvio: / un gentil bevitore mai non s'ingolfa / in quel fumoso e fervido diluvio: / oggi vogl'io che regni entro ai miei vetri / la Verdea soavissima d'Arcetri». Ne fa cenno anche la poesia satirica di Soldani: «l'umor, che Bacco a' verdi colli stilla / della Tolfa e d'Orvieto, empie i cristalli, / e la verdea, che d'or puro scintilla» (I. Soldani, *Satira VII*, in *Id., Satire*, cit., p. 110, vv. 160-162).

Non domando o l'ali o l'ugne
del tuo augel per vaghe prede,
ch'a rapire un Ganimede
colle gotte oggi si giugne.¹⁴

Non servono né ali né artigli d'aquila («del tuo augel», v. 53) per ghermire leggiadre e dolci «prede» (v. 53), perché oggi per rapire un bellissimo ragazzo (come Ganimede, sequestrato e condotto sull'Olimpo da Giove che se n'era invaghito e che per sottrarlo alla vita terrena ha assunto sembianze d'aquila) si arriva anche con la gotta (lo strale polemico colpisce il diffuso vizio omosessuale praticato da vecchi gottosi...). Il tono s'accende risentito contro la gestione delle cariche pubbliche e contro l'amministrazione della vita civile, in una realtà che vede la virtù e il merito calpestati e invece salire in auge l'asinaggine, la scaltra stupidità, la furba sguaiatezza, l'indolenza (vv. 108-127):

Chi segue la virtù
e aver fortuna spera,
non ha la scuola vera:
la serve a andare giù.

Guardate chi sali
sopra le nubi a starsi,
e chi studiò per farsi
via col valore: è qui.

S'affanni un pur se sa,
e corridor diventi,
ma al palio non s'attenti,
ché l'asin vincerà.

Da Giove hanno mercè
sol certi, a quali il Fato
tre quarti di sguaiato,
l'altro di bestia diè.

Lettere, o armi? Oibò;
scienza si minchiona,
e sol gente poltrona
sé ed altri ingrandir può.¹⁵

Chi si comporta secondo «virtù» (v. 108), e spera di avere fortuna, non s'è schierato dalla parte giusta («non ha la scuola vera», v. 110) e anzi si trova in disgrazia («la serve a andare giù», v. 112). Chi ha studiato per farsi strada grazie al proprio valore, è rimasto «qui» (v. 115), cioè in basso, e non è salito in alto, non s'è sistemato in poltrona («a starsi», v. 113), sopra le nubi. Chi è preparato, si affanni pure («S'affanni un pur se

¹⁴ P. Salvetti, *Brindisi*, in Id., *Rime giocose...*, cit., p. 94.

¹⁵ Ivi, pp. 96-97.

sa», v. 116), entri in competizione («corridor diventi», v. 117), ma non s'illuda di vincere la gara, perché a primeggiare sarà il peggiore («l'asin», v. 119). Ricevono da Giove il premio («Da Giove hanno mercè», v. 120) soltanto taluni, che svettano per volgare maleducazione e stupidaggine. Segnalarsi per prestigio letterario o per valore militare («Lettere, o armi?», v. 124)? Lasciamo perdere («Oibò», v. 124): la buona qualità culturale viene presa in giro, viene sbeffeggiata («si minchiona», v. 125), e soltanto i vili pusillanimi riescono a ottenere ricchezza per sé e per gli altri.

Certo, non stupisce che il nostro *Brindisi* sia rimasto lungamente inedito, perché impubblicabile doveva essere (come d'altronde tutta la produzione satirica primosecentesca) nell'ossequioso e soffocante clima cortigiano della Firenze di metà Seicento, in quella rete fitta di relazioni intellettuali intessute tra corte e accademie (che della corte sono legittima emanazione), felicemente regnante il Granduca Ferdinando II, con occhiuta censura ecclesiastica e civile. «Nel Salvetti» – postilla Gaetano Imbert – «non v'ha retorica, ma bollore di cuore; e la sua è una voce di desolazione, che nell'Italia spagnuola si perde nel silenzio, ma che nell'Italia degl'Italiani dovrebbe essere, almeno per graditudine, ascoltata»¹⁶. Dovrebbe essere (vv. 138-146):

Pur, quanto vien permesso
al mio poter, pregio real s'onori,
su, di Candia i liquori
colmino omai di rose incoronata
questa gran tazza aurata;
e, mentre a ber m'appresso,
odi, Signor, di tuoi felici auguri
(scarso tributo) alzar le voci all'Etra;
più non val umil Musa, o rozza cetra.¹⁷

Pur trionfando ignavia, turpitudine e pestifero malaffare, nondimeno la voce recitante non rinuncia a rendere onore, con un brindisi, alla riconquistata salute del principe Mattias. Si ricolmi ormai con vini di Candia (nell'isola di Creta) questa gran tazza d'oro incoronata di rose. E mentre il poeta sta per brindare, il principe Mattias («Signor», v. 144) può udire le voci che innalzano al Cielo («Etra», v. 145) i felici auguri che (per quanto scarso tributo) gli sono rivolti. Più di questo non può chiedersi a un semplice e umile poeta («più non val umil Musa, o rozza cetra», v. 146). Sopravvive, pertanto, un filo di speranza, che la smarrita virtù pubblica possa ritemparsi per la ritrovata sanità del principe (vv. 152-153):

¹⁶ G. Imbert, *Il Bacco in Toscana di Francesco Redi e la poesia ditirambica...*, cit., p. 14. Ancora: «[il *Brindisi*] è un componimento più satirico che giocoso. Ha un contenuto serio e forma burlesca ed è di piacevolissima lettura» (ivi, p. 13).

¹⁷ P. Salvetti, *Brindisi*, in Id., *Rime giocose...*, cit., p. 97.

Speri intanto egra Virtute
dalla tua la sua salute.¹⁸

Nel mentre volge al termine, il componimento riconquista il tono giocoso dell'inizio. Il filo di speranza confida nel «valore» (v. 169) del principe, nel suo moto di commossa commiserazione per la pubblica sofferenza («pietade», v. 169). Talvolta («talor», v. 170) il Cielo si avvale della voce d'un semplice poeta («per basse strade», v. 170), e anche del registro burlesco («fra gli scherzi», v. 171), per additare la verità, ovvero il quadro desolante della virtù calpesta e del degradato vivere civile. Ora, al momento del gran brindisi («come di gran vino empio il sen voto», v. 172), che la divina provvidenza («altissima fortuna», v. 173) adempia l'augurio d'una sospirata rinascita (vv. 168-180):

Tanto a sperar m'invita
tuo valor, tua pietade:
talor per basse strade
il Cielo, e fra gli scherzi il vero addita.
Or come di gran vino empio 'l sen voto,
altissima fortuna adempia il voto.
Oimè quasi per gli occhi
escemi il vin, che pur mandai di sotto,
e non so adesso qual umor mi tocchi
di far da Lanzo cotto.
Oh i' n'ho pur la gran voglia,
e me la vo' cavare;
e chi non vuol sentir, se ne può andare.¹⁹

Chi non voglia ascoltare, se ne può andare, perché il poeta s'abbandona davvero alla «voglia» (v. 178) di fare il lanzo ubriaco («cotto», v. 177), secondo un costume tradizionale diffuso dai canti carnascialeschi e ricorrente in occasioni festive. Il vino, ingurgitato in gran copia per il brindisi, tanta è la passione dedicata all'augurio d'una rinascita morale, quasi gli esce dagli occhi («quasi per gli occhi / escemi il vin», vv. 174-175) e la voce poetante non è più padrona di se stessa. L'epilogo del testo (per complessivi 207 versi) dà un saggio del tedesco maccheronico del lanzo avvinazzato («Queste bone blanchevain / ciamarcomo? Malagine? / Malagige? Ah nain, nain», vv. 181-183²⁰). Fino a che da ultimo il poeta, completamente smarrito nell'euforia dell'ebbrezza, s'addormenta («Zitti, l'amico dorme», v. 205).

Pier Salvetti, spirito salace e prete umorista, «amante delle liete brigate e degli ameni conversari»²¹, «simpaticissimo a quanti lo avvicinarono» no-

¹⁸ Ivi, p. 98.

¹⁹ Ivi, pp. 98-99.

²⁰ Questo buon vino bianco / come si chiama? Malagine? / Malagige? (Storpiature per 'malvasia').

²¹ M. Aglietti, in P. Salvetti, *Rime giocose...*, cit., p. 23.

nostante la deformità fisica («era gobbo, aveva naso grande, occhi piccoli, [...] e la faccia tutta butterata»)²², ci ha fatto dono d'un *Brindisi* originale, che incornicia con mosse gioiose, animate da enfatiche e iperboliche libagioni, una dolente sostanza satirica, dipanata con forme linguistiche pluritonalità e pluristilistiche, in chiave 'comica', di conio dantesco. Le scarse e disorganiche notizie biografiche di cui disponiamo, c'informano che il buon prete ha goduto dell'amicizia di «alti personaggi», tra i quali spicca in primo piano il dedicatario del *Brindisi*, il principe Mattias de' Medici, mecenate, estimatore d'arte e promotore d'iniziative teatrali, «di cui fu sempre familiarissimo», ma anche ci dicono che di queste illustri frequentazioni poco s'è giovato. Infatti sappiamo che Salvetti «non poté mai ottenere, quantunque più volte ne facesse istanza»²³, un canonicato nella cattedrale fiorentina, che lo avrebbe sollevato da una permanente condizione di precarietà e di disagio economico. L'amarezza del *Brindisi* forse s'alimenta anche d'esperienza vissuta. E satirico è del resto il componimento forse più noto del nostro autore, *Il Grillo*, pittura acuminata d'un mondo senza giustizia e senza dignità, in balia del «tirannesimo regnante» (v. 159; vv. 120-146):

Ma in questi tempi orecchie usan sì dure,
che, parlate o scrivete,
abbia ragion chi vuole,
non posson le parole,
se non son di monete.

O giustizia ove sei tu,
che più in terra non ti veggio?
Tu stai in ciel, ma torna in giù,
ché ogni cosa va alla peggio.

La giustizia che ci è
nome ha solo come te,
e sol l'armi in opra mette
a squartar le borse strette. [...]

Per la via di povertà
va, a gran passi, ogn'uom dabbene,
mentre il furbo altier si sta
che fa gradi e roba ottiene.

Hassi a vivere così?
Non vo credere di sì.²⁴

Non conta la ragione o il torto, non conta l'eloquenza della parola, ma conta la forza della moneta. La giustizia ha disertato la «terra» (v. 126), dove regna una giustizia che è tale soltanto per modo di dire, perché fatta per chi ha quattrini, perché programmata per accanirsi contro le «borse strette» (v. 132).

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 30.

²⁴ P. Salvetti, *Il Grillo*, in Id., *Rime giocose...*, cit., pp. 82-83.

La persona onesta s'impoverisce, mentre il furbo avanza di grado, accumula capitale e resta sempre ritto, direbbe Giusti. E di questi versi del 1645, infatti, s'è a ogni buon conto ricordato, di lì a due secoli esatti, nel 1845, il Giusti di *Gingillino*, il polimetro che denuncia l'indecente pochezza e la miserabile meschinità della parassitaria burocrazia granducale. E se n'è ricordato anche il Giusti di *Il brindisi di Girella* (1845), che contiene l'involontaria confessione d'un vecchio funzionario malvissuto (vv. 163-173):

Quante cadute
 si son vedute!
 Chi perse il credito,
 chi perse il fiato,
 chi la collottola
 e chi lo Stato.
 Ma capofitti
 cascaron gli asini:
 noi valentuomini
 siamo sempre ritti,
 mangiando i frutti del mal di tutti.²⁵

Quando il povero Salvetti s'indusse a far richiesta del canonicato nel Duomo della sua città, non stupisce che «si sentisse bruscamente rispondere *che lì non vi cantavano grilli*»²⁶. Resta evidente il fatto che la satira non riscuote la simpatia dei potenti e non si raccomanda come buon viatico per chi aspiri a ottenere benefici e prebende. Va da sé che l'aspirazione delusa depone a favore per la qualità della poesia²⁷.

²⁵ G. Giusti, *Il brindisi di Girella*, in Id., *Poesie*, vol. I, a cura di N. Sabbatucci, Feltrinelli, Milano 1962, 2 voll., pp. 162-163.

²⁶ M. Aglietti, in P. Salvetti, *Rime giocose...*, cit., p. 45.

²⁷ Il perimetro culturale della Firenze di primo e secondo Seicento – meno statico e meno conformista di quanto si continua a ripetere – registra, per il tema che qui interessa, altre presenze significative. Al 1657 risale il *Ditirambo d'un bevitore assai brillo*, composto da un brillante spirito bizzarro, Lorenzo Panciaticchi (1635-1676), nato da Ginevra Soldani, figlia del celebre Iacopo Soldani, poeta satirico. Dopo una cospicua circolazione manoscritta nell'ambiente cittadino, sette delle otto *Satire* di Soldani appaiono la prima volta a stampa nelle *Satire del senatore Iacopo Soldani patrizio fiorentino con annotazioni date ora in luce la prima volta*, Gaetano Albizzini, Firenze 1751 (oggi si dispone della moderna edizione, criticamente condotta e commentata, a cura di Silvia Dardi, citata qui alla nota 1). Oltre che il *Ditirambo*, a Lorenzo Panciaticchi si devono un *Brindisi* e versi scherzosi indirizzati a Francesco Redi (cfr. L. Panciaticchi, *Scritti vari*, raccolti da C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1856: *Ditirambo*, pp. 55-67; *Brindisi*, p. 131; *A Francesco Redi*, p. 134). Il canonicato invano atteso da Salvetti, è ottenuto invece da Panciaticchi con bolla pontificia del 13 giugno 1661 (cfr. C. Guasti, *Lorenzo Panciaticchi*, in L. Panciaticchi, *Scritti vari*, cit., p. XXXIII).

LE DEDICHE DELLA «TOELETTE» A ELISABETTA CAMINER

Roberta Turchi

Università degli Studi di Firenze (<roberta.turchi@unifi.it>)

In procinto di riunire le dodici lettere a dieci gentili dame che servirono da introduzione alla «Toelette», ritengo di fare cosa gradita all'amica Enza donandole le due lettere a Elisabetta Caminer (1751-1796) premesse ai tomi VII e XII della «Raccolta galante di prose e versi toscani», come Giuseppe Pelli Bencivenni sottotitolò la pubblicazione periodica da lui stesso ideata e da lui realizzata con l'aiuto di Giuliano Merlini, suo segretario.

I dodici tometti, ornati negli antiporta di eleganti incisioni, uscirono mensilmente dal luglio 1770 al giugno 1771¹ ed allora la diciannovenne figlia di Domenico Caminer (era nata nel 1751), che aveva esordito con componimenti poetici, che insieme al padre lavorava all'«Europa letteraria» e ne era la principale collaboratrice, che dal francese traduceva drammi borghesi di successo per i teatri veneziani, aveva già una consistente rete epistolare con gli intellettuali del suo tempo sia nella veste di giornalista sia in quella di traduttrice. Lazzaro Spallanzani, Alessandro Carli, Agostino Paradisi, Giuseppe Gennari erano tra i suoi assidui corrispondenti². A lei, accomunato dalla passione per la scena, Francesco Albergati Capacelli scriveva per condividere le opinioni sul nuovo teatro e, attratto dal nuovo modello femminile rappresentato dalla giovinetta, avrebbe addirittura desiderato sposarla mettendo da parte, lui di nobile e antica famiglia, ogni differenza di ceto³. Sulle colonne delle fiorentine

¹ Ho avuto occasione di parlare della «Toelette» in due precedenti studi: *Libri per la «Toelette»*, in G. Nicoletti (a cura di), *Periodici toscani del Settecento. Studi e ricerche*, numero monografico di «Studi italiani», XIV, 1-2, 2002, pp. 153-205; *Primi sondaggi per un commento della «Toelette»*, in S. Capecchi (a cura di), *Giornali del Settecento fra Granducato e Legazioni*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 17-29 maggio 2006), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 125-136. Ho redatto una scheda sulla rivista per S. Franchini, M. Pacini, S. Soldani (a cura di), *Giornali di donne in Toscana. Un catalogo molte storie (1770-1945)*, vol. I, 1770-1897, Olschki, Firenze 2007, 2 voll. pp. 97-101.

² Cfr. R. Unfer Lukoschik (a cura di), *Lettere di Elisabetta Caminer (1751-1796) organizzatrice culturale*, edizioni Think ADV, Conselve 2006.

³ Cfr. R. Trovato, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina (nov. 1768 - nov. 1771)*, «Studi e problemi di critica testuale», 28, aprile 1984, pp. 99-172.

«Novelle letterarie» (ottobre 1770), Giuseppe Pelli la difese dall'attacco infamante di Cristoforo Venier che sul «Nuovo Corriere letterario» di Venezia l'aveva investita di critiche malevole a causa della traduzione e conseguente rappresentazione dell'*Honnête criminel ou l'Amour filial* di Fénouillot de Falbaire. Schierandosi a suo favore, Pelli aveva invitato Elisabetta a disprezzare «sempre gli uomini indiscreti» e a continuare «a piacere onestamente a coloro i quali amano le lettere, venerano il bel sesso, odiano le sciocche fanatiche declamazioni dei pedanti»⁴. Ne nacque un carteggio che, a stare alle lettere rimaste, durò sette anni (1770-1777) e del quale per ora ci è stata restituita una voce sola⁵. L'amicizia tra i due corrispondenti ebbe carattere esclusivamente epistolare e, tuttavia, al pari di Alberghati, il poligrafo fiorentino fu conquistato da questa giovane e colta donna che rispondeva alle sue lettere con «decente franchezza» e «sincerità di sentimenti»⁶: «Se fossi a lei vicino – leggiamo nelle *Efemeridi* – sarebbe in grado di innamorarmi quando personalmente rispondesse a ciò che mostra in carta»⁷. L'annotazione, del 21 novembre 1770, era stata preceduta da due lettere attraverso le quali Bettina si era rivolta al corrispondente con parole misurate, prive di civetteria o di saccente presunzione, mostrando tanto di possedere concreto senso della realtà quanto di tener conto delle critiche:

Voi sapete che non sempre è permesso al mio sesso, e quasi mai al mio stato il rendersi superiore a certi pregiudizi comuni, quindi prima di dichiarare il dispregio in cui si tengono, fa d'uopo scoprire come pensino le persone. La critica civile che faceste nelle vostre *Novelle* alla mia traduzione fu degna d'un uomo onesto; le particolari istruzioni che vi siete compiaciuto di darmi son degne d'un amico che ha diritto oggimai alla mia gratitudine, e alla mia amicizia.⁸

Con le sue doti di intelligenza, cultura, autonomia di giudizio, unite a discrezione e sensibilità, la Caminer incarnava l'ideale femminile proposto con «La Toelette»: per questo Pelli, poco dopo aver iniziato a carteggiare con lei, decise di dedicarle un volumetto della raccolta. Rivolgendole pubblicamente omaggio, non ricorse alle iniziali puntate del

⁴ Cfr. «Novelle letterarie», vol. I, 41, 12 ottobre 1770, coll. 651-652.

⁵ Sono le lettere nn. 26, 28, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47 delle *Lettere di Elisabetta Caminer...*, cit., pp. 98-120.

⁶ G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, I serie, vol. XXVI, p. 177. Traggio la citazione da *Lettere a Giuseppe Pelli Bencivenni (1747-1808). Inventario e documenti*, a cura di M.A. Morelli Timpanaro, Roma 1976, p. 634n.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Elisabetta Caminer a Giuseppe Pelli Bencivenni, Venezia, 17 novembre 1770, in Ead., *Lettere di Elisabetta Caminer...*, cit., p. 99.

nome e del cognome, come aveva fatto, e non senza dar luogo ad equivoci, un ammiratore della «Signora E... C...» che, dopo essersi dichiarato «Devotissimo Obbligatissimo Servo», si era firmato «L... S...». La sigla E.C., apparsa sul numero quinto del novembre 1770, dopo che Pelli aveva chiesto alla Caminer se una dedica sarebbe stata a lei gradita, creava un palese fraintendimento, poiché corrispondeva a quella usata dalla giornalista in calce ai suoi interventi sull'«Europa letteraria». Pertanto Elisabetta, mentre ringraziava Pelli per la galanteria, colse l'occasione per chiedere: «Ho veduto nel quinto Tomo di essa Toelette una dedica a una Sig^{ra} E.C. Chi è Ella?»⁹. La risposta alla domanda inviata da Venezia il 15 dicembre 1770 giunse poco dopo¹⁰ e nella lettera del 5 gennaio 1771, ancora la Caminer, con evidente riferimento alle spiegazioni avute, scriveva rivelandoci chi fossero i due incogniti: «Richiederò nuove della Sig^{ra} Eleonora Cappelli al Signor Abate Perini, poiché tutte mi interessano le persone di merito: ma voi mi parete un po' malizioso con quel vostro, che la venerò secondo il suo temperamento»¹¹.

Anche per questo, anche per non confondere un'identità con un'altra, la dedica del VII volume non poteva essere più esplicita: non solo il nome e cognome della dedicataria venivano scritti per esteso, ma si davano notizie circostanziate della sua attività. In questo modo, ai ritratti di donne celebri del passato, proposti alle lettrici della «Toelette», si aggiungeva il profilo intellettuale e morale di una donna vivente che si intendeva proporre ad esempio. Alla Caminer nuovamente si rivolse nel luglio 1771, quando con il tomo XII Pelli decise di porre fine all'esperienza della «Toelette». Il fondatore si ritirava dall'impresa con amarezza, costretto a chiudere soprattutto «per mancanza di materiali»¹². Nel momento del congedo, egli dichiarava di vedere nella «Gentilissima Signora», cui indirizzava le sue righe, la prova che le donne possiedono doti intellettuali pari a quelle maschili e la invitava a continuare nel suo lavoro indirizzato all'emancipazione femminile. Mentre diceva di ammirare e di apprezzare Bettina in quanto donna virtuosa e forte, Giuseppe Pelli ne dava un giudizio in contrasto con quello del Venier, distante dall'immagine che ne avrebbe offerta Antonio Piazza, in antitesi con quanto avrebbe avuto

⁹ Lettera di Elisabetta Caminer a Giuseppe Pelli Bencivenni, Venezia, 15 dicembre 1770, ivi, p. 103.

¹⁰ Dalla notazione alla lettera n. 3676, riportata in M.A. Timpanaro Morelli (a cura di), *Lettere a Giuseppe Pelli Bencivenni (1747-1808)*, cit., p. 298, si ricava che Pelli rispose in data 29 dicembre.

¹¹ Lettera di Elisabetta Caminer, Venezia, 5 gennaio 1771, ivi, p. 104.

¹² Dalla lettera di Giuseppe Tiberi a Giuseppe Pelli Bencivenni, 26 giugno 1771, conservata presso Archivio di Stato di Firenze, Carte Pelli, busta XV, fascio XVI, n. 3839, da me citata in *Primi sondaggi per un commento della «Toelette»*, in S. Capecchi (a cura di), *Giornali del Settecento fra Granducato e Legazioni*, cit., pp. 134-135.

a dire di lei Giovanni Tommaso Faccioli. Così che, una volta recuperato, il suo ritratto della scrittrice va autorevolmente ad arricchire la galleria dei «ritratti letterari di Elisabetta Caminer» di cui anni or sono ha scritto Franco Fido con la sua consueta finezza¹³.

Alla Gentilissima Signora
Elisabetta Caminer.
Venezia

La pittura, che con le Vostre Lettere vi siete fatta del Vostro vero carattere giustifica quell'opinione, che di Voi avevo concepita leggendo le Vostre Traduzioni, i Vostri lavori per il Giornale intitolato l'*Europa Letteraria*, che il Vostro ottimo, e stimabile Genitore va pubblicando in codesta illustre Capitale, e le giuste informazioni, che da diversi amici ho ricevute della Vostra amabile Persona. In sostanza tutto fa che io vi stimi sinceramente, e che vi riguardi per una di quelle rare Donzelle, che superando il loro sesso coprono un Genio virile sotto la lusinghiera spoglia di Femmina. Con questi esempi la Natura onora per così dire se stessa, nel formare l'opera più bella di cui sia capace. Dice il Sig. di *Voltaire* che le Donne per l'ordinario nate con gli organi più deboli degli Uomini sono di essi più umane. Adunque una Femmina istruita ne' buoni Studj, coltivata, imbevuta dei principj ragionevoli, che sviluppano in questo secolo alcuni Genj singolari, potrà considerarsi per la creatura non solo la meno difettosa, ma la più adorabile ancora, prescindendo da quella materiale voluttuosa simpatia, che riunisce insieme i due sessi per una legge eterna di conservazione. Io non mi persuado che alcun individuo dotato di ragione possa acquistare tutta quella elasticità, di cui è capace senza svilupparsi dagl'impacci dei pregiudizi, e senza trascorrere col pensiero molto più in là della sfera che lo circonda. Molto più ciò seguir deve in Voi; mille circostanze tengono schiavo il vostro sesso a certe leggi, le quali si oppongono al suo possibile ingrandimento. Anche la natura s'immagina che sia concorsa a limitare i termini della Vostra esistenza, ma la forza superiore certamente di coloro, i quali si diffidano per gelosia della fedeltà vostra, e vi vogliono perciò comandare con dispotismo, è con cento artifici concorsa a legarvi le mani nel tempo che in Europa v'incensa. Quindi non conoscete comunemente voi medesime, non alzate gli occhi a rimirare lo spazioso emisfero, in cui siete collocate, ed ingannate sopra il merito di un riccio, di una cresta, di un abito, non sapete che vi sono altri oggetti più grandi, e più degni di un Essere che pensa. Spinte dal vostro natural bisogno vi fate una passione di ritrovare un adoratore, o un idolo, e non sapete immaginarvi che questo bisogno è momentaneo, e che vi son altri oggetti più nobili, e più sublimi, che possono occupare l'anima vostra per tutto quel lungo corso di tempo,

¹³ F. Fido, *Bettina in bianco e nero: ritratti letterari di Elisabetta Caminer*, in Id., *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Società editrice fiorentina, Firenze 2006, pp. 145-154. Fido cita a p. 153 i ritratti malevoli di Antonio Piazza e Giovanni Tommaso Faccioli.

in cui tace il fisico della vostra macchina. Questi oggetti sono la verità, e la virtù. Con essi sarete sempre felici, e comanderete sempre sovranamente a chi meno di voi sia istruito nei gran principj. Della virtù ne avete i semi, perché siete compassionevoli, umane, non di rado amorse, e sempre ridondanti di pietà. La verità poi meno necessaria, e più difficile a riconoscersi, si nasconde sempre a quelli sguardi, che non la cercano con impazienza, con diligenza, con assiduità. Per ottenerlo io penso che vi voglia un animo preparato a scorrere tutti i secoli, e tutte le contrade del mondo. La verità non è cittadina di un luogo solo, o di un momento. I costumi, le opinioni, e le leggi di ogni nazione, e di ogni età sono il suo Trono, in cui siede spesso nascosta fra la folla degli errori, ma sempre riconoscibile a chi penetra nel centro dei medesimi. Per farlo bisogna studiare la Storia, e sfogliare i Codici di tutt' i Popoli senza scordarsi di mirare il clima, il terreno, la religione, le arti, il commercio, la scienza loro. Quando una Dama Napoletana ha vedute sotto terra le rovine di *Ercolano*, è meno schiava del pregiudizio che ci fa credere che tutto sia stato come lo è di presente. Quando ci rappresentiamo *Tullia* senza calze, ci persuadiamo che poco accresce di merito ad una Signora un palmo, o due di drappo di più, il quale si strascina per la polvere, per il fango, o per le lordure. Quando finalmente vediamo le Orientali rinchiusi in un serraglio aspettare forse inutilmente più anni le carezze di un Sultano, sono le Femmine più disposte a compatire qualche trasporto di un marito, che cerca meno la sua quiete, che il buon ordine della Famiglia. Scorso col pensiero tutto il Globo impareranno le Donne che devono esser compagne amabili dell' Uomo, che non meritano di esser private delle cognizioni, ch'egli vanta, e di cooperare a quell'industria, nella quale trova esso il suo Patrimonio. Nelle attuali circostanze altri maestri non possono avere le Femmine che i libri. Compagni fedeli, amici senza riguardi, precettori illuminati, e sinceri servono loro nella felicità, e nell'avvilimento, nella grandezza, e nella povertà, nella gioventù, e nella vecchiaia. So ancor io che vi sono delle cognizioni inutili al loro stato, ma io distinguo il professare certe arti, dal sapere che vi sono, che arrecano il tale, e tal vantaggio, che tanto costano all'umanità, e tanto onorano la mente di chi le inventò. Anzi mi pare che sia più utile che sappiano tutto ciò che ha fatto l'Uomo, fino a che segno sia pervenuta la sua industria, quale il vero peso delle cose, quali le ricchezze della natura, che quanto fantasticamente immaginarono cert'individui per spiegare le loro passioni, o rin vigorire quelle degli altri, per indovinare i segreti della Provvidenza, per dipingere il mondo invisibile meglio di quello che abbia voluto fare la rivelazione, per anatomizzare gli Enti, che non sono se non le valvule del loro cervello. In sostanza una Donna veramente illuminata diventa ancora una specie di precettrice dell' Uomo, e non solamente una compagna adorabile. Egli è disposto a credere ad esse, e tutti gli uomini profittebbero assai, se potessero andare a scuola dalle femmine, se potessero imbevversarsi delle loro cognizioni, se si lusingassero di ritrovare in loro delle filosofesse nelle più sublimi, ed utili verità addottrinate. Ancor quelli che lasciarono di studiare, non sdegnerebbero nella loro compagnia di passare quelle ore, che ad esse sacrificano per tenerezza, o per passatempo, ed amerebbero piuttosto di trattenersi in utili ragionamenti, che in quelle puerili questioni, le quali la frivolezza depositò nei Romanzi, negli *Asolani* di Bembo, ed in cento altri libri discacciati oggimai dai Gabinetti degli Uomini di senno. Voi, stimatissima Donzella, che vi siete formata un bisogno dello studio, avete forse presenti tutte queste riflessioni, quando anteponeste al cucito, al ricamo, al cimbalò, i buoni libri, e pensaste di rendervi più atta a felicitarne ragionevolmente un compagno.

Io con Voi me ne congratulo, e me ne congratulo pubblicamente, perché quantunque non curi il teatro del mondo; amo di spingervi a fare la sua comparsa il vero merito, la candida, l'ingenua, la nobile virtù, acciocché abbagliando con i suoi risplendenti raggi, e con quella divina venustà che modestamente la riveste, chiami a sé degli adoratori, e dei seguaci, e formi per così dire una schiera, ed un partito di anime, le quali s'invogliano di distinguersi fra la turba dei volgari. Non vi arrossite di questo mio complimento, ma piuttosto ingegnatevi a meritavelo sempre più. Così goderete un piacere permanente, e donerete anche a me la soddisfazione di avervi incoraggiata [*sic*], ed ispirata nel seguitare quella strada, che avete intrapresa virtuosamente. Intanto vi assicuro che sono

Firenze, 31 Gennaio 1770¹⁴

Affezionatissimo Servo, e Amico¹⁵

Lettera
Alla Gentilissima Signora
Elisabetta Caminer

Ecco che a Voi consacro l'ultimo volume di quest'Opera, la quale a dirla sinceramente ha trovati più amici, e nemici di quello meritava. Non dipende dal Compilatore, e non sono le maldicenze spacciate anche in stampa contro di essa, che la fanno terminare. Alcune circostanze hanno consigliato sospenderla al Tomo duodecimo, le quali circostanze non interessano né Voi, né il Pubblico, e perciò taccio. Ditemi, Gentilissima Signora Elisabetta, con che coraggio si può oggi giorno cercare di migliorare il vostro Sesso, se per uno Scrittore che prenda la penna con questo scopo, cento ne vengono fuori con dei Romanzi, i quali sono per lo più una scuola del vizio nascosto sotto le belle apparenze? Alcune Novelle di questa stessa compilazione hanno nei primi volumi avuto questo difetto, ma la buona fede di chi le imprime merita scusa, e l'amarezza di chi ne rilevò il cattivo, non gli permesse di dire a sangue freddo quali erano le buone. Voi, ed alcune altre pari vostre lo avranno veduto da sé, seppure non lessero questi Volumi con la sola mira di uccidere il tempo, e come faceva Arlecchino leggendo Grozio, e Puffendorf. Vi sono certamente di coloro, i quali le cose più serie sanno ridurre a semplice balocco, e le cose più indifferenti attossicano con quell'amaro veleno che racchiudono in petto, formato dai mal digeriti cibi, di cui si alimentarono nella prima giovinezza. La prima maniera d'istruire gli Uomini fu il presentar loro delle verità morali nascoste sotto la favola, ed i Fanciulli non le sanno gustare, se non sieno coperte con questa vernice dilettevole. Il vostro Sesso ancora si stanca a leggere il Galateo, il Castiglione, Rochefoucauld, la Bruyère, ed altri simili Autori, e corre alle Novelle, ai Romanzi, come alla Commedia ed al gioco. Questi rare volte sono simili al Telemaco, e quelle piacciono se somigliano al Decamerone, al Novellino,

¹⁴ Ma 1771; l'anno è qui indicato *ab Incarnatione*, secondo il calendario fiorentino.

¹⁵ "La Toelette", o sia raccolta galante di prose e versi toscani dedicata alle Dame italiane, vol. VII, cit., pp. iii-xii.

al Bandello, e ad altri simili Scrittori dei secoli scorsi. I moderni hanno cercato di rettificare questo gusto, e la maggior parte dei racconti, che troverete in questi Libretti, insegnano delicatamente la virtù; la vera virtù ch'è quella ch'è utile, non la funesta virtù, non la virtù metafisica dei Platonici, non la virtù falsa di certi che compatisco, anziché ammirare. Le Donne, le quali sono sempre allontanate da lei, perché l'educazione loro spessissimo fomenta i difetti naturali, perché quelli che hanno intorno amano di piacer loro, onde le ingannano, perché infine tutti i loro consiglieri fanno male ammaestrarle, hanno più bisogno di ritrovare nei libri quello che non ritrovano fra gli uomini. La Repubblica dovrebbe interessarsi ad allevarle meglio di noi, perché sono le prime, le quali c'insinuano col latte quelle idee, che di tutte le secondarie idee sono il primo anello. Ma l'Uomo ha governato il mondo, e Voi sapete che nella maggior parte del Globo sono schiave. Gl'i stessi Romani le posero sotto il loro giogo, e l'Europa che vive in gran parte con le leggi di questi Conquistatori, vi adora in apparenza, ma in sostanza vi tiene per serve, vivendo gelosa che vogliate dividere l'impero delle famiglie, ed il dominio delle sostanze. So che gli zelanti portano fuori mille ragioni astratte per mostrare che la Donna non deve vivere libera come l'Uomo, ma se io mi ponessi ad esaminarle, saprei smascherare il loro zelo, e la loro prepotente tirannia. In sostanza siete le nostre compagne, e dobbiamo avere interesse di rendervi virtuose ed amabili, perché ci alleggerite le nostre fatiche, ci consolate quella prole che ci deste, ci dissipate quella noja ch'è la conseguenza delle nostre occupazioni. Dividiamo con voi il Letto, e non vogliamo dividere ogn'altra cosa che ci appartiene? Tutti i vostri difetti nascono da noi, ed un'altra educazione vi correggerebbe. In fatti Voi non coltivate le Lettere come farebbe un Uomo, non scrivete, non componete, come potrebbe scrivere, e comporre uno del nostro sesso? Ah Stimatissima mia Signora, seguitate a smentire che le Donne siano inferiori all'uomo. Camminate per la strada della virtù, fatevi maggiormente un nome, e sia questa mia Lettera un documento eterno che io vi ammiro, e vi stimo, non perché siete solamente Femmina, ma perché siete Femmina singolare. Con questi sentimenti, e non con altri averò sempre il piacere di essere

Vostro affezionatissimo Amico¹⁶

¹⁶ Ivi, vol. XII, pp. iii-ix.

INDAGINE GEOCRITICA NELLA FIRENZE DEL GIALLO

Francesco Vasarri

Università degli studi di Firenze (<francesco.vasarri@unifi.it>)

The guard at the exit recognized Pazzi and said nothing when he stepped over the rope and walked off the path, onto the dark grounds of the Forte of Belvedere. He went to the parapet, looking north across the Arno. Old Florence was at his feet, the great hump of the Duomo, the tower of the Palazzo Vecchio rising in the light.¹

At the heart of the skyline, a mountainous dome of red tiles rose up, its zenith adorned with a gilt copper ball that glinted like a beacon. Il Duomo. Brunelleschi had made architectural history by engineering the basilica's massive dome, and now, more than five hundred years later, the 375-foot-tall structure still stood its ground, an immovable giant on Piazza del Duomo.²

La guardia all'uscita lo riconobbe e non disse niente quando lui scavalcò il cordone per spingersi nel buio giardino di Forte Belvedere. Andò al parapetto e guardò a nord verso l'Arno. La Firenze antica era ai suoi piedi, con la grande cupola del Duomo e la torre di Palazzo Vecchio che svettava alla luce dei fari.¹

Al centro dello skyline si innalzava un'imponente cupola di mattoni rossi, la cui sommità era decorata con una palla di rame dorata che scintillava come un faro. Il Duomo. Brunelleschi aveva fatto la storia dell'architettura progettandone la massiccia cupola e ora, più di cinquecento anni dopo, la struttura alta centoquindici metri manteneva ancora salda la sua posizione, un gigante inamovibile in piazza del Duomo.²

Arrivarono in fondo a viale Volta e presero la strada che saliva verso Fiesole. Dopo San Domenico si cominciava a vedere la città giù in basso, una grande macchia scura piena di puntini luminosi. Una merda di mucca con delle candeline sopra, pensò Bordelli.³

L'idea di una Firenze costantemente attraversata dai binari di scambio tra realtà e finzionalizzazione letteraria⁴, con tutti gli interessanti compromessi

¹ T. Harris, *Hannibal* (1999), Random House, London 2009, p. 149; trad. it. di Laura Grimaldi, Thomas Harris, *Hannibal*, Milano, Mondadori, 1999, p. 126

² D. Brown, *Inferno* (2013), Transworld, London 2014, pp. 53-54; trad. it. di Nicoletta Lamberti, Annamaria Raffo, Roberta Scaravelli, Dan Brown, *Inferno*, Milano, Mondadori, 2014, p. 43. Ringrazio, per la segnalazione di questo libro, Luca Serando, caro amico conosciuto proprio durante le lezioni di Enza Biagini.

³ M. Vichi, *Una brutta faccenda. Un'indagine del commissario Bordelli* (2003), con «Le strade di Bordelli», sette fotografie di Iari Marcelli, TEA, Milano 2013, p. 12.

⁴ Sul rapporto tra realtà e scrittura, ineludibile fondamento delle ricerche sulla rappresentazione e rappresentabilità dello spazio, si vedano, con gli echi di altre voci

del caso, mi arriva direttamente dalle lezioni geocritiche di Enza Biagini⁵, dove si notava la complessa interferenza semiotica cui rimandano gli stralci della *Commedia* affissi, su apposite lapidi, in varie vie del centro: definitivo esempio di come un testo possa farsi abbastanza 'reale' da orientare e vidimare la lettura del referente, e di come la città stessa possa trasformarsi, fuori di metafora, in supporto per la citazione, gioco testuale, libro di pietra. Qui, nell'impossibilità di accennare anche per sommi capi a un compiuto studio geocritico sulle rive dell'Arno, si propone la comparazione della topica di tre popolari romanzi gialli⁶ (*Hannibal* di Thomas Harris, *Inferno* di Dan Brown e *Il commissario Bordelli*⁷ di Marco Vichi) in cui il *setting* fiorentino prelude a rappresentazioni estremamente diversificate, se non inconciliabili, di un medesimo spazio urbano⁸.

soggiacenti (Eco, Pavel, Doležel), le indicazioni di Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, «Paradoxe», Paris 2007: «Car autant se rendre à l'évidence: la littérature, de même que les autres arts mimétiques – parce qu'ils sont justement mimétiques – ne paraissent plus isolables du monde en ce début de millénaire» (p. 18; trad. it. di L. Flabbi, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando, Roma 2009, p. 14: «Tanto vale arrendersi all'evidenza: all'inizio del nuovo millennio, la letteratura e le altre arti mimetiche non sono più isolabili dal mondo»); «Les relations entre le réel et la fiction ont, depuis les origines, fait l'objet d'une réflexion nourrie. Chez le postmodernes, le clivage entre le monde et le texte, s'est atténué de manière sensible tout en prenant une forme déroutante. La distinction entre space réel et espace représenté ou trasposé s'est estompée» (ivi, p. 141; trad. it. ivi, p. 120: «Da sempre, le relazioni tra reale e finzione sono oggetto di riflessioni articolate. Nella postmodernità, il divario tra mondo e testo si è attenuato in maniera sensibile e inaspettata. La distinzione tra spazio reale e spazio rappresentato o trasposto si è decisamente sfumata»).

⁵ Colgo, nominando Enza Biagini, l'occasione di ringraziarla ancora una volta per la qualità veramente rara di ogni suo insegnamento, esplicito o tra le righe, accademico e umano. In una frase, senza preoccuparmi di «steccati che non esistono», quanto le devo e il bene che le voglio.

⁶ Utilizzando, qui, la nozione di romanzo giallo in senso impropriamente estensivo, nella mancanza di uno spazio adeguato a più accurate specifiche architetstuali.

⁷ M. Vichi, *Il commissario Bordelli* (2002), con una «Lettera di Bordelli» all'autore, TEA, Milano 2014. Si alluderà in realtà occasionalmente, come si può notare dall'esergo, anche ad altri dei romanzi dedicati dall'autore alle indagini del commissario Bordelli. Il ciclo, ormai molto prolifico, dopo *Il commissario Bordelli* ha visto editi, tra il 2002 e il 2014, per i tipi di Guanda e poi, parzialmente, di TEA, *Una brutta faccenda* (2003), *Il nuovo venuto* (2004), *Perché dollari?* (2005), *Morte a Firenze* (2009), il graphic novel *Morto due volte* (con Werther Dell'Edera, 2010), *La forza del destino* (2011), *Fantasmî del passato* (con la partecipazione di Leonardo Gori, 2014), tutti accomunati dal sottotitolo *Un'indagine del commissario Bordelli*. L'intera serie è ambientata, tra il 1963 e il 1967, a Firenze o nei suoi immediati dintorni.

⁸ La scelta delle tre opere in esame risponde a diverse considerazioni, innanzitutto alla necessità, per la metodologia geocritica, di una dinamica multifocale delle culture e delle provenienze geografiche (si veda il capitolo *La multifocalisation ou comment sortir de ses foyers*, in B. Westphal, *La géocritique...*, cit., pp. 200-213, tradotto con *La multifocalizzazione*, in B. Westphal, *Geocritica...*, cit., pp. 170-182). Ho poi preferito occuparmi di opere di largo consumo, prescelte al di fuori di ogni ristretta considerazione di canone, proprio perché

Notiamo innanzitutto che i tre modelli di Firenze, tutti da ascrivere alla categoria del «consenso homotopique»⁹, garante di una «corretta» trasposizione del referente urbano nelle sue principali caratteristiche storico-geografiche, rielaborano la percezione del dato reale soprattutto grazie a un principio di selezione topografica che predilige determinate zone della città, ambientandovi, a scapito delle altre, la quasi totalità dei singoli quadri narrativi. Anche semplicemente scorrendo i toponimi cittadini via via nominati, infatti, si avverte immediatamente che Harris e Brown sfruttano, pur se a diversi livelli di esclusività e con qualche eccezione, le zone più note ed icastiche del centro storico¹⁰, mentre Vichi (con una fedeltà che sarà poi estesa all'intero ciclo romanzesco dedicato al commissario Bordelli) evita accuratamente, salvo rarissimi casi, di impiegare come scenario i luoghi abusati e turistici, per concentrare la diegesi nelle periferie (Oltrarno *in primis*) oppure sulle colline limitrofe¹¹. Non sorprende, ovviamente, che una simile partizione rispetti le demarcazioni westphaliane tra autori con focalizzazione «exogène» o «endogène»¹² rispetto al luogo rappresentato¹³, con gli scrittori statunitensi, esterni al contesto, che ne marcano esoticamente i luoghi più tipologici e il romanziere fiorentino intento a circoscrivere una geografia tarata, in senso

la loro grande popolarità disegna, meglio di opere più 'alte' e meno diffuse presso i lettori-standard, estensione e confini della percezione urbana riflessa dalla letteratura (caso che credo molto verosimile soprattutto per le opere nordamericane, che davvero potrebbero fare da premessa, per lettori non italiani, a una conoscenza turistica di Firenze). Inoltre, di fronte all'apartheid culturale' che a volte si respira nelle facoltà umanistiche, ho voluto indirettamente ribadire l'interesse, tra teoria della letteratura e *cultural studies*, di quei nessi tra discorsività, letteratura, società e mondo che possono, a volte, venir suggeriti proprio dai margini meno aulici delle biblioteche.

⁹ Vedi B. Westphal, *La géocritique...*, cit., pp. 169-172; trad. it. di L. Flabbi, *Geocritica...*, cit., pp. 144-146: «consenso omotopico».

¹⁰ La gran parte dell'azione nel romanzo di Harris si consuma, infatti, tra piazza della Signoria, Palazzo Vecchio, la Galleria degli Uffizi, Palazzo Capponi, Forte Belvedere, via de' Bardi, Ponte Vecchio, Palazzo Pitti, Borgo San Jacopo, piazza Santa Croce, piazza Santo Spirito, disegnando una geografia che funziona, con minimi attraversamenti, quasi per luoghi deputati. Nel caso di Brown, invece, si assiste ad un viaggio quasi iniziatico che, partendo dall'ospedale di via Torregalli, tocca Porta Romana, il Giardino delle Scuderie Reali, Boboli, Palazzo Pitti e il Corridoio Vasariano, fino a raggiungere, in piazza della Signoria, il Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio.

¹¹ Con toponimi laterali (rispetto al centro) come viale Gramsci, via della Piazzola, viale Volta, Ponte del Pino, via dell'Erta Canina, Mezzocolle, Porta Romana, via di Pozzolatico, via Imprunetana, l'Ospedale di Careggi, viale Lavagnini, via del Campuccio, via dell'Orto, Borgo Tegolaio, Santo Spirito, Ponte alle Grazie, Santa Croce.

¹² B. Westphal, *La géocritique...*, cit., pp. 208-213; trad. it. di L. Flabbi, *Geocritica...*, cit., pp. 179-181: «esogena» o «endogena».

¹³ Oltre a venire incontro, con tutte le probabilità, all'orizzonte di attesa e alle competenze enciclopediche del lettore-tipo previsto.

anche affettivo-biografico, sulla propria individualità di cittadino. In termini assolutamente generali, noteremo subito che la Firenze di Vichi appare, anche a fronte di una buona ricostruzione degli anni Sessanta in cui si sceglie di collocarla, più ‘credibile’ e ‘verosimile’ di quelle, pesantemente influenzate da una logica del *city sightseeing*, di Harris e Brown. L’indicazione, in sé piuttosto scontata, diventa però interessante se si considera che Vichi quasi non descrive gli ambienti cittadini che fungono da fondale per l’azione, lasciando che l’effetto di realtà si sprigioni piuttosto dalla ricostruzione del contesto socio-antropologico e dalla semplice nominazione dei toponimi¹⁴, mentre sia Brown che Harris tentano, entrambi molto spesso, di sostanziare i vari luoghi rappresentati con descrizioni e inserti esplicativi a carattere storico-artistico. Si veda, ad esempio, quanto siano succinti un paio di, peraltro rarissimi, momenti descrittivi ne *Il commissario Bordelli*:

Arrivò sul Lungarno, e passando sul Ponte alle Grazie come al solito si voltò a guardare lassù in alto la chiesa di San Miniato, la sua preferita. Da vicino o da lontano quella facciata bianca faceva sempre il suo effetto.¹⁵

Attraversò la strada e si mise a guardare la città. Si vedeva il rosso dei tetti, e in mezzo i campanili delle chiese.¹⁶

La trasposizione del luogo si riduce a qualche indicazione onomastico-cromatica, spingendosi ai margini dell’elusione rappresentativa, mentre a farsi garanti della *mimesis* nel complesso del romanzo sono elementi, come dicevamo, legati alla serie storica e alla conoscenza diretta del tessuto umano caratteristico nella realtà:

«Non successe così anche quattro anni fa, quando regalasti le sue scarpe vecchie a don Cubattoli?»¹⁷

Se volessimo riassumere in una sola immagine i due atteggiamenti, potremmo individuare il modello della Firenze di Vichi in riferimen-

¹⁴ Ravvisando, in questo meccanismo, una precisa scelta stilistica e narrativa nei riguardi del dispositivo della descrizione: «Da un lato il linguaggio sarà sempre afasico e povero rispetto alla ricchezza, molteplicità e multisensorialità di una spazialità in diretta; dall’altro una descrizione che sia animata dall’esaustività, dall’obiettivo di saturare il più possibile il reale, diventa ipertrofica e annulla l’impressione referenziale di spazialità. È risaputo che, spesso, più si descrive e meno si vede. L’informazione, in questi casi, tende a trasformarsi in rumore. L’efficacia nella resa dello spazio non si risolve, allora, con un eccesso di visione, che, anzi, produce di frequente un effetto di cecità della scrittura» (S. Caviccholi, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in F. Sorrentino, a cura di, *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010, pp. 19-20).

¹⁵ M. Vichi, *Il commissario Bordelli*, cit., p. 158.

¹⁶ Ivi, p. 159.

¹⁷ Ivi, p. 78.

to all'elenco telefonico, che nomina i luoghi soltanto per annetterli a un dominio sociale, mentre in Harris e in Brown la lettura della città si collega strettamente all'idea della guida turistica, con relative ricerche storiche più o meno accurate, tutte circoscrivibili nelle corpose pagine degli *acknowledgments*¹⁸.

A incidere molto, nei modelli rappresentativi utilizzati dagli statunitensi, è la volontà di connotare e di leggere Firenze quasi esclusivamente attraverso la semantica dell'antico, dell'artistico e del titanico. Spie di questo comportamento, oltre a risorse interne allo stile come la lemmatica, molto orientata soprattutto in campo aggettivale, sono le competenze culturali e cognitive attribuite ai protagonisti che, al di là di ogni goffaggine nella resa testuale, sono date per molto elevate sia in *Hannibal* che in *Inferno*¹⁹, quasi che una narrazione ambientata tra vestigia del Medioevo e del Rinascimento debba necessariamente appoggiarsi, nella sensibilità americana, alla voce di qualcuno che sia, seppur funzionalmente, in grado di penetrarne i misteri. Spingendosi oltre, Harris attribuisce a due personaggi ascendenze nobiliari²⁰, in un meccanismo di costante ricerca dell'antichità che sembra

¹⁸ Vedi T. Harris, *Hannibal*, cit., pp. 563-564 e D. Brown, *Inferno*, cit., pp. 9-11. Da notarsi anche, nel caso di Brown, l'implicita richiesta di fiducia nella transitività tra serie referenziale-evenemenziale e costruzione topico-lettica della serie letteraria: «All artwork, literature, science, and historical references in this novel are real» (*Fact*, in D. Brown, *Inferno*, cit., p. 11; trad. it. di N. Lamberti, A. Raffo, R. Scaravelli, *Inferno*, cit., p. 11: «Tutti i riferimenti ad arti, letteratura, scienze e storia si basano su dati reali»). Effettivamente, alla lettura congiunta dei due romanzi, Brown appare più consapevole ed accurato di Harris: ma resta l'ingenuità, colpevole o meno, di un simile richiamo, specie a fronte di una maschera mortuaria di Dante, importante per lo scioglimento della trama, che viene proposta come autentica ed è invece risalente ai primi del Novecento.

¹⁹ Tale è infatti il dottor Hannibal Lecter, ex-psichiatra di raffinata cultura umanistica, esperto di mnemotecniche medievali e genio del male dalla mente sovrumana; tali, nel romanzo di Brown, il personaggio di Robert Langdon, professore di storia dell'arte e simbologia ad Harvard, e quello di Sienna Brooks, dottoressa con un quoziente intellettuale inarrivabile. Inutile sottolineare come, mancando una coincidenza tra la competenza culturale finalizzata nel sistema attanziale e quella effettivamente posseduta dagli autori, i brani in cui i personaggi ne fanno sfoggio bordeggino e a volte decisamente oltrepassino i confini della *suspension of disbelief*.

²⁰ È il caso dell'ispettore Rinaldo Pazzi, attorno al quale si consumano addirittura agnizioni figurative: «“I think you are a Pazzi of the Pazzi, am I correct?” “Yes, how did you know that?” [...] “You resemble a figure from the Della Robbia rondels in your family’s chapel in Santa Croce.”» (T. Harris, *Hannibal*, cit., pp. 145-146; trad. it. di L. Grimaldi, *Hannibal*, cit., p. 123: «“Penso che lei sia un Pazzi dei Pazzi. Ho ragione?” “Sì, come lo sa?” [...] “Assomiglia a una figura dei tondi di Luca della Robbia che sono nella sua cappella di famiglia a Santa Croce”»). Lo stesso dottor Lecter «believed, from fragmentary family records, that he was descended from a certain Giuliano Bevisangue, a fearsome twelfth-century figure in Tuscany, and from the Machiavelli as well as the Visconti» (ivi, p. 157 trad. it. di L. Grimaldi, ivi, p. 132: «frammenti di documenti di famiglia [...] ha tratto la convinzione di discendere da un certo Giuliano Bevisangue,

quasi voler smentire l'esistenza di una Firenze presente, autosufficiente nei confronti delle proprie fondamenta storiche e capace di proiettarsi verso un'idea di futuro. Con perfetta coerenza, l'intera città sembra trovare, nel romanzo, un baricentro esatto in piazza della Signoria nel punto in cui «the monk Savonarola was hanged and burned»²¹, ovvero sopra una targa commemorativa che riporta non tanto al passato, quanto all'idea della sua più superficiale forma di conservazione. Nella descrizione della piazza, si noti come ogni elemento attributivo tenda a rilevare, in modo diretto o per analogia, l'evocazione di torbidi intrighi quattrocenteschi, in un'atmosfera che, prima di cogliere l'originale, pare appoggiarsi alle tante copie monumentali di Las Vegas e dei vari parchi tematici:

Night in the heart of Florence, the old city artfully lighted. The Palazzo Vecchio rising from the dark piazza, floodlit, intensely medieval with its arched windows and battlements like jack-o'-lantern teeth, bell tower soaring into the black sky. Bats will chase mosquitos across the clock's glowing face until dawn, when the swallows rise on air shivered by the bells. Chief Investigator Rinaldo Pazzi of the Questura, raincoat black against the marble statues fixed in acts of rape and murder, came out of the shadows of the Loggia and crossed the piazza, his pale face turning like a sunflower to the palace light. He stood on the spot where the reformer Savonarola was burned and looked up at the windows where his own forebear came to grief. There, from that high window, Francesco de' Pazzi was thrown naked with a noose around his neck, to die writhing and spinning against the rough wall.²²

Notte nel cuore di Firenze, l'antica città sapientemente illuminata. Palazzo Vecchio, che domina la buia piazza della Signoria, rischiarato da fasci di luce, di chiara concezione medievale con le sue finestre ad arco, i merli simili a fuochi fatui e la torre campanaria che svetta nel cielo. I pipistrelli terranno lontane le zanzare dall'orologio fino all'alba, quando nell'aria scossa dalle campane sfrecceranno le rondini. L'ispettore capo Rinaldo Pazzi, impermeabile nero contro le statue di marmo fisse in atti di stupro e assassinio, sbucò dalle ombre della Loggia dei Lanzi e attraversò la piazza, la testa che si voltava come un girasole verso le luci che illuminavano il palazzo. Si fermò nel punto in cui era stato arso il Savonarola e alzò lo sguardo verso la finestra dalla quale un suo antenato aveva fatto una brutta fine. Là, da quell'alta finestra, Francesco de' Pazzi, nudo e con un cappio al collo, era stato buttato giù a morire, e si era contorto e aveva roteato contro il muro di pietra.*

terribile figura della Toscana del dodicesimo secolo, nonché da Machiavelli e dai Visconti»).

²¹ Ivi, p. 153; trad. it. di L. Grimaldi, ivi, p. 113: «nel punto dov'era stato bruciato Savonarola». La localizzazione ricorre infatti, con strutture frastiche sostanzialmente sovrapponibili, ogni volta che un personaggio si muove in piazza della Signoria (cfr. ivi, pp. 127, 132, 165, 237; trad. it. di L. Grimaldi, ivi, pp. 109, 129, 137, 195).

²² Ivi, p. 127; trad. it. di L. Grimaldi, ivi, p. 109.

Al di là delle varie ingenuità descrittive²³, comunque, possiamo rilevare almeno un dettaglio che rispecchia perfettamente la realtà nell'attenzione data all'artificialità dell'illuminazione, continuamente contrapposta alla semantica del buio e del nero: fatto interessante, laddove proprio attraverso la luce elettrica scenograficamente disposta intorno ai monumenti iconici delle città storiche si realizza, secondo la geografia dei beni culturali, una quotidiana spettacolarizzazione dell'autenticità architettonica²⁴. Curiosa è invece, passando al libro di Brown, l'identica connotazione delle statue della Loggia dei Lanzi nel segno della violenza e del sangue:

Vayentha had abandoned her motorcycle just north of the Palazzo Vecchio and was approaching on foot along the perimeter of the Piazza della Signoria. As she wound her way through the Loggia dei Lanzi's outdoor statuary, she could not help but notice that all the figures seemed to be enacting a variation on a single theme: violent displays of male dominance over women.²⁵

Vayentha aveva lasciato la moto appena a nord di Palazzo Vecchio e si stava avvicinando a piedi lungo il perimetro di piazza della Signoria. Mentre avanzava tra le statue sotto la Loggia dei Lanzi, non poté fare a meno di notare che tutte sembravano rappresentare variazioni di uno stesso tema: l'esibizione violenta del dominio maschile sulle donne.*

Una valorizzazione, ancora una volta, tesa al recupero dell'antico come polo del conflitto e dell'assassinio: qui abbastanza forte da modificare, nella finzione narrativa, addirittura la disposizione spaziale della piazza, se è possibile, per la killer Vayentha, avvicinarsi a Palazzo Vecchio avanzando «through the [...] outdoor statuary», il che, come è evidente dalla collocazione rialzata e appartata della Loggia nella realtà, non è possibile se non impegnandosi in una diversione contemplativa.

²³ Peraltro maldestramente attualizzate nella lingua d'arrivo dal traduttore italiano, se i «jack-o'-lantern's teeth» dei «battlements» (*ibidem*), nella loro *naïveté* geometricamente plausibile, sono resi con un inaccettabile «i merli simili a fuochi fatui» (T. Harris, *Hannibal*, cit., p. 190). L'errore – o quantomeno la discutibile e arbitraria scelta – posa indubbiamente su una certa intercambiabilità dei termini, se *jack-o'-lantern* è utilizzabile, come il più proprio *will-o'-the-wisp*, per il fuoco fatuo: ma il riferimento ai denti doveva aver chiarito che l'immagine è da legarsi, qui, alle comuni zucche intagliate per la festa di Halloween.

²⁴ Con implicazioni decisamente perturbanti, qualora si inquadrì la questione a livello urbanistico e conservativo: «Se un'area corrisponde completamente all'immagine desiderata, allora le altre possono tranquillamente decadere ulteriormente. Se una situazione pittoresca è completamente preservata, anche al prezzo di un'«esistenza da Disneyland», allora le periferie della stessa città possono crollare ulteriormente quanto vogliono, e cadere vittime della diffusa crescita urbana disordinata. [...] Ma preservare i valori buoni ed eterni ha un impatto anche sui feticci, sugli stessi oggetti di culto. Questi infatti si trasformano in maniera crescente in artefatti di facciata che creano, da un unico, privilegiato, punto di vista, questo senso ideale di reale soddisfazione che i prospetti (inclusi quelli della mente) fingono di procurare» (M. Jakob, *Paesaggio e architettura, differenza e identità*, in F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio...*, cit., p. 108).

²⁵ D. Brown, *Inferno*, cit., p. 244; trad. it. di N. Lamberti, A. Raffo, R. Scaravelli, *Inferno*, cit., p. 207.

Non mancano, comunque, momenti in cui la rappresentazione della città appare, anche negli autori statunitensi, singolarmente appropriata alla realtà. Si tratta, come è facile comprendere, generalmente dei passaggi in cui vengono descritte le situazioni e i luoghi più direttamente connessi all'esperienza del turista a Firenze, a ulteriore riprova dell'importanza della competenza biografica²⁶ come asse di trasposizione del referenziale nel letterario. Ecco allora che i personaggi di *Hannibal* si imbarcano all'aeroporto di Pisa, mentre l'onniscienza del narratore si premura di spiegare ai lettori esogeni che il Vespucci, nonostante serva il capoluogo, è più piccolo e ha un minore volume di voli:

The abductors only had to be on the Italian mainland with their captive for about forty minutes, the length of time it took to drive to the jetport at Pisa where an ambulance plane would be waiting. The Florence airstrip was closer, but the air traffic there was light, and a private flight more noticeable.²⁷

I sequestratori e la loro vittima sarebbero rimasti nel continente per circa quaranta minuti, il tempo necessario a raggiungere l'aeroporto di Pisa, dove li aspettava un aereo sanitario. L'aeroporto di Firenze era più vicino, ma là il traffico era scarso, e un volo privato sarebbe stato notato più facilmente.*

Quanto alla fenomenologia del turismo vero e proprio, il breve scorcio che la ritrae ha, non senza una certa vivacità, il sapore assolutamente credibile di una *tranche de vie* in presa diretta:

The Church of Santa Croce, seat of the Franciscans, its vast interior ringing with eight languages as the hordes of tourists shuffle through, following the bright umbrellas of their guides, fumbling for two-hundred-lire pieces in the gloom so they can pay to light, for a precious minute in their lives, the great frescoes in the chapels.²⁸

La chiesa di Santa Croce, sede dei Francescani minori, nel suo vasto interno risuonava di otto lingue diverse, mentre le orde di turisti sfilavano seguendo gli ombrelli colorati delle guide, frugandosi in tasca nell'oscurità alla ricerca di una moneta da duecento lire da infilare nella fessura di una macchinetta e illuminare così, per un prezioso momento della loro vita, i grandi affreschi delle cappelle.*

In *Inferno*, invece, notiamo almeno un dettaglio che segnala una messa a fuoco piuttosto approfondita della città, o comunque uno sforzo documentario che si inoltra con successo nella geografia sociale del luogo, quando nei dintorni di Porta Romana i protagonisti fanno un incontro di per sé casuale ma, a tutti gli effetti, coerente e quotidiano per chi abiti nella zona:

²⁶ Sapendo, dai ringraziamenti inclusi nei volumi, che entrambi gli autori hanno visitato personalmente Firenze.

²⁷ T. Harris, *Hannibal*, cit., p. 219; trad. it. di L. Grimaldi, *Hannibal*, cit., p. 181. Assai poco realistici appaiono, invece, i soli «forty minutes» di guida che separano, nel romanzo, Firenze da Pisa.

²⁸ Ivi, p. 178; trad. it. ivi, cit., p. 148.

Langdon shifted his tall frame, trying to get comfortable in the cramped surroundings. He found himself face-to-face with a collage of elegantly styled graffiti scrawled on the back of the Porta-Potty. [...] Most American Porta-Potties were covered with breasts or penises. The graffiti on this one, however, looked more like an art student's sketch book – a human eye, a well-render hand, a man in profile, and a fantastical dragon. 'Destruction of property doesn't look like this everywhere in Italy,' Sienna said, apparently reading his mind. 'The Florence Art Institute is on the other side of this stone wall.' As if to confirm Sienna's statement, a group of students appeared in the distance, ambling toward them with art portfolios under their arms. They were chatting, lighting cigarettes, and puzzling over the roadblock in front of them at the Porta Romana.²⁹

Langdon si spostò, cercando di mettersi comodo nello spazio angusto, e si ritrovò faccia a faccia con un collage di eleganti graffiti tracciati sul retro del gabinetto. [...] Le toilette chimiche americane erano coperte di disegni infantili che evocavano falli o seni giganteschi. Quei graffiti, invece, sembravano piuttosto tratti dall'album di uno studente d'arte: un occhio, una mano disegnata con cura, un uomo di profilo, un dragone. «Non pensare che il vandalismo si manifesti ovunque così, in Italia» disse Sienna, come se gli avesse letto nel pensiero. «Dietro questo muro c'è l'Istituto statale d'arte». A conferma delle parole di Sienna, comparve in lontananza un gruppo di studenti che portava sotto il braccio delle cartelle per i disegni. I ragazzi venivano verso di loro a passo tranquillo, chiacchierando e fumando, incuriositi anch'essi dal blocco stradale davanti a Porta Romana.³⁰

Significativo inoltre, nei dialoghi, non soltanto il tentativo di dar conto della distanza culturale tra personaggio, autore e contesto, ma anche di correggere, dopo averla prospettata, l'idea stereotipica di un'Italia e di una Firenze necessariamente colluse, in ogni loro minima fibra, con una pervasiva espressione di sensibilità artistica: sintomo di un cortocircuito prospettico tra i punti di vista e la realtà dell'oggetto che gioca intelligentemente con le premesse pregiudiziali supponibili in un lettore esogeno.

Altre notazioni interessanti potrebbero emergere da un'analisi dello «*smellscape*»³⁰ fiorentino, che in Harris si limita all'aureola olfattiva della «Farmacia di Santa Maria Novella, one of the best-smelling places on Earth»³¹, in Brown si muove tra un appropriato «*lampredotto*»³² e delle non meglio precisate «*roasted olives*»³³ e in Vichi incontra, con movimento stavolta proustia-

²⁹ D. Brown, *Inferno*, cit., pp. 128-129; trad. it. di N. Lamberti, A. Raffo, R. Scaravelli, *Inferno*, cit., p. 108.

³⁰ Si intende, con il termine proposto da John Douglas Porteous, il profilo olfattivo che è generato dalla conoscenza di un luogo, fino a connotarlo e renderlo riconoscibile. Cfr. B. Westphal, *La géocritique...*, cit., p. 216; trad. it. di L. Flabbi, *Geocritica...*, cit., p. 185.

³¹ T. Harris, *Hannibal*, cit., p. 219; trad. it. di L. Grimaldi, *Hannibal*, cit., p. 181: «Farmacia di Santa Maria Novella, uno dei luoghi più gradevolmente profumati al mondo».

³² D. Brown, *Inferno*, cit., p. 19.

³³ *Ibidem*.

no, il «puzzo degli zampironi e del DDT»³⁴ nell'estate del 1963; oppure da una più precisa contestualizzazione e lettura dei moltissimi passi in cui la Firenze degli statunitensi diventa il supporto, sempre scenografico e spesso posticcio, per rappresentare il vagheggiamento di una «fair land upon which giants once roamed... Giotto, Donatello, Brunelleschi, Michelangelo, Botticelli»³⁵. Altrettanto significativa sarebbe, infine, una valutazione di quell'accostamento tra Firenze e Venezia che sia Brown che Vichi propongono³⁶, apparentando le due città sotto un'égida museale connessa, più o meno metaforicamente, a un affondamento mortuario nelle acque del proprio mito³⁷. Nell'impossibilità, anche qui eminentemente legata a ragioni 'spaziali', di seguire tutti gli stimoli di riflessione, muovo da quest'ultimo punto per un paio di considerazioni conclusive.

Nelle rappresentazioni di Firenze date da Harris e Brown abbiamo notato la ricerca – esotica e a tratti quasi traumatica in termini di insistenza – di quella convivenza ininterrotta con il passato che è, per un europeo ma indubbiamente non per un americano, sostanza quotidiana e spontanea dell'abitare in un luogo; in Vichi, all'opposto, il meccanismo di aggiramento della logica monumentale che si abbina alla riscoperta del tessuto, oggi sempre più minacciato, dei quartieri popolari dell'Oltrarno colti proprio negli anni di quel boom che

³⁴ M. Vichi, *Il commissario Bordelli*, cit., p. 23.

³⁵ D. Brown, *Inferno*, cit., p. 21; trad. it. di N. Lamberti, A. Raffo, R. Scaravelli, *Inferno*, cit., p. 13: «olive al forno».

³⁶ Brown ambienta infatti *Inferno* tanto a Firenze che a Venezia, della quale si coglie proprio la precaria situazione di permanenza; Vichi, nel romanzo *Morte a Firenze*, vi allude attraverso la citazione da Thomas Mann, presentando una vicenda investigativa in cui proprio l'alluvione del 1966 avrà un ruolo determinante nel cancellare le tracce di un brutto omicidio a sfondo pedofilo.

³⁷ Facendo nostre alcune acute riflessioni di Michael Jakob sul senso mai pacifico della conservazione architettonica: «L'appello alla conservazione corrisponde a un approccio profondamente conservativo, a una concezione da museo, all'impulso a coltivare rifugi per la bellezza, per il sublime e il pittoresco. [...] Una tale filosofia del rispetto del paesaggio, basata sull'identità che va assolutamente preservata, sembra problematica sotto ogni aspetto. Non è minimamente realizzabile in quanto il reale non può mai essere anestetizzato, se non al prezzo di distruggerlo completamente. Se il desiderio è quello di portare i paesaggi a rimanere immobili facendo loro violenza, allora la loro qualità di vita sarà distrutta, ottenendo il risultato opposto rispetto alle intenzioni d'origine. Voler fermare il tempo di un paesaggio, fermare la costruzione, il rinnovamento, emanando decreti, implica allo stesso tempo l'imposizione di uno stato museale. Un paesaggio protetto diventa una mostra senza vita, un intoccabile oggetto da esposizione – condizione che non potrà mai essere realizzata. E la sorveglianza condotta in nome di un'idealizzazione statica-auratica realizza lo stesso effetto di innumerevoli musei: il paesaggio è gradualmente trasformato in una struttura senza vita e antiquata che, appunto, invecchia sempre di più perché non si può sviluppare ulteriormente. Tentare di legare un paesaggio a un'entità fissa significa morte certa per esso» (M. Jakob, *Paesaggio e architettura, differenza e identità*, in F. Sorrentino, a cura di, *Il senso dello spazio...*, cit., pp. 105-106).

avrebbe avviato, forse senza ritorno, un processo di massiccio adeguamento alle logiche del mercato turistico. Ad essere indubbio appare dunque, se sovraesposizione e reticenza possono equivalersi per contrasto, il carattere difficilmente neutralizzabile dello spazio fiorentino, sommerso, prima ancora di addentrarsi nel territorio della letteratura, da una serie mai coincidente di diacronie difficili, di posizionamenti politico-culturali, di opzioni urbane sospese a metà tra il parco di divertimenti e la conservazione museale. Così, tra le rovine di Marc Augé e gli acme della semiotica urbana di Barthes, ciò che l'indagine geocritica di una città complessa come Firenze può rivelare è anche, rasentando non troppo paradossalmente un'ottica postcoloniale, la difficile convivenza di interessi e visioni contrapposte che tentano, fuori e dentro la pagina, di fermare lo scorrere del tempo e fissare la realtà dello spazio ad uno stadio di raggiunta immobilità. Naturale allora che nella Santa Croce di Harris ogni spostamento possa avvenire soltanto orientandosi tra la «tomb of Michelangelo»³⁸ e quella di «Galileo»³⁹, mentre in Vichi, fermo restando il *setting*, si risponde al più citando *en passant* il «monumento funebre di qualche illustre poeta»⁴⁰: fatto sta che si parla, curvi sopra le arche, di una città in larga parte sepolcrale, dal futuro difficilmente profetizzabile.

³⁸ T. Harris, *Hannibal*, cit., p. 178; trad. it. di L. Grimaldi, *Hannibal*, cit., p. 148: «tomba di Michelangelo».

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ M. Vichi, *Il commissario Bordelli*, cit., p. 164.

UN'IDEA (ASSAI DI PARTE) DI FIRENZE

Gianni Venturi

Università degli Studi di Firenze (<gianpavese@gmail.com>)

Per Enza

Erano i tardi anni Sessanta del secolo scorso. Dal 1956 Firenze era diventata la mia città, quella che goethianamente avevo cercato tenacemente e che ora mi si offriva come *Heimat*, a cui tendevo come 'la patria' odiosamata secondo lo stilema alfieriano, di quell'Alfieri che abitò accanto ai luoghi dedicati ai miei studi e all'insegnamento: il convento di Santa Trinita in via del Parione, sede del Magistero dove dal 1969 svolgevo la funzione di assistente di ruolo. Firenze, dopo l'alluvione del 1966 era diventata la patria offesa per chiunque avesse una sia pur vaga idea di cosa significasse la perdita dei suoi tesori per il mondo intero. Mi recai immediatamente a portare un aiuto ma per adoperarsi in modo proficuo bisognava sottoporsi alla vaccinazione che non potevo fare. Ecco allora la soluzione: mi misero fuori dalla Biblioteca della Facoltà di Lettere e, tra il putridume e un odore che mai più scorderò, interfogliai il vocabolario milanese-italiano del Cherubini edizione 1839. Un tardivo omaggio al non da me amatissimo Manzoni. Così Firenze divenne definitivamente quell'*Heimat* che assieme ai miei compagni di corso percorrevo in cerca di conferme e di scoperte nelle domeniche a piedi verso l'Impruneta o il Mugello a cantare a perdifiato, in un sussulto di meraviglia estetica e di compiaciuta esibizione (mentre alcuni professori agli studenti in fila sotto le arcate del chiostro che aveva visto gli amori di Elisabeth Barrett con il suo Robert Browning distribuivano il 30 politico della protesta politico-culturale) i versi inquietanti e turbinosi del poeta tedesco:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl?
Dahin, dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!¹

Conosci tu il paese dove fioriscono i limoni?
Brillano tra le foglie cupe le arance d'oro,
Una brezza lieve dal cielo azzurro spira,
Il mirto è immobile, alto è l'alloro!
Lo conosci tu?
Laggiù! Laggiù!
O amato mio, con te vorrei andare!*

¹ J.W. Goethe, *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen* (1795), in Id. *Sämtliche Werke*, Bd. XIV, *Goethes lyrische und epische Dichtungen*, Bd. I, hrsg. von H.G. Gräf et al., im Insel Verlag, Leipzig 1920, p. 252, <<https://goo.gl/3jxlO9>> (03/2016); trad. it. di A. Rho, E. Castellani, *Conosci tu il paese dove fioriscono i limoni?*, in J.W. Goethe, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Adelphi, Milano 1974, p. 149.

E i limoni li avrei trovati di lì a poco a Bellosguardo dove ho passato venticinque anni diventando nel contempo canovista e foscoliano. Firenze era, allora, una città meravigliosamente provinciale, erede di una tradizione, non ancora estinta, di capitale mancata tra i segni sontuosi di un destino perseguito ma non risolto entro il Viale dei Colli, la sistemazione delle mura e del percorso organizzato dal Poggi, la Biblioteca Nazionale e la via Piagentina dove nasceva e moriva l'esperienza macchiaiola sempre più in là fino a Settignano a incontrare i berensoniani Tatti o la presenza di D'Annunzio tra cani e cavalli. Sull'altra collina, Iris Origo apriva a Fiesole Villa Medici agli 'anglo-beceri' che inventavano il Rinascimento scandito dai giardini di Russell Page o dai thè degli Acton o dell'Ombrellino a Bellosguardo sotto l'imperioso segno di Violet Trefusis, *soi-disant* bastarda del re d'Inghilterra. La guerra non era riuscita a scalfire quella provincia cosmopolita fatta di raffinatezze mondane e di profonda assimilazione di una cultura sempre consapevole di un passato non esibito ma disinvoltamente portato con *nonchalance*, come gli assurdi cappotti di casentino arancione con i colli di pelo che vedevi da Procacci in via Tornabuoni, tempio del tartufo e del vino rosso, portati da baffuti gentiluomini secondo i clichés stucchevolmente diffusi tra opera e cinema da Franco Zeffirelli. Al Magistero si affollavano presenze forti che in pochi anni lo resero simbolo di quella Firenze che elevava la ricerca a stile di cultura e soprattutto di vita. Lì approdammo, cara Enza, quasi contemporaneamente, tu che venivi dagli studi della mitica Francia, lume di paragone per i nostri maestri, io che da una piccola città, un tempo celebre e conosciuta, Ferrara, volevo apprendere lo stile fiorentino. E non ci mancavano studiosi e occasioni. Certo il tragitto che ci portò silenziosi ad ascoltare le parole dei maestri, fosse da Paszkowski o alle Giubbe Rosse e negli ultimi tempi dei caffè letterari al mitico Doney, era scandito, quasi *Leitmotiv*, dalla presenza di Eusebio e «non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe»² diventava la livrea di cui ci vestivamo per ascoltare le storie, meravigliose storie, che i nostri Maestri ci narravano. E a me Walter Binni che insegnava a declinare l'eticità con la poesia. E a te Piero Bigongiari che iniziava ai silenzi di Morandi e all'affascinante rapporto tra arte e letteratura. Una domesticità di presenze altissime che trovavano segno e motivo di meraviglia nella grande casa di Adelia Noferi, la nostra inimitabile ospite, amica e suggeritrice di 'occasioni': la grande biblioteca, la raccolta di quadri dettata da un gusto fiorentino ineliminabile, lo stile di una grande dama della cultura che leggeva Lacan prima di tutti e lo applicava al mio 'divino' Canova di cui il nonno e il padre furono convinti estimatori. E del bianco funebre segno e sim-

² E. Montale, *Non chiederci la parola*, in Id., *Tutte le poesie* (1984), a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2007, p. 29.

bolo di un neoclassicismo eterodosso ricordo dotte ma anche argute conversazioni, tra loro, Adelia, Mencuccio De Robertis, Piero Bigongiari, Giorgio Chiarini, talvolta Oreste Macrì, ormai mostri sacri, sotto le «mollie ombre» del caffè Roma al Forte. Tu che ancor oggi abiti la Versilia sai quanto di letterario irrobustiva e confluiva nella nostra idea del Novecento. A te che hai scelto l'impervia via della teoria della critica tra gli amatissimi francesi e gli ermetici, a me che cercavo e cerco ancora una giustificazione per non avere seguito la critica contemporanea che mi vide esordire e che solo ora dopo decenni riscopro dopo le esperienze rinascimentali e neoclassiche scandite dalla 'lunga fedeltà' a Lui, a Dante che ho insegnato per 15 anni nell'ingrata Firenze. Era già un'iniziazione entrare nel lungo corridoio del Magistero che si concludeva con la vista sull'Arno e di là dal fiume scorgere davanti a noi la loggia di casa Nencioni dove abitava il grande linguista e la cognata Paola Barocchi. C'erano momenti speciali nelle visite alla casa editrice Res sotto il loro palazzo quando nella raffinata ambientazione di tende gialle e poltrone direttorio potevi sfogliare e poi comprare a rate la grande edizione delle *Vite* vasariane curate da Paola Barocchi e Rosanna Bettarini. Poi le mitiche lezioni di Gianfranco Contini dove un'avventurata amica a lui che chiedeva se conoscesse il francese antico rispose di sì e immediatamente venne smascherata ma senza proteste, forse dovute alla sua bellezza. E ancora nei corridoi l'instaurarsi di amicizie che divennero presto saldo nucleo di una «corrispondenza d'amorosi sensi». Anna, Marco, Augusta che si chiamano Dolfi, Ariani, Brettoni con i quali scoprimmo una città che si donava nei momenti meno attesi. E dopo il seminario, alle sei della sera, le visite alle chiese deserte, armati di pila e a commentare Lippi e Masaccio, Giotto e Brunelleschi. Altro che sindrome di Stendhal!, altro che biglietti e file per scoprire, come direbbe Carlo Sisi, la bellezza funebre sotto i chiostrini di Santa Croce! Tu allora scrivesti il libro fondamentale su Anna Banti; io la frequentavo fuggacemente allorché mi recavo a prendere la mia vice madre inglese al thè dove si riunivano Grazia Livi, Paola Olivetti, Anna Banti, Paola Ojetti e Gioia Vagnetti. E quando era a Firenze, ospite a Bellosguardo, Paola Masino, amatissima dalle donne fiorentine negli anni del femminismo nascente. (E a Roma nella sua bella casa di viale Liegi il rito del 'cordiale', un aperitivo straordinario servito sul tavolo basso dove poggiava una strepitosa terracotta di Arturo Martini e dalla parete mi guardava il ritratto che de Pisis fece a Paola). Erano i tempi di Montignoso dove la Masino mi mandò a riposare in una pensione che ospitava 'il cigno nero', l'inquietante Anna Maria Moneta Caglio di un delitto vagamente felliniano. Tra le dame del thè un leggero senso di superiorità di fronte al giovane ricercatore ben presto superato dall'intenso contatto con Mario Tobino, compagno di Paola Olivetti che mi raccontava dell'esperienza medica e dell'amata Versilia. A Firenze in quei tempi succedevano bellissime cose. Ad esempio nel 1976 il debutto di Riccardo Muti al

Comunale con *Orfeo ed Euridice* di Gluck. Paola Ojetti ospitava a casa sua Ronconi e Pizzi, da noi a Bellosguardo Muti e la sua famiglia. Ogni sera s'andava a teatro ad assistere alle prove mentre Tirelli, la sarta nera, strepitava e io potevo, giustamente orgoglioso, raccontare i particolari di un avvenimento epocale. E a Bellosguardo giungevano ospiti amatissimi: Slava Richter con la moglie e il figlio di Pasternak, Evgenij, Mstislav Rostropovitch che consegnò a Muti la *Sinfonia n.8* (1943) di Šostakovič, Emil Gilels. Si andava a Palazzo Guicciardini accanto a Pitti a festeggiare Rostropovitch e il giovane ultimo discendente del grande storico, professore a Padova, m'apriva la biblioteca dell'avo. S'andava a palazzo Gondi dove il marchese 'Bibi' – mai avrei osato chiamarlo così – organizzava fastose serate musicali. E Muti ebbe il coraggio negli anni Settanta di mettere in scena il *Guglielmo Tell* (1829) di Rossini nell'edizione integrale che durava dalle otto di sera alle due di notte. Solo due recite ma andai almeno a sei prove. Richter frattanto sublimava la sua ricerca. Ricordo l'ultima volta che lo sentii a Mantova, all'Accademia Virgiliana, c'era con noi la mai dimenticata amica Nanda Russo, figlia del grande storico della letteratura. La sala buia, solo una piccola lampada a illuminare la tastiera e una rosa bianca appoggiata al pianoforte. Firenze era così. Capace di odii (intellettuali) feroci e di sovrane passioni. E le case, e gli studi, e i luoghi. Da quella di Mina Gregori a quella di Longhi, da quella di Contini di proprietà Ravà, alla Torre di Bellosguardo, a quella di Vagnetti in via degli Artisti, a quella di Berardi sopra Fiesole allo studio del grande giardinista Pietro Porcinai che mi assunse giovanissimo per ricerche letterarie assieme a un poco più giovane Franco Cardini. E il suo studio sulla via Vecchia Fiesolana nella Villa Rondinelli s'affacciava su un ninfeo progettato da Buontalenti. A lui devo la passione per l'arte dei giardini, al grande progetto decennale del restauro del Parco della Favorita a Palermo i primi assaggi di un incontro tra letteratura e giardino che si concretizzarono nel volume dedicato a Ercole Silva del 1976 e mi aprirono le porte a un'affascinante ricerca ancora non conclusa. Ma nelle aule del Magistero gli strali, a volte benevoli a volte no, risuonavano e si facevano giudizi nelle domande interrogative come quella sulla coltivazione delle rose, scambiando così, i miei colleghi, il lavoro del giardiniere con l'attività del giardinista nonostante che a Firenze avessero lavorato Russell Page, Cecil Pinsent e Pietro Porcinai. Un'altra figura straordinaria nella Firenze di quel tempo fu l'architetto Pier Niccolò Berardi che faceva parte del Gruppo Toscano di architetti che tra il 1931 e il 1934 progettaronò la stazione di Santa Maria Novella a Firenze. Sulle colline di Camaiore costruì la villa dei miei amici fiorentini dove passai magiche estati, Acquaviva, vicina alle Silerchie di Alberto Mondadori. Montale che soggiornava alla pensione Alpe Mare del Forte assieme a loro lasciò una descrizione straordinaria di quell'avvenimento:

Anni fa, su un colle che domina un grande arco della costa tirrenica, fu visto qualcosa che ricorda molto l'ultima scena del *Macbeth*: una foresta in movimento. Ed ecco spiegato il fatto. Un ricco signore, certo X, aveva acquistato un terreno in quel luogo e voleva costruirvi una lussuosa villa. C'era un solo problema da risolvere: il picco era del tutto brullo e la signora X adorava gli alberi. Una telefonata a Sgaravatti risolse l'insolubile questione. Dopo pochi giorni una intera foresta apparve all'orizzonte e avvolse la splendida villa.³

E così, come nel *Macbeth*, una foresta si mosse e riammantò le colline di Camaiore. Nello stesso articolo si parlava poi della instancabile ricerca da parte di questo straordinario personaggio che fu anche grande pianista di trovare il suono perfetto negli strumenti. Una ricerca inappagata che Montale così commenta: «Per me si trattava di una sublime *recherche de l'absolu*»⁴.

Estate che riscoprivano la bellezza e la rendevano vita. Tella Frullani, la proprietaria dell'Alpe Mare, raccontava la scena giornaliera che si svolgeva dopo il pasto di mezzogiorno. La Mosca usciva in veranda e Montale si nascondeva dietro una siepe di pitosfori a fumare. Ma avvertita dalle pigre volute di fumo, la Mosca s'alzava di scatto e urlava: «Eusebio! Ti vedo...». Piero Berardi, famoso ai suoi tempi anche come *tombeur de femmes*, s'innamorò al Forte dell'amante di Arnoldo Mondadori, la scrittrice allora in auge Alba De Cespedes. L'editore lo sfidò a duello ma al momento dello sparo entrambi abbassarono le pistole. «O gran bontà dei cavalieri antichi!»⁵. Nessuno si sarebbe aspettato che Piero poi in età avanzata sposasse proprio la figlia del grande editore, Mimma. Berardi progettò e costruì anche la villa di Bassani a Maratea e si legò di profonda amicizia con lo scrittore ferrarese tanto da mettergli a disposizione un cottage nella sua tenuta di Fiesole. A Maratea lo scrittore concluse il suo romanzo più celebre, dedicato idealmente alla grande dama veneziana che in quel tempo amava. Bassani allora nei primi anni Settanta venne a Firenze su invito dell'amico Claudio Varese a tenere un seminario al Magistero. I ferraresi a Firenze avevano una lunga e consolidata tradizione che si confermava anche nella compresenza di due illustri studiosi che dividevano le origini della loro vita intellettuale nella città estense: Lanfranco Caretti, ordinario di Letteratura italiana a Lettere e Filosofia, Claudio Varese, ordinario della stessa materia al Magistero. Memorabili i mercoledì dai Varese in cui si radunavano i 'ferraresi' a Firenze: Guido Fink che

³ E. Montale, *Variazioni* («Corriere della Sera», 29 settembre 1960), in Id., *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti, note ai testi e varianti a cura di L. Previtera, Mondadori, Milano 1995, p. 1128.

⁴ *Ibidem*.

⁵ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di E. Sanguineti, M. Turchi, Garzanti, Milano 1964, 2 voll., canto I, ottava 22, vol. I, p. 8.

insegnava letteratura anglo-americana, Lina Baraldi Dessì, prima moglie dello scrittore sardo, e il poeta Antonio Rinaldi, il grande amico di Morandi. Portavano il ricordo di quel momento straordinario della cultura ferrarese quando nella città emiliana divennero amici di studio e di scelte politiche e culturali con lo scrittore del *Giardino dei Finzi-Contini* (1962). Una storia che Bassani raccontò nel primo romanzo da lui pubblicato, costretto dalle leggi razziali, con lo pseudonimo di Giacomo Marchi nel 1940, *Una città di pianura*. L'altro ferrarese, Lanfranco Caretti, condivise con Bassani il banco al Liceo classico Ariosto di Ferrara, gli studi a Bologna e una intrinsechezza di memorie ancora in gran parte da studiare.

La presenza di Bassani a Firenze pochi l'hanno raccontata. Sfuggito al carcere di Ferrara ripara a Firenze dove si prodiga per la liberazione della città assieme all'amico Carlo Ludovico Ragghianti. A Firenze vive poi la sorella Jenny e i due nipoti David e Dora, quest'ultima collega alla Facoltà di Lettere. Se dunque Bassani poteva contare su un rifugio tranquillo nella casa di Berardi, le sue scelte poi s'indirizzavano ai grandi alberghi del Lungarno dove preferiva soggiornare, memore delle riunioni del gruppo del «Mondo» a cui prestò appassionata presenza. Lo scrittore comunque non ha mai avuto grande fortuna nell'ambiente fiorentino; ma sembra un caso del destino se proprio a Firenze troverà la più illustre tra i suoi critici: Anna Dolfi.

Un altro aspetto della vita culturale fiorentina, dimenticata, volutamente dimenticata, stava nella presenza dei grandi antiquari che resero celebre la città e che fondarono quel gusto che Berenson impose, che Longhi vivificò e diffuse e che si avvaleva della dottrina oltre che della competenza dei grandi mercanti d'arte: da Bellini a Contini Bonacossi per citarne i più famosi. Ricordo una visita a Villa Vittoria, la residenza dei Contini Bonacossi, e tra le meraviglie esposte un grande quadro di Zurbarán. Una natura morta di limoni che anni dopo ritrovai nel grande museo di Pasadena, il Norton Simon Museum, difeso come un baluardo fino alla sua morte avvenuta nel 2009 dall'arcigna vedova del re del ketchup, quella Jennifer Jones che molti ricordano protagonista di un celebre film degli anni Quaranta, *Bernadette*. Contini-Bonacossi fu colui che assieme al marito della mia vice-madre bellosguardina portò capolavori italiani immensi nelle sale rinascimentali della National Gallery di Washington. E ancora a lui si deve la straordinaria collezione veneziana di un altro illustre personaggio ferrarese: il conte Cini. Di questo mondo ricordo la devozione longhiana di uno dei miei 'primi' amici Andrea Emiliani, a cui si deve tra l'altro l'impulso al ritorno nel 1992 a Ferrara di due Muse, Urania e Erato, un tempo collocata nello studiolo di Lionello, signore della città estense, e che per complicate vicende abbelliva il palazzo degli Strozzi-Sacratì di piazza Duomo a Firenze. Nell'irripetibile stagione di Longhi a Bologna alle cui lezioni corre il giovane ferrarese Bassani tra partite a tennis e affascinanti conversari in quel campo

ai giardini Margherita che lo scrittore vuole inserire come *point de repère* nella prima edizione dei *Finzi-Contini*: la splendida litografia di Morandi del 1925, nascono amicizie triangolate come quella tra Momi Arcangeli, il più dotato tra i suoi allievi, e lo scrittore; da cui «per li rami» il rapporto intellettuale tra Emiliani, urbinato-ferrarese e il critico bolognese. A sua volta Emiliani è l'amico fedele di Giorgio Cerboni Baiardi, con il quale scrive un libro su Bronzino con una antologia poetica, tra i primi studi sul grande manierista che piacque molto a Longhi. Nei tardi anni Sessanta Baiardi approda a Firenze come assistente di Varese. Comincia una intensa e un po' donchisciottesca *éducation intellectuelle* scandita da frequentazioni di alberghi al limite della decenza e dalla prima vera consapevolezza della cultura fiorentina. Il ritorno di Baiardi a Urbino, anzi, in Urbino, mi offre l'occasione di diventare assistente di ruolo. Era il 1969.

Le coincidenze fiorentino-ferraresi non hanno mai fine. Dalla collocazione del nostro dipartimento in Piazza Savonarola(!) alla presenza semi-sconosciuta di un bellissimo Dosso Dossi, *L'allegoria della musica* (1930 ca.), dipinto per Alfonso d'Este e ora di proprietà del museo Horne di Firenze che, salvo gli intendenti, pochi conoscono. E poi Dante. Ho avuto il privilegio di poterlo insegnare per ben quindici anni. Una scelta voluta e ambita che si è conclusa in malo modo quando per ragioni di opportunità di politica cittadina fummo mandati in esilio da quella Società Dantesca dove eravamo stati scelti per essere al servizio di LUI come l'ho sempre chiamato. Una pagina nera dettata dal peggior fiorentinismo che si è conclusa non bene, lasciando l'amaro in bocca. Anche questa è Firenze, anche questa storia fa parte di una certa idea della città.

Di legami artistici e di una stagione irripetibile parla anche l'amicizia con Marco e Françoise Chiarini. Lui, figlio del grande studioso di cinema, diventato direttore di Palazzo Pitti e Françoise il cui padre Philip Pouncey fu un dei più grandi conoscitori della grafica rinascimentale. Una coppia formidabile che incise moltissimo nella storia dell'arte e che rinnovò anche la visione eccessivamente longhiana che si respirava a Firenze. A Marco poi, a cui mi legarono nella connessione giardini-paesaggio tra letteratura e storia dell'arte i suoi studi sul paesaggio secentesco e su Salvator Rosa, devo un privilegio. Quello di essermi lavato le mani nel bagno di Vittorio Emanuele attiguo all'ufficio di Chiarini a Pitti! E il pensiero riconoscente corre ai Natali trascorsi assieme nella loro affascinante casa di Via Romana (e per me occasione di meraviglia vedere i quadri alle pareti debitamente schermati da veline nere contro l'offesa della luce) dove il momento forte era rappresentato dal *pudding* di Françoise e dove conobbi personaggi straordinari, fra gli altri Luisa Vertova, la studiosa sposata a Ben Nicolson e quindi nuora della grande e da me amatissima – non solo per i giardini – Vita Sackville West, la cui compagna Violet intravedevo nelle passeggiate a Bellosguardo ritmate da un secco *Hello* anche quando mi recavo ai thè all'Ombrellino. E le storie che correvano

su quell'amore narrato tante volte e ritrovato nelle pagine della sua grande rivale, Virginia Woolf che in *Orlando* (1928) raccontò quella straordinaria vicenda. E tutto si concentrava in una Firenze che stava perdendo ogni primato: da quello della capitale del Rinascimento costruita proprio da figure che pur di sfuggita conoscevo (e gli acuti di Pope-Hennessy! O il fascino della coppia più felice di Toscana: Hugh Honour e John Fleming frequentati nel loro rifugio vicino a Pescia e diventati, specie Hugh, il faro di luce sul Neoclassico a cui mi sarei dedicato dagli anni Novanta in poi nella terza delle mie patrie: Bassano del Grappa).

Firenze dunque nei quarant'anni che l'ho vissuta si presentava come una continua possibilità che variava con le stagioni ma che in fondo si fondava su una certezza. La sua unicità che non si omologava con le altre capitali della cultura. Ad esempio, a differenza di tante altre città prodotte di un'altissima civiltà, curiosamente le conferenze che di solito riempivano e riempiono i luoghi deputati erano e sono normalmente disertate. Ricordo con stupore certi appuntamenti in prestigiose sedi che presentavano forni giganteschi. E anche con studiosi di primissima scelta. Nomi e occasioni non ne faccio, ma erano veramente tanti. Non così per istituzioni benemerite come il *Lyceum* da te ben conosciuto, Enza, dove si poté assistere a uno splendido convegno su Cristina Campo ancor prima che la scrittrice fosse riscoperta e dove fece le prime prove la mia allieva più vicina per interessi e familiarità, Monica Farnetti, che tentò di insidiarmi il primato morantiano ma ripiegò su un'altra formidabile scrittrice quale fu l'Ortese. Nella difficile Firenze occorre, specie negli ultimi tempi, affidarsi a chi aveva ottenuto il successo dalla frequentazione mediatica per riempire le sale. Come Camilleri ad esempio. Nel 2002 venne in dipartimento a commemorare l'amico di una vita, Ruggero Jacobbi, che fu direttore dell'accademia drammatica "Silvio d'Amico" e con cui collaborò in RAI. Non a caso Anna Dolfi, studiosa *maxima* del critico, lo aveva invitato a testimoniare nel convegno *L'eclettico Jacobbi*. Nel pomeriggio, al Gabinetto Vieusseux di Palazzo Strozzi, ci fu la presentazione del suo romanzo: *Il re di Girgenti* (2001). Folla strabocchevole. Ebbi l'idea di ripetere le parole che Silvio Berlusconi, allora Presidente del Consiglio e che teneva l'*interim* di ministro degli Esteri, rivolse ai diplomatici. Per riuscire, consigliava il Presidente, era necessario profumarsi l'alito e avere le mani non sudate. La canea suscitata da quella frase non lasciava dubbi. Camilleri intervenne citando un proverbio siciliano tante volte riportato nei suoi romanzi, «Calati juncu ca passa la china»⁶: i giunchi si piegano quando passa l'ondata poi si rialzano. E improvvisamente lo scrittore commentò: «Questa volta non faccio come i giunchi». E dichiarò ai giornalisti presenti la sua decisa presa di posizione contro l'allora Presidente del

⁶ Piegati giunco finché non passa la piena.

Consiglio. Altra occasione di curiosità e di intensa partecipazione culturale la offersero i due convegni tenuti nel 1995 e 1996 in Dipartimento, *Scrittori a confronto*: tra i partecipanti Arbasino, Busi, Pazzi, Sanguineti, Corti, Tabucchi, del Giudice, Calasso. La nota più chic dell'intero convegno fu Arbasino che arrivò trafelato con il pacchettino del thè comprato da Old England. Irrinunciabile, come irrinunciabile era andare da Procacci, da Seeber o da Marzocco. Old England ora non è che un luogo che pochi conoscono e i suoi thè o i suoi cachemire nella globalizzazione li trovi dovunque. Seeber ha lasciato il posto a un grande magazzino di moda; c'è ancora una libreria in via Cerretani che porta il suo venerando nome, ma della funzione, quella di una libreria speciale, poco rimane. Ai nostri tempi, ormai lontani, Carlo il direttore ci faceva credito o ci dava i libri 'in visione' senza pagarli. Ciò significava leggerli e restituirli nella maggior parte dei casi. Al massimo pagavi a rate. Tra le librerie antiquarie Salimbeni non è più il regno fastoso dei libri antichi. Gozzini e Gonnelli, presenze ormai familiari perché condividiamo la stessa strada (anche con il David di Michelangelo...) non ti danno più il fremito di compiere operazioni *osées*. Di avvicinarti e condividere il lusso della mente, di sfogliare la bellezza proibita. Il tempo anche a me ha dato la possibilità e la fortuna di convivere con i libri antichi. Ma chi può raccontare quel pomeriggio in cui dopo aver faticosamente messo da parte la somma richiesta ritornai dal Gonnelli a comprare *L'arte italiana dei giardini* (1914) di Luigi Dami? È ancora lì che occhieggia tra i 'rari' della mia biblioteca, ormai presenza modesta (lo trovi ora anche su *Amazon*) tra cinquecentine e prime edizioni. Così è stata, carissima Enza, la città odiosamata. Così è stata la mia conoscenza di una città unica che mi ha procurato tanti amici e possibilità irripetibili ma che nel contempo mi ha respinto come un corpo estraneo. La fiorentinità almeno per me è questa: un disperato amore parzialmente ricambiato. Eppure sentirmi a casa a Firenze rimane una ambizione e una scommessa. E ora difendo questa idea e questa esperienza perché Firenze non può perdersi tra i monumenti dati in affitto, tra i *dehors* fin dentro il Battistero e una cultura che non la differenzia più.

Anche nelle asprezze e nelle delusioni.

AUTORI

Felicità Audisio è stata ricercatrice e affidataria di Stilistica e Metrica Italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Firenze. Ha dedicato studi alla metrica, alla lingua e alla letteratura italiana dal Seicento al Novecento. Ha curato, inoltre, testi critici per l'Edizione nazionale delle Opere di Benedetto Croce.

Carlo A. Augieri insegna Critica letteraria ed Ermeneutica del Testo; Narratologia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi del Salento. Si occupa prevalentemente di teoria e critica letteraria, semiologia, retorica e filosofia del linguaggio. È autore di contributi riguardanti la 'semiosi' del silenzio, la forma del senso simbolico nella scrittura letteraria; l'interpretazione stilistica ed ermeneutica del testo; la filosofia della narratività.

Elisabetta Bacchereti insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Firenze. Si interessa delle forme della prosa, in particolare del romanzo, dal secondo Ottocento alla contemporaneità. Ha pubblicato quattro monografie (*Il romanzo al negativo. Rovani, Lucini, Cena; Il naturalismo. Storia e testi; La formica e le rane. Strategie della scrittura sveviana, Carlo Lucarelli*) e altri studi su Fucini, De Roberto, Pirandello, Svevo, Sciascia, Calvino, Tabucchi, sulla narrativa poliziesca e sul *noir*.

Giorgio Baroni è professore ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea alla Facoltà di Scienze della Formazione di Milano; inoltre ricopre l'insegnamento di Sociologia della letteratura. Partito da un particolare interesse per la letteratura giuliana del primo Novecento, ha indagato tutte le maggiori figure del tempo e in particolare il Futurismo. Ha esteso i suoi studi all'Ottocento (la Scapigliatura, alcuni minori), al Settecento (Parini, Pindemonte), al Seicento (Salvator Rosa).

Raffaella Bertazzoli insegna Letterature Comparete all'Università di Verona. Ha lavorato su autori dell'Ottocento (Belli, Camillo Boito, Tarchetti, Pascoli) e ha dedicato saggi e monografie all'opera di Gabriele

d'Annunzio (*Il mito raggiunto*, 1989; *Versi d'amore*, 1995; *La figlia di Iorio*, 2004). Ha pubblicato studi sul Settecento italiano e europeo, lavorando anche sulla teoria della traduzione.

Angela Bianchini, scrittrice e studiosa di letteratura spagnola, è nata a Roma. Negli Stati Uniti ha studiato con il grande filologo Leo Spitzer. Del 1962 è il volume di racconti *Lungo equinozio*. Tra i suoi ultimi romanzi ricordiamo *Capo d'Europa* (1991; tradotto negli Stati Uniti), *Le labbra tue sincere* (1995) e *Un amore sconveniente* (1999).

Marino Biondi insegna Letteratura italiana e Storia della critica e della storiografia letteraria nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze.

Giovanni Bottioli è professore ordinario di Teoria della letteratura e docente di Teoria dell'interpretazione all'Università di Bergamo. Tra le sue pubblicazioni: *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, 1993; *Teoria dello stile*, 1997; *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, 2002; *Le incertezze del desiderio. Scritti brevi su strategia e seduzione*, 2005; *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, 2006; *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, 2013.

Eleonora Brandigi si è laureata a Firenze in Teoria della letteratura ed è dottore di ricerca in Narratologia presso la Scuola di dottorato in Scienze umanistiche di Modena e Reggio Emilia. Ha pubblicato *L'archeologia del graphic novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, 2013.

Augusta Brettoni, ha insegnato Teoria della letteratura nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze. Si è occupata di analisi delle idee e dei sistemi letterari, di metodologie della critica, di teoria della traduzione. Ha diretto un progetto di cooperazione internazionale con l'Università di Scutari.

Arnaldo Bruni, già ordinario di Letteratura italiana all'Università di Firenze, dove ha studiato. Fra i suoi libri, si ricordano, oltre alle edizioni dell'*Iliade* di Monti, 2005, e delle *Grazie* di Foscolo, 2014, *Belle Vergini*, 2009, *Calliope e oltre. Da Winckelmann a Foscolo*, 2015.

Stefano Calabrese insegna Comunicazione narrativa nell'Università di Modena e Reggio Emilia, Semiotica presso lo IULM - Milano, Letteratura per l'infanzia nella Libera Università di Bolzano, Comunicazione multimediale al Suor Orsola Benincasa - Napoli. Ha di recente pubblicato *Anatomia del best seller*, 2015.

Donatella Contini è nata a Roma e ha studiato a Firenze dove si è laureata con Giuseppe De Robertis. A quindici anni ha pubblicato il primo racconto su *Il selvaggio di Mino Maccari*, con una presentazione di Anna Banti, che in seguito l'ha accolta anche su «Paragone». Dopo un periodo di silenzio, che però non è stato inattivo, ha pubblicato ne "I narratori Vallecchi" una silloge di racconti brevi: *Del colore del Rio della Plata* (1991). Poi, nel 1993, ha dato alle stampe con il Ponte alle Grazie la raccolta di racconti *La sera della festa* (1993), con prefazione di Marino Biondi.

Donatella Coppini è professore ordinario di Filologia Medioevale e Umanistica presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Si è occupata e si occupa di poesia latina umanistica, delle relazioni fra letteratura umanistica e letteratura classica, del rinnovamento umanistico di generi letterari classici, della questione dell'"imitazione", del latino degli umanisti, di edizioni di testi, di Petrarca.

Ilaria Crotti è docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea e di Critica e teoria letteraria presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Si è occupata di teatro e di giornalismo del XVIII secolo e delle forme della narrativa nella modernità, dal romanzo alla novella, dal reportage al giornalismo, sia da un punto di vista teorico che interpretativo.

Gualtiero De Santi, saggista, critico letterario e cinematografico, si occupa anche di teatro, filosofia e arti figurative. Tra i suoi libri: *Sandro Penna*, 1982; *L'Angelo della Storia*, 1988; *I sentieri della notte*, 1996; *Zavattini e la radio*, 2012; *Ritratto di Zavattini scrittore*, 2014. Ha scritto saggi anche su San Francesco, Dante, Leopardi.

Elisabetta De Troja ha insegnato Teoria della Letteratura presso il Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere (Università degli Studi di Firenze). Si è occupata del teatro goldoniano, del romanzo europeo tra Settecento e Novecento, di scrittura epistolare. Negli ultimi anni ha pubblicato: *Goldoni, la scrittura, le forme*, 1997; *My dear Bob: variazioni epistolari fra Settecento e Novecento*, 2007; *Anna Franchi: L'indocile scrittura*, 2016).

Barbara Di Noi si è laureata in Letterature straniere con tesi su K. Ph. Moritz. Ha conseguito il Dottorato in Germanistica con Luciano Zagari come Doktorvater. Ha ricoperto incarichi di insegnamento di Letteratura tedesca dal 1998 al 2007 presso le Università di Pisa e Cassino. Ha pubblicato su *Romantik e Jahrhundertwende*, comprese due monografie su Kafka e traduzioni (*Il Castello*, *Mimesis*, *I guardiani della cripta*, *Biblion*).

Anna Dolfi è ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Firenze, ed è socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Tra i migliori studiosi di Leopardi e di narrativa e poesia del Novecento, ha progettato e curato una serie di volumi di taglio comparatistico sulle 'Forme della soggettività'. Ha dedicato a Tabucchi due libri (*Antonio Tabucchi, la specularità il rimorso*, 2006; *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, 2010), la cura di una raccolta di saggi (*I 'notturni' di Antonio Tabucchi*, 2008) e un commento (a *Notturmo indiano*, 1996).

Professore ordinario di Letteratura spagnola e Académica corrispondente della Real Academia, Laura Dolfi ha pubblicato libri e articoli sul Seicento e sul Novecento, occupandosi di teatro, poesia, epistolari. Da ricordare le edizioni di *Por el sótano y el torno di Tirso*, del *Teatro completo* di Góngora, delle *Cartas inéditas* Guillén-Macrí, le monografie *Tirso e don Giovanni. Scambi di ruoli tra dame e cavalieri*, *Don Juan llega a Italia. De Tirso a Cicognini*, *Luis de Góngora: como escribir teatro*, *Il caso Federico García Lorca. Dalla Spagna all'Italia* e l'e-book *Vittorio Bodini e la Spagna* (<<http://hdl.handle.net/1889/2889>>).

Edoardo Esposito è docente di Letterature comparate e Teoria della letteratura presso l'Università degli Studi di Milano. Si è occupato soprattutto di traduzione e ricezione delle letterature straniere (*Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, 2000) e di teoria del linguaggio poetico (*Il verso. Forme e teoria*, 2003).

Luigi Ferri si è laureato in Teoria della letteratura all'Università degli Studi di Firenze, con la prof.ssa Enza Biagini. Ha pubblicato saggi su Beckett e Proust. Lavora sulla terza generazione poetica del Novecento italiano, in particolare sull'opera di Luzi, Gatto e Caproni. Recentemente si è dedicato a un'esegesi del film *The Tree of Life*.

Francesca Fici si occupa attivamente di Linguistica slava e russa. Ha tradotto dal russo e curato la pubblicazione del volume *Put'* (Il mio cammino) di Olga Adamova-Sliozberg, 2003, e ha tradotto dall'ucraino *Solodka Darusja* (Darusja la dolce) di Maria Matios, 2015. Su questo romanzo ha scritto "La prosa di Maria Matios: una lingua letteraria di confine", pubblicato nel volume *Linee di confine*, 2013.

Angela Giuntini nasce e studia a Firenze fino a conseguire il PhD internazionale in Italianistica. Vince una Borsa di Studio per un progetto di ricerca alla Syracuse University (NY) e l'"Anna Panicali Poem Award" all'Università di Udine. Collabora come cultrice della materia per Lette-

ratura comparata e come tutor coordinatore a Scienze della Formazione. Studia teatro ed espressione mimica teatrale con Orazio Costa Giovangigli, con il Moscow University Theatre e con Giorgio Albertazzi. Divide la sua vita fra lo studio, l'insegnamento e l'attività di attrice.

Paola Manni, ordinaria di Linguistica italiana presso l'Università degli Studi di Firenze, si è occupata della Toscana medievale, pubblicando, negli ultimi anni, due volumi dedicati rispettivamente alla lingua di Dante e di Boccaccio. Si è interessata anche della lingua tecnico-scientifica di epoca rinascimentale, con interventi su Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci e Galileo. Dal 2011 è Accademica della Crusca.

Marco Marchi ha insegnato Letteratura italiana moderna e contemporanea nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze. Ha esordito come saggista nel 1978 con *Sul primo Montale*, edito da Vallecchi, e ha curato per Mondadori il «Meridiano» delle Opere di Tozzi (1987).

Antonella Ortolani vive e lavora a Firenze. Si occupa di letteratura contemporanea e primo-novecentesca, con particolare attenzione a quegli autori che si muovono in un ambito 'di confine' tra letteratura e arte. Ha pubblicato studi sull'opera letteraria di Lorenzo Viani e vari articoli su autori italiani (Giuseppe Ungaretti, Gabriele D'Annunzio, Aldo Palazzeschi, Giovanni Boine, Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro, Sergio Corazzini).

Paolo Orvieto è stato docente presso la Facoltà di Lettere e Filosofia fin dal 1969. Dapprima come assistente, poi come Associato con la cattedra di Storia della critica e della storiografia letteraria e poi Professore ordinario di Letteratura Italiana. Ha al suo attivo più di 200 titoli, soprattutto sul Rinascimento fiorentino, sulla storia e teoria della critica e saggi di letteratura comparata.

Graziella Pagliano, assistente di Giorgio Petrocchi dal 1967, insegna Sociologia della letteratura dal 1971. Professore ordinario dal 1980, ha pubblicato sulla disciplina, su Croce, e ricerche su partito politico, servi, presenze femminili e infantili, antica Roma nei testi letterari fra Ottocento e Novecento.

Giuseppe Panella insegna Estetica presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Tra le sue pubblicazioni: *L'estetica dello choc. La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, 2014; *Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide. Georges Bataille: l'estetica dell'eccesso*, 2014; *Ritualità e mitologia. Pierre Klossowski tra verità del simulacro e realtà del mito*, 2015.

Stefania Pavan è stata docente di letteratura russa all'Università degli Studi di Firenze. È autrice di monografie su Vladimir Nabokov, Iosif Brodskij e Michail Osorgin; curatrice di raccolte dedicate alla cultura russa; di libri sui rapporti tra culture russa e italiana; autrice di saggi su Vasilij Rozanov, Gajto Gazdanov, Venedikt Erofeev, Iosif Brodskij e altri.

Anna Maria Pedullà, laureata con lode in Lettere moderne (Università di Napoli Federico II), è ricercatrice a tempo indeterminato presso l'Università degli Studi "L'Orientale". È membro dell'Adi e della Compalit. Fa parte del Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati nel suddetto Ateneo, dove è titolare dell'insegnamento di Letterature comparate.

Ernestina Pellegrini insegna Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Firenze. Fra i lavori più recenti: la cura del primo Meridiano Mondadori delle *Opere* di Claudio Magris (2012). *Meneghello: Solo donne* (coautore Luciano Zampese dell'Università di Ginevra), Marsilio 2016.

Francesca Petrocchi. Ordinario di Critica letteraria e Letterature comparate (Università della Tuscia-Viterbo), ha pubblicato studi su autori e testi letterari e teorici del modernismo e dell'avanguardia futurista, sulla scrittura e letteratura di viaggio, saggi fondati sull'analisi di manoscritti e carteggi inediti di intellettuali, scrittori, musicisti del primo Novecento. Ha svolto ed editato ricerche sulla produzione letteraria internazionale a tema di sport, sulla circolazione in traduzione della poesia e narrativa italiana in Francia.

Sandro Piazzesi si è laureato in Teoria della Letteratura all'Università degli Studi di Firenze discutendo una tesi d'interesse teorico e filologico sull'opera di Girolamo Borsieri; presso la stessa Università ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo. Collabora dal 2011 con la cattedra di Teoria della letteratura del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali.

Teresa Poggi Salani, già ordinaria di Storia della lingua italiana all'Università di Siena, ha lavorato su autori e momenti della lingua letteraria dal Cinquecento al Novecento e sulle varietà dell'italiano. È recente un commento ai *Promessi Sposi* per l'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Manzoni. Dirige la rivista della Crusca «Studi di grammatica italiana».

Paolo Proietti insegna Letteratura comparata all'Università IULM di Milano. È direttore della Cattedra Unesco-IULM su Studi culturali e comparativi sull'immaginario. La sua ricerca scientifica si muove nei seguenti ambiti: imagologia, letteratura di viaggio e letteratura in traduzione.

Giovanni Puglisi, professore emerito di Letterature comparate, è stato Rettore dell'Università IULM di Milano. Rettore dell'Università Kore di Enna, è Vice Presidente dell'Istituto dell'Enciclopedia Treccani. Autore di numerose pubblicazioni scientifiche in ambito estetico-filosofico e critico-letterario, di recente ha pubblicato *Il tempo della crisi* (2015) e ha diretto il volume *Sicilia* della collana *L' Italia* della Treccani (2016). Giornalista dal 1972, dirige, insieme a Paolo Proietti, *Poli-femo*, nuova serie di "Lingua e Letteratura".

Angelo R. Pupino ha insegnato Letteratura italiana moderna e contemporanea. Studioso di Otto-Novecento, ha insegnato in varie università in Italia, Francia, Germania.

Silvio Ramat (Firenze 1939) è professore emerito di letteratura italiana contemporanea della Università di Padova, dove ha insegnato per circa quarant'anni. Poeta, le sue più recenti raccolte, edite da Mondadori, sono *La dirimpettaia e altri affanni* (2013) e *Ellis Island* (2015). La sua fitta bibliografia critica studia le maggiori figure e correnti del XX secolo (*L'ermetismo*, 1969; *Protonovecento*, 1978; *Particolari*, 1992; *I passi della poesia*, 2002; *Il lungo amore del secolo breve*, 2010).

Simone Reborà è laureato in Ingegneria Elettronica (Politecnico di Torino) e Filologia Moderna (Università di Firenze), e ha completato un PhD in Letterature straniere e scienze della letteratura (Università di Verona). Attualmente è DAAD Stipendiat presso il Göttingen Centre for Digital Humanities.

Diego Salvadori è dottorando di ricerca presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze. Si occupa di ecocritica, studi di genere, imagologia e scritture autobiografiche. È autore della monografia *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello* (2016).

Giuseppe Savoca, professore emerito nell'Università di Catania, ha pubblicato studi su Parini, Leopardi, Verga, Tozzi, Gozzano, Svevo, Palazzeschi, Montale, Ungaretti, Reborà. Ha elaborato un modello di lessicografia computerizzata attestato da una trentina di concordanze uscite per Olschki (alle quali si affianca un *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, 1995). Tra i libri più recenti l'edizione critica del *Canzoniere* di Petrarca, il volume *L'infinito e il punto. Letture di poesia tra Ungaretti e Cattafi*, una monografia su *Giuseppe Parini*.

Rita Svandrlik insegna letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Firenze. Si è occupata di letteratura austriaca (saggi su Grillparzer e Stifter), di scrittrici del Novecento (Ingeborg Bachmann, 2001) e di costruzioni mitiche del femminile (ha curato il volume *Il riso di Ondina*, 1992).

Stefano Tani, nato a Firenze nel 1953, insegna Letterature comparate all'Università di Verona. Tra le sue pubblicazioni: *The Doomed Detective* (1984), *Il romanzo di ritorno* (1990), *Lo schermo, l'Alzheimer, lo zombie* (2014).

Gino Tellini è ordinario di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Firenze. Ha fondato il Dottorato di ricerca in Italianistica e il Centro di Studi Aldo Palazzeschi dell'Università degli Studi di Firenze. Dal 1994 insegna alla Scuola Italiana del Middlebury College, negli Stati Uniti (Vermont e California). Ha pubblicato monografie su Manzoni, Leopardi, Verga, Fogazzaro, Svevo, Tozzi, sul romanzo italiano otto-novecentesco, sulla parodia, sui metodi della critica letteraria, sulla poesia a Firenze tra Unità e Grande Guerra, sul tema del giardino.

Roberta Turchi è docente di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Firenze; è studiosa del Sette e dell'Ottocento.

Francesco Vasarri ha pubblicato saggi sulla poesia di Zanzotto e di Parronchi; ha in stampa contributi su Cavalli, Lamarque, Valduga. Sta ultimando, presso l'Università degli Studi di Firenze, una tesi di dottorato in Italianistica su *Dall'ape alla zanzara. Entomologia nella letteratura italiana contemporanea*.

Gianni Venturi, ferrarese d'origine, è nato in questa città l'11 marzo 1938. È stato ordinario di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Firenze. Si è laureato a Firenze sotto la guida di Walter Binni, tra i maestri della critica contemporanea.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Tóttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Tóttösy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)

- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticonformiste della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (a cura di), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from human eyes*»: *Madness and Poetry 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde Yohannes, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste/>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978