

32, 2007

FILOLOGIA Antica e Moderna

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XVII, 32
2007

€ 25,00



Rubbettino

Università della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XVII, 32
2007

*PUBBLICATO CON CONTRIBUTI FINANZIARI
DEL DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA DELL'UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA
E DELLA FONDAZIONE CARIME DI COSENZA*

DIRETTORE

NICOLA MEROLA

COMITATO SCIENTIFICO

Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), John Freccero (New York University), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Heinrich von Staden (Princeton University)

IN REDAZIONE

FRANCESCO IUSI, MONICA LANZILLOTTA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI

GABRIELE GRANDINETTI, FRANCESCO IUSI

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviati alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, €40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore s.r.l. - Viale dei pini, 10 - 88049 Soveria M. (CZ)

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

32, 2007

Antonino Luppino

- p. 5 *Ordo verborum e senso nelle Pitiche di Pindaro*

Fabrizio Feraco

- p. 27 *Nota testuale a Solino 7, 4*

Sabina Tuzzo

- p. 33 *Audaces fortuna iuvat (CB 70,3,3)*

Fernando Garreffa

- p. 49 *I turbamenti fin de siècle di Svevo*

Francesco Cirillo

- p. 75 *I «calamitosi tempi» del comico gaddiano. Sull'incipit del San Giorgio in casa Brocchi*

Lorella Anna Giuliani

- p. 93 *Alvaro, un caso critico. L'età breve e la costanza della ragione*

Alessandro Gaudio

- p. 111 *In partibus infidelium. Guido Morselli, uomo di fiction e di precisione*

Giorgio Delia

- p. 137 *La riscrittura del Don Nicola di Albino Pierro: dalla «Rassegna Nazionale» al «Nuovo Specchio»*

Graziano Cristello

- p. 153 *Qualcuno ha ucciso il generale, il lungo oblio di un anti-gattopardo*

Nicola Merola

- p. 171 *Sull'insegnamento della letteratura italiana moderna e contemporanea*

Antonella Falco

- p. 191 *Ammenda*

Recensioni

- p. 197 **Carmelo Salemme** (Eucherii Lugdunensis *Formulae spiritualis intellegentiae. Instructionum libri duo*, cura et studio C. Mandolfo; J. Gruber, *Kommentar zu Boethius, De consolatione philosophiae*. 2.)
- p. 199 **Emanuela Cairo** (I. Gualandri, F. Conca, R. Passarella [a cura di], *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo*)
- p. 206 **Antonella Falco** (G. Ferraù, *Petrarca, la politica, la storia. Supplemento agli Atti del Convegno Internazionale "Petrarca, l'umanesimo e la civiltà europea" [Firenze, 5-10 dicembre 2004]*)
- p. 212 **Rosaria Famiglietti** (P. Guaragnella, *Il pensatore e l'artista. Prosa del moderno in Antonia Labriola e Luigi Pirandello*)
- p. 216 **Anna Guzzi** (A. Guarnieri, *Sguardi, maschere, seduzioni. Da Verga a Tozzi*)

Antonino Luppino

Ordo verborum e senso nelle *Pitiche* di Pindaro

Premessa

L'ordine delle parole è requisito indispensabile alla perspicuità della frase.

L'iperbato, ossia la separazione di un gruppo sintattico, mediante l'inserimento, nel suo interno, di una o più parole estranee, ci dicono grammatici e stilisti,¹ può essere un mezzo, in greco come in latino, meno in italiano, per mettere in evidenza uno o entrambi i termini che lo costituiscono.

Due iperbati, nella sequenza, in tal caso, possono essere disposti, per così dire, ad intreccio (*enchevêtrement*, *Verschränkung*), ossia sono sovrapposti in maniera che lo spazio fra i due termini del primo di essi è occupato dal primo termine del secondo, lo spazio fra i due termini del secondo è occupato dal secondo termine del primo iperbato: a' b' a'' b''...

Si crea fra a' e a'' e fra b' e b'' una dissonanza grammaticale, non

¹ R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache* (d'ora in poi sempre *Gr. gr. Spr.*), II, *Satzlehre*, 2, München, M. Ueber Verlag, 1963, pp. 600 ss.; E. Schwyzer-A. Debrunner, *Griechische Grammatik*, II, *Syntax und Syntaktische Stylistik*, München C.H. Beck'sche Verlag, 1950, pp. 697 ss.; E. Berger, *Stylistique latine*, Paris, C. Klicksiek, 1942, pp. 325 ss.; J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1946, pp. 322 ss.

dissimile in certo qual modo, dalla dissonanza musicale creata da un intervallo di tre toni interi (tritono), che i trattatisti medievali indicarono con l'appellativo di *Diabolus in musica*.

Noti alcuni esempi latini e, uno almeno, italiani:

Orazio, *Carm.* I, 5, 13 ss.:
 [...] me tabula sacer
 Votiva paries indicat uvida
 Suspendisse potenti
 Vestimenta maris deo.

Catullo, LXVI 18:
 Non ita me divi vera gemunt iuverint.

G. Carducci, sonetto *Il bove*, v. 14:
 Il divino del pian silenzio verde.

Ma l'italiano non è il greco né il latino, e i critici, naturalmente, hanno trovato da ridire.

Ora, se il campo dell'iperbato può essere un mezzo per mettere in evidenza uno o entrambi i termini che lo costituiscono, esso, in una lingua a forte caratterizzazione flessionale, come il greco e il latino, può estendersi a tal punto da non essere sentito più come iperbato e può anche dar luogo ad ambiguità e fraintendimenti.²

Più chiaramente, i due ordini di parole, l'ordine grammaticale e l'ordine impostato sull'intreccio di due o più iperbati, ci pongono quasi sempre davanti a due contenuti più o meno diversi fra loro ma entrambi, in teoria, possibili.

Il poeta stesso, del resto, non si nasconde le difficoltà che *ordo verborum* e artifici vari della sua poesia possono creare per il pubblico (*Ol.* II 91 ss.):

² L.E. Rossi, *Feste religiose e letteratura*, «Orpheus», n. s., IV, 1983, pp. 5 ss.; idem, *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario*, I, Roma, Salerno, 1992, pp.77 ss., lavori preziosi, dai quali sono partito per questa mia ricerca.

πολλά μοι ὑπ'ἀγκῶνος ὠκέα βέλη
 ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας
 φωνάεντα συνετοῖσιν· ἐς δὲ τὸ πᾶν ἔρμανέων
 χατίζει,

«molte sotto il mio braccio, nella faretra, io ho rapide frecce, eloquenti, per chi le sa capire, ma per la folla hanno bisogno di interpreti».

Per questo, egli, al contrario del drammaturgo, oltre al suo naturale destinatario, il pubblico, avrebbe un altro destinatario, il committente.³

Decisivo, per noi, il contesto, la coerenza del discorso e questo, non meno che l'ordine delle parole, requisito indispensabile per ogni lettura.⁴

Ma il buon Dio, mi ricorda l'amico Giovanni Mastroianni, e talvolta, vorrei aggiungere, il diavolo, sta nel dettaglio.⁵

In ogni caso, alla poesia di Pindaro ci si accosta con grande rispetto, pari, almeno, all'amore che si porta verso di essa e alla stima per il lavoro che alla medesima hanno dedicato filologi e studiosi di tutto il mondo civile.⁶

Intreccio di più iperbati

L'intreccio di due o più iperbati è procedimento caro al poeta: alcune frasi hanno senso solo se lette su un ordine di parole costituito dall'intreccio di due o più iperbati e non sull'ordine grammaticale.

Pitica I, vv. 22-23:

τᾶς ἐρεύγονται μὲν ἀπλάτου πυρὸς ἀγνόταται
 ἐκ μυχῶν παγαί

«dai suoi recessi sgorgano torrenti misteriosi di fuoco inavvicinabile.»

³ L.E. Rossi, *Feste religiose e letteratura* cit., p. 10; idem, *L'ideologia dell'oralità fino a Platone* cit., p. 88.

⁴ Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Editions Complexe, 1977, p. 231 s.

⁵ G. Mastroianni, *Il buon Dio di Aby Warburg*, «Belfagor» LV (4), 2000, pp. 413-442.

⁶ Testo seguito: Pindaro, *Le Pitiche, Introduzione, testo critico e traduzione* di B. Gentili, commento a cura del medesimo e di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, Milano, A. Mondadori, 1995; ma tutto il lavoro mi è stato di grande aiuto.

Intreccio di due iperbati, nel primo dei quali τὰς annuncia μυχῶν, nel secondo πυρός ε ἀγνόταται annunciano παγαί, ossia in entrambi i casi l'elemento dipendente annuncia l'elemento reggente.

v. 84:

ἀστῶν δ' ἀκοὰ κρύφιον θυμὸν βαρύ-
νει μάλιστ' ἐσλοῖσιν ἐπ' ἄλλοτρίοις.

«l'ascolto dei meriti altrui pesa nel segreto del cuore ai cittadini.»

Intreccio di due iperbati, nel primo dei quali ἀστῶν annuncia θυμὸν, ossia l'elemento dipendente precede l'elemento reggente, e crea, così, una forte attesa; nel secondo, ἀκοά è seguito da ἐπ' ἐσλοῖσιν, ossia l'elemento reggente precede quello dipendente e crea un'attesa minore, a volte nessun'attesa.

Pitica IV, vv. 105-8:

[...] ἰκόμαν
οἴκαδ', ἀρχαίαν κομίζων
πατρὸι ἐμοῦ, βασιλευομέναν
οὐ κατ' αἴσαν, τάν ποτε Ζεὺς ὤπασεν λαγέτα
Αἰόλω καὶ παισὶ τιμάν.

«sono tornato nella mia casa per riprendermi l'antico onore regale del padre mio, ora ingiustamente detenuto, che un giorno Zeus concesse a Eolo, condottiero di popoli, e ai suoi figli.»

Intreccio, anche questo, di due iperbati, nel primo dei quali l'elemento reggente, ἰκόμαν, precede, quello dipendente, κομίζων, segue; mentre nel secondo precede l'elemento dipendente, ἀρχαίαν, l'elemento reggente, τιμάν, segue, preceduto a sua volta da una proposizione relativa e creando, quindi, una forte attesa (cfr. Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.* II 602, A5).

vv. 178 ss.:

πέμπε δ' Ἑρμᾶς χρυσόραπις διδύμους
υἱοὺς ἐπ' ἄτρυτον πόνον,
τὸν μὲν Ἑχίονα, κε-
χλάδοντας ἦβα, τὸν δ' Ἑρυτον

«Ermes, dalla verga d'oro, mandava a questa prova infinita, i due figli gemelli, fiorenti di giovinezza, Echione ed Erito.»

Ancora un intreccio di due iperbati, nel primo dei quali, come nel passo precedente, l'elemento reggente, il nome, διδύμους υἱούς, precede; l'elemento dipendente, il part. aggettivale, κεχλάδοντας ἦβα, segue; il secondo iperbato è costituito di due termini, due nomi, Ἐχίονα ed Ἔρυτον, fra loro coordinati. L'interposizione di κεχλάδοντας, plurale, fra i due termini del secondo iperbato, e subito dopo Ἐχίονα, non si giustifica certo per riferimento a questo, ma a διδύμους υἱούς; sicché lo σχῆμα Ἀλκμανικόν, di cui parlano i grammatici (cfr. Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.* I 80, A1), è solo apparente.

Pitica VIII, vv. 18-20:

[...] ὃς εὐμενεί νόῳ

Ξενάρκειον ἔδεκτο Κίρραθεν ἐστεφανωμένον

υἷὸν ποίᾳ Παρνασσίᾳ Δωριεῖ τε κώμῳ.

«il quale (Apollo) accolse da Cirra, con mente benevola, il figlio di Senarce, coronato di fronda parnasia e del corteo dorico.»

Intreccio di tre iperbati, nel primo dei quali ὃς, soggetto, precede, ἔδεκτο, predicato, segue; nel secondo, Ξενάρκειον, aggettivo, annuncia υἷόν, a sua volta incluso in un iperbato, ἐστεφανωμένον [...] ποίᾳ.

Pitica XI, vv. 13 s.:

ἐν τῷ Θρασυδάος ἔμνασεν ἐστίαν

τρίτον ἐπὶ στέφανον πατρῶαν βαλῶν.

«nel quale (nell'agone di Cirra) Trasideo rinnovò la memoria del focolare paterno, ponendovi sopra una terza corona.»

Intreccio di due iperbati e, se si vuole, di tre; nel primo dei quali il nome, ἐστίαν, precede, l'aggettivo, πατρῶαν, segue, quasi inatteso; nel secondo, invece, il termine reggente, βαλῶν, segue, mentre il termine dipendente, l'oggetto, στέφανον, precede, formando, a sua volta, col suo aggettivo, un iperbato, all'interno dell'iperbato precedente.

Esempi tutti, quelli qui riportati, della frequente ricorrenza, in Pindaro, di uno o più iperbati, disposti ad intreccio, un *ordo verborum* certamente composto ad arte e, comunque, per niente naturale, di cui, tuttavia, oltre che dell'ordine grammaticale, bisogna sempre tenere conto.

Ordine delle parole e senso

Le frasi qui di seguito da noi riportate, scelte sempre esclusivamente nell'ambito delle odi Pitiche, hanno un senso, se, in linea con la tradizione, lette su un ordine grammaticale delle parole, e un senso se lette su un ordine costituito dall'intreccio di più iperbati, che ora sappiamo caro al poeta. Ma solo per questa ragione daremo la preferenza a questa seconda lettura? Contesto, coerenza del discorso, ragioni di lingua, ovviamente, abbiamo ricordato sopra, dovranno pur fare da supporto, se non costituirne la vera ragione. Il testo, dunque, che noi proponiamo, preceduto da una breve nota di collegamento col resto dell'ode, sarà seguito prima dalla lettura del Gentili,⁷ certamente fra le più attendibili, quante, in linea con la tradizione sono state condotte su un ordine grammaticale delle parole, e poi da una lettura condotta da noi su un ordine di parole costituito da un intreccio di iperbati.

Pitica II

Il poeta, poco prima, ha lodato Ierone per il suo valore in combattimento, tra fanti e uomini a cavallo, e ora ritiene giusto lodarne anche la saggezza.

vv. 65^a-67:

[...] βουλαὶ δὲ πρεσβύτεραι
ἀκίνδυνον ἔμοι ἔπος <σὲ> ποτὶ πάντα λόγου
ἐπαινεῖν παρέχουσι.

⁷ B. Gentili, Pindaro, *Le Pitiche* cit.

«il tuo senno più adulto fa sì ch'io possa lodarti in tutto ciò che dico senza alcun rischio.»

«i tuoi giudizi, superiori alla tua giovane età, sicura mi offrono la parola per lodare ogni (tuo) discorso, lett. per lodarti in merito a ogni tuo discorso.»

πρεσβύτεραι, compar. ass., con lo scoliasta «superiori alla tua giovane età».

ποτὶ πάντα λόγον ἐπαινεῖν, caus., «in merito a ogni (tuo) discorso», cfr. Pl. *Th.* 145,b εἰ ποτέρου τὴν ψυχὴν ἐπαινοῖ πρὸς ἀρετὴν τε καὶ σοφίαν; «se dell'uno dei due, per via della virtù e della saggezza, lodasse l'anima...?».

ἐπαινεῖν, con παρέχοντι, caus.-fin., cfr. Hom., *Od.* IV 89 παρέχουσιν ἐπηετανὸν γάλα θῆσθαι, «inesauribile offrono latte da mungere (sogg. sott. le gregge)».

Ordine delle parole: βουλαί, con πρεσβύτεραι, già un iperbato, va con παρέχοντι, nell'interposizione ἀκίνδυνον con ἔπος, ἐμοὶ con παρέχοντι, σὲ con ἐπαινεῖν: due iperbati inseriti all'interno di un terzo iperbato (cfr. III 63-67).

Pitica III

Un'epistola consolatoria, è stata detta la III *Pitica*, piuttosto che un'ode trionfale, per Ierone malato nella lontana Siracusa, e si apre col rimpianto per Chirone, amico degli uomini e la storia di Coronide, prima amata da Apollo e poi punita dal dio, ad opera di Artemide, per il suo tradimento, e la nascita, infine, di Asclepio.

vv. 8-11:

Τὸν μὲν εὐίππου Φλεγύα θυγάτηρ
πρὶν τελέσσαι ματροπόλῳ σὺν Ἑλει-
θία, δαμείσα χρυσέοις
τόξοισιν ὑπ' Ἀρτέμιδος
εἰς Ἄϊδα δόμον ἐν θαλάμῳ κατέβα,
τέχναις Ἀπόλλωνος.

«Phlegyae filia [...] domita aureis sagittis a Diana in Plutonis aedes in thalamo descendit (Stephanus).»

«La figlia di Flegia, il buon cavaliere, non lo aveva ancora portato a termine (il figlio, Asclepio), con l'aiuto di Pitia, protettrice delle madri, e colpita nel suo talamo dagli aurei dardi di Artemide, discese alla dimora dell'Ade, per le arti di Apollo» (anche il Gentili).

Un motivo per unire ἐν θαλάμῳ con δαμείσα e non con κατέβα poteva essere anche quello di evitare la concorrenza di due diversi complementi di luogo, εἰς Ἀΐδα δόμον e ἐν θαλάμῳ, e quindi il corto circuito fra essi, entrambi alla dipendenza di un solo verbo, di moto, κατέβα.

Ma ἐν θαλάμῳ, unito con δαμείσα, costituisce il secondo elemento di un iperbato, il cui primo elemento è δαμείσα, e si inserisce tra εἰς Ἀΐδα δόμον e κατέβα, ossia all'interno di un secondo iperbato, che col primo forma un intreccio, anche se piuttosto audace, e costituisce l'ordine delle parole più attendibile.

vv. 24-29:

Fosse ancor vivo Chirone, la fiera silvestre, amica degli uomini, è il rimpianto del poeta. Tale egli era e, un tempo, allevò Asclepio, l'eroe guaritore di tutte le malattie. La madre, Coronide, prima di darlo alla luce, discese nell'Ade, domata dai dardi di Artemide, per volontà di Apollo. Molti rifiutano i beni che sono a loro portata e preferiscono inseguire vane chimere.

ἔσχε τοι ταύταν μεγάλην ἀνάταν
καλλιπέπλου λῆμα Κορωνίδος· ἔλ-
θόντος γὰρ εὐνάσθη ξένου
λέκτροισιν ἀπ' Ἀρκαδίας.
Οὐδ' ἔλαθε σκοπόν· ἐν δ' ἄρα μηλοδόκῳ
Πυθῶνι τόσσαις ἄϊεν ναοῦ βασιλεύς
Λοξίας, κοινᾶν παρ' εὐθυτάτῳ γνῶμαν πιθῶν,
πάντα ἰσάντι νόῳ·

«[...] a Pito, ricettacolo di greggi sacrificali, si trovava il Lossia, sovrano del tempio, l'apprese dopo avere persuaso il suo animo consultando l'alleato più schietto, la mente che tutto conosce.»

«ebbe questo accecamento l'arrogante Coronide dal bel peplo; giacque, infatti, nel letto di uno straniero, venuto d'Arcadia. Ma non sfuggì a chi la spiava, ché, in Pito, ricettacolo di greggi sacrificali, giunto nel tempio, l'apprendeva il re, Lossia, consultando il suo alleato più fido, la sua mente, che tutto conosce.»

ναοῦ con τόσσαις, *scil.* τυχών, cfr. Is. VIII 36, βροτέων [...] λέκτρων τυχοῖσα, *lat.* *mortales toros adeptas*.

γνώμαν πιθών, *scil.* πεισθείς.

ἐν Πυθῶνι, dunque, con αἶεν, non con τόσσαις, ναοῦ con τόσσαις, non con βασιλείς, che vi è solo sottointeso.

Collegando Πυθῶνι con αἶεν, τόσσαις con ναοῦ, si ottiene l'intreccio di due iperbati, procedimento, abbiamo osservato, caro al poeta.

vv. 63-67:

Coronide è amata da Apollo e, pur avendo ancora in seno il seme del dio, non esita a unirsi in amore con un mortale, uno straniero, Ischi d'Arcadia. Il dio, per punirla, manda la sorella, Artemide, e Coronide, sotto i colpi della dea, scende nella dimora dell'Ade e, con lei, molti altri periscono. Ma quando fu posta sul rogo ed Efesto l'avvolse con le sue fiamme, Apollo strappò il bambino dal corpo della madre e lo affidò al centauro di Magnesia. Dal centauro, più tardi, egli apprese a guarire le malattie; e quanti, ammalati, venivano da lui, tutti Asclepio guariva. Ma l'oro spinse anche lui a riportare in vita uno che era già in preda alla morte e il figlio di Crono tolse la vita ad entrambi.

εἰ δὲ σώφρων ἄντρον ἔναι ἔτι Χείρων, καί τί οἱ
 φίλτρον <έν> θυμῷ μελιγάρυες ὕμνοι
 ἀμέτεροι τίθειν, ἱατῆρά τοί κέν νιν πίθον
 καί νυν ἐσλοῖσι παρασχεῖν ἀνδράσιν θερμᾶν νόσων
 ἢ τινα Λατοῖδα κεκλημένον ἢ πατέρος.

«[...] anche oggi lo convincerei ad offrire ad uomini valenti un guaritore di morbi febbrili, sia esso chiamato figlio del figlio di Leto o del padre Zeus.»

«se il saggio Chirone abitasse ancora la sua grotta e i miei inni, dolci come il miele, potessero istillargli nell'animo un incanto, lo convincerei ad offrire lui, ancor oggi, come guaritore di mali febbrili, a uomini valenti, o uno chiamato figlio del Letoide o del padre.»

ἐναιε(ν) e τίθειν, imperfetti, ovviamente, irrealità nel presente; ma apodosi πίθον, aoristo, anche in attico, al posto dell'imperfetto. Cfr. Schwyzer- Debrunner, *Gr. Gr.* II 348,2.

νιν, *scil.* αὐτόν, comunemente con πίθον, non con παρασχεῖν, pensiero, quindi, dello scrittore, non del soggetto; contrapposto, in definitiva, a

[...] τινα Λατοίδα, ma cfr. Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.*, I 564, A 4.

Ora, se *νιν*, unito a *πίθον*, potrebbe rientrare in un ordine puramente grammaticale della frase, unito a *παρασχεῖν* esso s'inserisce nell'intreccio di due iperbati, racchiuso all'interno dell'iperbato *ιατῆρα* [...] *θερμῶν νόσων* (cfr. Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.*, II 602, A 5), procedimento non estraneo al repertorio del poeta (cfr. II 65-67).

Pitica VI

Mostrò di nutrire questi sentimenti il forte Antiloco, il quale, per salvare il padre, affrontò la morte. Ricordiamo: Chirone, ad Achille, aveva ordinato, sopra tutti gli dei di onorare Zeus, ma di questo onore non privare i genitori. Ora, uno dei cavalli di Nestore, trafitto da un dardo di Paride, frenava il carro e Memnone, capo degli Etiopi, uccisore di uomini, aveva già posto mano alla robusta lancia; ma il vecchio Nestore invocò l'aiuto del figlio, Antiloco, che, senza indugio, riscattò con la sua morte la vita del padre.

vv. 40-42:

ἔδοκησέν τε τῶν πάλαι γενεῶ
 ὀπλοτέροισιν ἔργον πελώριον τελέσαις
 ὕπατος ἀμφὶ τοκεῦσιν ἔμμεν πρὸς ἀρετάν.

«e, compiuta l'impresa prodigiosa,
 parve ai giovani di allora sommo nella virtù filiale.»

«e, compiuta questa impresa prodigiosa, parve a quelli che erano più giovani, sommo, fra gli antichi, per pietà filiale.»

γενεῶ ὀπλοτέροισιν con *ἔδοκησέν*, *τῶν πάλαι* con *ὕπατος*, intreccio di due iperbati, procedimento, come sappiamo, caro al poeta; secondo altri, invece, gen. partitivo, con *γενεῶ ὀπλοτέροισιν*.

ὀπλοτέροισιν, sott. *τῶν πάλαι*.

vv. 44-45:

Ma questi fatti riguardano il passato.

τῶν νῦν δὲ καὶ Θρασύβουλος
 πατρώαν μάλιστα πρὸς στάθμαν ἔβα

«anche Trasibulo tra i viventi più di ogni altro persegue la norma paterna.»
 «ma, dei moderni, anche Trasibulo si è avvicinato moltissimo alla norma riguardante i genitori.»

πατρώαν, «riguardante i genitori», con στάθμαν, «norma»; ma l'agg. italiano è, per molti aspetti, riduttivo.

Pindaro conosce formazioni aggettivali del tutto normali, come, p. es., ναυσίστονος, *navibus lacrimabilem*, ma, accanto a queste, conosce anche forme come X 48 λίθινον, con θάνατον, non propriamente «pietrosa», ma «che rende di sasso».

Il riferimento, in questo caso, sarebbe al monito che al Pelide aveva rivolto Chirone, di onorare soprattutto Zeus, ma di quest'onore non privare i genitori. Trasibulo, fra i contemporanei, tenendo accanto a sé il padre, nella sua corsa verso la vittoria, sarebbe rimasto fedele, come Antilocco nell'antichità, al monito di Chirone.

Ordine delle parole: πατρώαν con στάθμαν, μάλιστα con ἔβα, ossia intreccio di due iperbatì, così caro al poeta, qui con aggiunta di τῶν νῦν con Θρασύβουλος, non con μάλιστα.

Pitica VII

L'ode, molto breve, di una sola triade, si apre con le lodi per la città di Atene e, con Atene, per Megacle e la casa degli Alcmeonidi: quale città, per un verso, e quale casa, per un altro, più famosa in tutta la Grecia? Si chiude col rammarico, da parte del poeta, che alla felicità degli uomini si associ sempre l'invidia.

vv. 1-4:

Κάλλιστον αἰ μεγαλόπολις Ἀθᾶναι
 προῖμιον Ἀλκμανιδᾶν εὐρυσθένει γενεᾷ
 κρηπίδ' αἰοιδᾶν
 ἵπποισι βαλέσθαι.

«bellissimo prelude la grande città di Atene per gettare le basi del mio canto alla stirpe potente degli Alcmeonidi vincitori coi cavalli.»

«il proemio più bello, per la potente casa degli Alcmeonidi, (è) la grande città di Atene, a essere posta ai cavalli (vittoriosi), come base del mio canto.»

κρηπίδ(α), con βαλέσθαι, compl. pred. di προοίμιον, noi «il proemio più bello a essere posto», passivo, il greco invece, come del resto il latino, l'attivo (o il medio), cfr. Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.* II 15, A 13. γενεᾶ, con κάλλιστον, dat. *commodi*.

Ordine delle parole: κάλλιστον con προοίμιον, μεγαλοπόλιες Ἀθῆναι con κρηπίδ(α), e questa, a sua volta, con βαλέσθαι, ossia intreccio di un triplice iperbato.

Pitica VIII

A Megara, il patrio agone di Era, o Aristomene, con tre vittorie hai superato. Ai tuoi avversari non, come a te, fu concesso il ritorno, né il dolce sorriso delle madri diede luogo a una festa; chi invece ha ottenuto la vittoria vola verso animosi progetti. Ma la felicità dei mortali in un istante cresce e nello stesso modo precipita al suolo.

vv. 95-97^a:

ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ
 ἄνθρωπος. Ἄλλ' ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ,
 λαμπρὸν ἔπεστιν φέγγος ἀνδρῶν
 καὶ μείλιχος αἰών.

«creature di un giorno, che cosa è mai qualcuno, che cosa è mai nessuno? Sogno di un'ombra l'uomo. Ma quando un bagliore discende dal dio fulgida luce risplende sugli uomini e dolce è la vita.»

«creature effimere; che cosa è mai uno? Che cosa uno non è? Sogno d'un'ombra è l'uomo. Ma ove giunga raggio inviato da Zeus, fulgida è la luce e dolce la vita degli uomini.»

ἀνδρῶν, altri con φέγγος, «la luce degli uomini», ossia «la gloria», altri con ἔπεστιν, nel nostro testo, col gen.; se poi non si accetta la metafora, piuttosto fredda, di αἴγλα e φέγγος per «gloria», si potrebbe aprire la via all'unione di ἀνδρῶν con αἰών.

In ogni caso, non mi nascondo le difficoltà, come non se le saranno nascoste altri prima di me.

Intanto, καί posposto non è un caso unico, cfr. p. es. Aesch., *Pr.* v. 51 ἔγνωκα, τοῖσδε κούδεν ἀντειπεῖν ἔχω, «lo so, e non ho nulla da obiettare a questi tuoi ragionamenti».

Leggo con i codd. v. 97 λαμπρὸν ἔπεστιν φέγγος, piuttosto che con Heyne, λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν.

Si ottiene una coppia di iperbati, il primo costituito da λαμπρὸν con φέγγος, il secondo da ἀνδρῶν con αἰών; nei quali καί fa da *trait-d'union* tra λαμπρὸν e μείλιχος e, in certo modo, fra i due iperbati.

Infine, τί δ' οὐ τις; noi «che cosa uno non è?», altri «che cosa nessuno?».

Pitica IX

La *Pitica IX* celebra Telesicrate, gloria di Cirene, vincitore in Pito, nella corsa con le armi. E quindi la storia della ninfa tessala, che della città portava il nome, Cirene appunto, la figlia di Ipseo, il re dei Lapiti, rapita dal dio Apollo, mentre sola, senza armi, lottava contro un leone. Cirene non amava gli andirivieni del telaio o i banchetti festosi con le amiche, ma le lance e la spada, con cui sterminava le fiere selvagge e assicurava tranquillità e pace ai buoi paterni.

vv. 23-25:

[...] τὸν δὲ σύγκοιτον γλυκύν
παῦρον ἐπὶ γλεφάροις
ὑπνον ἀναλίσκοισα βλέποντα πρὸς ἄω.

«breve tempo concedendo al sonno, il dolce compagno del letto, che scende sulle palpebre al sorgere dell'alba.»

Ma sull'interpretazione del passo non tutti sono d'accordo i filologi. Del Dissen, p. es., in nota, il Gentili, con Giannini, riporta la seguente interpretazione: «consumando il sonno, dolce compagno del letto, scarso sulle palpebre, quando piomba verso l'alba».⁸

La nostra proposta: «al compagno del letto, il sonno, che dolce, sulle palpebre, scende all'alba, poco tempo concedendo», in altre parole, «alla caccia, Cirene, sacrificava il sonno del primo mattino, quando esso è più dolce».

⁸ B. Gentili, Pindaro, *Le Pitiche* cit., p. 595.

È la stessa interpretazione che io proposi, in tempi ormai lontani, su «Parola del passato», LIII (1957), pp. 122 ss., e che allora, a qualcuno, non piacque.

Riscrivo: τὸν δὲ σύγκοιτον – γλυκύν – παῦρον – ἐπὶ γλεφάρους – ὕπνου – ἀναλίσκοισα ῥέποντα πρὸς ἁῶ, un intreccio di iperbati, dove γλυκύν, piuttosto che qualificativo, con σύγκοιτον, dovrà ritenersi predicativo, con ῥέποντα, preceduto, questo, dal suo complemento, ἐπὶ γλεφάρους.

Il testo, quindi, andrà letto nell'ordine delle parole costituito da un intreccio di iperbati, piuttosto che dall'ordine grammaticale.

Pitica X

Felice il padre, dice il poeta, che, ancora in vita, vede vincitore con merito, in Pito, il proprio figlio. L'ode celebra Ippocle, figlio di Fricia. Nessuno, certo, può giammai scalare il cielo di bronzo e percorrere la via che conduce alle feste degli Iperborei. Vi giunse, un giorno, il figlio di Danae, Perseo; lo guidava Atena; uccise la Gorgone e ne portava la testa, morte pietrificante, agli isolani.

vv. 48-50:

[...] ἐμοὶ δὲ θαυμάσαι
θεῶν τελεσάντων οὐδέν ποτε φαίνεται
ἔμμεν ἄπιστον

«a me nessuna cosa che desti meraviglia, quando gli dei la compiano appare non degna di fede.»

«a me di nessuna cosa, per quanto incredibile, sembra che ci sia da stupirsi, se sono gli dei a compierla.»

Fra le varie interpretazioni correnti, il Gentili, con Bernardini, in nota, riporta quella risalente a Hermann e riproposta da Köhnken: «se gli dei compiono qualcosa che fa stupire, non mi sembra che sia incredibile».

θαυμάσαι, con ἔμμεν, ed ἔμμεν, a sua volta, con φαίνεται.
Per θαυμάσαι, con ἔμμεν, cfr. Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.* II 9,3 e ivi

Hom., *Il.* IX 688 εἰσὶ καὶ οἶδε τὰδ'εἰπέμεν, opp. XXIV 489 οὐδέ τις ἔστιν ἀρῆν καὶ λοιγὸν ἀμῦναι, infine *Od.* IX 248 s. ὄφρα οἱ εἴη πίνειν αἰνυμένω, esempi tutti nei quali l'infinito segue a εἰμί con valore consecutivo.

ἄπιστον, con οὐδέν, con valore concessivo.

Ordine delle parole: θαυμάσαι, con ἔμμεν e οὐδέν con ἄπιστον, intreccio di due iperbati, il solito procedimento caro al poeta.

Pitica XI

Il poeta ha raccontato le dolorose vicende della casa di Agamennone e, ora, alla fine, si chiede se per caso egli non si sia smarrito, come può avvenire per via o per mare, nel corso del suo racconto: suo proposito era di celebrare sia Pitonico sia il figlio, Trasideo.

vv. 41-44:

Μοῖσα, τὸ δὲ τεόν, εἰ μισθοῖο συνέθει παρέχειν
 φωνὰν ὑπάργυρον, ἄλλοτ' ἄλλα {χρη} ταρασσέμεν
 ἢ πατρὶ Πυθονίκῳ
 τό γέ νυν ἢ Θρασυδάω,

«Musa, se tu concordasti di offrire per compenso la tua voce venata d'argento, lasciala balzare, questo è il tuo compito, di qua di là, ora, in onore sia di Pitonico, che è il padre, sia di Trasideo [...]»

«Musa, tuo compito, se hai pattuito di offrire or qua or là la tua voce venale, ora, almeno, è farla muovere o per Pitonico, che è il padre, o per Trasideo.»

τὸ [...] τεόν, att. σόν, di solito a principio di frase; secondo il contesto «tuo compito, costume, interesse» cfr. Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.* I 285,8, es. Soph., *Ai.* 1313 ὄρα μὴ τοῦμόν, ἀλλὰ καὶ τὸ σόν; anche lat. *tuum est*, «spetta a te» etc., es. Cic. *Mur.* 38,83 *est tuum videre quid agatur*, opp. Pl., *Poe.*, 573 *nec tuum quidem est amicis per iocum iniuste loqui*.

τό γέ νυν, espressione avverbiale di tempo, come τὸ πρίν, τὸ αὐτίκα, anche τανῦν, cfr. Kühner-Gerth, *ibidem*, 315, 15.

ταρασσέμεν, con τό γέ νυν, a formare il primo dei due iperbati, l'altro è ἢ πατρὶ Πυθονίκῳ.

Θρασυδάω: il solito intreccio, caro al poeta.

Appendice

Altre proposte

Pitica I

La *Pitica* I celebra Ierone, vincitore, in Pito, con la quadriga. Ma il poeta innalzerà il suo canto anche per Dinomene: non è vittoria estranea la vittoria del padre. Per lui il padre, su basi divine di libertà, secondo le leggi di Illo, fondò questa città che prende nome dall'Etna. E per essa, ora, il poeta invoca il favore divino.

vv. 71-75:

λίσσομαι, νεῦσον, Κρονίῳ, ἡμέρον
 ὄφρα κατ' οἶκον ὁ Φοί-
 νιξ ὁ Τυρσανῶν τ' ἀλατὸς ἔχη,
 ναυσίστονον ἕβριν ἰδῶν τὰν πρὸ Κύμας,
 οἶα Συρακοσίῳ ἀρχῶ δαμασθέντες πάθον,
 ὠκυπόρων ἀπὸ ναῶν
 ὃ σφιν ἐν πόντῳ βάλεθ' ἀλικίαν,
 Ἑλλάδ' ἐξέλκων βαρείας δουλίας.

«Concedi, ti supplico, o figlio di Crono, che nella sua casa, tranquilla, rimanga il Fenicio e dei Tirreni il grido di guerra, vedendo 'dolente per le navi' la loro tracotanza, poiché così gravi perdite avevano subito, battuti dal principe dei Siracusani, che la loro gioventù, dalle rapide navi, aveva gettato in mare, liberando, così, la Grecia da una grave schiavitù.»

Altri altrimenti

οἶα, per ὅτι τοσαῦτα καὶ τοιαῦτα, dopo ναυσίστονον *scil.* στένουσαν ἐπὶ ναυσί; non propriamente, dunque, una relativa, ma un'esclamativa, che, dopo un'espressione di affetto, come ναυσίστονον, assume valore causale, cfr. Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.*, II 370,3 e ivi Hom., *Il* VI 166 τὸν δὲ ἄνακτα χόλος λάβεν οἶον ἄκουσε.

ὃ, rel., ma potrebbe stare per ὅτι, cfr. Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.*, p. 335, A1, es. Hom., *Od.* I 299-300, ἐπεὶ ἔκτανε πατροφονῆα, Αἴγιστον δολόμητιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα, «è la congiunzione o l'arti-

colo maschile, in funzione di relativo?» si chiede P. Chantraine, *Gram. Hom.* II, Paris, Libr. C. Klincksieck, 1953, p. 285.

Pitica III

La Felicità degli uomini, quando è grande, non dura. Cadmo e Peleo sono esempi illustri, ma gli eroi Nestore e Sarpedone vivono nel canto dei poeti.

vv. 112-114:

Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν', ἀνθρώπων φάτις,
ἔξ ἐπέων κελαδεινῶν, τέκτονες οἶα σοφοί
ἄρμους, γινώσκομεν [...]

«Nestore e il licio Sarpedone, corre voce fra gli uomini, per i versi armoniosi noi conosciamo, composti da abili artisti.» Altri: «leggenda fra gli uomini»; ma φάτις, iota lungo.

ἀνθρώπων φάτις, un gruppo parentetico, sott. ἐστί, sostituzione, p. es., di espressioni come *Ol.* VII 54 s. φαντί δ' ἀνθρώπων παλαιαὶ + ῥήσιες.

Altrove, come VI 21 oppure VII 19, invece, incontriamo la semplice forma verbale φαντί: φάτις una semplice variante?

L'ardita metafora, comunque non dovrebbe sorprendere in Pindaro.

Pitica VI

Ascoltate, dice il poeta, noi, giunti a Delfi, ombelico della terra, il campo di Afrodite o delle Grazie ariamo. Là un tesoro d'inni, per gli Emmenidi, per Agrigento, per Senocrate, s'innalza.

vv. 7-18:

ἐπῶμος ὕμνων
θησαυρὸς ἐν πολυχρῆσῳ
'Απολλωνία τετείχισται νάπα·
τὸν οὔτε χειμέριος ὄμβρος, ἐπακτὸς ἐλθῶν
ἐριβρόμου νεφέλας

στρατὸς ἀμείλιχος, οὐτ' ἄνεμος ἐς μυχοῦς
 ἀλὸς ἄξεισι παμφόρῳ χεράδει
 τυπτόμενον. φάει δὲ πρόσωπον ἐν καθαρῷ
 πατρὶ τεῷ, Θρασύβουλε, κοινάν τε γενεᾷ
 λόγοισι θνατῶν
 εὐδοξον ἄρματι νίκαν
 Κρισαίαις ἐνὶ πτυχαῖς ἀπαγγελεῖ.

«là (ἐνθα), pronto, un tesoro d'inni, nella valle d'Apollo, ricca d'oro, s'innalza; che né pioggia invernale, esercito invasore di nube tonante, che si abbatte spietato, né vento potranno mai trascinare negli abissi del mare, sotto la violenza di detriti di ogni specie, ma esso, la facciata nella pura luce, annuncerà, nelle valli di Crisa, la vittoria col carro, comune al padre tuo, o Trasibulo, e alla tua stirpe, celebrata nei discorsi degli uomini.»

Dopo τυπτόμενον segno virgola, altri, fra cui lo stesso Gentili, segnano punto, e ritengo, con Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.* I 317, di vedere in πρόσωπον un accusativo di relazione, sogg. ancora ὕμνων θησαυρός, piuttosto che un nuovo soggetto, o anche lo stesso soggetto, ma sotto la forma, per sineddoche, di πρόσωπον, «la facciata».

vv. 19-23:

L'ode è rivolta a Trasibulo, ma celebra la vittoria del padre, Senocrate, in Pito, con la quadriga. Che Trasibulo ne sia stato soltanto l'auriga?

σύ τοι σχεθῶν νιν ἐπὶ δεξιὰ χειρός, ὀρθάν
 ἄγεις ἐφημοσύναν,
 τά ποτ' ἐν οὔρεσι φαντὶ μεγαλοσθενεῖ
 Φιλύρας υἷδὸν ὀρφανιζομένῳ
 Πηλείδα παραινεῖν

«tu, tenendolo (sott. il padre) alla tua destra, ritieni retto il precetto che, un giorno, sui monti, dicono che il figlio di Filira diede al forte Pelide, mentre veniva allevato lontano dai suoi.»

ἄγεις, lat. *ducis*, qui usato come verbo di giudizio, cfr. Th. VIII 81,2 ἵνα τιμιώτερόν τε αὐτὸν ἄγοιεν, Alcibiade, tornato a Samo, pregava «perché lo tenessero in maggiore onore», e, forse, anche *Isth.* VII 22 ἄγει τ' ἄρετὰν οὐκ αἴσχιον φυᾶς, «tiene in considerazione le virtù non meno che la bellezza»; per lat. *ducis*, cfr. p. es. Cic. *Am.* 2,7 *omnia tua in te posita esse ducis*, oppure *Fin.* 2,8,24 *quia parvi id duceret*.

D'altro parere, col Giannini, il Gentili, in nota, p. 544, «Trasibulo, tenendo, 'metaforicamente', a destra il precetto, forse in segno di onore... lo conduce per la via dritta, cioè lo applica rettamente».

Pitica VIII

Il poeta celebra Aristomene, egineta, appartenente a una famiglia di atleti, già vincitore, in Egina, alle feste locali in onore di Apollo e di Artemide, e ora in Pito, nella gara dei fanciulli. Che il Lungisaettante rivolga uno sguardo benevolo a quanto ora il poeta chiede col suo canto; e chiede che nella famiglia di Senarca sia sempre presente la tutela divina, ma avverte anche che non bisogna inorgogliersi, perché il successo lo danno gli dei, secondo giustizia.

vv. 73-78:

εἰ γάρ τις ἐσλὰ πέπαται μὴ σὺν μακρῶ πόνῳ,
πολλοῖς σοφὸς δοκεῖ πεδ' ἀφρόνων
βίον κορυσσέμεν ὀρθοβούλοισι μαχαναῖς·
τὰ δ' οὐκ ἐπ' ἀνδράσι κείται· δαίμων δὲ παρίσχει·
ἄλλοτ' ἄλλον ὑπερθε βάλλων,
ἄλλον δ' ὑπὸ χειρῶν,
μέτρῳ καταβαίνει·

«Se qualcuno ottiene il successo senza grande fatica, a molti sembra fra gli stolti un saggio che la vita con arti di retto consiglio sa munire; ma quel successo non è in potere degli uomini, un dio lo concede, che ora innalza uno, ora un altro, ora abbatte uno ora un altro e scende in campo con misura.»

Comunemente il passo viene così inteso: «lanciando in alto uno, in basso un altro», ossia senza tener conto di ἄλλοτ(ε), con grave pregiudizio per il senso; una struttura grammaticale, quindi, equivalente a Hom., *Il.* XXII 493 ἄλλον μὲν χλαίνης ἐρύων, ἄλλον δὲ χιτῶνος «prendendo uno per il mantello, uno per la tunica».

Ora ἄλλοτ(ε), come βάλλων, premesso al primo ἄλλον, deve sottintendersi davanti al secondo, e ciascuna delle due coppie deve intendersi col significato che in italiano prenderebbe solo: a) ἄλλοτ' ἄλλον

ὑπερθε βάλλων «(un dio) che ora innalza uno, ora un altro»; b) (ἄλλοτε) δ' ὑπὸ χειρῶν, «ora abbatte uno ora un altro».

Per la struttura e il significato di ciascuna delle due coppie cfr. Kühner-Gerth, *Gr. gr. Spr.* II 602,2, il quale osserva che in casi del genere il tedesco e, aggiungiamo noi, come il tedesco l'italiano, usa due espressioni: «uno fa questo, uno fa quello».

Gli esempi non mancano, cfr. Aesch, *Pr.* 276 πρὸς ἄλλοτ' ἄλλον πημονή προσιζάνει, «il male ora si posa su uno, ora su un altro», e lo stesso Pindaro, X 54 ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὥστε μέλισσα θύνει λόγον, «(il fiore degl'inni) come un'ape vola ora sopra un argomento, ora sopra un altro». Lo stesso concetto di giustizia distributiva, sostanzialmente, in II 88 s. ὅς (θεός) ἀνέχει τοτὲ μὲν τὰ κείνων, τότ' αὔθ' ἑτέροις ἔδωκεν μέγα κῦδος, «il quale (*scil.* il dio) ora innalza la sorte di quelli, ora ad altri dà grande gloria».

E, per finire, il passo qui da noi preso in esame, se l'interpretazione è esatta, si conclude col «dio che scende in campo con misura».

Pitica XI

Vengano le figlie di Cadmo, dice il poeta, Semele e Leucotea, con la madre di Eracle, al tesoro dai tripodi d'oro, caro al Lossia. E là, ora, il Lossia invita tutto lo stuolo delle eroine, per celebrare, sul far della sera, Temi e Pito, in premio a Tebe e all'agone di Cirra, dove Trasideo ha rinnovato il ricordo del focolare paterno: egli ha vinto nella terra di Pilade, che un giorno ospitò Oreste.

vv. 17-19:

τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς Ἄρσινóa Κλυταιμίστρας
χειρῶν ὑπο κρατερᾶν
ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπειθέος

«mentre il padre veniva ucciso, Arsinoe, la nutrice, lo aveva strappato dalle forti mani di Clitemnestra, a un'insidia mortale.»

χειρῶν ὑπο κρατερᾶν, con ἄνελε, altri, meno bene, a mio parere, con φονευομένου, «mentre il padre veniva ucciso dalle forti mani di Clitemnestra».

La *Pitica IX* contiene la storia dell'amore tra il dio Apollo e la ninfa Cirene. L'augusta Libia accoglie l'illustre sposa nel suo palazzo d'oro.

vv. 59-61:

τόθι παῖδα τέξεται, ὄν κλυτὸς Ἑρμᾶς
 εὐθρόνοις Ὠραῖσι καὶ Γαίᾳ
 ἀνελῶν φίλας ὑπὸ ματέρος ὄσει

«Qui darà alla luce un figlio, che l'illustre Ermes porterà alle Ore bei troni e a Gea, strappandolo dal grembo della cara madre.»

Ermes, dunque, strappa Aristeo dal grembo della madre e lo consegna alle Ore e a Gea che lo rendono immortale, Arsinoe strappa Oreste dalle forti mani della madre e gli salva la vita: nell'espressione ἀνελῶν φίλας ὑπὸ ματέρος io trovo l'eco, o viceversa, di Κλυταιμῆστρας χειρῶν ὑπο κρατερᾶν [...] ἄνελε: le due *Pitiche*, sembra assodato, risalgono allo stesso periodo, il 474.

Fabrizio Feraco

Nota testuale a Solino 7, 4

Solino, nei suoi *Collectanea rerum memorabilium*, mette insieme una serie di notizie tratte dalle fonti, che vengono ora riprodotte quasi parola per parola ora riassunte ora contaminate fra loro. In quest'opera di compilazione Solino talora, fraintendendo la fonte, commette qualche errore, per cui può capitare che nei *Collectanea* venga detto qualcosa di diverso rispetto a ciò che si legge nel modello.¹ Tuttavia, come

¹ Cfr. C. Iulii Solini *Collectanea rerum memorabilium*, iterum recensuit Th. Mommsen, Berolini, Weidmann, 1895² (=1958), pp. VIII-IX: «Nec magis persequendi sunt ridiculi magistelli errores, qui ne verba quidem recte separare valuerit [...]»; a questa osservazione segue qualche esempio: in Sol. 11, 26 leggiamo di una città denominata *Abdelo*, che deriva da *ab Delo* di Plin. nat. 4, 67 (su questo errore soliniano cfr. anche M. Schanz, *Geschichte der römischen Litteratur*, III, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1896, p. 202); analogamente in Sol. 24, 15 il nome del monte *Addirim* è considerato corruzione da *ad Dirim* di Plin. nat. 5, 13; ancora, a proposito del monte Scioessa dell'Acaia, in Plin. nat. 4, 13 si legge in *Achaia novem montium Scioessa notissimus* [...], che in Sol. 7, 5 diventa *Scioessa locus novem collium opacitate umbrosus et radiis solis ferme invius* [...]; infine, mentre Plin. nat. 37, 46 afferma che a Nerone era stato portato un blocco di ambra di tredici libbre (*XIII librarum*), in Sol. 20, 11 le libbre diventano tredicimila (*tredecim milia librarum*) [osserva, al riguardo, Mommsen: «[...] deceptus (sc. Solinus) ambiguitate lineae quae numeros distinguit tam simplices quam millenarios [...]» (p. IX)]. Sugli errori commessi da Solino molto duro appare il giudizio di G. M. Columba, *La questione soliniana e la letteratura geografica dei Romani*, in *Ricerche storiche*, I. *Geografia e geografi del mondo antico*, Palermo, Trimarchi, 1935, p. 183, che definisce i *Collectanea* «una rabberciatura di luoghi pliniani, trascritti più o meno verbalmente, mutilati più che abbreviati, e spesso infiorati di equivoci ed errori grossolani» (cfr. anche E. Diehl, *Iulius Solinus*, RE X 1, Stuttgart 1918 [=1962], col. 829); meno severo il giudizio di Fernández Nieto (Solino, *Colección de hechos memorables o el erudito*, introducción, traducción y notas de F.J. Fernández Nieto, Madrid, Editorial Gredos, 2001, p. 107 e n. 210), il quale nota che, come Solino, an-

nel caso da noi qui preso in esame, talvolta la divergenza dalla fonte non dipende da travisamento della stessa da parte dell'autore dei *Collectanea*, ma da corruzione nella tradizione manoscritta.

Parlando del fiume Acheloo, Solino ne sottolinea la fama che deriva dal fatto che sulle sue rive si trova la pietra denominata *galactites*:² cfr. Sol. 7, 3-4 [...] *Acheloum* [...] *cum primis Graeciae amnibus praeditum veteri claritate: nec iniuria, cum inter calculos quibus ripae eius micant inveniatur galactites, qui scrupulus ipse ater si teratur, reddit sucum album ad lactis saporem*.³ Come generalmente avviene nei *Collectanea* soliniani, anche per la descrizione di questa pietra preziosa la fonte è Plinio il Vecchio: cfr. *nat.* 37, 162 *Galaxian aliqui galactiten vocant [...] Galactitis ex uno colore lactis est. Eandem leucogaeam et leucographitim appellant et synechitim, in attritu lactis suco ac sapore notabilem* [...] (poco dopo Plinio afferma che la galattite si trova presso i fiumi Nilo e Acheloo: cfr. *nat.* 37, 162 *Mittunt eam [sc. galactiten] Nilus et Achelous amnes*).⁴ Solino, nel riassumere la fonte, omette alcuni particolari, anche se è evidente la dipendenza dal testo di Plinio: si confronti, al riguardo, l'espressione soliniana *si teratur, reddit sucum album ad lactis saporem* e quella pliniana *in attritu lactis suco ac sapore notabilem* (chiara è la riproduzione del testo della fonte per quanto riguarda i termini *sucum*,

che Plinio ha commesso errori, dando vita, ad es., a toponimi inesistenti. Talora però gli errori, secondo H. Walter, *C. Julius Solinus und seine Vorlagen*, «Classica et Mediaevalia» XXIV, 1963, pp. 98-132, potrebbero derivare dal fatto che il testo della fonte (Plinio o Mela) a disposizione di Solino conteneva glosse o era corrotto: «[...] wird sich die Menge der Versehen, die auf eine offenbare Korruptel der ihm vorliegenden Texte zurückgehen, als so gross erweisen, dass wir über die Nachlässigkeit Solins vorsichtiger urteilen werden [...]» (p. 119) (cfr., al riguardo, sempre H. Walter, *Die «Collectanea rerum memorabilium» des C. Julius Solinus. Ihre Entstehung und die Echtheit ihrer Zweitfassung*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1969, pp. 6-8 e F.J. Fernández Nieto, Solino, *Colección cit.*, p. 55 n. 89).

² Sulla storia e le proprietà di questa pietra cfr. F. de Mély, *Les reliques du lait de la vierge et la galactite*, «Revue archéologique» XV, 1890, pp. 103-116 (lo studioso non fa tuttavia menzione del luogo soliniano sulla galattite).

³ Il testo riproduce naturalmente quello dell'edizione del Mommsen.

⁴ Anche Solino, che in un primo tempo parla della galattite in riferimento soltanto all'Acheloo, cita in seguito il Nilo: cfr. Sol. 7, 4 *Quem (sc. galactiten) post Nilum Achelous dat nec alter alius*.

lactis e saporem; ma la ripresa è evidente anche nell'espressione *si teratur*, che modifica, dal punto di vista formale e della funzione grammaticale, *in attritu* di Plinio). A mancare nell'autore dei *Collectanea* è il riferimento al fatto che il colore della galattite è simile a quello del latte, che è poi l'elemento caratterizzante della pietra e dal quale deriva la denominazione della stessa (dal greco τὸ γάλα): cfr. *nat.* 37, 162 *Galactitis ex uno colore lactis est*. Come si può notare, Plinio non si limita a dire che la galattite ha il colore del latte, ma afferma in maniera chiara ed inequivocabile che è questo il solo colore della pietra (*uno colore*). Appare dunque strano quanto leggiamo in Sol. 7, 4 [...] *galactites, qui scrupulus ipse ater* [...]: l'autore dei *Collectanea*, sulla base del testo da noi qui riportato, contraddice totalmente la fonte, in quanto definisce la galattite una pietra 'di per sé nera' (*scrupulus ipse ater*), che, se sfregata, produce un succo bianco dal sapore del latte (*si teratur, reddit sucum album ad lactis saporem*). È quindi evidente che nel testo di Solino c'è qualcosa che non funziona.

La lezione *ater* è in tutti i codici tranne che in **A** (= *Angelomontanus*), in cui si legge *candidus*, che però appare un tentativo da parte del copista di adeguare il testo di Solino a quello di Plinio.⁵ Nonostante la palese contraddizione col testo della fonte, Mommsen ha tuttavia mantenuto la lezione dei codici.⁶ Ritengo però che in questo caso sia da ravvisare un errore nella tradizione manoscritta. Infatti, per quanto Solino possa talora fraintendere la fonte, appare strano che ciò si possa essere verificato nel nostro caso, in cui, come sopra notato, il testo di Plinio in merito al colore della galattite non si può prestare, per la sua chiarezza, ad alcun tipo di travisamento. A ciò si può aggiungere la

⁵ Mommsen in apparato, accanto alla lezione del codice **A**, cita il luogo di Plinio in cui quest'ultimo afferma che la galattite ha il colore del latte (menziona, accanto a Plinio, anche Isidoro di Siviglia che avremo in seguito modo di citare). Tra l'altro Mommsen stesso nell'introduzione sottolinea la tendenza all'*emendatio* del copista del codice **A**: «[...] scriptor vir diligens et acutus [...] et quibusdam locis quae in Sangallensi leguntur informia ita, ut fuerunt in archetypo, ex ingenio reformavit [...]» (p. LXXIX); e ancora: «[...] tenendum est Angelomontani librarium non raro ex ingenio emendare tradita fideliter in **SP**» (p. LXXXI).

⁶ Lo stesso può essere detto per Fernández Nieto, che così traduce: «[...] la galactita; la cual, aun siendo una piedrecilla naturalmente n e g r a [...]» (p. 241).

chiara derivazione del termine *galactites* dalla parola greca τὸ γάλα che significa ‘latte’; Solino, nel corso della sua opera, in più di un caso fa riferimento all’etimologia di parole che derivano dal greco, etimologia che, per altro, spesso manca nella fonte seguita dall’autore dei *Collectanea*:⁷ è dunque improbabile che Solino possa aver definito

⁷ Riporto anzitutto esempi che riguardano alcune pietre preziose: cfr. Sol. 5, 27 *haemachates sanguineis maculis inrubescit* (questa pietra rosseggia per la presenza di macchie color del sangue, e al sangue si riferisce il nome della stessa [dal greco τὸ αἷμα]; Plin. *nat.* 37, 139 si limita a nominarla come una tra le tante specie di agata [caso analogo è in Sol. 30, 34 [...] *haematitem rubore sanguineo ac propterea haematitem vocatum*: anche qui la pietra deriva il nome dal colore rosso sangue, ma, a differenza dell’*haemachates*, Solino in maniera esplicita si riferisce all’etimologia del termine, che non si trova in Plin. *nat.* 36, 144, il quale sottolinea semplicemente il colore rosso della pietra: *Haematites [...]ustus minii colorem imitatur [...] Adulteratum haematiten discernunt venae rubentes [...]*); Sol. 7, 13 [...] *lapidem [...] quem Arcadia mittit: asbesto nomen est, ferri colore, qui accensus semel extingui nequitur* (nella fonte manca l’etimologia del termine data da Solino: il nome di questa pietra deriva dall’aggettivo ἄσβεστος=‘inestinguibile’ [cfr. Plin. *nat.* 37, 145 *Asbestos in Arcadiae montibus nascitur coloris ferrei*]); Sol. 31, 3 [...] *quem (sc. lapidem) hexecontalithon nominamus, tam diversis notis sparsum, ut sexaginta gemmarum colores in parvo orbiculo eius deprehendantur* (il nome della pietra deriva dal fatto che in essa si concentrano ben sessanta [dal greco ἑξήκοντα] colori diversi di pietre [dal greco ὁ λίθος]; la precisa spiegazione dell’origine del nome è anche qui assente in Plin. *nat.* 37, 167, che fornisce un’etimologia molto vaga: *Hexecontalithos, in parva magnitudine multicolor hoc sibi nomen adoptavit [...]*). Seguono qui altri esempi di etimologie in Solino che però non riguardano pietre preziose: cfr. Sol. 5, 12 (si parla dei monti Nebrodi) *Nebroden dammae et hinnulei gregatim pervagantur: inde Nebrodes* (dal greco ὁ νεβρός=cerbiatto); Sol. 6, 3 (si parla di Stromboli) *Strongyle tertia, Aeoli domus, vergitur ad exortus solis minime angulosa [...]* (la precisazione *minime angulosa* deriva dall’etimologia del nome, in quanto l’aggettivo στρογγύλος in greco significa ‘rotondo’ [cfr. Strab. 6, 2, 11 ἡ δὲ Στρογγύλη καλεῖται μὲν ἀπὸ τοῦ σχήματος]; niente di tutto questo è nella fonte, vale a dire Plin. *nat.* 3, 94 *Tertia Strongyle [...] ad exortum solis vergens, in qua regnavit Aeolus*); Sol. 11, 20 (tra i vari nomi dati all’isola di Delo c’è anche quello di Ortigia) *In hac primum visae coturnices aves, quas ortygas Graeci vocant* (qui l’etimologia è data in maniera esplicita da Solino stesso; manca invece in Plin. *nat.* 4, 66 [poco prima Solino fornisce, a proposito delle Cicladi, un altro esempio di etimologia esplicita: cfr. 11, 17 *Cycladas autumant inde dictas quod [...] in orbem [...] circa Delum sitae sunt, et orbem cyclon Graii loquuntur*; questa volta l’etimologia si trova anche in Plin. *nat.* 4, 65 [...] *circa Delum in orbem sitae, unde et nomen traxere, Cyclades*: va tuttavia notata la precisazione soliniana *et orbem cyclon Graii loquuntur*, a dimostrazione del fatto che l’autore dei *Collectanea* sa bene che il termine ὁ κύκλος in greco vuol dire ‘cerchio’]); Sol. 11, 34 (gli abitanti della città di Acroton sul monte Atos vivono più a lungo degli altri uomini) [...] *oppidum Acroton [...] in quo dimidio longior quam in aliis terris incolentium aetas prorogabatur: ideo inde homines macrobios Graeci, nostri appellavere longaevos* (ancora un’etimologia esplicita con confronto linguistico tra greco e latino [nella fonte, che qui è Mela 2, 32, leggiamo semplicemente [...] *oppidum Acrothoon, in quo [...] dimidio longior quam in aliis terris aetas habitantium erat*]); Sol. 25, 17 (a proposito della città di Icosio) [...] *viginti qui [...] locum de-*

‘di colore nero’ una pietra il cui nome richiama chiaramente il liquido bianco per eccellenza, vale a dire il latte, al quale, per altro, l’autore dei *Collectanea* si riferisce esplicitamente: [...] *reddit sucum album ad lactis saporem*.

La mia proposta è quella di espungere *ater*: appare infatti verisimile, dal punto di vista paleografico, che nella sequenza *ipse si teratur*, dopo aver letto *ipse*, l’occhio del copista sia andato sulla congiunzione *si* (considerata la somiglianza con la parte finale di *ipse*), dopo la quale si trova *teratur*, da cui è venuto fuori, per un errore di copiatura, l’aggettivo *ater*; successivamente il copista ha ripreso a copiare regolarmente da *si*. L’errore appare paleograficamente ancora più plausibile, se si pensa che il testo dell’archetipo dei *Collectanea* doveva essere caratterizzato da *scriptio continua*,⁸ per cui, nel caso in questione, doveva presentarsi in una forma di questo tipo: IPSESITERATUR.

Questa mia proposta trova sostegno, come già evidenziato, dal confronto con la fonte pliniana; ma un ulteriore elemento che conferma, a mio giudizio, la bontà di questo intervento sul testo dei *Collectanea* è quanto leggiamo in Isidoro di Siviglia, che mostra di contaminare in maniera evidente Plinio e Solino:⁹ cfr. *orig.* 16, 10, 4 *Galactitis lacteus est, qui adritus reddit sucum album ad lactis saporem* [...]:¹⁰ è

ligunt, iaciunt moenia [...] *de condentium numero urbi nomen datum* (infatti in greco ‘venti’ si dice εἴκοσι; anche in questo caso l’etimologia è assente dalla fonte, cioè Plin. *nat.* 5, 20); Sol. 40, 10 (il fiume Pattolo per le sue acque dorate è chiamato anche Crisorroa) *amnīs Pactolus, quem aurato fluore incitum aliter Chrysorroa vocant* (da ὁ χρυσός=‘oro’ e ἡ ῥοή=‘corrente’; la spiegazione etimologica della doppia denominazione manca in Plin. *nat.* 5, 110 [...] *Pactolo eodemque Chrysorroa* [...]). Sulla presenza delle etimologie nei *Collectanea rerum memorabilium* cfr. F.J. Fernández Nieto, Solino, *Colección* cit., p. 55 e n. 90.

⁸ Cfr. T. Mommsen, C. Iulii Solini *Collectanea* cit., p. XCIV: «Archetypum illud consentaneum est scriptum fuisse litteris continuis [...]».

⁹ Per quel che riguarda la compresenza di Solino e Plinio nell’opera di Isidoro di Siviglia cfr. T. Mommsen, C. Iulii Solini *Collectanea* cit., p. XXVII: «Ceterum excerptorum Solinianorum tam apud Isidorum quam apud Augustinum et Capellam investigatio eo praesertim impeditur, quod omnes una cum Solino auctorem eius praecipuum Plinium ita adhibuerunt, ut saepe ambos scriptores simul inspicerent et in eodem capite utriusque verba miscerent»; per la presenza di Solino in Isidoro cfr. anche E. Diehl, *Iulius* cit., col. 836; H. Walter, *Die Collectanea* cit., pp. 35-37; F. Gasti, *I Collectanea di Solino come fonte del libro XI delle Etymologiae di Isidoro*, «Athenaeum» LXVI, 1988, pp. 121-129; F.J. Fernández Nieto, Solino, *Colección* cit., p. 61.

¹⁰ Isidoro di Siviglia cita la pietra denominata *galactites* anche in un altro luogo della sua

chiaro che per l'espressione iniziale (*Galactitis lacteus est*), riferita al colore della galattite, Isidoro riprende Plinio (*Galactitis ex uno colore lactis est*); è tuttavia altrettanto evidente che in *qui adtritrus reddit sucum album ad lactis saporem* si avverte invece la presenza dell'espressione soliniana *qui scrupulus [...] si teratur, reddit sucum album ad lactis saporem* (addirittura identica è la sequenza delle parole in *reddit sucum album ad lactis saporem* [la protasi *si teratur* è resa invece dal participio *adtritrus*, che appare formalmente più vicino al sostantivo *attritu* che leggiamo in Plinio]). La cosa interessante è che manca in Isidoro di Siviglia il riferimento al fatto che la galattite sia di colore nero: dunque, considerato che sicuramente egli ha presente, accanto al testo di Plinio, quello di Solino, è evidente che aveva a disposizione un manoscritto dei *Collectanea* ancora integro, privo di quel singolarissimo aggettivo, *ater*, frutto di una corruzione nella successiva trasmissione del testo.¹¹

Oltre all'espunzione di *ater*, propongo anche di porre segno di interpunzione dopo *ipse*: [...] *qui scrupulus ipse [ater], si teratur, reddit sucum album ad lactis saporem* (trad.: «questa stessa piccola pietra, qualora venga sfregata, produce un succo bianco dal sapore del latte»).

opera: cfr. *orig.* 16, 4, 20 *Galactites colore cinereus, gustu suavis; sed ideo vocatus quod quiddam de se lacteum adtritrus dimittat*; qui si dice che la pietra ha un colore cinereo e che ha un sapore dolce; entrambi questi elementi si trovano in Pedanio Dioscoride, autore greco di un'opera farmacologica del I sec. d.C.: cfr. 5, 132 p. 97, 8-10 W. ὁ δὲ γαλακτίτης ὠνόμασται ἀπὸ τοῦ γαλακτῶδες ἀλιένα· ἔστι μέντοι ἄλλως ἔντεφος τὴν χροάν, γλυκὺς τε πρὸς τὴν γέυσιν (sul fatto che la galattite, se sfregata, emana un liquido simile al latte cfr. anche Prisc. *periheg.* 450-452 *Ista [sc. Cephalena] galactiten ripis ostendit in altis:/ [...] et si quis terat hunc, albescit lacte liquescens*).

¹¹ Si può anche notare che Solino non adopera mai in riferimento a pietre l'aggettivo *ater* per indicarne il colore nero o scuro, ma ricorre ad altri aggettivi: cfr. Sol. 2, 44 [...] *Veientana [...] cui nigricolor facies propria, quam [...] limites albi intersecant [...]* (Plin. *nat.* 37, 184 *Veientana [...] nigram materiam distinguente limite albo*); Sol. 22, 11 (19) [...] *gagates [...] nigrogemmeus [...]* (Plin. *nat.* 36, 141 *Gagates lapis [...] niger est*); Sol. 33, 19 (*sardonyx*) *reliqua nigro finiuntur* (Plin. *nat.* 37, 88 [si parla della sardonyx] [...] *substrato nigerrimi coloris*); Sol. 37, 16 *Pyrites furvus est [...]* (qui Solino varia la fonte: cfr. Plin. *nat.* 37, 189 *Pyritis nigra quidem est [...]*); Sol. 37, 18 *Dionysias fuscus est [...]* (anche in questo caso viene variata la fonte: cfr. Plin. *nat.* 37, 157 *Dionysias, nigra [...]*); Sol. 37, 20 *Veneris crinis nitet nigro [...]* (cfr. Plin. *nat.* 37, 184 *Veneris crines nigerrimi [...]*); è anche da evidenziare il fatto che negli esempi riportati l'autore dei *Collectanea* non contraddice mai la sua fonte per quanto riguarda il colore delle suddette pietre.

Sabina Tuzzo

Audaces fortuna iuvat (CB 70,3,3)

Fra i *Carmina Burana* il carme 70 rappresenta uno dei rari casi,¹ in cui si rivela apertamente lo stato d'animo di un innamorato e si descrive analiticamente senza tralasciare nessun particolare il suo tentativo di seduzione coronato dal successo. Il componimento, ben curato anche stilisticamente, è stato definito come «the finest of the lyrical love-dialogues» e si richiama certamente ad alcuni tratti caratteristici della psicologia dell'amore cortese, come l'estenuante attesa dell'innamorato prima di essere accettato, sospeso fra la vita e la morte alla mercé della donna, la pretesa di quest'ultima di ritenere la virtù un presupposto necessario dell'amore, l'opportunità che la relazione amorosa resti segreta, la delicatezza con cui la donna combattuta fra il desiderio e il pudore si lascia alla fine andare con tutta se stessa.²

L'ambientazione del dialogo, durante il quale i due giovani dichiarano il loro amore – senza alcuna remora l'uomo, in un primo momento frenata dal pudore la donna – è quella classica del *locus amoenus* con tutti gli elementi topici:³ la stagione fiorita dell'estate, gli uccelli che cantano nel

¹ Cfr. anche *CB* 141, in cui la *virgo* finisce per cedere alle insistenze dell'uomo, che incarna ai suoi occhi il prototipo dell'amante irresistibile per la durezza del suo amore selvaggio e forte: 2a. *Sed amor durus est./ferus est./fortis est./ Qui nos vincit iuvenes./ vincat et iuenculas/ ultra modum rigidas!* 2b. «*Video dictis his./ quid tu vis, / quid tu sis./ quod amare bene scis:/ et amari valeo./ et iam intus ardeo*».

² P. Dronke, *Medieval latin and the rise of european love-lyric*, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 255; cfr. anche *Carmina Burana e altri canti della goliardia medievale*, trascritti e commentati da E. Massa, Roma, Edizioni Giolittine, 1979, p. 207; *Carmina Burana*, a cura di P. Rossi, presentazione di F. Maspero, Milano, Bompiani, 1989, p. 265.

³ Solo per fare qualche esempio, analogamente nell'*Altercatio Phyllidis et Flore (CB 92)* la scena, in cui le due vergini rivelano il loro amore, rispettivamente la prima per un chierico, la seconda per un cavaliere, è ambientata nel *locus amoenus* con il vento che spira lievemente, l'erba verdeggiante, il mormorio del ruscello ed infine l'immane ombra di un vasto pino

bosco, la frescura della piacevole brezza pomeridiana, enfatizzata dall'alitterante *sibilante serotino*, e l'ombra ristoratrice di un albero (str. 1):

Estat is florigero tempore
 sub umbrosa residens arbore,
 avibus canentibus in nemore,
 sibilante serotino frigore,
 mee Thisbes adoptato fruebar eloquio,
 colloquens de Veneris blandissimo commercio.

In questo scenario boschivo, naturale, idillico, caratterizzato dal trion-

(str. 6-7): *Susurrabat modicum ventus tempestivus,/ locus erat viridi gramine festivus,/ et in ipso gramine defluebat rivus/ vivus atque garrulo murmure lascivus./ Ad augmentum decoris et caloris minus/ fuit secus rivulum spatiosa pinus,/ venustata folio, late pandens sinus,/ nec intrare poterat calor peregrinus.* Un paesaggio ideale, quasi paradisiaco, che, come ho detto altrove (S. Tuzzo, *Echi classici nell'Altercatio Phyllidis et Flore* (CB 92), in *Filosofia e Storiografia. Studi in onore di G. Papuli*, Galatina, Congedo Editore, in corso di stampa) affascina e rapisce le due fanciulle non solo esteriormente, ma anche interiormente, perché esso favorisce il manifestarsi dei loro pensieri più intimi. Anche in CB 77 la vicenda d'amore nasce e si sviluppa in *virgulto florido* [...] *et ameno* (3,1); una descrizione ancora più minuziosa e dettagliata del *locus amoenus* in CB 79, dove il protagonista del carne, stanco per il caldo e il sudore, si ferma sotto l'ombra di un albero di olivo: *erat arbor hec in prato/ quovis flore picturato,/ herba, fonte, situ grato./ sed et umbra, flatu dato* [...] *Subest fons vivacis vene./ adest cantus philomene/ Naiadumque cantilene. Paradisus hic est pene* (str. 2-3); cfr. inoltre CB 137 str. 1 e 145. La categoria retoricamente definita del *locus amoenus* è un *topos* da cui non prescinde più la letteratura mondiale tutte le volte che uno scrittore deve descrivere un paesaggio ideale, almeno a partire dall'*incipit* della I egloga di Virgilio con l'immagine divenuta simbolica, di Tiro seduto sotto l'ombra di un faggio. Sul paesaggio ideale esiste un fondamentale capitolo di E.R. Curtius (*Letteratura europea e medioevo latino*, trad. it., a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1995, pp. 207 ss.), in cui viene delineata la storia del *locus amoenus* a partire da Omero, che nell'*Iliade* e nell'*Odissea* indugia nella descrizione di luoghi di piacere, di paesaggi i cui connotati non appartengono all'esperienza umana, ma idealizzano certe esperienze topografiche, dove la natura è sempre benevola, allettante con sorgenti, prati in fiore, grotte, primavere perenni. La funzione letteraria del *locus amoenus* è quella di creare un posto che costituisca un'alternativa ad altri ambienti (città, natura aspra e selvaggia): un'isola di pace e di tranquillità. La descrizione del *locus amoenus* diventa un *topos* fin dall'età ellenistica, per esempio con l'opera di Teocrito, dove è fondamentale il contrasto fra città e campagna e si creano le componenti bucoliche, ma si precisa anche la qualità del *locus amoenus* come sede privilegiata dell'amore. Se in Teocrito è ovvio che il *locus amoenus* si fissa come sede bucolica, è anche ovvio che questo non si limiti alla poesia bucolica, ma si ritrovi in tutti i generi letterari. Come osserva il Curtius, questa rifrazione del mondo bucolico nei generi letterari è dovuta al fatto che il mondo dei pastori è così vasto da non poter essere ristretto ad un solo genere, così come nel Medioevo accade per la cavalleria, e proprio il Medioevo farà incontrare la poesia bucolica con la poesia cavalleresca. Sempre nel Medioevo il *locus amoenus* viene considerato un ingrediente necessario della poesia e trova una larga diffusione con la rinascita della poesia latina dall'XI sec. in poi, e nell'epica filosofica della fine del XII sec. viene utilizzato per rappresentare il paradiso terrestre. Sulla diffusione e sull'utilizzazione della categoria letteraria del *locus amoenus* nel mondo classico, cfr. G. Schönbeck, *Der Locus amoenus von Homer bis Horaz*, diss. Heidelberg 1962; A. Perutelli, *Natura selvatica e genere bucolico*, «ASNP» VI, 1976, pp. 763-798; G. Petrone, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, «Aufidus» V, 1988, pp. 3-18; cfr. S. Tuzzo, *Echi classici* cit.

fo dei fiori della stagione estiva⁴ i due protagonisti, come rapiti da questo paesaggio fantastico in un'atmosfera irrealistica,⁵ iniziano quasi senza accorgersene, ma già fortemente attratti l'uno dall'altro, a parlare dell'amore. Sintomatico in tal senso il superlativo *blandissimo*, che, nonostante il riferimento immediato alla genericità di un rapporto amoroso, rivela inequivocabilmente il forte coinvolgimento sentimentale dei due giovani, sottolineato anche, almeno per quanto riguarda l'uomo, dal participio *adoptato* in riferimento all'intensità del desiderio del giovane di conversare con la donna,⁶ dalla forte rilevanza del possessivo *mee* in posizione incipitaria e dal nome della donna *Thisbes*, che evoca la novella di Piramo e Tisbe, inserita nel IV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 55-165) e definita da un noto studioso ovidiano «one of the most delightful in the whole work»;⁷ certamente una storia d'amore delicata ed emblematica, alimentata da una passione irrefrenabile, ma destinata ad avere un esito tragico per il crudele divieto dei rispettivi genitori, i quali, tuttavia, non riuscirono ad impedire che i due giovani si amassero sempre di più, anche se costretti alla clandestinità, fino alla morte.⁸

⁴ Il rigoglio della stagione estiva, con cui si apre il carne, sembra costituire un invito implicito a godere delle gioie dell'amore, anche se più spesso il ritorno della bella stagione, che favorisce gli amori, è rappresentato dalla primavera. Cfr. CB. 142,1-2, in cui l'amore dei chierici con le vergini trova l'ambientazione più favorevole proprio nella stagione primaverile: *tempus adest floridum, surgunt namque flores/ vemales; mox in omnibus immutantur mores./ Hoc, quod frigus leserat, reparant calores;/ cernimus hoc fieri per multos colores./ Stant prata plena floribus, in quibus nos ludamus!/ Virgines cum clericis simul procedamus./ per amorem Veneris ludum faciamus./ ceteris virginibus ut hoc referamus!* L'incipit primaverile e in genere il festoso ritorno della primavera collegato con la stagione degli amori – un tema tradizionale che risale alla poesia ellenistica, ma che viene filtrato attraverso gli autori del periodo aureo della letteratura latina classica (ad es. Hor. *carmin.* 1,4,1-8) – costituiscono un motivo ricorrente nella letteratura latina medievale del XII e XIII sec. e in particolare nei *Carmina Burana* (ad es. 78,1; 135,1-2; 136,1; 137; 143,1-2; 144,1-2; 153,1-2).

⁵ G. Bernt, *Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift, zweisprachige Ausgabe*, München, Artemis Verlag, 1985³, p. 849.

⁶ *Adoptare* è adoperato nella sua accezione di *omni voto optare*; cfr. Du Cange, I, s. v.

⁷ L.P. Wilkinson, *Ovid recalled*, Cambridge, University Press, 1955, p. 203.

⁸ Non c'è bisogno di sottolineare che il mito ovidiano di Piramo e Tisbe ha avuto una larga fortuna letteraria. Già Servio nel commento alle *Bucoliche* di Virgilio (6,22) lo riprende, segnalando la fatalità della passione amorosa dei due giovani, data la loro bellezza: '*sane fabula de moro talis est: Pyramus et Thisbe fuere ut forma pares, ita amore coniuncti*'. Dall'XI secolo in poi la fama dei due giovani innamorati stimolò la *curiositas* di molti scrittori, e del resto proprio in questo periodo fra l'XI e il XII secolo le opere di Ovidio conoscono una grande diffusione; ma sulla straordinaria fortuna di Ovidio nel Medioevo, cfr. L.P. Wilkinson, *Ovid* cit., pp. 366 ss.; A. Monteverdi, *Ovidio nel Medio Evo*, «Atti Accad. Naz. dei Lincei. Rendic. Adunanze Solenni» V, Roma, 1958, pp. 697 ss. (= *Studi Ovidiani*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1959, pp. 63 ss.); V. Ussani, *Appunti sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo*, in *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano* (Sulmona maggio 1958), II, Roma, Istituto di Studi Romani, 1959, pp. 159-180; F. Munari, *Ovidio im Mittelalter*, Zürich-Stuttgart, Artemis Verlag, 1960;

Tornando al carne medievale, prima dell'inizio del dialogo vero e proprio l'uomo parla con se stesso, enfatizzando i pregi della vergine, quasi a voler coinvolgere il lettore nella contemplazione del fascino di Tisbe, e, estaticamente rapito dalla bellezza e dall'eleganza della donna superiore a quella di tutte le altre come la luce del sole supera quella delle altre stelle, si mostra scettico, quasi meravigliato, sulle reali possibilità che ha di convincerla ad unirsi a lui (str. 2):

Eius vultus,
 forma, cultus
 pre puellis,
 ut sol stellis,
 sic preluet.
 o inducet
 hanc nostra ratio,
 ut dignetur suo nos beare consortio?

Ma l'amore che nutre nel suo cuore è così forte, che non gli resta altro che rivelarlo apertamente, sperando nella sorte, che aiuta gli audaci (str. 3):

Nil ergo restat satius,
 quam cecam mentis flammam denudare diffusius.
 Audaces fortuna iuvat penitus.

Il poeta cita qui un noto proverbio, che risale ad un passo del decimo libro dell'*Eneide* di Virgilio, che si conclude con la famosa esortazione di Turno ai suoi compagni di respingere in mare i Troiani: *audentis fortuna iuvat* (v. 284; una versione diversa in *Aen.* 10,458 s. *si qua fors adiuvet ausum*), che rappresenta una variazione dell'originario *fortes fortuna (ad)iuvat* (Ter. Phorm. 203).⁹ È necessario, tuttavia, osservare che, come ha puntualizzato il Traina,¹⁰ *audaces* non ha lo stesso valore di *audentes*,

R.J. Hexter, *Ovid and Medieval Schooling. Studies in Medieval School Commentaries on Ovid's, «Ars Amatoria», «Epistulae ex Ponto», and «Epistulae Heroidum»*, München, Arbeo-Gesellschaft, 1986; B. Munk Olsen, *Ovide au Moyen Age (du IX^e au XII^e siècle)*, in *Le strade del testo. Studi di tradizione manoscritta*, a cura di G. Cavallo, Bari, Adriatica Editrice, 1987, pp. 65-96; J.M. Ziolkowski, *La poesia d'amore*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, I 2. *La produzione del testo*, a cura di G. Cavallo-C. Leopardi-E. Menestò, Roma, Salerno, 1993, p. 45. Anche Dante (*Pg.* 27,37-39; 33,69) rievoca l'episodio di Piramo e Tisbe con la stessa intensità drammatica di Ovidio.

⁹ Cfr. A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, Georg Olms, 1890 (rist. anast. Hildesheim 1962), s. v. *fortuna*, p. 144; G. Polara, s. v. *Sententiae Vergilianae*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, p. 773; R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 397-398, n. 851.

¹⁰ A. Traina, *Audentes fortuna iuvat* (Verg. *Aen.* 10,284), *Per la storia di un proverbio*, in *L'alphabet des astres. Catalogo di un disordine amoroso*, ed. Marilia Bonincontro, Chieti,

mentre il primo nella sua qualità di aggettivo designa una qualità permanente accompagnata da una connotazione negativa,¹¹ il secondo nella sua qualità di participio si riferisce ad uno stato psichico contingente, che si carica di volta in volta di un valore positivo o negativo. Sta di fatto che Virgilio sostituisce il proverbiale *fortes*, raccomandato tra l'altro dall'allitterazione sillabica, con *audentes*, che verosimilmente avrebbe un forte effetto di straniamento con la naturale conseguenza non solo di rinviare ad *audax*, con il quale Virgilio pochi versi prima definisce l'atteggiamento di Turno alla vista delle navi troiane (v. 276 s. *haud tamen audaci Turno fiducia cessit/ litora praecipere et venientes pellere terra*), ma anche di evitare *audaces*, che avrebbe conferito una connotazione negativa fortemente in contrasto col contesto, evocando un coraggio scriteriato e a volte dannoso,¹² del tutto inconciliabile con il *fortes* presente in origine nella sentenza. Dopo la variante *audentes*, introdotta da Virgilio, il proverbio circolerà nelle due versioni diverse fino alla prima testimonianza in Corippo¹³ di *audaces*, che si affermerà definitivamente nel Medioevo.¹⁴ Occorre, tuttavia, precisare che nella forma volgata del proverbio, richiamata nel carne medievale, la valenza semantica di *audaces* è equivalente ad *audentes*, perdendo la sua originaria connotazione negativa e designando, anche se impropriamente, lo stato d'animo contingente del giovane innamorato.

Egli, dunque, come lascia intendere l'allitterazione *denudare diffusius*, troverà la forza di confessare senza pudori i suoi sentimenti, quella forza che non seppe trovare la regina Didone, allo stesso modo perdutoamente innamorata di Enea: *caeco carpitur igni* (Verg. *Aen.* 4,2). La ripresa virgiliana è scoperta, anche se le circostanze sono nettamente diverse e il poeta medievale, pur traendone le dovute conseguenze, sembra stemperare, attenuando in un certo senso l'intensità e la gravità presenti nel poeta

Vecchio Faggio Editore, 1988, pp. 293-297 [= *Poeti latini (e neolatini)*, IV, Bologna, Patron Editore, 1994, pp. 53-58].

¹¹ S. De Nigris Mores, *Sugli aggettivi latini in-ax*, «Acme» XXV, 1972, pp. 264-265.

¹² Cfr. Serv. *ad Aen.* 4,615, in cui a proposito dell'audacia di Turno e di Pallante, si afferma: *fortem quem fortuna non sequitur*; 9,3; 12,786; cfr. C. Lazzarini, *Audax / fortis*: due opposti paradigmi eroici (a proposito di *Aen.* 10,284), «MD» IX, 1982, pp. 157-166.

¹³ *Iohann.* 1,561 s. *nam timidus fortuna premet, cautosque iuvabit/ audacesque simul*; in 6,711 è presente anche la variante virgiliana: *audentem fors prima iuvat*; cfr. A. Traina, *Audaces fortuna iuvat num latine dicatur*, «Latinitas» X, 1962, pp. 202-204.

¹⁴ Cfr. I. Werner, *Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters*, Heidelberg, C. Winter, 1912 (Darmstadt 1966²), A 138, 124; H., *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, I, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963, nn. 85, 87, 88.

antico. A parte l'allitterazione, che è molto marcata in Virgilio, perché si estende a due suoni (*ca - ca*), è interessante esaminare l'aggettivo '*caecus*'. Esso ha come valore denotativo il significato passivo di 'cieco', 'invisibile', 'remoto', 'occulto';¹⁵ si dice, infatti che questo fuoco è nascosto nel più profondo delle vene (*volnus alit venis*; Verg. *Aen.* 4,2). Tuttavia il Paratore¹⁶ osserva opportunamente che anche a proposito di questo aggettivo si può parlare di polisemia. '*Caecus*', infatti, ha anche il significato attivo di 'chi acceca',¹⁷ ad esso Virgilio affida il compito di far balenare quale sarà la sorte di Didone: venire accecata dalla passione amorosa. È evidente che nel carne medievale è presente solo il primo significato, mentre è del tutto assente il secondo. Diversamente avviene per l'altro elemento della frase virgiliana: *carpitur*, che anche se non viene ripreso alla lettera, tuttavia in forma variata, ne viene riutilizzato il senso, ma nella strofa successiva. Il verbo '*carpere*', usato dal poeta dell'*Eneide* in senso metaforico, in senso proprio vuol dire "cogliere, 'piluccare', 'prendere a spizzico'¹⁸ «con un movimento lacerante e progressivo che va dal tutto alle parti, come sfogliare una margherita o mangiare un carciofo». ¹⁹ Il poeta vuole significare che il sangue di Didone viene assorbito e bruciato goccia a goccia; non si tratta di una vampa che arde e consuma rapidamente, ma di un procedimento lento, tenebroso, occulto, che a poco a poco distrugge il suo essere fisico e annulla la sua personalità. In altre parole la rappresentazione dell'amore come malattia,²⁰ un'idea che non sembra

¹⁵ Cfr. *Thes. l. L. s. v. caecus*, III, c. 44.

¹⁶ *Virgilio, Eneide, Libro IV*, a cura di E. Paratore, Roma, Vittorio Bonacci, 1947, p. 4.

¹⁷ L'ambivalenza semantica dell'aggettivo *caecus* in riferimento all'amore ricorre anche in Lucr. 4,1120 *usque adeo incerti tabescunt volnere caeco*.

¹⁸ In tal senso opportuno appare il rinvio a Sen. *ep.* 26,4, dove Lucilio afferma che gli uomini non muoiono in un colpo solo, ma sono lentamente corrosi e ogni giorno porta via una parte delle loro forze: *incommodum summum est [...] minui et deperire [...] Non enim subito impulsis ac prostrati sumus: carpimur, singuli dies aliquid subtrahunt viribus* (cfr. anche Sen. *Octav.* 550 *florem decoris singuli carpunt dies*); la stessa idea, anche se variata nell'espressione, è presente anche in *ep.* 24,19 *non repente nos in mortem incidere sed minutatim procedere. Cotidie morimur, cotidie enim demitur aliqua pars vitae*. Cfr. *Thes. l. L. s. v. carpo*, III, c. 491.

¹⁹ A. Traina, *Semantica del carpe diem*, «RFIC» CI, 1973, p. 12 [= *Poeti latini (e neolatini)*, I, Bologna, Pàtron Editore, 1986², p. 237]; S. Tuzzo, *Motivi oraziani in Carmina Burana 75*, «BstudLat» XXXV, pp. 144-145.

²⁰ Questa concezione dell'amore come malattia si ricollega al *topos* delle ferite d'amore e a proposito di Didone si inserisce particolarmente bene nel tessuto narrativo della vicenda, perché effettivamente la regina è stata ferita dagli strali di Cupido, ha subito un'azione magica, è stata come avvelenata. Questa rappresentazione dell'amore è indubbiamente di origine ellenistica e rientra in quelle indagini sulle passioni che la filosofia ellenistica aveva intrapreso ai confini con la scienza. È noto che questo tema delle manifestazioni morbose dell'amore è stato trattato da Teofrasto e più tardi da Plutarco; in ambito latino è famosa la conclusione del libro

essere sfuggita all'autore del nostro carme che anzi sente il bisogno di precisarla ulteriormente dopo la parziale allusione di *ceca flamma* (str. 4a):

«Ignem cecum sub pectore
longo depasco tempore,
qui vires miro robore
toto diffundit corpore.»

Attraverso la ripresa, questa volta letterale dell'espressione virgiliana: *caecus ignis*, il poeta ne riproduce il senso, anche se in una forma diluita, rivelando la violenza inaudita del morbo che infuria dentro il cuore del giovane innamorato e ne consuma tutte le forze, come sottolinea l'*enjambement* e la posizione di *depasco* e *diffundit* enfaticamente collocati al centro del verso rispettivamente fra *longo* e *tempore* e fra *toto* e *corpore*, in riferimento alla durata e all'intensità della passione amorosa, che come una vera e propria grave malattia risulta devastante per il corpo, rendendolo fragile e debole.²¹ Un concetto che viene ribadito nella strofa successiva in cui il giovane innamorato, dichiarando tutta la sua impotenza di fronte alla fiamma dell'amore, confessa che solo la donna può spegnerla²² e che la sua stessa esistenza in bilico fra la vita e la morte dipen-

IV del *De rerum natura* di Lucrezio, in cui appunto l'amore è studiato – con estrema efficacia e con quell'*habitus* scientifico che caratterizza tutta la poesia di Lucrezio – come una vera e propria malattia con tutte le sue degenerazioni; ma furono soprattutto i poeti neoterici ad insistere su questo tema, basti pensare, ad esempio, al carme 76 di Catullo, dove il poeta prega gli dei di liberarlo dall'amore che considera come un morbo: *ipse valere opto et taetrum hunc deponere morbum. O di, reddite mi hoc pro pietate mea* (vv. 25 s.). Anche i poeti elegiaci del periodo augusteo ritornano frequentemente alla concezione dell'amore-sofferenza (cfr., ad es., Tib. 2,5,110; Ov. *Rem.* 81 e 115. cfr. A. La Penna, *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*; «Maia» IV, 1951, pp. 207-208). Si pensi in particolare a Properzio 2,1,57 s. *omnis humanos sanat medicina dolores:/ solus amor morbi non amat artificem*, in cui il poeta afferma esplicitamente che l'amore, a differenza delle malattie del corpo, è una malattia che non può essere curata (cfr. *Properzio, Elegie Libro II*, introd., testo e commento di P. Fedeli, Cambridge, Francis Cairns, 2005, p. 91). Di una tale contraddizione, del resto già ampiamente superata da Ovidio che omologava le terapie dei mali fisici a quelle del mal d'amore, non c'è traccia nel carme medievale, in cui anzi, come vedremo, il giovane innamorato si mostra fiducioso che alla fine con l'aiuto della donna amata possa definitivamente guarire dalla sua malattia.

²¹ In questo senso si può vedere ancora Verg. *Aen.* 4,66 s. *est mollis flamma medullas/ interea et tacitum vivit sub pectore volnus*, ma anche Ov. *rem.* 105 *interea tacitae serpunt in viscera flammae*.

²² Questo tipo di metafora, comune nella poesia erotica (cfr. ad es., Ov. *rem.* 53 *utile propositum est saevas extinguere flammam*; 649 s. *sed meliore fide paulatim extinguitur ignis/ quam subito*) come evidente derivazione del *topos* dell'amore-fuoco (cfr. P. Pinotti, *Presenze elegiache nella V Satira di Persio*, in *Satura. Studi in memoria di E. Pasoli*, Bologna, Pàtron Editore, 1981, pp. 61 ss.) ricorre anche in opere di ispirazione filosofica, che ammoniscono di «estinguere le passioni» (cfr., ad es., Cic. *fin.* 3,10; Sen. *ep.* 99,24; *Agam.* 723; Pers. 5,144 s.).

de da lei²³ (str. 4b):

«Quem tu sola percipere
si vis, potes extinguere,
... meum semivivere
felici ligans federe.»

Solo la donna è in grado, e certo il poeta non la ritiene una possibilità tanto remota come lascia intendere il significativo periodo ipotetico della realtà evidenziato dalla protasi in *enjambement*, di trasformare il senso di frustrazione e di rassegnazione dell'uomo in felicità, quasi l'approdo ad una nuova vita alla quale fa riferimento la studiata disposizione stilistica del v. 4, in cui il participio presente *ligans* è incorniciato da due termini allitteranti *felici* [...] *federe*, con il primo fortemente enfatizzato dalla posizione incipitaria come se il vincolo d'amore che avrebbe unito i due innamorati non potesse essere che felice e fortunato.

All'invito dell'uomo a lasciarsi andare, la risposta della donna non sembra chiudere le porte della speranza, pur appellandosi alla circostanza che l'amore non ha certezze (str. 4c-5a):

«Amoris spes est dubia,
aut verax aut contraria.
amanti necessaria
virtutis est constantia.

Sed ceteris virtutibus est patientia
amoris famulantia.»

Anche Ovidio aveva affermato che l'amore e la guerra sono imprevedibili senza lasciare mai immaginare l'esito finale: *Mars dubius nec certa Venus; vicique resurgunt,/ quosque neges umquam posse iacere, cadunt* (am. 1,9,29 s.). Certo non si tratta di un motivo raro nella letteratura antica, che il poeta medievale avrebbe potuto attingere da più parti, ma il so-

²³ Analogamente in *CB* 104 I il poeta soffre per le ferite d'amore fino al punto da temere per la sua stessa vita; come recita il verso significativamente ripetuto alla fine di ogni strofa: *Egre ferro, quod egroto;/ nam ex toto/ meo voto/ Venus obviat,/ dum me sauciat,/ nec concedit,/ dum me ledit,/ meam michi cedere./ moriar in Venere!* (str. 1); e nell'ultima strofa si fa esplicitamente riferimento ai motivi presenti nel nostro carme: il fuoco della passione che consuma, la sofferenza della malattia, l'ossimoro *vivens / morior* fortemente pregnante per esprimere il paradosso di una vita che somiglia alla morte: *Uror igne consumptivo;/ iam non vivo./ recidivo/ morbo crucior,/ vivens morior./ plus leditur./ qui premitur/ invitus sub onere./ moriar in Venere!* (str. 3); cfr. anche *CB*. 104 II (str. 1,7 s.): *in hac flamma morior,/ dum iocunde saucior*; 103 I str. 1a,5 s. *abiectus lugeo/, despectus pereo/, exclusus languo*.

spetto che sia proprio Ovidio la fonte ci sembra confermato dal confronto fra i due contesti. Il poeta di Sulmona, infatti, inserisce la citazione nella famosa elegia, in cui viene ripreso e sviluppato il *topos* della *militia amoris*²⁴ anche se in una forma del tutto originale rispetto ai poeti elegiaci suoi predecessori, se come osserva il Fedeli, «Tibullo e Propertio opponevano alla vera milizia – quella in difesa e a vantaggio della patria – una loro particolare *militia* sotto le armi di Amore; agli atteggiamenti di segno negativo con cui si realizzava in loro questo ideale di vita (*segnitia, desidia, inertia, nequitia*) si oppone in Ovidio la necessità di affrontare con successo le prove del corteggiamento, dimostrando così la propria forza fisica e la propria abilità».²⁵ In ogni caso Ovidio nell'elegia 1,9 attraverso una serie di esempi propone la perfetta equivalenza tra la vita del *miles* e quella dell'innamorato, arrivando talvolta a prospettare addirittura una netta superiorità dell'*amans* rispetto al *miles*, come nel caso dei vv. 9-10 (*militis officium longa est via: mitte puellam,/ strenuus exempto fine sequetur amans*), dove alla *longa via* del *miles* si oppone quella 'illimitata' dell'*amans*. Il comportamento eroico dello *strenuus amans*, che è pronto a seguire sempre e dovunque la donna amata, viene enfaticamente sottolineato dall'espressione *exempto fine* che non lascia alcun dubbio sulla tenacia dell'amante che è disposto a percorrere un cammino infinito per la sua *puella*. E nei vv. 11-16 si esemplificano tutte le difficoltà e gli ostacoli che l'amante non ha paura di affrontare, rivelando, secondo lo statuto dell'amante elegiaco, quella tradizionale *patientia* a cui si accompagna il sacrificio ad oltranza.²⁶ Ma sono queste le caratteristiche che nel carne medievale si richiedono all'amante, come precisa la donna che insiste attraverso il poliptoto *virtutis/ virtutibus* sulle virtù che deve possedere l'amante e in particolare sulla *patientia*, un requisito di cui l'amore non può fare a meno, del quale anzi – e in questo senso appare molto elo-

²⁴ E. Thomas, *Variations on a Military Theme in Ovid's Amores*, «G&R» XI, 1964, pp. 151-164; E. Pianezzola, *Il canto di trionfo nell'elegia latina. Trasposizione di un topos*, in *Filologia e forme letterarie. Studi F. Della Corte*, III, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1987, p. 135 (= Ovidio. *Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna, Patron Editore, 1999, p. 85); J.C. McKeown, *Ovids, Amores*, Text, Prolegomena and Commentary, II, Leeds, Francis Cairns, 1989, pp. 257 ss.; idem, *Militat omnis amans*, «CJ» XC, 1994-95, pp. 295-304; K. Heldmann, *Argumentationskunst und tätige Liebe in Ovids Gedicht Am. 1,9*, «Hermes» CXXXI, 2003, pp. 46-66.

²⁵ Ovidio, *Opere, I, Dalla poesia dell'amore alla poesia dell'esilio*, ediz. con testo a fronte a cura di P. Fedeli, Torino, Einaudi, 1999, p. XI; cfr. anche M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa, Giardini Editori, 1984, p. 92.

²⁶ R. Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul I degli Amores di Ovidio*, Bari, Edipuglia, 2000, p. 193.

quente il termine *famulantia* – deve essere un compagno di viaggio inseparabile lungo la strada di un corteggiamento a volte serrato e lungo.

L'atteggiamento della donna, dunque, non sembra essere così distaccato e freddo e anzi dà l'impressione di cominciare a vacillare, se continua a dare istruzioni (strr. 5b-5c):

«Sed et ignem, qui discurrit per precordia,
fac extinguat alia!

Noster amor non furtiva, non fragilia
amplexatur gaudia.»

In altri termini l'invito all'uomo a soddisfare i suoi desideri sessuali con un'altra donna, in linea con i precetti dell'amore cortese secondo i quali il piacere sessuale impedisce l'amore,²⁷ è soltanto il primo tentativo di eliminare un ostacolo al sorgere di una passione amorosa che coinvolge i sentimenti più intimi e sinceri. Il motivo viene ribadito dalla posizione di tutto rilievo di *noster* – collocato all'inizio di verso, come se la donna volesse mettere bene in chiaro le sue intenzioni e dettare le sue condizioni –, dal nesso anaforico e allitterante *non furtiva, / non fragilia* che esclude categoricamente gli amori clandestini e passeggeri,²⁸ e infine dall'*enjambement* che, incorniciando *amplexatur*, conferisce una forte enfasi al dettato dei due versi. Si ha l'impressione che la donna voglia giocare fino in fondo il ruolo di *domina* nei confronti dell'amante che a lei si rivolge, secondo i canoni della tradizione elegiaca latina che prevede continui rifiuti per far aumentare l'amore. Ma l'atteggiamento, solo apparentemente irremovibile, della donna non sembra scoraggiare l'uomo, che anzi torna con più forza alla carica, replicando con puntigliosa abilità alle sue obiezioni (strr. 6a-7a):

«Ignis, quo crucior,
immo quo glorior,
ignis est invisibilis.

Si non extinguitur,
a qua succenditur,
manet inextinguibilis.

²⁷ Cfr. Andrea Cappellano, *De amore* 1,9,9 *nimia voluptatis abundantia inpedit amorem* (G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980). Cfr. P. Rossi, *Carmina Burana* cit., p. 266.

²⁸ Evidente l'allusione, sia pure come esempio da non seguire, al *topos* del *furtivus amor*, che ha una lunga tradizione dai comici greci a quelli romani fino agli elegiaci; cfr. F.O. Copley, *Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry*, Madison, American Philological Association, 1956, pp. 36 ss.

Est ergo tuo munere
me mori vel me vivere.»

E tuttavia le argomentazioni dell'amante, anche se stringenti, sono espresse sempre con tono pacato, come di colui che fa attenzione a non mancare di rispetto nel tentativo di spiegare le sue buone ragioni, facendo leva su quei sentimenti, a cui la donna aveva fatto riferimento nel suo discorso. In questo senso significativo appare il termine *ignis*, usato dalla donna nel verso precedente, subito in posizione incipitaria e ripetuto ancora nel verso 3, che contribuisce a fornire una più efficace forza di persuasione e racchiude come in una parentesi i motivi di tormento e di orgogliosa soddisfazione segnalati ancora di più dall'anafora di *quo* e dall'ossimoro *crucior / glorior*, che esprimono in maniera lapidaria lo stato d'animo combattuto di chi ha scelto di dedicarsi con tutto se stesso ad un sentimento profondo e sincero. Il fuoco di un amore così grande, continua l'uomo, appellandosi ad un motivo ricorrente nei *Carmina Burana*²⁹ e dal sapore sentenzioso, non può essere spento, se non da colei che l'ha acceso, una metafora che riceve grande pregnanza anche dal punto di vista della struttura, resa più compatta dal chiasmo con il complemento d'agente *a qua* in riferimento sia a *extinguitur* sia a *succenditur*, e dalla paronomasia *extinguitur / inextinguibilis*. Ma l'abbandono sentimentale dell'uomo non trova più remore nella constatazione che vivere o morire sono per lui un dono della donna, e sembra assecondato dalla musica di una strofa, in cui l'insistita allitterazione e l'anafora di *me*, fortemente enfatica, danno un tono di languido sospiro. Il giovane innamorato è disposto a soffrire per il rifiuto o l'indifferenza della donna amata in un totale e pieno asservimento che ne assorbe tutta la volontà. In tale contesto non difficile riconoscere un riferimento implicito al tema erotico-elegiaco del *servitium amoris*,³⁰ in cui il poeta sceglieva volontariamente di servire umilmente la propria donna e di sperimentarne la *duritia* e i soprusi.

L'accorato appello dell'uomo non ottiene gli effetti sperati, perché Tisbe è ancora titubante e non esita a manifestare i suoi interrogativi, do-

²⁹ Cfr. CB 77,10,3 s. *nam a quodam didici, sicut perhibetur, / quod ille, qui percutit, melius medetur*; 78,2,6 s. *michi mors est iam vicina, / nisi sanet me flos de spina*. Si tratta di un'idea che in origine trovava la sua applicazione pratica in ambito religioso in riferimento all'amore mistico fra l'uomo e Dio, direttamente ispirato dalla divinità nella quale soltanto può trovare appagamento. Cfr. P. Rossi, *Carmina Burana* cit., p. 266.

³⁰ Sul *servitium amoris*, cfr. R.O.A.M. Lyne, *Servitium amoris*, «CQ» XXIX, 1979, pp. 117-130; idem, *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1980, pp. 79 ss.; *Sesto Propertio, Il primo libro delle elegie*, introd., testo critico e comm. di P. Fedeli, Firenze, Olschki, 1980, p. 59 s.; M. Labate, *L'arte di farsi amare* cit., pp. 212 ss.

mandandosi per quale ragione cioè avrebbe dovuto correre dei pericoli per una cosa così incerta come l'amore (str. 7b):

«Quid refert pro re pendula
vite pati pericula?»

A questo motivo la donna si era già richiamata nella quarta strofa, ma qui forse si vuole aggiungere una seconda connotazione, peraltro quasi topica negli scrittori latini,³¹ quella della sollecitudine e dell'ansiosa paura collegati all'amore, come sembra suggerire la posizione enfatica, alla fine del verso ed esattamente al centro di tutto il periodo, dell'aggettivo *pendula*, che certo si riferisce grammaticalmente a *re*, ma lascia immaginare, anche mediante l'allitterazione a distanza, il riferimento allusivo, ai *pericula*, la cui sofferenza è sottolineata dall'allitterante *pati*, un termine molto significativo attraverso il quale la donna sembra voglia imporre a se stessa quella *patientia*, che in precedenza (str. 5a) aveva preteso dall'amante come un requisito essenziale dell'amore. Ma la resistenza di Tisbe sta per esaurirsi, più che respingere l'innamorato, ora vuole solo avere da lui qualche rassicurazione in più prima di cedere; gli ultimi ostacoli che si frappongono, infatti, non sono più ragioni di principio, ma impedimenti banali, veri e propri luoghi comuni,³² quali gli ammonimenti dei familiari, che, tuttavia, non hanno mai rappresentato dei veri ostacoli per le grandi passioni d'amore (str. 8a-10):

«Est pater, est mater,
est frater, qui quater
die me pro te corripiunt,

Et vetulas per cellulas
et iuvenes per speculas
deputantes nos custodiunt;

Argumque centioculum
plus tremo quam patibulum.

Est ergo dignum
virum benignum
vitare signum,

³¹ Cfr., ad es., Ov. *Her.* 1,12 *res est solliciti plena timoris amor.*

³² Cfr. *CB* 79,6 2 *ludos viri non assuevi./ Sunt parentes michi sevi./ mater longioris evi/ irascetur pro re levi./ parce nunc in hora!;* 158,6 «*Si senserit meus pater/ vel Martinus maior frater./ erit michi dies ater;/ vel si sciret mea mater./ cum sit angue peior quater./ virgis sum tributa!*»

unde malignum
murmur cursitat per populum.»

Dalle parole di Tisbe, del resto, traspare un atteggiamento di scherzosa ironia nella descrizione, quasi grottesca, di madre, padre e fratello che, come indica il monotono omeoptoto, sembra passino la loro giornata a rimproverarla e a controllarla con l'aiuto di giovani e vecchiette. Ma, a conferire al contesto un'atmosfera irreal e fantastica è soprattutto il riferimento al mito di Argo, questo mostro dotato di cento occhi sparsi su tutto il corpo,³³ che si vuole far credere, non senza un evidente ammiccamento ironico, faccia più paura del patibolo. E d'altra parte le vere intenzioni della donna diventano palesi allorché, richiamandosi ai precetti dell'amore cortese,³⁴ ricorda quali sono i doveri e quale atteggiamento deve tenere un uomo innamorato, che si comporterà in modo discreto, cercando di evitare il più possibile le dicerie e la malignità della gente. L'uomo coglie al volo l'occasione e fornisce immediatamente le rassicurazioni richieste, anzi, ormai sicuro del fatto suo, risponde alla donna con le sue stesse armi, ricorrendo di nuovo al mito e dicendosi sicuro di poter vincere o eguagliare gli eroi mitici (str. 11a-11b):

«Times in vanum!
tam est arcanum,
quod nec Vulcanum
curo cum sophisticis catenis.

Stilbonis more
Letheo rore
Argum sopore
premam, oculis clausis centenis.»

Il suo amore, infatti, è un sentimento così intimo e personale, che neppure Vulcano potrebbe scoprirlo con le sue insidie, alludendo alla rete invisibile, che egli pose intorno al letto della moglie, divenuta l'amante di Marte, sorprendendo e immobilizzando i due colpevoli alla presenza di

³³ Giunone, gelosa di Io, aveva incaricato Argo di custodirla, per sottrarla alle voglie di Giove, il quale inviò Mercurio per liberarla (cfr. Ov. *Met.* 1, 583-746). Ma sul mito di Argo, cfr. P. Grimal, *Enciclopedia dei miti*, ediz. it. a cura di C. Cordié, pref. di C. Picard, Milano, Garzanti, 1990, pp. 60-61.

³⁴ Cfr. Andrea Cappellano *De amore* 1,4,1-2 *amans* [...] *vulgi quoque timet rumores et omne quod aliquo possit modo nocere*; 1,10,4 *divulgatus enim amor aestimationem non servat amantis, sed eius famam sinistris solet cauteriare rumoribus et poenitentem prorsus saepe reddit amantem* (G. Ruffini, cit.).

tutti gli dei, convocati dal dio del fuoco.³⁵ L'uomo assicura la discrezione del suo amore, ma egli, novello Mercurio,³⁶ farà ancora di più, e con l'acqua soporifera del Lete bagnerà Argo, che cadrà in un sonno profondo e sarà inoffensivo. Sulle ali della fantasia il mito di Argo si aggiorna di nuovi particolari attraverso il ricorso al famoso episodio di Palinuro nel libro quinto dell'*Eneide* Virgilio, in cui il dio Sonno, sotto le sembianze di Forbante, con un ramo immerso nelle acque del Lete asperge le tempie del pilota di Enea, finché gli si chiudono gli occhi e sprofonda nel sonno, precipitando in mare insieme al timone e ad una parte della poppa (vv. 854-860):

ecce deus ramum Lethaeo rore madentem
 uique soporatum Stygia super utraque quassat
 tempora, cunctantique natantia lumina soluit.
 uix primos inopina quies laxauerat artus,
 et super incumbens cum puppis parte reuulsa
 cumque gubernaculo liquidas proiecit in undas
 praecipitem ac socios nequiquam saepe uocantem.

Al di là dei riferimenti letterali, che pure sono significativi, il poeta medievale riprende dal contesto virgiliano soprattutto quell'atmosfera magica,³⁷ all'interno della quale il dio Sonno davanti alla resistenza di Palinuro di non cedere al sonno per nessun motivo, compie un vero e proprio incantesimo, che Virgilio non manca di sottolineare con l'espressione *ecce deus*, per indicare l'intervento divino, che è non solo violento e improvviso, ma quasi sovranaturale e magico. Allo stesso modo nel carme medievale, sia pure con un tono ormai giocoso e pieno di fiduciosa speranza, l'uomo si dichiara pronto, se necessario, ad intervenire energicamente con un atto di magia.

L'atmosfera festosa e carica di aspettative non tarda a dare i suoi frutti; Tisbe ha appena finito di ascoltare tutto ciò che avrebbe voluto sentirsi dire, e, tornando dal mito alla realtà della situazione presente, nonostante nella sua mente si giochi ancora una sorta di *psicomachia* fra il pudore e la passione amorosa, ora non ha più remore a confessare i suoi reali sentimenti (str.12a-12b):

«In trutina mentis dubia

³⁵ Cfr. P. Grimal, *Enciclopedia dei miti* cit., p. 187.

³⁶ *Stilbonis* è epiteto della stella di Mercurio; cfr. Apul. *mund.* 2; Hyg. *astr.* 2, 42; 4,16; *fab.* 181,5.

³⁷ G. Laudizi, *Palinuro* (*Verg. Aen. V 827 ss.; VI 337 ss.*), «Maia» XL, 1988, pp. 68-69.

fluctuant contraria
lascivus amor et pudicitia.

† Sed eligo, quod video:
collum iugo prebeo,
ad iugum tamen suave transeo.»

La donna realisticamente asseconda i suoi desideri senza più alcuna cautela con un abbandono totale, manifesto anche nel lessico, che al di là di un riferimento letterale al testo biblico,³⁸ rinvia ad una metafora ricorrente nella poesia erotica latina, cioè quella dell'amante che piega il collo al giogo della puella o di Venere o di Amore.³⁹ Nel nostro caso, tuttavia, è la donna che offre spontaneamente il collo, vinta da un sentimento profondo, al giogo dell'amore, enfatizzato dal poliptoto *iugo / iugum*, e significativamente definito dall'aggettivo *suave*, rivelatore di una passione amorosa delicata e sincera. Una delicatezza che non sfugge all'uomo, di cui anzi se ne appropria, negando che l'amore possa essere sentito come un giogo e aggiungendo al generico *suave* e per di più al grado comparativo tre ulteriori connotativi, che conferiscono una forte pregnanza alle sue parole (str. 13):

«Non bene dixeris
iugum secretum Veneris,
quo nil liberius,
nil dulcius, nil melius.»

L'anafora di *nil* rivela lo stato di euforica esaltazione dell'uomo, che culmina nell'esplosione finale piena di entusiastica esultanza⁴⁰ e nel tempo di intima consapevolezza del valore dell'amore appena conquistato, che riceve una definitiva consacrazione dal forte contrasto dell'espressione *furta pia*,⁴¹ ossimorica sotto l'aspetto formale, ma molto efficace nel sancire concretamente la legittimità e la santità di quel sentimento: (str. 14°):

³⁸ Mt. 11,30 *iugum enim meum suave est, et onus meum leve*.

³⁹ Cfr., ad es., Tib. 1,4,16 *paulatim sub iuga colla dabit*; e Properzio, che ammonisce *dum licet, iniusto subtraha colla iugo* (2,5,14), tuttavia subito dopo aggiunge, proprio come nel carne medievale, che si tratta di un giogo leggero: *omne in amore malum, si patiare, leve est* (16); Orazio (*carm.* 3,9,17 s.) fa riferimento al giogo bronzeo di Venere, che costringe di nuovo i due amanti separati: *quid si prisca redit Venus/ diductosque iugo cogit aeneo?* Cfr. A. La Penna, *Note sul linguaggio* cit., p. 206.

⁴⁰ Per i *dulcia gaudia* di Venere, cfr. CB 56,2,3 ss. *dulcia/ gaudia/ sollemnizent Veneris gymnasia!*

⁴¹ Cfr. Ov. *Trist.* 2,440 *non potuit Veneris furta tacere suae*.

«O quam dulcia
sunt hec gaudia!
Veneris furta sunt pia.»

Come si può notare il messaggio amoroso, che costituisce l'obbiettivo parenetico del carne dal tono spesso elegiaco, viene concentrato alla fine del componimento. Un ritardo significativo, funzionale a rappresentare la vicenda come effusione di un sentimento personale, ma non indirizzata ad influenzare la donna-destinatario con insistenze pragmatiche. In questo modo l'innamorato ha la possibilità di manifestare, quasi in punta di piedi senza provocare alcuna resistenza della donna, il proprio *ethos*, presentando l'intento erotico scevro da ogni rischio ed anzi come degno corollario dell'*ethos*. Il paesaggio bucolico iniziale, descritto con dovizia di particolari, che non mancano di suscitare forti emozioni in un'atmosfera di sognante serenità, acquista un'immagine diversa alla luce dello svolgimento del dialogo fra i due protagonisti, la cui intimità sentimentale finisce per diventare un tutt'uno con la natura circostante. Ma la vera svolta della vicenda si registra nell'ultima strofa, quando la donna, rivolgendosi all'innamorato, dichiara di essersi lasciata attrarre totalmente nel suo ideale di vita:

«Dulcissime!
totam subdo tibi me.»

Parole eloquenti che rivelano una scelta e un abbandono incondizionati nel vocativo *dulcissime*, con il quale viene apostrofato il giovane amante, e soprattutto nella scansione stilistica dell'ultimo verso, in cui l'iperbato *totam [...] me* incornicia con icastica efficacia il termine *subdo*, testimoniando inequivocabilmente la passione amorosa che unisce strettamente i due amanti, come sottolineano anche i contigui *tibi me*. I due pronomi personali uno accanto all'altro costituiscono il sigillo finale del dialogo d'amore, in cui i due protagonisti finiscono per legarsi definitivamente.

Fernando Garreffa

I turbamenti *fin de siècle* di Svevo

Quantunque la produzione letteraria di Svevo sia stata visitata innumerevolmente dai critici, si è lungi dal considerare completata e assiomatica l'esegesi dell'opera dell'autore triestino e ogni nuovo lavoro critico in questo campo non può che riconoscere e mettere in evidenza la ricchezza, la complessità e la problematicità teoriche che la sostanziano.

La variegata cultura di Svevo spazia dai classici italiani ai naturalisti francesi, dal gotha della letteratura tedesca alle maggiori opere della tradizione ebraica. Tali molteplici interessi culturali furono il frutto della combinazione della vivace intelligenza del giovane Ettore Schmitz con la sua partecipazione all'ambiente sociale triestino di fine Ottocento che, costituito dalla convivenza simbiotica di una varietà di razze e tradizioni culturali, certamente ha influenzato gli indirizzi e gli interessi culturali del nostro autore. Come dice E. Apih in *La società triestina negli anni di Svevo*, occorre tuttavia considerare che la cosmopolita Trieste ottocentesca era un centro «mitteleuropeo nel senso asburgico»,¹ in cui la componente tedesca aveva una maggiore rilevanza numerica e politica rispetto alle altre etnie. È inoltre riconosciuto ormai da tempo il valore che la cultura e la letteratura mitteleuropee hanno avuto nell'opera di Italo Svevo, tanto che «'Italo Svevo e la cul-

¹ E. Apih, *La società triestina negli anni di Svevo*, in *Il caso Svevo*, a cura di G. Petronio, Palermo, Palumbo, 1976, p. 13.

tura asburgica' è un tema d'obbligo nella letteratura sveviana»² e «l'appartenenza di Svevo al mondo mitteleuropeo ha carattere organico, rientra in una cultura che nei libri trovava solo uno dei suoi modi di espressione».³ All'interno dei rapporti che Italo Svevo ebbe con la cultura mitteleuropea del periodo, una sicura importanza riveste la lettura del trattato di Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, che egli probabilmente condusse sull'originale tedesco.⁴ Nella particolare posizione e situazione della Trieste di fine Ottocento Svevo poteva infatti partecipare della cultura tedesca e di quella italiana, assimilandone tendenze e prospettive, ed appare logico e conseguente che egli risentisse anche della mentalità e delle asserzioni programmatiche espresse in molti testi divulgativi, scientifici o pseudoscientifici e letterari dell'epoca. In tale prospettiva intellettuale furono proprie di Svevo, nei confronti della donna, concezioni che la sensibilità politica e sociale odierna non esiterebbe a definire tradizionali e conservatrici e che,

² G. Zampa, *Italo Svevo e la cultura asburgica*, in *Italo Svevo oggi*, Atti del Convegno, Firenze (1979), a cura di M. Marchi, Firenze, Nuovedizioni E. Vallecchi, 1980, p. 50. Inoltre, a tale proposito, meritorio e imprescindibile è il lavoro di G.A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa. Edizione ampliata e completamente riveduta*, Napoli, Liguori, 2002.

³ *Ibidem*, p. 63.

⁴ Otto Weininger è un intellettuale viennese, nato nel 1880 e suicidatosi nel 1904. Egli visse a Vienna per quasi tutta la sua esistenza. Nel 1904, dopo aver preso in affitto un appartamento in cui aveva abitato Beethoven, vi si suicidò con un colpo di pistola. Qualche mese prima aveva dato alle stampe *Geschlecht und Charakter*, la sua opera più conosciuta, un testo dall'incredibile misoginia, in cui la donna viene considerata in una luce completamente negativa. All'essenza femminile vengono attribuiti tutti i mali e i vizi più riprovevoli: volgarità, ottusità, passività sessuale e mentale nei confronti del maschio, peccaminosità. La fama di questa opera, che ebbe un successo planetario e nel 1921 raggiunse la ventiduesima ristampa, per poi finire avvolta dal velo oblioso delle generazioni, conobbe l'apice nel primo ventennio del Novecento, raggiungendo anche la sonnacchiosa e periferica Trieste e dandovi un vivace dibattito culturale. Si potrebbe essere tentati di supporre che l'eco planetaria di *Geschlecht und Charakter* sia stata coadiuvata o addirittura provocata dalla schietta e provocatoria misoginia che fonda e allo stesso tempo correda il tema trattato, quello del rapporto tra i due sessi, ma, se ciò può essere vero per quanto riguarda il successo commerciale di un testo la cui lettura appariva al popolo dei lettori appetibile in virtù della maliziosa provocazione in esso contenuta, non lo è per quanto riguarda il dibattito e l'interesse critico suscitati presso gli intellettuali dell'epoca, in quanto *Geschlecht und Charakter* ripete temi e problematiche ormai omogeneizzati dalla cultura del periodo. L'opera di Weininger è provocatoria, ma non innovativa; essa trova collocazione nell'ambito della polemica del periodo sul femminismo e sulla necessità di riconoscere alle donne la parità non solo sociale e politica, ma anche ontologica nei confronti dell'uomo.

esplicitandosi nei primi due romanzi sveviani, *Una vita e Senilità*, in parte si ritroveranno, deformate da una ipertrofica misoginia, nel successivo *Geschlecht und Charakter*. Tale parentela tematica ed ideologica, riconducibile all'influsso permeante di un comune humus socio-culturale, era già stata riconosciuta da Debenedetti, che in un suo celeberrimo intervento del 1929⁵ individua proprio quei «precorriti» sveviani nei confronti di Weininger illustrabili nell'ottica della comune appartenenza ad un panorama intellettuale caratterizzato da sentimenti conservatori di odio, disprezzo, paura, terrore, superiorità maschile, nei confronti della donna. Per Weininger la donna, compenetrata in primo luogo da componenti biologiche di sessualità istintuale, eserciterebbe una nefasta influenza attrattiva nei confronti dell'universo maschile, non consentendo all'uomo di elevarsi al di sopra dell'elemento che lo incatena a una condizione di infelicità e di condanna, ossia il proprio corpo. «*La donna, D, non è che sessualità*»,⁶ sostiene il filosofo viennese, e una simile considerazione non può non richiamare alla mente uno dei personaggi femminili sveviani più riusciti, Angiolina, ideato e delineato sul solido *topos* della donna sensuale, preda della sessualità. Senonché Weininger va oltre. Egli discerne, infatti, due tipologie di donna: la madre e l'etera. La prima è la donna completamente assorta nelle cure domestiche, della prole e del marito; la seconda, invece, è attratta solo dall'orgasmo, essendo dominata dagli appetiti sessuali ed incapace di rimanere vincolata ad un singolo uomo o di concepire una vita familiare e coniugale; la madre concepisce il sesso come mezzo per procreare, l'etera come fine a se stesso. L'intellettuale e, in generale, l'uomo di cultura verrebbero sedotti più dalla vivacità e dall'esuberanza dell'etera che dalla monotona ripetitività della madre, in quanto l'etera «è la rappresentante della vita lieve [...], lei non è la madre, è la brava ballerina, essa sola cerca i divertimenti e l'alta società, le passeggiate e i locali notturni, le spiagge

⁵ G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, «Il Convegno» (1-2), 1929, ora in *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 405-450.

⁶ O. Weininger, *Sesso e Carattere*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1992, p. 133.

e i luoghi di cura, i teatri e i concerti, abiti nuovi e gioielli, denaro da spendere a profusione, lusso invece di 'comfort', rumore invece di quiete, non la poltrona a braccioli fra uno stuolo di nipotini, ma l'attraversare il mondo sul cocchio trionfale della bellezza del suo corpo». ⁷ Quanto questo ritratto mondano dell'etera possa essere anche una valida ed attendibile epitome del carattere di Angiolina, ogni lettore di *Senilità* può comprenderlo. ⁸ Inoltre dalla schiavitù alla sessualità derivano alla donna, secondo Weininger, i principali caratteri d'inferiorità che egli le riconosce, ossia la ricettività emotiva e la predisposizione alla totale sottomissione intellettuale e psichica nei confronti dell'uomo. In *Una vita* e *Senilità* si incontrano spesso figure femminili di questo genere: mogli che arrivano ad acquisire modi e cadenze dialettali del marito ⁹ o donne disposte ad accettare acriticamente il patrimonio di nozioni e valori che l'amato offre loro. ¹⁰ A tale riguardo la volubile e civettuola vanità femminile, tanto biasimata in *Geschlecht und Charakter*, era già giunta a fornire i tratti di una vera e propria iconografia letteraria che, per limitarci a qualche esempio, accomuna l'Angiolina di Svevo all'Eva di *Eva* e ad alcune donne del villaggio di Acì Trezza nei *Malavoglia* di Verga, alla Frieda de *Il Castello* di F.

⁷ *Ibidem*, p. 302. Si deve precisare che, con il termine «etera», Weininger non intende soltanto la prostituta mestierante, ma anche qualsiasi donna che presenti una tendenza caratteriale ad una vitale e prorompente sessualità.

⁸ «Il vestito bianco, che esagerava il figurino d'allora, la vita strettissima, le maniche allargate, quasi palloni rigonfi, domandava l'occhiata, era stato fatto per conquistarla. La testa [di Angiolina] usciva da tutto quel bianco, non oscurata da esso, ma rilevata nella sua luce gialla e sfacciatamente rosea, alle labbra una sottile striscia di sangue rosso che gridava sui denti, scoperti dal sorriso lieto e dolce gettato all'aria e che i passanti raccoglievano. [...] Emilio arrossì. Gli parve di poter leggere negli occhi di ogni passante un giudizio ingiurioso. La guardò ancora. Evidentemente ella aveva nell'occhio per ogni uomo elegante che passava, una specie di saluto; l'occhio non guardava, ma vi brillava un lampo di luce» (I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, in *Tutte le opere*, edizione diretta da M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 438).

⁹ Della madre di Alfonso in *Una vita* e del suo rapporto con il marito, ad esempio, ci viene detto che «nei lunghi anni ch'ella aveva vissuto con lui se ne era assimilato i modi» (*ibidem*, p. 261).

¹⁰ In *Senilità* Emilio deduce l'esistenza di altri uomini nella vita di Angiolina ascoltando le particolarità dialettali o gergali che ella da essi ritiene ed emblematico è un pensiero di Annetta: «La vita era quella che le dava lui quando la baciava; il resto non valeva niente» (*ibidem*, pp. 223-224).

Kafka, così come all'integerrima, quanto sensuale, Tony Buddenbrook de *I Buddenbrook* di T. Mann. E se Weininger afferma che la vanità delle donne «si regola secondo ciò che appare loro il massimo valore: la conversazione, l'aumento della bellezza corporale, il riconoscimento di questa da parte degli altri»,¹¹ già qualche anno prima di lui Svevo aveva rasentato questa convinzione nella descrizione di un incontro tra Emilio ed Angiolina: «Egli aveva osato una carezza timida sui capelli: tanto oro. Ma oro anche la pelle, aveva aggiunto, e tutta la persona. Credeva così d'aver detto tutto mentre ad Angiolina non parve. Ella stette un istante pensierosa e parlò di un dente che le doleva. – Qui, – disse e fece vedere la sua bocca purissima, le gengive rosse, i denti solidi e bianchi, uno scrigno di pietre preziose legate e distribuite da un artefice inimitabile, la salute».¹² Angiolina è, pertanto, figura femminile di primaria rilevanza non solo per la scrittura sveviana, ma anche all'interno del panorama letterario del periodo; è sensuale, accattivante, ed in lei Svevo recupera e traduce molte delle teorie sulla donna, che spesso si fermano alla consistenza speculativa di sofismi, che impregnano la sua epoca. Ed è per questo motivo che, qualora si investighino i rapporti tra Weininger e Svevo, la migliore cartina di tornasole risulta essere proprio la psicologia del personaggio di Angiolina: quando l'intellettuale viennese insiste sull'attitudine menzognera delle donne, sostenendo che l'«*incapacità della donna per la verità* [...] è la base della sua *mendacità*»,¹³ non può non sopraggiungere il sospetto che Svevo questa asserzione l'abbia già sperimentata nel tratteggiare il carattere di Angiolina, della quale si può anche leggere che «era una mentitrice ostinata»;¹⁴ e quando Angiolina fa sfoggio della propria religiosità nel suo rapporto d'amore con Emilio, si può notare come essa sia molto simile alla superstizione interessata di cui Weininger rende capaci le donne.

¹¹ O. Weininger, *Sesso e Carattere* cit., p. 252.

¹² I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 415.

¹³ O. Weininger, *Sesso e Carattere* cit., p. 345.

¹⁴ I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 545.

La misoginia di Weininger investe anche il rapporto madre-figlio. In quest'ambito Weininger giunge a conclusioni che anticipano in parte le teorie di Freud; ciò che sicuramente diversifica i due è, tuttavia, il sentimento di aspra condanna e ribrezzo che trapela dalle pagine di *Geschlecht und Charakter* nei confronti della figura della madre, completamente assente nelle opere di Freud. Dal canto suo Svevo, in *Una vita e Senilità*, precorre alcune teorie di Freud, prima di accettarne appieno le implicazioni narrative nella *Coscienza di Zeno*: il particolare legame affettivo che unisce Alfonso alla madre e la possessiva gelosia nei riguardi del figlio da parte di quest'ultima possono essere considerati elementi 'pre-weiningeriani', ma anche 'pre-freudiani'.¹⁵

Chi si aspettasse di ritrovare la misoginia di Weininger riflessa nei caratteri femminili de *La Coscienza di Zeno* rimarrebbe deluso. A differenza che nei «precorrimenti» di *Una vita e Senilità* nei confronti di *Geschlecht und Charakter*, che abbiamo analizzato nelle pagine precedenti, ne *La Coscienza di Zeno* la figura della donna si emancipa dai clichè antifemministi propri della cultura di fine Ottocento. Ha ragione Scandiani, pertanto, quando afferma che «è da notare come proprio quando Svevo viene a conoscenza di Weininger, cioè ne *La Coscienza di Zeno*, i tratti misogini vengano senz'altro attenuati e ridimensionati». ¹⁶ Eppure Weininger è presente anche ne *La Coscienza di Zeno* ed in più punti; tuttavia il suo pensiero non si ritrova necessariamente nella costituzione dei personaggi femminili, manifestandosi, piuttosto, mediante uno slittamento strutturale dal piano della narrazione a quello della storia, all'interno delle concezioni che i protagonisti maschili

¹⁵ In realtà, questi «precorrimenti» di Svevo nei confronti di Freud possono spiegarsi grazie alla conoscenza che egli aveva delle nuove teorie della psichiatria di fine Ottocento. Negli ultimi anni dell'Ottocento, psichiatri quali Charcot, Bernheim, Janet, avanzarono ipotesi e ricavarono deduzioni sulla psiche dell'uomo che Freud sfruttò poi nei suoi primi scritti. Anche la psichiatria italiana, tra i cui esponenti ricordiamo Eugenio Tanzi, concittadino e amico di Svevo, oltre che fiero oppositore della teoria psicoanalitica, conobbe alla fine dell'Ottocento nuove intuizioni che portarono a uno svecchiamento della dottrina psichiatrica. Esula dai fini di questo studio analizzare e descrivere le scoperte e le convinzioni di questi innovatori della teoria e della pratica psichiatriche, tuttavia si può affermare che esse, assieme alla successiva speculazione di Freud, influirono sulle opere di molti letterati, coevi o di epoca successiva.

¹⁶ G. Scandiani, *Svevo, Weininger e la donna*, «Humanitas» (4), 1983, pp. 551-58.

maturano sulle donne e soprattutto nell'indole degli stessi. E, d'altra parte, il fatto che nella biblioteca di Zeno e in quella di Guido trovi posto il testo di Weininger è assicurato da quanto Zeno stesso ci dice: «[Guido] Era ben dotto, e ad onta della mia stanchezza stetti a sentirlo con ammirazione. Molto tempo dopo scopersi ch'egli aveva fatte sue le geniali teorie del giovine suicida Weininger [...]. Ma conservai quelle teorie e le perfezionai con la lettura del Weininger. Non guariscono però mai, ma sono una comoda compagnia quando si corre dietro alle donne».¹⁷ Di conseguenza appare evidente come siano le opinioni sulla donna di Zeno, e non quelle di Svevo, a coincidere per alcuni versi con quelle di Weininger e, procedendo oltre, si può insistere sul fatto che, nell'arco cronologico che separa la composizione di *Senilità* da quella de *La Coscienza di Zeno*, si sia creato ed approfondito, lungo percorsi evolutivi autonomi, un divario speculativo ed ideologico tra i due autori riguardo alla concezione della figura femminile: diversamente non si potrebbe spiegare il fatto che, mentre l'intellettuale viennese condanna irrimediabilmente il sesso femminile, al contrario Svevo e, spesso, Zeno vi rinvengono un porto di salvezza in cui attraccare per sottrarsi ai marosi delle loro nevrosi. Ciò nonostante la lettura di *Geschlecht und Charakter* influì su alcune vedute di Zeno; ad esempio, allorché Zeno sostiene delle donne che «ogni giorno che sorge porta loro una nuova interpretazione del passato»,¹⁸ non può non risaltare la somiglianza di tale giudizio con la convinzione espressa in *Geschlecht und Charakter* che la donna è «essere che [...] vive nel momento, in modo discontinuo, identificandosi ad ogni singola esperienza del tempo»¹⁹ e che non si sente mai «identico nei singoli punti successivi del tempo».²⁰ La frequentazione 'zeniana' dell'opera di Weininger trapela anche dall'accostamento di Ada e Carmen ai modelli femminili della madre e dell'amante, operato da Zeno in termini molto simili a quelli che Weininger usa in *Geschlecht und Charakter*

¹⁷ I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 773.

¹⁸ *Ibidem*, p. 866.

¹⁹ O. Weininger, *Sesso e Carattere* cit., p. 191.

²⁰ *Ibidem*, p. 192.

per definire i contorni dei tipi femminili della «madre» e dell'«etera»: «Come erano differenti le due donne! Si somigliavano un poco, ma Carmen pareva un'Ada caricata. Io pensai che veramente l'una che pur era vestita più riccamente, fosse fatta per divenire una moglie o una madre mentre all'altra, ad onta che in quell'istante portasse un modesto grembiule per non insudiciare il suo vestito alla macchina, toccava la parte di amante».²¹ Ne *La Coscienza di Zeno* le teorie di Weininger traspaiono, quindi, dalla prospettiva narrante del protagonista e non potrebbe essere diversamente: Zeno è narratore in prima persona (e, citando M. Lavagetto,²² inventore) delle vicende del romanzo. Da questo punto di vista, la cultura di Zeno (diversa da quella di Svevo) è quella di un «positivista dilettante *fin de siècle*, imbevuto di una miriade di conoscenze scientifiche imprecise perché assorbite fuori dal loro contesto specifico»;²³ una cultura, pertanto, intrisa di conoscenze disparate e spesso di concezioni esautorate, particolarmente ricettiva nei confronti di tendenze misogine quali quelle di *Geschlecht und Charakter*. Alfonso Nitti, Emilio Brentani e Zeno Cosini rappresentano tre figure di 'inetti' che sperimentano altrettanti diversi esiti della loro tara caratteriale: Alfonso si suicida, incapace di adattarsi ai modelli e alle richieste di una società fondata sulla 'lotta'; Emilio, dopo aver assaporato temporaneamente l'ebbrezza carnevalesca di un amore ricco di colori vitali, ritorna al gramo e monotono limbo della propria esistenza; Zeno converte la sua inettitudine, sospinto da casi fortunosi, in successo nella vita. Svevo, dando vita a questi tre personaggi, affida loro la testimonianza di una filogenesi positiva dell'inetto, rapportata al destino narrativo di altrettanti antagonisti, segnati dai marchi di virilità e vitalità che spesso mancano ai protagonisti stessi. L'inetto sveviano nei confronti dei suoi antagonisti soffre sempre di un'invidiosa

²¹ I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 923. Weininger descrive la madre come un «essere troppo semplice, affaccendato, vestito senza gusto» mentre l'etera ama «abiti nuovi e gioielli» e «lusso invece di comfort» (O. Weininger, *Sesso e Carattere* cit., p. 302).

²² M. Lavagetto, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. LXIX.

²³ G. Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno: storia di due 'biblioteche'*, Milano, Studi Bompiani, 1994, p. 51.

soggezione, spesso manifestata tramite atteggiamenti che Weininger ascriverebbe al novero delle attitudini femminili.²⁴ La femminilità dei comportamenti dei protagonisti sveviani, tuttavia, li riconduce nei confini più dilatati dell'universo culturale dell'ebraismo. Svevo, infatti, è di origine ebraica, attento conoscitore di tutte le espressioni culturali della sua razza e i temi dell'ebraismo si diffondono anche nella sua opera, anche se si tratta di un ebraismo sotterraneo ed inconsapevole.²⁵ Eppure i tre inetti sveviani sono altrettante figure di ebrei²⁶ che incarnano «il doloroso momento dell'anima ebraica»²⁷ dell'estraniamento e dello straniamento nella moderna civiltà occidentale, in quanto «il grande tema sveviano dell'inettitudine [...] deve molto alle idee schopenhauriane di contemplazione, di *noluntas* e di asceti, ma non meno anche a quella realtà di contraffazione, di snaturamento e di disadattamento della figura del singolo che caratterizza la condizione estraniante del processo assimilativo ebraico».²⁸ L'ebraismo dell'inetto mantiene dei punti di contatto con quanto dell'ebraismo sostiene Weininger, che dedica un intero capitolo di *Geschlecht und Charakter* alla definizione del tipo dell'ebreo.²⁹ L'ebreo, secondo Weininger, rappresenta un coacervo di attitudini spregevoli e degradanti, che egli condivide con la femmina, da Weininger tanto disprezzata; l'ebreo non sa amare, non ha il senso della proprietà, è vile, ragiona solo entro l'ottica del denaro, è fedifrago, racchiude quanto di più femminile possa esserci in un uomo. Ancora una volta è possibile scovare nei protagonisti dei romanzi di Svevo alcuni tratti riconducibili alla disamina

²⁴ Lo stesso Svevo descrive la disposizione di Emilio nei confronti del Balli come quella di «una delle tante femmine a lui soggette» (I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 411).

²⁵ Cfr. E. Levi, *Italo Svevo e l'anima ebraica*, in *Il lettore inquieto*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

²⁶ Per tutti e tre valga quanto Svevo, in una delle cinque bozze della *Prefazione a Senilità*, dice di Emilio: «Mi sembrerebbe proprio di mutilare il libro privandolo del suo titolo. Io non so neppure l'origine di esso, non so se attribui un carattere senile al protagonista del romanzo, alla sua razza (a proposito: mi accorgo di non aver mai trovato il modo di dire che era un ebreo), o all'ambiente in cui si muoveva» (I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 1347).

²⁷ E. Levi, *Italo Svevo e l'anima ebraica* cit., p. 179.

²⁸ G.A. Camerino, *Italo Svevo scrittore ebraico*, «Italienische Studien» (7), 1984, pp. 63-75.

²⁹ Ebreo egli stesso, Weininger visse questa sua condizione come una colpa da espiare.

weingeriana. Alfonso ed Emilio, ad esempio, presentano un grado di soggezione tale nei confronti dei loro antagonisti da rasentare quella passività femminile che Weininger attribuisce anche all'ebreo; Zeno chiede la mano prima di Ada, poi di Alberta e infine di Augusta perché in realtà scorge nelle figlie di Giovanni Malfenti le qualità che egli invidia al padre e sposare una di loro significherebbe per lui poterle acquisire. Ma Zeno possiede anche altri tratti caratteriali che possono essere ricondotti alla tipologia dell'ebreo di Weininger, tra cui la tendenza all'autocommiserazione (evidente al momento della morte del padre o di quella di Giovanni Malfenti e anche nei discorsi con il suo amico Tullio), la scepsti nei confronti del credo religioso, l'improvvisazione nella conduzione dei suoi affari e nella gestione del patrimonio.

Ne *La Coscienza di Zeno* è presente anche un altro personaggio la cui figura rimanda all'ebreo tratteggiato in *Geschlecht und Charakter*: Guido Speier. L'antagonista di Zeno viene gradualmente privato, nel corso degli sviluppi diegetici, della virilità piena di successo tipica di Macario e Stefano Balli ed a ciò contribuisce sicuramente il fatto che la conduzione della narrazione sia affidata all'inetto Zeno; non è bene dimenticare, infatti, che Guido Speier è la risultante narrativa di un plausibile incrocio tra istanze di aderenza al reale e tentazioni di deformazione denigratoria che avviene nella scrittura di Zeno.³⁰ È Zeno ad informare il lettore che Guido «aveva fatte sue le geniali teorie del giovine suicida Weininger»³¹ ed è sempre lui a riferire la battuta, di chiaro sapore weingeriano, con cui Guido chiosa l'immagine di donna che l'amico gli ha delineato sulla faccia illuminata della luna: «— Vede tante cose quella donna! Peccato ch'essendo donna non sa ricordarle —».³² Anche nelle sue azioni Guido è personaggio illuminato da una luce 'weingeriana': il suo modo truffaldino e imprevedente di condurre gli affari richiama alla mente la «poca serietà» e la «disone-

³⁰ L'adesione di Guido alle teorie di Weininger potrebbe anche essere frutto di queste tentazioni di deformazione denigratoria da parte di Zeno.

³¹ I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 773.

³² *Ibidem*, p. 774.

stà»³³ che Weininger imputa agli ebrei; egli rivela verso Ada un sentimento amoroso piuttosto freddo, che sfocerà ben presto nel tradimento, tipico corollario comportamentale di quel carattere «lussurioso e sensuale»,³⁴ incapace di «qualsiasi amore»,³⁵ che Weininger ascrive agli ebrei; il suo arrivismo, la sua «mancanza di tatto in società»,³⁶ sono infine altri elementi che si riallacciano alle negatività dell'ebreo di Weininger.³⁷ Tuttavia sembra utile al proposito precisare che la ricezione storica di *Geschlecht und Charakter* si fonda su una duplice stratificazione semantica ed ermeneutica, in relazione alla quale è necessario organizzare anche il raffronto con l'opera narrativa di Svevo: un primo livello, di intelligibilità letterale, immediata ed evidente, è rappresentato dai contenuti di vituperante misoginia e, rispetto ad esso, le somiglianze di superficie tra le figure femminili nei romanzi di Svevo e la donna ritratta in *Geschlecht und Charakter* devono essere ricondotte alla comune appartenenza a un panorama culturale e sociale particolarmente guardingo e diffidente nei confronti dei nascenti movimenti di emancipazione femminile; il secondo livello, dalle chiavi interpretative simboliche e mediate, si situa invece su di un piano ideologico e concerne la strenua difesa nei confronti di una tradizione culturale ottocentesca obsoleta, che il filosofo viennese cerca anacronisticamente di riproporre in qualità di canone conoscitivo ed espressivo della realtà moderna, mediante un misoneistico rifiuto di tutte le manifestazioni culturali che in quel canone non rientrano e che vengono ipostatizzate dalla donna e dall'ebreo. È proprio sul piano dell'interpretazione della filigrana ideologica del discorso simbolico che le similitudini con la produzione letteraria di Svevo, nel contesto dello

³³ O. Weininger, *Sesso e Carattere* cit., p. 412.

³⁴ *Ibidem*, p. 396.

³⁵ *Ibidem*, p. 412.

³⁶ *Ibidem*, p. 396.

³⁷ Occorre sottolineare, tuttavia, che per tutto il resto le posizioni di Weininger e Svevo sull'ebraismo sono del tutto antitetiche. Svevo fu sempre fiero della sua ebraicità e sempre dedito a studiare le espressioni culturali dell'ebraismo con una profondità critica e una simpatetica partecipazione che differenziano le sue posizioni su questo tema da quelle di Weininger.

svilupparsi di una dialettica oppositiva, diventano più significative e profonde da un punto di vista culturale, derivando da una riflessione sulle stesse problematiche che induce i due autori ad esercitare opzioni completamente opposte. Svevo, infatti, propende per una ricerca espressiva che è ben lontana e differente dalla inattuale riproposizione weiningeriana del patrimonio assiologico ed ideologico di un passato ormai inconciliabile con le esigenze della modernità. L'autore triestino percepisce e accetta, pur a malincuore, il crollo dei valori etici ed estetici della Kultur e, a differenza di Weininger, vi reagisce dapprima con smarrimento e successivamente con un tentativo di superare tramite la fondazione di nuove forme espressive la situazione di stallo creativo generata dal pensiero negativo. Ed è proprio tale atteggiamento euristico che permette di raggruppare le opere di Svevo, Musil, Kafka, Wittgenstein, sotto un'unica etichetta letteraria.

Il periodo storico che intercorre tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento è caratterizzato da una profonda crisi storica, politica e sociale che investe tutta l'Europa. In particolare, l'Impero asburgico, che per tanti secoli era stato uno dei cardini della politica europea, culla dei più grandi monarchi d'Europa e delle loro mire espansionistiche, dopo il 1918 sarà ridotto a semplice nazione d'Europa e certamente non tra le più importanti. Eppure, paradossalmente, proprio alla fine del secolo XIX Vienna diventa la sede di un notevole fermento intellettuale, sia nel campo delle scienze che in quello della letteratura e della filosofia. Per quanto concerne queste ultime, l'esuberanza che le contraddistingue è il frutto della riflessione melanconica operata dagli intellettuali viennesi di fine secolo sulla loro condizione segnata da una drammatica dicotomia tra l'attaccamento a valori classici ormai al tramonto e la traumatica necessità di trovare nuovi contenuti e modi espressivi che possano dar vita a una nuova alba creativa. Il conflitto tra la fedeltà ai valori della cultura classica, rappresentata dalla vecchia Austria, e la necessità di decretare la loro inattualità e la loro inadeguatezza a rappresentare il mondo moderno equivale negli intellettuali viennesi ad «una discrepanza fra valori etici

e valori estetici, nel cui ambito matura la crisi del linguaggio». ³⁸ La crisi del linguaggio si collega strettamente alla crisi dell'io inteso quale centro fondante di ogni realtà; l'io capace di contenere in sé tutto il mondo, l'io a cui ogni manifestazione sensibile poteva essere ricondotta, l'io indiviso e unitario che sovrastava e dirigeva l'universo dei sensi, l'io tipico della cultura tradizionale, nella cultura viennese e asburgica di fine Ottocento finisce per disintegrarsi (proprio come il vecchio Impero asburgico), sostituito da una soggettività scissa, non più in grado di padroneggiare le molteplici forme del reale. Scomparsa l'unità del soggetto, si sgretola anche ogni fiducia nel linguaggio, che non ha più presa sul mondo degli oggetti; il rapporto significante-significato non è più biunivoco, non è più quello dettato dalla tradizione, ma al suo interno si sviscerano altre correlazioni; i campi semantici si dilatano fino ad esplodere, la molteplicità del reale si camuffa dietro le rigide maschere del logos, alla parola piena della cultura dei secoli precedenti si sostituisce l'afasia del sapere moderno. In tale contesto la Trieste di fine Ottocento sicuramente rappresenta per Svevo un adeguato sfondo culturale alle sue meditazioni sulla crisi dell'io e del linguaggio, sia perché in questi anni la cultura triestina si libera dagli anacronistici influssi classicisti per interessarsi ai nuovi movimenti di pensiero tedeschi e sia perché, con il mosaico di razze che ne formano il tessuto sociale, Trieste può essere considerata come un modello a scala ridotta del declinante Impero asburgico, la cui costituzione sociale multi-etnica è una componente essenziale per lo sviluppo della vivace produzione teorica mitteleuropea a cavallo tra i due secoli. *Una vita* fornisce uno spaccato, irriverente nella sua veridicità, della società borghese *fin de siècle*, occupata a vestire di drappi dorati il putridume che la corrode e, allo stesso tempo, caratterizzata da mufate forme superficiali, che accennano al vuoto che vorrebbero celare; una società tanto simile ai testi della biblioteca di casa Maller, dalle

³⁸ G. Pulvirenti, *La cultura viennese della fine di secolo e la crisi della parola*, in *Italo Svevo scrittore europeo*, Atti del Convegno Internazionale (Perugia 18-21 marzo 1992), a cura di N. Cacciaglia e L. Fava Guzzetta, Firenze, Olschki, 1994, p. 143.

«schiene larghe con le cifre d'oro»,³⁹ ma il cui «odore di colla»⁴⁰ rivela il loro carattere di involucri senza contenuto, o al quadro che Alfonso osserva ed in cui non v'era altro «che una lunga via appena segnata attraverso terreno sassoso. Non v'era alcuna figura; sassi, sassi e sassi. Il colore era freddo e la via sembrava perdersi all'orizzonte. Una mancanza di vita sconsolante».⁴¹ Ciononostante questa società borghese appare come un'istituzione incontrovertibile, della quale si possono mettere in discussione ma non abbattere o modificare le fondamenta ed alla quale Alfonso Nitti non riesce ad adeguarsi. *Una vita* è romanzo che può essere definito come la storia di un inurbamento mancato: Alfonso, la signora Lanucci, Francesca, provengono da un ambiente provinciale diverso da quello cittadino e scontano la loro origine nei meccanismi contorti di una difficile e problematica integrazione. Ma il destino di Alfonso viene ulteriormente complicato dalla profonda scissione, che egli ingloba, «tra azione e coscienza»,⁴² che situa la sua condizione esistenziale in una sorta di limbo decisionale e che esprime il disagio di un individuo che non riesce più a riconoscersi in ciò che lo circonda e che ormai ha perduto la capacità e la possibilità di dirigere coscientemente il reale. Si possono riscontrare all'interno di *Una vita* una serie di opposizioni (sogno vs. realtà, villaggio vs. città, cultura tradizionale vs. cultura mercificata) in cui i primi membri dell'antitesi concorrono a costituire il background psicologico e culturale di partenza del protagonista, destinato a scontrarsi e necessariamente a soccombere di fronte all'irruenza dei modelli del tutto alternativi contrabbandati dalla modernità. La coscienza di Alfonso è stata modellata da ideali, valori, convinzioni, lentamente ma inesorabilmente invalidati dalla società cittadina e la sua inettitudine scaturisce anche dall'incapacità di accertare ed accettare tale esautorazione. Alfonso e, più in generale, gli inetti sveviani incarnano l'io scisso dell'uomo moderno,

³⁹ I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 221.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 221.

⁴¹ *Ibidem*, p. 33.

⁴² C. Verbaro, *Italo Svevo e la scrittura discordante*, «Filologia antica e moderna» (16), 1999, p. 27. Tale scarto tra azione e coscienza sarà presente anche nell'Emilio di *Senilità*.

un io che non controlla più la realtà ma è costretto ad inseguirla nei suoi molteplici e incomprensibili accadimenti: nel protagonista del primo romanzo di Svevo si riproduce il problema dell'inattualità della Kultur classica, di un patrimonio culturale che risulta inadeguato a comprendere e spiegare il presente dell'uomo moderno e a dirigerne l'azione. Il conflitto tra coscienza ed azione in Alfonso è, pertanto, anche contrasto tra Kultur e modernità, sintetizzato, per esempio, nel modo di amare di Alfonso: «Alfonso era venuto in città apportandovi un grande disprezzo per i suoi abitanti; per lui essere cittadino equivaleva ad essere fisicamente debole e moralmente rilasciato, e disprezzava quelle ch'egli riteneva fossero le loro abitudini sessuali, l'amore alla donna in genere e la facilità dell'amore. Credeva di non poter somigliare loro e si sentiva ed era per allora molto differente. Non aveva conosciuto la sensualità che nell'esaltazione del sentimento. La donna era per lui la dolce compagna dell'uomo nata piuttosto per essere adorata che abbracciata, e nella solitudine del suo villaggio, ove il suo organismo era giunto a maturità, ebbe l'intenzione di serbarsi puro per porre ai piedi di una dea tutto se stesso».⁴³ Dal contrasto tra giudizio e prassi è la parola ad uscire sconfitta: *Una vita* è il certificato di morte della parola della Kultur. La parola di Alfonso, degli idealisti tedeschi, di Petrarca, dei romantici, ha perso la sua valenza comunicativa⁴⁴ e l'«inadeguatezza della parola di Alfonso è uguale a quella della sua cultura».⁴⁵ A tale «inadeguatezza» si affianca l'insensato polimorfismo della parola della civiltà moderna: il vuoto cicaleccio che circonda e investe Alfonso e di cui egli prova provvisoriamente

⁴³ I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 72.

⁴⁴ Vi sono moltissimi esempi che illustrano la mancanza di parole in Alfonso. Eccone alcuni: «Alfonso rispose a monosillabi»; «Avrebbe dato del suo sangue per trovare una parola acconcia, pungente»; «Alfonso era offeso ma senza parole»; «Alfonso mormorò delle parole poco chiare»; «pensava a sangue freddo delle belle frasi come se fosse stato solo nella sua stanza, ma quando volle dirle perdette la calma e le smozzicò balbettando»; «Alfonso penava per mettere la sua parola nel discorso generale e non gli riusciva»; «Invece ora si accorgeva che il desiderio non ha parola»; «Uscì da quella stanza indeciso; certo egli avrebbe dovuto dire qualche parola, lo sentiva, ma non sapeva quale» (I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., pp. 38, 41, 81, 109, 112, 126, 173, 321).

⁴⁵ C. Verbaro, *Italo Svevo e la scrittura discordante* cit., p. 42.

te a servirsi è ancora più inadeguato della parola piena a esprimere il reale. La lingua di Macario e di Annetta, di Francesca e di Maller, non manifesta il reale ma lo camuffa, velandolo e rendendolo inintelligibile e tale modalità comunicativa origina il clima di menzogne e contraddizioni che pervade tutto il romanzo; la parola è scaduta da mezzo di appercezione del reale a strumento di vaniloquio.⁴⁶ La facilità di parola di Macario è, in realtà, la nietzschiana «follia bella» con cui «l'uomo danza su tutte le cose»,⁴⁷ una «bugia di suoni»⁴⁸ che non prevede alcun referente.⁴⁹ Alfonso, nella sua disperata ricerca di un mezzo di espressione sociale, si adegua alla vacua parola, che egli apprende dalla società che lo circonda, solo per il breve periodo del corteggiamento ad Annetta, e di essa egli riconoscerà più volte la banale superficialità: «[Alfonso] S'era messo in una lotta in cui doveva soggiacere, lui non capace di parlare per piacere ma solo per farsi comprendere».⁵⁰ *Una vita* testimonia la continua ricerca di un inesistente centro organizzatore dell'io umano e del suo linguaggio, proprio come Ulrich e Agathe sono alla ricerca dell'inesistente centro dell'Azione Parallela ne *L'uomo senza qualità* di R. Musil o come K. è alla ricerca dell'ammissione all'interno dell'impenetrabile castello de *Il Castello* di F. Kafka. Il paesaggio notturno in cui Alfonso e Macario compiono

⁴⁶ Perdendosi la vuota parola moderna nei meandri del reale che sfugge alla sua presa comunicativa, essa viene coadiuvata o addirittura sostituita dai gesti, che ne evidenziano l'impotenza espressiva: «[Macario] Gestiva parlando; aveva degl'indugi durante i quali metteva le mani all'altezza delle orecchie, quasi accennando con le dita tese a dei sottintesi che Alfonso non comprendeva»; «Però artista non sarà giammai... forse in qualche istante di forte ebollizione del sangue... – e con le mani fece dei gesti vivaci tanto che avrebbero fatto supporre ch'egli [Macario] volesse parlare di rivoluzione» (I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., pp. 37, 45, corsivo mio).

⁴⁷ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1973, vol. VI, tomo I, p. 265.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 265.

⁴⁹ «Macario cadeva spesso in contraddizioni, ma mai nel medesimo giorno. Era soggetto all'umore della giornata. Secondo quello si metteva in dati panni non suoi e ci viveva come se fossero stati suoi e non avesse avuto da smetterli mai più. Ciò gli era facile in grazia della sua cultura superficiale» (I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., pp. 99-100).

⁵⁰ *Ibidem*, p. 130. «[Alfonso] Scriveva, ma poco; il suo stile, poco solido ancora, la parola impropria che diceva di più o di meno e che non colpiva mai il centro, non lo soddisfaceva» (*ibidem*, p. 70).

la prima delle loro passeggiate per la città ben metaforizza la condizione dell'uomo moderno inabile a comprendere il Tutto e bloccato nella limitata percezione di alcuni sconnessi frammenti superficiali: «Erano giunti alla riva. Dal mare agitato giungeva il romore delle onde che si frangevano sulla diga. Nell'oscurità della notte senza luna, al di là dei bastimenti schierati alla riva, il mare sembrava un vuoto enorme, nero. Soltanto il raggio mobile del faro si rifletteva sull'acqua e ne svelava la superficie».⁵¹ Il cono di luce, simbolo della coscienza umana, e il mare oscuro, emblema dell'insondabile profondità del reale, ricorrono anche ne *I turbamenti del giovane Törless* di R. Musil: «Se queste impressioni gli erano sembrate diverse in periodi diversi, era perché per interpretare quella marea di emozioni che sommergeva tutto il suo essere egli possedeva soltanto le immagini che essa proiettava nella sua coscienza, come se di una mareggiata che si protende all'infinito nell'oscurità si vedessero soltanto spruzzare su, contro gli scogli di una riva illuminata, singole particelle di schiuma che subito ricadono senza forza fuori del cerchio di luce».⁵² Alfonso sperimenta l'impossibilità di ricucire lo strappo tra il patrimonio della Kultur e le esigenze della contemporaneità ed in tale condizione risiede la diversità delle sue menzogne rispetto a quelle degli altri personaggi del romanzo. Mentre l'esplosione parcellizzante del referente è caratteristica immanente alla parola di Macario o di Annetta, la catena di menzogne, reticenze, sofismi in Alfonso nasce anche dal bisogno di celare la vera essenza del proprio essere e dall'incapacità di assorbire il diverso all'interno dei propri criteri di comprensione e verbalizzazione. Il protagonista sveviano non riesce ad accettare l'*enantion* del presente ed a lui non resta che l'afasia⁵³ e il silenzio di Lord Chandos: «si trovava

⁵¹ *Ibidem*, p. 43.

⁵² R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, Torino, Einaudi, 1997, p. 115.

⁵³ In particolare la parola moderna si presenta come un'accozzaglia di suoni tra i quali Alfonso non sa discernere un senso, simile al frastuono della banda che egli percepisce a casa di Annetta e dal quale si eleva solo «per un istante il susurrio della gente»; «[Fumigi] Guardò di nuovo l'orologio e mormorò alcune parole che Alfonso non intese»; «- Ci rivedremo a casa -, e, col baule in una mano, il bastone nell'altra, si mise a correre non badando più a Mascotti che lo seguì per un tratto gridando qualche parola ch'egli non intese»;

con la penna in mano dinanzi al suo tavolo, ma non gli riusciva di vergare una sola parola». ⁵⁴ Il silenzio finale cui Alfonso approda rientra tra l'altro all'interno del sistema di avveramenti di predizioni del suo destino che altri personaggi del romanzo esperiscono e che spesso assumono il carattere di preveggenti consigli cui Alfonso non sa prestare orecchio. Infatti, all'inizio del romanzo, il vecchio Marlucci, collega di Alfonso, in una battuta sintetizza quello che sarà il drammatico e finale approdo linguistico di Alfonso: «Alfonso, seguendo l'impulso dattogli dalla sua preoccupazione, gli chiese: – E che cosa si ha da dire al signor Maller? – Se non lo sa stia zitto! – gli rispose Marlucci ridendo e passò oltre». ⁵⁵ Anche se nel primo romanzo di Svevo la crisi del linguaggio si manifesta all'interno di un'impostazione strutturale che segue ancora i modelli ottocenteschi, in esso si possono tuttavia scovare in embrione i motivi che saranno alla base dell'innovativa tecnica narrativa sveviana de *La Coscienza di Zeno*. Lia Fava Guzzetta ha sottolineato come «un massiccio sistema di costante 'correzione degli enunciati' investe infatti la scrittura sveviana, la quale esibisce sulla pagina il bisogno sempre ulteriore di una verifica del già detto, con la conseguente presenza nel testo di molteplici segnali – a livello morfologico e sintattico – tesi ad esprimere l'insicurezza del dettato stesso e il dubbio che esso possa realmente presentarsi con forme perentorie e definitive», ⁵⁶ in un romanzo in cui «le sconfitte del protagonista si rea-

«Alfonso stava a udire comprendendo a metà, infastidito dalle loro voci». Nel sonno delirante in cui Alfonso cade dopo la morte della madre, un «tumulto di suoni dei carri che passavano sulla via e dei gridii prolungati dei carrettieri» ottunde e sovrasta «il suono monotono che la madre produceva pestando della carne con un coltello» e «un altro rumore monotono, un ronzio dolce, una nota tenuta che lo addormentava»: quale migliore metafora per evidenziare lo stacco tra la parola del passato, rappresentata dal monotono mormorio della madre, e i «gridii» dei carrettieri, espressione di una società mercificata. Ma se la parola odierna non riesce ad esprimere il reale, la parola piena della Kultur non può certo sostituirla, inadeguata anch'essa alle esigenze comunicative ed espressive della società moderna e destinata a perire inascoltata: «poi [la madre] volle definire quello che sentiva e per ore invano andò cercando la parola adatta» (I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., pp. 132, 162, 257, 295, 299, 293).

⁵⁴ *Ibidem*, p. 394.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁵⁶ L. Fava Guzzetta, *Il primo romanzo «Una vita»*, in *Italo Svevo scrittore europeo* cit., p. 158.

lizzano prevalentemente sul terreno della parola». ⁵⁷ La condizione larvale di Alfonso in *Una vita*, sospeso tra il malinconico attaccamento al lontano mondo originario e la necessaria accettazione del nuovo ordine (o disordine) di cose che a quel mondo si contrappone, tra l'amore per la madre e l'attrazione sessuale verso Annetta, tra il villaggio e la città, tra l'esautorata parola piena parentale e il profluvio cittadino di parole che cinge il vuoto, subisce in *Senilità* un'evoluzione che ne azzerà la dilemmatica posizione. In *Senilità* non esiste più un villaggio in cui rifugiarsi per un'illusoria fuga dai miasmi cittadini, non esiste più una madre fisicamente distante ma moralmente vicina che si contrappone a un'amante fisicamente vicina ma moralmente distante. In *Senilità* l'illusione della fuga ha lasciato il posto ad un'acquisizione di consapevolezza dell'impossibilità di scampare alle assordanti sirene del nulla. La metamorfosi umana e linguistica avviata in Alfonso si realizza in Emilio, fratello di Gregor Samsa ormai imprigionato completamente in quella società massificata e massificante al cui magnetismo Alfonso aveva tentato di sottrarsi. Possedendo una «mediocre cultura di letterato di provincia, che orecchia approssimativamente i grandi temi intellettuali dell'epoca, riducendoli a inerti stereotipi», ⁵⁸ Emilio parla un linguaggio che è causa ed effetto dei livelli culturali cui è decaduto: «Il linguaggio di Emilio è stereotipato come le idee che veicola, contesto di espressioni enfatiche, melodrammatiche, ad effetto e al tempo stesso banali, che talora sembrano prese di peso dalla letteratura edificante o dalla più trita letteratura romanzesca di second'ordine». ⁵⁹ Il monolitico individuo della Kultur scompare in *Senilità* e viene sostituito da esseri scissi al proprio interno: «così, fra il suo modo di parlare col Balli e quello da lui usato con Angiolina, nel Brentani s'erano andati formando addirittura due individui che vivevano tranquilli l'uno accanto all'altro, e ch'egli non si curava di mette-

⁵⁷ *Ibidem*, p. 154.

⁵⁸ G. Baldi, *Da «Senilità» alla «Coscienza»*, in *Italo Svevo scrittore europeo* cit., p. 328.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 336.

re d'accordo».⁶⁰ Ed Emilio finisce col farsi abbacinare dai mille riflessi del prisma di eventi che, al contrario, egli dovrebbe e vorrebbe governare e ordinare: in tale prospettiva la «grandezza del personaggio di Angiolina è tutta nel suo rappresentare senza filtri insieme la chiarezza e l'incomprensibilità della vita, la sua irriducibilità a più mediate misure: ai tempi lunghi e farraginosi della coscienza, alle capziose traduzioni della parola, agli spazi arbitrari della creazione artistica [...]. Angiolina è l'oggetto che sfugge all'interpretazione, la vita irriducibile a 'discorso'».⁶¹ Angiolina rappresenta la realtà ormai irraggiungibile e irrappresentabile tramite i tradizionali mezzi espressivi dell'uomo, una realtà spesso misconosciuta e sempre fraintesa da Emilio, ma anche da Stefano Balli e da Amalia, che costringe a continue revisioni e riaggiustamenti gli schemi classici che cercano d'imbrigliarla, una realtà fonte inesauribile di contenuti inediti e di messaggi nascosti, simili alla «seconda vita segreta a cui nessuno fa attenzione» di Törless, «una vita che non può essere espressa con le parole e che tuttavia è la mia vita».⁶² L'impotenza della parola in *Senilità* si rivela anche nell'incapacità di una comunicazione reciproca tra i personaggi, persi in un substrato linguistico di menzogne e fraintendimenti. A differenza di Alfonso, disposto ancora a credere in un possibile ripristino della validità gnoseologica dei modelli culturali del passato e destinato per questo motivo a ripetute disillusioni fino alla rinuncia finale, Emilio percepisce da subito l'urgente necessità di abbandonare quei modelli polverosi e di voltare pagina. Dalla consapevolezza di tale necessità derivano, tuttavia, il sentimento di un vuoto sconcertante di impulsi propositivi, la tragica constatazione della crisi del linguaggio moderno (ormai divenuto anche il linguaggio di Emilio), la drammatica rivelazione della solitudine e dell'impotenza dell'uomo. Anche la nietzschiana esaltazione della corporalità intesa quale mezzo per l'elevazione della conoscenza di se stessi è pura illusione; Emilio sperimenta ciò allorché ha

⁶⁰ I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 432.

⁶¹ C. Verbaro, *Italo Svevo e la scrittura discordante* cit., p. 32.

⁶² R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless* cit., p. 180.

il primo rapporto sessuale con Angiolina, nella speranza che questo possa permettergli di meglio comprendere la fanciulla: «il possesso la verità? La bugia continuava spudorata come prima, ed egli non scorgeva alcun modo per liberarsene». ⁶³ D'altra parte il sentimento della drammatica conclusione di un'epoca è diffuso in tutto il romanzo e condensato simbolicamente in alcune immagini, quali ad esempio la morte di Amalia o il carnevale cui assiste Stefano Balli. ⁶⁴ Anche lo scultore, rivale-amico di Emilio, si deve arrendere di fronte alla pochezza del segno (la propria scultura) che non riesce a circoscrivere la multiforme ricchezza del referente (Angiolina). «Ma il suo occhio si fermò su tre figure che scendevano l'Acquedotto. Lo colpirono perché subito s'accorse che tutt'e tre si tenevano per mano. Un uomo tozzo e piccolo in mezzo, due donne, due figure slanciate, ai lati; pareva un'ironia ch'egli si propose di scolpire. Avrebbe vestite le due donne alla greca, l'uomo in una giubba moderna; avrebbe dato alle donne il riso forte delle baccanti, all'uomo avrebbe stampato in faccia la fatica e la noia». ⁶⁵ In questa allegoria che Stefano si propone di scolpire è racchiusa la condizione dell'uomo *fin de siècle* e, più in generale, dell'uo-

⁶³ I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 536. Spesso il paesaggio che circonda Emilio e Angiolina metaforizza la cecità di Emilio nei confronti della realtà: «la luna non era sorta ancora, ma là, fuori, nel mare, c'era uno scintillio iridescente che pareva il sole fosse passato da poco e tutto brillasse ancora della luce ricevuta. Alle due parti, invece, l'azzurro dei promontori lontani era offuscato dalla notte più tetra. Tutto era enorme, sconfinato e in tutte quelle cose l'unico moto era il colore del mare. Egli ebbe il sentimento che nell'immensa natura, in quell'istante, egli solo agisse e amasse»; «si baciavano lungamente, la città ai loro piedi, muta, morta, come il mare, di lassù niente altro che una grande estensione di colore misterioso, indistinto: e nell'immobilità e nel silenzio, città, mare e colli apparivano di un solo pezzo, la stessa materia foggata e colorita da qualche artista bizzarro, divisa, tagliata da linee segnate da punti gialli, i fanali delle vie» (*ibidem*, pp. 415, 419-420).

⁶⁴ «Quel carnevale, perché meschino, gli dava un'ira da moralista [...]. Ma intanto ricordava d'assistere al preludio di una triste commedia. Incominciava a formarsi il vortice che per un istante avrebbe sottratto l'operaio, la sartina, il povero borghese alla noia della vita volgare per condurli poi al dolore. Ammaccati, sperduti, alcuni sarebbero ritornati all'antica vita divenuta però più greve; gli altri non avrebbero trovato mai più la quaresima» (*ibidem*, p. 472). In una nota al testo, Nunzia Palmieri scrive: «il carnevale, come trionfo del travestimento, della maschera, della bugia, assume il valore, attestato da Nordau, di grande metafora *fin-de-siècle*» (*ibidem*, p. 1415). Inizialmente Svevo avrebbe voluto intitolare il suo secondo romanzo *Il carnevale di Emilio*.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 472-473.

mo moderno, abbruttito dalla «fatica» e dalla «noia», separato per sempre dalla comunione carnevalesca con il ventre della natura che lo circonda, condannato a balbettare timide parole insensate, pallido ricordo e drammatica antitesi del «riso forte delle baccanti [...] vestite [...] alla greca».⁶⁶ Ne *La coscienza di Zeno* e in tutta la produzione matura di Svevo si assiste, tuttavia, a una duplice evoluzione narrativa: da un lato, la pagina scritta non annovera tra le sue funzioni quella di rappresentare realisticamente la crisi della società *fin-de-siècle*, diventando essa stessa simbolo di questa crisi; dall'altro, la corrosiva dissamina della società borghese dei primi due romanzi si amplia in un mordace e sfiduciato svelamento dell'inconsistenza di ogni aspetto del reale e della vita, in una sorta di svolta leopardiana in cui al pessimismo si sostituisce l'ironia. E l'ironia sveviana e zeniana deriva dalla constatazione che nella vita non c'è nulla di assoluto, insegnamento che Svevo ricava da Nietzsche e che accompagna l'altra «grande lezione nietzschiana mutuata da Svevo» e cioè «l'idea dell'uomo come abbozzo».⁶⁷ L'inetto sveviano rifiuta, infatti, di fossilizzarsi e cristallizzarsi nei ruoli sociali, mantenendosi sempre entro il territorio delle possibilità, prediligendo l'informe e paventando l'inveramento di qualunque prospettiva che gli si presenti: egli sa, infatti, che accordare la propria preferenza a una tra le tante direzioni evolutive che gli competono significherebbe distruggerne ogni altra e restare imprigionato nelle maglie del reale. D'altra parte, quella di rinviare indefinitamente ogni scelta tra opposte o diverse prospettive esistenziali «è una tipica tecnica difensiva absburgica, un *fortwursteln* – ossia una tecnica politica di tirare avanti, differendo il più possibile la scelta – divenuta stile esistenziale», che permise all'Austria di fine secolo, «provvisorio compromesso di tendenze antitetiche»,⁶⁸ di sopravvivere. Ne *La coscienza di Zeno*, ma anche nelle altre opere tarde, Svevo «è dominato da una passione analitica, che disgrega ogni intero mirando all'artico-

⁶⁶ *Ibidem*, p. 473.

⁶⁷ C. Magris, *Svevo e la cultura tedesca a Trieste*, in *Il caso Svevo* cit., p. 53.

⁶⁸ *Idem*, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 202-203.

lazione di un dizionario universale della vita». ⁶⁹ Il memorare di Zeno è un affiorare, involontario e caotico, alla superficie della consapevolezza di momenti vitali immersi nelle dimenticate profondità del magma esistenziale: i suoi ricordi sono come le foglie che Törless vede comparire per un attimo dal buio retrostante alla luce della finestra di un'osteria, ivi sospinte dal vento che poi le ricaccia nel buio; e di ogni foglia che appare alla luce della sua coscienza, Zeno non sa «dove venga e dove vada e perché sia ora capitata qui!». ⁷⁰ Ma, ciononostante, egli non assume un atteggiamento di passiva ricezione e trasmissione nei confronti dei propri ricordi: situata tra il momento dell'assurgere alla coscienza delle reminiscenze e quello della loro decodificazione nella pagina scritta, esiste una fase di transizione in cui Zeno le modifica e sviluppa tramite consapevoli aggiunte o volontarie omissioni. Riprendendo la metafora musiliana delle foglie e della finestra potremmo dire che Zeno definisce più o meno arbitrariamente il colore e la specie delle foglie che arrivano a casaccio sotto la luce della sua coscienza. D'altra parte, anche Roberto, il protagonista de *L'avvenire dei ricordi*, sperimenta la lente deformante della narrazione retrospettiva; egli, infatti, riandando al suo passato, «non ritrova la propria infanzia, ma i diversi momenti della sua vita nei quali egli l'ha ricordata e ha ripensato a questi ricordi, fatalmente variandoli». ⁷¹ Di conseguenza, il rapporto vita-verità si sfalda; vita e verità non possono più coincidere, poiché ogni verità è relativizzata, come pure ogni vita. E vita e verità non possono più coesistere anche perché il pensiero non ha più presa sul reale. Eppure Svevo, «figlio di quell'Austria che Musil definiva un esperimento del mondo, un modello della condizione umana contemporanea priva di centro, di unità e di valore», ⁷² prova nostalgia del mondo della Kultur; nella sua opera «l'eclissi della totalità è analizzata con spietato rigore o satireggiata con tagliente umori-

⁶⁹ *Ibidem*, p. 192.

⁷⁰ I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., p. 627.

⁷¹ C. Magris, *L'anello di Clarisse* cit., p. 193.

⁷² *Ibidem*, p. 196.

simo, ma viene sentita quale una ferita»⁷³ che accomuna tutto il pensiero mitteleuropeo di fine secolo. Il vegliardo sveviano cercherà di lenire il proprio nostalgico dolore proprio tramite la scrittura: il vecchio Zeno delle *Continuazioni*, come pure i personaggi degli ultimi racconti di Svevo, presenta «una sorridente ed ambigua saggezza» che «copre come un velo di affabile reticenza le ferite più profonde e la più lacerante scissione della personalità». ⁷⁴ Per l'anziano la scrittura rappresenta un potente antidoto alla vecchiezza generale, al disfacimento del senile corpo sociale borghese ed al crollo dei valori della Kultur classica; l'anzianità, con il suo ozio ed il suo appartato isolamento dalla monotona e febbrile attività dell'umanità costituisce un estremo riparo dagli scacchi che la vita infligge a chi vi partecipa. Il vecchio è il debole apparente, che si contrappone ai veri deboli, gli esseri che, con la loro effimera vitalità, sono imprigionati dai meccanismi sociali;⁷⁵ ed ecco originarsi la comica tragedia di Giovanni Chierici, il protagonista della commedia *La rigenerazione*, che, ringiovanito tramite una misteriosa operazione, si rituffa nel gorgo della vita, precipitando nell'abisso di nuove costrizioni dal quale egli aveva trovato rifugio sulle rive della vecchiaia. Il vecchio Zeno, al contrario, nel proprio raccoglimento si prende la sua personale rivincita sulla vita; egli, ricordando il proprio passato, lo rielabora,⁷⁶ smussando la durezza di alcune situa-

⁷³ *Ibidem*, p. 196.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 198.

⁷⁵ In questo senso la vecchiaia è la sublimazione dell'inettitudine.

⁷⁶ Vi è un episodio significativo ne *Le confessioni del vegliardo* che testimonia la nuova funzione che il segno acquisisce una volta svincolato dal significato codificato che tradizionalmente lo accompagnava. Si tratta dell'episodio in cui Zeno acquista, per compiacere al figlio Alfio, un quadro da lui dipinto e lo osserva: «Lo guardai dapprima con ira, poi con compatimento incominciando a intendere quello che Alfio aveva voluto fare e infine con ammirazione scoprendo tutt'a un tratto ch'egli veramente aveva fatto qualche cosa./ Intanto era evidente che Alfio aveva voluto fare una collina. Non v'era dubbio. I colori non s'erano alterati né per la lontananza né per l'altezza ma quando compresi e amai quel dipinto arrivai veramente a conclusioni che mutavano tutto l'aspetto dell'aria di questo mondo. Sulla collina erano state costruite o si aveva avuto l'intenzione di costruire tre file di case parallele. E studiando ebbi il sentimento gradevole di collaborare attivamente con Alfio. Dipingevo anch'io [...]./ Non si ha un'idea come ci si possa abituare a tutto a questo mondo. Io

zioni e celando l'amarezza derivante dagli scacchi infertigli dalla vita sotto la maschera di un triste sorriso. La parola, nelle *Continuazioni*, acquisisce una nuova importanza, che non le deriva da un ripristino fiducioso della precedente biunivocità della sua funzione referenziale, ma piuttosto dalla consapevolezza della nascita di nuovi universi comunicativi. Lo Zeno delle *Continuazioni* diviene cosciente di quello che ne *La coscienza di Zeno* era ancora a livello inconscio, e cioè che la parola, scalzata dal suo trono sul mondo reale e privata di un referente, può essere considerata una parola più povera, meno nobile ma sicuramente anche più libera e sicuramente più idonea a dare forma alle «singole particelle di schiuma» spruzzate da quella «mareggiata che si protende all'infinito nell'oscurità»⁷⁷ che costituisce l'inattinguibile essenza del mondo che circonda e impregna l'uomo.⁷⁸ Ogni situazione comunicativa, al pari della narrazione, diventa un regno del possibile⁷⁹ restio a irrigidirsi in formule fisse e definite, proprio come l'inetto ed il vecchio, destinato a essere «sempre il doppio e la negazione di se

amai quel quadro [...]. Popolai quelle case» (I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., pp. 1132-1133).

⁷⁷ R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless* cit., p. 115.

⁷⁸ «Di questi giorni scopersi nella mia vita qualche cosa d'importante, anzi la sola cosa importante che mi sia avvenuta: La descrizione da me fatta di una sua parte [...]. Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. [...] E so anche che quella parte che raccontai non ne è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. E ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi. Oh! L'unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno [...]. E la propria vita risulterà più chiara o più oscura, ma si ripeterà si correggerà si cristallizzerà. Almeno non resterà qual è priva di rilievo, sepolta non appena nata, con quei giorni che vanno via e s'accumulano uno eguale all'altro a formare gli anni, i decenni, la vita tanto vuota, capace soltanto di figurare quale un numero di una tabella statistica del movimento demografico. Io voglio scrivere ancora» (I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»* cit., pp. 1116-1117).

⁷⁹ Al contrario della scrittura, il suono è nell'opera di Svevo l'unico mezzo di connessione univoca con la realtà. «Il suono, a differenza delle parole, è portatore di una valenza di verità» (C. Verbaro, *Italo Svevo e la scrittura discordante* cit., p. 62). Ma il suono diventa anche allusione alla malattia vitale che caratterizza l'uomo *fin de siècle*. Basti pensare ai gemiti della madre di Alfonso in *Una vita* o a quelli di Amalia in *Senilità* nel letto di morte, oppure al gemito doloroso che Giacomo Bacis emette in *Corto viaggio sentimentale*, tanto più comprensibile e decodificabile per il signor Aghios del profluvio di parole proferite dal ragioniere Borlini. «Ai suoni spetta dunque segnalare la malattia dell'individuo, che sia essa degenerazione patologica o condizione intrinseca del vivere» (*ibidem*, p. 63).

stesso come personaggio finito». ⁸⁰ Ma Svevo è anche «lo scrittore dell'intervallo e del sottaciuto, del non-detto e della pausa». ⁸¹ I momenti e gli eventi della propria vita che Zeno non ha raccontato e non racconterà mai alludono a quella totalità ormai perduta dall'uomo moderno; il Tutto non è più esprimibile o sintetizzabile dal linguaggio, né attingibile dalla conoscenza umana, e la porzione di vita che Zeno non traslata alla pagina scritta e che rimarrà per sempre interdetta e sconosciuta al lettore (e forse allo stesso Zeno) rappresenta la migliore dimostrazione possibile della veridicità di tale assunto, divenuto l'assioma su cui poggia la condizione dell'uomo moderno. Di fronte alla disgregazione dell'Io l'unico sedativo possibile è far finta che nulla sia successo, adattandosi all'«amabile superficialità della vita borghese», «velo steso ad occultare l'inesistenza di una vita intensa e profonda [...], fingendo che la facciata convenzionale celi un'essenzialità misteriosa e ben sapendo invece che dietro ad essa non c'è niente». ⁸² Senza tale disponibilità all'adattamento, che non significa mai per Zeno passiva conformità allo spirito borghese ma piuttosto camaleontica assunzione delle sue forme, capace di velare la caustica satira delle stesse, l'unico destino possibile è quello di Alfonso, indefesso sognatore di un mondo che non ha più ragione di esistere, racchiuso in un villaggio ormai lontano e idealizzato, in cui egli avrebbe potuto camminare «con movimenti morbidi e sciolti e con quella ritrosia un po' schiva che deriva dall'abitudine di incedere con portamento molto eretto attraverso una fuga di saloni deserti, mentre gli altri hanno l'aria di andare a sbattere pesantemente contro spigoli invisibili dello spazio vuoto». ⁸³

⁸⁰ G. Contini, *Il quarto romanzo di Svevo*, Torino, Einaudi, 1980, p. 118.

⁸¹ C. Magris, *L'anello di Clarisse* cit., p. 197.

⁸² *Ibidem*, p. 208.

⁸³ R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless* cit., p. 9.

Francesco Cirillo

I «calamitosi tempi» del comico gaddiano.
Sull'incipit del *San Giorgio in casa Brocchi*

A

Che Jole, la cameriera del conte, uscisse ogni sera per far fare la passeggiatina a Fuffi:

e che Fuffi, di tanto in tanto, dopo aver meticolosamente inseguito a guinzaglio teso e col muso contro terra non si sa che odore, levasse tutt'a un tratto, contro il più nobile degli Ippocastani, la quarta zampetta, come a dire: «Questo qui, proprio, mi merita la spesa!»;

che, intanto, frotte di bersaglieri ritardatari trasvolassero in corsa con piume nel vento di primavera e dicessero a Jole dei madrigali a tutto vapore, già sui vaganti sogni della notte cadendo la brutale saracinesca della ritirata:

che i tram vuoti galoppassero verso le tettoie suburbane o semivuoti verso le formicolanti stazioni: e qualche monaca in partenza chinasse sopra le mani congiunte nel grembo, travisti dal finestrino li amanti disappear baciandosi nell'ombra de' cupi giardini;

e che Jole, travista la monaca in tram, quella povera monaca le mettesse in tutte le vene un certo desolato sgomento:

che tutto ciò accadesse, era, si potrebbe quasi arrischiare, nell'ordine quasi naturale delle cose, o almeno delle cose del 1928 p. C. n.

B

Che Jole, poi, durante la passeggiatina, le stratte, e i repentini zampilli di Fuffi, le arrivasse quasi ogni sera all'abbordaggio, ohimè!, un «giovinotto», ma proprio

un «giovino»», di quelli proprio che non hanno altro da fare che fare lo stupido alle ragazze:

che nelle cose del 1928 fosse insorta questa complicazione, i lungimiranti occhi dei portinai della cognata del conte lo avevano a poco a poco, se non proprio constatato (dati gli ippocastani, i tram, i taxi, date le innumerevoli ombre vagolanti abbinata sotto le fronde degli uni e dietro le spole infaticate degli altri), ma però quasi oramai divinato. Dappoiché, nelle notti di primavera, i portinai prendono il fresco sul portone di casa: e lui fuma la pipa.¹

Con la *descriptio facti*² di questo brano in sé compiuto, linguisticamente e stilisticamente marcato,³ Gadda fornisce il quadro d'apertura del *San Giorgio in casa Brocchi*, uno dei suoi più riusciti racconti, «altamente valutato dall'autore»⁴ stesso e oggi anche, seppure tardivamente, dalla critica,⁵ che pare finalmente accorgersi della fine testura dell'ordito narrativo e, se ce ne fosse ancora bisogno, del sempre insuperato dettato, sebbene Contini, in tempi non sospetti, introducendo la silloge che lo ospita, ne avesse segnalato la caratura in un cursorio ma puntuale giudizio, come sempre di grande efficacia definitoria:

¹ C.E. Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi*, in *Romanzi e Racconti II*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 69-70.

² Ibrida soluzione tra la *descriptio* e la *narratio*; rappresentazione ma anche azione, quadro dinamicamente connotato, ricco di predicazioni.

³ Della plurivocità del passo ha fornito una dettagliata analisi B. Mortara Garavelli in *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 96-103. La presenza in questo quadro di una domestica, di una cagnetta, di bersaglieri, di una monaca desolata, lo apparenta, ma solo per la recursività degli elementi che si costituiscono in micro topoi, a una prosa de *Le meraviglie d'Italia*, cfr. C.E. Gadda, *Una Tigre nel parco*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 74-79.

⁴ G. Contini, *Introduzione ad «Accoppiamenti giudiziari»*, in *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1989, p. 51.

⁵ Contributi recenti all'interpretazione del lungo racconto sono venuti da M. Kleinhans, *Carlo Emilio Gaddas Kampf zwischen San Giorgio und San Luigi Gonzaga. Versuch einer Symbolanalyse*, «Italienischen Studien» (16), 1995, pp. 109-138; W. Pedullà, *La beffa riuscita: «San Giorgio in casa Brocchi»*, in *Carlo Emilio Gadda. Il narratore come delinquente*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 173-197; E. Narducci, *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 1-62; C. Savettieri, *Le forme dell'esperienza. Alcune note su un libro virtuale di Gadda*, in *Gadda. Meditazione e racconto*, a cura di C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani, Pisa, ETS, 2004, pp. 88-97; E. Fumi, *Indovina chi viene a cena: San Giorgio (in casa Brocchi)*, «Filologia Antica e Moderna» XV (30-31), 2006, pp. 399-423.

«storia rotonda e in sé completa di amori ancillari»;⁶ valutazione poi acquisita alla nozione comune degli studiosi. Su tale incipitale frammento ci attardiamo in quanto campione dell'intero racconto e *specimen* della composita arte gaddiana.

Il testo presenta una struttura complessa che si avvale del frequente ricorso alle diverse tecniche e figure della retorica, quasi ad ingaggiare una tenzone-emulazione con lo stile di Cicerone⁷ (vedi soltanto la ripetuta *inversio*), personaggio tanto vituperato nel prosiegua del racconto altrettanto per la diseticità della sua condotta («onesta vedova del moralismo fondiario e dell'oligarchia repubblicana»)⁸ che per l'ipocrisia della sua vacua eloquenza («la capinera delle belle lettere»)⁹.

Le figure retoriche in questa pagina, ma il fenomeno è condiviso da tante altre del *corpus* gaddiano, eccedono il naturale limite della frase per offrire dei modelli compositivi alla complessa intelaiatura del testo. Il primo a notare le capacità strutturante di *topoi* e figure, sfruttando l'intuizione di Jakobson sul rapporto analogico tra tropo e stile, è stato Viktor Sklovskij, che nel '25 osservava come molte novelle vadano considerate come lo sviluppo di metafore, ossimori, ecc.. Una traduzione delle categorie della narratologia in operazioni figurali è fondata, per i formalisti russi, sulla capacità dei tropi di presentarsi come indici di strategie testuali e pertanto l'analisi figurale può rendere conto tanto della morfologia del racconto, oggetto proprio della narratologia, quanto della sua interpretazione. Di tali presupposti teorici facciamo autorità per appellarci a una pratica interpretativa che, sebbene attenta ai valori formali del testo, solo in parte coincide con le letture formaliste, troppo frettolosamente liquidate da un imperante eclettismo, sempre pronto a dichiarare scaduta ogni proposta che puzzi di scientismo.

L'incipit del nostro racconto presenta in rapida successione dei brevi quadri apparentemente giustapposti come dei *tableaux* descrittivi-

⁶ G. Contini, *Introduzione ad «Accoppiamenti giudiziari»* cit., pp. 51-52.

⁷ Contini rileva che «la forma interna di questo pezzo è nell'aver un centro eccentrico» e aggiunge che tale «centro è un libello fieramente anticiceroniano» (*ibidem*).

⁸ C.E. Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi* cit., p. 673.

⁹ *Ibidem*, p. 671.

vi, immagini sfuggenti colte in un movimento che le anima e un momento dopo le dissolve.

Il brano è costruito su due lunghi periodi (A, B) di differente estensione, dal ritmo franto dagli otto <che> introducenti altrettante dichiarative esplicite: sei nel primo periodo, due nel secondo. Il primo e il settimo <che> legano i periodi con l'anafora, cui spetta anche il compito di mettere in evidenza, con la forza percussiva del *leitmotiv*, il personaggio centrale nel testo, la bella Jole, determinante nella fase conclusiva dello svolgimento del tema del racconto: il processo di 'deviante' formazione di Gigi, giovane rampollo di una nobile famiglia ambrosiana. La ripetizione in Gadda non è quasi mai 'copia', ma più spesso espediente per esaltare le versatili possibilità della *variatio*, tecnica delle più sfruttate tra quelle in dote al suo ricco armamentario.

Gadda allinea, riprende immagini, lemmi, personaggi, situazioni, motivi, temi e spinge il lettore ad accostare l'oggetto ripreso al momento e ai significati che gli erano stati attribuiti alla sua prima occorrenza, così da fargli riconoscere una certa 'aria di famiglia'. Ma proprio quando il lettore sta per adagiarsi, pacificato dall'aver condotto il nuovo al dato, di aver riconosciuto il doppione, ecco scattare la variazione, tecnica retorica che assegna alla ripetizione lo statuto di vizio, ma anche, nella precettistica scolastica, di figura. All'indole produttiva ed ermeneutica di questa seconda dote Gadda fa ricorso per produrre un effetto di straniamento, capace di catturare il lettore e di farlo deviare dal suo percorso che riteneva agevole perché già battuto. L'effetto straniante ha forza retroattiva tale da buttare dalla sua comoda poltrona il pigro lettore, dal momento che il rema, l'elemento di novità introdotto dall'apparente ripetizione, sconvolge, non solo in quanto invalida il processo di riconoscimento, comportando una frustrazione delle aspettative, ma anche perché si allunga a minacciare lo *status* della prima apparizione dell'oggetto, revoca in dubbio quanto noi credevamo appartenesse ormai al bilancio consolidato delle nostre esperienze di lettori. Il doppione, il 'triplone' e il 'quadruplone',¹⁰ bramati

¹⁰ «I doppioni li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezze: e voglio anche i triploni, e i quadruplioni [...] e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e

da Gadda, spostano di continuo il bersaglio, ma fanno di più: inoculano nell'uditorio il tarlo che quanto esista al mondo, così come rappresentato sulla pagina, è lontano dall'essere adeguatamente compreso, per cui non sappiamo neppure se quello a cui miriamo sia il bersaglio giusto o peggio se sia un bersaglio. Si consideri il *Pasticciaccio*, interamente costruito sul tema e le strategie del 'doppio', dove il fatto 'a' sembra (e a volte è esplicitamente così presentato) in qualche modo prefigurazione, anticipazione (*typos*) del fatto 'b' (il furto in casa Menegazzi dell'omicidio della Balducci, il palazzo dell'oro della bettolalupanare di Zamira, ecc.), e questo, in fedele osservanza del metodo figurale, è adempimento (*antitypos*) di quello ('b' di 'a': la morte di Liliana porta a frutto la logica 'criminale' che ha favorito, se non causato il furto dei gioielli). Ma alla resa dei conti non c'è l'evidenza del reato: la stringente logica del modello interpretativo tipologico cede all'inesauribile valenza del caso singolo, mai copia di un primo dato, semplice fattispecie sussumibile ad una Legge, perché questa non è in grado di contemplarlo in tutti i suoi individui aspetti. Non c'è nessun algoritmo in grado di risolvere e dare un senso al tragico «cammino delle generazioni».¹¹

La ripetizione, classica figura della regolarità, dell'armonia compositiva, della certezza, diviene moderno espediente per rappresentare la crisi della coscienza, lo scacco della logica deduttiva, tanto inadeguata a produrre efficaci metodi conoscitivi quanto macchiata all'origine da un difetto di giurisdizione in materia di giudizi di valore, lo smarrimento dell'uomo di fronte ad un universo atomizzato, senza più nessuna rete di protezione, neppure quella di una rassicurante e compensativa letteratura. La ripetibilità di un fenomeno è requisito essenziale della sua scientificità, così il *topos* si riconosce dalla recursività di alcuni suoi motivi fondamentali. Il dramma dell'ingegner Gadda, ma anche l'eccezionalità della sua prosa, nasce dalla consapevolezza

sfumature, d'uso corrente, o d'uso raro rarissimo» (idem, *Lingua letteraria e lingua d'uso*, in *Saggi Giornali Favole I* cit., p. 490).

¹¹ Idem, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1987, p. 87.

che la «pazza storia degli uomini»¹² è debitoria meno dei lindi postulati scientifici formulati in asettici laboratori, regno della pura ragione, che del quotidiano conflitto dei punti di vista sul mondo, governato dalla democratica retorica, sempre suscettibile di usi troppo partigiani. Del cedere di quella e dell'imperio di questa rende conto l'espressivismo polifonico, marca dell'arte gaddiana.

L'anafora [A] «Che Jole.../ [B] Che Jole...» chiude, giusta l'affermazione di Contini, in un circolo le immagini presentate dalla prima frase, come cornice d'un quadro appena scorciato ma in sé completo. I membri della ripresa anaforica non sono repliche integrali ma contengono variazioni sintattiche, caratteristica derivata dal poliptoto; la prima attestazione di <Jole> ha la funzione di soggetto, il secondo <che> introduce un dativo. Le figure di ripetizione non si esauriscono qui. L'insistenza sulla cameriera è rafforzata dalla ripresa del suo nome, preceduto sempre dalla congiunzione, nell'ultima subordinata, secondo lo schema dell'epanadiplosi (a...a), e ad inizio della frase successiva, realizzando così un'anadiplosi (...a/a...), ed ancora nella terza proposizione della prima frase, in posizione centrale nel testo.

La centralità di Jole è stilisticamente data, anche dalla rilevantissima collocazione ad inizio di racconto, ma anche dall'essere l'unico personaggio, oltre alla cagnetta Fuffi, indicato con il nome proprio nel testo, ben ribadito per quattro volte.

L'anastrofe delle due principali enunciative, con forte asimmetria tra queste e le subordinate, soprattutto nel primo periodo, per cui l'indipendente segue a sei dipendenti, crea un duraturo effetto di *spannung*: il lettore corre alla ricerca del punto d'appoggio, offerto dalla principale, spinto dalla necessità di legittimare tutte le dichiarative che incontra. L'ultima di queste con il dimostrativo neutro <tuttociò> riannoda le sparse fila della frase prima di introdurre l'attesa principale:

che tuttociò accadesse, era, si potrebbe quasi arrischiare, nell'ordine quasi naturale delle cose.

¹² Idem, *Come lavoro*, in *Saggi Giornali Favole I cit.*, p. 437.

L'epifonema, con forte tono sarcastico, è enunciato che viene direttamente dalla voce di Gadda, dal suo «antifascismo di destra»,¹³ che sentenza, con l'*understatement* del comico, su quanto precedentemente descritto, sul caotico ordine del regime del «Predappiofesso».¹⁴

L'aspettazione per lo scioglimento della tensione accumulata è delusa da una frase che presenta ironicamente tutti gli accadimenti descritti come consueti e legittimi, accentuando l'aspetto abituale dell'intero enunciato, già segnalato dal dominante imperfetto durativo e dal quantificatore <ogni> del sintagma «ogni sera» («Che Jole [...] uscisse ogni sera»). L'ironia è prodotta dall'effetto di un reiterato <quasi>: il primo introduce un'iperbole data dal presentare i fatti appena descritti come eccezionali; questi potrebbero rientrare a stento, e con qualche azzardo («si potrebbe *quasi* arrischiare») in una norma di un particolarissimo codice definito con l'attenuazione del secondo

¹³ La definizione è in C. Cases, *Un ingegnere de letteratura*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p. 55. Il grande germanista nella introduzione alla prima edizione della sua celebre raccolta di saggi, apparsa nel 1974 per i tipi della Liviana, corregge parzialmente il tiro alla forte riduzione dell'opera gaddiana espressa nel saggio del 1958.

¹⁴ È questo uno dei tanti ingiuriosi epiteti che Gadda riserva alla persona del duce. Della loro ricca varietà ne fa rassegna E. Ferrero nel suo *Invito alla lettura di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mursia, 1987, p. 88, per uno spoglio completo si veda la voce «Mussolini» del volumetto *Bibliografia e Indici* annesso al volume, ultimo dell'opera gaddiana nell'edizione diretta da Dante Isella, C.E. Gadda, *Scritti Vari e Postumi*, Milano, Garzanti, 1993. Gadda appunta il suo feroce sarcasmo in una comicissima furia sinonimica per aggredire da vicino l'oggetto dei suoi strali. Il sinonimo è efficace arma per criticare l'oggetto colpendo ciò che gli è più vicino: il nome che lo designa. Tale cifra sintetico-dinamica, breve ma suscettibile di innescare una complessa strategia d'assalto, ha dalla sua, inoltre, anche in quanto breve, la forza di essere tessera facilmente memorabile, tanto, se ben riuscita, da porsi come sostitutiva del nome stesso, anche grazie ad un'inveterata prassi italiana che vede la ripetizione come un'odiosa cacofonia. Le doti sinonimiche garantiscono al soprannome tutti i pregi della *brevitas*: elemento che assicura piacevolezza e in grado di non appesantire, nello scambio comunicativo, il messaggio; qualità apprezzata dagli studiosi di retorica che le assegnavano un posto di rilievo tra le *virtutes elocutionis*; inoltre la velocità di esecuzione e la sua forza impressiva accelerano le fasi di cifrazione e decifrazione: la riduzione del nome sostitutivo al sostituito deve essere agevole e rapida, anche quando il passaggio è procedurale, non immediato. La deformazione 'ravvicinata' del soprannome è potente soluzione comica che spesso richiama una pronunciata caratteristica fisica, per ridurre il ritratto a caricatura, pur mantenendo il legame istituzionale in letteratura tra prosopografia ed etopea (descrizione delle qualità fisiche e descrizione delle qualità morali di un personaggio) (es.: «Mascellone»); in alcuni casi ricorre all'enciclopedia di rimandi possibili a partire da un determinato oggetto, come i luoghi di provenienza dello stesso («Predappiofesso»).

<quasi>, «l'ordine *quasi* naturale delle cose, o almeno delle cose del 1928». Il vero bersaglio della implacabile macchina ironica di Gadda è individuato dall'anno, che richiama un periodo, il Ventennio del «Mascellone», segnato, fra l'altro, dall'imperversare della campagna moralizzatrice dei costumi voluta dal ministro degli interni Luigi Federzoni¹⁵ nei primi anni del regime, a norma della quale i fatti descritti si presentano come ironiche infrazioni. Il macrotesto ci dice che la volontà educatrice di Giuseppina e Agamennone nei confronti di Gigi trova adeguata corrispondenza in quella ammannita da Federzoni al già provato popolo italiano. Entrambe votate al fallimento perché frutto di volontà ugualmente velleitarie.

Il primo periodo funziona sul modello della 'frase scissa', con una tensione maggiore fra le due frasi che la costituiscono. La prima coagula in un unico insieme le subordinate che presentano il fatto nuovo (la «complicazione») degno d'essere descritto dettagliatamente, la seconda, coincidente con la principale («era, [...], nell'ordine quasi naturale delle cose»), presenta il dato, la morale fascista, e a questo riconduce il nuovo. Il tentativo di far assorbire il rema nel tema non riesce perfettamente, la calettatura dei due elementi presenta delle parti che male si incastrano; proprio queste vengono tematizzate nel racconto. I fatti descritti nell'incipit sono tutti imputabili alla bella cameriera, direttamente o indirettamente (alla pervasiva aura erotica da lei effusa). Jole, immagine della «vita vera davanti alla finta»,¹⁶ esaltazione classica di una bellezza tutta fisica, esprime (in questo assistita, nel seguito della novella, da strampalati quadri novecentisti), la presenza di

¹⁵ Federzoni è una delle più assidue presenze fasciste della bibliografia gaddiana. Ricordiamo, fra tutte, la lunga tirata ai suoi danni nel *Pasticciaccio*, ancora maggiore nella prima versione del romanzo, edita a puntate dalla rivista «Letteratura» nel 1946. Vittime della campagna del ministro risultano tre personaggi che si segnalano per la loro ingenua purezza: Ines Cionini, accusata di «meretricio senza patente»; il commendatore Angeloni, in odore di omosessualità, capro espiatorio del primo «fattaccio» (per la rapidità con cui il regime voleva si risolvessero le azioni criminose viene incriminata la persona che già per natura appare «eslege»); Pirrofici, evocato ad esempio di mera ingiustizia, è *nome de plume* di Girolimoni, immeritato protagonista di un reale caso di pedofilia.

¹⁶ C.E. Gadda, *La meccanica*, in *Romanzi e Racconti II* cit., p. 474.

contenuti censurati, sia dalla repressione sociale, sia dalla repressione ideologico-politica.

<Lungimirante> ironicamente non intende una particolare avvedutezza dei portieri capaci di intuire l'eventuale corso di una situazione, ma è qui ricondotto al suo etimo di parola composta, il 'guardare oltre' è inteso non nel suo abituale senso metaforico ma in quello letterale: i portieri vedono oltre ogni limite, fisico e temporale. In realtà si gioca una guerra tra descrizioni: una attendibile, quella del narratore, che presenta, nella prima frase tutti i fatti nella loro complessità come un testimone oculare, l'altra, dei portinai, che non può essere vera perché non possono sapere quello che dicono «(dato gli ippocastani, i tram, i taxi, date le innumerevoli ombre vagolanti)», per il semplice motivo che quei fatti, sinteticamente rievocati qui dalla parentetica, i portieri non li hanno visti. La descrizione del narratore è 'scientifica' resa della realtà, la descrizione dei portieri dello stesso fatto è pura invenzione. Il parlare per contrari dell'ironia traduce la lungimiranza in una quasi totale assenza di visione: basta ai portieri il fumo della pipa a innescare l'invenzione di un'intera storia.

Qui il comico sfrutta per affermarsi delle tecniche sue abituali: l'interpretazione letterale della metafora, l'iperbole che supera la realtà per meglio qualificarla, insieme a una perifrasi allusiva che dice del concreto per significare l'astratto: le smisurate capacità visive dei portieri che superano ogni barriera, capaci di «divinare» i fatti, stanno per un comportamento indiscreto, pettegolo, caratterizzante per Gadda l'intera categoria¹⁷, più che pratica nel superare la misura della decenza in una continua opera di delazione.¹⁸

¹⁷ Si pensi alla Manuela Pettacchioni del *Pasticciaccio*, la portiera del «palazzo dell'oro» definita con gioco onomastico 'petecchia'. Questa si presenta ad Ingravallo come testimone oculare del primo «fattaccio», il furto dei gioielli, ma il commissario si rende presto conto che lei non ha visto niente e nessuno. Il referto della sora Manuela, inoltre, indicherebbe come colpevole o quantomeno complice il commendatore Angeloni, che appare, per diversi particolari, un doppio dell'autore (la cui biografia del resto rivela una incompatibilità con la categoria dei portinai). Questi si difende con un'argomentazione che non conclude lui, per l'intervento dell'interessata («Mbè, la sora Manuela è la portiera. Lei...»), ma la voce autoriale, quasi a ricongiungersi a un corpo (che la prosopografia rivela essere riproduzione di quello dell'ingegnere) temporaneamente affidato alla controfigura del commendatore,

La descrizione che si estende per le due lunghe frasi presenta indicazioni deittiche di ordine temporale disseminate lungo il testo, e che si puntualizzano con il passaggio dall'iniziale termine posizionale dipendente dal ciclo solare, <ogni sera>, alla sovraordinata unità di tempo calendariale, <1928>, e infine al termine posizionale legato al ciclo meteorologico, <primavera>. Lo scollamento di elementi solitamente a contatto fa parte della caratteristica tipicamente gaddiana di presentare l'informazione a blocchi sparsi su un ampio tessuto testuale, caratteristica che Manzotti riconduce all'«uso spastico della lingua».¹⁹

La costruzione del testo è affidata a un osservatore che descrive gli incontri che una giovane cameriera fa per strada, avvalendosi di un continuo rimando fra spazi aperti e spazi chiusi, connotati come euforici i primi, disforici i secondi. Alla strada, scenario dei fatti descritti, e ai «cupi giardini» si oppongono gli spazi chiusi evocati dai termini «cameriera», «ritirata», «suora», «uscisse». Importante è l'anfizionia costituita dal tram.

Gli spazi chiusi in tutto il racconto garantiscono la tranquillità data dall'immobilità di una classe che si è chiusa al mondo, raccolta attorno alle medesime occupazioni, agli esausti riti d'un antico cerimoniale officiato sempre negli stessi ambienti: i salotti di splendide ville, il teatro, la galleria ecc.. Sarà l'irruzione proprio in questa del male novecentista, rappresentato da dei balordi artisti pseudo-avanguardisti, ad affralire il sistema degli spazi protetti. Da allora non c'è più un posto sicuro, questa prima insidia portata alla fortezza borghese prelude alla espugnazione finale, con l'invasione di Jole nella casa dei Brocchi, nonostante le «imponenti» opere di difesa:

con queste parole: «Intendeva dire, forse, che lei, come portiera, il suo mandato era appunto quello di spiar la gente al passaggio»: cfr. C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e Racconti II* cit., p. 47.

¹⁸ L'uso spregiudicato di un sistematico apparato delatorio è consueta arma di repressione di ogni regime autoritario.

¹⁹ La disarticolazione del linguaggio è per Manzotti cifra stilistica dell'intera produzione gaddiana. Cfr. E. Manzotti, *Note sulla sintassi della «Cognizione»*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, a cura di F. Alessio, A. Stella, Milano, il Saggiatore, 1979, pp. 343-79, in particolare p. 356.

Difatti il malo andazzo dei tempi, con cavalloni dirompenti contro le muraglie delle virtù patrie, aveva sbaragliato sprazzi inqualificabili fin dentro dai penetrati delle migliori famiglie. E ciò in piena Milano! [...] Si racconsolò pensando che casa Brocchi aveva sempre fermissimamente opposto tanto di porte sprangate al «dilagare della depravazione».²⁰

«La strada è la scuola della vergogna» amano ripetere i padri del collegio a Giuseppina e lei ne trova conferma nella «gara dei piropi», nei pesanti apprezzamenti che Jole riceveva per strada dai passanti, come se lei ne fosse la scandalosa provocatrice. Per Gadda la strada è un concentrato di vita, si vedano alcune pagine delle *Meraviglie*, dove è definita sede privilegiata del «pandemonio della vita»,²¹ «generatore di combinatorie inedite» per Manzotti che ne studia i parametri attivati da una descrizione contenuta nella *Cognizione*.²²

La scena, tutta in movimento, si apre e si chiude con la presenza ingombrante di Jole, la splendida cameriera-eroina che catalizza l'eroticità²³ del racconto, la forza appunto che lo muove, quel *quantum* erotico pervasivo dei «calamitosi tempi». Della intensità di tale forza è espressione e misura proprio la circolarità di un percorso, che impone la sua stretta maglia normativa a ogni scena e accadimento di una quotidiana esistenza borghese, materiata di riti e iterati impegni, come quello di uscir la sera per accompagnare il cane a fare i suoi bisogni. Tutto pare rientrare nella norma: la cameriera rispetta il suo duplice mandato, quello assegnatogli dal suo borghese datore di lavoro, accudire la cagnetta, e quello del più trito canovaccio della commedia all'ita-

²⁰ C.E. Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi* cit., p. 93.

²¹ Idem, *Mercato di frutta e verdura*, in *Le Meraviglie d'Italia*, ora in *Saggi Giornali Favole I* cit., p. 45.

²² E. Manzotti, *Descrizione per alternative e descrizione commentata. Su alcuni procedimenti caratteristici della scrittura gaddiana*, in *Carlo Emilio Gadda*, a cura di M.H. Caspr, «Italies Narrativa» (7), 1995, pp. 118 ss.

²³ Il commissario Ingravallo, in un celebre passo del *Pasticciaccio*, sostiene che un «quanto di erotia» è sempre presente come «movente affettivo» dei casi delittuosi, ma sesso e stupidità sono sempre fonti di disordine, pertanto, nella logica gaddiana, di ogni male (C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e Racconti II* cit., p. 17).

liana, ipostasi della fascinazione muliebre. Ma qualcosa minaccia il tranquillo scenario appena scorciato, i tempi appaiono «calamitosi».

Jole è ipostasi del Desiderio che muove ogni cosa: le coppiette nei giardini, i soliti bersaglieri, una monaca anche e persino Fuffi, la cagnetta (sebbene da altro desiderio animata) adoperata da Jole per uscire in strada. Questa oscura forza pervade i «tempi» rendendoli «calamitosi». La calamità di questi è data tanto dalla temperie del Ventennio quanto dal vigore attrattivo dei sensi, a favore dei quali, giusta la componente sadomasochistica del regime denunciata in *Eros e Priapo*, la società sembra aver ceduto il ruolo prima occupato dalla razionalità e dal calcolo borghese.

Tutti i personaggi del brano descrittivo iniziale sono colti in un atteggiamento, in un'azione, ma è il loro pensiero ad occupare il centro della scena, anche quello della cagnetta Fuffi, che è l'unico ad essere esplicitamente verbalizzato con una locuzione del parlato popolare, la cui alta occorrenza sottolinea la serialità dei comportamenti, tanto negli animali quanto negli uomini. Azioni e pensieri sono retti e guidati dalla grande forza motrice del Desiderio.

Tutti paiono impegnati a conseguire l'oggetto della loro comica *quête* nel mondo delle 'animalesche' passioni, di qualunque natura esso sia: un albero, la bella cameriera, delle effusioni negate, il giovane amante. Fuffi si integra perfettamente nella scena iniziale, anzi è la cartina al tornasole della sfera semantica in cui ricadono gli accadimenti incipitali. Fuffi è agitata dalla cruda necessità fisiologica, spinta pulsionale di competenza degli istinti primari, agitanti anche gli altri figuranti. Il movimento iniziale è impresso alla scena proprio dalla cagnetta che trascina Jole, vero occhio del ciclone erotico così innescato.²⁴ Fuffi vuole un albero dove sfogare il suo desiderio di liberarsi d'un peso, e quando appaga, l'unico fra i personaggi, il suo più che materico istinto, esprime tutta la sua gioia. La *mise en relief* della ca-

²⁴ Nel *Pasticciaccio* la cagnetta dei Balducci, Lulù, viene smarrita dalla cameriera Tina Crocchiapani durante la sua abituale passeggiatina verso i giardini. Anche qui la cagnetta è legata al personaggio «colpevole».

gnetta è retta, se non bastassero le allegazioni sinora prodotte, da un ricco apparato di sostegno, a cominciare dalla topologia: è il primo personaggio presentato; ed ancora: alla descrizione delle sue impellenti occupazioni è dedicato più spazio di quelle degli altri personaggi. Focalizzata l'attenzione sul personaggio-cagnetta, questo diventa lente per mettere a fuoco l'intero brano, è marcato come elemento connotante le successive descrizioni. In questo secondo processo di focalizzazione sono i caratteri 'naturali' del personaggio ad essere sfruttati per investire la scena di un'indelebile aura comica: il suo essere un animale, il riferimento, icasticamente reso col «muso contro terra», alla sfera del Basso, in cui rientrano i bisogni corporali. Se Fuffi è umanizzata dalla verbalizzazione, pur cautelamente introdotta con il modalizzatore comparativo «come», gli altri personaggi subiscono un procedimento di 'animalizzazione', risultante dal loro essere adimati alla sfera istintuale, pulsionale. Così i bramanti bersaglieri si librano, come liberi uccelli, grazie alle loro «piume», come se «trasvolassero», i tram, resi agili dall'assenza della brutta folla, «galoppano» verso le periferie.

Jole è trascinata da Fuffi, vede una suora (figura a lei contrapposta), e subito pensa alla triste vita di questa («quella povera monaca») e ne è terrorizzata, suo desiderio è di avere una vita del tutto diversa. Quella di Jole, «rapida e conclusiva nell'esprimersi», è una conoscenza autoptica della realtà, si affida alla esperienza diretta dei sensi, l'intero suo corpo («le mettesse *in tutte le sue vene* un certo desolato sgoimento») rigetta la stessa idea di un'esistenza che implica il suo sacrificio, enorme. Di quanto sia a lei connaturato questo rifiuto mostra la rapidità, quasi immediatezza, con cui il pensiero segue alla vista, vedi la *expolitio*: «travista la monaca in tram, quella povera monaca».

I bersaglieri lanciano i loro «madrigali a tutto vapore» a Jole, come successivamente degli studenti del Politecnico le indirizzeranno dei «sirventesi elettromeccanici»,²⁵ e la sognano. La suora con il capo

²⁵ C.E. Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi* cit., p. 648.

chino guarda di tralice dai finestrini del tram dei giovani amanti, nel suo atteggiamento è visibile il suo essere combattuto tra il dovere e il piacere. La sua vita di rinunce e dolore è icasticamente sintetizzata nel simbolico gesto delle ‘mani congiunte nel grembo’, è questa la postura abituale della Madre di Gonzalo: «non potè congiungere le mani sul grembo, come di solito faceva». ²⁶ La vecchia signora raccoglie in questo gesto di rassegnazione ai continui ‘oltraggi della vita’ le ultime, residue, forze: ²⁷

La mamma, sfigurata dal pallore, coi labbri esangui che le tremavano convulsivamente, e bevevano disperate gocce, rimase con le mani giunte sul grembo [...] come se tutto il vivere fosse un oltraggio. ²⁸

Le mani congiunte sono il segno distintivo di chi per tutta la vita non ha fatto che conoscere il «lento pallore della negazione». ²⁹ L’impedimento posto dal figlio al rituale gesto, contrariato dalla liberalità di lei verso i peones, appare pertanto come atto simbolico di negazione di questo estremo sospiro vitale:

La mamma ritrasse il capo appena, chiuse gli occhi, non potè congiungere le mani sul grembo, come di solito faceva, perché egli le teneva un braccio sollevato: il braccio terminava a una mano alta, stecchita senza più forza: a una mano incapace d’implorare. La lasciò subito, e allora il braccio ricadde lungo la persona. Ma ella non osò risollevarle le palpebre. ³⁰

Gli occhi chiusi con cui si apre e termina il brano significano la volontà della Madre di lasciarsi andare nei flutti del «mare delle tenebre», constata l’estrema, violenta negazione proveniente dal suo stesso figlio. Il desiderio di morte, perso l’ultimo spirito vitale espresso dalle mani giunte sul grembo, è confermato dal riferimento, immediatamente successivo alla scena suindicata, alla morte di Cesare:

²⁶ Idem, *La cognizione del dolore* cit., p. 436.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 375.

²⁹ *Ibidem*, p. 351.

³⁰ *Ibidem*, p. 436.

Così riferisce Svetonio di Cesare, che levasse la toga al capo, davanti la subita lucentezza delle lame.³¹

L'esordio del *San Giorgio* mette in chiaro un conflitto archetipico, desiderio vs realtà, alla cui insegna tutto il testo è volto. Il desiderio, lo abbiamo già notato, ha il luogo d'espressione negli spazi aperti, mentre la sua repressione è garantita dai luoghi chiusi. Per strada uno squadrone di bersaglieri in libera uscita si abbandona a un licenzioso mottegggio, consapevole che il loro desiderio gli è negato dalla «brutale saracinesca della ritirata». All'ombra dei giardini degli amanti trovano il loro piacere.³²

Il tram rappresenta l'anfizionia tra spazi chiusi e spazi aperti, è esso stesso uno spazio chiuso, e come questo si comporta, infatti qui è represso il desiderio della monaca, ma collega e attraversa spazi aperti, il che rende possibile alla monaca di vedere l'oggettivazione in altri del suo desiderio. Il desiderio che tutto muove si avvale per sua natura dell'ausilio indispensabile della vista, senso esaltato dalla descrizione. I bersaglieri vedono Jole e la desiderano, la suora vede i furtivi amanti e prova desiderio verso quegli atti che gli sono negati, Jole vede la suora e desidera ardentemente di non essere come lei. Il desiderio nasce dalla vista e la vista esalta, ma la topografia, con la sua referenzialità, vincola le escursioni fantastiche.

A irreggimentare il moto vorticoso dell'irresistibile forza del Desiderio è designata la *descriptio facti*: retorico espediente per mantenere alla scena la piacevolezza che le deriva dalla motilità dei suoi motivi costitutivi, senza rinunciare, grazie alle sue tecniche strutturanti, ad una messa in scena all'insegna di un pacato e controllato equilibrio. In questo sforzo a cui sono chiamate le risorse della rappresentazione per evocare il disordine senza che questo annulli le possibilità della narrazione, rientrano gli espedienti utili a interrompere il rapido fluire della 'destrutturante' quanto fascinosa forza del desiderio. Tra questi, determinanti sono i <che> anaforici, i quali spezzano il ritmo dello scorrere delle frasi.

³¹ *Ibidem*.

³² Gli amanti che si baciano «nell'ombre de' cupi giardini» è un topos gaddiano che ha origine, come ha mostrato Manzotti, nell'opera di Orazio: cfr. E. Manzotti, *Carlo Emilio Gadda: un profilo*, in *Le ragioni del dolore, Carlo Emilio Gadda 1893-1993*, a cura di E. Manzotti, Lugano, Edizioni Cenobio, 1993, p. 17. Citiamo, un passo fra i tanti e più vicino al nostro, da *La Madonna dei filosofi*: «per entro l'ombre i convegno furtivi ed i rapidi baci ne' vicoletti e le strette», in C.E. Gadda, *Romanzi e Racconti I*, Milano, Garzanti, 1988, p. 81.

L'oscenità più o meno velata tra le pieghe del linguaggio è soluzione di compromesso tra la repressione e il libero sfogo delle pulsioni. Il processo di produzione linguistica, a norma delle riflessioni di Freud e Lacan, è veicolo di aggrallamento, tra le sue lasche maglie, del rimosso a livello del linguaggio, ma tale materia incandescente è raffreddata da Gadda con l'uso sanzionatorio di un comico sublimante, che mentre le dà voce la depotenzia, ne disinnescia la carica eversiva. Le cicatrici non vengono rimarginate, rimangono visibili, anzi di tanto in tanto l'autore le riapre per farci guardare dentro, magari vergognandosi poi, ma nessuna auto-censura resiste alla volontà di dire di Gadda, ad una scrittura che, di contro, mentre esibisce tutta la sua arte nasconde l'oggettualità di un referente fatto di materia troppo rovente anche per essere solo manipolata. Gadda allora ri-scrive tutto per ricoprire la realtà, per crearsi un doppio compensativo con cui non scottarsi troppo. A questa operazione quale genere meglio risponde se non il Comico. Lontano da ogni astratta metafisica, tanto vicino alle cose da farle apparire nella loro originaria nudità (spogliate dagli apparati culturali espressione di una determinata comunità in un dato periodo storico), illude della sua capacità di farsi strada verso l'irraggiungibile Vero; lo descrive da una posizione defilata, ma sempre partigiana, in grado di sfiorare il fondo tragico delle cose senza rimanerne invischiati, grazie al riso: perfetto meccanismo per prendere coscienza della realtà, dei suoi molti vizi e delle sue poche virtù, che se sono convocate è per destituirle di ogni aura sacrale, utile soprattutto a illudere di salvare dalla drammaticità dell'esistere la persona che ride.

L'intera scena potrebbe riassumersi in questi termini: descrizione di una serie di accadimenti, piccoli «eventi» quotidiani, consistenti negli incontri casuali che una giovane e bella cameriera fa per strada, mentre porta a spasso la cagnetta, probabilmente del suo datore di lavoro. Il nostro racconto presenta tratti romanzeschi, riconducibili al romanzo ellenistico, secondo la formalizzazione che ne ha dato Bachtin,³³ passibili, alcuni di questi, a norma di una lunga tradizione, di un trattamento comico.

³³ Cfr. M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

Il presente come tempo 'concretamente' e psicologicamente vicino all'uditorio a cui immediatamente ci si rivolge, pertanto portatore di un alto grado di verosimiglianza (appunto perché vicino e facilmente verificabile), è tradizionalmente e naturalmente comico. Così la scelta della quotidianità rientra nella volontà dell'autore comico di dare una rappresentazione di una realtà «bassa», materica o in degrado, disforica, comunque percepita dai personaggi come negativa, o che deve apparire tale ai lettori.³⁴ Il cronotopo della strada, comica sede di superamento delle «distanze sociali»,³⁵ luogo della festa, offre lo scenario al grande tema dell'incontro,³⁶ mette in contatto mondi antitetici: l'alto con il basso, il ricco con il povero, il reale e il fantastico. Il caso come principale attore nell'aggressione della regolarità, dell'ordine, dei legami necessari, – tutti elementi rientranti nella giurisdizione del Tragico – ha un ruolo da protagonista nella messa in scena comica.

Ma se «in ogni incontro la determinazione temporale è inseparabile dalla determinazione spaziale»,³⁷ i casuali incontri di Jole perdono della loro casualità per essere sussunti alla norma generale, «l'ordine quasi naturale delle cose, o almeno delle cose del 1928 p. C. n.».

Il continuo ripeersi degli accadimenti nasconde la vera minaccia. L'aspetto iterativo non concede possibilità di cambiamento ed in ragione di questa sua forza conservatrice appare rassicurante. In realtà Gadda sta innescando la bomba che esploderà a fine racconto e che polverizzerà ogni amena intenzione educativa della contessa Giuseppina e la stessa struttura del racconto, presa in prestito dal *Bildungsroman*. Il desiderio, nel nostro brano tensione oscena inevasa, affiorerà a tratti lungo il racconto e dilagherà nella conclusione fino a produrre l'effrazione risolutiva in casa Brocchi: la bella serva seduce il giovane Gigi, proprio nella «fortez-

³⁴ *Ibidem*, p. 269

³⁵ *Ibidem*, p. 391.

³⁶ L'«incontro è uno dei più antichi eventi formativi dell'intreccio dell'epos» (*ibidem*, p. 244). Sui più recenti contributi al tema o motivo dell'incontro cfr. R. Luperini, *L'esperienza dell'incontro*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 67-82, e *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007, raccolta di saggi interamente dedicata al tema dell'incontro.

³⁷ M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* cit., p. 244.

za» di famiglia, producendosi in una serie di «irregolarità»³⁸ che riprendono, portando a chiusura il cerchio, la condanna dell'«ordine naturale delle cose» formulata nell'epifonema iniziale.

La deflagrazione finale dell'osceno scardina definitivamente e irrimediabilmente il processo educativo del giovane aristocratico, già minato dalle velleitarie volontà pedagogiche della madre e dello zio. L'effetto straniante introdotto dall'osceno spezza l'iteratività di comportamenti necessaria a produrre un grado di abitualizzazione, costitutivo di ogni modello educativo, tale, che quei comportamenti, una volta assunti, appaiano naturali.

L'incontro finale tra i due giovani segna la fine di ogni possibile pedagogia per Gigi, ultimo discendente di un nobile casato segnato ormai dalla perdita di ogni capacità di orientare il futuro dei suoi membri. Gli «ardenti baci» e «la stretta virile» che si scambiano l'un l'altra si assommano in un «dispiacere definitivo» perché dissolvono il sogno di Giuseppina della conservazione, fuori tempo massimo, di una stirpe a partire da una sessualità finalizzata alla costruzione di una famiglia. Rotta ormai ogni regola, fallito ogni tentativo di educazione, di una progettualità che disegni il destino, regna un comico vivere alla giornata, una quotidianità priapica, la cui logica è la logica dell'osce-nità. Questo principio del disordine, e risultanza di una più generale degradazione, apre a violenze di ogni genere, la cui matrice storica è qui individuata da Gadda nelle idi di marzo e che nel 1928, anno tra i più violenti fra i non bellici del Ventennio, rientrano nell'«ordine quasi naturale delle cose». Ai tempi del «Mascellone»³⁹ ogni educazione, tanto più se sentimentale, è atto impraticabile, perché questa implica un'aspettativa, una temporalità positiva almeno nelle speranze che quel 1928, inequivocabile indicazione temporale espressa nella prima pagina e ripetuta a breve distanza, ha spazzato via per decenni.

³⁸ C.E. Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi* cit., p. 697.

³⁹ «Mussolini [...] è l'interprete ideale della regressione collettiva verso il buio della preistoria»: cfr. N. Merola, *Peri i vent'anni del «Pasticciaccio». Uno studio in giallo*, in *La lettura come artificio*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 142-162, la frase succitata è a p. 158.

Lorella Anna Giuliani

Alvaro, un caso critico.
L'età breve e la costanza della ragione

A Corrado Alvaro non è ancora riconosciuto il posto che gli spetta di diritto nella letteratura del Novecento: l'immagine dei suoi scritti è oscurata tra quella di autori ed esperienze in cui troppo frettolosamente si risolve il senso della vicenda letteraria italiana tra gli anni del fascismo, la guerra mondiale e i primi anni del dopoguerra. In quasi tutti i critici, e sono tanti, basti pensare alla lunga e dettagliata carrellata di studiosi che Geno Pampaloni appone in appendice alla raccolta di romanzi e racconti alvariani editi dalla Bompiani,¹ sotto il trasporto del consenso traspare sempre una sorta di perplessità,² dovuta forse alle

¹ Cfr. G. Pampaloni, *Fortuna critica*, in C. Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con introduzione di G. Pampaloni, apparati di P. De Marchi, Milano, Bompiani, 2003², pp. 1479-1543, l'edizione di riferimento d'ora innanzi.

² Per esempio, nel pezzo di Elio Vittorini dedicato ad Alvaro uscito su «Solaria» (1930, poi in *Scrittori italiani. Alvaro. [La sublimazione del regionalismo]*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957², pp. 10-12, più una nota peggiorativa), se con un colpo di genio il critico individua nel mondo alvariano l'inclinazione a conservare lo *status quo*, anticipando, quasi, l'ultimo titolo della trilogia («Nei racconti di Alvaro tutto è avvenuto, il mondo stesso è avvenuto, la tragedia è scoccata», *ibidem*, p. 11, corsivi nostri), in seguito giudica intollerabile il tono d'irrevocabilità di quella cifra narrativa ed esagerato il dato antropologico, affatto metastorico («Le donne del paese, che "hanno il sentimento di vivere sempre in un gineceo segreto, con un senso di inferiorità naturale," le considerano "un dippiù, una sregolatezza della creazione" e le costringono infine a farsi monache, come press' a poco le schiave antiche diventavano sacerdotesse», *ibidem*), giungendo infine a ritenere un limite il regionalismo, poiché, a suo avviso, non sono da considerare regionalisti né Verga né Brancati. Eppure, alcuni decenni dopo (1953), Franco Fortini, recensendo *Il nostro tempo e la*

polemiche retrospettive per il libretto³ sulla bonifica dell'Agro pontino, ma certo anche al perdurare di una forzata chiave di lettura del panorama sociale, politico e intellettuale degli anni in cui una certa cultura di sinistra benediva nuove alleanze tra attività culturale e posizioni di potere,⁴ provava a pilotare attraverso la letteratura il senso della storia, sottovalutava o addirittura ostracizzava le esperienze più moderne del Novecento.⁵ Laddove, al contrario, il potere della letteratura è quanto mai intrinseco e indiretto, agisce spesso solo a lunga scadenza e quasi influenza solo sfere che sfuggono alla presa dei poteri visibili.

speranza. Saggi di vita contemporanea (Milano, Bompiani, 1952, poi in C. Alvaro, *Ultimo diario*, postumo, 1959), noterà che ci «si sente quel che si prova a conoscerlo personalmente: che il prezzo di quella sua persuasione nei valori positivi della vita e della vita morale non è in lui mai frutto di felici illusioni ma di un'esperienza coraggiosa del male e del negativo, sormontata di forza, per una lealtà continuamente rinnovata, che ha finito per coincidere con la felicità», cfr. idem, *Il nostro tempo e la speranza*, in *Due saggi dell'inautenticità*, in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 761.

³ C. Alvaro, *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro Pontino*, Roma, Istituto Nazionale Fascista di Cultura, Edizioni «Novissima», 1934, ora con prefazione di F. Sessi, Milano, Claudio Lombardi Editore, 1989. Certo, rispetto ai valori risorgimentali propri della formazione liberale dell'autore calabrese, *Terra nuova* fu un'evidente *débâcle* dell'antifascista, ma, a nostro avviso, la cronaca alvariana non inficiò lo scrittore, perché l'attenzione all'antica fatica della sua gente, al mondo contadino e alla fame di terra che era in *Gente in Aspromonte* (1930) qui si ritrova intatta. Circa la politica culturale ispirata alla «redenzione» dell'Agro, l'adiacenza della produzione letteraria di allora e la nefasta incidenza del dato ideologico si veda Francesca Petrocchi, *La letteratura ispirata alla bonifica dell'Agro Pontino*, in *Scrittori italiani e fascismo*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1997, pp. 137-141.

⁴ Pensiamo alla polemica sul populismo scatenata dal *Metello* pratoliniano (1955), agli strali scagliati contro la supposta esaltazione ingenua ed emotiva del popolo come depositario di virtù, come espressione di 'natura' in contrapposizione a 'storia', al ripudio estetico dello stato d'animo, dell'evocazione memoriale espressa in un linguaggio letterario (quindi, per i detrattori, cifrato), in favore della presa diretta della cronaca, del programma d'azione in cui si doveva impiegare un linguaggio anti-letterario, parlato, programmatico e immediatamente decodificabile. Da qui l'inasprirsi della polemica contro il neorealismo letterario italiano, già in crisi nella metà degli anni cinquanta, che per la critica letteraria era troppo lirico e poco incline al «rispecchiamento» della realtà (G. Lukács, *Saggi sul realismo*, 1936). Un dibattito letterario, quindi, che coinvolse la politica culturale del PCI e per il quale si mobilitarono i critici letterari con mire a dir poco egemoniche, cfr. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo* (Torino, Einaudi, 1965). In definitiva, una nuova epoca, in cui non era più la letteratura a influenzare la cultura ma viceversa.

⁵ La storia del dibattito letterario nella sinistra italiana è ben esemplificata nel saggio di Alberto Asor Rosa *Letteratura, testo, società*, incluso nella sezione *Il letterato e le istituzioni* del primo volume della *Letteratura italiana* Einaudi (Torino, 1982, pp. 5-29).

Tra gli scrittori più rigorosi e autenticamente problematici che siano usciti dall'esperienza letteraria degli anni trenta c'è di sicuro Corrado Alvaro, uno dei maggiori del secolo scorso, più grande di tanti narratori suoi coetanei che forse hanno avuto maggiore fortuna, magari orbitando variamente, e a lungo, nell'ambito di quella letteratura tutta italiana vincolata ai centri del potere politico (ordini religiosi, partiti)⁶ e delle organizzazioni culturali (accademie, università, fondazioni). A lui va riconosciuta non soltanto la densità della sua creazione artistica, ma anche la duttilità con cui ha saputo edificare mondi narrativi nello stesso tempo corposi e astratti, oggettivi e fantastici, rappresentando in termini di personalissima contraddizione, tramite una figurazione tormentata, in 'stile novecento', la crisi radicale del rapporto uomo-realtà, con un'esplicita opzione per il momento individuale, per la sua esemplarità nella descrizione del disfacimento, dove è la passione ad avere il sopravvento sull'ideologia. Non a caso, nell'*Età breve* sceglie il mondo dell'infanzia come modello 'fatale' di quel rapporto («Il vero mondo, il mondo serio, è quello dei ragazzi»),⁷ e lo costruisce come l'allegoria di uno spazio al di qua della coscienza, alludendo all'età simbolica e cieca della storia, dove l'opzione per quel mondo, che si palesa nella regressione a un momento preideologico,⁸ non è una scelta di contenuto ma di cultura, l'indicazione di una via di scampo da una realtà ingrata ma allo stesso tempo la constatazione di un male anteriore, assoluto, sciolto dalla contingenza («Nulla accade e

⁶ Bisognerà attendere il 1945 perché si ritrovi Alvaro tra le file del Sindacato Nazionale Scrittori fondato da lui, Bigiaretti e Jovine. A tal proposito si esprime pure Calvino che, prendendosi con i contemporaneisti, ironizza sulla negligenza dei critici intempestivi nel rivalutare la figura di Alvaro alla luce della sua, se pur 'tarda', militanza politica, cfr. idem, *Il poeta e Machiavelli*, «la Repubblica», 13 gennaio 1983, poi in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995³, pp. 1835-1836.

⁷ C. Alvaro, *L'età breve*, in *Opere. Romanzi e racconti* cit., p. 664.

⁸ «A Corace era come aver vissuto per un giorno solo, come in una rappresentazione in cui un attore fa la parte del vecchio, uno del giovane, una della donna, e per essi non c'è fine, non c'è mutamento, sono infiniti come è infinita l'infanzia», *ibidem*, p. 690. Si tenga conto, circa questo, dell'interesse di Alvaro per il mito, che originò la sua *Lunga notte di Medea*, riscritta sul calco euripideo nella seconda metà degli anni quaranta, uscita su rivista e messa in scena nel 1949.

tutto è già accaduto nell'infanzia»),⁹ che se per un verso mira a cogliere la situazione germinale dell'«essere uomo»,¹⁰ quel «cartellone murale di zoologia [...] pieno di detriti, di rottami, di mostri, di viscidume»,¹¹ incagliato com'è da sempre nel conflitto, nella solitudine e nella non-comunicazione,¹² per l'altro fotografa l'anima di un'epoca barbarica, il ventennio, mostrandocene il negativo in tutto l'odio che si sviluppa non, o non solo, contro il padre carnale, ma contro tutto ciò che è paterno, «dal sindaco a monsignor Rettore, e più sopra del sindaco, più su, tutto quello che comanda e ha autorità» locale e nazionale.¹³

L'età breve è il primo romanzo della trilogia delle *Memorie del mondo sommerso* di cui, dopo la morte dell'autore avvenuta nel 1956, sono state pubblicate a cura di Arnaldo Frateili la seconda e la terza parte, nell'ordine *Matrangelina* e *Tutto è accaduto*. Ora, stando all'*Avvertenza*¹⁴ del curatore, l'ultimo che termina il ciclo fu il primo romanzo a essere scritto, nell'estate del 1944, muovendo dal nucleo narrativo di un racconto dal titolo *L'ultimo giorno*, dove campeggia proprio l'evento conclusivo della liberazione di Roma, passato poi a costituire il finale di *Tutto è accaduto*.¹⁵ Sicché, nella stesura della sequela delle *Memorie*, trasfigurando la propria identità e le proprie esperienze nel personaggio di Rinaldo Diacono, Alvaro deve aver compiuto un percorso *à rebours*, ascendendo da quell'ultimo, spaventoso anno appena vissuto, cioè dalla fuga a Chieti nella clandestinità e in piena guerra civile, fino all'inizio degli anni trenta, fase culminante del potere e del consenso fascista. In seguito, deve aver passato al vaglio i ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza di cui consta *L'età breve* (il solo romanzo della trilogia condotto a uno stadio finale e pubblica-

⁹ *Ibidem*, p. 665.

¹⁰ *Ibidem*, p. 857.

¹¹ *Ibidem*.

¹² «[...] egli si sentiva come ferito d'una ferita nascosta, e solo. Questo pensiero, di abbandono e di una solitudine, lo riempiva di sgomento [...]. Era come una specie d'amore disperato e deluso, che aveva il suo equivalente in un sordo rancore», *ibidem*, p. 812.

¹³ *Ibidem*, p. 841.

¹⁴ A. Frateili, *Avvertenza*, in C. Alvaro, *Opere cit.*, pp. 1153-1155.

¹⁵ A cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1961, poi in C. Alvaro, *Opere cit.*, p. 1154.

to in vita),¹⁶ giungendo infine a *Mastrangelina*,¹⁷ il romanzo dell'età di mezzo, della scoperta del sesso e della banalità del male. Fatto salvo l'intrico filologico, dalla trilogia si leva un romanzo a più voci sull'Italia fascista, con una volontà di riflessione e di polemica che in *Gente in Aspromonte*¹⁸ erano assai meno accentuate. La storia, per quanto autobiografica, è l'affresco del «grande fallimento»¹⁹ che toccò in sorte a un'intera generazione e testimonia come Alvaro avesse capito molto meglio di tanti intellettuali rivoluzionari i vizi peculiari della società italiana, muovendo da un'autocritica spietata della propria giovinezza piena di passione per la letteratura e per la vita concreta, o «segreta»,²⁰ e dal suo saper riconoscere anche le contraddizioni meglio camuffate dei comportamenti umani nella maniera più vera per uno scrittore, cioè mettendo al servizio di ognuno un riepilogo esemplare dei dispotismi di varia natura che possono minacciare la vita di una nazione.

Dice bene perciò Pampaloni quando, mentre polemizza con Carlo Bo unidirezionale nel riconnettere l'esperienza letteraria in questione all'Alvaro «paesano»²¹ e ignaro, peraltro, della problematica del regionalismo, invita ad accogliere, nelle scelte interpretative e nei giudizi di valore circa lo scrittore calabrese, la *lectio difficilior*,²² stimandone sia la riflessione dell'intellettuale europeo, evidentemente affine al clima letterario d'oltralpe che «Solaria» e «Letteratura» negli anni trenta erano impegnate a traghettare in territorio italiano (valgano per tutte l'epico recupero memoriale di matrice proustiana della trilogia in questione o il punto di vista affidato all'adolescente protagonista già nei romanzi di autori del calibro di Mann e Radiguet),²³ sia il ruolo di testimone civile della crisi, come nei motivi esistenziali di *L'uomo nel*

¹⁶ Milano, Bompiani, 1946; poi in C. Alvaro, *Opere cit.*

¹⁷ A cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1960; poi in C. Alvaro, *Opere cit.*

¹⁸ Firenze, Le Monnier, 1930; poi in C. Alvaro, *Opere cit.*

¹⁹ C. Alvaro, *Tutto è accaduto cit.*, p. 1475.

²⁰ Cfr. G. Pampaloni, *Poeta dei segreti*, in C. Alvaro, *Opere cit.*, pp. VII- XXXV.

²¹ Cfr. C. Bo, *Realtà e poesia di Corrado Alvaro*, «Quaderni di Prospettive meridionali» (4), 1948, pp. 7-11.

²² G. Pampaloni, *Fortuna critica cit.*, p. 1497.

²³ T. Mann, *Tonio Kröger* (1903); R. Radiguet, *Le diable au corps* (1923).

*labirinto*²⁴ o nella ricerca di atmosfere allucinate di *L'uomo è forte*²⁵ (di origine kafkiana, ma riconducibili anche agli esempi tozziano e pirandelliano).²⁶

Da questo punto di vista, Rinaldo, il ragazzo 'diverso' e claudicante di cui *L'età breve* narra il faticoso ingresso nel mondo degli adulti, quella «specie di nano»²⁷ incapace di integrarsi, ha nella sua condizione niente affatto privata un legame stretto con gli adolescenti di Bilenchi e del primo Moravia, perché come loro segnala un'estraneazione storica che riguarda tutto il ceto sociale degli intellettuali letterati italiani ed europei,²⁸ la crisi di una civiltà,²⁹ la coscienza di non potersi più affidare a totalizzanti visioni ideologiche né a strutture narrative di stampo naturalistico.³⁰ Rinaldo e il suo *alter ego* Stumpo, entrambi con reali o supposti difetti nell'incedere, assimilano perciò ogni minima incongruità del tracollo:

Egli [Rinaldo] faceva proposito di dire il giorno seguente a suo padre che non voleva più saperne, che voleva deporre quei fastidiosi occhiali che gli davano un

²⁴ C. Alvaro, *L'uomo nel labirinto*, Milano, Alpes, 1926; poi in C. Alvaro, *Opere cit.*

²⁵ C. Alvaro, *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani, 1938; poi in C. Alvaro, *Opere cit.*

²⁶ Alvaro fu prefatore dell'edizione Mondadori delle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello, con uno scritto del 1956 antecedente di poco alla sua morte, lo stesso anno in cui dava avvio a *Belmoro*, un romanzo tra il fantascientifico e l'autobiografico, rimasto incompiuto e pubblicato postumo (a cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1957).

²⁷ C. Alvaro, *Letà breve cit.*, p. 761.

²⁸ «[...] non avrebbe voluto mai crescere. Ecco perché aveva detto che voleva fare il poeta. Il padre cominciò a chiamarlo pubblicamente 'il poeta' ed egli si ritrovò con quel ridicolo nome che non ricordava se non il pellaio e i brindisi finali alle tavole di nozze e alle commemorazioni funebri. *Qualcosa tra il servitore e il fuorilegge*», *ibidem*, p. 845, nostri i corsivi d'ora innanzi.

²⁹ «Tutto quello che egli aveva confidato di sé si rivolgeva contro di lui. Provò piacere a predisporre come avrebbe mentito», *ibidem*, p. 828.

³⁰ La tradizione del verismo negli anni trenta e quaranta del Novecento presenta, infatti, aspetti molto diversi da quelli della narrativa verista sviluppatasi tra gli anni settanta e novanta dell'Ottocento: Verga è ora riletto attraverso un altro grande mito di quegli anni, vitalistico quanto quello dell'adolescenza, l'America (Melville, Hawthorne, Fitzgerald, Hemingway, Faulkner sono scoperti e tradotti, tra gli altri, da Vittorini e Pavese). Poi Tozzi diventa il capostipite del regionalismo toscano e Alvaro del meridionalismo (cfr. E. Cecchi, *Gli anni trenta. Corrado Alvaro*, in E. Cecchi e N. Sapegno, *La letteratura italiana. Il Novecento*, XVII, Milano, Garzanti, 2001, pp. 488-495), ma nel conto bisogna includere anche la Sicilia di Vittorini e le Langhe di Pavese.

malessere continuo allo stomaco e quel tubino che gli calava sugli occhi e gli fasciava il cervello. Ricordava lo Stumpo, il quale andava dietro alle sue mule facendo il suo lavoro di vetturale, e pareva soddisfatto, non aveva rimpianti, per quanto il suo viso non fosse più quello di uno di Corace, ma il viso di uno che è stato sui libri, che si è quasi modellato e impallidito a quei *pensieri sottili*, a quel linguaggio il quale traduce, come su un altro piano convenzionale e fantastico, *la verità*. Il viso dello Stumpo gli rimaneva nella mente, e quel suo essere sempre *solo*, come se avendo studiato una volta non trovasse più un linguaggio da scambiare coi suoi paesani, come se avendo nutrito quei tali pensieri, non riuscisse più a esprimersi con pensieri più semplici. Non lo aveva difatti mai veduto parlare con nessuno, e si trascinava dietro le sue cavalle e le sue mule come mostri gentili, compagni più nobili di qualunque altro, uomo o donna del paese.³¹

Dunque, il motivo dell'adolescenza, che pure aveva avuto un ruolo tutt'altro che irrisorio nell'ideologia e nei comportamenti fascisti, diventa ora il principe dei soggetti ed è assecondato con l'impiego di registri a volte surreali, altre volte fantastici o realistici, mantenendosi fedele a una direzione di ricerca che è quella della più importante narrativa moderna e contemporanea, dal Savinio di *Tragedia dell'innocenza* (1937) al Pratolini di *Quartiere* (1943) e di *Cronaca familiare* (1947), dall'Alvaro di *L'età breve* (1946) al Calvino di *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e *Ultimo viene il corvo* (1949), dal *Il ragazzo morto e le comete* (1951) di Parise al Vittorini di *Erica e i suoi fratelli* (1956), fino ai *Ragazzi di vita* (1955) di Pasolini, a *L'isola di Arturo* della Morante (1957) e al *Lanciatore di giavellotto* di Volponi (1981). Pertanto, da simbolo oltre che di una crisi storica della formazione anche della necessità di un superamento del blocco evolutivo, il tema, rimanendo sempre costante sulla scena del romanzo italiano tra Ottocento e Novecento, è disceso da *Pinocchio* di Collodi e da 'Ntoni dei *Malavoglia*³² (storie di *Bildung* costruite attorno a una consapevolezza amara riguardo alla possibile mutazione della realtà, ma con un'irriducibile opzione per il finale regolato, nonostante tutto),³³ fino ad Ammaniti.³⁴

³¹ C. Alvaro, *L'età breve* cit., pp. 809-810.

³² Due romanzi concepiti nello stesso periodo: *Le avventure* collodiane pubblicate a puntate a partire dal 1881 e *I Malavoglia* di Verga uscite in volume nello stesso anno.

³³ E se la 'formazione', sebbene con epiloghi aperti quindi con caratteristiche assai diverse dai modi del Settecento e dell'Ottocento, trova nei narratori del Novecento tanti adepti, for-

Torniamo all'*Età breve*. I 'fatti', gli episodi in cui si condensa la prima parte della vicenda, dall'atto di millanteria del padre che a Corace sfoggia come un fenomeno da baraccone il figlio «poeta»,³⁵ fino all'ingresso del ragazzo nel collegio del contado romano, salvo il *casus* dell'organino,³⁶ sono più che narrati enunciati e costruiti quasi interamente sulla nota ritmica dell'imperfetto iterativo che inizialmente esclude rotture e tende a isolare le stesse scarsissime sequenze narrative:

Il lato noioso della faccenda *era* che parlavano di lui, Rinaldo o Rinaldino, come se fosse nascosto nell'apparenza del suo piccolo corpo e cercassero di tirarlo fuori. Parlavano di lui *all'infinito*, ed egli aveva l'impressione che possono provare gli *agnelli* quando si prendono in braccio e se ne sente il peso. Erano discorsi su quello che egli avrebbe fatto da grande, mentre egli non voleva mai diventare grande, sarebbe rimasto piccolo, essi non lo sapevano.³⁷

Così, pure le scene in cui è ritratto Rinaldo nei primi contatti con i compagni di scuola, che non precipitano mai in una sequenza narrativa, ma sono assorbite nel ritmo lungo dell'imperfetto e nel tono sempre volutamente impreciso, astratto, remoto della narrazione, infatti vi prevale l'articolo indeterminativo, vago ed elusivo:

Quello che lo inquietava maggiormente era che le immagini maschili dei santi avevano qualcosa di femminile. Fino a quando scoprì che i ragazzi più fortunati fra i suoi compagni, quelli più protetti, erano coloro i quali avevano un'apparenza gentile. *Uno* di essi, Luisella [...].³⁸

se varrebbe la pena aggiornare la sistemazione storica cui è approdato Franco Moretti (*Il romanzo di formazione* [1987], trad. it. Torino, Einaudi, 1999). A conclusioni simili giunge anche Mario Domenichelli, malgrado egli trascuri di includere nel quadro storico-letterario della *Bildung* contemporanea l'esperienza letteraria alvariana (*Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, Pisa, ETS, 2007, pp. 33-36).

³⁴ Sono adolescenti i protagonisti di *Io non ho paura* (Torino, Einaudi, 2001) e di *Come Dio comanda* (Milano, Mondadori, 2006).

³⁵ C. Alvaro, *L'età breve* cit., pp. 664-667.

³⁶ Un episodio, quello dell'organino e della scimmia, la cui traccia narrativa presenta inospettabili similitudini con quella di *Sans famille* (1878) di Hector Melot sul quale ritorneremo.

³⁷ C. Alvaro, *L'età breve* cit., p. 663.

³⁸ *Ibidem*, p. 690.

Paradossalmente, lo stesso effetto di allontanamento ha anche un certo utilizzo dell'onomastica e la messa a fuoco di specifici caratteri somatici. Rinaldo (una denominazione che è già un programma) passa in rassegna «i più graziosi tra i suoi compagni»,³⁹ Luisella e Besanti, i cui nomi, a differenza del proprio e di quello di Ivetti, stanno su una «colonna»⁴⁰ distinta del «paradigma dei generi»,⁴¹ quella cioè con una terminazione femminile, e portano entrambi, laddove gli altri due li hanno rasi, capelli ricci e lunghi, l'uno con un viso pallido e «la bocca color delle fragole»⁴² e l'altro con il volto bruno della stessa gradazione dei capelli, come Antonia, *la belle de jour* di Corace, la donna ideale tutta da mondare, che muore assassinata. Ma Rinaldo è forte, cerca di resistere ai «pensieri impuri»⁴³ sui quali battono le prediche del rettore, perciò cerca di imprimersi disperatamente nella mente ogni dettaglio di un manifesto, scorto su un muro di fronte all'oratorio, quello con la ragazza dinanzi al pianoforte:

e un uomo che accanto a lei, ma un poco dietro a lei, si curvava sullo spartito e la guardava negli occhi.⁴⁴

Tant'è che sviene. Uscito dall'infermeria, poiché lo sforzo ha sortito l'agognato effetto catartico, si sente «bellissimo»,⁴⁵ quando è informato, stupendosene, di essere atteso dal rettore. Questi, mentre asseconda con l'elogio mariano («Vogliamo bene a Maria!»)⁴⁶ il proprio piano di rapina, interroga Rinaldo sui suoi convincimenti più intimi allo scopo di registrarne in via cautelativa il livello d'innocenza, vale a dire la capacità di tacere, per poi insidiarlo.⁴⁷ Ma Rinaldo si divincola,

³⁹ *Ibidem*, p. 691.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 693.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, p. 691. Alvaro, a questo tratto continuerà a riferirsi costantemente, caricandolo di una sempre maggiore forza simbolica.

⁴³ *Ibidem*, p. 696.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 699.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 700.

⁴⁷ *Ibidem*.

e grida: «Lasciatemi o vi uccido!»,⁴⁸ detto «con la voce del cuore»,⁴⁹ in altri termini, ma è solo enunciato, nel dialetto del suo paese. Dell'episodio il ragazzo non parla neanche a padre Orbain, l'unico personaggio lirico del romanzo (non a caso il suo nome ha assonanza con l'aggettivo orbo, non vedente), un ex soldato dell'esercito francese scampato alla morte e perciò monacatosi. Gli tace pure di quello strano modo in cui nella pausa della ricreazione, quel giorno stesso, mentre stavano alla finestra, Luisella, il «mostruoso fiore»,⁵⁰ gli si era avvicinato:

con un'aria di sottomissione che gli aveva fatto balzare il cuore come un frutto che si spoglia dal guscio, lo aveva guardato con due occhi tardi, di animale lento che non sa esprimere diversamente quello che vorrebbe dire. [...] Nella fantasia di Rinaldo, *le immagini femminili avevano la consistenza dei quadri, delle statue, della donna del manifesto*. Erano impenetrabili, levigate, chiuse. Egli sapeva che erano mutilate. La sua mente si spazientiva di fronte a tale ostacolo, e questo era veramente diabolico, come diceva monsignor Rettore.⁵¹

È una tecnica, questa, cui Alvaro ricorre per rallentare e sospendere il vero motivo di queste pagine che resta nascosto, e come sottaciuto, in una sorta di controcanto: la tensione drammatica, «l'orribile voluttà»,⁵² immotivata e assurda, poiché non spiegata nelle sue articolazioni, del rapporto tra Rinaldo e Luisella.

Ma poi si accorgeva che quel demone [identificato nella figura femminile] aveva il viso di Luisella, *e in quel momento esso spariva*. Luisella gli aveva mandato in quei giorni un libro in cui aveva nascosto un biglietto; il biglietto diceva: «Vogliamo diventare amici?». Questo gli diede una nuova emozione, ma meno sbigottita di quella provata quando pensava ai seni della ragazza della libreria; *lo liberava dall'incubo del diavolo* e dalla sensazione di precipitare in un antro di perdizione popolato di molluschi come il fondo del mare. [...] Tenevano nascosta la loro amicizia [...].⁵³

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 747. Nell'espressione ossimorica l'aggettivo e il sostantivo hanno pari dignità connotativa.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 701-702.

⁵² *Ibidem*, p. 726.

⁵³ *Ibidem*, p. 715.

Finché quest'ansia, una volta scoperti i «traffici»⁵⁴ cui si prestava Luisella (che, «debole»,⁵⁵ assai frequentemente andava a trovare Crupio nella sua stanza), non si palesa bruscamente in neppure una riga con un improvviso ricorso al passato remoto: «cominciò a considerare Luisella come l'Antonia»,⁵⁶ chiosata poco dopo: «se Luisella si fosse riservato a lui non sarebbe apparso così equivoco». ⁵⁷ Tale procedimento espressivo cala e quasi sommerge gli scarsi momenti d'azione della prima *tranche* del romanzo, in un tempo narrativo che segue sempre, sul ritmo della memoria, la vicenda intima e quindi il tempo interno del protagonista, anche quando il punto di vista è affidato alla voce del narratore come in questo caso:

Dipendeva da ciascuno salvarsi, essere puro, e non si capiva perché qualcosa, nel fondo, recalcitrasse. [...] Si era in pensieri angelici, ed ecco che gli occhi esploravano involontariamente il velo che si stendeva sulle gambe dell'angelo d'oro che reggeva un candelabro. Non si faceva in tempo a smacchiarsi che ci si macchiava. Egli non riusciva a comprendere quali rapporti potessero crearsi fra lui e Luisella, chi dovesse amare e chi dovesse essere amato, infine chi fosse il più *debole* e chi il più *forte*, chi dovesse cercare e chi dovesse essere cercato.⁵⁸

Nello stagno della vita collegiale, tuttavia, precipita di tanto in tanto qualcosa: un fatto (le ribellioni, le uscite, il bacio della piccola Margherita, gli sguardi della signora Guglielmina, il libretto di poesie letto di nascosto, la recita di carnevale, la visita ad Amanda), un accidente («la verità»,⁵⁹ la «volgare materia»⁶⁰ che irrompe nella «realtà artificiale»⁶¹ immobile e inanimata come l'«inchiostro di stampa»,⁶²

⁵⁴ *Ibidem*, p. 729.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 730.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 736. Quanto all'omofilia, si rilegga pure *Ermafrodito*, un racconto di *L'amata alla finestra* (Torino, Buratti, 1929, poi in C. Alvaro, *Opere cit.*, pp. 312-319), scritto nello stesso arco di anni in cui Savinio (alias Andrea De Chirico) pubblicava quella specie di romanzo 'metafisico' che è *Hermaphrodito* (1918), per certi versi affine al 'realismo magico' e stregonesco promosso da Bontempelli e a cui peraltro diede il suo contributo anche Alvaro.

⁵⁹ C. Alvaro, *L'età breve cit.*, p. 739.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 743.

⁶¹ *Ibidem*, p. 739.

circa l'invenzione integrale di Amanda, la donna da amare), una disgrazia (la scoperta delle «azioni depravate»⁶³ di Luisella, l'addio all'istituto, il trasferimento di Rinaldo nella camerata dei mezzani, la morte del «riservatissimo»⁶⁴ Lusignano, la denuncia dei genitori di Amanda e l'espulsione di Rinaldo). Eppure, ogni evento è subito riasorbito, sebbene esploda con una violenza improvvisa («l'ira celeste»)⁶⁵ di cui lo scrittore non dà spiegazioni. È come se Rinaldo, il protagonista prima bambino poi adolescente, vivesse in una realtà separata («Gli uomini non hanno il fiore dell'innocenza, ne fanno a meno, sono cose che per loro non esistono»)⁶⁶ in cui giungono echi di un incomprensibile mondo esterno («fuori tutti ignoravano la loro condizione e potevano vivere tranquillamente ignorandola»)⁶⁷ che lo accerchia con la sua brutalità, tanto da fargli sospettare come in un incubo l'esistenza di un'altra realtà,⁶⁸ anche più ostile (fatta di ipocrisie, di litigi, di interessi, di ricatti familiari), che grava su di lui come un'atmosfera ossessiva e persecutoria e ogni tanto si concretizza in un avvenimento oggettivo che sorraggiunge sempre strano, impreveduto e imprevedibile, e quindi assurdamente casuale, sia che si tratti della cacciata dal collegio e del ritorno dopo tre anni al paese natio, sia che nella sua vita e sulla sua testa precipitino all'improvviso un'insperata sorella e un tubino. Una realtà che resta sempre inconoscibile fino in fondo, anche nei luoghi più familiari:

[La madre a Rinaldo]: «Ora devi obbedire a tuo padre [...] non devi pensare ad altro che a farti uno stato». [...] E il suo paese si rivelava, sotto le parole della madre, con le sue passioni e il suo male di cui non si era mai reso conto, si chiudeva su di lui come la porta del collegio, quella porta pesante, e che pareva grondare pen-

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem*, p. 776.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 763.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 743.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 692.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 713-714.

⁶⁸ «Capi che l'uomo è diviso in due parti, una parte nota a lui che è l'angelo, il quale lo protegge e lo tiene sotto le sue ali; e l'altra, mal conosciuta, forse inesplorata, che si apre d'improvviso come un trabocchetto», *ibidem*, pp. 745-746.

sieri cattivi dalla sua vernice rappresa, che il portinaio chiudeva come un custode che non avesse nessuna colpa da spartire coi suoi custoditi, come non ne ha il carceriere coi suoi carcerati. [...] Accadevano dunque molte cose, uomini che perdevano il senso, donne che perdevano il ritegno, serve che entravano nel letto del padrone. [...] Quanto allo stesso prete, succeduto al vecchio arciprete, aveva rapporti con una donna [...]. Tutto questo che aveva suscitato commenti e drammi, aveva acquistato col tempo una rispettabilità, la *rispettabilità delle cose assodate e accettate che non si potevano più modificare*. [...] Tutto questo accadeva.⁶⁹

Nella seconda parte del romanzo, quella del ritorno a Corace, c'è una realtà che irrompe con la forza dell'azione e porta con sé la minaccia della grettezza morale, annunciandosi con torvi presagi e precipitando con una carica di violenza sempre eccessiva: «Anche i libri, avevo paura di sciuparli, e volevo che rimanessero sempre nuovi, senza macchia. Voi non potete capire». ⁷⁰ Gli elementi autobiografici vi emergono con un'energia esplosiva e non è certo un caso che Alvaro non riesca mai a ritrarre a tutto tondo la figura del padre, stabilmente ambigua, qualche volta concreta e positiva, più spesso parodiata e negativa:

Filippo Diacono aveva raccontato già una mezza dozzina di volte che, andato a ritirare il figlio malato in collegio, il rettore lo aveva guardato con attenzione e gli aveva detto «Lei è il padre di quel ragazzo?». A questa frase attribuiva un valore di giudizio, come se il rettore fosse in grave dubbio nello stabilire chi fosse più intelligente, il figlio o il padre.⁷¹

Il grande tema dantesco dell'adulazione, *fil rouge* dell'intero romanzo, qui ruota insistentemente intorno alla figura del padre, Filippo, e alla sua predilezione per quel tale signor Oscuro, *homen nomen*, proprietario di una sinistra biblioteca di racconti sull'«innocenza calpestata»⁷² ed ex patrizio del paese declassato a *clients*, allegoria di come uno Stato lasciato in mano a quattro notabili s'inabissa diventando autoritario e fascista. Non stupisce, poi, nemmeno la ripresa sistematica del motivo legato al rapporto totale, assoluto e sempre ambivalente

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 776-780.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 775.

⁷¹ *Ibidem*, p. 786.

⁷² *Ibidem*, p. 788.

di odio-amore per la madre e per le donne che talvolta ne assumono la funzione.⁷³

La prima rivelazione del suo distacco dalla famiglia gli si presentava con una specie di ebbrezza, di coscienza della propria forza, di capacità di pensare male di sua madre e di suo padre pur amandoli perdutamente. [...] «*Mi ha abbandonato*» egli pensava di sua madre. [...] Le parole dei suoi genitori udite al di là del tramazzo di legno, tornavano nella sua mente: esse lo descrivevano punto per punto, lo spiavano, lo indagavano, lo pesavano lo commentavano, lo interpretavano. *La più avversa a lui era sua madre*, la più accanita, proprio colei che la mattina gli porgeva il latte che aveva rimediato non si sa come da qualche capraio, e gli tagliava il pane col gesto grande che egli conosceva. *Era lei che si accaniva a mostrarne i difetti* al suo uomo, il quale si voleva tuttavia illudere, voleva che il figlio fosse qualche cosa di straordinario. No, *ella gli toglieva ogni illusione*, parlava del figlio con acredine, come se le sue parole non si rivolgessero contro suo figlio, ma contro un'essenza maschile di cui fosse nemica, che l'avesse oppressa, e contro cui si vendicasse nel figlio. [...] «Che abbia qualche difetto?» «No, non ha nessun difetto, l'ho veduto l'altra mattina mentre si era scoperto, e dormiva nudo. Non ha difetti».⁷⁴

Tale vessazione, pur restando tozzianamente inspiegabile nelle sue ragioni ultime, assume gli aspetti di una società che guasta interiormente chi scaccia e rifiuta,⁷⁵ il cui nucleo fondante, vale a dire la famiglia, dai Diacono agli Oscuro, passando per i Cardona, «andava in rovina».⁷⁶ Ecco appunto Rinaldo rivoltarsi nel letto mentre infuriano le liti rabbiose tra il padre e la madre, quando lei scopre che Mastrangelina cui Filippo dedica tanto tempo e denaro è la figlia, e l'amaro proposito: «Io non amerò mai, non amerò mai».⁷⁷ Più spesso questo giogo si addensa intorno all'asse narrativo dell'intera opera di Alvaro, quello legato al rapporto io-società che *L'età breve* massimamente incarna, essendovi figurato appunto il passaggio dall'infanzia all'adolescenza,

⁷³ Cfr. A. Palermo, E. Giammattei, *L'Età breve*, in *La solitudine del moralista. Alvaro e Flaiano*, Napoli, Liguori, 1986, p. 96.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 812 e 826-827.

⁷⁵ Leo Ferrero, recensendo *L'uomo nel labirinto* («Solaria», 1927), coglie nell'analisi spettrale della narrativa alvariana il presagio di una fine e un sentimento di odiosità che nell'*Età breve* si conservano intatti.

⁷⁶ C. Alvaro, *L'età breve* cit., p. 790.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 827.

quel momento della vita cioè, in cui più forte è l'impatto con la società, con il mondo degli adulti e con i coetanei: di Rocco e di Luigino, i ragazzi che come lui si erano trasferiti altrove per studiare, Rinaldo avrebbe voluto essere amico, ma sente, fuorviato dal padre, che il suo ruolo nella comunità è minacciato, perciò lo difende simulando, assumendo pose da sapiente, presentandosi, detto altrimenti, diverso da come effettivamente è («era come ritrovarsi travestiti»),⁷⁸ per cui alla fine paga il prezzo della finzione smascherata con l'umiliazione del disprezzo e con l'allontanamento dalla collettività.

Non si può, dunque, che sottoscrivere il generale giudizio della critica circa la distanza della scrittura alvariana dal tradizionale punto di riferimento verghiano,⁷⁹ semmai contigua ai registri di Tozzi e Deledda, secondo Pancrazi i veristi di terza generazione,⁸⁰ gli scrittori cioè straziati dall'ansia del dire e dalla pena di non poter dire tutto, che attutiscono l'urto con la realtà tramite figurazioni simboliche più vicine alla poesia che alla prosa. In effetti, se è vero che il regionalismo alvariano è tutto nel documento antropologico stilato sul campo («Diacono raccontava pure che al suo paese molta gente uccideva per amore»),⁸¹ è altrettanto vero che stilisticamente esso è modulato in gran parte sull'effetto coprente della metafora e, quasi, disciolto nella similitudine,⁸² secondo un procedimento che ha motivazioni più politiche che retoriche in senso stretto, assai vicine a quelle che giustificano la «dissimulazione onesta»⁸³ teorizzata dall'Accetto barocco, vale a dire nella misura in cui è l'unica arma contro l'invasività dei dispotismi di ogni natura.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 814.

⁷⁹ Già Sergio Solmi, recensendo la raccolta di racconti uscita nel 1929 dal titolo *L'amata alla finestra* («La Fiera letteraria», 1930), escludeva Verga dai modelli alvariani.

⁸⁰ P. Pancrazi, *Alvaro nel labirinto*, «Corriere della Sera», 21 marzo 1930.

⁸¹ C. Alvaro, *L'età breve* cit., p. 698.

⁸² «Quei sapori di un tempo, come la casa, come la pianta di zenzero alla finestra, gli parevano miseri, semplici come un uomo semplice dei campi, i cui gusti sono rozzi, un poco meschini, e che tradivano, come un uomo elementare, altri odori e sapori della natura, l'odore del paese di pastori, *il sapore di cose che possono fermentare*», *ibidem*, p. 811.

⁸³ T. Accetto, *Della dissimulazione onesta* (1641), Torino, Einaudi, 1997, un libro che subì una morte sociale durata tre secoli, finché nel 1928 non ci pensò Croce a riesumarlo.

Quanto ai precedenti ottocenteschi, forti sono i richiami alle storie di formazione di stampo ottocentesco: dalle *Avventure* collodiane (1883) evocate in certe ricorrenze, e non solo, di nasi zecchini e bugie letterarie,⁸⁴ al *Sans famille* (1878) di Malot relativamente alle corrispondenze del titolo e alla tipologia di alcuni personaggi, oltre che per la presenza di quell'organino di cui si è detto sequestrato a Rinaldo appena varcata la soglia del collegio, del cui recupero si fa paladino proprio quel prete francese che chiama il ragazzo «mon *petit monsieur*».⁸⁵

L'antinaturalismo di Alvaro, che pur non facendo dire 'io' al narratore gli affida più informazioni di quante non ne possieda il lettore, investe anche l'aspetto linguistico, estraneo ai movimenti sintattici della provincia e alla materia verbale del dialetto. Perciò le colline, i fiumi, i mari sono semplicemente colline, fiumi e mari senza altre determinazioni, per lo più momenti di una geografia scoperta dall'infanzia nel suo valore simbolico e universale, ma con delle appariscenti eccezioni: per esempio Roma, «la città di pietra parlata»,⁸⁶ «il dio morto che nessuno più adora»,⁸⁷ è il luogo in cui Rinaldo si reca per poi trasferirsi nel contado e dove attraversa il «foro [...] regno dei corvi e dei gufi»,⁸⁸ facendo considerazioni non innocue sulla 'questione romana', sul «Vaticano»⁸⁹ (che «stava da una parte, tutto ricordo e memoria,

⁸⁴ C. Alvaro, *L'età breve* cit., pp. 687 e 718. Quanto alla bugia letteraria, cioè alla scrittura 'menzognera' in senso manganelliano, non solo si materializza nel tasso di avventurosità immaginifica del protagonista, quanto è addirittura resa programmatica, e posta in essere, ogni volta che Rinaldo annota su carta i suoi «fantastici incontri» con Amanda: «Naturalmente tutto si svolgeva in un giardino, c'era un ruscello limpido, egli camminava pensieroso e solo, quando scorse sulla riva opposta del ruscello, Amanda che passava. *Inventava* questi particolari senza neppure curarsi della verità; *la verità* non poteva essere che questa. In quale libro, in quale poesia, in quale fantasia, un incontro accade così, da una finestra del cesso alla finestra di una cucina?», *ibidem*, pp. 738-739. A questo proposito non si trascurino i rapporti di Alvaro con il cinema, tutte le recensioni, le sceneggiature e i soggetti cinematografici poi confluiti in *Al cinema*, a cura di G. Briguglio e G. Scarfò, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 1987; e si veda pure G. Nuvoli, *Corrado Alvaro e l'amoroso sdegno del letterato*, «studi novecenteschi» XXVIII (61), 2001, pp. 45-61.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 682-687.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 679.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 858.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

come un signore che nella vecchiaia si sia ritirato in campagna»),⁹⁰ e sui fatti di Porta Pia, mentre la «persona calva che parlava da un palco»,⁹¹ forse il Lamazza-Mussolini di *Tutto è accaduto*,⁹² sebbene sia avvertito come potenziale assassino della speranza («trovava assurdo che una folla di persone andasse in giro sventolando bandiere quando tutto era già accaduto»),⁹³ non viola «la sua virtù di fare pianta [...] come il grano di una spiga, compagno di altri grani». ⁹⁴ Intanto, il paese d'origine alvariano, San Luca, qui diventa Corace, una denominazione di cui, oltre all'assonanza con il *coram populo* latino, è esibito subito un primitivo, bizzarro, toponimo greco traslitterato, Argelia, terra dell'argento. Due nomi immaginari cui, tuttavia, sono in breve tempo associati altrettanti episodi, questa volta storici, veritieri e cruciali, legati alla ribellione antiromana dell'antica popolazione preitalica calabrese, i Brettii, alleatisi contro Roma, prima con Taranto e i lucani al fianco di Pirro e poi con Annibale durante seconda guerra punica: «[...] I Romani; Corace aveva lottato contro Roma; destino delle cose umane». ⁹⁵

Lo stile del romanzo, in definitiva, per la sua forza evocativa e per lo spessore stratificato di realtà cui allude si pone come strumento di rivelazione di un altro assoluto, di una ragione eterna e imperscrutabile, resa manifesta dalla ferita esistenziale che divide l'uomo dalla realtà, dove l'adolescenza diventa appunto il momento in cui questa verità si svela senza scampo e senza bisogno di motivazioni. In perfetta coerenza con il costume letterario alvariano, dove la realtà quotidiana e storica aspira sempre a una significazione universale.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 677-686.

⁹² C. Alvaro, *Tutto è accaduto* cit., p. 1441.

⁹³ C. Alvaro, *L'età breve* cit., p. 679.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 812. Alvaro passa dalla collaborazione a «Il mondo» di Amendola (1921) all'esperienza bontempelliana di «900» negli anni trenta, sottoscrive il manifesto degli intellettuali antifascisti voluto da Croce, collabora a «Omnibus» di Longanesi (1935) e dirige il quotidiano «Il Risorgimento» subito dopo la caduta del fascismo.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 794. Cfr. P.G. Guzzo, *I Brettii. Storia e archeologia della Calabria preromana*, Milano, Loganesi & C., 1989.

Alessandro Gaudio

In partibus infidelium

Guido Morselli, uomo di fiction e di precisione

Lo storico [...] fa bene la sua parte quando abbia rinunciato lealmente a qualsivoglia preconconcetto. Compreso, s'intende, l'ottimismo; che vorrebbe collocare lo scrittore di storia sopra l'azione, sopra il sentimento e la volontà, ossia lo vorrebbe disumanato, messo al posto di Dio, perché possa come quello tutto giustificare. (Ma da una tale altezza, come farebbe poi a capire le cose di quaggiù, anzi come farebbe a vederle?).¹

Risale alla metà degli anni Sessanta la piena formulazione da parte di Guido Morselli della definizione di romanzo in quanto «federazione di generi letterari»:² la precisazione di tale concetto, alla spiegazione del quale lo scrittore si era comunque dedicato fin dalla fine degli anni Quaranta,³ risente della fusione operata da egli stesso tra *narrativa*,

¹ G. Morselli, *Fede e critica*, Milano, Adelphi, 1977, p. 98; l'appunto, pur incluso nel saggio redatto e più volte rimeditato nel corso degli anni Cinquanta e concepito in una versione quasi definitiva nel 1956, risale, secondo quanto indicato dallo stesso Morselli, al 16 agosto 1942.

² Idem, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988, p. 255 (30 luglio 1965).

³ Cfr. idem, *Il romanzo fra cronaca e storia*, «Il Tempo», 8 luglio 1949; ora anche in idem, *La felicità non è un lusso*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 23-29.

funzione eterna dello spirito (e, più propriamente, attività di chi espone i fatti, la cronaca, la storia), e *fiction*, esercizio (lussuoso?) di chi immagina, di chi sogna e inventa. Il romanzo, che non è finito e non è in crisi – né mai lo sarà, proclama profeticamente Morselli –, diventa un super-genere, frutto di quella che Erich Auerbach aveva definito mescolanza cristiana degli stili (in contrapposizione all'influsso classico-romantico – che condannava l'impensabile accoppiamento di storia e invenzione – proveniente d'Oltralpe),⁴ che non lascia spazio a nessun'altra forma letteraria. Il narrare potrà assumere, secondo Morselli, costruzioni e modelli «extra-romanzeschi» e, dunque, «extra-letterari», ma «non verrà meno, né domani, né dopo».⁵ Il vocabolo corrispondente invece, risentendo della eterocliticità e della nuova ampiezza del concetto («il romanzo è 'la' letteratura», ribadirà anche nell'*Intermezzo critico di Contro-passato prossimo*),⁶ è per Morselli semanticamente e criticamente inservibile.

Partendo da questi presupposti, Morselli costruisce la sua proposta di romanzo da contrapporre alla *trans-narrativa* offerta dalla scuola sperimentale, incline alternativamente allo stilismo o al teorismo e retta dalla decisione di far saltare l'ordine dei significati consueti delle cose, che, secondo lui, non è affatto il loro ordine naturale:⁷ a un'unità orizzontale, diremo *storica* (vedremo in che modo e secondo quali

⁴ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale* [1946], trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, II, Torino, Einaudi, 1983, p. 200. Riguardo alla «tesi capitale» di Auerbach, cfr. G. Morselli, *Diario cit.*, p. 260 (3 settembre 1965). Una traduzione dell'opera dello studioso tedesco è presente nel *Fondo Morselli* della Biblioteca Civica di Varese.

⁵ *Ibidem*, p. 270 (8 giugno 1966).

⁶ *Ibidem*, p. 255; cfr. anche *idem*, *Contro-passato prossimo*, Milano, Adelphi, 1975, p. 117.

⁷ A tal proposito, così si esprimeva Baldassarriucci in *Roma senza papa* [1974]: «l'avanguardia sarà una bella cosa, ma se si continua così, chi ci si raccapezza più in questi libri nuovi?» (Milano, Adelphi, 2000, p. 111). Ricordiamo che lo stesso Sciascia nel 1971 parlava di *transumanità* della Chiesa, volendo riferirsi allo «storicismo assoluto» in essa consustanziate: «l'inevitabilità e precisa necessità, l'utilità sicura, di ogni evento interno in rapporto al mondo, di ogni individuo che la serve e la testimonia, di ogni elemento della sua gerarchia, di ogni mutamento e successione...» (L. Sciascia, *Todo modo* [1974], ora in *Opere. 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 139). Sulla crisi delle unità morselliane nel romanzo europeo moderno cfr. G. Morselli, *Diario cit.*, pp. 297-300 (15 ottobre 1967).

leggi legata alla vicenda, ai personaggi e all'io narrante), Morselli somma un'unità verticale, *biologica*, costituita sulla relazione tra forma e contenuto. È bene precisare che la cronaca esemplarmente narrativizzata nei romanzi elaborati a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta (quelli, più fedeli alla nuova definizione da noi suggerita, sui quali fisseremo prevalentemente la nostra attenzione) e, in particolare, in *Contro-passato prossimo* e *Divertimento 1889* non aspira a rendere più letterario il racconto cronachistico mediante l'uso di mezzi retorici e stilistici, bensì suggerisce una variazione connessa sia alla sovrapposizione tra fatto di cronaca (particolare, eccezionale, anonimo) e informazione (generale, durevole e nominata), sia al condizionamento reciproco tra la dinamicità del mezzo orale e la scelta del parlato-scritto. Morselli propone una cronaca della Storia agendo su quelle che Roland Barthes ha definito «perturbazioni della causalità»:⁸ l'articolazione della prosa morselliana, grazie alla sua matrice anti-letteraria, ben risponderrebbe alle esigenze di chiarezza e naturalezza necessarie a una efficace rappresentazione del concreto («noi rifuggiamo, per una sorta di strano pudore, da quel diretto contatto con le cose, che consiste nel chiamarle col loro nome. Siamo vittime di un 'horror concreti' che è proprio l'opposto dell' 'horror vacui'»):⁹ essa mira a realizzarsi nella messinscena, trae, cioè, la sua particolarità dalla descrizione minuziosa delle unità dinamico-narrative, il caso come meritevole di storia, spesso senza assumere una sola prospettiva, bensì giocandosi su una certa multidimensionalità.

Alla variazione stilistica formulata da Morselli partecipano una scelta lessicale e una scansione sintattica giocate, senza particolari intenti letterari, su alcuni fatti di lingua ricorrenti:

a) tecnicismi e terminologie specialistiche: in *Contro-passato prossimo*, tra gli altri, i numerosissimi lemmi afferenti all'ambito militare, quasi a voler ricalcare il linguaggio dei trattati di strategia o, in alcuni casi, il lessico dei manuali del genio: *Maschinenpistole* [= pistola mi-

⁸ R. Barthes, *Struttura del fatto di cronaca* [1962], in *Saggi critici* [1964], trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1972, p. 293.

⁹ G. Morselli, *Diario* cit., p. 214 (18-20 luglio 1961).

tragliatrice], p. 61; *camouflage* [= mascheramento: «attività svolta al fine di impedire alle forze nemiche di identificare mezzi, personale o equipaggiamento»],¹⁰ p. 76; *exploit* [= impresa di gran rilievo], p. 78; *Blockhaus* [= fortino blindato, casamatta], pp. 131, 149; *tank* [= carro armato da assalto, entrato in uso durante la prima guerra mondiale], p. 137; *Sturmabteilungen* [= reparti d'assalto], p. 146; *U-boote* [più propriamente, *U-boot* = battello sottomarino], p. 179; *psychological warfare* [= guerra psicologica], p. 181; *Intelligence Service* [= servizio segreto di informazioni e indagini], p. 186; *destroyers* [= cacciatorpedinieri], p. 189; *guet-apens* [= agguato], p. 190; *Zähmung* [= addomesticamento, ammansimento], pp. 201, 205, 226; *Schupo* [= poliziotto], p. 218; *Putsch* [= colpo di stato militare], p. 223; Morselli sembra quasi rifarsi a una sorta di accordo di standardizzazione lessicale che gli consente di riferirsi, spesso direttamente in tedesco o in inglese, a una convenzione militare europea, già ben definita durante la prima guerra mondiale.

Nel *Comunista*, invece, da non trascurare è la costante attenzione al *vocabolario di partito*,¹¹ presente ma irriso, venti anni prima, anche nei proclami imparaticci di Gildo Montobbio, co-protagonista dell'*Incontro col comunista*;

b) neologismi: in *Roma senza papa*, ad esempio: *bambino-crazia* [= potere esercitato dai bambini], p. 17; *inconformismo* [= anticonformismo], p. 28; *mignottismo* [= propensione naturale a prostituirsi], p. 31; *hôtélizzare* [= puntare sullo sfruttamento delle risorse alberghiere], p. 110; *missionizzare* [= evangelizzare], p. 127; *bruttificazione* [= tendenza all'abbruttimento fisico del genere umano], p. 128; in *Dissipatio H. G.: samaritanismi* [= samaritaneschi; atti tendenti all'altruismo, alla generosità], p. 27; *fobantropo* [= paura dell'uomo], p. 45; *parente-*

¹⁰ R. Busetto, *Il dizionario militare. Dizionario enciclopedico del lessico militare*, Bologna, Zanichelli, 2004, p. 534; anche per la definizione degli altri lemmi ci riferiamo al dizionario curato da Busetto, s.v. o attingendo dal *Repertorio dei termini inglesi* che chiude l'opera. Ci atteniamo, inoltre, al *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, diretto da G. Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002 e all'aggiornamento del 2004, s.v.

¹¹ Cfr. P. Mattei, *Una lettura de Il comunista*, «Sincronie» VII (14), 2003, p. 66.

sizzare [= mettere tra parentesi], p. 51; *robinsonades* [= argomenti che presentano elementi individualistici di forte innovazione], p. 67; *molestiosa* [= molesta, difficile da sopportare, ma anche astiosa], p. 89; *cronoformaggio* [= misurazione del tempo mediante il rilevamento dei filamenti di muffa sul formaggio], pp. 93, 94; *socialidarietà* [dallo stesso Morselli più volte definita «solidarietà sociale»; quella, cioè, «necessaria fra gli uomini di ogni razza e residenza»], p. 147, ma già presente in *Roma senza papa*, p. 69; oppure, in un breve racconto del 1971, *tecnottimista* [= ottimista riguardo alla possibilità di impiego della tecnologia];¹²

c) forestierismi e prestiti non integrati: quasi sempre, come i tecnicismi, segnalati in corsivo o tra virgolette o immediatamente seguiti dalla traduzione e spesso usati in chiave ironica e con adattamenti grafici: in *Divertimento 1889* segnaliamo: *arrière-pensées* [= pensieri sottintesi, non espressi], p. 35; *Chargé-de-liason* [= portaordini], p. 37; *table-d'hôte* [= tavolata comune], p. 54; *à la hussarde* [= in modo brutale, militaresco], p. 57; *Bergfuehrer* [= guida alpina], pp. 68, 71; *cru* [= ciascuna zona vinicola che dà il nome al vino particolarmente pregiato che vi si produce; per estensione: il vino che si produce in tale zona], p. 70; *à califourchon* [= a cavalcioni], p. 71; *Pedigree* [= genealogia degli animali di razza e, con valore scherzoso, estrazione sociale], p. 79; *et pour cause* [= a ragion veduta, opportunamente], p. 81; *robe-de-voyage* [= mantella da viaggio], p. 84; *plissé* [= tessuto o capo d'abbigliamento lavorato con fitte piegoline], p. 84; *à la troubadour* [= trovadorico], p. 84; *peignoir* [= mantellina che usavano le donne per coprirsi le spalle mentre si pettinavano, ma per estensione anche vestaglia, accappatoio], p. 93; *Weltschmerz* [= senso malinconico del mondo], p. 93; *bureau* [= scrittoio, tavolino], pp. 111, 144; *redevance* [= canone, tassa], p. 112; *bonne amie* [= amica del cuore], p. 112; *à double-face* [= che ha due diritti, l'uno diverso dall'altro], p. 118; *Bierstube* [= birreria], pp. 120, 128 e 162; *coupés* [= carrozza privata],

¹² G. Morselli, *Ho dirottato sul guardrail*, in *Una missione fortunata e altri racconti*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 1999, p. 25.

p. 126; *colporteurs* [= attività minuta, ma alquanto sterile quando non negativa], p. 130; *steamer* [= nave a vapore], p. 131; *trompe-l'œil* [= genere di pittura in cui la cura dei particolari e il virtuosismo prospettico sono usati con lo scopo di dare l'illusione della realtà], p. 133; *Gasthaus* [= foresteria], p. 135; *embonpoint* [= grossezza, rotondità], p. 142; *pommes frites* [*pommes de terre frites*, = patate fritte], p. 142; *knöpfli* [= gnocchi di patate], p. 142; *flirtation* [= relazione sentimentale superficiale e di breve durata], p. 143; *migraine* [= emicrania], p. 152; *corned beef* [= manzo conservato sotto sale], p. 167; *wagon-salon* [= vettura-salotto], p. 171; *flétrie* [= appassita], p. 180; *petit-pains* [= panini], p. 184; *Bäckerei* [= panettiere], pp. 184, 186; *pourparler* [= espressione, frase pronunciata senza dare importanza a ciò che si dice, tanto per discorrere], p. 184;

d) espressioni vernacolari e regionalismi: significativi alcuni esempi tratti da *Roma senza papa: nun se fa ppiù*, p. 10; *fijo de prete*, p. 19; *nu poco e' pricoche*, p. 75; *chiddu disgraziato*, p. 77;

e) riciclaggio, in chiave ironica e no, di massime ed espressioni paremiologiche, essenziali per la definizione di quella *filosofia di fondo* presente in filigrana lungo l'intera produzione romanzesca del nostro: molto numerosi i motti e gli aforismi in latino reperibili, ad esempio, in *Roma senza papa – perinde ac cadaver*, p. 28; *vivimur et movemur*, p. 56; *membra sumus corporis magni*, p. 69; *pontifex super angues*, p. 94; *magnis obsidebantur curis homunculi*, p. 123 –, ma frequenti anche in *Contro-passato prossimo: Austriae est imperare orbi universo*, p. 16; *ceterum censo italiam delendam*, p. 54; *locus minoris resistentiae*, p. 55; *Roma italice locuta est*, p. 135. Evidente, come vedremo alla fine, il modo in cui Morselli sfrutti in chiave anti-retorica l'efficacia icastica delle sue sentenze.

Sul piano sintattico, la prosa morselliana è molto marcata, cadenzata su frasi brevi, spesso nominali o segmentate e scandite da una punteggiatura fittissima. Significativi, nel loro tono e nel loro andamento diaristico, alcuni esempi tratti da *Dissipatio H. G.*: «Esco dalla sede del giornale. Ci lavoravo da giovane, e ci sono tornato, l'ho girato tutto, per una conferma. La conferma c'è stata»; oppure, esemplarmente,

più avanti: «Lo scopo, *patet*: non tanto i miliardi, a centinaia, quanto il potere. L'asservimento di folle di uomini e donne a una classe. O clan, o corporazione. Non penso più a drammatizzare, ora; ma ho idea che lo sfruttamento capitalistico, padrone su lavoratore, sia un ameno giuoco da società, a paragone qualitativo con quest'altra sudditanza coatta. Inevitabile: a escludere la fuga funziona il più vischioso, e il più feroce, dei ricatti».¹³ Aggiungiamo una citazione tratta da *Una missione fortunata*, racconto breve che riassume e anticipa la misura e la scansione del periodo, poi pienamente scelte durante la stagione dei romanzi migliori (*Roma senza papa*, *Contro-passato prossimo*, *Divertimento 1889* e *Dissipatio H. G.*): «Mr. Brokenleg aveva rapporti con le migliori famiglie di Boston, coi Dana, cogli Adams, cogli Andrews; e il decoro gli vietava, logicamente, di tenersi in qualità di nipote una povera ragazza irlandese; perché l'America è un paese di trafficanti ignoranti, ma con le sue suscettibilità, i suoi puntigli».¹⁴ Rilevante il modo in cui Morselli, attraverso l'uso del punto e virgola o dei due punti, ravvivi la voce, pur continuando comunque la sua ponderata e tranquilla speculazione intorno all'oggetto del discorso: è, si direbbe, uno scrittore di frammento che insistentemente e leopardianamente lascia che il discorso (particolare per particolare, contraendosi e decontraendosi) progredisca per intuizioni (e, talvolta, per rialzi improvvisi del registro) che, escludendo pazientemente l'errore, pervengono alla rappresentazione e all'adulterazione della realtà.¹⁵ Il periodo risulta così ripartito in due o, più raramente, tre segmenti che, pur allargando la misura della frase, non disperdono la finalità del pensiero e l'oggettivazione dell'immagine proposti: «dal ritratto monetato all'originale, che aveva sotto gli occhi, nessun rapporto; il personaggio del ritratto

¹³ Idem, *Dissipatio H. G.* [1977], Milano, Adelphi, 1985, pp. 10, 21.

¹⁴ Idem, *Una missione fortunata*, in *Una missione fortunata* cit., pp. 81-82; il racconto non è datato, ma attribuibile al Morselli della fine degli anni Quaranta.

¹⁵ Sul colore e l'uso dei segni d'interpunzione presi in considerazione, cfr. I. Tognelli, *Introduzione all'Ars Punctandi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963, in particolare alle pp. 129-140. Sulla funzione ritmico-espressiva della punteggiatura nei romanzi di Morselli cfr. V. Fortichiari, *Avvertenza*, in G. Morselli, *Romanzi*, I, a cura di E. Borsa e S. D'Arienzo, Milano, Adelphi, 2002, p. CXXIII.

era aulico e imbronciato; quella realtà personificata, soltanto un borghese ben messo e ben portante. Contento di godersi la mattina 'in un bel sito' fuori dei piedi». ¹⁶

È indiscutibile la tendenza della lingua morselliana ad aprirsi all'uso, a semplificarsi accogliendo l'articolazione informativa del parlato o della comunicazione giornalistica e, quindi, la volontà di aderire all'italiano contemporaneo. ¹⁷ Sul piano grammaticale e morfosintattico, inoltre, insieme all'alternanza tra i tempi del passato e i tempi del presente cui accenneremo più avanti, segnaliamo la presenza, saltuaria ma costante in tutta la produzione morselliana, di alcuni fenomeni, quali la *-d* eufonica, il *che* polivalente e l'uso del pronome dimostrativo neutro, che conferma un'avveduta inclinazione all'oralità.

Una delle peculiarità del discorso 'in situazione' (specifico, d'altronde, del linguaggio drammaturgico) è quella di semantizzare il contesto, la dimensione performativo-deittica della scena, dipanandosi in una successione di tempi coniugati al presente: nulla è vero e nulla è falso in sé, ma solo in rapporto all'azione, ai livelli di realtà interni all'opera stessa. Catastrofe storica e piano personale sfumano continuamente i loro confini, in quanto, alla base della sfera privata e di quella pubblica, ci sarebbe (allo stesso modo che in Gide, in Kundera, in Huxley o in alcune recenti pagine di Philip Roth) la medesima metafisica, una regola di riferimento usuale, ma oscura; a tale funzione ideativa comune, corrisponderebbe, sul piano lessicale e grammaticale, una precisa intonazione: Morselli tenta di drammatizzare (o, se si vuole, mimetizzare) questa norma («unica legge – cita Morselli da una lettera di Thomas Mann – è la mancanza democritea di ogni legge. Fluttuiamo nell'incerto, nel fortuito, nel gratuito, il che d'altronde conferisce all'esistere il suo fascino, la sua imprevedibile varietà e mutevolezza») ¹⁸ mediante

¹⁶ G. Morselli, *Divertimento 1889* [1975], Milano, Adelphi, 2001, p. 122.

¹⁷ Per alcuni rilievi sui fenomeni linguistici più comuni nella scrittura morselliana, cfr. I. Bonomi, E. Mauroni, *L'innovazione grammaticale in testi scritti di fine millennio*, in N. Maraschio e T. Poggi Salani (a cura di), *Italia linguistica anno mille. Italia linguistica anno duemila*, Atti del XXXIV Congresso Internazionale di Studi della Società Linguistica Italiana (SLI), Firenze, 19-21 ottobre 2000, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 491-519, *passim*.

¹⁸ Idem, *Contro-passato prossimo* cit., p. 177; il corsivo è nostro.

la combinazione (*simploche*, in greco *συμπλοκή*, è il termine usato dal romanziere, ma in diversa accezione già adottato da Aristotele) di due principî antinomici, ma complementari: individualità (o coscienza) ed esistenza, Io ed Es. Morselli risolverebbe aporematicamente il collegamento e la lotta tra le due entità tramite un razionalismo critico – mutuato dalle posizioni del Banfi dei *Principi di una teoria della ragione* [1926] ma, anche, da quello di *Idealismo e realismo* [1931] – che romperebbe ben presto gli argini del finalismo per pervenire al nonsenso, all'insignificanza: la conoscenza si configura come un rapporto, frutto di un movimento reciproco, tra l'individuo, «accidentale concorso di circostanze», e le cose, regolate dall'«inflessibile razionalità della Storia»,¹⁹ che prende le distanze dall'autobiografismo e dall'antropocentrismo di matrice romantico-hegeliana.²⁰ Anche nelle pagine del *Diario*, Morselli tornerà frequentemente sulla mistione tra caso (inteso anche come trionfo di una fantasia dotata di una funzione squisitamente individuale) e necessità (concepita come forma inesorabile, anti-individuale, degli eventi: Morselli si chiede perché ciò che accade deve accadere proprio nel modo in cui accade). Il passaggio più significativo risale alla fine degli anni Cinquanta e anticipa di almeno un decennio il progetto di un'opera, mai compiuta, intitolata *Del Caso*:

Il caso governa, solo, l'esistenza. Un «caso», voglio ammetterlo, «qualificato», cioè non privo di certe accortezze e di certe regolarità, capace di dar luogo alla versatilità delle cellule cerebrali dell'uomo, alla soave bellezza dei boschi in un pomeriggio d'autunno; ma che rivela troppo bene, all'apice della evoluzione organica come nella ricchezza della natura vegetale e animale, la sua disordinata

¹⁹ *Ibidem*; sull'a-razionalità morselliana cfr. anche P. Villani, *Il caso Morselli. Il registro letterario filosofico*, Napoli, ESI, 1998, pp. 13 e ss. Ricordiamo che Antonio Banfi era corrispondente di Morselli, nonché autore della prefazione a *Proust o del sentimento* (Milano, Garzanti, 1943).

²⁰ «La fine del mondo? – si chiede il protagonista di *Dissipatio H. G.* – Uno degli scherzi dell'antropocentrismo. [...] Il mondo non è stato mai così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo. Non è mai stato così pulito, luccicante, allegro» (G. Morselli, *Dissipatio H. G.* cit., p. 56). Morselli denunciò spesso la sua avversione per l'«illusione antropocentrica», nonché per il nazionalismo e per il superomismo: già nella lettera del 15 ottobre 1949 a Guido Calogero, ora riportata in *idem*, *La felicità non è un lusso* cit., pp. 41-47, come anche in *Il Caso e la Necessità* (28 agosto 1971), recensione all'omonima opera di Jacques Monod contenuta in *ibidem*, pp. 138-145.

fortuità, la sua inconsapevolezza, la mancanza di un fine e di un piano, nella sua ignara crudeltà e ingiustizia.²¹

La sintesi memorialistica di caso e determinismo proposta da Morselli è la stessa che, il 2 agosto 1914, indusse Kafka a scrivere sul suo *Diario*: «la Germania ha dichiarato guerra alla Russia. – Nel pomeriggio scuola di nuoto»,²² quasi a voler sottolineare la correlazione tra due fenomeni ugualmente gratuiti, inspiegabili. La sintesi umana tra dominio della storia e incomprendibilità, tra individualità senziente e oggetto esistente, è ben esemplificata in questo episodio tratto da *Divertimento 1889*:

Intermezzo in cielo (cielo dello Spirito, o Idea). Assisa in trono, globo terracqueo ai piedi, la Storia deve decidere del destino finale di uno dei suoi Attori. È incerta, si gratta il parruccone. – Adesso, o fra un lustro o due? Questa, o un'altra carrozza?

Quanto ai restanti sei uomini, e donne, della comitiva, non la interessano. Non sono che uomini e donne, appunto, e «de parvis humani generis non curat Historia». Mentre ella medita, interviene, non richiesto, il Caso. Un ineliminabile intruso, come ammise il professor Hegel dopo aver sudato più di una camicia cercando di levarlo di mezzo. E decide per conto proprio.²³

La rappresentazione morselliana, nelle vicende narrate come nella descrizione dei singoli personaggi così dimidiata e frammentata, assume un impianto fortemente filosofico e concettuale,²⁴ residuo stilistico e argomentativo mantenuto nel passaggio operato dall'autore di *Proust o del sentimento* e, soprattutto, di *Realismo e fantasia* [1947] a quello dei romanzi.²⁵

La degradazione della causalità («non parlarmi di Causa. – dice a Lassalle il Marx di Morselli riferendosi alla fede nel Socialismo – È

²¹ Idem, *Diario* cit., p. 181 (8 ottobre 1959). Per la definizione di *caso* proposta da Morselli cfr. anche idem, *Il Caso e la Necessità* cit.

²² F. Kafka, *Diari [1910-1923]*, in *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1983⁴, p. 483.

²³ G. Morselli, *Divertimento 1889* cit., p. 107.

²⁴ Cfr. V. Coletti, *Guido Morselli*, «Otto/Novecento» (5), 1978, p. 95.

²⁵ Sul residuo di *essaysme* presente nel Morselli romanziere cfr. B. Pischetta, *Morselli: una Dissipatio molto postmoderna*, «Filologia Antica e Moderna» X (19), 2000, pp. 163-189, in particolare pp. 171-172.

un termine che mi urta»²⁶),²⁶ insita nel modello deittico-performativo della narrativa di Morselli, muove verso un altrove sì casuale, ma, allo stesso tempo, naturale. Che equivale a dire, come in effetti è stato detto,²⁷ che Morselli sceglie quella formula di romanzo storico suggeritagli dal proprio antistoricismo. A differenza del romanzo storico e del genere romantico che almeno fino agli anni Sessanta ne patrocinava la misura, la Storia, da sfondo e giustificazione della vicenda inventata, diventa primo oggetto della narrazione, protagonista diretta di un racconto che si svolge attraverso l'alternanza dei (maggiormente usati) tempi del discorso (presente, futuro, passato e trapassato prossimo) e dei tempi della storia (passato remoto, imperfetto, condizionale, trapassato remoto) e la successione di dettagli veloci, ma limpidi e solidi:

Partiti da Brescia alle due e mezzo del 24, alle cinque del mattino Visentin-Rommel erano a Vicenza, e di qui si erano diretti verso Padova. Avventurosamente; ma gli 'intuiti' di Visentin, non mancavano mai di attaccarsi ai fatti, erano in fondo semplici illazioni, senza niente di divinatorio. Subito all'inizio dell'offensiva nemica nel Trentino, l'Alto Comando italiano aveva costituito un corpo d'esercito (la 5^a Armata), concentrandolo ai margini della pianura, fra Vicenza e Cittadella. Ora, anche in fase di apprestamento e spostamento, i comandi delle grandi unità si tengono di preferenza equidistanti dalle ali estreme del loro schieramento, a una distanza più o meno esattamente proporzionale alla lunghezza dello schieramento stesso.²⁸

Pur contrapponendosi recisamente all'ottica miniaturistica del realismo decadente parnassiano, nonché all'ispessimento quasi generale della scrittura degli anni Sessanta, lo stile di Morselli non esclude l'elaborazione formale. La contrazione stilistica, operata in funzione di una razionalizzazione del linguaggio, non conduce a un uso medio,

²⁶ G. Morselli, *Marx: rottura verso l'Uomo*, «Sincronie» VII (14), 2003, p. 18. Proprio in concomitanza con la stesura del *Marx* o negli anni immediatamente precedenti, Morselli aveva letto, oltre alle opere dello stesso ideologo tedesco, anche le *Lettere dal carcere* di Gramsci, l'Adorno dei *Minima moralia*, le *Lezioni di filosofia* di Calogero, *L'evoluzione creatrice* di Bergson, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* di Max Weber, *Il marxismo e la critica letteraria* di Lukács, *Rousseau e Marx e altri saggi di critica materialistica* di Galvano Della Volpe e, persino, *Materialismo dialettico e materialismo storico e Principi di leninismo* di Stalin.

²⁷ Cfr. V. Coletti, *Guido Morselli* cit., p. 92.

²⁸ G. Morselli, *Contro-passato prossimo* cit., p. 83.

omologante, ma permette «l'espunzione di tutto ciò che nell'ordinario è sovrabbondante e irrazionale»: ²⁹ tale lingua essenzializzata, negandosi nella propria referenzialità, ricava – continua Coletti – la propria presenza. Non si tratta della lingua povera e incline agli abbassamenti del neorealismo, né di quell'italiano della produzione e del consumo tanto osteggiato da Pasolini; ³⁰ d'altro canto, tiene alla larga le trasgressioni dell'espressionismo e, soprattutto, dell'avanguardia; mantiene, tuttavia, una certa complessità: per Morselli, come anche per Calvino, per il meticoloso Primo Levi di *Se questo è un uomo* e di *Chiave a stella*, e per il Pontiggia del *Giocatore invisibile*, la medietà linguistica non è genericità e monotonia, ma precisione: ³¹

I ceppi morsero, per l'ennesima volta, i cerchi di ferro delle ruote. Giusto all'imbocco della curva finale (i tetti di Goeschenen già in vista), un chiodo saltò: trinciato di netto, il cerchione balzò in aria e ricadde, si divincolò nella polvere come un serpe, e il ceppo del freno incise il grosso cerchio residuo, di quercia, che resistette qualche istante. Poi cedette, andò in pezzi, e le razze della ruota volarono una dopo l'altra, a tangente, come dardi da una balestra. Il suono imitò benissimo il crepitare di una raffica di mitraglia. La vettura pencolò, s'inclinò, ribaltò sulla destra. ³²

Nell'ufficio di Kaiser al piano terreno, di fianco alla scala, ho riconosciuto il suo giubbotto di pelle, e i suoi occhiali, sulla scrivania. Salgo al primo piano, mi affaccio a una camera. Il letto è sfatto, sul comodino la lampada illumina un libro e un orologio da polso. Da donna; il libro, difatti, è della Beauvoir. La lettrice non c'è. ³³

Tale esattezza terminologica, quasi da rapporto militare, consente alla lingua di Morselli di possedere l'oggetto, di distillare la realtà, orientandosi, cioè, verso una referenzialità più marcata che ricorda il tono e l'andamento circolare dello Sciascia de *Il contesto* («Rogas salutò, sedette. Il presidente lo sogguardò, aldisopra delle lenti, pungente e astioso. Due volte tirò dal sigaro, sbuffando il fumo verso una stri-

²⁹ V. Coletti, *Guido Morselli* cit., p. 108.

³⁰ Cfr. P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche e Diario linguistico*, «Rinascita», 26 dicembre 1964 e 6 marzo 1965; poi confluiti in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

³¹ Cfr. V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento* [1993], Torino, Einaudi, 2000, p. 369. Su alcuni degli stilemi adottati da Morselli cfr. anche *ibidem*, pp. 361-362.

³² G. Morselli, *Divertimento 1889* cit., p. 103.

³³ Idem, *Dissipatio H. G.* cit., p. 34.

scia di sole che lo dispiegava come un velo. Poi lentamente, con disprezzo, invulnerabile e immortale di fronte al piccolo, vulnerabile e mortale filisteo, disse – Lei, dunque, crede che mi ammazzeranno»³⁴ e di *Todo modo* («La luce venne in tre ondate: un crescendo accecante. Al margine del piazzale, il morto apparve, dal mio punto di vista, in iscorcio, più morto; ma qualche momento dopo due camerieri gli nevicarono sopra un lenzuolo. La notte si popolò di fitte danze di moscerini, di gechi che strisciavano sui muri verso le lampade ora accese. Ne ebbi come la rivelazione di un orrore fino allora invisibile»)³⁵ ma che arriva fino a quello, antecedente, del *Consiglio d'Egitto* («E c'erano le donne: giuocavano distratte, senza passione, quasi mai al di là del contante: onze, scudi, ducati d'argento; nel sentimento di don Giuseppe l'argento era come la qualità, l'essenza di quel mondo femminile: voce, riso, musica, corposa e illusoria essenza, specchio ed eco; ché confusamente ne sentiva il fascino, confusamente desiderio e rispetto, malizia e castità, gli si agitavano dentro. Ma senza dramma, quietamente appagandosi nell'occhio»)³⁶ e di *Morte dell'inquisitore* («Uno stuolo che non finiva più: e la testa della processione era già al piano del duomo quando dalla porta del Sant'Uffizio ne usciva finalmente la coda: la croce verde del Tribunale, velata di nero, portata dal padre benedettino Giovanni Martinez, vestito di un piviale viola, e seguito dall'arcivescovo inquisitore, dal principe di Travia, dall'alcaide delle carceri segrete, da uno stuolo di altre autorità e gentiluomini»)³⁷. Oltre a condividere una lingua concreta, una sintassi che si sfalda in sequenze microfrastiche e quelle variazioni di tono condizionate dal conflitto tra il mezzo orale e quello scritto, Sciascia e Morselli prendono le distanze da una letteratura che non eluda mai il senso della storia che narra. La vertigine affabulatoria dell'ultimo Morselli mira alla definizione di un tempo e di un territorio che facciano da sfondo

³⁴ L. Sciascia, *Il contesto. Una parodia* [1971], ora in *Opere. 1971-1983* cit., p. 67.

³⁵ Idem, *Todo modo*, in *ibidem*, p. 146.

³⁶ Idem, *Il Consiglio d'Egitto* [1963], ora in *Opere. 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 504.

³⁷ Idem, *Morte dell'inquisitore* [1964], ora in *ibidem*, p. 684.

e, insieme, che diventino evento da narrare: si produce un'inversione sineddochica tra la parte dello sfondo e il tutto dei personaggi alla base della nuova designazione di romanzo. Attraverso il ricorso, quasi sistematico, a un registro parodico e giocoso, Morselli forza la causalità dei macro-eventi (sfida la sorte) tramite la descrizione capillare di quegli episodi contingenti che dei primi costituiscono la micro-fisica a-causale. In questo riesce, parafrasando Goethe, a valutare l'istante considerandolo come qualcosa di storico.

Per un verso, dunque, la Storia, intesa come narrazione degli avvenimenti umani capitali, si lega nei romanzi dello scrittore varesino all'insignificanza della piccola storia, «la mia privata vicenda è parte di un immenso evento», dice la protagonista di *Incontro col comunista*;³⁸ per un altro, il romanzo storico trova una sua forma di convivenza con il romanzo-saggio e, attraverso il riuso ironico e parodistico morselliano (la vicinanza dell'io che narra ciò che vive è amplificata dallo *humour* della storia), genera una forma ibrida che sfrutta sagacemente l'articolazione del nuovo modulo.

La 'classicità' di Morselli consiste nel recupero della complessità della significazione, implicito in uno stile che valorizzi la chiarezza, che comporti – diceva Pontiggia – una «concentrazione ininterrotta sui significati delle parole e delle frasi»,³⁹ che sfrutti a pieno la loro ricchezza originaria e che consenta di esprimere la realtà evitando di incorrere nel luogo comune. La tonalità dell'enunciato morselliano, cui concorrono la frase segmentata e altri effetti di dislocazione (come, ad esempio, il rinforzo tematico – ma anche ritmico – connesso all'uso frequente di anadiplosi: «Questo che mi sta succedendo, avrebbe un qualche senso per un uomo morale. Forse, per un devoto, che avesse una Provvidenza a cui votarsi. Avrebbe senso per un devoto dell'ideologia? Ma sì, riuscirebbe a scovarcelo. L'ideologia (socio-politica) come il profumo della zuppa di cavoli arriva dappertutto»)⁴⁰ e di iso-

³⁸ G. Morselli, *Incontro col comunista*, Milano, Adelphi, 1980, p. 89.

³⁹ G. Pontiggia, *La «chiarezza» di Daumal* [1967], in *Il giardino delle esperidi* [1984], in *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 2004, p. 539.

⁴⁰ G. Morselli, *Dissipatio H. G. cit.*, p. 71.

lamento del periodo in sequenze, pur risultando molto movimentata (ma comunque contenuta)⁴¹ sul piano stilistico, attenua il contrasto tra la realtà descritta e la scrittura narrativa; l'alternanza tra livello mimetico (proprio di ambiti ampiamente percorsi dalla vena di Morselli, quali il recitativo teatrale, il dialogo filosofico di matrice leopardiana – obbligato il riferimento al motivo del 'mondo senza gente' e alla teoria dell'assenza della causa finale presenti nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* – e la cronaca-diario) e livello diegetico ha una sua continuità linguistica: ne viene fuori una scrittura *semplice*, priva di preziosismi e di espressivismi verbali, che tiene il passo di quella giornalistica, rimanendo isomorfa al mondo e funzionale alla caratterizzazione dei protagonisti della *fabula*. Il processo di inversione tra scena (che costituisce una sorta di base informativa ridondante) e nucleo specifico della narrazione consente un concatenarsi continuo tra definizione esatta e assoluta anonimità sul quale si fonda, lo si è detto, l'*enchâssement* morselliano. La nuova rappresentazione (o registrazione) del reale («storia semplice, che non implica niente», precisa Morselli nella lettera alla lettrice che chiude *Divertimento 1889*)⁴² nella sua vertigine che, da affabulatoria, diventa pienamente storica, rifiuta la convenzione e rimuove quell'illusorio diaframma che separa il lettore dalla percezione immediata dei fatti. Il fine del Morselli che nel 1968 scrive la già citata commedia intitolata *Marx: rottura verso l'Uomo* è quello di vincere la morte della Storia attraverso un'opera di spersonalizzazione, per mezzo – direbbe Morselli – dell'«immaginazione produttiva» di chi ricomponе e ricorda, anche non attenendosi troppo fedelmente all'«industrie fatica esegetica»⁴³ di chi la Storia l'ha *imbalsamata*.

La complessità dell'orchestra narrativa allestita da Morselli è, dunque, sempre sorretta (come ad esempio nei romanzi maggiori di Pavese, *Il mestiere di vivere* in testa, e di Primo Levi e, anche, in quelli del

⁴¹ Cfr. I. Calvino, *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* [1965], in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 89.

⁴² G. Morselli, *Divertimento 1889* cit., p. 187.

⁴³ Idem, *Marx: rottura verso l'Uomo* cit., p. 13.

Calvino della «trilogia della modernità»,⁴⁴ comprendente *La speculazione edilizia* [1957], *La nuvola di smog* [1958] e *La giornata di uno scrutatore* [1963]) da descrizioni dettagliate fin nei minimi particolari che comunicano i vertiginosi parametri della realtà con un ordine e un'immediatezza elegante che accorda stabilità, unitarietà alla partitura. Alla ripetizione e, dunque, alla messa in valore della forma imposta dall'avanguardia sarebbe riconducibile quell'idea (falsa) secondo la quale il romanzo sarebbe in crisi e che sfocerebbe progressivamente nel sacrificio del reale dietro il valore assoluto dell'arte; Morselli, invece, adotta un orientamento che sottolinei il fascino insito nella stessa narrazione e che riporti il suo codice segreto dell'estetico fuori dall'espressionismo stilistico, all'esterno rispetto a quella che è stata definita «la linea fantasma del romanzo italiano»⁴⁵ e diretto autonomamente (ma anche lontano dalle sue convulse generalizzazioni) verso gli assunti della nascente letteratura postmoderna, a differenza di questa decidendo però per un possesso deciso dell'oggetto della rappresentazione.⁴⁶ È alla fine degli anni Sessanta che Morselli, in una pagina del suo *Diario*, identifica nella *precisione* e nell'*oggettività* le parole d'ordine cui deve attenersi chi racconta: «anche in italiano [come in tedesco, francese e inglese], “contare” vale spesso per “raccontare”».⁴⁷

Non bisogna fare molta strada per far scaturire dagli indizi raccolti sui testi morselliani quell'*à-littérature* teorizzata da Claude Mauriac: opera letteraria che, fin dalle premesse, letteraria non vuole essere:⁴⁸ la definizione, nel percorso morselliano, fonde insieme la verità ultima del *romance* (nella teorizzazione di Charles Sorel ancora legato al concetto di verosimiglianza), da un lato allo stile terso e conciso e al-

⁴⁴ La definizione di Claudio Milanini è ripresa dall'intervento orale di Bruno Falchetto al convegno *Italo Calvino e la fiaba*, San Giovanni Valdarno, 5-6 dicembre 1986.

⁴⁵ Pontiggia si riferiva all'asse costituito da Svevo, Pea, Tozzi, Delfini, Gadda, Landolfi, Savinio (G. Pontiggia, *L'altro Morselli* [1978-1983], in *Il giardino delle Esperidi* cit., p. 743).

⁴⁶ Sulla matrice postmoderna dei romanzi morselliani cfr. B. Pischcedda, *Morselli: una Dissipatio molto postmoderna* cit. e R. Rinaldi, *I romanzi a una dimensione di Guido Morselli*, «Critica letteraria» (91-92), 1996, pp. 667-691.

⁴⁷ G. Morselli, *Diario* cit., p. 329 (16 febbraio 1969).

⁴⁸ Cfr. C. Mauriac, *The New Literature*, New York, George Braziller, 1959.

l'ambiente attuale del *novel* (scaturito dalla *nouvelle* boccaccesca e bandelliana), dall'altro alla verità provvisoria e spogliata del *roman satirique*. Il *modo* che ne deriva supera volutamente la questione (fin troppo dibattuta) dei confini deontologici tra letteratura e storiografia e opta per una misura narrativa (*historical narrative?*) che si concentra su un *andamento imprevisto* della Storia, sul fatto volontariamente incidentale o sull'evento deliberatamente fortuito,⁴⁹ non prendendo posizione riguardo alla possibilità o all'impossibilità che quanto si è narrato sia realmente accaduto. Morselli offre una nuova possibilità al romanzo storico che del suo oggetto fa un modello e un bersaglio, secondo un andamento parodico: alla maniera, ora sì, del Manzoni dei *Promessi sposi* (vero e proprio *livre de chevet*, riletto e più volte annotato dal nostro) o, se si preferisce, del De Roberto dei *Vicerè* o dell'*Imperio* o, ancora, del Thomas Mann dei *Buddenbrook*, Morselli demistifica alcuni paradigmi di pensiero cui sistematicamente ci si rifaceva nella ricostruzione cronachistico-ambientale di una vicenda: tale ricostruzione passa attraverso l'ossessione per il dettaglio documentario che, forse falso, sottolinea la delusione e il disinganno e, finalmente, propone, attraverso una prospettiva antistoricista, un giudizio sulla storia: «il racconto – dice Morselli – ha a contrassegno, e come sola giustificazione, due elementi: il dettaglio, inseguito con accanimento, perché analitica, una sommatoria di dettagli, è la nostra esperienza, anche collettiva; e un'attendibilità che rasenta l'ovvio».⁵⁰ In questo tipo di romanzo, sospeso tra cronaca e storia, le circostanze di costume e di luogo non detengono una funzione meramente anedddotica: mirano invece alla precisazione progressiva dei caratteri e intervengono nell'articolazione degli episodi.⁵¹

Vittorio Spinazzola, riferendosi ai *Vecchi e i giovani* di Pirandello e al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa («c'è forse un Gattopardo del Nord», era la definizione proposta da Giulio Nascimbeni sulle colonne del «Corriere della Sera», il 21 ottobre 1974, subito dopo l'uscir-

⁴⁹ Cfr. G. Morselli, *Diario* cit., p. 380 (28 febbraio 1973).

⁵⁰ Idem, *Contro-passato prossimo* cit., pp. 120-121.

⁵¹ Cfr. idem, *Il romanzo fra cronaca e storia* cit., p. 27.

ta di *Roma senza papa*), aveva definito antistorici quei romanzi che rovesciano il retorico e sentimentale paradigma romantico:⁵² tuttavia, se adattiamo tale definizione a quelle opere che sottolineano la casualità e l'insensatezza della storia, allora, partendo (come, d'altronde, fece già Spinazzola) dal De Roberto dei *Vicerè* e passando proprio da Pirandello e da Tomasi, possiamo senz'altro definire antistorici anche gli approdi di Sciascia e, finalmente, di Morselli: la Storia dei romanzi morselliani, restando fittizia, permane nel territorio del naturale (l'ovvietà del non-accaduto cui lo stesso Morselli fa riferimento nella citazione precedente), evoca la sensazione di una realtà nuova («la sola realtà di cui l'uomo debba tenere conto è quella che egli stesso si crea come individuo»),⁵³ attraverso un razionalismo talvolta angosciato e solipsistico (ne *Il comunista* come in *Contro-passato prossimo* e in *Dissipatio H. G.*), talvolta ironico (in *Roma senza papa* come in *Divertimento 1889*) che, pur attestandosi su una certa distanza dai fatti narrati, assegna al potere fantastico e agli accostamenti imprevedibili della letteratura la stessa quota di realtà. Le storie di Morselli, con la loro freschezza e la loro immediatezza, rappresentano un *momento capriccioso* della Storia, «curiosa interferenza»⁵⁴ tra realtà (quella di matrice autobiografica dei primi romanzi, ma allegoricamente sottesa anche in *Dissipatio H. G.*) e immaginazione: il lettore sa che le vicende della prima guerra mondiale narrate in *Contro-passato prossimo* non accaddero affatto o, come ebbe a precisare Calvino, speciale 'lettore' di Einaudi, che il mondo dei rapporti di Partito delineato nel *Comunista* (romanzo scritto tra il 1964 e il 1965, ma, come tutti gli altri, pubblicato postumo) non è quello vero, ben noto a chi quel mondo dichiarava di conoscerlo, allo stesso modo di Calvino, a tutti i livelli; tuttavia, non per questo è possibile confinare l'*à-littérature* morselliana fuori dalle vaghe frontiere del genere: la rappresentazione della sto-

⁵² Cfr. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 5. È appena il caso di notare che *I vecchi e i giovani* è il titolo del primo racconto pubblicato da Morselli (con lo pseudonimo di Mario Puccini) sul «Popolo d'Italia» nel dicembre del 1938.

⁵³ G. Morselli, *Dissipatio H. G.* cit., p. 97.

⁵⁴ Idem, *Diario* cit., p. 104 (3 luglio 1946).

ria è ben presente nelle opere morselliane e anche se la favola, come asseriva Calvino, serve male il tema raccontato e la prospettiva del romanzo è organicamente falsa,⁵⁵ non è possibile (o, perlomeno, non lo è più) estromettere dal macrogenere storico le sue varianti.

La prospettiva adottata da Morselli, sia che il genere storico sia da considerarsi un modello o piuttosto un modello-bersaglio, non mette in dubbio l'idea che sia possibile rappresentare realisticamente la storia, manipolandone e piegandone i fatti o ricostruendone fedelmente le trame. Superando e rinnovando ironicamente e polemicamente la realtà, distorcendone i parametri evenemenziali, Morselli accorda una tensione utopica alla sua contro-storia che – è bene ribadirlo – non ha nulla del fantastico e si appoggia sulla cifra stilistica che meglio consenta la 'verificabilità' del momento e della trasformazione descritta. Lo statuto *approssimativo* del vero morselliano sussume un genere di romanzo che, mettendo in crisi la Storia (cioè il modo in cui si pensa che si siano verificati i fatti), mediante una documentata ricostruzione alternativa, è propriamente antistorico. Certo, rispetto ai modelli qui segnalati, il romanzo morselliano presenta un certo residuo di nichilismo, evidente soprattutto in *Dissipatio H. G.*,⁵⁶ ma la capillarità delle strutture narrative allestite dall'intellettuale varesino (l'ovvio riferimento è al *Comunista*, a *Roma senza papa* e a *Contro-passato prossimo*) non è mai (lo abbiamo appurato) fine a se stessa; è, bensì, teleologicamente protesa verso la realizzazione dell'alternativa proposta. Morselli lo fa ironicamente, mimetizzandosi dietro i suoi personaggi,

⁵⁵ Cfr. la lettera di Calvino a Morselli del 5 ottobre 1965, riportata nell'*Introduzione* di Valentina Fortichiari a Idem, *Romanzi* cit., pp. XLI-XLIV. All'uscita del romanzo Lucio Lombardo Radice, dalle pagine di «Rinascita», decretò che i «gas venefici anticomunisti» avrebbero in qualche misura «intossicato anche la mente onesta dell'autore» (L. Lombardo Radice, «Il comunista» e i comunisti. *Un altro romanzo postumo di Guido Morselli*, «Rinascita» [29], 16 luglio 1976, p. 32).

⁵⁶ «Inutile inaugurare quadernini. – è la desolata constatazione del protagonista di *Dissipatio H. G.* – Qualcuno (chi? l'italiano Pasolini?) diceva di una sua opera: «È nata allo scopo di non avere alcun significato, nemmeno formale». – Di questa mia situazione potrei dire circa lo stesso. E dovrei persuadermi che i fatti, quando si permettono di non avere spiegazioni, possono permettersi di non avere significati, nemmeno reconditi» (G. Morselli, *Dissipatio H. G.* cit., p. 72). Evidente, ma risolto in chiave allegorica, un certo residuo autobiografico che riconnette la prima produzione morselliana agli approdi più maturi del varesino.

rifiutando il paradigma normativo del genere storico, di fatto ibridandone il codice.⁵⁷

Abbiamo visto come Morselli impieghi forestierismi o termini afferenti a vari linguaggi specialistici (in *Roma senza papa*:⁵⁸ *iperdulia* [= nella teologia cattolica culto reso alla Madonna che consiste in una specie superiore ed esclusiva della venerazione resa ai santi, avente natura affatto diversa dal culto di adorazione (o latria) riservato a Dio], p. 14; *gabinetto vibroterapico* [= relativo all'impiego terapeutico del massaggio vibratorio], p. 50; in *Divertimento 1889: pirogallato* [= ciascuno dei Sali dell'acido pirogallico, fra cui è importante il *pirogallato di bismuto*, dotato di proprietà antisettiche], p. 92; in *Dissipatio H. G.: meprobamato* [= composto chimico sintetico, derivato dal propandiole, che esercita una forte azione sedativa sul sistema nervoso centrale ed è usato come efficace tranquillante nei casi di ansietà e di psicosi ossessive], p. 84; ma anche, nello stesso romanzo, i tanti prestiti non integrati: *kilowatt* [= unità di misura di potenza, pari a mille watt], p. 13; *HP* [= cavallo vapore], p. 13; *Premiers Bois* [= vitigni francesi], p. 24; *sub-machine guns* [= mitra, moschetto], p. 47; *soft-drinks* [= bevande analcoliche o moderatamente alcoliche], p. 70; *behaviour* [= comportamento, condotta, contegno], p. 72; *spray* [= gas

⁵⁷ Per una efficace ricognizione sul romanzo storico e sul nuovo statuto del genere cfr. M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Piero Manni, 1999. Si veda anche S. Tusini, *Il romanzo post-storico*, «Allegoria» (47), 2005, pp. 47-66.

⁵⁸ Notevole il lungo catalogo (sarcastico fin nella sua scrupolosità e nel suo ordine) di figure, ecclesiastiche e no, epurate durante gli ultimi due pontificati: «Gli ultimi due pontefici smantellano il loro piccolo mondo aulico. Anzi, lo cancellano. Venti mesi di tempo, un breve, un motuproprio, e sono soppressi: tre prelati palatini (il Maggiordomo di S.S., il Maestro di camera e quello del Sacro Palazzo), sette camerieri segreti partecipanti (l'Elemosiniere segreto, il Segretario della Cifra, il Reggente della Dataria, il Coppiere, il Guardarobiere, il Sagrista, il Maestro del Sacro Ospizio), quattro camerieri di spada e di cappa partecipanti (foriere maggiore, Cavallerizzo maggiore, Soprintendente alle porte, Esente delle Guardie nobili), un confessore della Famiglia, uno scalco segreto, un chierico segreto; oltre a un numero imprecisabile di cappellani d'onore, camerieri (e cioè gentiluomini di grado vario) soprannumerari e d'onore, e poi ministri alle Messe pontificie, prelati chierici, maestri cerimonieri, accoliti ceroforari, maestri ostiari, custodi dei sacri triregni, mazzieri, e bussolanti» (G. Morselli, *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 53-54).

impercettibile], p. 81; *fad* [mania, moda, entusiasmo passeggero], p. 123; *columnist* [= giornalista particolarmente autorevole che cura una rubrica fissa di lunghezza pari all'incirca a una colonna su temi di rilevante attualità e di interesse generale], p. 124) o, comunque, una particolare coloritura linguistica, quando ha bisogno di *parole d'ordine*: parole, cioè, talmente invalse nella comunicazione scritta e parlata propria del campo di sapere che sta attraversando da creare, a un tempo, una sensazione comune in un clima lessicale vivace. La reazione morselliana segue, però, anche un'altra direttrice (a questa parallela, ma più profonda): è evidente che lo scrittore varesino non ha rinunciato all'illusione di poter governare la Storia, di poter 'resistere' al passato allestendo (non autobiograficamente come, invece, si era verificato nei primi romanzi e, in particolare, in *Uomini e amori* redatto tra il 1943 e il '47) una replica da inventare. L'individuo di Morselli, nel rapportarsi agli eventi passati, presenti e alle proiezioni di questi nel futuro, reagisce con la fantasia alle forze impersonali del caso (*Altissima Impersonalità* era l'allusivo titolo di un suo racconto, giocato sull'asse *spontaneità* uguale *dono di Dio*, scritto all'inizio degli anni Settanta), ma partendo, ad ogni modo, da uno stadio molto elevato di conoscenza. La delucidazione degli opachi rapporti di concomitanza all'interno dei fatti narrati costituisce un atto di reazione al caso che non sarà né vero né oggettivo, ma è senz'altro onesto, non solo da un punto di vista letterario. A tal proposito, si legga quanto dichiara il protagonista di *Dissipatio H. G.*, a giustificazione del modo in cui il materialismo estremo di Morselli può produrre l'immaterialismo e di come la sua perfetta oggettività non identifichi mai hegelianamente il reale con il soggetto, né, d'altro canto, sfoci nella fantascienza: «Solo gli ottimisti si illudevano che il reale fosse razionale, e io non sono mai stato ottimista. Ora, poi, mi sto convertendo al realismo più piatto. Il reale avendo dalla sua la durata e la coerenza (coerenza nel senso di uniformità e solidità), si può permettere il lusso di essere irrazionale e inspiegabile. Anche pazzesco, se gli torna comodo».⁵⁹ Il nichilismo

⁵⁹ Idem, *Dissipatio H. G.* cit., p. 58.

dell'ultimo Morselli, pur negando la realtà oggettiva dei fatti prospettata dalla meditazione hegeliana e schopenhaueriana, assume l'accezione positiva introdotta da Max Stirner, il quale, nella sua opera capitale *L'Unico e la sua proprietà*, negava i concetti di *umanità* e di *storia* accordando maggiore centralità all'individuo: tale venatura, umanistica più che soggettivistica, della concezione stirneriana è la stessa che minerà il materialismo storico del *Marx* di Morselli: un Marx che, in barba all'oscura agiografia proposta dallo stesso marxismo e che, in parte, l'autore varesino corregge con Bertrand Russell,⁶⁰ sfuggirà, come l'Umberto I di *Divertimento 1889*, alla Storia, alle periodizzazioni ufficiali, agli obblighi dell'etichetta. Di «parentesizzazione della storia nel privato»⁶¹ si potrà parlare anche a proposito delle altre opere teatrali inedite del varesino: si fa riferimento, in particolare, a *Cesare e i pirati* [1950] e a *Il redentore* [1956], ma anche a *L'amante d'Ilaria* (adattamento teatrale dell'*Incontro col comunista*) [1949, ma corretto fino al '56] e a *Cose d'Italia* [1955-1956].

Data per certa l'unica legge morselliana mai disattesa (l'assenza di qualsiasi tipo di causa) cade anche il principio di stravaganza: il principio di coerenza che 'salva' tutte le opere morselliane è creato all'interno del testo stesso, tramite, ad esempio, quel sistema di massime cui abbiamo già fatto riferimento. Solitamente queste sentenze, per il fatto stesso di essere universalmente riconosciute e accettate, restano implicite; Morselli accorda loro un ruolo e le porta a livello enunciativo, rendendo *parlante* il rapporto (abituamente muto) tra racconto e sistema di verosimiglianza. Tale espediente consente all'autore di rompere i confini insiti nella forte codificazione di un genere: un organismo narrativo (la cui essenzialità è *pronunciata*) interiorizza il riferimento al mondo reale. Dall'esterno, però, questa riconoscibilità non viene sempre percepita (come non la percepì Calvino), causando

⁶⁰ Cfr., a tal proposito, quanto precisato nella lettera che Morselli inviò a Vittorio Gassman il 27 marzo 1969 per presentare all'attore il suo *Marx*: «Agiografia e oscurità: le due cose quasi sempre vanno insieme», in V. Fortichiari, *Guido Morselli: Marx, rottura verso l'uomo*, «Sincronie» VII (14), 2003, p. 46.

⁶¹ S. d'Arienzo, *Il Marx. Conferme morselliane*, in *ibidem*, p. 49.

il mancato gradimento degli scritti morselliani. L'individualità (o, se si vuole, la casualità) selvaggia, nonché l'apprezzamento per la sensazione individuale, imperanti nei racconti di Morselli (imprevedibili, ma così finemente giustificati) non sono mai arbitrari: l'autore si rifà a una nuova forma di buon senso che, allontanandosi significativamente dall'ideologia, ritrova nell'accidentalità la verosimiglianza. La modalità memorialistica di recupero, adottata da un Morselli fin troppo convinto che un testo possa essere definito tale solo se usato per mentire, non mira all'accumulo indifferenziato di informazioni, ma attraverso una forma accurata (più che pedante) di catalisi o mediante un'omeostasi cognitiva che si appoggia anche sull'andamento sintattico del periodo, ritrova un'istanza narrativa finalmente pertinente.

Abbiamo visto come la *brevitas* morselliana consenta di dire molto con poco, mediante un processo che omette i passaggi probatori (ma che riceve una sferzata supplementare dalla gravidanza espressiva), integrando la disposizione brachilogica del discorso con un sistema autogiustificato, ma comunque verosimile: l'accento di verità non ne risente proprio perché la narrazione è automotivata. Essa inventa autonomamente i suoi luoghi comuni, simulando – nella terminologia genettiana – un *verosimile artificiale*, «teoria – [...] esplicita e dichiarata – della propria pratica»,⁶² lontanissimo però dal modello balzacchiano cui fa riferimento lo studioso francese. Risulta chiaro, d'altro canto, come, nella sua fede nel caso, Morselli mostri, allo stesso modo di Balzac, la sua mano; sottolinei, cioè, l'*intervento autoriale*: quello di Morselli risiede sostanzialmente nel criticare la Storia («criticare humanum est. Ma non nel senso concessivo, indulgente. Criticare è il proprio dell'uomo, è ciò che gli garantisce di essere uomo; probabilmente l'unica cosa che glielo possa garantire»),⁶³ muovendo sempre dall'ironico ricorso alle sue parentesi ri-creative. È questo, tutto som-

⁶² G. Genette, *Figure II. La parola letteraria* [1969], trad. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1972, p. 51.

⁶³ G. Morselli, *Diario* cit., pp. 335-336 (31 marzo 1969); ma, fin dal '43, Morselli aveva istituito l'equivalenza critica – ri-creazione (cfr. la lettera a una conoscente dell'8 agosto 1943, in *ibidem*, p. 34).

mato, l'unico principio sotteso alla narrazione, ma che, restando al suo esterno (non essendo mai dichiarato esplicitamente), non ne decide, come abbiamo appurato, arbitrarietà o naturalezza (motivazione).

C'è, dunque, la verità e poi, ancora, c'è la verità: a questo principio di inesauribilità del reale si attiene la flessibile, ma documentatissima reinvenzione morselliana. Anche quando gioca con la Storia, Morselli non ci libera da essa. Propone, invece, ancora la realtà, garantendo, nel rovesciarla, il mantenimento dell'identità (l'adesione alle marche enunciative proprie del genere storico e la constatazione post-strutturalistica della labilità dei confini tra letteratura e scienza), mediante l'adozione di una intonazione particolare che rimprovera ma, senz'altro, racconta. Tale racconto è omogeneo e compatto e, pur presentando, come abbiamo visto, alcune varianti di tipo sociologico e una certa tendenza controllata al plurilinguismo, accorda una cadenza unitaria alla narrazione, una fissità analitica della scrittura a cui corrisponderebbe un controllo razionale ed elegante della trama concettuale. Il composto stabile, più reale del reale, più vero del vero, sintetizzato da Morselli, pur essendo gratuito (o proprio perché lo è) è regolato dalle leggi inesorabili dell'indifferenza e dell'oggettivazione (però ancora cristallizzata nell'immaginazione) e rappresenta l'unica risposta possibile all'utopia: l'utopia si realizza laddove il falso perfetto non è distinguibile dall'originale; cioè nella visione storica dell'individualità, in un dominio, nuovo, intelligente, fattuale (perché posto, *a parte obiecti*, comunque alla convergenza di possibile e reale), della storia che cede al caso, ma non perde la propria linearità e non si disperde mai nel dominio entropico delle storie locali. Là dove Morselli pone ed elude il senso della realtà (la causa penetrata dalla forza strana del caso), recupera, ai margini della naturalezza e nel flusso della narrazione, quel concetto di letteratura cui programmaticamente si opponeva: nel concreto allestito da Morselli (in quell'*impegno* razionalizzante, laico e illuminista della lingua cui accenna Coletti⁶⁴ complementare al *cupio dissolvi*, sarcastico, bonario e individuale, che pervade la sua

⁶⁴ Cfr. V. Coletti, *Guido Morselli* cit., pp. 112-114.

intera produzione) risiede la sua quota di letterarietà: le parentesi, idilliche e no, predisposte da Morselli, nell'indicare la strada che la Storia potrebbe prendere, continuano (fino alle ultime prove) ad accarezzare l'utopia tramite un pessimismo storicistico e, infine, «ironico e sconcolato»⁶⁵ che, di fatto, ne ribadisce l'inutilità e, insieme, l'autenticità. La nuova definizione di romanzo cui si attiene la prassi comunicativa di Morselli allarga bachtinianamente il genere e, adottando, pur in funzione antistorica, un andamento cronachistico, suggerisce un'idea di letteratura che si assume l'incombenza di mostrare quanto sia terribile la realtà dei fatti, che però non è mai terribile quanto i fatti stessi.

⁶⁵ C. Casalegno, *Un romanzo sul Pci*, «La Stampa», 27 febbraio 1976, p. 12.

Giorgio Delia

La riscrittura del *Don Nicola* di Albino Pierro:
dalla «Rassegna Nazionale»
al «Nuovo Specchio»

1. L'intertestualità è sicuramente uno degli spazi meglio coltivati nell'universo degli studi semiotici di questi ultimi decenni (a partire dall'introduzione ufficiale del termine per merito di Julia Kristeva, francese di origine bulgara, nonché dalla divulgazione delle opere del ginevrino Ferdinand de Saussure e del sovietico Michail Michajlovič Bachtin). È accaduto ciò soprattutto grazie all'ampia (tematicamente) e versatile (metodologicamente) applicabilità della nozione nel campo non solo della narratologia, ma delle strategie interpretative dei testi e degli studi culturali più in genere.¹ Relativamente a quanto qui compete, va detto che essa è stata adoperata con successo per indagare il ri-uso di un 'mito', o le 'avventure' di un personaggio (Ulisse, Griselda, Romeo e Giulietta, Don Giovanni...), o il 'divenire' di un tema (si pensi a quanto si è dibattuto e scritto intorno alla leggenda del cuore mangiato) che, nella tradizione, spesso hanno visto coinvolti nel ci-

* Una sintesi di quanto qui si propone (inedita, col titolo *L'ultimo Pierro: rose e «scarde di sonne»*), è stata presentata il 18 novembre 1996, a Tursi (MT), in occasione della prima edizione del «Premio Pierro».

¹ Per un primo approccio si rimanda alle agili guide di M. Palocco, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998 e di A. Bernardelli, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000 (l'efficace bibliografia ragionata, in allegato, è disponibile anche nel sito dell'Associazione italiana di studi semiotici).

mento i massimi dell'Occidente. Non meno fruttuosa è risultata la verifica delle dinamiche intertestuali messe in atto in quelle pratiche di scrittura implicanti la variazione (*contaminatio*) di un testo anteriore, una «letteratura al secondo grado».² Per fare qualche esempio, a memoria: (auto)versificazione di un ipotesto in prosa, o prosaicizzazione di uno in versi (dalla prosa del *Λύκος και άρην* di Esopo, ai versi del *Lupus et agnus* di Fedro e di *Le Loup et l'Agneau* di La Fontaine, alla prosa, di nuovo, di *L'agnello infurbito* di Trilussa e di *L'agnello di Persia* di Gadda, fino a essere quintessenziata nel titolo della novella pirandelliana «*Superior stabat lupus*»); (auto)commento di un testo in versi (alla maniera dell'elzeviro montaliano *Due sciaccalli al guinzaglio* rispetto al mottetto *La speranza di pure rivederti*); espediente narrativo e ricerca stilistica volti a dare maggiore credibilità e autorevolezza all'«invenzione» (il parametro nostrano di primo riferimento è di certo il romanzo *I promessi sposi*, le stesure del quale la Casa del Manzoni viene ora proponendo nell'edizione critica diretta da Dante Isella); trasposizione allo scopo di attualizzare la valenza semantica del testo (la preghiera fatta recitare da Dante ai superbi, nel *Purgatorio*, rispetto al *Pater noster*, nel *Vangelo* di Matteo); passaggio da un sottocodice (linguaggio settoriale, letterario) all'italiano comune per rendere più accessibile, contrastivamente, la lingua del testo (la riscrittura di *Tanto gentile* a opera di Contini, o quella delle *Canzoni* di Leopardi per mano di Santagata).

L'argomento dell'intertestualità è qui riproposto innanzitutto nella sua accezione più immediata, quella tesa a validare e misurare le relazioni di una singola prova letteraria nel sistema di un'opera. Posta questa limitazione di campo, sembra altresì opportuno premettere che l'oggetto della ricerca è tangente con aspetti di annose questioni come quella dei rapporti fra poesia e prosa, o quella fra dialetto e lingua.

Al riguardo, conviene ricordare che la distinzione fra poesia e prosa è un fatto strettamente «tecnico», «artificiale». I confini che spesso si

² L'allusione è all'ormai classico titolo di G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997 (tit. orig., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982).

è voluto segnare allo scopo di delimitarle, nella storia, non sempre e dovunque hanno una loro ragione d'essere. Il discrimine fra i due 'generi' spesso è stato più labile a livello del produttore di quanto non sia stato a livello del fruitore. È paradigmatico quanto scriveva uno studioso come il Norden:³

Se noi siamo soliti contrapporre poesia e prosa, non dobbiamo dimenticare che tale distinzione è di natura secondaria, non fondamentale. Se osserviamo i popoli più diversi (alto o basso che sia il loro livello culturale) nelle primitive manifestazioni del loro linguaggio elevato, riconosciamo che i confini tracciati dalla nostra sensibilità moderna fra prosa e poesia non esistono [...].

Discorsi (importanti un tempo) sulla primazia (cronologica e/o estetica) dell'una rispetto all'altra, ormai non trovano molti cultori. Le disquisizioni volte a fare della poesia l'espressione 'sentimentale', 'aurorale' dei popoli, o l'esaltazione assoluta della forma in sé e, invece, della prosa l'estrinsecazione più 'razionale', l'effetto della 'maturità' dei medesimi (popoli), la concretizzazione più reale del contenuto, non appartengono ai miti d'oggi. Nella tradizione si ravvisano motivi a sostegno per l'una o l'altra tesi, a volte in uno stesso autore. Basti pensare alle differenti teorizzazioni dantesche.⁴ Riguardo ai rapporti fra prosa e poesia nell'età moderna, forse nessuno meglio di Giacomo Leopardi ha teorizzato e saggiato gli esiti espressivi di entrambe. Molti ricordano la celebre e colorita annotazione nelle pagine iniziali dello *Zibaldone*:

³ E. Norden, *La prosa d'arte antica. Dal VI secolo a. C. all'età della Rinascenza*, ed. it. a cura di B. Heinemann Campana, con una nota di aggiornamento di G. Calboli e una premessa di S. Mariotti, I, Roma, Salerno Editrice, 1986, p. 40 (tit. orig., *Die Antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert V. Chr. Bis in Die Zeit der Renaissance*, Stuttgart, B.G. Teubner, 1915³).

⁴ Più segnatamente, *Convivio*, I, X, 12-13 (ove sostiene una superiorità della prosa nei confronti delle «cose rimate», in quanto capace di esprimere meglio la sostanza e l'essenza del volgare) vs *De Vulgari Eloquentia*, II, I, 1 (ove afferma di voler trattare prima del «discorso legato», in quanto rappresentò il modello di riferimento per la prosa e, a un tempo, fa della canzone il mezzo stilistico-espressivo più alto che si potesse elaborare in una lingua storica). Per un inquadramento più completo della problematica si rimanda a I. Baldelli, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1978, vol. VI (*Appendice. Biografia. Lingua e stile. Opere*), pp. 55-112, rif. a p. 78a.

Ottimamente il Paciaudi come riferisce e loda l'Alfieri nella sua propria Vita, chiamava la prosa *la nutrice del verso*, giacchè uno che per far versi si nutrisse solamente di versi sarebbe come chi si cibasse di solo grasso per ingrassare, quando il grasso degli animali è la cosa meno atta a formare il nostro, e le cose più atte sono appunto le carni succose ma magre, e la sostanza cavata dalle parti più secche, quale si può considerare la prosa rispetto al verso.⁵

Se *Il primo amore*, componimento elegiaco in terza rima, si rispecchia nella perfettamente coeva cronistoria delle *Memorie*, destati dai medesimi «affetti» e scritti quasi di getto nel dicembre 1817,⁶ è noto che le prime canzoni, linde e perfette, previa non breve limatura, sono passate attraverso l'intertesto di schizzi e abbozzi e hanno trovato poi adeguata e distinta formalizzazione di nuovo in prosa (nelle lettere, nello *Zibaldone*, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, nelle *Operette morali*, nel *Preambolo* premesso alla ristampa delle *Annotazioni alle dieci Canzoni*).⁷ Né mancano esempî certi d'intertestualità, come dire, 'ester-

⁵ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, I, Milano, Garzanti, 1991, p. 40. Padre Paolo Maria Paciaudi (1710-1785), torinese, appartenente all'ordine teatino, è stato sodale e 'santo protettore' nell'iniziazione letteraria dell'Alfieri. Per il riferimento, cfr. V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, Epoca IV, cap. I, ed. critica della stesura definitiva a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, vol. I, p. 188: «L'ottimo Paciaudi mi raccomandava frattando di non trascurare nelle mie laboriose letture la prosa, ch'egli dottamente denominava la nutrice del verso». Concetto espresso, sia pure non con la medesima *vis*, già nella prima redazione inedita della medesima (si legge nel secondo volume della citata edizione Fassò, p. 146): «Il buon Paciaudi frattanto, ch'io vedeva con altri letterati assai spesso, mi consigliava saviamente, a non metter da parte la prosa; che pure è tanto utile anch'essa pel verso».

⁶ I due testi, giustapposti, sono stati appena riproposti per le cure di C. Galimberti in un'agile ed elegante edizione della «Biblioteca minima» Adelphi (2007). Per un commento critico dei versi basato su riscontri incrociati con la prosa cfr. G. Leopardi, *Canti*, introduzione di F. Gavazzeni, note di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 239-254. Per le loro varianti si veda G. Leopardi, *Canti*, edizione critica di E. Peruzzi con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 249-265.

⁷ Il 'percorso' è stato ben tracciato in lavori paradigmatici, principalmente di L. Blasucci (se ne vedano gli esiti nelle quattro sillogi: *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985; *I titoli dei 'Canti' e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989; *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996; *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003; più specificamente, si rimanda, in quella bolognese, ai saggi [pp. 31-80] *Sulle due prime canzoni* [1961] e [pp. 81-95] *Livelli e correzioni dell'«Angelo Mai»*; in quella torinese, ai saggi [pp. 3-43] *Morfologia delle «Canzoni»* [1993] e [pp. 44-61] *L'autocommento alle «Canzoni»: dalle note autografe alle «Annotazioni»*

na'. Qui basti l'esempio altissimo dell'*Infinito*. Acclarati come non autentici gli appunti,⁸ il riferimento principe, come si è soliti, sin dal commento dello Scherillo, si configura attraverso le suggestioni della prosa della *Vita* alfieriana.⁹ Quindi, seguendo i commentatori più avveduti (per primo con sistematicità il Moroncini¹⁰), è agevole tornare ai richiami interni all'opera dell'autore; segnatamente alle riflessioni che precedono la stesura dell'idillio e agli approfondimenti delle tematiche leggibili, *ad vocem*, nelle pagine dello *Zibaldone*.¹¹ Secondo tale concezione, «la Poesia», per usare le parole di Roland Barthes, «era

[1991]) e di M. Santagata (per i saggi cfr. *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 1994 e, per la compresenza dei testi di riferimento, *Le canzoni di Giacomo Leopardi. Studi e testi*, a cura di M. Santagata, Pisa, La Libreria del Lungarno, 1993; G. Leopardi, *Canzoni*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1998). Cfr. anche A. Marzo, *Dalla prosa al verso. Il caso di alcuni canti di Giacomo Leopardi*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI congresso A.I.S.L.L.I. (Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana), University of California Los Angeles, 6-9 ottobre 1997, a cura di L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavolella, II, Fiesole (FI), Edizioni Cadmo, 2000 [ma 2001], pp. 1015-1026 (per l'edizione elettronica cfr. il sito <http://digital.casalini.it/8879232045>).

⁸ Su tali aspetti filologico-testuali legati alla composizione dell'*Infinito* si rimanda al saggio decisivo di S. Timpanaro, *Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani* (1966), in *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980, pp. 295-348; e, di ricalzo, a quello meritorio di A. Monteverdi, *La falsa e la vera storia de «L'Infinito»*, in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967², pp. 137-151.

⁹ *I canti di Giacomo Leopardi illustrati per le persone colte e per le scuole e con la vita del poeta narrata di su l'epistolario*, a cura di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1911³, p. 446, in part. la nota I. V. Alfieri, *Vita scritta da esso* cit., vol. I. (Epoca III, cap. IV), p. 81; vol. II, p. 72. Di tale esperienza di lettura, precedente la stesura dell'idillio (1819), fa fede il sonetto *Letta la vita dell'Alfieri scritta da esso*, composto «la notte avanti il 27 Novembre 1817» (ora fra le *Poesie varie*, in G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton Compton, 1997, p. 302). Posto che l'Alfieri «fu per il Leopardi giovinetto il principale modello non soltanto letterario, ma umano, il personaggio ideale a cui egli si studiò di agguagliarsi» (S. Timpanaro, *Alcune osservazioni sul pensiero del Leopardi* [1964], in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 148).

¹⁰ Si rimanda ai *Canti di Giacomo Leopardi commentati da lui stesso con note, ritratto e 40 tavole illustrative*, per cura di F. Moroncini, Milano-Palermo-Napoli-Genova-Bologna-Torino, Sandròn, 1917, pp. 45-51.

¹¹ Principalmente, a un anno dalla stesura dell'idillio, quelle datate 12-23 luglio 1820 (G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* cit., I, pp. 164-178), 1° agosto 1821 (*ibidem*, pp. 859-860), 12 agosto 1823 (vol. II, pp. 1664-1665), o posteriori di qualche anno, quelle del 20 settembre 1827 (*ibidem*, pp. 2408-2409). Più in generale, si vedano i lemmi «indefinito», «infinito» (vol. III, pp. 1364, 1366-1367).

semplicemente sentita come una variazione ornamentale della Prosa, il frutto di un'arte (cioè di una tecnica), mai come un linguaggio diverso o come il prodotto di una sensibilità particolare. La poesia non è dunque altro che l'equazione decorativa, allusiva o enfatica, di una prosa virtuale che giace in essenza o in potenza entro qualsiasi modo dell'esprimersi». In definitiva ciò che si poteva sintetizzare nelle seguenti celebri equazioni: Poesia = Prosa + a + b + c; Prosa = Poesia – a – b – c.¹² Nella letteratura di questi ultimi secoli, è parimenti documentabile il percorso inverso, dalla 'poesia verso la prosa', se è vero che spesso proprio gli autori considerati padri di un modello di 'poesia pura' non sono andati immuni da 'contaminazioni' con la prosa.¹³ A giudizio di Montale, «un verso che sia anche prosa è il sogno di tutti i poeti moderni da Browning in poi; è il sogno che torni ad esser possibile quell'integrità di stile che fa di Dante e di Shakespeare i più nuovi e i più attuali poeti». ¹⁴ Ma già Leopardi osservava «che la prosa sarebbe più confacente del verso alla poesia moderna». ¹⁵ Per rimanere fra gli ambiti più noti, Baudelaire, se da una parte poté fondare, sulla scia di Poe, le basi teoriche e tecniche della versificazione simbolista,

¹² R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, trad. it. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Torino, Einaudi, 1982, p. 31 (tit. orig. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953).

¹³ Come ravvisava P.V. Mengaldo (*Introduzione ai Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1981, pp. XI-LXXXVII, rif. a p. XXIV), «la frequentissima convivenza non solo presso uno stesso autore, ma entro uno stesso volume poetico di lirica e di prosa a debole tasso narrativo» è «una delle più vistose costanti operative del nostro Novecento letterario». Più di recente, il tema è stato affrontato da A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1994, in part. nei capitoli iniziali: *I confini della poesia* (pp. 11-19) e *Le molte voci della poesia moderna* (pp. 23-45).

¹⁴ E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni* (1951), in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, I, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1270-1280, rif. a p. 1275. Cfr. anche le interviste *Dialogo con Montale sulla poesia* (1960) e *Sette domande sulla poesia* (1962), ora in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano Mondadori, 1996, pp. 1601-1610, rif. alle pp. 1607-1609; pp. 1552-1558, rif. alle pp. 1556-1557. Sull'argomento, cfr. la *Nota dei curatori*, in E. Montale, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, alle pp. 836-838; più di recente, cfr. A. Camps, *Continuità fra prosa e poesia in Eugenio Montale da «Fuori di casa» a «Flashes e dediche»*, in *La lotta con Proteo* cit., II, pp. 869-876.

¹⁵ *Zibaldone di pensieri* cit., I, p. 1197.

dall'altra, ha dato prova di maestria e precisione narrativa (praticando una perfetta alternanza dei due livelli artistici). Nel secolo appena scorso, le esperienze, non certo 'minori' o episodiche, di autori come Eliot, Brecht, Majakovskij, Machado, per non tacere di Saba, Montale, Ungaretti, Pasolini, dimostrano che non si tratta di un caso isolato. Tanto che continua ad apparire attuale il «progetto avvincente [...] dello studio sistematico del rapporto di poesia a prosa» che Contini auspicava negli anni Settanta.¹⁶ In un celebre saggio su Valéry, Edmund Wilson si chiedeva (per retorica, evidentemente):¹⁷

Il verso è veramente un prodotto intellettuale di natura assolutamente diversa dalla prosa? La sua funzione è davvero differente? O, in ultima analisi, prosa e poesia non sono semplicemente che tecniche della comunicazione tra gli uomini, e tecniche che hanno avuto ruoli diversi, sono state usate per scopi diversi, in periodi e civiltà differenti?

Mette conto citare le metamorfosi testuali diffuse nella veste versificata da *Les fleurs du mal* di *La chevelure* e in quella dei «petits poèmes en prose», da *Le spleen de Paris*, *Un hémisphère dans une chevelure*.¹⁸ Ancora più paradigmatica per il caso che si va a proporre, sembra la riscrittura del *Monologhetto* che, come è stato opportunamente dimostrato, nato da una prima stesura in prosa, ha finito per assumere gradatamente tutti i crismi della poesia ungarettiana.¹⁹

Ai fini del presente discorso, occorre altresì fare un cenno su quegli esemplari d'intertestualità giocati sulla variazione del codice. Non ci si riferisce a quelle iniziative arcaicizzanti basate sul «travestimento» vernacolare di un'opera nata in lingua (pensiamo alle versioni dialettali, soprattutto ottocentesche, di brani evangelici, o di classici come la

¹⁶ G. Contini, *Rinnovamento del linguaggio letterario* (1976), ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 107-122, rif. a p. 117.

¹⁷ E. Wilson, *Il castello di Axel. Studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, trad. it. di M. e L. Bulgheroni, Milano, SE, 1996, pp. 55-72, rif. a p. 66 (tit. orig., *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, Charles Scribner's Sons 1931).

¹⁸ Cfr. d'A.S. Avalle, *Poesia* (1974 e 1980), ora in *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 122-125.

¹⁹ Cfr. P. Bigongiari, *Sugli autografi del «Monologhetto»*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, pp. 465-493, e, *ibidem*, pp. 807-812, le varianti a cura di M. Diacono.

Commedia dantesca, l'*Orlando furioso*, la *Gerusalemme liberata*²⁰), o a quelle dal sapore estetizzante (si pensi al dramma pastorale in tre atti, di Gabriele D'Annunzio, *La figlia di Jorio*, prima nel *d'après* in dialetto siciliano di Giuseppe Antonio Borgese e in quello abruzzese di Cesare de Titta, poi nella parodia di Edoardo Scarpetta²¹). L'oggetto di questa indagine si pone come un frutto di rinnovate catabasi, esistenziali non meno che linguistiche e stilistiche. Sembra rievocare perciò alcune celebri riscritture pirandelliane (avendo il bizzarro protagonista qualche modo dei personaggi dell'autore girgentino). Si allude al fatto per il quale alcuni drammi trovino il momento genetico della fabula nei (non sempre omonimi) testi narrativi. Uno specimene, fra tanti: *La patente*. Pubblicata come novella per la prima volta il 9 agosto 1911, sul «Corriere della Sera», fu riedita sulla «Rivista d'Italia» del 31 gennaio 1918, quale (ambivalente) «novella sceneggiata», o meglio «commedia in un atto», voltura in lingua (mai rappresentata) di un'inedita versione parzialmente in dialetto, *'A patenti* (della quale fu memorabile la prima a opera della compagnia di Angelo Musco, il 23 marzo 1918, al Teatro Alfieri di Torino).²²

²⁰ Cfr. F. Foresti, *Le versioni ottocentesche del Vangelo di S. Matteo nei dialetti italiani e la tradizione delle raccolte di testi dialettali*, Bologna, CLUEB, 1981; C. Salvioni, *La Divina commedia, l'Orlando furioso e la Gerusalemme liberata nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa. Saggiuolo bibliografico*, Bellinzona, Tipografia Salvioni, 1902. Fra le ultime e meglio riuscite di siffatte intraprese, non lontano dal luogo e dalla tipologia dialettale più avanti discussi, si annovera il Quinto Orazio Flacco di « *Egge scritte nu libbre chjù forte r'u bronze...*». *Satire, epodi, odi, epistole*, tradotte in dialetto lucano-rotondellese da A. Valicenti, Roma, Le Streghe, 2001.

²¹ Si veda la ricostruzione delle tappe nel volume curato da S. Muscarà ed E. Zappulla, *La figlia di Jorio tra lingua e dialetti*, Catania, La Cantinella, 1988, pp. 346. Per un'agile sintesi cfr. S. Zappulla Muscarà, «*La figlia di Jorio*» di Gabriele d'Annunzio fra lingua e dialetti, in *La lotta con Proteo* cit., II, pp. 1131-1139 (per l'edizione elettronica cfr. il sito <http://digital.casalini.it/8879232045>).

²² Della genesi, delle varianti, delle vicissitudini editoriali e scenici dei testi pirandelliani, informano dettagliatamente le annotazioni critiche comprese nei volumi dei «Meridiani». Più specificamente, per *La patente*, cfr. L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1985, vol. I, tomo I, pp. 567-576, vol. I, tomo II, pp. 1338-1340; idem, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, ivi, 1986, vol. I, pp. 511-534, 1010-1017; idem, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico con la collaborazione di A. Tinterri, IV. *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. Varvaro, con un saggio introduttivo di A. Camilleri, ivi, 2007, pp. 1271-1272, 1637-1651, 1867-1875. Va aggiunto che la novella è stata resa ancora più celebre dall'adattamento cinematografico, ove costituisce il terzo di quattro episodi di *Questa è la vi-*

Viene fatto di proporre queste considerazioni, rileggendo la poesia posta a *colophon* dell'ultimo libro e quindi dell'opera di Albino Pierro: *Don Nicóue*.²³ Essa è la riscrittura del racconto omonimo edito in italiano, in prosa, sulla «Rassegna Nazionale».²⁴ Per ricostruire la storia editoriale di quest'ultimo (e quella più *micro* del suo 'ritrovamento'), occorre tornare al luglio del 1987. Nel mentre, ospite in quel di piazza Ottavilla, si discuteva se la forma più propria della sua poesia fosse da identificare nei componimenti più scheggiati ed ermetici (i «curtelle») e se la stagione di quella più effusa fosse terminata, Pierro faceva notare che l'espressione della vera arte soffre sempre le teorie

ta, film prodotto nel 1953 dalla «Fortunia Film», sulla base di altrettanti testi pirandelliani. In tale veste è stata riproposta nel 1961 col titolo *La patente*, sceneggiatura di V. Brancati e L. Zampa (che ne ha curato anche la regia), indimenticato attore protagonista, nel ruolo di Chiàrchiaro (napoletanizzato), Totò.

²³ A. Pierro, *Nun c'è pizze di munne (Non c'è angolo della Terra)*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 85-102. Il libro è pubblicato nella «Collezione Il Nuovo Specchio», l'erede della celebre rassegna di poesia contemporanea varata dalla casa editrice Mondadori nel febbraio 1940. Come si ricorda, Pierro, con la raccolta *Nu belle fatte* (1975), è tra i pochi poeti in dialetto ad avervi trovato ospitalità, nella serie curata da Vittorio Sereni. Per una prima retrospettiva cfr. *I poeti dello «Specchio»*. *Almanacco antologico*, Milano, Mondadori, 1962; per un consuntivo dei vari periodi (curatori, stili editoriali, volumi prodotti), cfr. G. Castellani, *Uomini e libri dello «Specchio»: 1940-1982*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, a cura di R. Daverio, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 667-677.

²⁴ A. Pierro, *Don Nicola (Racconto)*, «Rassegna Nazionale» LXXI, aprile 1950, pp. 85-89. Si ricorda che la «Rassegna Nazionale» è stato il mensile (quindicinale dal 1884, poi mensile dal 1922) dei conservatori cattolici, fondato a Firenze nel luglio 1879, erede della «Rivista universale» (Genova, 1867-1878) e prima ancora degli «Annali Cattolici» (Genova, 1863-1866), dal vol. XXI (1919) trasferito a Roma ove, sotto la direzione di Maria Luisa Fiumi prima e di Giulio de' Rossi dell'Arno poi, uscirà fino al 1952, eccettuato il periodo dal 1944 al 1949 quando, per la guerra e per i contraccolpi conseguenti alla caduta del regime, dianzi fiancheggiato e sostenuto, cessò temporaneamente le pubblicazioni. Proprio l'ultimo suo direttore è stato destinatario di un ritratto in forma di sonetto a opera di Pierro («Rassegna Nazionale» LXIII, giugno 1941, p. 305). Giulio de' Rossi dell'Arno, prima che romanziere, fu l'impegnato autore del regime, pubblicando fra l'altro libri come *Centro nazionale e fascismo* (Roma, P. Maglione, 1927), *Cattolicesimo e fascismo. Plebiscito di vescovi per il regime* (Roma, Edizioni di Italia e Fede, 1932), *La conciliazione e il Risorgimento* (con una premessa di Mussolini, ivi, 1935), *Pio XI e Mussolini* (Roma, Corso, 1954), curando l'antologico *Fascismo e popolo. Breve compendio di dottrina fascista tessuto con frasi e pensieri tratti dai discorsi e dagli scritti del duce* (Roma, Edizioni di Italia e Fede, 1933). Come dire, ebbe, con le parole conclusive del sonetto pierriano, «La croce o il Tricolor: gli eterni soli!». Sempre sulla «Rassegna Nazionale» (LXIII, settembre 1941, p. 464), Pierro ha pubblicato *Per la morte di Bruno Mussolini*, una fra le poesie sue più celebrate, *malgré lui* stavolta, in quanto, antologizzata in B. Mussolini, *Parlo con Bruno*, Milano, Il popolo d'Italia, 1941, p. 162, ne ha condiviso le successive fortune attraverso le riedizioni e le traduzioni (*habent sua fata libelli* recitava l'antico motto del grammatico latino).

e, quasi a riprova, confidava di “essere preso”, proprio in quei giorni, dalla composizione di un poemetto, preannunciandone un’edizione imminente.²⁵ Fermo il dato del rifacimento in versi *in absentia*, senza avere visione diretta del racconto in prosa scritto alcuni decenni prima, la *trouvaille* del medesimo si colloca agli inizi del 1989.²⁶

2. Alla luce di tali premesse, gli obiettivi precipui da conseguire sono: a) suggerire un percorso nell’analisi dell’opera di Pierro seguendo quella che accreditati testimoni indicano come una delle principali vie d’accesso della maggiore poesia moderna (nel rapporto prosa/poesia, la citazione di Edmund Wilson, sia l’equo termine medio nella tradizione, l’autorevole introduzione al tema, al quale la critica pierriana non pare che a tutt’oggi vi abbia molto atteso); b) riconsiderare, dall’interno di esiti espressivi ben definiti e, per non pochi punti, paradigmatici, i rapporti fra lingua e dialetto nell’autore lucano, evitando di proposito nodi gordiani quali ‘conversione’, ‘scelta’, doti naturali dell’uno (il dialetto) rispetto all’altra (la lingua) e simili amenità che, poste a base dell’argomentazione, riescono sicuramente suggestive ma, talvolta, appaiono in tutta la loro natura estrinseca (beninteso, è d’obbligo ribadire, il taglio non è inferto al problema in sé, quanto alla verbosa profluvie di letteratura critica); c) ricostruire i processi di trasformazione e riconoscere la trama dei rapporti nella dinamica delle molteplici intersezioni, specie all’interno dell’opera complessiva, non tanto nella prospettiva genetica dei ‘luoghi’ (quella positivista, della ricerca delle ‘fonti’), quanto in quella tipologica, nella quale hanno valore sia le tracce più visibili, quanto quelle legate alla memoria poeti-

²⁵ Una sintesi di quel colloquio (datato 14 luglio 1987) si legge in G. Delia, *La “Parlèta frisca” di Albino Pierro*, Cosenza, Periferia, 1988, pp. XV, n. 6 e, più particolarmente, 138. L’annotazione bibliografica è stata poi precisata in idem, *«Metaponto» e dintorni. Avvicinamento all’opera di Albino Pierro*, Castrovillari (CS), Il Coscile, 1990, p. 129.

²⁶ Pierro a più riprese affermò di non avere a sua disposizione quanto pubblicato negli anni sulla «Rassegna Nazionale» (in gran parte poi allegato nella tesi di laurea di chi qui scrive, discussa e donatagli nel dicembre 1987) e sul «Balilla». Finora nell’Archivio non sono state riscontrate copie (ciò costituirebbe un’anomalia per uno che, con diligenza, magari non sempre con ordine, ha voluto fare scrigno di quanto si pubblicasse di/su la sua opera, o sulla sua persona). Di quest’ambito dell’opera, la biblioteca dell’autore (ora a Tursi) sembra che conservi la sola ristampa hoepliana del cennato libro di Mussolini, *Parlo con Bruno*.

ca, culturale e antropologica. Secondo questa prospettiva apparirà sicuramente più sbiadita l'immagine del poeta 'ispirato' (qualcuno più prudentemente parlava di «istinto»²⁷).

Se è lecita un'ultima escursione, a valutare lo *status questionis*, non si può non constatare che il Pierro in prosa è un po' come la Fenice della celebre arietta metastasiana. Non sembri superfluo rammentarlo ancora una volta: dalla tesi di laurea (*La teoria dello stato in Sant'Agostino*), alle recensioni sulla «Rassegna Nazionale» e perché no, alle interviste del periodo suo più tardo; quindi, dalla pièce *I frutti della menzogna*, alle fiabe e alle favole pubblicate nel supplemento «Il Balilla»,²⁸ alle novelle e ai racconti firmati sulla «Rassegna Nazionale» e su «Oltremare»;²⁹ infine, *diis adiuvantibus*, sarà il tempo degli appunti inediti (ne viene in mente uno in particolare, su Leopardi), delle lettere (l'inesistenza della parte pierriana nei carteggi è un altro luogo comune almeno in alcuni casi da sfatare), delle autotraduzioni in lingua, di alcune note di autocommento. Anche dopo la scoperta, se si eccettuano alcune acute osservazioni di Mario Marti,³⁰ le bibliogra-

²⁷ G. Contini, *Pierro al suo paese* (1985), ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)* cit., pp. 179-185, rif. alle pp. 181,183; idem, *Contini presenta Pierro* (1986), ora in *Poetremi esercizi ed elzeviri*, postfazione di C. Segre, nota ai testi di G. Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 41-59, rif. a p. 44.

²⁸ «Il Giornale dei Balilla» nato a Milano, nel 1923, come almanacco ufficiale dei gruppi balilla, nel 1925 si trasforma in supplemento del quotidiano «Il Popolo d'Italia» (l'organo di stampa del PNF) col titolo della testata abbreviato, «Il Balilla», il medesimo col quale, a partire dal 1931, con periodicità settimanale, diventa l'organo dell'Opera Nazionale Balilla.

I testi pierriani non adespoti che vi si riscontrano sono quelli dei versi firmati con nome e cognome, per esteso, *Le ciaramelle* (XX [8], 21 dicembre 1941, p. 12); le prose siglate «A.P.»: *La leggenda del sole e della luna* (XXI [29], 17 maggio 1942, p. 3), *L'arma misteriosa* (XXI [35], 28 giugno 1942, p. 7), *La fragola d'oro* (XXI [37], 12 luglio 1942, p. 4), *La scimmia con gli stivali* (XXII [11], 10 gennaio 1943, p. 6), *Un singolare animale* (XXII [24], 11 aprile 1943, p. 4); quella pseudonima «Vice»: *Osservazioni sulla navicella* (XXII [25], 18 aprile 1943, p. 2); e quella firmata «A. Pierro»: *L'albero solitario* (XXII [36], 4 luglio 1943, p. 5).

²⁹ Per i titoli si rimanda alla bibliografia riportata in G. Delia, *La "parlèta frisca" di Albino Pierro* cit., pp. 140-144. «Oltremare», sottotitolata «Rivista delle civiltà», è stata pubblicata a Roma con cadenza mensile dal 1950 al 1962, sotto la direzione di Renzo Carmignani.

³⁰ Si rimanda a M. Marti, *Ancora su Pierro, quasi ricapitolando* (1992), ora in *Ultimi contributi dal certo al vero con bibliografia dell'autore*, Galatina, Congedo, 1995, pp. 223-235. Sulla scia, sono tornati a sostenere la necessità di «un raccordo» con la produzione in lingua, L. Formisano, *Le stagioni della poesia: Pierro edito ed inedito* e N. De Blasi, *An-*

fie e le analisi successive hanno continuato a ignorare o a rimuovere (colpevolmente) questa parte dell'opera.³¹ Il ritrovamento non sarebbe di grande interesse se non coinvolgesse alcuni fattori che, esaminati attentamente in tutte le relazioni possibili, dovrebbero favorire una rilettura secondo una prospettiva diversa. La proposta, che non vuole essere un 'passatempo erudito', vorrebbe dimostrare quanto sia importante considerare quella parte (là dove Pierro impara a diventare Pierro) al fine di una conoscenza più vera e più certa dell'autore, uno e indivisibile. Si potrà esprimere un giudizio morale, forse; di certo se ne dovrà ponderare il valore artistico ed euristico. L'esempio qui addotto corrobora chiaramente quanto i singoli momenti siano collegati fra loro e si sostengano reciprocamente. È con lo studio di quelle prime prove, in italiano, in prosa, che si faciliterà la spiegazione dell'epicità e della teatralità di tanta poesia successiva, in dialetto. È proprio nel parlato di uno di questi racconti, *Sor Antonio*, che fa capolino il dialetto (sia pure secondo una modalità caricaturale, che sarà la più distante da quelle del poeta maturo).³²

Per quanto concerne il lascito in versi, come si è accennato, esso consta di una parte avente forma lirica, scheggiata, e di un'altra (sempre in perfetta e sincrona coabitazione) caratterizzata dalla dimensione poematica e affabulatoria. Entrambe celebrate e stimate. Per fare due nomi, se Contini prediligeva la prima (ma, quasi a volergli far correggere il tiro, l'autore, come si è accennato, lo omaggiò di un poemetto, *U fatte*, antonomasticamente), Folena non lesinava apprezzamenti per la seconda che chiamava «corale», vaticinandone, in tempi nei quali sembrava dominasse la prima, «un ritorno, per diverse vie e con l'esperienza del lungo viaggio». ³³ Questa si è estrinsecata attraverso una ve-

notazioni sulla continuità fra italiano e dialetto nella produzione di Albino Pierro, «Studi e problemi di critica testuale» (53), 1996, pp. 131-158.

³¹ In tale direzione, un principio di indagine è in alcuni contributi del volume *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa*, Atti del Convegno di studi, Potenza-Cosenza 25-27 maggio 2005, a cura di N. Merola (in corso di stampa).

³² *Sor Antonio (Racconto)*, «Rassegna Nazionale» LXV, 1943, pp. 89-91.

³³ Segni di quella predilezione sono visibili in quasi tutti gli scritti pierriani di Contini e in particolare nella lettera che precede la raccolta *Curtelle a lu sòue*, Bari, Laterza, 1973, pp.

na epico-narrativa (a giudizio unanime, spicca sulle altre, quale insuperato apice, la poesia *Metaponte*) e una dimensione dialogico-teatrale (della quale l'espressionistica e grottesca rappresentazione di don Nicola è lo specimine 'ultimo').³⁴ Nella prospettiva di meglio lumeggiare questa parte della sua attività, ad allargare il punto di vista all'esperienza in lingua, sicuramente risultano più a portata di mano i versi di *Mia madre passava*, *A Manlio Capitolo*, *Delitto a Frascarossa*, *Il ritorno* (almeno dopo la loro selezione nell'autoantologia *Appuntamento*³⁵) ma, come si è appena detto, occorrerà non trascurare quell'altra, giovanile, espressa sempre in lingua, consegnata nelle prose delle favole e dei racconti, nonostante manifesti una discontinuità sul piano linguistico, oltre che su quello del contenuto. Giova ricordare che Pierro stesso, all'atto di riunire alcuni di siffatti componimenti nella raccolta *Si pó' nu jurne*, li ha posti sotto l'etichetta di «poemeti». Nella durata più ampia, il Tursitano (pur con i suoi tempi e i suoi umori, rispettato *causeur* nella conversazione con gli amici) sembra trovare la misura più adeguata per reinventare ed esprimere un universo ricco di microstorie o 'fatti', una realtà animata da personaggi e paesaggi resi dalla sua arte indelebilmente vivi. L'autore di questi componimenti appartiene a quei poeti in dialetto che, tentati dalle campate a vasto respiro della prosa, hanno sperimentato la loro *voluptas narrandi* per il tramite del verso. Il grande patrono di costoro è ovviamen-

9-11. Su tale aspetti e più in generale sui legami col filologo domese, per più dettagliate notizie, si rimanda a *Tra «Re Mida e un «re magio». A proposito degli scritti pierriani di Gianfranco Contini* e, per i testi (continiano-pierriani), a G. Contini, *Pagine pierriane. Lettere, schede, esercizi*, entrambi in preparazione a cura di chi qui scrive. Per le citazioni si vedano i due scritti di G. Folena, *Un canzoniere d'amore di Albino Pierro* (1975), ora (unitariamente alle lettere di Folena a Pierro e alle poesie di questi al filologo) in *Com'a nu frètte. Folena e la poesia di Albino Pierro*, a cura di F. Zambon, Potenza, Il Salice, 1994, pp. 47-64, rif. a p. 49 e *Per Albino Pierro, a Stoccolma* (1985), ivi, pp. 65-79, rif. a p. 78.

³⁴ F. d'Amely, rec. a A. Pierro, «Nun c'è pizze di munne», «Allegoria» V (14), n.s., 1993, p. 161, afferma che i tre protagonisti della sezione finale del libro come i «morti di Spoon River (o quelli di *Idioma di Zanzotto*, anch'essi per altro evocati in dialetto) tornano ancora una volta a recitare la propria vita con una vivacità e un realismo che confermano la feconda vena teatrale di Pierro».

³⁵ A. Pierro, *Appuntamento (1946-1967)*, Bari, Laterza, 1967. Le poesie citate si trovano alle pp. 33-38, 40-42, 47-48.

te Carlo Porta, l'epico cantore dei celebri scenari di fraa Diodatt, della Ninetta del Verzee, del Marchioon, di fraa Conduitt; il compagno di viaggio nello spazio-tempo del maggiore prosatore italiano moderno, con lui così tangente nel fine, almeno quanto distante nel mezzo. Come Pierro, per rimanere ai vertici, per avere una pari perizia nel rendere concreto l'intento, fra quelli della sua generazione, un Tonino Guerra e, oggi, un Nino De Vita. In definitiva, col senno di poi, l'invito rivolto da qualche acuto lettore ad alcuni dialettali affinché scrivessero direttamente in prosa era, forse, più che una mera provocazione.

3. L'analisi del processo compositivo e dei percorsi intertestuali del *Don Nicola*, sulla base delle varianti autografe, è demandata ad altro luogo,³⁶ a questo, inquadrata la problematica, basti (ri)presentare sinotticamente i testi.

³⁶ Cfr. G. Delia, *Come lavorava Pierro*, in *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa* cit.

DON NICOLA
(RACCONTO)

Il paese, lugubre e selvaggio nell'aspetto, era uno di quei luoghi che, come le terre seminate il frumento, producono di preferenza esseri destinati a divenire bizzarri, malati, pazzi, snaturati e qualche volta anche famosi. Nido prediletto dell'ipocondria, parte è incassato in una valle, parte è a cavaliere di enormi burroni di argilla. Da un lato vedi un torrente asciutto dall'ampio e sassoso letto che si gonfia e straripa solo in seguito a violenti acquazzoni, dall'altro precipizi ad imbuto di friabile terra che diventano canori nelle giornate ventose. Le case sono per lo più catapecchie, mentre le strade, pietrose e strette, serpeggiano inerpandosi faticosamente verso l'alto. Unico svago, la bettola, o, se mai, per il ceto un tantino più elevato, trattamenti in casa del maestro elementare, del medico condotto, dell'impiegato comunale. Di notte, improvvisi ragli d'asini sbi-gottiti, frammissi a strimpellature di mandolini e chitarre, a rozzi ma cal-

Don Nicóue

Citte, uagnù, ci ...
Nun si cùntene cchiù i notte
ca mi vènete nsonne don Nicóue.

I

Don Nicola

Zitti, ragazzi, zitti ...
Non si cantano più le notti
che mi viene in sogno don Nicola.

<p>di canti di giovanotti in amore; di giorno, il canto degli uccelli, il cinguettio dei passeri in particolare, frammito al pianto disperato dei lattanti, a stento velato da un coro di ninne-nanne, che mamme, nonne o sorelline maggiori appassionatamente intonano, dominando ogni rumore del vicinato, compreso il vociare delle comari e la molto indefinibile orchestra dei molti animali domestici, con effetto da banditore.</p>		
<p>Questo il paese dove nacque don Nicola. Che non si tratti di un revedendo, è presto detto, – il «don» è un semplice indice rivelatore dell'illustre casato al quale apparteneva – ma sbaglierei di grosso se volessi incominciare dalla sua infanzia, come, del pari, sbaglierei se mi piccassi di dire con esattezza i tratti salienti della sua giovane età.</p>	<p>«Don Nicóue...?».</p> <p>II</p> <p>Si, sì, don Nicóue, proprie ille, ma... v' avissiv' 'a créte, siménnele a stu "don", ca vògghie rice nu prèvete? Cc' amore di Die!</p> <p>III</p> <p>Si, sì, don Nicola, proprio lui, ma... vi doveste credere, sentendolo questo "don", che voglio dire un prete? Per l'amore di Dio!</p> <p>10</p> <p>Era un signore, don Nicola, e un signore, là, nella mia Tursi, lo chiamano così.</p>	<p>«Don Nicola...?».</p> <p>Si, sì, don Nicola, proprio lui, ma... vi doveste credere, sentendolo questo "don", che voglio dire un prete? Per l'amore di Dio!</p> <p>Era un signore, don Nicola, e un signore, là, nella mia Tursi, lo chiamano così.</p>
<p>Allorché lo conobbi, don Nicola era un uomo fatto, piuttosto maturo, con la fase del primo capello bianco superata, e di ciò n'eran testimoni le tempie, già grigie. Alto, d'una magrezza asciutta, il mento piccolissimo che dava maggior risalto al naso già massiccio, il collo esile e lungo che conferiva alla testa un non so che d'indipendente da tutto il resto</p>	<p>«Don Nicóue...?».</p> <p>IV</p> <p>Si, sì, don Nicóue, proprie ille, ma... v' avissiv' 'a créte, siménnele a stu "don", ca vògghie rice nu prèvete? Cc' amore di Die!</p> <p>15</p> <p>Era un signore, don Nicóue, e un signore, allè, nda Turse méje, le chiàmene accusà.</p> <p>10</p> <p>Quanne le canuscive, i'er' già n'òmmene granne, stu cristiène, ma senza teta cchiù e senza mamme. Àvete, sicchète sicchète, cc' 'a nappicelle ca ni davite cchiù grannizze a lu nese, le putisa viré sempre cc' 'a mazze ca le faci cch' 'i jammme nu treppète, si caminàite;</p>	<p>Quando lo conobbi, era già un uomo adulto, questo cristiano, ma senza padre più e senza mamma. Alto, magro magro, con un piccolo mento che dava più grandezza al naso, lo potevi vedere sempre con la mazza che con le gambe faceva un treppiede, se camminava;</p>

<p>del corpo, don Nicola muoveva quelle sue gambe leggermente arcuate, con una flemma, una precisione, un ritmo esasperanti. Né c'era pericolo che la misura del suo passo diminuisse sensibilmente sotto il pungolo di un qualche violento stimolo interno, gioia o dolore che fosse: Don Nicola era don Nicola, come il suo passo era il suo passo. E se per avventura un canaccio affamato, o prossimo a divenire idrofobo, tentava di azzannargli le calcagna, don Nicola non se ne rimaneva, certo, di stucco, ché la sua fedele e lunghissima mazza sapeva il fatto suo, e come! Ma quando quella sua cara mazza fedele, che sembrava una peritica, gli sfuggiva dalle mani per un troppo violento mulinare, oh allora anche per lui, darsela a gambe, diveniva pressoché inevitabile. Il suo passo, però, rimaneva il suo passo; più veloce, è vero, ma sempre quello, uguale a se stesso, infallibilmente monotono, anche nella corsa. Che dire poi di quelle braccia che sembravano essere venute al mondo con il solo e preciso compito di tenere a bada, forse anche nel sonno, i pantaloni cenciosi del loro fiero padrone che, di tanto in tanto, correva il pericolo di vederseli cascar giù?</p> <p>Eppure, sbrindellato don Nicola, come dimenticare quei tuoi occhietti</p>	<p>e, quanne pò' scappàite, i'èr' com' a chi si còcete nd' a vrèscè siminète cchi nterre nda na fèrè; schitte ca u passe, pò', i'èrete u stesse, curte o logne ca fìssete, come di nu cumpasse ca misùrete a tempe tutt cose, tèle e quèle a nu «nzùmmete» d' i piatte ca fruscianne ci rìrete nd' a banda, mó chiène e mó cchiù forte, come cchi ddice c' addù c' ète 'a vita nun ci pò gghi' èsse 'a morte.</p> <p>25</p> <p>30</p> <p>35</p>	<p>e, quando poi scappava, era come chi si scotta nella brace cosparsa per terra in una fiera; solo che il passo, poi, era lo stesso, corto o lungo che fosse, come di un compasso che misura a tempo ogni cosa, tale e quale a uno «nzùmmete» dei piatti che frusciando ci ride nella banda, ora piano e ora più forte, come per dire che dove c'è la vita non può esserci la morte.</p>
--	---	---

luminosi, quasi sempre assenti dalla realtà che ci circonda e spalancati, di contro, sopra orizzonti ineffabili di mondi a noi sconosciuti?

* * *

Don Nicola, evviva, – salutai forte in quel lontano giorno di ottobre, prima ancora che gli fossi giunto vicino.

Don Nicola, che si godeva il sole nelle vicinanze della sua casa, si degnò di rispondere al mio saluto con un movimento impercettibile del capo, accompagnato da una specie di grugnito a fior di labbra, e da una smorfia, anche questa appena abbozzata, del volto. Era questo il modo abituale con cui don Nicola rispondeva inappuntabilmente a chiunque gli rivolgesse la parola. E bisognava gridar forte per colpire nel segno. Ché, se tu ti fossi provato a salutarlo o a rivolgergli la parola con un normale tono di voce, oh allora sì che avresti ben potuto ripetere all'infinito, anche dopo averla messa in musica, la tua frase di appiccio; don Nicola sarebbe rimasto impassibile in quell'atmosfera d'incantamento che gli altava perenne tutt'intorno come la luce intorno al sole; salvo che, per non gridare, ti fossi deciso a rompere l'incantesimo

«Uéh, don Nicó,
don Nicóue noste belle»
Ile grirève nèhepe, nu jurne,
e avit 'a i'esse u mise di tróue;
ma quille,
manche mi rispunnivite,
e s'è e no si vutàvite
tante ci stavine mpizzète,
com' a spingue nd' u sóue,
chill' ochiecelle sue menze chiuze.

V

40

45

«Uéh, don Nicola,
don Nicola nostro bello»,
gli gridai in testa, un giorno,
e doveva essere il mese d'ottobre;
ma quello,
nemmeno mi rispose,
e s'è e no si volò,
tanto ci stavano conficcati,
come spilli nel sole,
quegli occhietti suoi mezzo chiusi.

<p>dei suoi occhi comparendogli dinanzi, a bruciapelo. Ma anche in questo caso non so proprio come te la sarasti cavata. Comparire così all'insaputa, bruscamente, come uno spettro, agli occhi di chi sogna, non avrebbe per caso ricordato a don Nicola la sua cara fedele lunghissima mazza che, una volta brandita... Tanto valeva, dunque, gridare, ma sempre con un certo tono, bene intesi.</p> <p>– Sempre occupato lei, sempre, sempre – continuai io senza abbassare la voce. Alla parola «occupato» rafforzata per di più dal «sempre», il volto di don Nicola ebbe un lampo di soddisfazione mista ad orgoglio.</p>	<p>«Ma cché ffèi, don Nicò, cché ffèi? Sempre accupète Ssignirite, sempre, mammagghie!».</p> <p>VI</p> <p>A stia paròue «accupète», si rivigghjàvite, u puurelle, ma, mibàreche, ni picca scantète, si pò', com' a na frumme ca ci trèmete nd' u vente, tutte na vote nante mi zumpàvite.</p>	<p>«Ma che fài, don Nicola, che fài? Sempre occupato Lei, sempre, mammaggia!»</p> <p>A questa parola «occupato», si svegliò, il poverino, ma, forse, un poco spaventato, se poi, come una foglia che trema nel vento, mi saltò di colpo davanti.</p>
<p>Poi:</p> <p>– Stia zitto, stia zitto, per carità – cominciò deciso – sapesse i grilli che ho per il capo oggi io.</p> <p>– Grilli...?</p> <p>– Ma non lo sa lei, – continuò stroncandomi la frase in bocca – non lo sa, che va in giro per miracolo lei? Che se ancora oggi può godersi questo bel sole d'ottobre, se può respirare, se può vivere insomma (la parola vivere fu letteralmente urlata)</p>	<p>«Ma stiate citte, tu, statte ci', e vèse cchi nterre, uaglió... e vattinne... si no...; sapisse cché ci tegne nd' 'a chèpe, ié, mó; ma le vò capisce, si o no, c' avères' 'a i' èsse morte pure tu, a chist' ore?; ca ci avèren' 'a i' facec cchi nterre, e a picurone, i paisene tue, nd' 'a chièssa d' 'a Maronne, si c' ète ancore u paisè, óje?»</p> <p>VIII</p> <p>60</p> <p>5</p>	<p>«Ma stai zitto, tu, stai zitto, e bacia per terra, ragazzo... e vattene, semmò...; sapessi quello che ci ho nella testa, io, ora; ma lo vuoi capire, si o no, che dovresti essere morto anche tu, a quest' ora?; che ci dovrebbero andare faccia per terra, e a pecorone, i paesani tuoi, nella chiesa della Madonna, se ancora esiste il paese, oggi?»</p>

<p>tutto questo lei lo deve alla mia pazienza infinita?</p> <p>Io cascavo dalle nuvole.</p> <p>— Ha ragione, forse lei non può intendere, perché... Ma è bene che lo sappia una volta per sempre anche lei, ha capito? e con lei tutto il suo paese, ha capito? guardatevi bene, dico guardatevi, dal congiurare contro di me, ha capito? Sappiate che una volta o l'altra può cadermi la benda dagli occhi, la benda, dico, ha capito? e allora, oh allora sarebbe la fine, la fine, dico.</p> <p>Che la mia bocca si fosse spalancata di parecchio lo arguisco dal fatto che don Nicola scattò in una danza frenetica come di un orso ferito al cuore per urlarmi poi sul grugno inebetito.</p> <p>— La fine sua e di tutto il paese, marmotta, ha capito? cosa crede lei, cosa crede, cosa credete, ha capito?</p> <p>Era la tempesta dell'ira, con la sua voce secca e tagliente. Anche la mazza incominciò a roteare vorticosamente. Indietreggiai. All'idiozia, sul mio volto dovè seguire un'aria atterrita e supplichevole propria di chi aspira alla conservazione della specie.</p> <p>— Don Nicola, don Nicola, siete proprio voi?</p> <p>A queste mie semplici parole la tempesta si sedò, miracolosamente.</p>	<p>Ié proprie non lle sacce chi è ca m'ì dète sta pactione, uaglió; ma statte attente, tu... stavèseve attente vùte... e tutte quante...»</p> <p>70</p>	<p>Io proprio non lo so, chi è che me la dà questa pazienza, ragazzo; ma statti attento, tu... statevi attenti, voi... e tutti quanti...»</p>
<p>E come quanne sèntese vicine na tempesta di vente e ti cichese ll'occhie nda na prùue ca ràspete 'ucente, carive nda nu mère di scintille c'avìn' a j'esse i 'ampe di na mazze ca fiscanne a lu sòue ci giràite come nda nu vente culurete c'all'arie mi minàite i capille. Ma pó', cchi grazzie di Dio, e com'a nn'acqua trùue ca nd'i ragge di nu specchie fatète s'assicirite,</p>	<p>IX</p> <p>75</p> <p>80</p>	<p>E come quando senti vicina una tempesta di vento e ti accечи in una polvere che raspa lucente, caddi in un mare di scintille che dovevano essere i lampi di una mazza che fischiano al sole ci girava come in un vento colorato che mi arruffava i capelli. Ma poi, per grazia di Dio, e come un'acqua torbida che nei raggi di uno specchio magico s'illimpidisce,</p>

<p>La mazza smise di roteare e i calzoni furono più volte richiamati all'ordine. Infine don Nicola rimase immobile e muto come una statua, con una mano portata al mento e con l'altra alla cintola da cui si partiva, fino a toccar terra e guisa di sostegno, la sua mazza fedele. Anch'io rimasi immobile e muto, ma solo per poco.</p>	<p>tutt cose spiciàvite, e, nturne a don Nicóue, n'ata vote u céhe ci turnàvite abbrazzète cc'u sóue.</p>	<p>85</p>	<p>ogni cosa finì, e, intorno a don Nicola, tomò di nuovo il cielo abbracciato col sole.</p>
<p>L'improvvisa tregua di silenzio fu come addentata dai mastini che lavorano nel sottostante burrone. Il sole, mai come allora, mi apparve lo spauracchio dei fantasmi notturni, e il cielo azzurro la sede, l'unica, dell'imperturbabile pace. Don Nicola, senza battere ciglio, muovendo appena le labbra con un parlotare fra i denti allo scopo di turbare il meno possibile quel senso di monumentale rigidità che aveva fatto assumere di colpo a tutta la sua persona, come per chiamare a raccolta tutte le potenze dell'anima dianzi disperse da quel grandinare di urlacci, solenne, incominciò:</p>	<p>«Ma cchigghi é ca vóte» mazzichéje, «cchigghi é ca vóte, stu don Nicóue noste?» E quille, ca mó guardàite abbasce, nd'i fosse, mpér' a cruce, a San Michéhe, come cchi ci zumpè da somme a sonne e 'a ligne pó' ci affinète nd'u méhe:</p>	<p>X 90 95</p>	<p>«Ma che cosa vuole» rimuginavo, «che cosa vuole, questo don Nicola nostro?» E quello, che ora guardava giù, nei fossi, ai piedi della croce, a San Michele, come per saltare da sogno a sogno e la lingua poi ci affonda nel miele:</p>
<p>— E deciso. Un'ultima volta e poi basta. L'ufficio postale è stato avvertito. Di biada ne ho portato per la terza volta. Quei poveri cavalli miei rimanger chiusi nei pacchi per tanto tempo. Ma io, caro lei, non posso più aspettare che giungano i bollettini, come dicono loro. Bollettini o</p>	<p>«Cché vògghie?» Vutànese girràvite. «Ma ancora nun le sàpese, tu, jabfàcue, ca i'è cchiù di nu mise, sì, sì, cchiù di nu mise, ca ci stène a la Poste, nda nu pacche, i cavalluce méje?»</p>	<p>XI 100</p>	<p>«Cosa voglio?» voltandosi gridò. «Ma ancora non lo sai, tu, buono a nulla, che è più di un mese, sì, sì, più di un mese, che ci stanno alla Posta, dentro un pacco, i cavallucci miei?»</p>

<p>non bollettini, arrivati o non arrivati, ritardi di treni, di navi o di diavoli che vi dovrebbero afferrar tutti, io entro la settimana entrante dovrò prelevare i miei cavalli. Pena la distruzione del paese intero. È detto, e anche scritto, sa. I miei cannoni sono sempre pronti a far fuoco. I miei soldati sono sempre all'erta. Da qualche giorno, anzi, mi sono giunti per posta i più perfetti esemplari di corazzieri che serbo e custodisco gelosamente nel mio portafogli.</p>	<p>Ci s'ann' a i'esse nfracichète, allegghinte, o ci mòrene di fême, si ancore ci su' vive. Ma cché tti crerese, ca ié nun ci agghie iùte a la Poste cc'u sacchiette d' 'a bième? E l'ha' sintute, tu, cché m'anne risposte chille facce di mmèrde? No? Beh, ti diche ié, mó; s'anne mise a rire, si, a rire, dré' a quillu spurtelle; e ié c' avère chianite, nvéce di mi junnè, cchi nni sbatte nd' a faccia u sacchiette cchi tanta grazzia di Die; e ié c' avere voste muri, pinzanne a chille frascuue ca mi i'èrene tante vicine, a mmi ca pò' dafore ci rumanije cchiù arraggète di nu chene cchi ll'osse rutte, e ca zuppicanne si làgnete ma ca nun lle fène trasi; e tu mi dicese cchigghi'è ca vògghie, mi dicese! 130 <i>Cchigghi' è ca vògghie?</i> Ma u pacche vògghie, sì, u pacche, cch' i cavallucce méje, si no... Ah, sente se', n'ata cosa ti uija dice... Ma le sàpese, tu, cché m'anne ditte, pò',</p>	<p>Ci si saranno infraciditi, là dentro, o ci muotono di fame, se ancora ci sono vivi. Ma che cosa ti credi, che io non ci sono andato alla Posta col sacchettino della biada? E l' hai sentito, tu, cosa mi hanno risposto, quelle facce di merda? No? Beh, te lo dico io, ora: si sono messe a ridere, sì, a ridere, dietro a quello sportello; e io che avrei pianto, invece di avventarmi per sbatterglielo sulla faccia il sacchettino con tanta grazzia di Dio; e io che avrei voluto morire, pensando a quelle bestiole che mi erano tanto vicino, a me che poi là fuori rimanevo più rabbioso di un cane con le ossa rotte, e che zoppicando si lagna ma che non lo fanno entrare. E tu mi dici che cosa voglio, mi dici. <i>Cos'è che voglio?</i> Ma il pacco voglio, sì, il pacco, coi cavallucci miei, senno'... Ah, senti, senti un'altra cosa volevo dirti ... Ma lo sai, tu, che cosa mi hanno risposto</p>
	<p>105 110 115 120 125 130</p>	

	<p>chille facee toste d' 'a Poste, ntramente ca mi ni ije?».</p> <p><i>Anne iute a la guerre, don Nicó, i cavallucce tue, e nun ci ni su' cchiù pacche, mó; torne n' ata vote, cchiù allè, si', quann' è spiccète...</i></p> <p>«A la guerre?! N'ata vote?! Cchiù allè?!»</p> <p>Ah, si lle putéra sapé chi m' à dete e mi dète ancora tanta pazienza. Ma ci pènzese, si o no, tu, e amite cchi ti chilla murre di pecure menze scurcète d' i paisene tue, ca schitte cchi nu pùmie, ié, si schitte cchi nu pùnie, lle putéra scrafagnè tutt cose? e pure u munne, cché ti crèrese? e ca nun ll' agghi' 'a fè, averamente, stu terramote, nu jurne di chiste?».</p> <p><i>Anne iute a la guerre, i cavallucce tue, don Nicó;</i></p> <p>– e lle sturcète tante chiriuse a chille d' 'a Poste –</p> <p><i>torne n' ata vote, ni picche cchiù allè nun si pó mèi sapé... don Nicó... No...?</i></p> <p>Ma don Nicóue,</p>	<p>quelle facee di bronzo della Posta, mentre me ne andavo?»</p> <p><i>Sono andati alla guerra, don Nicola, i cavallucci tuoi, e non ce ne sono più pacchi, ora; ritorna un'altra volta, più in là, quando è finita...</i></p> <p>«A la guerra? Un'altra volta? Più in là!?»</p> <p>Ah, se lo potessi sapere, chi mi ha dato e mi dà ancora tanta pazienza. Ma ci pensi tu, sì o no, e insieme con te quel branco di pecore mezzo scorticate dei tuoi paesani, che solo con un pugno, io sì, solo con un pugno, potrei frantumare ogni cosa? e anche il mondo, che cosa ti credi? e che non lo farò per davvero, questo terremoto, un giorno di questi?».</p> <p><i>Sono andati alla guerra, i cavallucci tuoi, don Nicola;</i></p> <p>– e gli faceva le boccacce, in modo assai strano, a quelli della Posta –</p> <p><i>torna un'altra volta, un poco più in là, non si può mai sapere... don Nicó... No?</i></p> <p>Ma don Nicola,</p>
	<p>140</p> <p>XII</p> <p>145</p> <p>XIII</p> <p>150</p> <p>155</p> <p>160</p> <p>XIV</p> <p>XV</p> <p>XVI</p> <p>XVII</p>	

	<p>nun s' i putitia livè da 'a chèpe, sti paròue:</p> <p><i>A la guerre?! N'ata vòte?! Ni picche cchiù alle?! XVIII</i></p> <p>e sturcenne e struppianne, manche fùssete XIX n' ate ca parlàite:</p> <p>«Ma vire acquè» giràvite «vire acquè», e le cacciàvite da 'a sacca 175 na cosa com' a chi</p> <p>I' avèrete caccète u portafògghie ma ca i'èrete, pó', nu stujavucche, com' a chille ca tènene i cafune cchi ci stipè dalimite quatte stròppuue di carte o cchi ci mitte 180 Il' óve o n' ata cose</p> <p>ca, ncurte 'a sere, pòrtene da fóre, a cavalle a lu ciucce, e nni rija'lene a nu signore.</p> <p>«Vire acquè, agghie ditte: vire acquè: lle tegne amnuccète acqueghhinte i suddète méje, e su' cchiù di nu migghiere... cchiù... cchiù...»</p> <p><i>'A guerre?! XXI</i></p> <p>«Ma 'a guerre le fazze ié, si, proprie ié, pezze di minghiani; Il' ha' capisciute, mó? E si tu si' na vucca aperte e pó' lle vei dicenne a tutt' i bbanne; si nun ti stèje citte, uaglió,</p>	<p>non se le poteva levare dalla testa, queste parole:</p> <p><i>Alla guerra?! Un'altra volta?! Un poco più in là?!</i></p> <p>e facendo boccacce e storpiando (le parole), nemmeno fosse un altro che parlava: «Ma vedi qui» gridò «vedi qui» e tirò fuori dalla tasca una cosa come chi avrebbe tirato fuori il portafoglio ma che era, poi, un tovagliolo, come quelli che hanno i cafoni per conservarci dentro un guazzabuglio di cartacce o per metterci le uova o altre cose che, verso sera, portamo dalla campagna, a cavallo di un asino, e gliele regalano a un signore.</p> <p>«Vedi qui, ho detto, vedi qui: li tengo nascosti qui dentro i soldati miei, e sono più di un migliaio, più... più...»</p> <p><i>La guerra?!</i></p> <p>«Ma la guerra la faccio io sì, proprio io, pezzo di minchione; l' hai capito adesso? E se tu sei una bocca aperta, e poi lo vai dicendo dovunque; se non ti stai zitto, ragazzo,</p>
--	---	--

<p>Poi tacque. Io l'avevo ascoltato come da allucinato. Nel mio cervello era come una ridda di coriandoli, un moto vorticoso di atomi multicolori che dettero origine al mondo dello stupore. Cavalli metà pacchi e metà cannoni, urlì e senso dell'Assoluto pontificante dall'alto dei cieli, prodigi di bacchette magiche che con il loro semplice tocco costrin-gono colossi e montagne a rifugiarsi nell'angustia di un taschino o di un portafogli di carta, randelli che, a guisa di nervose dita su corde, traevano dal cielo come un coro di fichi; visioni e sensazioni le più strambe e le più illogiche come di un sesto senso, in breve, ecco quanto e che cosa furono capaci di scartaventare nel mio essere, con la violenza arruffata di un uragano, le prodezze del nostro don Nicola. Il quale mi aveva intanto voltato le spalle, e, come se nulla fosse accaduto, s'era messo a guardare nel sottostante burrone. Quell'atmosfera d'intantamento che gli alitava perenne tutt'intorno come la luce intorno al sole era di nuovo lì, al suo posto, il</p>	<p>ni fазze `ssi, mò proprie, quatte o cinche parigghie, e, cc' u scuriazze, pò', t' allisse appresse com' a murra di chene ca d' u lebbre ni faine na minnitte».</p> <p>Don Nicóute avì spiccète, e quanne pò' si stutàvite quell'úttime 'ampe dill'occhie cchi nu sone sicche di campene ca sònete a martelle cchi lle tène 'umène u cèhe annivrichète c' aminnàzzete na timpeste,</p> <p>ié pure m' appacève, e turnève a eghi 'esse u uagnone ca pènzete a la banda, u jurne prime d' 'a feste.</p> <p>Pó', cc' 'a 'uce nda ll'occhie, ca mi ci avì turnete come, mbàreche, nda nu spacche nivre di terre, 'a vampa di nu trisore:</p>	<p>ne faccio uscire, all'istante, quattro o cinque paia, e, con la frusta, poi, te li aizzo contro come un branco di cani che del lepre ne fanno una poltiglia».</p> <p>Don Nicola aveva finito, e quando poi si spense quell'ultimo lampo degli occhi con un suono secco di campana che suona a martello per tenerlo lontano il cielo annerito che minaccia una tempesta.</p> <p>anch'io trovai la pace, e tornai ad essere il ragazzo che pensa alla banda, il giorno prima della festa.</p> <p>Poi, con la luce negli occhi, che mi ci era tornata come, forse, in uno spacco nero di terra, la vampa di un tesoro:</p>
	<p>ni fазze `ssi, mò proprie, quatte o cinche parigghie, e, cc' u scuriazze, pò', t' allisse appresse com' a murra di chene ca d' u lebbre ni faine na minnitte».</p> <p>Don Nicóute avì spiccète, e quanne pò' si stutàvite quell'úttime 'ampe dill'occhie cchi nu sone sicche di campene ca sònete a martelle cchi lle tène 'umène u cèhe annivrichète c' aminnàzzete na timpeste,</p> <p>ié pure m' appacève, e turnève a eghi 'esse u uagnone ca pènzete a la banda, u jurne prime d' 'a feste.</p> <p>Pó', cc' 'a 'uce nda ll'occhie, ca mi ci avì turnete come, mbàreche, nda nu spacche nivre di terre, 'a vampa di nu trisore:</p>	<p>ne faccio uscire, all'istante, quattro o cinque paia, e, con la frusta, poi, te li aizzo contro come un branco di cani che del lepre ne fanno una poltiglia».</p> <p>Don Nicola aveva finito, e quando poi si spense quell'ultimo lampo degli occhi con un suono secco di campana che suona a martello per tenerlo lontano il cielo annerito che minaccia una tempesta.</p> <p>anch'io trovai la pace, e tornai ad essere il ragazzo che pensa alla banda, il giorno prima della festa.</p> <p>Poi, con la luce negli occhi, che mi ci era tornata come, forse, in uno spacco nero di terra, la vampa di un tesoro:</p>
	<p>ni fазze `ssi, mò proprie, quatte o cinche parigghie, e, cc' u scuriazze, pò', t' allisse appresse com' a murra di chene ca d' u lebbre ni faine na minnitte».</p> <p>Don Nicóute avì spiccète, e quanne pò' si stutàvite quell'úttime 'ampe dill'occhie cchi nu sone sicche di campene ca sònete a martelle cchi lle tène 'umène u cèhe annivrichète c' aminnàzzete na timpeste,</p> <p>ié pure m' appacève, e turnève a eghi 'esse u uagnone ca pènzete a la banda, u jurne prime d' 'a feste.</p> <p>Pó', cc' 'a 'uce nda ll'occhie, ca mi ci avì turnete come, mbàreche, nda nu spacche nivre di terre, 'a vampa di nu trisore:</p>	<p>ne faccio uscire, all'istante, quattro o cinque paia, e, con la frusta, poi, te li aizzo contro come un branco di cani che del lepre ne fanno una poltiglia».</p> <p>Don Nicola aveva finito, e quando poi si spense quell'ultimo lampo degli occhi con un suono secco di campana che suona a martello per tenerlo lontano il cielo annerito che minaccia una tempesta.</p> <p>anch'io trovai la pace, e tornai ad essere il ragazzo che pensa alla banda, il giorno prima della festa.</p> <p>Poi, con la luce negli occhi, che mi ci era tornata come, forse, in uno spacco nero di terra, la vampa di un tesoro:</p>

che significava, e ammoniva anzi, che don Nicola era ridivenuto inaccessibile, almeno per un po'. Così una fortezza a cui venga improvvisamente sbarrato ogni accesso. Mezzo imbrogliato ancora com'ero mi sembrò di ravvisare in don Nicola un angelo caduto dal cielo che contempra e medita sulle rovine di un mondo.

* * *

Il burrone era sgombro di nebbia. Nitido come uno specchio lavato, avresti potuto fotografarlo nei suoi minimi particolari. Il colore giallastro della creta era il colore dominante. Qua e là pareti a strapiombo di terra con ciuffi di erbacce sempre verdi. Nel fondo serpeggiavano sentieri praticati dai padroni delle cantine scavate laggiù a guisa di grotte e che, viste dall'alto, sembravano tanti alveari. Di rado i pastori vi si avventuravano con le loro greggi; quasi sempre, invece, vi si trovava la capra o il porcellino solitari vigilati da bimbi arditi ma sudici e seminudi; solo un branco di mastini erano gli abitatori fissi del burrone, mastini ciarlanti ed instancabili che abbaiavano sempre, dall'alba al tramonto, dal tramonto all'alba.

Quando, riavutomi da quella specie

«Don Nicó» grineve, «don Nicó;

XXIV

«Don Nicola» gridai, «don Nicola,

<p>di fantasmagoria che aveva incendiato i miei sensi, rivolsi (e vi fui costretto dal momento che avevo deciso di non prendere la via del ritorno), la parola a don Nicola, questi, non so come, non diede tempo al tempo, e rispose. Il suo volto era ora luminosissimo, come trasfigurato. Sogni gentili fatti di trasparenza che nobilitando idealizzano il rozzo e l'opaco, gli dovevan forse cantare nel cuore, come cantano a primavera tra i fiori i cristallini ruscelli. Ne ebbi la conferma al suo primo schiuder di labbra.</p>	220	<p>ma vanicce n'ata vòte, e preste, a la Poste; da mó... at' a r'esse spiccète 'a guerre, e chille ciucce, allebbàsce, ca fene tante i filoseme, cchi tti, ancore nun lle sàpene. E pò... a Ssignirnie... nun mànchete certe 'a paròue; parlese tante belle, Ssignirnie, cchiù mmègghe assète di nu prèvete; nun t' ha ditte ancòre nisciune, don Nicó, ca i'ète accussì? Proprie nisciune nisciune? Avveramente?</p>	<p>ma vacci un'altra volta, e presto, alla Posta; chissà da quanto tempo dev'essere finita la guerra, e quegli asini, laggù, che fanno tanto i saputoni, con te, ancora non lo sanno. E poi... a Voi... non manca certo la parola; parlate così bene, Voi, molto meglio di un prete; non te l'ha detto ancora nessuno, don Nicola, che è così? Proprio nessuno nessuno? Davvero?</p>
<p>Ma, diciamille n'arie, citte citte nd' a ricchie, e schitte a mmi, don Nicó. Cché ci pèrdese? Ssignirnie st' sempe Ssignirnie, e nu prèvete è sempe nu prèvete, o no? E nun mporte si pure ille, pò', le fè sempe u filoseme, nd' a chiazze, e nd' a chiese ci pàrlete cchi Die, ma Ssignirnie...»</p>	235	<p>Ma dimmelo un poco, zitto zitto all'orecchio, e solo a me, don Nicola. Che cosa ci perdi? Voi siete sempre Voi, e un prete è sempre un prete, o no? E non importa se anche lui, poi, fa sempre il saputone, nella piazza, e nella chiesa dialoga con Dio, ma Voi...»</p>	<p>Ma dimmelo un poco, zitto zitto all'orecchio, e solo a me, don Nicola. Che cosa ci perdi? Voi siete sempre Voi, e un prete è sempre un prete, o no? E non importa se anche lui, poi, fa sempre il saputone, nella piazza, e nella chiesa dialoga con Dio, ma Voi...»</p>
<p>E citte tu, citte ié, pur' u cèhe i'èrete nu vitre, mó, mi picca 'ucente, sì, come quanne ièssete da u foche ma senza ca nisciune ci minàite na p'ète o le cughñite u frusee di na scille. Nda chilla 'uciantizze, d' u cèhe,</p>	240	<p>E zitto tu, zitto io, anche il cielo, adesso, era un vetro, un poco lucente, sì, come quando esce dal fuoco ma senza che nessuno vi lanciasse una pietra o lo colpisse il battito di un'ala. In quella lucentezza, del cielo,</p>	<p>E zitto tu, zitto io, anche il cielo, adesso, era un vetro, un poco lucente, sì, come quando esce dal fuoco ma senza che nessuno vi lanciasse una pietra o lo colpisse il battito di un'ala. In quella lucentezza, del cielo,</p>

	<p>c'èrete schitte u ianche d'i capille di don Nicóue ca ci partì pittète com' i sante suut' a campène di vitre, com' a chille ca virese nd' i chièsie, e proprie com' a quillu sante Rocche appuggete sicure a nu bastone e cchi vicine nu chène.</p> <p>E mi ni uja i; «tante... – pinzèje – u chène agghi' a i' èsse iè, mó, e nu sante accusi, com' a chille pittète tante belle nd' i fjiurelle, sì e no le piacete di parlè, o si ni frichete di mi».</p> <p>E mi stavije abbjànne ma pó', come quanne le sètnese nd' u scure ca nu grille ci scàmete, iè le sinùte aquè, nda sti cirvelle, na vocicèlle aggrazziète ca mi chiamàite; e mi mpuntève, e, cchi na santa pacienze, ma ni picche scattuse, accuminzève:</p> <p>«Ah, stu don Nicóue noste belle ca si uèrete accire a tutte quante, e pure a mmi, puurelle. Ma lassese i a nntùe, don Nicó; Ssigniriie le sàpese ca pure chène e porce, e pur' i sante, ti vóne bbéne;</p>	<p>255</p> <p>260</p> <p>XXXVI</p> <p>265</p> <p>270</p> <p>275</p> <p>XXVII 280</p> <p>285</p>	<p>c'era solo il bianco dei capelli di don Nicola che ci sembrava dipinto come i santi sotto la campana di vetro, come quelli che vedi nelle chiese, e proprio come quel san Rocco appoggiato sicuro ad un bastone e con un cane vicino.</p> <p>E volevo andarmene, «tanto... – pensavo – il cane sarò io, adesso, e un santo così, come quelli dipinti così bene nelle immagini, sì e no gli piace di parlare, o se ne frega di me».</p> <p>E mi stavo avviando ma poi, come quando senti nel buio che un grillo vi geme, io sentii qui, nel mio cervello, una vocina graziosa che mi chiamava; e mi fermai, e, con una santa pazienza, ma un poco dispettoso, incominciai:</p> <p>«Ah, questo don Nicola nostro bello che vorrebbe ucciderci tutti, e anche me, poverino. Ma lasciaci andare a noi, don Nicola; Voi lo sapete che pure cani e porci, ed anche i santi, ti vogliono bene;</p>
--	---	---	--

	<p>nùc, pó' ... nùc... ma sènteme a mmi, mó, sènteme a mmi; m'è vinute mó proprie stu pinzère: ci ha' iùte, sì o no, Ssigniriùe, addù sinneche? e si nun ci ha' iùte...» 290</p> <p>Scasce méje! Nun ll' avisse mèi ditte! Don Nicóue, ca mi parite ll' ombre di nu morte, e ca stavi cchiù ferme di na pétre nda nu pirtuse, avì fatte, mbàreche, a la scuse, si pó', sintenne st' ùtima paròue: u «sinneche», com' u grille ca zùmpete scantète da na vampa di foche, 'a campene di vitre le ruppivite, e, àte ca sante, mó, àte ca sante, i' érete don Nicóue, si cchi ll' occhie russe ca jitàine scintille com' a chille di nu diàue: 300</p> <p>«U sinneche, ha' ditte, u sinneche? Mia cchighi' è stu sinneche?» Pure tu ti ci mittese, mó, facce di scorze? Ha' 'a i' èsse nu ruffiène, tu, si, sì, nu ruffiène, uaglió, si no...» 310</p> <p>E ié: «Ma cché scòrcese, don Nicó, cché scòrcese? Famme spicce, apprime, e pó' ...: "vanicce mó proprie addù sinneche, si nun ci ha' iute ancore;" 315</p>	<p>noi, poi... noi... ma sentimi a me, adesso, sentimi a me; mi è venuto proprio ora questo pensiero: ci siete andato, sì o no, Voi, dal sindaco? e se non ci siete andato...»</p> <p>Sventura mia! Non l' avessi mai detto! Don Nicola, che mi sembrava l' ombra di un morto, e che stava più immobile di una pietra in un pertugio, aveva fatto, forse, per finta, se poi, udendo quest' ultima parola: il «sindaco», come il grillo che salta spaventato da una vampa di fuoco, ruppe la campana di vetro, e, altro che santo, adesso, altro che santo, era don Nicola, se, con gli occhi rossi che gettavano scintille come quelli di un diavolo:</p> <p>«Il sindaco, hai detto, il sindaco? Ma che cosa è questo sindaco? Anche tu ti ci metti, adesso, faccia di scorza? Devi essere un ruffiano, tu, sì, sì, un ruffiano, ragazzo, altrimenti...»</p> <p>Ed io: «Ma cosa impapocchi, don Nicola, che cosa impapocchi? Fammì finire, prima, e poi... "Vacci all' istante dal sindaco, se ancora non ci sei andato",</p>
--	--	---

	<p>schitte chiste ti uija dice; e nvéce, Ssignirite... E chi i'è ca nun le sàpete ca i'è nu bbóne cristiène, quill'allè; si, si, nu bbóne cristiène; e si nun ci crèrese, vanice, e pò' virese, si, com' apprime, fène i vantasciotte, cchi ti, chille scurzunère d' 'a Poste».</p> <p>«Scurzunère? Proprie scurzunère, ha' ditte? Gesù quant'è belle, sta paróue, uaglió, si penze a chille d' 'a Poste. E chi m' avit' 'a dice ca putísa i'esse tante accorte, tu. Sì' tu, àte ca ié, ca pàrtese cchiù mmègghie di nu prèvete...»</p> <p>E ririte, ririte... e nun lle spicciàite cchiù di rire...</p> <p>«Ma don Nicó, Ssignirite, mó...»</p> <p>«Ma che Ssignirite e Ssignirite...» E mi currite appresse com' 'a jatte ca virete nu sorge, e mi uite ancappè cchi m'm'abbrazzè</p> <p>«U sinneche, ha' ririte, no? U sinneche...?» e parite c' annusaiàite,</p>		<p>solo questo volevo dirti, e invece, Voi... E chi è che non lo sa che è un buon cristiano, quello lì; sì, sì, un buon cristiano; e, se non ci credi, vacci, e poi vedi, se come prima fanno gli spavaldi, con te, quei "scurzunère" (serpari) della Posta».</p> <p>«"Scurzunère"? Proprio "scurzunère" hai detto? Gesù quant'è bella, questa parola, ragazzo, se penso a quelli della Posta. E chi doveva dirmelo che potevi essere così furbo, tu. Sei tu, altro che io, che parli meglio di un prete...»</p> <p>E rideva, rideva, e non la finiva più di ridere...</p> <p>«Ma don Nicola, Voi adesso...»</p> <p>«Ma che Voi e Voi...» E mi correva appresso, come il gatto che vede un topo, e mi voleva acciappare per abbracciarmi.</p> <p>«Il sindaco hai detto, no? Il sindaco...?» e sembrava che fittasse l'aria,</p>
	<p>320</p> <p>325</p> <p>XXXI</p> <p>330</p> <p>335</p> <p>XXXII</p> <p>XXXIII</p> <p>340</p> <p>XXXIV</p> <p>XXXV</p>		

<p>– Poverette – cominciò tirandosi su i pantaloni. – Quante illusioni. Chi sogna a destra chi sogna a sinistra, chi spasma qui e chi si dispera</p>	<p>e l'avit' 'a avé nu fische nd' 'a ricchiè, ntramente ca parlàite. 350 «Minu mèhe, uagminè, minu mèhe, ca nun sàpese niente, tu, d' u sinneche, si no...» cchi quillu pèrè mpizze a u muragghione e sùbbite quill' ate, cchiù pisante, nd' u zanghe s' affunnàite. 355 «'A guerre?! ma 'a guerre l' agghi' 'a fè ié, schitte ié. àte ca u sinneche! E le sàpese, mò, cché ti diche? Ca i' éte 'a fortuna tue, si nun ci si' nu ruffiene. I' è gghille, schitte ille, u sinneche, ca vète a la cacce d' 'a vulpe, àte ca ié; 365 ma nun m' ancàppete, uaglió, nun m' ancàppete» – e ririte, ririte... e parine cchiù logne chille zanne ca ' ampjànne una ssi dàfore. 370 Po' duce le scustàvite u pèrè da u muragghione, e, cchi nu strappe sicche, s' agghustàvite i cauzùne pinnene ca lle carine ma c' av' strinte forte nd' 'a curreje, e tante forte ca n' ate picca picche ite a truvè i stintine. 375 «Nun c' è na fèmmene, aquè» dicite, XXXVI «ci mi fùssete une ca nun mi uèrete cchi zite» – e n' ata vote si stringì cchiù forte 380</p>	<p>e doveva averlo un fischio nell' orecchio, mentre parlava. «Meno male, ragazzino, meno male, che non sai niente, tu, del sindaco, sennò...» – e con la gamba fece come un ponte con quel piede in cima al muraglione, e subito quell' altro più pesante, nel fango ci affondava. «La guerra? Ma la guerra la farò io, soltanto io, altro che il sindaco. E lo sai, tu, adesso, che cosa ti dico? Che è la tua fortuna, se non sei un ruffiano... È lui, solo lui il sindaco, che va a caccia della volpe, altro che io; ma non mi acciappa, ragazzo, non mi acciappa» – e rideva, rideva... e sembravano più lunghe quelle zanne che lampeggiando volevano uscire fuori. Poi piano lo scostò il piede dal muraglione, e, con un colpo secco, si aggristò i pantaloni pendenti che gli cadevano ma che aveva stretto forte nella cinta, e tanto forte che poco ci mancava che andassero a trovare gl' intestini. «Non c' è una donna, qui» diceva, «ce ne fosse una, che non mi vorrebbe per sposo» – e si strinse un' altra volta più forte</p>
--	---	---

<p>colà, chi mi aggredisce da un lato e chi dall'altro, non sanno più come meglio tormentarmi queste sventatelle di donne del suo paese. Non sono mica marmo io, capisce, per comprendonio. Eh! (oh che tirata di pantaloni questa volta). Marmo piuttosto sono quelle farfalline di cui le parlo, e marmo altresì sono i genitori delle medesime che si abbandonano più spudoratamente di quelle povere femminucce che sono poi le loro figliole, ai sogni e ai piani più pazzeschi. Bisognerebbe vederli! Ecco il sindaco prostrarsi nella polvere al solo vedermi spuntare in lontananza, ecco i signorotti del luogo farmi a tamburo battente i più degradanti salamelecchi: «Don Nicola di qua, don Nicola di là. Capisce... don Nicola... sarebbe ormai tempo... la mia figliola... Oh la mia figliola, che stella, che angelo, e che dote». È un vero morire, mi creda. Di rabbia naturalmente. Fino a quando si trattasse delle solite chimere che ogni donna, specie se giovane, non può non inseguire e crearsi, nulla di strano, anzi tutto di naturale: quale quando vedo sentirmi parlare da gonnella, infatti mi dica lei, non so-gna il suo principe azzurro? Ma uomini che se non hanno i capelli bianchi poco ci manca, in un modo così stravagante e pazzesco, oh allo-</p>	<p>'a curreje, tante ca pur' i pétre, mmenz' 'a strète, ca le virine, avin' 'a dice, mbàreche, «mamma méje»! 385</p> <p>«E quillu tamarro d' u simneche, quillu "scurzunère", come le chiamèresse tu tele e quele a chille d' 'a Poste, ma le sàpese cché vòte, ma le sàpese cché vè dicenme? C' a stozze e a pitazze, si facèreta fé, e nun lle sàpete, u minghianthe, ca ié già le tegne 'a zite, e i' éte allè, le virese', nda chilla stelle: ma cché ha' 'a viré, tu, cché ha' 'a viré, tu ca, mbàreche cchiù dill' ate, ha' 'a i' èsse nu cichète». 400</p>	<p>la cinta, tanto che anche le pietre, in mezzo alla strada, che lo vedevano, dovevano, forse, dire «mamma mia»! «E quel tamarro del sindaco, quello "scurzunère", come lo chiameresti tu tale e quale a quelli della Posta, ma lo sai che cosa vuole? Ma lo sai che cosa va dicendo? Che a pezzi e a pezzettini, si farebbe tagliare, per famici sposare con sua figlia; e non lo sa, il minchione, che io ce l'ho già la fidanzata, ed è là, la vedi', in quella stella; ma che cosa devi vedere, tu, che cosa devi vedere, tu che, forse, più degli altri, devi essere un cieco».</p>
---	---	---

ra io mi domando e dico se costoro
abbiano mai imparato un'acca dalla
vita. Lo hanno sì o no il dente del
giudizio costoro, o hanno ancora bi-
sogno di tenersi il dito in bocca? In
fondo, però, senta, non è tutta stizza
la mia. Poveretti! Sono sempre i ge-
nitori, sono. E che genitori. Il loro
affetto per i figli è tale e tanto da far
perdere il senso della misura e della
realtà, ecco tutto. Ogni qualvolta li
seno parlare, mi creda, superato il
primo lampo di stizza finisco poi col
ravisare in essi altrettante nutrici
che, nella loro semplicità, cantano ai
pargoli loro affidati ninne-nanne da
mille e una notte, intessute di oro e
di gemme, di troni e di regni, di fate
e di astri. E non sanno poveretti che
la mia donna è sempre lassù ad at-
tendermi –. E puntò il dito verso il
cielo ancora diafano di luce.

Don Nicola aveva finito. La sua
arringa l'aveva come cantata al sole,
al vento, agli astri e ai mastini, che
latravano nel burrone. Non una sola
volta i suoi occhi si posarono su di
me, ma ora guardavano a levante ora
a ponente, e con viva inquietudine
anche, quasi avessero da tenere a
bada non si sa che cosa. Forse i fan-
tasma della sua mente, i sogni del
suo cuore, legioni di spiriti invisibi-
li, a mille? Forse. Il sole si era intan-
to nascosto dietro i tetti e quindi alle

Mó don Nicóue s'avì fatte belle
ntramente ca mi parlàite
di fèmmene e di zite
e nun pinzàite cchiù a li cavalluce
nghiusè nd'u pacche e manche cchiù a la guerra.
Mó lle muvite ll'occhie nda nu céhe
ca s'avì fatte scure ma 'lucente,
e mbàreche cchi ggñille
ca ci trasite,
e ci uita scafé sempre cchiù nfunne,
a cavalle d'u vente.
E le virine, certe, pur'ì chène,
nd'ì fosse, a quillu vrazze

XXXVIII
405
410

Ora don Nicola si era fatto bello,
mentre mi parlava
di donne e di fidanzate
e non pensava più ai cavallucci
chiusi nel pacco e nemmeno più alla guerra.
Ora girava gli occhi in un cielo
che si era fatto scuro ma lucente,
e forse per lui
che ci entrava,
per scavarci più a fondo,
a cavallo del vento.
E anche i cani lo vedevano,
nei fossi, quel braccio

<p>spalle del convento centenario deserto, tutto solo all'orizzonte.</p> <p>O don Nicola. Tu rimanesti sul ciglio del burrone come in trepida attesa, senza sapere, come sempre, quanto lunga essa sarebbe stata. Attesa che si protrasse forse per tutta la notte, ma non più, ché un'alba, la più radiosa delle albe da noi conosciute, venne a prenderti in compagnia di sorella morte e forse della tua donna in attesa su quella stella che tu mi indicasti ma che io non vidi. Erano venuti all'improvviso e inaspettate come all'improvviso e inaspettati si sprigionavano i tuoi sogni e i tuoi fantasmi: quei sogni e quei fantasmi che tu forse inconsapevolmente mi raccomandasti di custodire con quel tuo sguardo inquieto ora a levante, ora a ponente.</p> <p>O don Nicola. Quel tuo dito puntato verso la stella invisibile ricorda ancora alla mia anima rimasta laggiù nel burrone e accanto a quella croce di ferro del convento centenario e deserto tutto solo all'orizzonte, il volto dell'eterno splendore e della vita immortale.</p>	<p>tise di don Nicóue, ca, mbacce a chilla stelle, ll'avì certe i culore d'u cristalle si le vâsete u sóue.</p> <p>Ma s'avì fatte notte, troppe notte, mó, e ié, ca nruppicanne nruppicanne, ci avere voste 'a lune nda quillu scure, tutte na vote mi ci féce 'a cruce, e, com' a chi le dicete u rusarie, mazzichêje schitte sti paróue: «Gese Criste méje, ma proprie nisciune ci pènzete ca pure nd' 'a pacciaine c'è sempe stète chilla cose aterne ca chiamene 'a spiranze e c'at' a i'èsse 'a voce di nu Die?».</p>	<p>415</p> <p>XXXXIX 420</p> <p>425</p> <p>430</p> <p>teso di don Nicola, che di fronte a quella stella aveva certo i colori del cristallo se lo bacia il sole.</p> <p>Ma si era fatto notte, troppo notte, ora, ed io, che incespicando incespicando, ci avrei voluto la luna in quel buio, all'improvviso mi ci feci la croce, e, come chi recita il rosario, masticavo solo queste parole: «Gesù Cristo mio, ma proprio nessuno ci pensa che anche nella pazzia, c'è sempre stata quella cosa eterna che chiamano <i>la speranza</i> e che deve essere la voce di un Dio?».</p>
---	--	--

Nel testo in prosa si emendano i seguenti refusi: *parte è incassato in una valle parte e a cavaliere di enormi burroni d'argilla; un coro di ninne-nanna; azzannargli le calcagne; appenna abbozzata; Lo hanno si o nò il dente del giudizio costoro; ravvisare in essi altrettante nutrici*. Nella poesia (v. 152), come si è detto, si corregge *acurcète* con *scurcète*, guidati dalla traduzione in italiano, seguendo la lezione contenuta nel quaderno preparatorio per la stampa (per la descrizione cfr. G. Delia, *Come lavorava Pierro*, in *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa* cit., ove è indicato con la sigla DN 5), già attestata nella lingua dell'autore (cfr. V. Tisano, *Concordanze lemmatizzate delle poesie in dialetto tursitano di Albino Pierro*, II, Pisa, Servizio Editoriale Universitario, 1985, p. 316), perfettamente in linea con la forma tursitana (per la quale cfr. G.B. Mancarella, *Lessico dialettale di Tursi*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1994, p. 126a, *scurcé*). In tutti e tre i testi, ove fosse chiaro che si trattava di una svista del proto, indipendente dalle scelte d'autore, è stata apportata qualche lievissima correzione: qua e là qualche segno interpuntivo (il trattino d'apertura nel v. 163, i due punti alla fine del v. 172, il punto fermo alla fine del v. 214, qualche punto in più nella serie dei sospensivi, ancora un punto fermo alla fine del v. 334, un punto esclamativo in chiusura del v. 385), l'uso degli accenti (*Allorchè, nè, chè, pressochè, perchè, dovè, pò* [in prosa], *Uèh* [nella traduzione]) e, in un caso, della maiuscola per l'onorifico (in prosa: *Era questo il modo abituale con cui Don Nicola rispondeva*). Sono stati mantenuti, come nei testi licenziati dall'autore: la maiuscola/minuscola dopo i due punti; i punti di sospensione; il punto interrogativo e/o esclamativo; la maiuscola reverenziale per gli allocutivi *Lei* (nella traduzione ma non in prosa) e *Voi*, o per le forme apocopate *San/san*, o enfatica per *Poste/Posta*, ormai luogo reale e simbolico a un tempo (in prosa più banalmente *ufficio postale*); alcuni usi dei segni interpuntivi, specie combinati fra loro (finalizzati, prima che a realizzare una gerarchia sintattica fra gli elementi frastici, a tradurre, per un mimetismo rispetto all'oralità, una funzione emotivo-intonativa); la mancanza di virgole nelle serie aggettivali *quella sua cara mazza fedele e la sua cara fedele lunghissima mazza*; la differente accentazione della /e/ nel nesso interrogativo (in corsivo nella seconda occorrenza): e *tu mi dicese cchigghi'è ca vògghe, mi dicese!! Cchigghi'è ca vògghe?*; o nell'avverbio di luogo «*Vire aqqé*» *griràvete «vire aqqé»*; la presenza/assenza di accento sulla medesima voce verbale, *vanicce* (v. 316), *vanicce* (v. 324). Nella partizione dei versi e delle strofe, ove fosse discordanza fra il testo e la traduzione, si è seguito il primo. I versi sono stati numerati con le cifre allo scopo di favorire un più immediato riscontro dei rimandi nelle citazioni. Le strofe sono state contrassegnate con numeri romani per ripristinare la visibilità di tali unità ritmiche in parte compromessa dalla disposizione sinottica.

Graziano Cristello

Qualcuno ha ucciso il generale, il lungo oblio di un antigattopardo

«Ma questa è un'altra storia»¹ scrive in conclusione e fra parentesi, a sottolineare lo stacco temporale che lo separa dalle vicende descritte, l'anonimo narratore-ragazzo del racconto *Il quarantotto* di Leonardo Sciascia, riferendosi alle battaglie che egli, anziano quando racconta, si apprestava a combattere al fianco di Garibaldi fino in Aspromonte.

Compreso in quel magnifico volume che è *Gli zii di Sicilia, Il quarantotto* racconta gli eventi cruciali verificatisi nel lasso di tempo tra il 1847 e il 1860 testimoniando, in questo affine alla prospettiva *lampedusiana*, il sostanziale non compiersi della rivoluzione liberale di cui proprio Garibaldi avrebbe dovuto essere l'attuatore. Ma la storia del nostro Risorgimento, si sa, ben lungi dal fluire linearmente, è piuttosto disseminata di 'zone grigie' nelle quali è possibile scorgere macchie di compromissione con il secolare potere nobiliare, contro cui si erano battuti i patrioti e che da parte sua non esitò (ne è prova il barone Garziano del racconto) a 'saltare il fosso' e passare dalla parte avversa, 'in barba' a coloro i quali (qui incarnati da don Cecè e soprattutto da don Paolo Vitale e dall'inquieto personaggio di Ippolito Nievo) credevano fermamente negli ideali liberali antepo-
nendo la propria dignità al più bieco opportunismo.

¹ L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 1987, p. 322.

E fu proprio il ferimento del Generale, da parte di un ignoto bersagliere sulle montagne della Calabria, a segnare una svolta, mutando l'epopea risorgimentale in tragica farsa e facendo del suo condottiero un invalido, non più abile a guidare le truppe in prima linea. Il suo corpo leso divenne, come scrive Lucy Riall,² l'emblema delle speranze risorgimentali tradite. Quella ferita ebbe più forza di qualsiasi eloquenza nel comunicare una verità assai sovversiva: le speranze di riscatto di un'intera nazione sfociavano in un'umiliazione tanto dolorosa quanto difficilmente riscattabile.

Come ha efficacemente notato Massimo Onofri, prima di Tomasi ma in linea con la sua tesi, che poi era la stessa del De Roberto de *I Vicerè* e del Pirandello de *I vecchi e i giovani*, Sciascia si era persuaso che il Risorgimento in Sicilia fosse «rimasto incompiuto, nella vittoria apparente ma nel fallimento sostanziale; che la società italiana, nel suo passaggio dall'assolutismo al liberalismo borghese»³ non avesse superato «il banco di prova dell'ammodernamento dell'isola».⁴

Ciò che accadde dopo, quasi in un ideale passaggio di testimone, lo narra Matteo Collura⁵ in questo suo romanzo-inchiesta con al centro la

² Cfr. L. Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Bari, Laterza, 2007.

³ Cfr. M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Bari, Laterza, 2004, p. 67.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Giornalista di grande raffinatezza, Matteo Collura è anche narratore acuto e brillante, dotato di un autentico talento descrittivo. Dopo l'esordio con *Associazione indigenti* (Torino, Einaudi, 1976), amaro ritratto della disperata umanità palermitana, e insieme romanzo-denuncia dall'intenso lirismo espressivo, egli ha pubblicato *Baltico* (Torino, Einaudi, 1988), epopea tutta siciliana che ripercorre in quaranta racconti la storia dell'isola dagli anni dell'estrazione zolfifera sino allo sbarco degli Americani. Ad essi vanno aggiunti una serie di saggi, i *reportage Sicilia sconosciuta* (Milano, Rizzoli, 1984) e *In Sicilia* (Milano, Longanesi, 2004), *Eventi. Il racconto dell'Italia del Novecento* (Milano, Longanesi, 1999) e l'importante biografia di Leonardo Sciascia, *Il maestro di Regalpetra* (Milano, Longanesi, 1996), tutti costruiti con un chiaro impianto narrativo capace di congiungere l'autenticità dei fatti all'invenzione artistica, in una compiuta fusione ricca di suggestioni. Al grande scrittore racalmutese Collura ha dedicato anche *Alfabeto eretico* (Milano, Longanesi, 2002), riuscendo a ricostruire in 58 voci l'universo umano e letterario del proprio maestro. Un libro in cui si manifesta più apertamente la riconoscenza, l'amicizia, l'amore per Sciascia e per i suoi libri, per la sua lezione letteraria e non solo, analogo omaggio a quello che Sciascia stesso aveva reso a Pirandello (cfr. *Alfabeto Pirandelliano*, Milano, Bompiani, 1989). Appena uscito in libreria è *L'isola senza ponte. Uomini e storie di Sicilia* (Milano, Longanesi, 2007), appassionato viaggio sulle tracce di celebri romanzi e dei loro autori,

figura di Giovanni Corrao, ufficiale valoroso, abile organizzatore di sommosse, eroico combattente, descritto nel suo muoversi svelto (non privo di impeto e determinazione) fra il Piemonte e Malta, Alessandria d'Egitto e il Volturno, la Sicilia e la Calabria: magnifico emblema di ciò che dovrebbe essere, ma non è, la nostra Storia. Una Storia, invece, troppo spesso tristemente contraddistinta da vicende rimaste oscure, se non addirittura rimosse, in una collettiva e abbacinante volontà di coprire, quasi mondare, compromissioni che nulla hanno a che vedere con la vera politica e testimonianti soltanto la squallida vocazione alla 'delinquenza' di tanta classe dirigente italiana.

Frequentatore e a lungo compulsatore dell' 'universo Sciascia', Collura, distante però da ogni epigonismo, si rivela consapevole prosecutore della sua opera di attento, profondo, insaziabile indagatore dei mali endemici del nostro paese, nonché capace di rinnovare con talento e originalità il fortunato filone del racconto d'inchiesta del grande racalmutese. Del quale, accanto ai notevoli romanzi di *fiction* vera e propria (ma forse Sciascia non avrebbe gradito il termine), si collocano per valore letterario e passione civile i *pamphlet* storici, capaci di restituire, ed in questo il giornalista agrigentino ne è un degnissimo allievo, 'una verità più vera del vero'. Collura, una volta assimilata la lezione *sciasciana* (e ancor prima manzoniana), è riuscito a farla propria introducendovi considerevoli elementi di lirismo espressivo: si legga, fra i molti passi, l'intenso *flashback* dedicato a Sutera «paesino attaccato ad un dente di roccia come ad un dito femminile un anello di non preziosa sostanza ma d'ineffabile fulgore».⁶

Il *Generale* ricorda da vicino libri come *Morte dell'inquisitore*, *Dalle parti degli infedeli*, *La scomparsa di Majorana*, *L'affaire Moro*, per quel suo ritmo 'rallentato' (molto cinematografico), l'uso detta-

che disegna una sorta di mappa "emotiva" dei luoghi resi famosi da Sciascia, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, facendo rivivere le pagine più belle del *Gattopardo* e insieme tante altre storie e volti isolani: dall'enigmatico sorriso del *Ritratto di ignoto* di Antonello da Messina alle vicende dei siciliani impegnati nel Nord durante la lotta di Liberazione. Collura, però, si spinge oltre il sentimento di appartenenza, rendendo visibili i legami che da sempre avvicinano l'isola alla cultura europea.

⁶ M. Collura, *Qualcuno ha ucciso il generale*, Milano, Longanesi, 2006, pp. 114-115.

gliato ma anche interpretativo dei documenti, l'incedere fra vicende che pur disponendosi su piani diversi (i momenti 'contemporanei' cui fanno da controcanto quelli 'storici') compongono alla fine un mosaico chiaro e coerente, intriso di una profonda coscienza civile. Lo sguardo è quello di un cronista di vaglia, attento, preciso, perfino minuzioso, ma anche capace di effondere il suo sguardo più intimo su fatti e luoghi; uno sguardo che si fa narrazione nel momento stesso in cui essi, fatti e luoghi, vengono setacciati alla ricerca delle verità che contengono.

La domanda che più si fa varco in chi legge è naturalmente legata a Giovanni Corrao, a chi fosse veramente questo 'Precursore dei Mille-Generale di Garibaldi', come lo ricorda la lapide nel chiostro di San Domenico a Palermo. Un uomo che da giovane era stato abile soldatore di scafi e «aveva buttato via quel mestiere d'oro per correre dietro all'ingannevole sirena della rivoluzione».⁷ L'idea che se ne ricava leggendo è che egli sia stato autenticamente un *antigattopardo*, sinceramente convinto che il mutamento dello *status quo* e il riscatto della Sicilia potessero concretizzarsi attraverso il coraggio e la fierezza propri e del suo esercito di 'picciotti'.

A pag. 119 leggiamo, per esempio, che Corrao non sapeva cosa fosse l'opportunismo; ed è ciò a farlo precipitare nell'abisso spalancatogli dal padre superiore incontrato a Polsi, dalle sue parole su Garibaldi. Parole lucide e taglienti, dalle quali emerge chiaro l'inganno di una rivoluzione che anziché dare origine a uno Stato completamente nuovo, aveva rappresentato la semplice espansione di quello sardo. E Garibaldi era stato ferito e non eliminato perché potesse «essere mostrato. Una nazione ha bisogno di eroi per essere credibile. Garibaldi è l'eroe perfetto»,⁸ conclude il religioso. Allora Corrao si sente crollare per «la crudele verità che quel prete gli aveva spiattellato».⁹ Ecco, questo stralcio è emblematico, rappresentativo del suo carattere di co-

⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁹ *Ibidem*.

raggioso oppositore di ogni compromesso, persuaso della necessità di dare un seguito all'impresa garibaldina. Tuttavia la *longa manus* della viltà, del trasformismo e della violenza, che da tempo immemore impediscono al Meridione di riacquistare la propria dignità, hanno avuto la meglio confezionando un perfetto delitto politico-mafioso, già preannunciato, del resto, dall'episodio magistralmente raccontato da Sciascia ne *I pugnalatori*, qui ripreso e opportunamente ricordato ai fatti narrati.¹⁰

Chi fu a uccidere il generale Giovanni Corrao? L'interrogativo su cui l'autore ha organizzato l'intero romanzo, facendo leva sull'invenzione (del resto, Sciascia non sosteneva che uno scrittore afferma le ragioni dell'arte, cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità?), è di difficile risoluzione. A turbare è il legame che traspare prepotentemente fra il Risorgimento e la mafia. Parola, giova ricordarlo, usata per la prima volta in uno scritto del 1863, una commedia popolare in dialetto palermitano¹¹ tradotta da Sciascia che ne dovette attenuare, e non poco, le parti apologetiche. Come sottolinea Collura, si tratta di una coincidenza davvero inquietante: proprio «in quell'anno il generale Corrao fu ucciso da sicari rimasti sconosciuti».¹² Un delitto «sul quale non si è potuto fare luce, essendo stati di-

¹⁰ Sarà utile riepilogare brevemente le vicende al centro del libro. Il 1° ottobre 1862, in luoghi quasi equidistanti a disegnare 'una stella a tredici punte' sulla pianta della città di Palermo, vengono pugnalate, alla stessa ora, tredici persone. Ad indagare su quello che subito gli appare come un sinistro complotto è il procuratore Guido Giacosa, arrivato di recente dal Piemonte e già insofferente di fronte alla ritrosia dei palermitani a collaborare. L'inchiesta conduce ben presto ad individuare nel principe di Sant'Elia, ricchissimo e rispettabilissimo senatore del Regno d'Italia, l'insospettabile mandante. Giacosa si getta nell'indagine armato di coraggio, acume e di una pazienza infinita, ma con sempre crescente angoscia e disperazione, fra complotti e doppie verità, potendosi avvalere solo della testimonianza di pentiti e spie screditate, nel tentativo di costruire una solida accusa. Tuttavia, i suoi sforzi investigativi, ripercorsi da Sciascia con febbrile tenacia fin nelle loro più tortuose ramificazioni, non salveranno i miseri esecutori, vittime troppo facili di una giustizia sconfitta, né inchioderanno i veri responsabili. Come sempre, le urla dei condannati a morte si fanno afone sotto il peso delle carte giudiziarie e dei rapporti di polizia, sommerse dall'autorità di uno Stato vacillante, disperse nei vertiginosi labirinti del potere (cfr. le Note di copertina in L. Sciascia, *I pugnalatori*, Milano, Adelphi, 2003).

¹¹ Si tratta de *I mafiusi di la Vicaria* di Giuseppe Rizzotto e Gaspare Mosca.

¹² Cfr. la nota dell'autore a pag. 155 dell'edizione citata.

strutti o fatti sparire i documenti che lo riguardavano». ¹³ Di certo Corrao appariva molto scomodo sia per la sua innata capacità di radunare e organizzare le folle, sia quale sostenitore di una forma di 'dittatura popolare' senza parlamento e di un' indefinita costituente repubblicana con al centro la Sicilia. Ciò lo rendeva agli occhi di molti dei patrioti settentrionali artefice di un pericoloso disegno, non solo ad essi incomprendibile ma del quale diffidavano senza meno. Ormai egli risultava, finanche allo sguardo di Cavour, un pericoloso agitatore da eliminare, possibilmente prima che l'anniversario dell'Aspromonte (29 agosto 1863) potesse fornire il pretesto per una pericolosa rivendicazione.

Nelle brevi ma intense pagine che raccontano gli ultimi drammatici frammenti della vita di Giovanni Corrao, Collura dà prova delle sue qualità di narratore felicemente lirico. Il parallelismo con il Pascoli de *La cavalla storna* è reso esplicito fin dalla citazione in esergo: qui come lì un uomo su un calesse viene colpito mortalmente, lasciando lì orfano un figlio, qui forse un'intera regione e il suo tentativo di rendersi finalmente libera. Corrao rivede il paesaggio in cui è nato, lo fa come se fosse la prima volta, ma con un presentimento: «Alla sua destra indovinava il mare, laggiù, oltre i giardini di arance. Davanti a sé [...] la macchia grigia delle case che annunciavano l'addensarsi della città più vitale che conoscesse e forse per questo, ne deduceva, così legata alla morte». ¹⁴ Poi il «botto secco» cui ne segue un secondo, terribile, definitivo. L'oblio può dunque avere inizio.

Ma prima, il sontuoso funerale, con la ben nota e tutta siciliana attitudine a corteggiare il lutto (anche Bufalino se n'è occupato con grande acume) che ricorda da presso i funerali di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino (chi narra il passato non racconta forse dell'oggi?): lo sfilare dei potenti a rendere l'ipocrita omaggio a chi non si è voluto difendere in vita (anzi...), le urla di rabbia destinate a sopirsi in fretta, il patetico tentativo da parte di un amico di attenuare alla vedova l'atrocità dell'accaduto cui ella contrappone, fiera anch'essa, la lucida coscienza di un delitto a lungo presentito.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. Collura, *op. cit.*, p. 135.

È un senso di completa ingiustizia quello che affiora dalle vicende narrate attraverso un sapiente intreccio di ‘microstorie’ che appassionano il lettore, inducendolo di volta in volta a riepilogare mentalmente i passaggi apparentemente marginali e invece essenziali alla comprensione del tutto. Un esempio fra i tanti lo si trova a pag. 65 dove Corrao incrocia nel salone di Palazzo Pretorio «quel cane» di Bosco, furente per una resa che non condivide:¹⁵ *mise en abîme* di quanto egli stesso avrebbe subito in forma diversa qualche tempo dopo, tanto da rimanergli dentro come un *vulnus* non emendabile. E sì, perché il Generale Corrao, emerge chiaramente da queste pagine, non si era arreso in Aspromonte, continuava a credere nella rivoluzione tanto da confidare imprudentemente ad amici (in realtà malfidi) i suoi propositi politici miranti a riaffermare, contro la volontà piemontese, i principi di uguaglianza, libertà e giustizia, soffocati ben presto dalla sostituzione di un tiranno con un altro. Ecco allora la necessità di farlo fuori cancellandone persino le spoglie, affinché nulla potesse conservarsene. Affinché il diritto dei vincitori prevalesse, e per sempre, su quello dei vinti. Il riemergere della sua ‘mummia’ e la successiva traslazione in San Domenico riavvia invece ogni cosa, troncando l’oscuro intreccio di macchinazioni e intrighi così che Corrao è potuto giungere sino a noi anche grazie a questo appassionato racconto.

Difficile davvero persuadersi, per chi non è addentro alle cose meridionali, che dietro un delitto così vile possano nascondersi le sembianze di un padre del Risorgimento quale Cavour. Ma la storia non ha nulla di manicheo (è ancora Sciascia a insegnarcelo prima di ogni al-

¹⁵ Discendente da una nobile famiglia siracusana, Ferdinando Beneventano del Bosco fu un fiero oppositore dell’impresa garibaldina, particolarmente durante la difesa borbonica di Milazzo che vide Corrao battersi eroicamente (luglio 1860). Il coraggio e i meriti di Bosco vennero riconosciuti dallo stesso Cesare Abba, memorialista dell’impresa. La resa in questione è l’armistizio seguito all’ingresso di Garibaldi a Palermo il 27 maggio 1860. Scrive Abba: «Laggiù, in fondo alla via, in mezzo a quelle facce torve di stranieri, si vedeva il colonnello Bosco aggirarsi furioso, come uno scorpione nel cerchio di fuoco. Oh s’egli avesse potuto giungere mezz’ora prima! Entrava difilato, e se ne veniva al Palazzo Pretorio quasi di sorpresa, con tutta quella gente, che aveva la rabbia in corpo della marcia a Corleone, fatta dietro le nostre ombre. Chi sa che fortuna sfuggiva di mano a questo Siciliano, giovane, ardito e ricco d’ingegno?» (C. Abba, *Da Quarto al Volturno: Noterelle di uno dei Mille*, Milano, Mursia, 1967, p. 40).

tro) e libri come il *Generale* servono soprattutto a ricordarci questo. Altrettanto difficile è credere che uno dei pochi eroi valorosi che avrebbero potuto rappresentare un'occasione di rinascita per la Sicilia (e non solo) sia 'misconosciutamente' relegato in un busto di Villa Garibaldi a Palermo, la città che dell'intreccio tra affari, mafia e politica è diventata un simbolo (e già subito dopo l'Unità, apprendiamo da questo romanzo).

La temperie storico-politica in cui ci si trova è quella che trent'anni dopo, nel 1893, originerà 'lo scandalo della Banca Romana',¹⁶ raccontato da Luigi Pirandello in quel capolavoro che è *I vecchi e i giovani*. Romanzo di forte simbolicità, più volte citato da Collura nel libro, esso analizza con acume e passione civile il mutarsi in delusione delle passioni garibaldine con gli ideali di libertà, patria e giustizia, fino alla corruzione e al clientelismo che precedette, preparandolo, il colpo di mano fascista.¹⁷

Al centro del testo pirandelliano, come è noto, vi è la Sicilia tormentata e sconvolta dalle lotte di classe, spiritualmente rispecchiate nel contrasto fra la generazione che aveva fatto l'Unità (impersonata da Francesco Crispi) e vedeva tradita l'eredità del Risorgimento, e la

¹⁶ Si trattò di uno scandalo politico-finanziario che coinvolse le forze della 'sinistra storica', accusate di collusioni negli affari illeciti della Banca Romana, uno degli Istituti autorizzati ad emettere moneta circolante in Italia. Essa, per coprire le perdite derivanti da alcuni fallimentari investimenti in campo edilizio, iniziò a stampare nuova moneta, ma illegalmente. Lo scandalo turbò per lungo tempo la vita pubblica italiana e travolse il primo governo Giolitti, essendo diversi i parlamentari sospettati di aver ricevuto prestiti in denaro dall'Istituto, alcuni ampiamente colpevoli di aver abusato del proprio ruolo istituzionale, altri inconsapevoli complici dei primi. Tra di essi vi fu Rocco De Zerbi, accusato di avere intascato un tangente per l'insabbiamento di un progetto di riforma che danneggiava la Banca Romana. Venne trovato morto forse d'infarto o, come si ipotizzò, per suicidio, dopo che la Camera aveva concesso contro di lui l'autorizzazione a procedere.

¹⁷ Propugnando in questo romanzo un'ideale alleanza in funzione antiborghese (la borghesia avida e cinica impersonata da Flaminio Salvo, simbolo del fallimento storico della nuova classe dirigente) fra l'aristocrazia e il proletariato (ceti che l'autore decisamente nobilita), Pirandello anticipò di qualche decennio l'avvento del fascismo il quale, del resto, partiva dalla medesima delusione per il tradimento delle aspirazioni risorgimentali. In fondo, fu l'inseguimento dell'antico mito garibaldino, ben radicato nella propria tradizione familiare, a indurlo nel 1924 ad aderire al partito mussoliniano, tradendo così un'ostilità verso la democrazia che a ben vedere era in primo luogo avversione contro la borghesia.

generazione più giovane che scorgeva nel gretto e corrotto conservatorismo dei padri solamente la difesa di interessi reazionari. Fu certamente uno dei momenti più travagliati nella storia del nuovo Regno e per questo più permeabile a scenari di torbido malaffare; oltretutto, con i clericali impegnati ad ogni costo pur di impedire il consolidamento del regime liberale e la classe dirigente capace solamente di disperdere gli antichi meriti e le antiche sofferenze in un disordine morale culminato poi nello scandalo bancario.¹⁸

Uno scandalo al quale si correla, pur non derivandovi direttamente, quello che viene considerato il primo delitto ‘eccellente’ riconducibile

¹⁸ Nel romanzo, la corruttela morale in cui viene implicato pure l'incolpevole personaggio di Roberto Auriti (giovannissimo eroe garibaldino che spreca in una vita grigia e amorfa la sua antica gloria e alla fine non scampa all'immeritata vergogna del carcere), rappresenta l'indecorsa fine del patriottismo risorgimentale i cui nomi più autorevoli, ora al governo, vengono travolti da uno scandalo che presenta molteplici affinità con quello di un secolo dopo (la cosiddetta 'Tangentopoli'), capace anche in tal caso di spazzare via un'intera classe dirigente. Auriti è uno sconfitto perché, come moltissimi dei suoi compagni, non è riuscito ad impedire lo scadimento dei fieri propositi che ne avevano animato la giovinezza, non denunciando con lo stesso vigore di un tempo l'ignobile marciume della società e contribuendo così, implicitamente, al degrado di cui l'onorevole Selmi, il vero colpevole dello scandalo che lo infama, è la bieca personificazione (capace, però, alla fine di trovare riscatto nel riabilitare l'amico). Accanto a questi si pone, quale emblema dello squallore della scena politica del tempo, l'onorevole Capolino, fatto eleggere a discapito dell'Auriti dal borghese Flaminio Salvo, pronto a sfruttare con studiata abilità la sventura occorsagli con la tragica morte della moglie, palesando in tal modo il suo più totale e cinico opportunismo. Ben altro spessore morale ha il giovane principe Lando Laurentano, sinceramente animato da idee socialiste. Il quale, indispettito per il tempo fatto di meschinità e di fango in cui vive, lontanissimo dalla purezza del Risorgimento, tenta di agire, di spronare alla lotta gli italiani sull'esempio del Guerrazzi e del Leopardi della canzone *All'Italia*. La sua aspirazione è quella di contribuire attivamente ad uno di quei momenti di esplosione della società sfocianti in una rivoluzione. Una rivoluzione che, attraverso i 'Fasci' delle zolfatane, si trasforma in lotta di classe dei lavoratori contro i borghesi e i latifondisti. Ma il tragico esito dell'imprudente azione tentata da lui e dai suoi compagni gli fa comprendere come ad essere necessaria per la Sicilia è piuttosto una cooperazione delle classi poiché, dopo l'unificazione, assai diffuso è il malcontento contro i politici e contro il Nord, colpevoli di aver ignominiosamente tradito il sincero spirito patriottico dell'isola. Alla fine, però, egli sarà costretto a fuggire in esilio (riparando, come già l'eroico nonno di cui porta il nome, a Malta) con addosso una condanna dell'autorità militare, scaturita dal suo coinvolgimento nei sanguinosi disordini causati dai minatori (con vittime per lo più povere e innocenti). Un personaggio ancora più tragicamente simbolico è quello di Mauro Mortara, veterano garibaldino, che, dopo aver sacrificato la sua intera vita per la causa della patria, vede crollare ad una ad una tutte le sue illusioni finendo ucciso, per un tragico errore, sotto il piombo dei soldati mandati da Crispi a reprimere una rivolta del 'Fascio' di Girgenti che egli stesso tentava di disperdere.

alla mafia, prima chiara testimonianza del legame fra quest'ultima e il potere romano. L'uccisione, cioè, del marchese Emanuele Notarbartolo, direttore per tredici anni del Banco di Sicilia che egli, con un'oculata gestione, era riuscito a salvare dal fallimento. Il 1° febbraio 1893, quasi contemporaneamente allo scandalo bancario, egli veniva assassinato in treno da due sicari mafiosi il cui mandante (nonostante la definitiva sentenza di assoluzione del 1905) fu con ogni probabilità Raffaele Palizzolo,¹⁹ parlamentare palermitano colluso con la mafia locale, intralciata nei suoi 'sporchi' affari dall'onesto operato del Notarbartolo.²⁰ Come nei *Pugnatori*, un insospettabile si fa strumento del potere criminale, diventando l'infausto *trait d'union* fra lo Stato e l'*antistato*.

E, poiché tutto può essere ricondotto alla sua origine, questa ignobile sequela di compromissioni ha uno dei punti di partenza proprio nella fine di Corrao, nell'uccisione, cioè, di uno spirito autenticamente patriottico e lealmente rivolto al riscatto della gente oppressa.

Praticamente a noi contemporanee, le modalità attraverso cui prima si tentò di delegittimare il pericoloso 'capopopolo' (l'arresto, l'accusa

¹⁹ Palizzolo, soprannominato 'u cignu', era, come Notarbartolo, un esponente della Destra ed uomo politico di spicco: consigliere comunale e provinciale, amministratore fiduciario di enti di beneficenza e di banche, direttore del fondo di assicurazione contro le malattie per la Marina Mercantile, capo della Sovrintendenza dell'amministrazione di un manicomio, nonché deputato e da sempre fedele sostenitore di governi di qualsiasi raggruppamento. A differenza, però, del nobile marchese di San Giovanni, egli aveva una pessima reputazione poiché si era arricchito giocando in borsa con i soldi dei risparmiatori. Protettore di mafiosi e banditi, non gli mancavano, al tempo stesso, rapporti con poliziotti e magistrati e personaggi di alto spessore politico (cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Raffaele_Palizzolo).

²⁰ La vicenda è al centro del romanzo di Sebastiano Vassalli, *Il cigno*, pubblicato presso Einaudi nel 1993. Si tratta di uno spaccato della Sicilia di fine secolo nel quale l'uccisione di Notarbartolo, testimone chiave per far luce sulle truffe e gli illeciti di vario tipo commessi con i soldi del Banco di Sicilia, connivente il governo Crispi, rappresenta il giusto pretesto per raccontare un evento spartiacque nella storia dei rapporti fra mafia, bieco affarismo e gestione della cosa pubblica. Ulteriore tassello di quel 'carattere nazionale degli italiani' che è il dichiarato obiettivo della narrativa dello scrittore novarese d'adozione. Del resto, solo partendo dalla specificità isolana e dal sostrato economico, sociale e culturale da cui scaturì questo delitto si può comprendere il secolare legame della mafia con la storia del nostro paese e le tristi implicazioni successive. Per completezza d'informazione, va evidenziato che se l'aderenza del racconto alle vicende storiche è puntuale e a tratti puntigliosa, più di una perplessità destano talune ricostruzioni ambientali operate dall'autore (cfr. la recensione di L. Mancinelli in «L'indice dei libri del mese», [4], 1994).

infamante di avere ucciso per invidia Rosolino Pilo, il lungo spiamento) e poi si procedette alla sua eliminazione (con quella testimonianza inascoltata della donna che giurava di aver visto il giorno dell'omicidio, vestiti da cacciatori, due dei regi carabinieri ispezionanti l'indomani il luogo del delitto).

Corrao si erge così, con la sua dignità di vinto, sulla meschinità di un mondo che non poteva e ancora oggi non può comprenderne l'accesa passione patriottica: in primo luogo per la sua Sicilia, amata e desiderata libera da ogni tirannia.

Magistrali tutte le parti che possiamo definire d'azione: i movimenti e le fughe connesse alle cospirazioni di Corrao; le scene di battaglia in Sicilia e nell'Aspromonte; la lunga e appassionante sequenza del ferimento e della morte di Rosolino Pilo. Così come particolari sono gli incontri con lo stesso Pilo, con Garibaldi, Bixio, Crispi, insoliti nel loro compiersi e nel dipanarsi dei discorsi, ricchi di illuminanti e a volte melanconici *flashback*. I personaggi sono colti nel loro 'muoversi' fra le pieghe della Storia, ognuno elemento necessario alla comprensione degli accadimenti così come dell'animo di Corrao.

Nel capitolo dedicato alla Calabria il paesaggio aspromontano, primordiale e selvatico (una «foresta di piante e di pietra» scrive l'autore), che appare quasi incontaminato agli occhi dei fuggiaschi, da semplice sfondo si fa protagonista della narrazione assieme agli uomini e alle donne che lo popolano, emanando un fascino del tutto speciale. Un paesaggio che dapprima spaventa Corrao, finché questi, avvedutosi del miracoloso sopravvivere della vegetazione e degli uomini, non vi si riconcilia in una sorta di parallelo con i propri luoghi e con quelli evangelici, descritti attraverso una 'luce' che ricorda brani dello splendido 'romanzo di Pilato' ne *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov. Ma, tutta la sequenza di avvicinamento al Santuario di Polsi, che ha la scansione ritmica e la 'fotografia' di una pellicola cinematografica, costituisce un viaggio emozionante e non solo in un mondo arcaico (davvero 'fabuloso' il riferimento ai presepi siciliani, rapide pennellate ricche di echi e suggestioni lontane), bensì nell'intima coscienza del protagonista, il cui flusso di pensieri fa comprendere al lettore l'amaro

retrogusto lasciato in lui dall'avvedersi di essere stato, con il suo eroismo, solo la parte minimale di un soffocante ingranaggio. Per cosa aveva combattuto sino ad allora? Quale senso aveva avuto il sacrificio di tanti uomini?

E l'arrivo in chiesa giunge come una liberazione, ma ivi percepisce (nel già citato dialogo con il priore del Santuario) il terribile inganno di cui è stato vittima, sicché non gli resta che ricercare nella sua terra, nei suoi affetti, la serenità colta e invidiata sulle facce dei pellegrini calabresi. Ma poteva essere così, poteva davvero sopirsi il suo spirito inquieto? No, di certo; e sarà questo, probabilmente, a segnare la fine.

Il capitolo conclusivo, 'Pantomima in giardino', ricorda sin dall'attacco l'ultimo, intenso capitolo de *La scomparsa di Majorana* nel quale Sciascia racconta la sua visita in una Certosa della Calabria sulle tracce, le ultime anch'esse, del grande fisico siciliano. È una sequenza (ancora una volta il cinema nel *Generale*) che condensa in sé il significato di questo romanzo, la sua alta tensione morale, il suo essere insieme narrazione e saggio. Emoziona questa passeggiata (come ugualmente quella tra Via Corrao, a Brancaccio, e San Ciro, con lo spaesante andirivieni fra presente e passato che ricorda per vigore dello sdegno il Consolo de *Lo Spasimo di Palermo*) fra i busti del Risorgimento, collocati pacificamente in un «angolo fiabesco» dove i protagonisti di tante battaglie sembrano dialogare muti con la loro storia, con la Storia. Vincitori, sconfitti? Di certo Giovanni Corrao c'è, sia pure anonimamente. Così come per lungo tempo nascoste e anonime sono state le sue spoglie. E tutto si conclude con quello stacco finale sulla lapide di San Domenico che restituisce, in un attimo, il senso di ogni cosa.

In che posizione è possibile situare, volendone trarre un bilancio, *Qualcuno ha ucciso il generale*? Non è improprio sostenere che con questo suo romanzo Matteo Collura si pone risolutamente e con merito quale ulteriore continuatore di una peculiare linea, tutta interna alla letteratura siciliana dell'ultimo secolo e mezzo, fatta di autori che hanno inteso scrivere, o sarebbe meglio dire riscrivere, una suggestiva, ancorché acuta e motivata, 'controstoria' del nostro Risorgimento. Il

cui perno fondante è testimoniare con letterario disincanto e amara capacità rappresentativa le ragioni per cui la Sicilia ha visto puntualmente dissolversi tutte le occasioni che ne avrebbero potuto segnare svolte epocali.

C'è un momento del romanzo in cui la disillusione viene messa in scena ed è quando «sulla spianata della Reggia di Caserta, dodicimila garibaldini, schierati in formazione, attesero invano»²¹ l'arrivo di Vittorio Emanuele II che li passasse in rassegna. È un momento simbolico decisivo, preceduto dall'incontro di qualche giorno prima fra i due eserciti, incontro da cui erano risultate lampanti le profonde differenze: da una parte quello dei volontari, ormai di troppo, lisi, rozzi, impulsivi e dall'altra quello piemontese composto di «ufficiali, grondanti sapienza militare e resi autorevoli dalle scuole di guerra»,²² capaci di gesti misurati e impeccabili nelle divise così come nei comportamenti con le donne. Per i quali, la «vita stessa [...] era un gioco, qualcosa con cui scommettere di continuo esponendosi ai rischi [...] senza mai tralasciare [...] il miele della sfida».²³

Vittorio Emanuele non arrivò quella mattina, precoce prefigurazione di un futuro fatto di molte latitanze e punto d'avvio di un malinteso senso di comune appartenenza. Le dodicimila camicie rosse, incuranti del nubifragio che vi si abbatté contro, videro però cavalcare impetuosamente il loro meraviglioso condottiero, da una parte all'altra dello schieramento, a rendere solenne e commosso omaggio del loro valore.

È forse a questo minimo episodio che è possibile far risalire l'origine del profondo sentimento di diffidenza verso 'lo Stato', di cui gli scrittori siciliani si sono fatti e continuano a farsi interpreti.

Primo fra questi Giovanni Verga che nella ben nota novella *Libertà* compie una lettura impietosa del Risorgimento, laddove l'annessione della Sicilia al Regno d'Italia costituisce la linea di confine in base alla quale misurare il destino dell'isola. Mitizzata epopea di liberazione e al contempo traumatica imposizione di un nuovo ordine, in essa i si-

²¹ M. Collura, *op. cit.*, p. 67.

²² *Ibidem*, p. 69.

²³ *Ibidem*, pp. 69-70.

ciliani vi leggeranno l'ennesimo tradimento perpetrato dalla Storia contro di loro, in cui l'appena superficiale modificazione dello *status quo* lasciava intatti i privilegi delle vecchie *élites*, vanificando in concreto ogni slancio progressivo.

Nella novella *verghiana*, l'insurrezione contadina di Bronte dell'agosto 1860, animata dalle speranze suscitate dalla spedizione dei Mille e che, dietro il grido 'libertà', aveva come scopo principale la conquista della terra, diventa tragica metafora dell'irredimibile destino dei disperati, condannati all'oppressione senza riscatto. Essa, infatti, si conclude nel sangue con l'arrivo delle camicie rosse, le esecuzioni sommarie e i successivi ergastoli inflitti ai rivoltosi, incapaci di opporre qualsiasi difesa. Una carneficina e una catena d'ingiustizie anticipatrici di quasi un secolo l'eccidio di Portella della Ginestra che di esse fu forse, *mutatis mutandis*, l'epilogo più terribilmente 'naturale'.

L'innata vocazione al trasformismo della nostra classe politica, destinata ad avere lunghissime ripercussioni nel tempo, emerge con magistrale lucidità anche dall'acuta analisi che sta al centro dei *Viceré* di Federico De Roberto, scettica, antistorica e smitizzante narrazione di un mondo in cui il progressivo affermarsi dei compromessi e della corruzione come sistema di potere si fa inquietante prefigurazione letteraria di futuri scandali, fino a 'Tangentopoli' ed oltre.²⁴

²⁴ L'uscita nelle sale, il 9 novembre 2007, del film di Roberto Faenza, liberamente tratto dal romanzo, ha riaperto l'attenzione nei confronti del medesimo, a lungo 'vittima' della severa stroncatura di Benedetto Croce, secondo il quale si trattava di «un'opera pesante, che non illumina l'intelletto come non fa mai battere il cuore». Ne è seguito un intenso dibattito sui media che ha messo in evidenza le molte affinità con la situazione politica contemporanea, in una sconcertante continuità con il passato, tale da indurre il regista a sottolineare come le frasi pronunciate dai personaggi siano meramente frutto dell'arte di De Roberto e non riadattamenti compiuti in funzione del presente. In particolare, il monologo finale di Consalvo («Io auguro la formazione di un partito capace di darci l'ordine all'interno e la pace con l'estero. Che protegga i laici ma anche la Chiesa. Che realizzi riforme ma conservi anche le tradizioni. Il passato e l'avvenire. Machiavelli ma anche Bacone. E dopo aver studiato Proudhon sono convinto che la proprietà è un furto. Ci sono tuttavia delle proprietà che dobbiamo riconoscere legittime. Viva il Re! Viva la Rivoluzione! Viva Sua Santità!»), autentico manifesto del trasformismo di ogni tempo (cfr. P. Desaligny, *Se la storia si ripete*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 4 ottobre 2007; G.A. Stella, *L'Italia dei trasformisti*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 2007; A. Piacentini, *I Viceré racconta un'Italia di ieri che sembra quella di oggi*, «Libero», 6 novembre 2007; M. Anselmi, *Ecco Consalvo*

Del resto, volendo scorrerla in estrema sintesi, l'epopea della potente dinastia degli Uzeda di Francalanza, antica famiglia catanese d'origine spagnola, non è altro che lo strumento attraverso cui De Roberto fa giungere il lettore alla spietata constatazione dell'impossibilità che i secolari rapporti di forza possano venir intaccati dando origine ad un ordine nuovo e più giusto. Opinione della quale si alimenta il risentimento e lo scetticismo antieroico non solo dell'autore ma anche di quanti, specie fra gli 'illuminati', avevano lottato per mutare le cose.

Cuore di questo autentico capolavoro è, come noto, la denuncia della corruzione morale degli indocili, rapaci e spregiudicati componenti della famiglia protagonista, la cui spiccata cupidigia, la sete di potere, gli odi reciproci, originanti anche da una germe di follia, trova un punto d'incontro soltanto nell'orgoglio di casta e nella difesa dei feudali privilegi e della propria potenza. La figura di Consalvo, ultimo 'protagonista' del romanzo, che con la sua spregiudicata ambizione e il suo totale cinismo abbraccia la carriera politica sposando le idee di sinistra, lui aristocratico e intimamente reazionario,²⁵ è l'emblema della *derobertiana* convinzione che al di là di ogni rivolgimento nulla possa veramente mutare e che ai privilegiati non resta altro che sapersi adattare ai mutamenti per mantenere intatto il loro potere.

il trasformista, «Il Giornale», 6 novembre 2007; B. Bertuccioli, *Ecco perché «I Viceré» fa sempre paura all'Italia*, «Il Giorno», 6 novembre 2007; L. Tornabuoni, *Nell'Italia dei Viceré vince il voltagabbana*, «La Stampa», 9 novembre 2007; R. Ronconi, *«I Viceré» di Faenza. All'origine dell'odio*, «Liberazione», 9 novembre 2007; A. Castellano, *Il potere al tempo dei «Viceré»*, «Il Mattino», 10 novembre 2007; S. Silvestri, *Intrighi, amori e crinoline, De Roberto diventa feuilleton*, «il manifesto», 16 novembre 2007).

²⁵ Ne è speculare controcanto la figura dell'avvocato Benedetto Giulente, idealista e sinceramente liberale, marito di Lucrezia, sorella del principe Giacomo, della quale diverrà vittima. Egli subisce una doppia sconfitta: sul piano sociale e su quello delle idee politiche. Non riuscendo, cioè, a farsi mai accettare nella famiglia degli Uzeda ed entrare così compiutamente nell'aristocrazia 'vera e propria' nel primo caso, e finendo per rinnegare le proprie convinzioni, passando addirittura dalla parte opposta, senza tuttavia raggiungere l'agognato seggio parlamentare promessogli dallo zio, il duca d'Oragua, nel secondo. Sostanzialmente le affinità con il Roberto Auriti di *I vecchi e i giovani*, essendo entrambi i personaggi accomunati da un destino di personale sconfitta la quale si fa metafora del complessivo fallimento di un'intera classe dirigente che del Risorgimento avrebbe dovuto essere, ma non fu affatto, la più naturale e virtuosa continuazione.

Idea questa che, come è altrettanto noto, sta al centro anche del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, risposta aristocratica e ancor più reazionaria e pessimistica alla tesi *derobertiana* in cui i veri portavoce di quella concezione inaugurata dai *Vicerè* diventano le ‘ie-ne borghesi’, rappresentate qui dalla figura di Don Calogero Sedàra e dalla figlia Angelica, capaci di soppiantare gli antichi ‘gattopardi’ e di impossessarsi rapacemente del loro potere.

A materializzarsi, alla fine compendosi, era stata una sorta di ‘mutazione antropologica’, per definirla con Pasolini, attraverso la quale il potere era apparentemente passato di mano, per rafforzarsi invece in un patto scellerato fra gli antichi detentori e i nuovi padroni. Patto di cui Sciascia stesso si è a lungo fatto interprete, nonché civile e vigile ammonitore, ponendo con le sue opere dinanzi agli occhi di tutti le tappe del progressivo affermarsi del più bieco trasformismo ‘affaristico-mafioso’ quale tratto distintivo della vita politica, e non solo, del nostro paese.

È forse proprio in un’opera *sciasciana*, il *Consiglio d’Egitto*, che si può rintracciare l’antecedente storico-letterario del personaggio che lotta contro l’abiezione di ogni potere (spinta in tal caso sino alle orride stanze della tortura), in nome di una superiore moralità connaturata al suo animo, avverso a ogni compromesso, incapace di concepire il tradimento, l’inganno e la corruzione quali strumenti di affermazione. Quel Francesco Paolo Di Blasi, cioè, inizialmente contrapposto all’abate Vella ma che, come dimostra brillantemente Massimo Onofri, finisce per avvicinarsi mutando da «strenuo difensore della verità in apologeta dell’impostura».²⁶ La quale è per lui certo un inganno, in quanto prodotto della menzogna, ma diventa peccato trascurabile di fronte alle macchinazioni che hanno determinato il fallimento della rivoluzione, aprendogli la drammatica scoperta della ‘terribilità’ del potere, della sua irrazionale violenza. Un potere che «può accettare tutto, anche l’impostura dei falsi codici, ma non il delitto di lesa maestà».²⁷ Lo stesso ‘delitto’ che, con l’ostinata fedeltà ai propri principi, com-

²⁶ M. Onofri, *op. cit.*, p. 87.

²⁷ *Ibidem*, p. 91.

mette Giovanni Corrao pagando con la vita e l'oblio così lungamente subito l'aver voluto sfidare la nascente alleanza fra la vecchia e nuova classe dominante.

La rassegna dei referenti letterari del *Generale*, cui si è fatto cenno in quest'ultima parte, può chiudersi con Vincenzo Consolo e il suo *Sorriso dell'ignoto marinaio* nel quale troviamo la figura del barone Enrico Pirajno di Mandralisca, malacologo di idee liberali che si fa difensore dei rivoltosi di Alcàra Li Fusi (una delle tante sommosse suscitate dall'arrivo di Garibaldi e, come quella di Bronte, repressa nel sangue dalle stesse camicie rosse), intercedendo presso il magistrato che li dovrà giudicare (l'avvocato ed ex esule antiborbonico Giovanni Interdonato, che è poi l'ignoto del ritratto di Antonello da Messina, al centro della storia). A questi, egli confessa l'inutilità, di fronte ai soprusi e alle violenze subite dai popolani impossibilitati a raccontare la loro storia, della sua passione naturalistica e del suo liberalismo, del suo essere quindi un aristocratico illuminato. Perciò vuole raccontargli i fatti come li avrebbe raccontati uno dei rivoltosi, uno dei tantissimi senza nome e senza voce che della Storia sono le vittime. Poiché, narrandoli con il suo linguaggio darebbe luogo soltanto a un'impostura. È questo il suo modo di opporsi alla cieca prepotenza del potere che anch'egli, con la sua erudizione, in fondo rappresenta. L'unica rivoluzione possibile gli apparirà, infine, l'istituzione di scuole in grado di far esporre ai derelitti le tragedie subite dal proprio punto di vista, facendoli entrare, una volta per tutte, nella Storia e non restarne perennemente schiacciati.²⁸

Gli ideali ai quali Giovanni Corrao sacrifica la sua esistenza trovano dunque un'incarnazione nei propositi del Mandralisca, sia pure su un piano più specificamente intellettuale, scaturendo quantunque per entrambi dallo stesso intento di rendere possibili libertà e giustizia, di denunciare le insopportabili angherie inflitte ai diseredati, di affermare la dignità degli uomini che è, dovrebbe essere, poi, il fondamento di ogni ribellione, di ogni lotta contro il potere, di ogni tentativo di trasformazione del mondo.

²⁸ Cfr. G. Traina, *Vincenzo Consolo*, Fiesole, Cadmo, 2001, pp. 57-61.

Nicola Merola

Sull'insegnamento della letteratura italiana moderna e contemporanea

1. Il futuro della Letteratura italiana contemporanea

Quando ci domandiamo quale sarà il futuro della nostra disciplina – tanto rilevante per definire la fisionomia attuale delle facoltà di Lettere e Filosofia, se fino a non molti anni fa essa addirittura non esisteva e tutte le novità introdotte, dalle scienze umane alle *communications*, alla teoria della letteratura, ne sono state anticipate –, sappiamo bene che la risposta deve essere tutt'altro che accademica, non limitata all'università e neppure proiettata e rinviata sui massimi sistemi, anche perché il futuro incombe sull'oggi e ci condiziona più immediatamente proprio con i suoi aspetti pragmatici e prosaici. Nessuno si scandalizzerà se non siamo disposti ad accontentarci di niente di meno e non andiamo a cercare niente di più di una rassicurazione sul nostro futuro professionale e economico: che peso avremo negli assetti venturi dell'università italiana e che sorte attende i numerosi giovani che continuiamo a formare. Fino a un certo livello, le molteplici implicazioni contenute nella domanda da cui prendiamo le mosse ci sembrano non solo legittime ma anche inevitabili.

Invece di un bilancio, o meglio oltre che un bilancio, sto per proporre il gioco, uno sforzo e un esperimento mentale, che consiste appunto in un allargamento delle implicazioni, nella convinzione che solo un quadro più ampio e circostanziato, cioè meno condizionato dai pregiudizi, possa dare un senso attendibile alla nostra identità, alle nostre prospettive e alle scelte che hanno cercato di realizzarle.

Per non eccedere in questo ampliamento d'orizzonte e non esasperare la dipendenza del mio discorso da ipotesi e ipoteche, darò per scontato che l'università riformata dai Nuovi Ordinamenti sia un punto di non ritorno, in quanto asseconda istanze internazionali, come ci è stato ripetuto e come intuitivamente siamo portati a confermare, e risponde a una diversa e fin troppo tangibile esigenza della società italiana, che non chiede più all'università di selezionare attraverso le competenze da essa stessa fornite i quadri dirigenti del Paese. Tale poteva essere il compito assegnato all'università da una società che aveva bisogno di un numero di dirigenti superiore o pari a quello dei propri laureati e in cui solo una ristretta minoranza di famiglie era in grado di sostenere i relativi costi, ma corrispondeva anche a una ridotta divaricazione tra la inevitabile scarsa plasticità dei programmi scolastici e degli insegnamenti universitari e esigenze di aggiornamento e specializzazione settoriale che non erano ancora così imperative.

Da anni però le cose sono cambiate, se il problema occupazionale delle giovani generazioni ammette di essere riassunto semplicemente nella impossibilità che all'incremento del numero dei soggetti forniti di un titolo d'istruzione superiore corrisponda una analoga crescita delle opportunità lavorative adeguate. Poiché anzi dobbiamo considerare una costante la spinta al prolungamento del periodo scolastico, in rapporto alle migliorate condizioni economiche delle famiglie e alla loro tendenza a rinviare l'ingresso dei figli nel mondo del lavoro, si deve prendere atto che, dentro un più generale processo di terziarizzazione del lavoro e a fronte di un ideale di flessibilità che non riguarda soltanto la durata dei rapporti di lavoro ma anche il loro contenuto, il comparto formativo di nostra competenza, ivi compresa l'università, dovrebbe muoversi in controtendenza e risultarne potenziato, come

quello più direttamente investito da una domanda crescente e generica di formazione superiore.

Ecco perché, nella realtà oltre che secondo la legge, possono coesistere due istanze apparentemente contraddittorie. Ma l'esigenza di accelerare i tempi che ha ispirato il legislatore e lo ha indotto a ridurre a un triennio la durata della quasi totalità dei corsi di studio universitari, con incentivi e disincentivi assicurandosi per giunta che l'indicazione non venisse disattesa e di fatto inibendo o almeno riducendo drasticamente ogni funzione selettiva della formazione universitaria, non è in contraddizione con la propensione reale invece connessa a allungare la durata degli studi, non perché non se ne rispettino le scadenze ma perché se ne scompone il valore aggiunto e si converte il momento sintetico della valutazione in un computo analitico e al limite puramente meccanico, se non la qualità in quantità. Il rinvio metodico agli indicatori è il primo passo sulla strada della correzione automatica dei test a risposta multipla.

Se non c'è una selezione qualitativa e indirettamente capace di interferire con il rispetto dei tempi da parte degli studenti, agli studenti meno motivati o più pigri si consente di conseguire un titolo che corrisponde più o meno al certificato adempimento di una specie di servizio scolastico o culturale obbligatorio (a ben vedere, implicito nella stessa conquista dell'obbligatorietà dell'istruzione), mentre gli altri vengono sottoposti alla selezione naturale e al limite puramente quantitativa della costruzione modulare di un *curriculum*. Ma si può esser certi che l'occasione finora perduta di valorizzare le lauree triennali sulla base della loro autonoma e non penalizzante spendibilità lavorativa, nei settori e ai livelli realisticamente accessibili, finirà per essere colta quando l'entità dei costi indurrà alla ragionevolezza le parti interessate.

Sto dicendo che i due estremi fin qui presi in considerazione, quello preponderante di un biennio solo nominalmente frequentato da una stretta minoranza dei laureati triennali e in realtà aperto a tutti e anzi reso quasi obbligatorio e quello invece severamente selettivo, si riveleranno irrealizzabili, il primo, perché non consente nessuna vera spe-

cializzazione ai grandi numeri che ammette e inflaziona il titolo relativo; il secondo, perché o costringe le università a consorziarsi e la gran parte dei frequentanti ad affrontare i costi degli spostamenti, o viceversa impone il reperimento di risorse supplementari, altrettanto inesigibili, siano poste a carico dell'Istituzione centrale o vengano reperite aumentando le richieste alle famiglie. Il partito migliore sembra perciò quello di non rinunciare a una presenza capillare delle lauree specialistiche, ovviamente senza pretese di una esaustiva rappresentatività, se non in ambito macroterritoriale (sei o sette in tutto il sistema), a ciascun corso ammettendo un massimo del quaranta o cinquanta per cento dei laureati del rispettivo livello precedente e consentendo agli esclusi la partecipazione, per i singoli economicamente più onerosa, a corsi di perfezionamento o master di primo livello.

È in quest'ottica che va compreso e calcolato, sia pure *a posteriori* e finché la dura necessità non imporrà il suo primato, il rischio di una inflazione dei corsi e dei titoli di laurea specialistica e di dottorato. Mentre infatti nulla avrebbe dovuto vietare che, in linea di principio, i titoli in questione e soprattutto evidentemente il secondo fossero appannaggio di percentuali minime o comunque contenute dei laureati triennali, anche l'interpretazione estensiva che ne è stata data e per la quale la laurea specialistica è una sorta di completamento doveroso di quella triennale e il dottorato un equivalente più istituzionale, oneroso e importante, del master e del perfezionamento, nella peggiore delle ipotesi si risolve in un innalzamento dei requisiti per la convertibilità dei titoli di studio nel mercato del lavoro, ma, nella migliore, contribuisce a migliorare il livello culturale di una minoranza meno ristretta di quella che comunque avrebbe investito più tempo e impegno per la propria formazione superiore. Peccato che non se ne sia ancora reso conto il legislatore, che, rendendo alternativi il percorso dei dottorati e quello delle abilitazioni professionali, predetermina su basi diverse da quelle del merito gli sbocchi e rinuncia a sfruttare in campo professionale coloro che più ha contribuito a valorizzare.

Prima di liquidare la situazione descritta come un difetto del sistema, che sarebbe paternalisticamente incapace di esprimere giudizi e di fatto, rinviando al mercato, riprodurrebbe logiche classiste, bisognerebbe tornare a riflettere sull'utilità forse insostituibile del metodo della cooptazione, cioè della frizione ambientale e resistenza del mezzo, se non vogliamo parlare della valutazione fine e responsabile, l'unico in grado di accertare in maniera non formale l'idoneità psico-attitudinale dei candidati, almeno nelle facoltà di Lettere e Filosofia, deve con la carriera universitaria effettivamente culmina e s'adempie ogni più generica vocazione professionale.

Il risultato che abbiamo già sotto gli occhi è una accentuazione sia dell'ispirazione generalista degli studi superiori, che della prevalente vocazione umanistica degli studenti. Quello che riusciamo appena a intravedere è che l'affollamento inverosimile delle facoltà umanistiche fornirà proporzionate opportunità occupazionali, che saranno però, come abbiamo cominciato a sperimentare, molto più significative nelle aree disciplinari di più generale utilità e riguarderanno in prima istanza figure professionali più simili al tutor e al lettore, o comunque a figure manco a dirlo più flessibili di docente, che non al titolare dell'insegnamento. Ciò sarebbe stato vero anche senza la recente politica localistica dello sviluppo come promozione dei docenti strutturati, ma detta una linea di condotta imprescindibile proprio in seguito a questo tipo di scelte.

Più che una previsione ottimistica, è analogamente una battaglia da fare nell'interesse dell'istituzione tutta e con buone possibilità di successo quella per il riconoscimento del ruolo insostituibile e centrale dell'area disciplinare dell'Italianistica e per l'affermazione della assoluta necessità di una mirata formazione prima e di una massiccia assunzione poi di docenti giovani e capaci di concepire in maniera nuova i rapporti tra ricerca e didattica. Solo d'altra parte una percezione meno pessimistica e un atteggiamento meno rassegnato da parte di noi tutti potranno restituire slancio a una formazione di ricercatori e docenti universitari all'altezza della nostra tradizione e del nostro ruolo dentro l'università e la ricerca.

2. Marginalizzazione della Letteratura italiana contemporanea e delle discipline letterarie in genere

Il futuro della disciplina, anche se lo guardiamo dal punto di vista poco allegro dei giovani non strutturati che ora la coltivano, trova un ulteriore motivo di ottimismo nell'anzianità media crescente anche dei contemporaneisti che sono invece incardinati nei ruoli dell'università, ma deve fare i conti con la marginalizzazione degli studi letterari, oltre che con la tradizionale subordinazione della Letteratura italiana contemporanea rispetto alla Letteratura italiana generale.

Quanto alla marginalizzazione, essa procede lungo direttrici diverse. C'è quella teoricamente più dolorosa, che discende dal primato sociale di altri tipi di comunicazione e di intrattenimento culturale, che sembrano aver soppiantato con successo e irrevocabilmente il posto della letteratura, in effetti sottraendo l'argomento più potente a chi ritiene che gli studi letterari traggano la propria giustificazione dalla fortuna di romanzi e poesie. Ce n'è poi una istituzionale e programmatica, suffragata purtroppo da un diffuso complesso di inferiorità e culminata nei ripetuti inviti e nella minaccia di provvedimenti dissuasivi (come se non bastassero quelli esistenti), che arriva a deprecare il prevalente orientamento umanistico degli immatricolati all'università. C'è infine la prevalenza, nell'orientamento recente degli studenti, di facoltà e corsi di studio (Scienze della comunicazione, ma non solo) che sembrano avvantaggiati appunto dal mutato clima socio-culturale e dal discredito degli studi letterari propriamente detti.

Non spargerei troppe lacrime sul primo tipo di marginalizzazione. Può essere al contrario un proficuo motivo di riflessione, anche in rapporto al problema più generale, che il pubblico della letteratura non è numericamente cambiato, né in termini assoluti né in termini relativi, e costituisce sempre la stessa motivatissima minoranza (un'*élite*, anche se non perfettamente sovrapponibile a tutte le altre distinzioni sociali, come una volta). Se ne avverte invece in maniera più pungente la marginalità, perché è enormemente aumentata la consistenza del pubblico dei lettori solo potenziali (per censo economico e *status* cultura-

le). È rispetto a questo bacino, più ristretto ma anche più selezionato e sempre enorme, che ha senso porsi il problema della evasione dall'obbligo della lettura (parlo di lettura e non di letteratura, nella convinzione che non sia in gioco tanto il 'genere' di ciò che si legge, quanto l'esercizio di una tecnica di apprendimento invece di un'altra). Che non è però un problema così grave, se è vero che la nostra difesa della lettura si preoccupa in realtà di conservare e diffondere prerogative intellettuali e culturali e che non abbiamo e neanche potremo avere mai la prova dell'inadeguatezza degli strumenti e degli approcci alternativi al sapere, al punto che non rinunciamo alla lettura solo in nome della mancanza di certezze al riguardo.

In una recente intervista, uno studioso attento ai problemi della didattica e tutt'altro che insensibile o prevenuto nei confronti delle trasformazioni sociali e dei loro riflessi sulla cultura e sul sistema formativo, Marco Santagata, ha creduto di porre rimedio alla crisi di credibilità degli studi letterari, ricorrendo alla mossa classica di indicare nella ricerca del senso mancante il compito di chi agli studi letterari ora si volge. Se non ho del tutto torto, con meno eleganza, si potrebbe intanto prendere atto che lo statuto del letterario, indirettamente evocato da Santagata, consiste proprio nel suo essere un'attività conoscitiva compatibile con la crescita sociale e culturale e per definizione, convenzionalmente e metodicamente, non suscettibile di obsolescenza. In questo senso, paiono persino incomprensibili i gridi d'allarme sul futuro dell'Italianistica che traggono ispirazione dalla decadenza della letteratura nella società contemporanea e semmai, visto che non staranno a sentire questo genere di perplessità, depongono a favore del privilegio di quella branca degli studi letterari che si riferisce più propriamente alla vitalità superstita della lettura e della letteratura nel mondo contemporaneo, accanto a internet e alla televisione, dove cioè, esattamente come succedeva prima, è letterario l'uso sociale del sapere.

I tentativi più autorevoli di distogliere i giovani dallo studio della letteratura non sono certo una novità. La mia generazione ha lungamente dovuto contrastare gli effetti di un interdetto severissimo sul quale non è il caso ora di spendere troppe parole (anche perché quel-

l'ostilità era il frutto di una intelligenza critica e di un serio travaglio che sarebbe blasfemo accostare alla rozzezza iconoclasta dei tecnocrati illetterati) e che infatti è coinciso con i momenti più animati e persino drammatici della nostra Modernizzazione. Il principio che però viene invocato, e si traduce in una chiamata agli studi tecnici e scientifici, è ineccepibile solo finché ipotizza una corrispondenza tra lo scarso gettito della leva scientifica e l'insoddisfacente contributo degli scienziati italiani alla competizione internazionale in termini di invenzioni e brevetti (ma attenzione, perché la colpa potrebbe non essere tanto della predominante vocazione umanistica del nostro sistema formativo medio e universitario, quanto dello scarso *appeal* che, in tempi favorevoli come questi, evidentemente esercitano le discipline e coloro che le professano).

Appena però possiamo a esaminare la maggiore utilità degli studi scientifici rispetto a quelli umanistici, per quanto riguarda il futuro professionale degli studenti, il principio mostra tutti i suoi limiti. Il già menzionato cambiamento in base al quale una sempre più estesa comunità di lettori potenziali legge la stessa quantità di libri che leggeva quando era molto più esigua, è all'origine di prospettive e già quasi aspettative diverse da parte di chi si accinge a compiere gli studi universitari anche in campo scientifico. Non solo infatti non esiste nessun automatismo nel travaso tra una formazione di base a più alto tenore scientifico e le vocazioni dello stesso segno, né nella utilizzazione professionale del titolo di studio conseguito, ma la preparazione accademica, per quanto aggiornata, non è in grado di tenere il passo né con la velocità del progresso scientifico e delle innovazioni tecnologiche, né con esigenze imprenditoriali così diversificate e così inflessibili nella loro richiesta di flessibilità, che non possono non avocare a se stesse in misura crescente la formazione dei propri addetti.

Si pensi all'imprenditoria anomala delle nostre università (parlo delle facoltà di Lettere e Filosofia) e alla dissennatezza per la quale, derogando da una sana logica amministrativa, non dal profitto, non contente di aver utilizzato una disciplina concorsuale finalmente all'altezza delle pretese autonomiste solo per aggravare i propri bilanci

senza incrementare significativamente il proprio personale docente, si sono affrettate a inserire nel proprio organico discipline culturalmente e storicamente estranee e assurte al rango di scienze sussidiarie solo in seguito a un ammodernamento poco ponderato. Con il risultato di offrire ai propri studenti insegnamenti e insegnanti di Informatica e Chimica non troppo diversi da quelli che si impartiscono e si assumono nelle facoltà scientifiche e quindi in ogni caso sovradimensionati rispetto alle esigenze reali. Invece insomma di incoraggiare la formazione presso le facoltà competenti di informatici e chimici provvisti di apertura culturale e sensibilità letteraria, per regalare il 'Meccano' e 'Il piccolo chimico' ai nostri giovani, ci siamo messi a fabbricarli (i giocatori, oltre che i giocattoli).

Non sono andate peraltro diversamente le cose a livello normativo, quando, insieme con la famigerata tabella IX, è stata introdotta una vera e propria tassa sulla lingua, che ha comportato di fatto l'obbligatorietà di un insegnamento precedentemente quasi iniziatico come Glottologia, né nelle varie sedi, quando è cominciata la rincorsa dei corsi di laurea e persino delle facoltà di Scienze della Comunicazione. Con buona pace di ogni dissuasione morale da parte del Ministero, le matricole che si sono riversate in massa su questi corsi di studio incarnano esemplarmente l'assunto che ho toccato prima. Bisognerebbe essere pazzi per credere che i numeri degli iscritti possano essere compatibili con qualsiasi sogno di espansione del giornalismo in Italia. Gli studenti vi cercano molto concretamente una facoltà di Lettere e Filosofia senza Lettere e Filosofia e una specie di laurea a secco. Accettano di sostenere esami di ogni tipo, nella fondata convinzione che l'universo della comunicazione esista indipendentemente dai libri e soprattutto a prescindere dall'impegno e dallo studio di chi in esso riconosce semplicemente, e magari a torto, la faccia più amichevole del sapere e della società.

Un discorso a parte, forse rischioso e comunque doloroso, va dedicato ai rapporti della Letteratura italiana moderna e contemporanea con le discipline sorelle e in primo luogo con la Letteratura italiana generale. Non ci dobbiamo nascondere che, dentro il modo di pensare

dal quale tutta l'Italianistica viene allontanata dal centro ideale delle facoltà di Lettere e Filosofia e quasi spinta ai margini del sapere corrispondente, ce n'è un altro, meno recente, che subordina alla Letteratura italiana generale la Letteratura italiana contemporanea, che vorrei continuare a chiamare tra di noi Letteratura italiana moderna e contemporanea. Non discuterò le ragioni di tale subordinazione e non proverò neanche a negare che alcuni atteggiamenti a lungo prevalsi anche in settori non secondari del nostro raggruppamento, come una specializzazione interpretata estremisticamente e diciamo pure provincialisticamente (tra il collezionismo, l'erudizione simulata, il culto della gloria locale e, ahimè, la ciarlataneria), possano aver perfino giustificato prevenzioni e prese di distanza. Bisogna però che si cominci a considerare con animo sgombro la situazione che si è venuta a creare e per la quale il tipo di insegnamento di Italianistica ora richiesto soprattutto dai corsi di studio della laurea triennale, generalista e anzi propedeutico, vicino all'esperienza linguistica e alle curiosità culturali delle nuove generazioni e del nuovo mondo nel quale viviamo, nutrito del sapere più aggiornato e sensibile alla sua ispirazione interdisciplinare, è più simile a quello che dovrebbe essere impartito nei corsi di Letteratura italiana moderna e contemporanea che non a quello di Letteratura italiana generale.

Ho già avuto modo di mettere in guardia contro una semplicistica equivalenza tra la nostra disciplina e l'esercizio della critica letteraria e tra la Letteratura italiana generale e l'erudizione. Tale equivalenza non si dà e non mancano nelle nostre file campioni valorosissimi di un sapere premio a se stesso, come non mancano tra i generalisti tempre notevoli di critici letterari. Vero è che, in linea di massima, più verosimilmente incombenze tanto sbilanciate sull'insegnamento e necessariamente aperte al nuovo e all'attualità del sapere contemporaneo possono essere assegnate a un tipo di docente con attitudini di critico letterario e interessi spiccati per la didattica e la teoria e quindi più simile statisticamente al giovane studioso in formazione con orientamento modernista.

Quando qualcuno studierà, ove mai qualcuno studiasse il lavoro che noi stiamo conducendo, da novecentisti o da dantisti, da conoscitori del Rinascimento o da lettori della narrativa fantastica, da filologi, da eruditi, da critici militanti, ebbene allora si può star certi che chi riaprirà la pratica intitolata ai nostri studi non potrà che comportarsi come facciamo noi con De Sanctis e Verga, con Croce e D'Annunzio, con Cecchi e Gadda, con Contini e Montale, senza per questo perdere di vista Leopardi e Basile, Pascoli e Dante. Perché i nostri studi, di qualsiasi autore trattino, antico o moderno, saranno letti in rapporto con la letteratura del nostro tempo e ne costituiranno una parte, una parte effimera e secondaria, ma pur sempre inseparabile dal vivo farsi di poesie e romanzi. Ma già adesso avviene quanto ho proiettato per eccesso di scrupolo nel futuro. Non solo Montale e Calvino, ma Dante, Ariosto e Leopardi, appartengono al nostro tempo, dove producono gli effetti con i quali tutti dobbiamo confrontarci, e vengono letti con lo sguardo di oggi. Studiarli facendo finta di niente, non sarà forse il pessimo segno che mi verrebbe da riconoscere, ma sicuramente un problema di cui qualcuno dovrà pure occuparsi.

I pregiudizi contro i quali dobbiamo combattere, sia come italiani che come contemporaneisti, culminano com'è ovvio nell'equivoco ricorrente che sembra esso stesso un omaggio al conformismo e al pregiudizio. L'idea cioè secondo la quale l'eccellenza non sarebbe un punto d'arrivo, l'obiettivo al quale tutti quelli che fanno degnamente questo mestiere non possono non puntare, a esso dedicando le loro migliori energie, ma un punto di partenza, la categoria nella quale soltanto alcuni possono iscriversi e, va da sé, dopo essersi iscritti, possono continuare a fare esattamente quello che facevano prima. Ma il problema della valutazione non è solo delicato. Esso rientra nelle nostre prerogative professionali e sarebbe veramente strano che non se ne tenesse alcun conto.

3.1 Prospettive della MOD

Nell'ultimo anno, in conformità con gli orientamenti annunciati nell'assemblea del 2005, la MOD ha lavorato soprattutto in due direzioni. Da una parte, sono stati presi accordi di massima per avviare un progetto editoriale della Società e, dall'altra, è stata messa a punto una revisione dello Statuto.

Nelle intenzioni del CD e del CS, la proposta per semplicità finora presentata come pubblicazione di una collana della MOD mira a rispondere all'esigenza molto avvertita di mettere ordine nella pleora delle iniziative editoriali esistenti nel settore, dove la pressoché totale scomparsa delle collane specializzate e la scarsa disponibilità delle case editrici ad assumersi l'onere di libri poco redditizi come quelli di critica letteraria hanno favorito l'incontrollata crescita di una esuberante editoria finanziata. Non ha forse senso preoccuparsi perché si pubblica troppo, ma è assolutamente insufficiente la capacità di penetrazione fin qui dimostrata e regolarmente scarsa l'attenzione riservata dalla comunità stessa degli studiosi a questi libri. Lo stesso discorso vale per le riviste e non risparmia del tutto nemmeno quelle di più antico e sicuro prestigio, vittime di una frammentazione della comunicazione scientifica che, nel campo della contemporaneistica, ha raggiunto un livello inaccettabile. Ciò avviene beninteso anche per la fisiologica dispersione di temi, metodi di approccio e teorie di riferimento.

Non diventerò per questo il consigliere fraudolento di canoni impetivi e conformismi comunque imperanti. Ma quando uno degli ultimi riconosciuti maestri dei nostri studi, Romano Luperini, auspica la rivitalizzazione del dibattito e denuncia la superficialità, la disattenzione e persino la viltà, che impediscono ogni salutare confronto tra le interpretazioni, per dargli ascolto, non sarebbe male che cominciassimo a cercare in maniera più convinta i punti cardinali dei nostri studi. Anche così si comincerebbe a ridurre la dispersione che sembra la nostra condanna – tra testate e sigle editoriali, come tra scolette, autori di riferimento e addirittura canoni – e si traduce in una istigazione a deprimerci rivolta a chiunque dovrà giudicare il nostro lavoro scientifi-

co. I valutatori vogliono essere aiutati. Non raccomanderei ormai a nessuno l'*understatement* antiaccademico di un Vittorio Spinazzola, che, abolendo programmaticamente le note, ha privato i suoi lavori di un equivalente delle figure.

Oltre che a favorire le pubblicazioni dei giovani ricercatori, l'iniziativa della MOD è finalizzata perciò a garantire una maggiore visibilità agli studi di Letteratura italiana moderna e contemporanea e alla intera comunità degli studiosi un sistema di valutazione dei loro lavori il più possibile autorevole e oggettivo, quale sarà quello assicurato da un *referee* formato da membri del comitato di coordinamento, del CD e del CS, di volta in volta individuati sulla base delle loro competenze. Vorrei che fosse chiaro come il metodo proposto non pretende di imporre una non richiesta *leadership* scientifica, ma suggerisce e si propone di cominciare a introdurre o a ripristinare, anche in iniziative concorrenti, un metodo di lavoro purtroppo poco praticato.

In prima istanza la valutazione consisterà nel riconoscimento della qualità dei lavori proposti e sarà espressa o con l'inserzione in una collana autonoma, «Modernità letteraria», promossa e guidata, ma non finanziata se non in casi eccezionali dalla MOD; o attraverso la concessione del patrocinio (dalla coedizione occasionale a un vero e proprio marchio di garanzia), sempre senza oneri finanziari per la Società, a quei libri e a quelle riviste che, avendolo chiesto, dalla MOD ricevono la corrispondente approvazione. Una analoga procedura riguarderà i lavori affidati all'editoria elettronica.

Tanto alla collana, che si articolerà in una serie di studi e in una di testi e conterrà sia monografie che raccolte di saggi, quanto al patrocinio, si accederà su richiesta degli interessati, che proporranno i propri lavori con un *abstract* di autopresentazione (se sono professori di prima e seconda fascia e ricercatori), ovvero con la presentazione di un titolare di insegnamento (se sono studiosi non strutturati).

Si prevede di ampliare la portata dell'iniziativa attivando un sistema di monitoraggio sulle pubblicazioni di interesse contemporaneistico e proponendo una selezione di segnalazioni. Tale procedura si avvarrà intanto della generosità di tutti i docenti incardinati nel raggrup-

pamento (un nostro otto per mille sulla ricerca) che si impegneranno a spogliare metodicamente le pubblicazioni del settore e segnaleranno quelle a loro giudizio meritevoli, offrendo in primo luogo il proprio stesso lavoro di selezione alla critica e alla discussione della comunità. Con un minimo di disponibilità da parte delle varie testate, si potrebbe anzi pensare a un collettore elettronico al quale affidare e attraverso il quale rendere accessibili i contributi prescelti nella produzione scientifica del settore.

La parziale rinuncia alla propria 'sovranità' da parte delle sedi erogatrici dei finanziamenti comporta soprattutto un vantaggio. In rapporto alle recenti procedure di valutazione della ricerca promosse dal Ministero e di imminente ricaduta sul sistema dei finanziamenti, è evidente l'utilità di un dispositivo interno di valutazione che, incrociando i dati della ricognizione non meramente quantitativa che è possibile ricavare per esempio da uno degli spogli già accreditati nel settore e i giudizi impliciti nel patrocinio accordato caso per caso a libri e riviste, consenta a tutti gli studiosi afferenti al raggruppamento di contrapporre una alternativa condivisa e ragionevole a criteri valutativi nella migliore delle ipotesi incongrui e appiattiti sulle esigenze e le non esportabili procedure delle discipline più formalizzate.

3.2 Valutazione

Riguardo alla valutazione, debbo ricordare che essa è stata avviata a livello centrale, con risultati che mi permettono di rievocare attraverso la rapida memoria da me inviata al presidente del CIVR nazionale, prof. Giovanni Dotoli.

Pur ritenendo assolutamente necessario che con il problema della valutazione della ricerca ci misuriamo e alla valutazione destiniamo tempo e risorse e auspicando che qualcuno, meglio se tra gli studiosi provetti, non disdegni di investire con un minimo di continuità le sue energie in questa direzione, rispetto ai risultati del rilevamento CIVR, segnalo alcune controindicazioni, relative soprattutto alla ricerca dell'Area 10.

a. *Ricerca e didattica*. Il rapporto che si deve stabilire tra ricerca e didattica non è lo stesso nelle diverse aree. Nel caso dell'Area 10, alla sancita minorità – della quale siamo tutti consapevoli e per la quale non solo non esistono commesse e neppure interessi che l'industria privata possa tradurre in finanziamenti, ma siamo rassegnati a una penalizzazione programmatica da parte dell'Istituzione – corrisponde un rapporto privilegiato con la didattica che va oltre i termini numerici: come le aule sono i nostri laboratori, i giovani che le riempiono sono i nostri committenti più di quanto non lo siano gli studenti delle facoltà scientifiche nei confronti dei loro professori. Del resto, la maggiore indipendenza della nostra ricerca dalle condizioni di svolgimento – che è all'origine della disparità dei finanziamenti (ogni altra motivazione sarebbe illegittima e offensiva) – carica di responsabilità aggiuntive il momento della didattica, a essa restituendo la funzione centrale che solo l'artificio tanto irrinunciabile quanto settoriale della specializzazione ha invece assegnato in esclusiva al confronto tra scienziati.

b. *Prospettive della valutazione*. Non sta a noi dire se sia giustificata l'esigenza sociale di una valutazione della ricerca e se a essa non sia solo rituale rispondere con le procedure che stiamo perseguendo. Ogni comunità scientifica esercita questa funzione a prescindere da una richiesta specifica. È però evidente che alla richiesta non si può rispondere semplicemente travasando la consapevolezza maturata presso la comunità scientifica, talora contraddittoria, quasi fisiologicamente coronata da riconoscimenti di carriera (non necessariamente impeccabili) ai quali è limitata, comunque inadatta a imprimere correzioni di rotta politicamente orientate. Ben venga allora la valutazione metodica e centralizzata, purché non si traduca né in una mobilitazione valutativa generale (con tutta la comunità impegnata a misurarsi continuamente la febbre e pronta a subordinare le esigenze scientifiche alla pronta cassa del conformismo di successo), né in un improprio potere di indirizzo su aspetti squisitamente tecnici (con tutta la comunità che si occupa degli stessi argomenti, con gli stessi metodi e lo stesso orizzonte culturale, sulle stesse testate, secondo la stessa liturgia). Tra l'altro, la formalizzazione delle procedure valutative della ricerca tradisce, mor-

tifica e fraintende, la vocazione intimamente valutativa dei nostri studi, che addirittura fondano la propria specificità sulla responsabilità e sui rischi di una valutazione agli antipodi di qualsiasi automatismo. Una modesta proposta potrebbe essere quella di mettere al centro della valutazione della ricerca, come un adempimento generalizzato e perciò molto poco oneroso per i singoli, le attività di valutazione (con un occhio per esempio alle difformità che sono state registrate tra i giudizi pronunciati dai valutatori finora reclutati).

c. *Internazionalizzazione*. Per alcune discipline dell'Area, e in particolare per l'Italianistica, se rappresenta già una forzatura cercare collaborazioni con studiosi stranieri per progetti scientifici comuni, è assolutamente improponibile affidare ai colleghi operanti in università europee o extraeuropee la valutazione sulla ricerca. Accanto a rari e validissimi ambasciatori della nostra cultura, vanno contemplati orizzonti scientifici e esigenze didattiche quasi incommensurabili con i nostri e non necessariamente preferibili. Estenderei le stesse riserve agli studiosi italiani estranei all'accademia, a questo punto anzi inverosimilmente esclusi da essa, quando non siano i fin troppo penalizzati giovani, che di una ordinaria amministrazione della valutazione, affidata per esempio ai raggruppamenti o alle associazioni di settore, si gioverebbero grandemente, non foss'altro perché si affaccerebbero alle future finestre idoneative in maniera meno avventurosa.

d. *Valutazioni oggettive*. La fondamentale esigenza dell'oggettività si sposa, all'atto della valutazione reale, con la convenienza di rinunciare alla ben più onerosa pratica del giudizio soggettivo, cioè capace di entrare nel merito e di argomentare le proprie conclusioni. Non credo che solo nel primo caso si ricorra a indicatori estrinseci (anche un riassunto è tale), ma è certo che gli indicatori di più comodo reperimento e meno problematica utilizzazione (numero di pagine, sede di pubblicazione, rango dei temi) sono anche quelli che meno hanno a che fare con la qualità delle ricerche o comunque ne delegano la valutazione a fattori secondari o a giudici terzi, se non preparano la strada a semplificazioni, scorciatoie e giochi di sponda (stendiamo un velo pietoso sulla viltà e sulla pigrizia che sottostanno al malcostume, que-

sto davvero internazionale). Non si deve neanche prendere in considerazione l'ipotesi che la maggiore facilità di questo procedimento possa essere stata ulteriormente promossa dalla ristrettezza dei tempi e dalla limitatezza dei compensi che hanno avuto a disposizione i valutatori reclutati? Se di indicatori estrinseci e oggettivi ci si deve servire (personalmente, ma anche per una deformazione professionale che tutti sicuramente condividiamo, ne diffido), sarebbe bene che la loro scelta fosse oggetto di una discussione allargata.

e. *Algoritmi*. Bisogna dire qualcosa dello sfruttamento intensivo della valutazione effettuata. Essa è in sostanza consistita soltanto nella classificazione dei prodotti pervenuti in cinque fasce di merito (1, 0.8, 0.6, 0.2 e 0). Le valutazioni riportate dalle varie sedi si sarebbero dunque potute esprimere con la somma dei punteggi divisa per il numero dei prodotti presentati. E lì sarebbe finita. Per renderlo più significativo e eloquente, si è preferito invece declinare lo stesso dato (la distribuzione dei 'prodotti' tra E, B e A, visto che non ci sono praticamente occorrenze di L e NV) in tutti i casi possibili (introducendo soltanto l'ulteriore e irrilevante variabile del numero degli autori), non limitandosi al rapporto tra numero totale dei 'prodotti' e risultato della conversione numerica nominata (prodotti pesati diviso prodotti = *rating*), ma chiamando addirittura 'giudizi di merito' la percentuale di E sul numero dei prodotti, che non fa altro che rispecchiare quasi senza modifiche il *rating*. E sì che quello di «eccellenza» era fino a poco tempo fa un titolo più espressivo della subordinazione dell'appellante che indicativo dei meriti dell'appellato, come ritenne addirittura un decreto luogotenenziale. Se questo fosse un modo per sopperire alla nostra impermeabilità all'*impact factor*, ancora se ne capirebbe il senso. Ma, poiché scontiamo come una inadempienza la nostra specificità, è la *ratio* complessiva, il metodo della delega e l'idolatria dell'algoritmo, che non lascia presagire nulla di buono.

3.3 Le modifiche dello Statuto

Delle modifiche allo Statuto, mi preme ricordare solo quella che tende ad accentuare l'attenzione nei confronti del mondo della scuola. Non basta prendere atto di una prossimità accertata e ormai storica tra gli studi che coltiviamo e la professionalità messa in campo dai colleghi che insegnano nelle scuole. Va ormai sottolineata con forza la continuità e l'osmosi tra contemporaneisti e professori di scuola media che una molteplicità di fattori hanno contribuito a confermare in questi ultimi anni. Oltre alla macchinosità del reclutamento universitario, divenuta un problema esplosivo per la crescita del sistema e per le maggiori responsabilità che ricadono sul segmento da noi rappresentato in ragione della già illustrata vocazione generalista dei trienni (con importanti percentuali di allievi dei dottorati e validissimi laureati tenuti fuori dell'università nonostante l'operosità scientifica e le preziose esperienze maturate proprio insegnando nelle scuole), mi limito a ricordare l'esperienza della Ssis, Scuola di specializzazione all'insegnamento secondario, che in alcuni casi è stata persino esaltante e dalla quale è chiaramente emerso il nesso fondamentale tra le problematiche della formazione, l'insegnamento della letteratura e una ricerca fondata sulla consapevolezza teorica circa il proprio fare e quindi sul sapere riflesso della didattica.

È piuttosto la revisione dello Statuto in quanto tale che mi incoraggia a spendere qualche altra parola sul significato della nostra Società. Con i suoi più che quattrocento iscritti, sia pure non tutti in regola con il pagamento delle quote (un'altra modifica tende proprio a non disperdere questo patrimonio, evitando che il mancato pagamento si traduca nella immediata decadenza degli interessati), essa rappresenta e anzi annuncia ancora molto timidamente una realtà culturale di estremo interesse, che ha già dato prova delle sue potenzialità con un fervore scientifico indubitabile qual è quello testimoniato dai convegni di questi anni e dalla pubblicazione dei relativi atti, ma molto più potrà fare, se riuscirà a tesaurizzare le proprie competenze e l'insostituibile contributo recato al sistema formativo italiano, prendendo coscienza

della rete di nuovi critici e italianisti che si è creata ben oltre i limiti burocratici del raggruppamento e dando intanto più chiara notizia di sé. Accanto perciò all'attività più o meno propriamente editoriale, è auspicabile che i soci, soprattutto i più giovani, accettino di buon grado e collaborino fattivamente alla costituzione di una anagrafe delle ricerche che dia conto del lavoro svolto, non solo nel settore di nostra stretta competenza, da tutti gli associati, dagli allievi dei dottorati ai professori. In questo almeno non ci dobbiamo vergognare di copiare i nostri fratelli maggiori dell'ADI.

Mi fa piacere chiudere annunciando che il faticoso *iter* editoriale degli Atti del convegno calabrese del 2004 sulla *Poesia del secondo Novecento* si è finalmente concluso e che a giorni sarà nelle librerie il volume relativo. Sono in corso di stampa gli Atti del convegno fiorentino dell'anno scorso sul *Romanzo di formazione* e quelli del seminario catanese di quest'anno sui *Malavoglia*. Ringrazio a nome di tutti i colleghi soci Maria Carla Papini, Anna Dolfi e Giuseppe Savoca per le rispettive curatele. Allo stesso modo, ringrazio tutti coloro che hanno avuto la pazienza di seguirmi.

Relazione del Segretario al Convegno annuale della MOD (Società italiana per lo studio della modernità letteraria) tenutosi a Cagliari-Pula, 7-10 giugno 2006.

Ammenda

Facendo séguito alle giuste rimostranze che il diretto interessato, il dott. Vinicio Pacca dell'Università di Pisa, ci ha fatto pervenire in merito alla tacita appropriazione di alcuni passi di un suo libro da parte di Antonella Falco, in un articolo da lei recentemente pubblicato su «Filologia Antica e Moderna», la direzione della rivista – che naturalmente si rammarica dell'infortunio – ha ritenuto opportuno chiedere alla dottoressa Falco di ammettere la propria colpa e di scusarsene pubblicamente.

* * * * *

Nel mio articolo *Il proemio del «De remediis» di Francesco Petrarca* (apparso su questa stessa rivista, XV, 2006, pp. 105-42) ho ripreso in modo pressoché letterale – senza mai citarne la fonte – alcuni paragrafi, frasi ed espressioni del volume di Vinicio Pacca, *Petrarca*, Bari, Laterza, 1998. I passi in questione, puntualmente segnalatimi dallo stesso dott. Pacca, sono i seguenti:

1) Pacca, pp. 186 e 188:

«Si tratta di un'imponente enciclopedia morale divisa in due libri, comprendenti rispettivamente 122 e 131 capitoli. Ogni capitolo è organizzato in forma di dialogo fittizio fra entità astratte: da una parte la Ragione ("Ratio"), presenza fissa, dall'altra due interlocutori variabili,

la Gioia e la Speranza (“*Gaudium et Spes*”) nel libro I, il Dolore e il Timore (“*Dolor et Metus*”) nel libro II. Al di là dell’immensa varietà tematica, la struttura di ogni dialogo è costante: la voce moderatrice della Ragione interviene a equilibrare gli eccessi di esaltazione o di abbattimento a cui l’anima è spinta dalle proprie passioni, che tendono a ingigantire gli aspetti positivi o negativi della vita, sia nel presente (la Gioia e il Dolore) sia nel futuro (la Speranza e il Timore). Mentre i discorsi della Ragione sono adeguatamente sviluppati, quelli dei suoi contraddittori si riducono di solito all’ostinata ripetizione di un unico concetto con varianti minime, producendo l’effetto di una nenia. [...] La monotonia di un simile schema è però compensata dalla straordinaria ricchezza degli argomenti dei singoli dialoghi, che abbracciano un panorama davvero vasto dell’esistenza umana».

Falco, pp. 105-106:

«[...] il *De remediis utriusque fortune*, imponente enciclopedia morale suddivisa in due libri [...] L’ambizioso trattato espone la sua materia morale in due libri, comprendenti rispettivamente 122 e 131 capitoli; ogni capitolo è strutturato in forma di dialogo fittizio fra entità astratte: da una parte la Ragione (*Ratio*), costantemente presente, dall’altra due interlocutori variabili, la Gioia e la Speranza (*Gaudium et Spes*) nel libro I, il Dolore e il Timore (*Dolor et Metus*) nel libro II. Malgrado la notevole varietà tematica dei singoli dialoghi, che abbracciano un panorama straordinariamente vasto dell’esistenza umana, la struttura portante di ciascun dialogo rimane invariata, cosicché la voce moderatrice della Ragione interviene a equilibrare gli eccessi di esaltazione o di prostrazione a cui l’anima è spinta dalle proprie passioni, che tendono a ingigantire gli aspetti positivi o negativi della vita, tanto nel presente (la Gioia e il Dolore), quanto nel futuro (la Speranza e il Timore). Se le argomentazioni della Ragione sono convenientemente sviluppate, non altrettanto lo sono quelle dei suoi contraddittori, che si riducono, di solito, alla monotona e ossessiva reiterazione di un unico concetto, solo minimamente variato, al punto da produrre l’effetto di una nenia».

2) Pacca, p. 191:

«Il 9 novembre 1367 Petrarca registrava le prime reazioni favorevoli al *De remediis*, il quale si stava dunque diffondendo con notevole rapidità».

Falco, p. 105:

«il 9 novembre 1367 Petrarca poteva registrare (nella 'senile' VIII, 3) le prime reazioni favorevoli al *De remediis*, che si stava diffondendo con notevole rapidità».

3) Pacca, p. 192:

«a questa fortuna passata fa attualmente riscontro un quasi totale disinteresse: dopo una breve fiammata negli anni Cinquanta gli studi sul testo del *De remediis*, non più ristampato integralmente da secoli, giacciono pressoché negletti».

Falco, pp. 105-106:

«è vittima, attualmente, di una quasi totale disattenzione da parte della critica: dopo una fugace fiammata negli anni Cinquanta, le ricerche e gli studi sul trattato petrarchesco giacciono pressoché trascurati e fino a tutt'oggi è da lamentare la mancanza di un'affidabile, oltre che doverosa, edizione italiana del testo».

4) Pacca, p. 163:

«Essendo papa Clemente VI caduto gravemente malato, il 12 marzo 1352 Petrarca gli indirizzò una breve lettera contenente alcuni consigli: si guardasse dall'affidare la cura della propria salute a una folla di medici, che inevitabilmente si sarebbero abbandonati a sterili dispute fra loro; ne individuasse quindi uno solo, in grado di fornire precise garanzie».

Falco, p. 119:

«Ad innescare la polemica che originò l'opera fu, come è noto, una lettera indirizzata da Petrarca al papa Clemente VI, gravemente am-

malato, e contenente delle raccomandazioni affinché si guardasse dall'affidare la cura della sua salute ad una folla di medici tra loro discordanti, e ne scegliesse, invece, uno solo, capace di fornirgli adeguate garanzie».

5) Pacca, p. 165:

«Per intendere i termini della polemica petrarchesca bisogna tener presente che la cultura medievale divideva le attività umane in due canoni, comprendenti rispettivamente sette arti liberali (grammatica, retorica, dialettica, aritmetica, musica, geometria, astronomia) e sette meccaniche (tessitura, metallurgia, commercio, agricoltura, caccia, medicina, spettacolo). Il discrimine era costituito dal fatto che le une non prevedevano un'aspettativa di guadagno, le altre sì: per ciò stesso queste si collocavano su un piano inferiore rispetto alle prime, che venivano praticate in modo disinteressato, per puro amore della conoscenza».

Falco, p. 120:

«Per comprendere più chiaramente i termini della polemica petrarchesca sarà bene ricordare che la cultura medievale distingueva le attività umane in due canoni, comprendenti rispettivamente sette arti liberali (grammatica, retorica, dialettica, aritmetica, musica, geometria, astronomia) e sette arti meccaniche (tessitura, metallurgia, commercio, agricoltura, caccia, medicina, spettacolo). A fare da discrimine era il fatto che mentre le prime non prevedevano un'aspettativa di lucro, e venivano perciò praticate in maniera disinteressata, per puro amore della conoscenza, le seconde comportavano invece l'aspettativa di un guadagno».

6) Pacca, p. 166:

«[...] una ventennale diatriba (accostabile per ostinazione a quella condotta contro un'altra arte lucrativa, il diritto), che peraltro non gli impedì di coltivare rapporti di amicizia con alcuni medici (come i già menzionati Francesco Casini e Giovanni Dondi dall'Orologio)».

Falco, p. 121:

«Né la lunga diatriba (paragonabile per ostinazione a quella condotta contro un'altra arte lucrativa, il diritto) gli impedì di coltivare rapporti amichevoli con alcuni medici, quali Francesco Casini e Giovanni Dondi dall'Orologio».

Riconosco la mia colpa e ne chiedo ammenda all'autore del volume, nonché alla direzione della rivista che ha accolto e pubblicato l'articolo. Tengo però a sottolineare, in coscienza, che il fatto (benché in ogni caso deplorabile e ingiustificabile, indipendentemente dalla sua causa) non è in alcun modo imputabile a malizia o dolo da parte mia, ma solo a ingenuità, inesperienza e incuria.

Antonella Falco

Euherii Lugdunensis *Formulae spiritalis intellegentiae. Instructionum libri duo*, cura et studio C. Mandolfo, *Corpus Christianorum*, Series Latina LXVI, Turnhout, Brepols Publishers, 2004, pagine 233.

Il volume si apre con un'ampia introduzione (pp. V-XLIV), in cui viene anzitutto sottolineata la necessità di una nuova edizione delle *Formulae spiritalis intellegentiae* e delle *Instructiones* di Euherio di Lione, in quanto quella del Brassicanus (Basileae 1801=PL 50, 727-822) risulta inaffidabile. In quest'ultima infatti confluisce anche materiale non eucheriano; si dimostra, inoltre, ricorrendo a criteri interni, che l'edizione del Brassicanus non contiene il testo genuino di Euherio: si riscontra, ad es., la presenza di incongruenze, come le spiegazioni di alcuni termini date più volte e in modi diversi nel corso dell'opera, che è aspetto poco consono alla personalità del vescovo di Lione. Anche l'edizione del Wotke (pars I, CSEL, Vindobonae 1894) va adoperata con cautela, specie per le *Instructiones*: poco affidabile è l'apparato critico, in cui talora l'editore attribuisce ad un codice lezioni di un altro o accoglie lezioni non attestate nei codici da lui stesso adoperati.

A queste osservazioni preliminari segue un'accurata lista e descrizione dei manoscritti che tramandano le *Formulae* e le *Instructiones* di Euherio. I codici collazionati risalgono ad un archetipo; essi, inoltre, possono essere divisi in due famiglie, α e β : la prima contiene quattro manoscritti (*P*, *Vc*, *Gr*, *L*), tra i quali maggiore importanza riveste il codice *P* (=Paris, Bibl. Nat., ms. Lat. 9550), cronologicamente vicino ad Euherio (VI-VII sec.) e che presenta lezioni *singulares* accolte nel testo perché trovano riscontro nella *Vetus latina* (gli altri codici sostituiscono a lezioni della *Vetus* quelle corrispondenti della *Vulgata*); la seconda famiglia contiene tutti gli altri manoscritti. Lo *stemma codicum* chiude l'introduzione; ad essa seguono la bibliografia (pp. XLV-XLIX) e il *conspectus siglorum* (pp. L-LI).

L'edizione critica (pp. 1-216) delle due opere eucheriane si segnala per l'acribia metodologica mostrata dalla curatrice nelle sue scelte te-

stuali. Al testo la Mandolfo fa seguire due apparati: il primo è un utilissimo piccolo apparato in cui sono presenti i rimandi biblici individuabili nelle due opere di Eucherio (tra l'altro, la curatrice opportunamente evidenzia nel testo questi stessi rimandi stampandoli in corsivo); il secondo è l'apparato critico, che, particolarmente ricco, spicca per completezza e chiarezza. Il volume si chiude con due preziosi indici: un *Index locorum Sacrae Scripturae* (pp. 219-230) e un *Index auctorum bibliographiae* (pp. 231-232).

Carmelo Salemme

J. Gruber, *Kommentar zu Boethius, De consolatione philosophiae*. 2., erweiterte Auflage. Texte und Kommentare, 9, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2006, pagine XI + 520.

Questo lavoro del Gruber costituisce la seconda edizione di quella stampata nel 1978, già indispensabile punto di riferimento per gli studiosi del capolavoro boeziano. Diciamo subito che questa nova edizione conferma e ulteriormente convalida il giudizio che ci troviamo di fronte a un commento eccellente. A cominciare dalla densa introduzione che studia la vita e le opere di Boezio, la tradizione letteraria della *Consolatio* (sezione ricchissima e articolata), la tradizione letteraria e filosofica (quest'ultima, particolarmente ardua, con grande equilibrio) entro cui si inserisce, le fonti, la lingua e le forme espressive, l'originalità dell'opera, la sua influenza nei secoli successivi, la tradizione manoscritta (per questa edizione Gruber utilizza come testo base quello stabilito dalla teubneriana di Moreschini 2005, senza però esimersi dal discutere alcuni più rilevanti problemi testuali). Il commento è inappuntabile: un autentico modello di esegesi puntuale e attenta, ma mai sovrabbondante. Sono focalizzati i problemi, l'interpretazione del Gruber e quella di altri studiosi, i riferimenti ai precedenti letterari e filosofici, che non vengono mai affastellati (come molto spesso accade nei moderni commenti ai classici), ma sempre entro un

discorso dimostrativo, in funzione dell'esegesi. Quasi inutile aggiungere che il Gruber ha rivisto il suo commento alla luce di quanto è stato prodotto nei circa tre decenni che separano questa edizione dalla prima, dimostrando una completa, consumata padronanza di quanto è stato scritto nel frattempo (non posso passare sotto silenzio l'ottima rassegna di studi boeziani dal 1925 al 1998 curata dal Gruber nelle annate 1997 e 1998 di "Lustrum"). Gruber guida la lettura oserei dire passo per passo, anche con l'ausilio di limpide introduzioni ai singoli libri e alle singole sezioni. Si potrebbe lamentare l'assenza del testo latino, ma il suo inserimento avrebbe comportato una eccessiva mole del volume, già di 520 pagine. Esaustiva la bibliografia, organizzata in sezioni analitiche. Per l'accuratezza e l'articolazione degli indici (pp. 445-520), perfetti, rimando alla verifica del lettore.

Carmelo Salemme

Isabella Gualandri, Fabrizio Conca, Raffaele Passarella (a cura di), *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo*, Milano, Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario, 2005, pagine XVIII 817.

Il volume è una raccolta di saggi dedicati alle trasformazioni in campo culturale, politico, religioso e, soprattutto, letterario, che avvengono nel periodo compreso fra il IV e il VI secolo. Differenti sono le prospettive e svariati gli approcci dei numerosi contributi della raccolta tanto che emerge la complessità dei fenomeni e la molteplicità di risultati ottenuti dai vari esperimenti letterari. L'intento del progetto è ambizioso, in quanto la fusione di nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo avvenne su due piani diversi, ma allo stesso tempo inscindibili: quello delle forme e quello dei contenuti. Pur affrontando temi così delicati e complessi, la maggior parte dei contributi si distingue per rigore e chiarezza sia nell'impostazione generale che nell'analisi di singoli motivi. Isabella Gualandri, in una breve *Introdu-*

zione (pp. IX-XVII), presenta nel suo insieme l'opera, da lei curata insieme a Fabrizio Conca e Raffaele Passarella. Il volume raccoglie i risultati di un programma di ricerca d'interesse nazionale (dell'anno 2002) dedicato a *Le trasformazioni letterarie, culturali e politico religiose in età tardoantica (IV-VI sec.) tra Oriente e Occidente*, al quale hanno partecipato gruppi delle Università di Chieti, L'Aquila, Milano, Trento, Urbino, e che ha riunito studiosi di letteratura e lingua latina e greca, letteratura cristiana antica, storia del Cristianesimo e della Chiesa, storia romana. I vari autori hanno presentato i loro contributi in occasione di tre iniziative promosse nell'ambito di tale programma di ricerca, che si sono svolte presso l'Università degli Studi di Milano: una giornata di studio sul tema *Cultura e lingua di Ambrogio*, svoltasi il 28 aprile 2004, e due convegni, *Le trasformazioni dei modelli culturali in età tardoantica (IV-VI secolo)*, che ha avuto luogo nei giorni 28-29 ottobre 2004, e *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo*, svoltosi il 28 e il 29 aprile 2005. Come ricorda la Gualandri nell'*Introduzione*, i venticinque interventi sono stati divisi in quattro sezioni: *Tra Oriente e Occidente*; *Cultura secolare*; *Cultura religiosa*; *Ambrosiana*, suddivisione fatta per ragioni di praticità, perché, in realtà, nel volume si sono piuttosto messe in evidenza le interazioni fra il mondo antico e la nuova temperie culturale di età tardoantica, adottando talora criteri trasversali che mettesero in luce la dialettica che si venne a creare, in quest'epoca, fra cultura profana e cultura religiosa, fra Stato e Chiesa, fra Oriente e Occidente (in particolare, questo è il tema di fondo delle prime tre sezioni in cui è scandito il volume); invece, la quarta e ultima sezione, è interamente dedicata alla figura di Ambrogio, scrittore, personaggio politico e uomo di Chiesa protagonista di tali trasformazioni, almeno nella loro fase iniziale. Perciò, pur in questa ideale suddivisione, tutti i saggi della presente raccolta cercano di rendere conto di quanto complessi siano i fenomeni che hanno portato alla separazione dell'antica unità politica e culturale fra Oriente greco e Occidente latino e di come le stesse forme tradizionali subiscano radicali trasformazioni (una sorta di destrutturazione dall'interno dei generi letterari stessi).

La prima sezione del volume, *Tra Oriente e Occidente*, si apre con il saggio di Antonio Garzya (*Il modello della formazione culturale nella tarda antichità*, pp. 3-14) incentrato sul dibattito portato avanti sia da pagani che da cristiani, greci e latini, per la definizione di un modello di formazione culturale, che fosse esempio di una continuità nella quale affiancare tradizione e innovazione. Ugo Criscuolo (*Interferenze fra neoplatonismo e teologia cristiana nel tardoantico*, pp. 15-46) mette in luce le interferenze fra la speculazione dei medio- e dei neoplatonici e la teologia trinitaria cristiana del III e IV secolo a partire dall'indagine sul tema dell'Uno di derivazione platonica. Il lavoro di Brunella Moroni (*Dopo Giuliano. Lingua e cultura greca nella famiglia imperiale fino a Teodosio*, pp. 47-99) si propone di riesaminare il rapporto dei successori di Giuliano con la cultura greca sotto i due diversi aspetti della conoscenza della lingua e delle relazioni con il mondo culturale.

All'interno della seconda sezione, *Cultura secolare*, rigorosa e dettagliata l'analisi fatta da Lucio Ceccarelli (*L'esametro di Ausonio tra classico e tardoantico*, pp. 103-135) dell'esametro di Ausonio, autore che si rifà alla tradizione precedente e che a sua volta influenza gli autori successivi. Fine e articolata la tesi portata avanti da Nicoletta Brocca nel suo saggio (*Il proditor Stilicho e la distruzione dei Libri Sibyllini*, pp. 137-184), volto a dimostrare l'ampia presenza di Claudiano nella trama e nella stessa ispirazione di fondo della invettiva di Rutilio, che utilizza il poeta alessandrino, mediante complesse e intricate allusioni, quale modello di riferimento polemico. Complesso e stimolante il lavoro di Isabella Gualandri (*Proserpina e le tre dee [De raptu Pros. 1,214-2,54]*, pp. 185-217), la quale rilegge un famoso episodio collocato fra il primo e il secondo libro del *De raptu Proserpinae*, nell'intento di far luce sull'intreccio complesso di elementi che caratterizza il componimento claudiano: la studiosa già nel suo lavoro *Aspetti della tecnica compositiva in Claudiano* (Milano-Varese 1968, pp. 68 s.) aveva messo in rilievo la profonda cultura del poeta, tratta in gran parte dalle scuole di retorica, che affinarono in lui il gusto per la descrizione. La Gualandri osserva che nel passo del *De raptu* esaminato la descrizione delle tre dee è svolta con un gioco di caratterizzazio-

ne che mira a comporre un quadro ricco di colori e di particolari icasticamente efficaci; di Venere, ad esempio, spiccano l'elaborata pettinatura e la veste di porpora, trattenuta da una preziosa fibula gemmata, opera di Vulcano (*Rapt.* II, 15-17; anche R. Bertini in *Il canone della bellezza femminile in Claudio Claudiano*, «Quaderni Catanesi» [6], 1984, p. 161 ha messo in rilievo come nell'opera del poeta alessandrino la bellezza femminile si imponga sia per la sua presentazione descrittivistica che per la ricchezza cromatica). Altra scena significativa del passo analizzato dalla Gualandri è quella relativa alla descrizione della veste indossata da Proserpina: nella tradizione dell'*ekphrasis* le immagini che appaiono sull'oggetto portato o indossato da un personaggio nascondono spesso un'allusione alla sorte del personaggio stesso (si ricordi a questo proposito la scena della consegna a Stilicone da parte di Roma della trabea consolare in *Stil.* II, 333 ss.: su di essa la stessa Roma e Minerva avevano intessuto il destino che attendeva il nuovo console e la sua discendenza). Anche a proposito di questa veste viene evidenziato il forte cromatismo: a risaltare sono i colori oro e porpora, simbolo entrambi del potere regale. Altra scena prettamente descrittiva è quella della descrizione dell'abbigliamento di Artemide cacciatrice in *Rapt.* II, 33 ss. Nel passo si possono rintracciare alcune reminiscenze erudite: Claudiano si sarebbe rifatto all'*Inno ad Artemide* (vv. 110 ss.) e all'*Inno ad Apollo* (vv. 32 ss.) di Callimaco (per esempio, uno dei punti di contatto è quello del motivo dell'oro, che caratterizza gli abiti e gli oggetti che accompagnano gli dei; del resto l'*Inno ad Artemide* callimacheo è stato tenuto presente anche per la descrizione di Diana e delle sue Ninfe nella parte conclusiva di *Stil.* III, 243 ss., passo assai vicino a quello di *Rapt.* II, 27 ss.).

Accattivante il saggio di Laurent Pernot (*L'uomo-biblioteca, Intorno a una formula di Eunapio* [Vit. phil. 4.1.3: bibliothêkê tis [...] empsukhos] e *alla sua fortuna*, pp. 219-238) che, attraverso una frase di Eunapio, il quale definisce «biblioteca vivente» o «parlante» Cassio Longino, critico e filologo lettore di libri, delinea il modello dell'uomo-biblioteca, modello culturale tipico della tarda antichità. Denso e pregnante il saggio di Angelo Luceri (*Il carro di Venere: tradizione e*

innovazione in Draconzio, Romuleon 6,72-79, pp. 239-254), che analizza un passo del *Romuleon* (6, 72-79) di Draconzio per dimostrare come una materia anche molto tradizionale possa venir rinnovata con mezzi raffinati. Isabella Canetta (*Quod fecit Homerus: i rimandi omerici nel commento di Servio all'Eneide*, pp. 255-279) tenta nel suo lavoro di dimostrare, persuasivamente, i limiti della conoscenza scolastica della lingua e della letteratura greca e lo fa analizzando molti casi in cui, nel commentare l'*Eneide*, Servio rinvia ad Omero per spiegare una serie di particolari virgiliani di varia natura, basandosi sulla tradizione esegetica ed erudita legata ai poemi omerici. Anche Massimo Gioseffi (*Un libro per molte morali. Osservazioni a margine di Tiberio Claudio Donato lettore di Virgilio*, pp. 281-305) si occupa di tradizione scolastica, infatti, prende in esame il commento di Tiberio Claudio Donato all'*Eneide* e, in particolare, uno dei motivi che emerge dal commento stesso e cioè l'immagine di un Virgilio maestro anche di morale. Gabriella Moretti (*Ennodio all'incrocio fra allegoria morale e allegoria dottrinale*, pp. 307-321) continua sulla linea degli autori precedenti in quanto analizza il tema dell'apprendimento in uno scrittore come Ennodio.

Nella terza sezione del volume, *Cultura religiosa*, Elena Giannarelli (*Dal vescovo Cipriano al vescovo Martino: modelli 'doppi' di santità e scritture anomale*, pp. 331-350) si occupa di agiografia cristiana e, in particolare, dei suoi punti di contatto con la biografia classica, antecedente diretto del genere agiografico. Franco Gori (*L'oratoria cristiana antica: dall'improvvisazione alla ripetizione. Il ruolo della memoria*, pp. 351-370) continua su questa linea occupandosi dell'omelia cristiana, che aveva la funzione interna alla Chiesa di definire l'identità del Cristianesimo. Carla Castelli (*Gregorio di Nazianzo. Nell'Epitafio per Basilio il Grande*, pp. 371-389), analizzando l'epitafio di Gregorio di Nazianzo per Basilio alla luce della tradizione retorica epidittica, disvela, negli schemi e nei meccanismi dell'encomio, una sofisticata costruzione attraverso cui si arriva ad una sorta di auto elogio all'interno dell'elogio vero e proprio. Un saggio di analisi testuale ci è offerto da Carla Lo Cicero (*I munera del cristiano: Rufino di Aquileia*

lettore di Cipriano, pp. 391-415), che esamina la traduzione fatta da Rufino di Aquileia dell'omelia di Basilio di Cesarea *In illud dictum Evangelii secundum Lucam*: “*destruam horrea mea et maiora aedificabo*”. La studiosa evidenzia che il traduttore lentamente trasforma il contesto di partenza, sostituendo a quegli elementi più propriamente greci, altri elementi desunti da modelli a lui più consoni (come Cipriano) e giocando su diversi livelli lessicali. Marco Tullio Messina (*Nuove tracce di Origene nel Commento ad Osea di Girolamo*, pp. 417-446) conduce uno studio assai puntuale sul *Commento ad Osea* di Girolamo, opera in cui quest'ultimo cerca di giustificare la propria versione latina delle Scritture. Lunga e articolata la disanima di Franca Ela Consolino (*Il senso del passato: generi letterari e rapporti con la tradizione nella 'parafrasi biblica' latina*, pp. 447-526) sul tema della parafrasi: la studiosa, prendendo spunto dall'evoluzione della poesia latina di contenuto biblico dalla prima metà del IV sec. alla fine del VI ed esaminando minuziosamente i testi, dimostra che essa non può essere ricondotta al genere della cosiddetta 'parafrasi biblica', ma piuttosto all'*epos* biblico. Giuseppe Lozza (*Postille al Canto XI della Parafrasi di Nonno di Panopoli*, pp. 527-541) si occupa della *Parafrasi al Vangelo di Giovanni* fatta da Nonno, opera a lungo trascurata come prodotto estremamente marginale della poesia tardoantica in lingua greca.

Nell'ambito della sezione dedicata ad Ambrogio e ai suoi scritti, Matilde Caltabiano (*Ambrogio e la comunicazione*, pp. 545-559) si occupa di oratoria e lo fa inquadrando il genere nel problema più generale della comunicazione nel mondo tardoantico cristiano. I due lavori seguenti si occupano dei testi greci modelli per i Padri occidentali: Michele Cutino (*La tripartizione del sapere in Ambrogio*, pp. 561-631) esamina la ripresa, da parte di Ambrogio, in quattro sue opere (*l'Expositio evangelii secundum Lucam*, *l'Expositio psalmi*, *l'Explanatio psalmi* e il *De Isaac*), dello schema tripartito in cui il mondo antico divideva comunemente il sapere. Paola Francesca Moretti (*Cane d'un filosofo, cane d'un eretico. Appunti sulla fortuna cristiana del cane 'sillogistico'*, pp. 633-660) nel suo saggio prende le mosse da un aneddoto di Crisippo, famoso nel mondo pagano e ne indaga l'utilizzo

in ambito cristiano fino al mondo bizantino. Elena Meligrana (*L'esortazione al digiuno: rielaborazione del modello basiliano nel De Helia di Ambrogio*, pp. 661-684) analizza le diverse tecniche con cui Ambrogio, nel *De Helia et ieiunio*, prende come modello alcune omelie di Basilio, ora traducendole *tout court*, ora rielaborando i passi in modo originale, trascogliendo solo ciò che era utile per la sua composizione. Luigi Federico Coraluppi (*Uso retorico del lessico giuridico nel De Tobia di Ambrogio: considerazioni preliminari*, pp. 685-730), sempre da un punto di vista linguistico, indaga le competenze giuridiche di Ambrogio in un'opera intitolata *De Tobia*, dedicata al tema dell'usura. Tecnico e stringente il lavoro di Raffaele Passarella (*Le spalle di Sicheu* [Ambr. Interpell. 4.4.16], pp. 731-739), che conduce un'attenta analisi lessicale e linguistica di alcuni testi ambrosiani; egli portando avanti una ricerca sugli aggettivi in *-osus*, interviene su un problema testuale. Chiara Somenzi (*Affinità di formazione scolastica tra Ambrogio e lo ps. Egesippo*, pp. 741-780), con una puntuale ricerca, mette in luce i punti di contatto fra cultura grammaticale e retorica, sottesa alla traduzione latina della *Guerra giudaica* di Flavio Giuseppe attribuita ad Egesippo e alcuni passi di opere di Ambrogio.

In molti dei contributi del volume emerge l'attenzione per gli autori più letti in questi secoli della tarda antichità divenuti, appunto, modelli di formazione culturale, cui guardavano anche i pensatori cristiani nell'intento di elaborare un nuovo sistema di pensiero. Il problema dei generi letterari e dei confini, talora labili fra un genere e l'altro, è affrontato in molti lavori; si tratta di un problema sentito perché, oltre a tenere presenti i legami che vi possono essere spesso fra un genere e l'altro, si deve considerare il peso notevole della tradizione pagana. Altro tema essenziale è quello della scuola e della tradizione ad essa connessa: tale motivo ritorna costantemente, forse proprio a testimoniare l'enorme importanza della scuola, quale luogo dove avveniva la conservazione e l'assimilazione del patrimonio culturale e letterario dell'antichità pagana, cui, proprio, in quegli anni si affiancarono modelli più nuovi e attuali come quelli cristiani, *in primis*, la Bibbia. Come si evince da molti contributi, l'*Eneide* di Virgilio era testo chia-

ve per la formazione delle generazioni più giovani: essa era considerata in età tardoantica *exemplum* sia in campo letterario che morale. Dalla complessità e dalle diversità dei temi affrontati emerge chiaramente l'esigenza di esaustività insita nel progetto complessivo del volume.

Concludono il volume un ricco *Indice dei nomi* a cura di Raffaele Passarella (pp. 781-804) e un Elenco dei nomi degli autori dei saggi (pp. 805-806).

Emanuela Cairo

Giacomo Ferrà, *Petrarca, la politica, la storia. Supplemento agli Atti del Convegno Internazionale "Petrarca, l'umanesimo e la civiltà europea" (Firenze, 5-10 dicembre 2004), Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2006, pagine 215.*

La vastissima produzione letteraria del Petrarca offre alla tradizione culturale italiana ed europea una copiosa messe di argomenti su cui esercitare una proficua e non peregrina riflessione. Nell'ambito di una valutazione complessiva della sua attività, tuttavia, il versante rimasto finora più in ombra, anche se non del tutto esente da indagini e studi, risulta essere quello storico-politico. Su tale aspetto dell'opera petrarchesca ha inteso soffermarsi Giacomo Ferrà nel suo saggio *Petrarca, la politica, la storia*, nato in margine al Convegno Internazionale Petrarca, l'umanesimo e la civiltà europea (Firenze, 5-10 dicembre 2004). La struttura del testo si articola in tre capitoli: I. *Petrarca, Cola, l'Impero*; II. *Petrarca e la politica signorile*; III. *Tra storiografia e politica*.

L'incontro con Cola di Rienzo rappresenta per molti versi un momento cruciale, sia per quel che concerne la vicenda personale e biografica di Petrarca, venendo a collocarsi negli anni centrali della vita di Francesco, sia, soprattutto, per quel che riguarda lo sviluppo storico del pensiero politico petrarchesco. L'incontro con Cola, infatti, mette storicamente alla prova l'impareggiabile formazione classicistica che

il Petrarca aveva maturato negli anni e che lo aveva indotto a formulare una concezione italica del problema politico, nonché un accesso privilegiato all'esemplarità classica, rinnovata nel suo significato da un nuovo modo di leggere le testimonianze degli antichi fondato sulla convinzione di una loro validità e riproducibilità come paradigma del presente. Che il Petrarca avesse elaborato una proposta nota e discussa in ambito peninsulare è dimostrato da un importante carteggio in versi con Rinaldo Cavalchini, riportato recentemente alla luce, e testimoniante la ricezione in diverse città padane delle *Epystole* di contenuto politico I, 2 e I, 3.

L'esperienza diretta di una Roma in cui il presente scadimento materiale e morale coesisteva con le meravigliose vestigia di un passato glorioso, ancora in grado di testimoniare al mondo l'antica magnificenza, era di per sé incitamento e sprone per l'elaborazione di una visione del mondo nella quale «l'esemplarità classica, finalmente rilevata da un Antico filologicamente ricostruito di contro al contesto medievale, [divenisse] aspirazione ad un rinnovamento dell'attuale stagione, ad un ripristino di una linea politica 'virtuosa' tale da riportare la pace nell'Europa travagliata, nell'Italia divisa» (p. 16). Frutto ed espressione di tale tensione sono le due prime opere di argomento pienamente classicistico, il *De viris illustribus* e l'*Africa*. Fu con questo bagaglio ideologico che Petrarca si apprestò ad incontrare Cola di Rienzo, col quale condivideva il sogno di unire le fortune di Roma e dell'intera penisola, riportando in auge i modi di quei magnanimi uomini della statualità romana le cui gesta Petrarca aveva nuovamente proposto all'attenzione e alla meditazione della coeva civiltà medievale.

Il momento chiave della compromissione renziana, che aveva indotto Petrarca a rompere con il suo ambiente, deteriorando in modo irreparabile il suo contubernio coi Colonna e mettendo in discussione il proprio prestigio per sostenere la generosa quanto sfortunata impresa del tribuno, viene analizzato dal Ferraù attraverso la disamina delle lettere direttamente indirizzate da Petrarca a Cola, o che, pur indirizzate ad altro destinatario, rimandano indirettamente all'opera del tribuno, a partire dalla nota e corposa *Hortatoria*, contenuta nelle *Disperse*,

fino alle epistole delle *Sine nomine*, già consapevoli dell'inizio della crisi, e alle *Familiari* in cui il poeta riconsidera retrospettivamente l'intera vicenda. Le lettere a Cola, in particolare, si strutturano su un doppio registro, venendo a configurarsi, da un lato, come esortazioni e chiarimenti relativi alla linea politica da seguire e, dall'altro, come vere e proprie 'epistole cifrate' destinate a fornire precise informazioni, sotto il consueto velame della *visio in somniis*, circa quanto si preparava in Curia nei confronti del problema romano.

L'attento e accurato esercizio interpretativo condotto dal Ferraù su questi documenti ha consentito di far emergere una sostanziale difformità tra le strutture mentali dei due personaggi: se, da un lato, Cola incarna ancora la figura dell'uomo 'medievale', non sempre in grado di distinguere, nonostante una non irrilevante 'lettura' dell'antico, il profondo mutamento di civiltà, di modo che la sua opzione è quella della *Renovatio*, affidata soprattutto ad una serie di circostanze formali e rituali, dal canto suo il Petrarca si mostra consapevole dello iato esistente tra una civilizzazione esemplare e una secolare decadenza e propende, pertanto, per una nozione di *Rinascita*, in virtù della quale l'uomo contemporaneo può ritrovare una linea virtuosa che gli consenta di ricostruire una valida realtà mediante il profondo ripensamento e l'esemplaristica fruizione del paradigma di Roma antica.

Una volta conclusasi la vicenda di Cola, Petrarcaprofonderà i suoi sforzi nel tentativo di aprire nuovi fronti di interesse politico, da un lato intrecciando relazioni con le maggiori realtà peninsulari, sia signorili che repubblicane, dall'altro tentando di esperire una via universalistica che avocava all'imperatore quell'istanza 'romana' che il tribuno aveva fallito. Seguendo il filo rosso della struttura delle *Familiaries*, il Ferraù mostra come Petrarca, lungi dall'abbandonare il sogno di attualizzare una linea politica classicamente virtuosa, ne abbia riformulato i termini resecando gran parte dell'originario sogno repubblicano e rimodulando il progetto su nuovi attori, primo fra tutti l'Eletto re dei Romani: quel Carlo IV di Boemia, al quale, nella seconda parte delle *Familiaries*, Petrarca indirizzò tante lettere di esortazione, incoraggiamento e, finanche, aspra riprovazione. Le deludenti, benché realisti-

che, risposte di Carlo, imperniate sull'analisi della frammentata e contraddittoria situazione politica italiana, spingeranno il Petrarca, nell'ultimo libro delle *Familiars*, a scegliere di dialogare ormai direttamente con gli illustri uomini dell'antichità. Ma se il sogno imperiale è destinato a dissolversi presto, l'antica, entusiasmante esperienza di Cola, in virtù dei segni di rinascita che aveva fatto balenare, accompagnerà il Petrarca lungo tutta la sua meditazione culturale, fino all'estrema difesa della romanità contro la protervia gallica, nella tarda polemica contro Jean de Hesdin.

La considerazione del Petrarca 'signorile', nel secondo capitolo dell'opera, implica la ricognizione del complesso rapporto tra intellettuale e politica, in un contesto – la seconda metà del Trecento – che registra il progressivo sviluppo storico di quelle nuove istituzioni che porteranno alla nascita dello stato regionale monarchico in tutta l'Italia centro-settentrionale. In tale contesto, la realtà signorile più forte e ambiziosa, l'unica cui potesse convenire una dimensione italica e finanche regia, era quella viscontea, presso cui il Petrarca troverà allocazione negli anni compresi tra il 1353 e il 1361, non senza suscitare, com'è noto, notevoli perplessità da parte dei suoi numerosi amici, e una particolare ostilità da parte degli ambienti fiorentini, che troverà la sua più animosa e veemente espressione in Giovanni Boccaccio. La giustificazione petrarchesca passa sostanzialmente attraverso la rivendicazione della propria distaccata funzione di coscienza critica, per cui, anche in momenti politici di collaborazione, se pure l'intellettuale si trova a vivere nello stesso contesto socio-politico del signore, non per questo la relazione intercorrente con quest'ultimo deve essere improntata alla mera subordinazione, tanto più che il dotto esercita un dominio su regioni forse più importanti, certo di più lunga durata che il puro e semplice regime territoriale: in tale prospettiva, il nuovo modello, certosamente elaborato dal Petrarca, viene a costituire un'innovazione rispetto alla sostanziale 'organicità' dell'intellettuale comunale, e offre un forte paradigma al cosmopolitismo della futura stagione umanistica.

Il Ferraù, tuttavia, non manca di sottolineare come, benché onorata e privilegiata, la presenza petrarchesca presso le corti padane non fu sempre riconducibile alla raffigurazione idealizzata e aliena da compromessi che Petrarca ha voluto fornire circa la sua collaborazione con Visconti e Carraresi. Nel ricco apparato di note che correde il saggio, lo studioso non trascurava di ricordare momenti di tensione e imposizioni talora umilianti: è il caso, ad esempio, della lettera a Giacomo Bussolari commissionata da Bernabò Visconti e riguardante i cani di Pavia (che costituisce la *Dispersa* 39 dell'edizione Pancheri), o il sostegno che il Petrarca dovette fornire alla persecuzione, da parte del solito Bernabò, dell'amico Pandolfo Malatesta. Non fu casuale, dunque, che, lasciando Milano, Petrarca interrompesse i rapporti con Bernabò, mantenendo, invece, un rapporto di stima e collaborazione con Galeazzo, che sempre lo aveva adoperato solo in circostanze di alto decoro e rilievo politico.

Sta di fatto, comunque, che un contesto monarchico risultava certamente più congeniale ad un intellettuale come il Petrarca, perché gli garantiva quella *securitas* che era l'offerta privilegiata di una stabile Signoria; una sicurezza non tanto economica, cui Petrarca aveva già saputo provvedere attraverso un'oculata strategia di benefici, ma piuttosto statutaria, che, da collaterale al potere, gli permetteva di fruire onori e privilegi, primo fra tutti quello di interloquire 'alla pari' coi potenti della politica europea (papi, imperatori, sovrani francesi). Fu per questa ragione che Petrarca trascorse gran parte della sua vita in ambienti signorili, malgrado questi ultimi non fossero esenti dal pericolo di trasformarsi in tirannidi; ma più pesantemente tirannico poteva risultare, agli occhi del nostro, un regime repubblicano, dove, peraltro, la sia pur limitata dialettica che vi si riscontrava poteva indurre gente della risma di mercanti e medici a porre in discussione la sua proposta culturale (come egli lamenta nel *De ignorantia* a proposito della *veneta libertas*).

Un più ampio capitolo, il terzo, risulta infine dedicato alla disamina dell'impegno storiografico del Petrarca. Il Ferraù disegna la traiettoria dell'attività storiografica e della meditazione della storia romana del Petrarca a partire da un iniziale momento di schietto, e fors'anche ri-

gido, classicismo, che pervade e innerva in parallelo la struttura del *De viris illustribus* e dell'*Africa* e che privilegia decisamente il periodo repubblicano, fino all'approdo consapevole, attraverso una maturazione esistenziale e culturale, non priva di persistenti tensioni romane, all'ambito nel quale si stava elaborando una linea progressiva della civilizzazione europea, quella padana e signorile, di cui, se anche Petrarca non scrive la storia, ne dibatte tuttavia in maniera partecipe e attenta le problematiche della contemporaneità, senza, peraltro, distogliere l'attenzione dai *luminari* universali, e rimodulando la soggiacente concezione politico-ideologica nei termini suggeriti da quella esperienza. È bene ricordare, e il Ferrau non manca di sottolinearlo, che Petrarca non è uno storico accademico, né avrebbe potuto esserlo proprio in virtù di quella funzionalità esemplaristica della storia che ne eleva al sommo grado il livello di ideologizzazione, ragion per cui non mancano, nella pagina petrarchesca, proposizioni fortemente aporetiche, contraddizioni, momenti di incertezza nella messa a fuoco e nella definizione di singole problematiche: tuttavia, un giudizio complessivo non può esimersi dal mettere in evidenza la non irrilevante positività del contributo storiografico petrarchesco.

Dal saggio di Ferrau emerge l'immagine di un Petrarca che assesta sempre più, nei tardi anni della sua vita, il suo dibattito culturale in una dimensione 'signorile', sempre più legata alla sua esperienza padana, e, in negativo, alle sue delusioni nei confronti delle due grandi istituzioni di lunga durata, l'Impero e il Papato, le quali avrebbero potuto indicare alla *civilitas* umana una più ampia e legittima direzione, ma la cui assenza dall'agone politico della penisola aveva conferito alle minori realtà statuali d'Italia un titolo di supplenza che, sia pure tra lotte e particolarismi, avrebbe comunque prodotto una nuova, vincente civilizzazione. A Giacomo Ferrau va il merito di aver saputo evidenziare nel suo saggio come di questa civilizzazione il Petrarca sia stato non solo colui che seppe antivederne, in larga misura, gli esiti, ma anche l'intellettuale prestigioso che sparse a piene mani quei semi che avrebbero dato il loro frutto nell'ormai incipiente civiltà umanistica.

Antonella Falco

Pasquale Guaragnella, *Il pensatore e l'artista. Prosa del moderno in Antonia Labriola e Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2005, pagine 269.

Esiste un filo, a volte sotteso, altre volte più evidente, che tesse la trama del libro di Guaragnella, *Il pensatore e l'artista*, e che accosta Labriola a Pirandello. In cinque capitoli vengono precisate affinità tematiche e retoriche presenti nella prosa dei due autori, figure e temi del moderno che si articolano attorno all'indagine sulla malinconia e sull'umorismo.

È interessante notare come Labriola prediliga un linguaggio esatto, in linea con alcune pagine del *Saggiatore* di Galilei, ma anche con l'andamento della scrittura del De Sanctis. Per comprendere al meglio il problema della scrittura in Labriola, Guaragnella ci fa entrare nella stanza da lavoro del filosofo: attraverso le lettere indirizzate a Croce e a Sorel, si riescono a comprendere le difficoltà incontrate dal Labriola, il quale trattando del materialismo storico sente fortemente l'assenza di una esperienza e di una cultura su cui far leva. Il suo atteggiamento critico-problematico intorno al materialismo storico è mosso anche dal desiderio di mantenere un tono colloquiale, che rifugge da astrattezze teoriche. In questo è possibile individuare la vicinanza con la prosa del Pirandello, vicinanza che si fa ancor più forte nel momento in cui emergono alcune figure tipiche della rappresentazione dello scrittore umorista: il cantafavola, lo scrivere «sciancatamene», l'aver «noie per la testa», la scrittura nata attraverso la conversazione, la piccolezza dell'uomo, il quale si illude, tuttavia, della grandezza sua e dei suoi simili.

Labriola, soprattutto nella scelta della forma dialogica, intesa nel suo essere un insieme di voci che si intersecano e si mescolano, sceglie come riferimento il Diderot di *Jacques le fataliste*, senza dubbio modello di umorismo e di 'leggerezza'. Nel terzo saggio dedicato da Labriola al materialismo storico, intitolato *Discorrendo di Socialismo e di filosofia. Lettere a Georges Sorel*, prende corpo un'altra immagine tipica relativa alla scrittura, quella del 'quasi libro', che richiama alla mente un passaggio testuale analogo, anch'esso di carattere umoristico, incentrato sul tema del libro e della sua impossibile 'compiu-

tezza': i protagonisti sono Mattia Pascal e don Eligio Pellegrinotto. Guaragnella coglie con saggezza e perspicacia tutte le battute del dialogo che rinviano a una critica della classicità letteraria che unisce in un tacito sodalizio intellettuale Labriola e Pirandello.

Altro motivo che ricorre spesso nelle pagine dei due scrittori è quello del riso e della malinconia. Entrambi sembrano indossare spesso la maschera di Democrito melanconico e ridente. Nell'ultima parte della vita, tuttavia, in Labriola predomina un volto a ciglio asciutto della malinconia. Nonostante il male che lo assilla, Labriola continua ad usare l'umorismo come strumento della scomposizione: egli rifiuta ogni illusione consolatoria per abbracciare il motivo della vita guardata dal di fuori, e ormai non più vissuta. Il filosofo sembra assumere, come sfumatura segreta della sua malinconica disperazione, i tratti di un ghigno diabolico; un ghigno vicino a quello del *Belfagor* machiavelliano che Pirandello dispone nella galleria dei modelli di umorismo. Per Pirandello, infatti, Machiavelli è un «sommo nostro», dotato di spirito di osservazione, capace di comprendere la forza delle cose e pertanto teso ad analisi argute e sottili.

Nel terzo capitolo, dedicato a Pirandello e alla cultura dell'umorismo, Guaragnella configura un percorso tra gli scrittori che hanno, in qualche modo, influenzato l'umorismo pirandelliano. Spicca la figura di Giordano Bruno, il quale, secondo Pirandello, ha contemplato azioni e discorsi umani col senso di Eraclito e di Democrito ad un tempo. Guaragnella rileva come anche negli appunti di alcune lezioni tenute da Antonio Labriola tra la fine dell'800 e i primi del '900 compaiono acute osservazioni sulla forma letteraria dei *Dialoghi italiani* di Giordano Bruno: il filosofo riconsidera con singolare attitudine umoristica la vicenda e l'opera del Nolano.

Guaragnella analizza poi, in modo puntuale e con frequente riferimento ai testi, gli scrittori umoristi richiamati da Pirandello nel saggio sull'*Umorismo*. Del De Marchi prende in considerazione un romanzo, il *Redivivo*, non menzionato da Pirandello nel suo saggio, e mostra come la trama si intrecci con quella de *Il fu Mattia Pascal*. Ancora più stretto è il rapporto che lega Pirandello a Cantoni, la cui traccia dichia-

rata resta nella dedica a *Il fu Mattia Pascal*: «Alla memoria di Alberto Cantoni/ Maestro d'umorismo questo libro/ Che egli aspettava e non poté leggere». A Cantoni sono riservate quattro pagine del saggio sull'*Umorismo*, nelle quali il 'maestro' viene definito «un critico fantastico», in quanto si serve a un tempo dei procedimenti della critica e di quelli dell'arte.

Interessanti risultano gli spunti che ci offre nel quarto capitolo, dedicato all'analisi della fitta rete di legami tra Pirandello ed altri autori in rapporto al romanzo *Serafino Gubbio operatore*: primo fra tutti il 'maestro in ombra' della letteratura umorista Alberto Cantoni che, con il suo romanzo *Un re umorista*, presenta un ricco repertorio di motivi e temi da cui attingere. I riferimenti scelti da Guaragnella risultano spesso illuminanti ed aprono prospettive realmente avvincenti. Ad esempio la figura della mano e dell'operazione ripetitiva e meccanica di Serafino viene accostata ad un passo del *Re umorista* in cui si fa riferimento alla mano che trascrive le banalità o le tragedie quotidiane. Anche la struttura del romanzo *Serafino Gubbio operatore* ricalca quella del romanzo di Cantoni.

Un passo di sicura sensualità e forza seduttiva è scelto da Guaragnella per descrivere la Nestoroff, quello della danza: «senza darsi alcun pensiero della sua nudità, ella si dimenava come frenetica, ansava, e pian piano, con voce affannosa, sempre con gli occhi fissi ne' miei domandava ogni tanto: vien comme ça?, come se volesse sapere da me e gli occhi erano quelli di una pazza». Viene a questo punto sapientemente richiamato un passaggio del fascicolo terzo del *Re umorista*, quello intitolato *Il ballo flamenco*: anche il tema della danza quale voce del corpo è dunque attinto da Cantoni, così come l'immagine del cavallo sfiancato e l'identità tra l'uomo e il cavallo.

Di sicuro interesse risultano le pagine dedicate a Formiggini, autore di una Tesi di laurea, *Filosofia del ridere*, che «si potrebbe chiamare *gaia scienza*». Guaragnella traccia in modo chiaro la linea che lega Pirandello e Formiggini, sceglie passi della *Filosofia del ridere* attraverso i quali è possibile rintracciare parole e immagini affini alla poetica pirandelliana dell'umorismo: il nodo tematico più significativo è rappre-

sentato dalla figura del povero diavolo o del 'povero cristo' che caratterizza gli ultimi anni della vita del Formiggini e avvicina sensibilmente l'autore all'umorismo tragico del Pirandello. L'umorismo ebraico dell'escluso va progressivamente identificandosi con la *facies* più tragica dell'umorismo pirandelliano. A questo proposito Guaragnella mette in scena uno dei più tragici personaggi pirandelliani: Serafino Gubbio operatore.

Un aspetto di rilievo nel saggio di Guaragnella riguarda il cammino tra i testi: l'autore ci guida, suscita curiosità creativa, grazie alla selezione accurata dei brani analizzati, così da offrire lo spunto per ulteriori approfondimenti. La tecnica del confronto consente, infatti, di cogliere le connessioni, ma anche di individuare le peculiarità di ciascuno. Per esempio, un passaggio critico stimolante mette in rapporto Pirandello e Sbarbaro. Guaragnella individua intersezioni tematiche e figurali: il camminare nel cuore della notte e riflettere; la visione della città moderna come grande deserto; il contrasto tra un presente immobile e il sommuoversi improvviso dei ricordi; l'alienazione/atarassia dell'uomo moderno; la figura dell'uomo-pietra e dell'uomo-pianta.

Il percorso continua chiamando in causa altri autori: Leopardi con la prima parte del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, ladove si parla della beatitudine delle bestie, contrapposta alla condizione di infelicità indotta negli uomini dalla ragione; lo Sterne del *Tristram Shandy*, nelle cui pagine è rinvenibile il filone tematico del personaggio che disprezza ogni atteggiamento che affetti gravità come mascheramento e paludamento; Galileo, autore del *Saggiatore*, la cui scrittura umoristica, secondo l'analisi di Bachtin, offre l'archetipo del romanzo moderno; Baudelaire che viene chiamato in causa per la figura del 'vecchio saltimbanco' muto che rappresenta un aspetto del fallimento dell'artista nell'età moderna. Viene poi disvelato un sotterraneo rapporto tra Pirandello e l'opera di Giordano Bruno, uniti dall'idea che la superiorità degli uomini sugli altri esseri viventi si decreti solo su basi naturali.

Nell'ultimo capitolo l'attenzione è fermata sui paesaggi del moderno, in particolare sulle stazioni ferroviarie e sui treni presenti in *Novelle per un anno*. Guaragnella passa in rassegna una serie di novelle in

cui è presente questo *topos*, in dialogo fertile con Remo Ceserani, autore del saggio *Treni di carta*.

Nella novella *Con altri occhi* gli spazi interni della stazione ferroviaria rispecchiano l'animo della protagonista, pervaso da un senso di angoscia e di vuoto. Ma il paesaggio incorniciato dal finestrino di un treno può anche risvegliare, come nel caso della novella *Va bene*, un senso di attesa, di aspettativa, e quindi la stazione può assumere anche un ruolo positivo. L'atmosfera presenta connotati diversi nella novella *Notte*, dove il rumore del treno che viaggia nel buio viene paragonato al grido dell'anima angosciata: la stazione, dunque, come metafora della civiltà moderna. Anche in questo caso, però, Guaragnella accosta ad una visione negativa legata all'immagine del treno, una positiva che vede il fischio del treno capace di suscitare la *vis immaginativa*, di risvegliare la fantasia, come nel caso della novella *Il treno ha fischiato*. L'autore ci fa inoltre notare come Pirandello riprenda da Carducci le immagini dei treni in corsa, interpretandole, però, in senso rovesciato, tutto pessimistico.

Il saggio si chiude sull'analisi della novella *Una giornata*, in cui è narrata, in modo essenziale, l'avventura terrena: la nascita, la vita, la morte, cui fanno da sfondo l'ultimo treno e l'ultima stazione di Pirandello, carichi di significati allegorici. I due grandi temi sono l'espropriazione del tempo e la privazione della memoria: così la smemoratezza, lo smarrimento totale e l'alienazione da sé e dagli altri rappresentano la sconfitta del personaggio pirandelliano: «Tutto sarà come nulla. E silenzio».

Rosaria Famiglietti

Alberico Guarneri, *Sguardi, maschere, seduzioni. Da Verga a Tozzi*, Cosenza, Pellegrini, 2007, pagine 206.

«Questo “raggio di sole” che si incunea attraverso “uno strappo dello stoino” ricorda il “raggio pieno di sonno” che “aveva invaso tutto il foglio di carta” sul quale Pietro tentava di riprodurre “un brutto ri-

tratto a stampa” con risultati del tutto insoddisfacenti: ancora una volta, quindi, è il sole ad attestare l’inadeguatezza dello sguardo del protagonista ed il fallimento dei suoi obiettivi. Pertanto, come egli aveva dovuto accantonare l’idea di studiare disegno, allo stesso modo dovrà rinunciare al proposito di concretare un rapporto duraturo con Ghisola» (pp. 195-196). Così scrive Guarnieri nell’ultimo saggio del suo libro dedicato al romanzo di Federigo Tozzi *Con gli occhi chiusi*. Nel volume lo studioso cerca di seguire le particolari modalità con cui il motivo dello sguardo si intreccia a quella che potrei definire, secondo una suggestione già compresa nel titolo del libro, la seduzione mancata della modernità, lì dove l’identità del personaggio narrativo si frantuma e l’incapacità di comunicare e costruire legami sentimentali stabili diventa emblema di un più profondo disagio esistenziale. Se, nella lettura delle vicende di Pietro Rosi, le *défaillances* percettive sono tutto sommato ovvie, non così nelle opere letterarie analizzate in altri saggi, rispettivamente *La Lupa* di Verga, *Il Piacere* di D’Annunzio, la novella *La rosa* di Pirandello, *L’incendio nell’oliveto* di Grazia Deledda.

Guarnieri sottolinea come la narrativa moderna si formi all’insegna della problematicità centrifuga dei punti di vista e come, il più delle volte, lo sguardo, sotto il peso di una interiorità lacerata, si offuschi, incapace di decifrare gli indizi del mondo esterno: illeggibile ormai, per parafrasare Bloomenberg. Nelle strategie seduttive delle opere lette dallo studioso non ci sono vincenti. Nella novella verghiana, analizzata nel primo capitolo, Nanni non comprende i segnali di pericolo legati alla sua seduttrice, ma anche l’eros che alimenta la diversità della ‘lupa’, nel microcosmo paesano della Sicilia, non definisce uno *status* privilegiato, suona invece come una condanna. L’attenzione per la *femme fatale* torna, poi, nella lettura de *Il piacere*, nel rapporto tra Andrea Sperelli e Elena Muti che, in occasione della prima visita del giovane, appare malata nel letto, con una zona di lana bianca che le fascia la fronte e le gote. Questa fascia «ha tutta l’aria di una maschera da lei indossata per portare a compimento il rito della seduzione le cui liturgie, oltretutto, non sono molto rassicuranti» (p. 47). Guarnieri, nell’evidenziare l’inefficienza del personaggio che non comprende gli indizi

funerei presenti lungo la sua strada, nota la presenza di ‘maschere’ che velano e alterano il rapporto con la realtà, vero *leit-motiv* del volume. Anche la chioma scura di Maria Ferres, donna-angelo del romanzo, diventa il velo, incapace di preservarla dalle trame erotiche dello stesso Andrea Sperelli, trasformatosi intanto da sedotto in seduttore.

Il filo rosso del travestimento si lega, nelle interpretazioni di Guarneri, alle forme di autoinganno e di illusione che insidiano l’identità del personaggio moderno. Nella novella pirandelliana, la maschera assume un significato umoristico, segnala l’impossibilità, per la telegrafista Lucietta che indossa una rosa tra i capelli durante una festa paesana, di vivere la tragicità della donna fatale, lei che resta una macchietta dagli occhi vispi, sospesa tra il carattere fatuo del romanzo d’appendice e l’ingenuità infantile. Quest’ultima, però, consente di demistificare, per contrasto, la cattiva coscienza degli abitanti civili di Pèola. In linea con l’abilità pirandelliana nel rilevare la grettezza nascosta dietro abitudini e ipocrisie della vita provinciale, Guarneri effettivamente coglie «quel processo di delimitazione della donna a oggetto di desiderio, allestito dai “civili di Pèola” sin dal suo ingresso nel paesino di cui, però, ella non si avvede, presa com’è dal ritmo vorticoso del ballo» (p. 85). Ciò che, forse, questa lettura tralascia, per lo zelo eccessivo con il quale cerca di dimostrare sempre e comunque la debolezza dei personaggi, è il timbro non proprio negativo della cecità femminile di Lucietta. Il suo leggero fluttuare, durante il ballo organizzato in suo onore dai maschi del paese, serve, infatti, a rilevare il vero polo negativo della novella che è la sessualità aggressiva, circondata da falsi pudori, degli abitanti di Pèola.

Ci sono, infine, gli sguardi lungimiranti dei personaggi che hanno, leopardianamente, una maggiore consapevolezza, ma pagano questo stato conoscitivo con la pietrificazione di ogni funzione vitale, con la persecuzione sia fisica che psicologica. Nel testo di Pirandello, è evidenziata la complessità di Silvagni, il segretario-filosofo che vive come un ‘forestiere’, distaccato dal mondo, unico a non essere travolto dalla libidine animalesca dei compaesani. Non a caso Silvagni detiene la parola sui fatti che accadono intorno a Lucietta. Eppure, mi sembra

suggerisca Guarnieri, anche i suoi occhi sono opachi, divisi tra la deformazione visiva che riduce la donna, metafora del desiderio, a automa e la parziale chiaroveggenza di chi osserva le cose dall'esterno.

Ne *L'incendio nell'oliveto*, le doti visive appartengono a Juanniccu, l'ubriacone che «riesce a svelare le molteplici macchinazioni e complesse trame passionali di cui sono preda quanti lo circondano» (p. 100). Juanniccu è il figlio degenero della famiglia, retta con piglio tirannico da Agostina, l'«indiscusso e temibile 'idolo' domestico» (p. 102) che, pur restando confinata in casa, domina con il potere degli occhi e reprime ogni rapporto estraneo al calcolo economico. Il suo silenzio ostile ricorda certe matrone ferree di Verga o De Roberto. L'aspetto più interessante dell'opera è l'ambiguo gioco di rapporti che Grazia Deledda istituisce tra Agostina e il figlio Juanniccu; come il Silvagni di Pirandello, Juanniccu è un narratore di secondo grado perché è lui a raccontare alla terribile madre che lo emargina e avversa quanto accade all'esterno: la morte della zia Paschedda Mura, la passione tra Gioele e la nipote Annarosa che, invece, Agostina, per interesse, vorrebbe sposare al figlio della Paschedda. Guarnieri fa emergere efficacemente la complessità dei piani narrativi presenti nel testo, dando un respiro teorico alla diade Agostina-Juanniccu, riconducibile alla contrapposizione tra due sensi: gli occhi (Agostina), da una parte, la parola chiarificatrice (Juanniccu), soffocata dalle ipocrisie dei legami familiari, dall'altra.

Il libro è, certamente, degno di nota per la passione letteraria che Guarnieri, studioso e insegnante, vi trasfonde. Ciò non toglie che, come in ogni ricerca intellettuale, vi sia qualche neo, uno stile talora appesantito dal grosso numero di citazioni che sono, però, anche il segno della ricchezza dell'enciclopedia culturale di Guarnieri; talora emerge qualche schematismo dovuto all'applicazione ossessiva delle categorie euristiche amate dallo studioso (l'idea di modernità sempre legata alla limitatezza dello sguardo, la diade seduttore e sedotto, l'individuazione di maschere, riempite qua e là di un rilievo semantico eccessivo). Il volume offre, tuttavia, un prezioso contributo per chi voglia affrontare il tema delle risonanze simboliche che la visione assume nella

narrativa moderna in un momento, quello tra Otto e Novecento, che anticipa la direzione epistemologica impressa da Remo Ceserani, in rapporto però al genere fantastico, alle metafore visive. Il vedere, infatti, nel Novecento, si arricchirà di sfumature conoscitive che non consentono più di circoscrivere una realtà oggettiva. Come i personaggi descritti in *Sguardi, maschere, seduzioni*, vediamo attraverso i buchi neri delle percezioni, delle fragilità emotive e psicologiche, di ciò che ignoriamo.

Anna Guzzi

NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, in formato *Word per Windows*, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia (una in formato “doc” e l'altra in formato “rtf”) a:

Redazione di «Filologia Antica e Moderna» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL

87030 Arcavacata di Rende (CS) - tel. (0984) 49.45.07 - fax (0984) 49.45.01 - E-mail: fiusi@fil.unical.it

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo, editore, data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinatate « ») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: nome e cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non *ivi*), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinatate. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie “ ”. • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre []. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ‘ ’. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Per le parti di testo scritte in greco antico usare il font “Greek”.

Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.
carta/e = c./cc.
commento = comm.
confronta = cfr.
eccetera/et cetera = ecc.
edizione = ed.
frammento = fr.

in particolare = in part.
manoscritto/i = ms./mss.
nota/e = n./nn.
opera citata = *op. cit.* (corsivo)
pagina/e = p./pp.
paragrafo/i = §/§§
ristampa anastatica = rist. anast.

scilicet = *scil.*
seguente/i = s./ss.
sub voce = s. v.
supplemento = suppl.
traduzione italiana = trad. it.
verso/i = v./vv.
volume/volumi=vol./voll.

Esempi di riferimenti bibliografici

- Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, pp. 12 ss.
C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945 (ora in *idem, Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 329-333).
C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976².
Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris, Les Belles Lettres, 1944.
L. Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 945-981.
E. Fraenkel, *Orazio*, Oxford, Clarendon Press, 1975, trad. it. *Orazio*, Roma, Salerno, 1993.
A. Monti, *Lo scolaro maestro*, «Il Baretto» IV (2), 1927 (ora in «*Il Baretto*», rist. anast., con una Presentazione di M. Fubini, Torino, La Bottega D'Erasmus, 1977, pp. 55-59).
cfr. *schol. Theocr.* XI 1-3b, p. 241 Wendel (= Page *PMG* 822).
cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38.
Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.
E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «Rivista Storica Italiana» C (2), 1988, p. 378.
G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «L'Unità», 27 aprile 1992.
V.A. Sirago, *I Goti nelle Variae di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1986, p. 180.
C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi, giornali, favole* cit., p. 435.
G. Colli, *Introduzione*, in F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1983, pp. XI-XV.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo.

Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori.

Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

La consultazione del sito è gratuita

Direzione

Marco Santoro

Università di Roma "La Sapienza"

Via Vicenza, 23 - 00185 Roma

Tel. +39 06 49255517

Fax +39 06 49255506

marcosantoro@italinemo.it

Segreteria

Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it

Finito di stampare nel mese di maggio 2008
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali
per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

