

33-35, 2007-2008

FILOLOGIA Antica e Moderna

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XVIII-XX
33-35
2007-2008

€ 25,00



Rubbettino

Università della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XVIII-XX
33-35
2007-2008

*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
33-35, 2007-2008

Alessandro Lami

- p. 5 *Un'argomentazione di Filolao*

Amneris Roselli

- p. 19 *Quarant'anni di studi di medicina antica in Italia*

Ada Francesca Capiluppo

- p. 33 *Mitopoiesi lirica in Giovanni Pascoli*

Alberico Guarnieri

- p. 49 *Il difficile viaggio nel paese della memoria. Una lettura de
Il paese del vento*

Paola Manuela Battaglia

- p. 79 *Artemisia. L'artificio del manoscritto perduto*

Fabio Moliterni

- p. 103 *Appunti su Pasqua di neve di Enrico Testa*

Anna Guzzi

- p. 109 *La lieve soglia delle finzioni moderne: l'istinto di Penelope*

L'incontro e il caso

Margherita Ganeri

- p. 135 *In limine a L'incontro e il caso di Romano Luperini*

Mario Domenichelli

- p. 143 *I Promessi sposi: incontri essenziali, svolte del destino,
provvidenza e storia, l'apocalisse del mondo aristocratico,
l'emergere del mondo borghese*

Remo Ceserani

- p. 159 *Ancora sulla critica tematica*

Richard T. Kidder

- p. 185 *Il Caos è la legge della natura, l'Ordine è il sogno dell'uomo: narrazione e modernità in Henry Adams e Henry James*

Ivan Pupo

- p. 199 *Incontri dostoevskijani*

Romano Luperini

- p. 221 *Due annotazioni in margine all'intervento di Remo Ceserani*

Recensioni

- p. 225 **Luciana Caranci Alfano** (Lucio Anneo Seneca, *Anticipare la morte o attenderla. La lettera 70 a Lucilio*, a cura di G. Scarpat)
- p. 230 **Lorenzo Geri** (Maria Cristina Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*)
- p. 233 **Ugo Perolino** (Marco Debenedetti, *Alfredo Oriani. Romanzi e Teatro*, presentazione di D. Bolognesi, introduzione di M. Biondi)
- p. 236 **Mariagrazia Palumbo** (Giulio Di Fonzo, *La rosa e l'inverno. La poesia di Albino Pierro*)
- p. 241 **Pierpaolo Fornaro** (Luciano Curreri, *Le farfalle di Madrid. "L'antimonio", i narratori italiani e la guerra civile spagnola*)

Alessandro Lami

Un'argomentazione di Filolao

Ci è conservata una notizia sul pitagorico Filolao di Crotona di contenuto un po' eccentrico rispetto agli interessi altrimenti documentati per il filosofo.¹ Filolao fu, come si sa, un maestro degli ultimi pitagorici, coetaneo di Socrate (e con Socrate ebbe probabilmente anche rapporti diretti; rifugiatosi dall'Italia a Tebe, non doveva però essere più nella penisola greca al tempo del processo: come è noto, furono invece due suoi allievi tebani, Simmia e Cebete, ad assistere alla morte di Socrate in carcere). Ora, la notizia di cui dicevo è relativa non alle grandi questioni proprie della tradizione pitagorica, e di Filolao stesso, questioni di astronomia, matematica, musica; ma al problema più circoscritto del costituente essenziale del corpo umano. Questo era, peraltro, un problema vivacemente dibattuto in ambito scientifico, ma anche più generalmente filosofico, intorno alla metà del V sec. Ce ne dà testimonianza, tra gli altri, ovviamente un medico, Pòlibo, all'inizio del suo scritto *Sulla natura dell'uomo*. E si può ricordare in proposito che 'Sulla natura dell'uomo' aveva scritto Diogene d'Apollonia (VS

* È il testo dell'intervento alle "Prove di lettura. XII" (incontro con i docenti di greco e latino delle scuole medie superiori, per iniziativa del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università di Pisa, del Liceo Classico 'Galileo Galilei' di Pisa, dell'Amministrazione provinciale di Pisa), in questa edizione tenute in omaggio a Vincenzo Di Benedetto (Pisa, Gipsoteca di arte antica dell'Università, 13-14 dicembre 2007). Solo poche precisazioni sono state qui aggiunte.

¹ Ampio commento dei frammenti e delle testimonianze su Filolao (VS 44 DK) con saggi interpretativi in C.A. Huffman, *Philolaus of Croton, Pythagorean and Presocratic*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1993.

64 A 4 DK), e di una ‘Natura dell’uomo’ sarebbe stato autore anche Democrito (VS 68 A 33 [IV.2]), e Galeno ricorda poi uno scritto ‘Sulla natura dell’uomo’ del sofista Prodico di Ceo (VS 84 B 4).²

Ebbene, secondo questa notizia,³ Filolao avrebbe affermato che «i nostri corpi sono costituiti di caldo» (συνεστάναι φησὶν τὰ ἡμέτερα σώματα ἐκ θερμοῦ). Ora, qui non interessa particolarmente il contenuto dottrinario di questa tesi – si tratta di una tesi monistica, del genere di quelle di cui fa appunto menzione Pòlibo, tesi che venivano discusse in accese controversie davanti ad un pubblico estremamente coinvolto, sia da parte di ‘filosofi’, per i quali il costituente essenziale sarebbe stato uno dei quattro elementi (fuoco, aria, acqua, terra), sia anche da parte di medici, per i quali esso sarebbe stato uno dei quattro umori (sangue, bile, gialla e nera, flegma secondo Pòlibo).⁴ E quanto alla tesi di Filolao, sostenitore non di un elemento o di un umore, ma di una qualità, del ‘caldo’, si deve tener presente che i quattro elementi, così come del resto i quattro umori, erano messi in stretto rapporto con le quattro qualità elementari (caldo, freddo, secco, umido). Ma, dicevo, non è questo che qui interessa. Mi interessa invece segnalare il modo in cui Filolao avrebbe argomentato la sua tesi. Sempre secondo questa notizia, riferita dall’Anonimo Londinese e risalente ad ambiente aristotelico – ad Aristotele stesso o al suo discepolo Menone –, egli avrebbe ragionato in questo modo:

il seme è caldo ed è esso approntativo dell’essere vivente; ed inoltre il luogo in cui si dirige la sua gettata – si tratta della matrice – è ancora più caldo e consimile ad esso; e ciò che è consimile ad alcunché, ha la stessa potenza di ciò a cui è consimile; poiché allora il fattore approntante non ha partecipazione di freddo ed an-

² Cfr. *Antica medicina* 20.1 (λέγουσι δέ τινες καὶ ἰητροὶ καὶ σοφισταὶ, ὡς οὐκ εἶναι δυνατόν ἰητρικὴν εἰδέναί, ὅστις μὴ οἶδεν, ὃ τι ἐστὶν ἄνθρωπος, ἀλλὰ τοῦτο δεῖ καταμαθεῖν τὸν μέλλοντα ὀρθῶς θεραπεύειν τοὺς ἀνθρώπους· τείνει τε αὐτοῖσιν ὁ λόγος ἐς φιλοσοφίην καθάπερ Ἐμπεδοκλῆς ἢ ἄλλοι, οἱ περὶ φύσιος γεγραψάσιν ἐξ ἀρχῆς, ὃ τι ἐστὶν ἄνθρωπος καὶ ὅπως ἐγένετο πρῶτον καὶ ὁπόθεν συνεπάγη), e Platone, *Fedone* 96 a6-d6 (la περὶ φύσεως ἱστορία da parte del giovane Socrate, certo riguardante anche τὰ περὶ τὸν οὐρανόν τε καὶ τὴν γῆν πάθη, si concentra in particolare su problemi biologici molto umani).

³ 44 A 27.

⁴ Cfr. *Nat.Hom.* 1-2.

che il luogo, in cui avviene la sua gettata, non ha partecipazione di freddo, è chiaro che anche l'essere vivente che viene approntato diviene di tal genere.⁵

Quanto all'affidabilità della fonte, va notato che il termine *katabolé* per indicare l'emissione seminale non è affatto comune, eppure trova puntuale riscontro nel fr. B 13 di Filolao.⁶ Si può osservare poi, a margine, che sono qui messi in rilievo e tenuti ben distinti due fattori nella generazione, il seme ed il luogo (ὁ τόπος) in cui esso si raccoglie. Ora, i medici d'età classica in linea generale sostenevano la paritaria e complementare contribuzione del seme generativo da parte del maschio e della femmina, ma alcuni 'filosofi' avevano invece individuato contributi diversificati da parte del maschio (nel seme) e della femmina (nel luogo che lo accoglie). Questa era d'altronde la concezione tradizionale che trova per es. espressione nella formula dei contratti matrimoniali ad Atene, nei quali la donna veniva concessa παίδων ἐπ' ἀρότωι γνησίωι, «per l'aratura in vista di figli legittimi». Ed è la concezione che Apollo sostiene davanti al tribunale che giudica Oreste (Eschilo, *Eumenidi* 657 ss.): «Non è colei che è chiamata madre genitrice del figlio (τέκνου τοκεύς), sì bene nutrice (τροφός) del germe appena inseminato. Chi genera è il fecondatore che monta (τίκτει δ' ὁ θρώσκων), la donna invece, quale ospite come si fa per un ospite, custodisce il frutto in salvo». Ma questa concezione tradizionale aveva però trovato una 'traduzione' in termini scientifici. In particolare, l'esclusione di un ruolo attivo della donna nella generazione è testimoniata per il pitagorico Ippone di Reggio (38 A 13, 14), per Diogene d'Apollonia (64 A 27), e soprattutto per Anasagora (59 A 107 [Aristotele] γίνεσθαί τε γὰρ ἐκ τοῦ ἄρρενος τὸ σπέρμα, τὸ δὲ θῆλυ παρέχειν τὸν τόπον): è una linea scientifica

⁵ 44 A 27 τὸ σπέρμα εἶναι θερμόν, κατασκευαστικὸν δὲ τοῦτο τοῦ ζώου· καὶ ὁ τόπος δέ, εἰς ὃν ἡ καταβολή· μήτρα δὲ αὕτη· ἐστὶν θερμότερα καὶ ἐοικυῖα ἐκείνω· τὸ δὲ ἐοικός τι καὶ τὰτὸ δύναται, ὡς ἔοικεν· ἐπεὶ δὲ τὸ κατασκευάζον ἀμέτοχόν ἐστιν ψυχροῦ καὶ ὁ τόπος δέ, ἐν ᾧ ἡ καταβολή, ἀμέτοχος ἐστὶν ψυχροῦ, δῆλον ὅτι καὶ τὸ κατασκευαζόμενον ζῶον τοιοῦτον γίνεται.

⁶ Dal *Peri phusios*, nella forma dorica καταβολᾶς (si parla delle quattro *arkhai* dell'animale ragionevole: cervello, cuore, ombelico, vergogne, αἰδοῖον δὲ [scil. ἀρχή] σπέρματος καταβολᾶς τε καὶ γεννήσιος – *katabolé* e *kataballesthai* sono usati in questo senso da Aezio anche in riferimento a una *doxa* di Parmenide, 28 A 53).

che, come si sa, troverà piena affermazione nella teoria della generazione di Aristotele; e Filolao sembrerebbe così rientrare a pieno titolo in questa tendenza.

Filolao deve aver subito, come risulta anche per altri aspetti della sua riflessione (per es. per i 4 elementi, cfr. A 15 e B 12, e per la teoria solare, cfr. A 19), l'influenza di Empedocle, e qui per quel che riguarda il ruolo del caldo e in particolare del caldo interno dell'utero (Empedocle, 31 A 80: un utero caldo avrebbe portato alla generazione di maschi, uno [più] freddo di femmine). Ma per Filolao non si tratta della questione della differenziazione sessuale del concepito come in Empedocle, è invece l'essere vivente in quanto tale che, secondo lui, sarebbe costituito essenzialmente di caldo.

Ora, nella sua dimostrazione Filolao fa ricorso ad un argomento basato sulla modalità del rapportarsi vicendevole dei simili. Che il simile vada col simile è un principio ripetuto a partire da Omero. In *Od.* 17, 218 ὡς αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον, è Melanzio il capraio che richiama la massima nel rivolgersi con insolenza ad Eumeo e a Odisseo ancora sotto le spoglie di mendicante; in Omero si tratta infatti di espressione proverbiale, del tutto paragonabile per il senso alla nostra 'Da Montelupo si vede Capraia e Cristo prima li fa e poi li appaia'. E però quando nella *Natura del bambino* 17.4, in un esperimento fisico, si vuole far constatare che, dopo una fase di mescolanza indistinta, alla fine ogni frammento delle sostanze introdotte in una vescica piena d'acqua – terra, sabbia, raschiature di piombo – andrà il simile col simile (εὐρήσει αὐτῶν τὸ ὁμοῖον ὡς τὸ ὁμοῖον ἐληλυθός), non si tratta più di un proverbio, ma di un 'serio' principio scientifico (anche se il richiamo 'omerico' è bene evidente, e deve avere indotto alla forzatura grammaticale per cui la preposizione ὡς con accusativo è usata impropriamente con un neutro e non con una persona). Anche Platone, *Liside* 214 b ci parla del largo spazio che a questo principio era accordato dai presocratici: «E non ti è capitato – dice Socrate a Liside – di leggere gli scritti dei più grandi filosofi che affermano la stessa cosa (di Omero), che il simile è sempre amico del simile? Questi filosofi sono quelli che

hanno parlato nei loro scritti della natura e del tutto (οἱ περὶ φύσεώς τε καὶ τοῦ ὅλου διαλεγόμενοι καὶ γράφοντες)». Come è noto speculazioni per via analogica, basate sul principio del 'simile col simile', trovano ampia testimonianza nei pur magri frammenti delle argomentazioni filosofiche e scientifiche dei presocratici, e in particolare sostanziano i diffusi *logoi* dell'autore ippocratico sopra richiamato (l'autore di *Generazione/Natura del bambino*, ma anche di *Malattie IV* e di *Malattie delle donne I*).⁷

Il 'simile col simile' costituisce un principio di orientamento fondamentale per il pensiero umano, e non è da sorprendersi che lo fosse anche per i Greci. Impressionano piuttosto le precisazioni e le cautele con cui talvolta è impiegato, e ad un livello elevato di riflessione metodologica. Nel libro VI delle *Epidemie* si legge:

Cosa di capitale importanza: dall'origine e dal punto di partenza, dalle molte considerazioni, e apprendendo a poco a poco, raccogliere i dati e valutare se sono simili tra di loro, poi le dissimiglianze, se sono simili tra di loro, in modo che dalle dissimiglianze scaturisca una sola somiglianza. Questo deve essere il metodo e su questa base si dà l'apprezzamento di quanto è in termini corretti e la contestazione di quanto non lo è.⁸

Ma sia come principio di ordinamento e classificazione, sia come principio nella teoria della conoscenza (il simile si conosce col simile), sia sviluppato in estesi procedimenti analogici, il 'simile col simile' presuppone di regola una modalità di rapporto tra due fenomeni o processi di tipo per così dire orizzontale. Un fenomeno cioè, o un processo, viene accostato e messo in parallelo con un altro riconosciuto simile e, secondo la nota formulazione di Anassagora, per cui 'le cose manifeste permettono di vedere quanto è coperto dall'oscurità' (ὅψις τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα, 59 B 21a), ciò che è noto di un fenomeno

⁷ Richiamo solo C.W. Müller, *Gleiches zu Gleichem*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1965 e G.E.R. Lloyd, *Polarity and Analogy*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1966.

⁸ *Epid.* VI 3.12 κεφάλαιον· ἐκ τῆς γενέσιος καὶ ἀφορμῆς καὶ πλείστων λόγων καὶ κατὰ μικρὰ γινωσκομένων ξυνάγοντα καὶ καταμανθάνοντα, εἰ ὁμοιά ἐστιν ἀλλήλοις, ἀπ'τις τὰς ἀνομοιότητας τούτοις, εἰ ὁμοιαὶ ἀλλήλησι, ὡς ἐκ τῶν ἀνομοιοτήτων ὁμοιότης γένηται μία· οὕτως ἂν ἡ ὁδός, οὕτω καὶ τῶν ὀρθῶς ἐχόντων δοκιμασίη καὶ τῶν μὴ ἔλεγχος.

può essere riferito ad aspetti ignoti di un altro fenomeno simile, ed essere così in grado di spiegarli.

Assai meno di frequente nei testi viene messa in luce la modalità del rapporto genetico, verticale, tra simili, e cioè viene esplicitamente enunciato il principio del ‘simile dal simile’, come è nell’argomentazione di Filolao. Filolao, infatti, secondo l’Anonimo Londinese, avrebbe affermato che «il simile ha la stessa potenza di ciò a cui è simile», ma la relazione di somiglianza è stabilita di primo acchito precisamente sulla base del rapporto genetico: cfr. «approntativo [...] approntante (κατασκευαστικόν, τὸ κατασκευάζον) / approntato» (τὸ κατασκευαζόμενον). Forse perché questa è anche la modalità più ovvia: sembra andar da sé la somiglianza di generatore e generato. Pindaro (*Pitica* 10, 12) afferma che «quanto è congenere cammina sulle orme del padre» (τὸ δὲ συγγενὲς ἐμβέβακεν ἴχνεσιν πατρός). E uno scolio galenico inedito (del Parigino Suppl. Greco 634, la cui notizia devo a Ivan Garofalo) esibisce in proposito una formulazione generalizzante impeccabile: τὰ γὰρ ὅμοια τῶν ὁμοίων εἰς γεινητικά (ma il riferimento è ad una questione assai circoscritta, quella in rapporto alla stravagante opinione di Anassagora sul colore della neve che sarebbe ‘nera’: λέγοντος τοῦ Ἀναξαγόρου τὴν χιόνα μέλαιναν διὰ τὸ ἐξ ὕδατος ἔχειν τὴν γένεσιν, τὸ δὲ ὕδωρ μὴ εἶναι λευκὸν ἀλλὰ μέλαν, cfr. il materiale riunito sotto 59 A 97 [Sesto, Cicerone] cui questa testimonianza va aggiunta).⁹ Eppure, già Atena-Mentore doveva lamentare davanti a Telemaco che «pochi sono i figli che son simili ai padri» (*Od.* 2, 276 παῦροι γάρ τοι παῖδες ὅμοιοι πατρὶ πέλονται). Secondo l’autore di *Arie, acque e luoghi* è sì vero che «nascono calvi dai calvi, con gli occhi azzurri da quanti hanno occhi azzurri, strabici da strabici», e anche che «si nasce macrocefalo da un macrocefalo»,¹⁰ ma doveva pur

⁹ Cfr. ora «Galenos» (2), 2008, p. 85, n. 41.

¹⁰ *Aēr.* 14.4 εἰ οὖν γίνονται ἐκ τε τῶν φαλακρῶν φαλακροὶ καὶ ἐκ τῶν γλαυκῶν γλαυκοὶ καὶ ἐκ διεστραμμένων στρεβλοὶ ὡς ἐπὶ τὸ πλῆθος καὶ περὶ τῆς ἄλλης μορφῆς ὁ αὐτὸς λόγος, τί κωλύει καὶ ἐκ μακροφάλου μακροκέφαλον γίνεσθαι; (cfr. *Morb.Sacr.* 2.2).

riconoscere, in quest'ultimo caso, che senza l'usanza (il *nomos*) di manipolare e fasciare strettamente la testa, ormai non più in vigore, non ci sono più i macrocefali di una volta.¹¹ E lo stesso medico (o gruppo di medici) di *Epidemie* VI richiamato più sopra era ben con sapevole del fatto che «per i medici valenti, le somiglianze comportano errori ed incertezze (8, 26 ἀγαθοῖσι δὲ ἰητροῖσιν αἱ ὁμοιότητες πλάναι καὶ ἀπορίας)». A livelli ontologici più elevati, poi, le cose sono ancora meno ovvie. Di Senofane (21 A 28, 3 [1]; 31 [4]) si riporta un'argomentazione tenuta in termini strettamente eleatici intorno all'impossibilità per l'ente supremo (il suo dio unico) di essere generato, perché dovrebbe essere generato o dal simile o dal dissimile; ma non può ovviamente essere venuto dal dissimile, ma nemmeno è possibile lo sia dal simile, perché «non conviene che il simile sia procreato (τεκνωθῆναι) dal simile piuttosto che procrearlo».¹²

Ma ritorniamo all'argomentazione di Filolao: in essa c'è qualcosa di particolarmente elaborato rispetto al semplice (ma, lo si è visto, non ap problematico) principio per cui 'il simile è generato dal simile', e vi trova espressione una condizione ulteriore: il luogo simile in cui il simile, per essere tale, si sviluppa. Per metterla in termini più generali, egli si sarebbe mosso sulla base del principio complesso per cui 'è simile quanto è generato dal simile, ed insieme anche si sviluppa nel simile'.

L'argomentazione appare formulata come uno scolastico sillogismo che, all'indomani della scoperta del papiro dell'Anonimo Londinese, alla fine dell'800, aveva portato Diels ad un giudizio di non entusiastico apprezzamento e perfino ad abbassare la datazione di Filolao, facendone un «lerneifriger Schüler» della dialettica sofistica, e in particolare, per la sua isolata opinione sul flegma quale umore caldo,

¹¹ *Aēr.* 14.5 νῦν δ' ὁμοίως οὐκέτι γίνονται ἢ πρότερον· ὁ γὰρ νόμος οὐκέτι ἰσχύει διὰ τὴν ὁμιλίην τῶν ἀνθρώπων.

¹² [Aristot.], *De Me. Xen. Gorg.* 3.1 οὔτε γὰρ ὅμοιον ὑφ' ὁμοίου προσήκειν τεκνωθῆναι μᾶλλον ἢ τεκνωῖσθαι (Simpl. *In Phys.* 23, 2-3 οὐδὲν γὰρ μᾶλλον γεννᾶν ἢ γεννᾶσθαι προσήκει τὸ ὅμοιον ἐκ τοῦ ὁμοίου): ταῦτα γὰρ ἅπαντα τοῖς γεῖσοις καὶ ὁμοίως ὑπάρχειν πρὸς ἄλληλα· οὐτ' ἂν ἐξ ἀνομοίου τάνομοιον γενέσθαι.

uno scolaro di Prodicò di Ceo, e così un precursore poco originale di Platone quanto alla teoria dell'*homoïoma*.¹³ (Tra parentesi si ha notizia del fatto che Platone avrebbe ricercato, comprato e plagiato lo scritto di Filolao, cfr. 44 A1; 8).

Non credo però che quella che appare come una rigidità scolastica dell'argomentazione dipenda dalla fonte e tanto meno dalla subalternità di proselito della dialettica sofistica dello stesso Filolao. Questo argomento non mi sembra avere niente a che vedere, almeno in prima battuta, con Platone. È invece del tutto probabile che esso si sia affermato in campo scientifico, e specificamente nel campo ristretto delle teorie della generazione, nella misura in cui si pone il problema di una realtà che è generata da un'altra ed in un'altra ancora si sviluppa (in questo campo la schematicità di articolazione in due momenti – e la loro immediata successione – è evidentemente *in re*). E però ha una portata più generale: si tratta dell'intuizione scientifica per cui l'affermazione circa la costituzione di una realtà deve prenderne in considerazione non solo la genesi ma anche l'ambiente in cui si determina il suo sviluppo ontogenetico.

Non ho trovato altrove presso i pensatori greci l'utilizzazione dell'argomento in questa specifica articolazione, con la messa in rilievo a) del momento genetico, in stretta associazione con b) l'ambiente di formazione e sviluppo fino all'attualizzazione della potenzialità conferita da a). E però, significativamente, analogo procedimento argomentativo si ritrova in un testo di medicina, l'unico scritto della Collezione ipocratica che è possibile attribuire ad un preciso autore, la *Natura dell'uomo* di Pòlibo, discepolo (e forse anche genero) di Ippocrate. Anche in Pòlibo l'argomento è impiegato in riferimento al problema del costituente essenziale dell'uomo. Pòlibo, a differenza di Filolao, era sostenitore di una pluralità di elementi costitutivi, i quattro umori in combinazione con le quattro qualità elementari. E nella dimostrazione fa valere un argomento del genere: sono il sangue – egli dice –, il flegma, la bile gialla e la bile nera che già all'osservazione si mo-

¹³ H. Diels, *Über die Excerpte von Menons Iatrika in dem Londoner Papyrus 137*, «Hermes» (28), 1893, p. 419.

strano presenti nel corpo umano; ma aldilà del dato empirico si può dimostrare che questi elementi sono anche «congeniti» nell'uomo:

Come infatti possono non essere congeniti? Prima di tutto è chiaro che l'uomo li ha in sé tutti quanti perpetuamente finché egli viva; e poi è nato, venuto da un essere umano che li ha tutti quanti ed allevato in un essere umano che li ha tutti quanti.¹⁴

Pòlibo non parla in termini astratti di simili e di modalità di rapporto reciproco tra simili; ma di certo la nozione di simile si ricava dalla insistita ripetizione di «essere umano provvisto di questi elementi» (ἄνθρωπος ἔχων ἐν ἑωυτῶι ταῦτα πάντα [...] ἐξ ἀνθρώπου ταῦτα πάντα ἔχοντος [...] ἐν ἀνθρώπῳ ταῦτα πάντα ἔχοντι). La sua argomentazione è articolata, come si può vedere, nello stesso modo di quella di Filolao. Sempre a margine, si può poi notare, per quanto nulla di esplicito in proposito risulti dal suo scritto, che anche Pòlibo doveva aver visto il contributo più importante, se non il solo, della donna nella generazione, nel fatto di portare in grembo il nuovo nato, nel fatto cioè di offrire il 'luogo' in cui esso si sviluppa. Qui egli dice che il prodotto del concepimento «è allevato» (τέθραπται: si ricordi *trophós* di Eschilo nelle *Eumenidi*) all'interno di una persona umana, e al cap. 21 Pòlibo parlando di gravidanze usa il termine κυοτροφία, termine che non è affatto usuale per indicare la gestazione (per la verità, in tutta la letteratura greca nota, esso ricorre solo qui e nel lemma del commento di Galeno al trattato).

Un argomento come questo è bene adatto alla teoria della generazione; e tuttavia Pòlibo non intende affatto svolgere una particolare teoria embriologica. La questione, per lui come probabilmente per Filolao, era quella dell'individuazione dell'elemento o degli elementi costitutivi della realtà, in qualche modo una riproposizione

¹⁴ *Nat.Hom.* 5.3-4 καὶ ταῦτα ποιήσει σοι πάντα πάσαν ἡμέρην καὶ νύκτα καὶ χειμῶνος καὶ θέρος, μέχρι ἂν δυνατὸς ἦι τὸ πνεῦμα ἔλκειν ἐς ἑωυτὸν καὶ πάλιν μεθίεναι, ἢ ἔστ' ἂν τινος τούτων στερηθῆι τῶν συγγεγονότων. συγγέγονε δὲ ταῦτα τὰ εἰρημένα· πῶς γὰρ οὐ συγγέγονε; πρῶτον μὲν φανερόν ἐστιν ἄνθρωπος ἔχων ἐν ἑωυτῶι ταῦτα πάντα αἰδία, ἕως ἂν ζῆι, ἔπειτα δὲ γέγονεν ἐξ ἀνθρώπου ταῦτα πάντα ἔχοντος, τέθραπται τε ἐν ἀνθρώπῳ ταῦτα πάντα ἔχοντι, ὅσα ἐγὼ φημί τε καὶ ἀποδείκνυμι.

dell'individuazione dell'*arkhé* dei primi pensatori, in riferimento però non all'ente sommo, ma a realtà secondarie, come appunto l'uomo. Ed è interessante notare come fosse sentita come ineludibile a questo livello la dimostrazione non solo sul piano genetico ma anche su quello dello sviluppo ontogenetico. La *phusis*, la natura di una realtà, non era più concepita come un dato univoco, consistente essenzialmente nell'aspetto genetico; era tramontata una concezione della *phuá* come era nella mentalità aristocratica (si cfr. Pindaro, *Pitica* 8, 44 s. «per natura spicca nei figli lo spirito ingenito trasmesso dai padri», φυᾷ τὸ γενναῖον ἐπιπρέπει ἐκ πατέρων παιδὶ λῆμα). Questo fatto risulta anche da un altro autore medico, e non da una argomentazione specifica, ma dalla sua strategia compositiva. Sopra si è fatto cenno all'autore della *Generazione/Natura del bambino*, uno scritto dedicato specificamente allo sviluppo di una teoria embriologica. Ma questo medico era anche autore di uno scritto di fisiologia umana generale, *Malattie IV*, dove si parla degli umori costitutivi dell'uomo e del loro distribuirsi all'interno del corpo. All'inizio del II capitolo (33 in Littré) egli dice: «Voglio mostrare in primo luogo come la bile, il sangue, l'acqua e il flegma siano presenti in maggiore o minore quantità venendo dai cibi e dalle bevande, nel modo seguente».¹⁵ E tuttavia questa affermazione programmatica, che si direbbe di carattere incipitario, è preceduta da quello che appare essere un breve riassunto (32.1) del suo scritto embriologico, un breve riassunto in cui si ricorda che è da questi umori che si forma il seme (tanto del maschio quanto della femmina) all'origine dell'essere umano (τοῦ ἀνθρώπου ἐκ τῆν γένεσιν) e che il concepito è provvisto di questi stessi umori come i suoi genitori (καὶ ἐπειδὴ τὸ ζῶιον ἐγένετο, κατὰ τοὺς τοκῆας τασαύτας ιδέας ὑγροῦ ὑγιηροῦ τε καὶ νοσεροῦ ἔχει ἐν ἐωυτῶι). Per via di questo breve riassunto Littré aveva pensato di riunire lo scritto fisiologico con quello embriologico

¹⁵ *Morb.* IV 33.1 ἐθέλω δὲ ἀποφῆναι πρῶτον πῶς ἡ χολὴ καὶ τὸ αἷμα καὶ ὁ ὕδρωψ καὶ τὸ φλέγμα πλέονα καὶ ἐλάσσονα γίνεται ἀπὸ τῶν βρωμάτων καὶ τῶν ποτῶν τρόπῳ τοιῶιδε, e cfr. anche 32.2 ἀποφανέω δὲ ὁκόσα ἐν ἐκάστηι τουτέων τῶν ιδεῶν καὶ πλείω καὶ ἐλάσσω ἐν τῶι σώματι γίνεται κτλ.

in un'unica opera (con numerazione continua dei capitoli). Eppure è chiaro anche dal modo di autocitarsi – questo autore ama molto fare citazioni dei suoi scritti – che si tratta di due opere affatto diverse, sostanzialmente irrelate l'una rispetto all'altra. Il cappello 'embriologico' del primo capitolo di *Malattie IV* va inteso come il fondamento genetico avvertito come necessario e preliminare al *logos* fisiologico che viene di seguito sviluppato, in quanto si tratta di dimostrare che non solo i quattro umori sono effettivamente presenti nell'uomo (cibi e bevande ne determinano solamente la maggiore o minore quantità), ma anche che, se è vero che sono costitutivi della sua natura, sono in lui congeniti, presenti fin dalla sua prima formazione e non immessi dall'esterno dopo la nascita.

Si è visto come questo modo di argomentare sia particolarmente adatto a teorie biologiche in cerca dell'individuazione del principio o dei principi costitutivi dell'essere vivente. E però non solo di esso. Che alla metà del V sec. abbia avuto fortuna un tale modo di pensare: l'individuazione cioè dell'elemento costitutivo di una realtà sulla base del richiamo insieme a ciò che l'ha prodotta e all'ambiente in cui essa si è prodotta e sviluppata, è possibile mostrarlo prendendo in esame un altro scritto ancora della Collezione medica che va sotto il nome di Ippocrate, dove l'argomentazione appare utilizzata in un ambito del tutto svincolato dalla teoria della generazione animale. Nel II libro del *Regime*, al cap. 38 si parla della natura e della potenza dei venti, ed in riferimento a borea si dice che

esso soffia freddo ed umido, per il fatto che la sua spinta originaria si ha a partire da regioni di tal genere e anche traversa nel suo passaggio luoghi di tal genere, che il sole nel suo corso non raggiunge né disseccando l'aria ne assorbe l'umidore, talché perviene alla terra abitata conservando la sua propria potenza, in quanto non viene rovinato per via della situazione della regione.¹⁶

¹⁶ *Vict.* II 38, 1-2 περί δὲ πνευμάτων, ἦντινα φύσιν ἔχει καὶ δύναμιν ἕκαστα, ὧδε χρῆ διαγινώσκειν· [...] ὁ μὲν βορέης ψυχρὸς καὶ ὑγρὸς πνεῖ, ὅτι ὀρμάται ἀπὸ τοιοῦτων χωρίων πορεύεται τε διὰ τοιοῦτων τόπων, οὐστίναις ὁ ἥλιος οὐκ ἐφέρπει οὐδ' ἀποξηραίνων τὸν ἡέρα ἐκπίνει τὴν ἰκμάδα, ὥστε παραγίνεται ἐπὶ τὴν οἰκεομένην τὴν ἑωυτοῦ δύναμιν ἔχων, ὅπου μὴ διὰ τῆς χώρης τὴν θέειν διαφθείρεται.

Si noti che trattandosi del vento, consistente in un'invisibile massa d'aria percepibile solo per il suo movimento, il fenomeno è qui visto svilupparsi nel suo ambiente non in una dimensione statica ('è allevato in luogo simile'), ma nel suo aspetto dinamico ('traversa nel suo passaggio luoghi simili').

Anche la genesi del vento del sud è la stessa: «noto soffia a partire da fattori simili per natura a quelli di borea», ma il suo sviluppo ontogenetico gli conferisce un'opposta costituzione:

ma nella regione di qua arriva non più simile; per via infatti degli accessi di calore solare e spirando sotto il mezzogiorno, la sua umidità viene assorbita dal sole; e così disseccandosi, va incontro ad una rarefazione; e perciò di necessità sopravviene qua caldo e secco.¹⁷

L'argomento di Filolao non sembra dunque nascere almeno in prima istanza all'interno della storia della dialettica. A quanto pare, esso si è elaborato in ambito naturalistico, dove, per l'essere vivente ma anche per altri fenomeni naturali, l'interesse della scienza si veniva a concentrare sulla *dunamis* della realtà presa in esame, e cioè sulla sua potenza di agire e di patire, così in medicina come in meteorologia; e per stabilirla con precisione, si era bene avvertita la necessità di scomporre due aspetti complementari della *phusis* del fenomeno in questione: la sua genesi ma anche la modalità della sua particolare ontogenesi, e di prenderli entrambi in considerazione, perché la diversa combinazione poteva portare a risultati contrastanti. Per spiegare la contraddittorietà dei fenomeni sociali (in campo linguistico come in quello etico-politico) si era da tempo elaborata la coppia natura/legge (*phusis/nomos*), in cui le due componenti potevano muoversi in consonanza o dissonanza reciproca; ma per la contraddittorietà dei fenomeni naturali ed in particolare biologici, dove il ruolo del *nomos* era tendenzialmente escluso (ma si ricordi il ruolo che esso gioca nella lun-

¹⁷ *Vict.* II 38, 3 ὁ δὲ νότος πνεῖ μὲν ἀπὸ τῶν ὁμοίων τὴν φύσιν τῷ βορέῃ· [...] ἐπὶ δὲ τὴν <ἐνθάδε> χώρην οὐκ ἔτι ὁμοίος παραγίνεται· διὰ γὰρ τῶν ἐφόδων τοῦ ἡλίου καὶ ὑπὸ μεσαμβρίῃν πνέων, ἐκπίνεται τὸ ὑγρὸν ὑπὸ τοῦ ἡλίου· ἀποξηραίνόμενος δὲ ἀραιούται· διὸ ἀνάγκη θερμὸν αὐτὸν καὶ ξηρὸν ἐνθάδε παραγίνεσθαι.

ghezza della testa dei macrocefali in *Arie, acque e luoghi*), era necessario fare intervenire due aspetti più intrinseci, più intimamente connessi tra loro, due facce della stessa *phusis*, che potevano essere all'origine di *dunameis* opposte, se movevano in opposte direzioni.¹⁸

¹⁸ Galeno, nello scritto *Perì alupias* recentemente recuperato, intende conferire particolare enfasi all'affermazione circa la disposizione della sua anima, e richiama un analogo argomento che, aldilà dell'incerto rapporto all'interno della tradizionale coppia *phusis / paideia* (cfr. 57 πεφυκόσιν ἐῖ / ἀρίστη παιδείαι διαχρησαμένοις), è in grado di dimostrare la salda continuità della linea parentale: «e allora, considera che anch'io, simile come sono di natura ai miei antenati, tale vengo ad essere, e che, educato nella medesima educazione di quelli, arrivo ad avere una disposizione dell'anima simile a loro» (νόμιζε δὴ οὖν κάμῃ καὶ φύσει μὲν ὅμοιον τοῖς προγόνοις ὄντα γενέσθαι τοιοῦτον καὶ μέντοι καὶ παιδευθέντα τὴν αὐτὴν αὐτοῖς παιδείαν ὁμοίαν ἐκείνοις χεῖν διάθεσιν τῆς ψυχῆς, 60 Boudon-Millot).

Amneris Roselli

Quarant'anni di studi di medicina antica in Italia

1. Il limite cronologico degli ultimi 40 anni che mi sono data per questa messa a punto del tema 'studi di medicina antica in Italia', porta alla fine degli anni '60. Credo di non sbagliare se indico nell'articolo di Vincenzo Di Benedetto *Tendenza e probabilità nell'antica medicina greca*, pubblicato in *Critica storica* nel maggio del 1966, un punto di svolta significativo non solo nella biografia intellettuale del suo autore e di alcuni dei suoi allievi che sarebbero venuti negli anni immediatamente successivi, ma nel modo di affrontare lo studio dei testi ipocratici in Italia.

2. Darò solo un rapido sguardo agli studi anteriori a quella data. A Napoli un'antica tradizione ottocentesca che risale a Salvatore De Renzi, autore della *Collectio salernitana* (1852-1857), una raccolta di testi latino-medievali salernitani, filologicamente più che datata ma tuttora d'importanza capitale, era stata rinnovata nella prima metà del '900 con la pubblicazione, per il *Corpus Medicorum Graecorum*, dei primi due volumi (dei quattro previsti) dell'edizione del medico bizantino Aezio curata da Alessandro Olivieri (I vol. 1935; II vol. 1950; in realtà il II volume era stato consegnato già nel 1938 ma i materiali andarono distrutti durante la guerra). Olivieri (che era a Napoli dal 1905) aveva collaborato, per quanto riguarda le biblioteche napoletane, alla

* Pubblico qui il testo della relazione tenuta a Pisa il 14 dicembre 2007 nell'ambito delle giornate di «Omaggio a Vincenzo di Benedetto».

redazione del catalogo dei mss. dei medici greci di H. Diels (1905-07). Altre imprese editoriali condotte da studiosi italiani non ci sarebbero state negli anni successivi. L'Aezio di Olivieri era destinato a rimanere per quarant'anni l'unico volume italiano pubblicato nel *Corpus*. Seguirono, ma a lunga distanza di tempo, due volumi galenici, prima il *De optimo genere docendi* e il *Protrettico* di Adelmo Barigazzi nel 1991, poi il *De constitutione artis medicae* di Stefania Fortuna (1997); il lavoro di Olivieri per l'edizione di Aezio è stato ripreso negli anni '80 da un'équipe napoletana guidata da Antonio Garzya ma tuttora l'impresa resta incompiuta.

Non era sul versante delle edizioni che si manifestava allora interesse per i testi medici, e dunque neppure in quello degli studi sui manoscritti, che è preliminare. Una delle prime analisi sistematiche della tradizione ippocratica, che è ad oggi la meglio indagata tra le tradizioni dei medici greci, fu offerta infatti da J. Irigoien nel I colloquio ippocratico di Strasburgo nel 1972. Uno dei primi studi italiani sui manoscritti dei medici si deve a Maria Rosa Formentin che, nel 1978, pubblicò un catalogo dei *Codici greci di medicina nelle tre Venezie*, a margine del nuovo catalogo dei manoscritti greci Marciani, curato da Elpidio Mioni.

Non era difficile invece trovare, nel campo della bibliografia ippocratica italiana, articoli relativi a questioni lessicali; questo è un interesse che è sempre rimasto vivo: si tratta talora di studi su singoli termini (p. es. M. Fantuzzi, *Revue d'études concernant les termes DUNAMIS et PROPHASIS dans les textes médicaux et biologiques anciens. Intersezioni*, Il Mulino, I, 1981, pp. 449-458; [Hippocrates] *morb. sacr. XIII 39J*, «LCM» [8], 1983, pp. 44-45), talora di sistemi lessicali più ampi, come è il caso del lavoro sistematico sul *Lessico di Epidemie I e III* che Pierangiolo Berrettoni pubblicò negli Annali della Scuola Normale di Pisa del 1970, e dei lavori di Andrea Bozzi (*Note di lessicografia ippocratica*, Giardini, 1982) e di Lorenzo Perilli, alla fine degli anni '80 e nei primi anni '90, nell'ambito degli studi sul lessico intellettuale europeo. Questo interesse continua con lo studio di lessici e lessicografi nella rivista bolognese «Museum criticum». Si

trattava però, allora, di un interesse tangenziale per la medicina, così come lo era l'interesse di coloro che, nel campo dell'archeologia, si trovarono a pubblicare e a presentare oggetti, iscrizioni, ex voto che hanno a che fare col tema della malattia e della salute. Qualcuno ha poi sviluppato un interesse più ampio per gli studi di medicina antica, come è accaduto nel caso di Lorenzo Perilli, che ora prepara l'edizione critica del *Glossario* di Galeno per il «CMG», ma che coltiva studi sui medici anche da altri e più generali punti di vista, citerò solo un suo lavoro su *Menodoto di Nicomedia*, un medico empirico anteriore a Galeno del quale ha raccolto e discusso i frammenti (Saur, 2004) e saggi più recenti sulla medicina templare e la sua relazione con la medicina razionale (Atti del convegno di Udine su *Medicina e società nel mondo antico*, Firenze, Loescher, 2006).

3. L'interesse per la medicina e per i testi medici visti, singolarmente o nel loro complesso, come documenti culturalmente rilevanti, alla stessa stregua dei testi filosofici o dei testi storici o dei testi letterari tardò a svilupparsi in Italia. L'Italia non ha avuto un Karl Deichgräber, né ha avuto un Oswei Temkin o un Ludwig Edelstein, i quali, emigrati negli Stati Uniti, si rivolgevano al mondo anglosassone, e non ha neppure avuto, come i francesi, e nel campo della filosofia, un Père Festugière, o un Léon Robin, o un Louis Bourgey (il primo a sostenere in Francia una 'Thèse d'état' su Ippocrate, negli anni '50).

4. Mi pare che le prime novità da noi siano arrivate all'inizio degli anni '60 con due lavori di Giuliana Lanata. Nel giro di pochi anni la Lanata pubblicò la traduzione italiana di alcuni testi ippocratici (*Giuramento, Male sacro, Arie, acque e luoghi, Pronostico, Epidemie I e III, Antica medicina*) nel volume intitolato *Ippocrate* uscito nel 1961 presso Boringhieri (nella collana diretta da Giorgio Colli) e poi il libretto su *Medicina magica e religione popolare fino all'età di Ippocrate*, che affrontava in prospettiva antropologica e storico-religiosa l'analisi del primo lungo capitolo del trattato ippocratico sul *Male sacro* (il volume, apparso nel 1967 nella serie urbinata di Bruno Gentili, benché destinato

ad una circolazione piuttosto accademica ha avuto una lunga vita e giustamente lo si cita ancora). Anche la UTET mise in cantiere un suo Ippocrate: nel 1965 uscì nella collana 'I classici della scienza' l'*Ippocrate*, curato da Mario Vegetti (un'antologia di testi più ampia di quella della Lanata e con introduzioni di un certo impegno)¹ poi, nel 1978, nella stessa collana, uscì il *Galeno*, curato ancora da Vegetti e da Ivan Garofalo.² Nella prima fase degli studi di medicina antica tuttavia Ippocrate rimase al centro dell'interesse. Un notevole impatto ha avuto l'antologia BUR *Testi di medicina greca* del 1983 e più volte ristampata, curata da Di Benedetto e da Alessandro Lami. In questo volume compaiono per la prima volta traduzioni di testi tecnici, come il trattato *Sulle malattie II*, ed *Epidemie II*, IV VI; questi testi, pur presentati in estratti brevi, offrivano un esempio di una letteratura tecnica che era rimasta fino a quel momento confinata all'interesse di pochi specialisti (altra novità è che si poteva finalmente avere il testo greco a fronte). È degno di nota il fatto che nell'*Introduzione* Di Benedetto affrontasse «l'aspetto più propriamente tecnico della medicina greca antica» (p. 5) attraverso uno studio puntuale del lessico e della sintassi argomentativa, o almeno espositiva, dei trattati ippocratici (un saggio senza nessun cedimento alla compiacenza nei confronti di lettori che probabilmente si avvicinavano per la prima volta a testi di questo genere). Questa introduzione mostra il livello di approfondimento raggiunto da Di Benedetto in una quindicina d'anni di studi ippocratici ed è il canovaccio di quel che sarebbe stato l'allora imminente volume einaudiano del 1986: *Il medico e la malattia*. Ma continuiamo con le traduzioni Marsilio, per impulso di Maria Grazia Ciani, pubblicò due trattati ippocratici, prima *Arie acque e luoghi*, curato da L. Bottin (1986), poi, molto più tardi, *Malattia sacra*, curato da me (1996), sempre con testo a fronte. Le traduzioni italiane di quegli anni hanno costituito un momento rilevante per la diffusione dei testi medici greci (sono tuttora ristampate e molto citate). Nulla del genere si è verificato all'estero in

¹ Mario Vegetti aveva già pubblicato un articolo sul trattato *Sull'arte* nei «Rendiconti dell'Accademia Lombarda» del 1963-64.

² Marinone aveva tradotto il trattato di Galeno sulla *Dieta dimagrante* nel 1973.

quegli anni nel campo della divulgazione alta. I francesi erano però avvantaggiati e poterono cominciare col riproporre in nuove edizioni tascabili, ma senza testo greco a fronte, le traduzioni ottocentesche di Émile Littré e di Charles Daremberg; gli inglesi pubblicarono una scelta di testi in un Penguin degli anni '70, ma disponevano già dei 4 volumi Loeb (questi greco-inglesi, che risalgono al 1923).

5. Ma torniamo alla metà degli anni '60 e all'articolo di Di Benedetto su «Critica storica», una rivista che era allora al suo quinto anno e che non era rivolta ai filologi, anche se accoglieva volentieri lavori sulle letterature e sulla storia antica. La novità del lavoro consiste nel porre al centro lo studio degli strumenti logici con cui i medici 'ippocratici', in quattro diversi trattati, *Epidemie I e III*, *Prognostico*, *Malattia sacra* e *Antica medicina*, classificano i dati di osservazione. Questo studio travalica le frontiere dei singoli trattati, anche se ognuno di essi viene studiato in un capitolo a parte, e dà un primo saggio di un metodo di lavoro che in poco tempo portò a mettere in discussione il dogma accettato dell'esistenza delle scuole di Cos e di Cnido (specialmente nel colloquio ippocratico di Parigi del 1978), e a disegnare una nuova mappa di relazioni, concrete o di metodo, tra i diversi trattati del *Corpus*. Le tre considerazioni preliminari con cui si apre il saggio sono le linee guida di tutta la ricerca futura di Di Benedetto sul *Corpus Hippocraticum*, le ripropongo qui:

1. «è deplorabile che da alcuni si continui a parlare di Ippocrate come l'autore di numerose opere del *Corpus*»;
2. «l'atteggiamento del medico antico, che rinunciava a 'scoprire' leggi senza eccezioni, rivela una *forma mentis* rigorosamente empirica»;
3. «appaiono inadeguate le posizioni di chi – come Jaeger –, tende a collocare l'antica medicina greca in una linea che attraverso Socrate porti a Platone».

Ho cercato di evitare in questa relazione i ricordi personali, nei confronti dei quali sono molto diffidente, mi sono tuttavia permessa un'eccezione che mi pare serva a spiegare che cosa intendo dire con

l'espressione 'disegnare una nuova mappa di relazioni tra i diversi trattati del *Corpus*'.

Intorno al '70, nello studio di Di Benedetto c'era una lavagna che occupava tutta la parete ed era interamente riempita da un grafico assai complicato. In ordine sparso, e indicati con sigle greche o latine, comparivano, isolati o in gruppo, i vari trattati ippocratici. Un gran numero di linee e di frecce li legava tra loro e segnava direzioni di influenza o punti di contatto. Questo grafico veniva continuamente aggiornato; nuovi trattati entravano o cambiavano posizione o venivano diversamente legati. Oltre alle sigle dei trattati ippocratici comparivano i nomi di alcuni filosofi presocratici o l'indicazione di alcuni dei loro frammenti. Lo studio dei testi, la comprensione di singoli passi, poteva rimettere in discussione alcuni dei legami che erano stati stabiliti: il *Corpus Hippocraticum* prendeva, anche visivamente, spessore e dimensione storica. Allora conoscevo poco la bibliografia generale e quella specifica, ma mi era del tutto chiaro che lo sforzo di comprensione dei singoli testi si fondava sulla lettura sistematica, tenendo come punto di riferimento i *classificatori logici*, e quelli che, nell'intervento nel Colloquio ippocratico di Mons (1975), Di Benedetto definì *principi metodici*, che erano poi precise indicazioni fornite dai *Realien*, per esempio gli umori, i medicamenti.

All'epoca non esisteva il *Thesaurus Linguae Graecae*, e l'*Index Hippocraticus* di Amburgo era in preparazione, poi vennero le concordanze dei canadesi; ci furono anche generosi aiuti da parte dei curatori di queste imprese che inviavano a Di Benedetto i loro materiali, ma di fatto non c'erano scorciatoie; i testi andavano assimilati, era necessario appropriarsi del lessico e dei *Realien*; questo lavoro minuzioso e sistematico andava a rinforzare lo schema, rivestiva lo scheletro dei tessuti appropriati, e impegnava il maestro e gli allievi (in particolare Rosanna Boncompagni).

6. Le pagine dell'*Année Philologique* dedicate al *Corpus Hippocraticum*, a Galeno o alla Medicina fino agli anni '70 contengono poche schede relative ad autori italiani. Era proprio l'approccio filologico e

storico ai testi che mancava. C'era invece un discreto interesse in ambito europeo. I Colloqui ippocratici, istituiti nel 1972, fecero da catalizzatore. I primi quattro colloqui ebbero luogo in ambiente francofono: nell'ordine Strasburgo, Mons, Parigi, Losanna. Mi pare di poter dire che non solo servirono a fare incontrare gli studiosi europei ma anche quelli italiani: c'erano i tedeschi delle due Germanie, di Amburgo (*Index Hippocraticus*) e di Berlino (*Corpus Medicorum Graecorum*), c'erano ungheresi e romeni, spagnoli, pochi inglesi (Lonie) e c'erano, appunto, gli italiani, particolarmente numerosi a Losanna (10 di cui 8 relatori); a questo primo gruppo si aggiunsero poi canadesi e americani; i colloqui favorirono anche i contatti tra gli italiani e tra i vari centri che negli anni '70 si vennero formando con interessi diversi e complementari.

A Pavia, Diego Lanza studiava il formarsi della lingua tecnica e scientifica (cfr. l'articolo "*Scientificità*" della lingua e lingua della scienza in Grecia, «Belfagor» 1972, che porterà al volume uscito a Napoli da Liguori nel 1979 – *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*); Lanza presentò a Losanna (1981) un intervento intitolato *Quelques remarques sur le travail linguistique du médecin* nel quale trovo molte convergenze coi lavori di Di Benedetto in quegli anni. Ancora a Pavia, Paola Manuli pubblicò il suo libro *Cuore, sangue, cervello. Biologia e antropologia nel pensiero antico* (Episteme, 1977), su encefalocentrismo e cardiocentrismo da Alcmeone a Platone; poi cominciò a lavorare su Galeno, offrendo un saggio d'interpretazione generale sui commenti ippocratici, il primo dopo quasi un secolo, poi sulle tematiche dei *gender studies* (ricorderò solo il volume *Madre materia*, insieme a Giulia Sissa e Silvia Campese, edito da Boringhieri nel 1983); Jole Agrimi e Chiara Crisciani lavoravano sulla medicina medievale; nel 1980 la Loescher pubblicò due *reading* nella collana «Storia della Scienza» diretta da Paolo Rossi: *Medicina e antropologia nella tradizione antica* (curato da P. Manuli) e *Malato, medico e medicina nel medioevo*, curato da Jole Agrimi e Chiara Crisciani. Nel 1986 M. Vegetti, passando per Platone, concentrava la sua attenzione verso la medicina greca di età imperiale; cogliendo i frutti del *Galeno* UTET, del quale ho già detto, organizzò a Pavia un convegno

sulle opere psicologiche di Galeno i cui atti furono poi pubblicati da Bibliopolis (1988).

A Torino, Giuseppe Cambiano studiava i testi medici, in particolare ippocratici, come documenti dell'uso di metafore politiche (Colloquio ippocratico di Losanna: *Pathologie et analogie politique*); lo studio dei testi medici s'intersecava coi suoi studi platonici (il volume einaudiano *Platone e le tecniche* è del 1971); l'interesse per la biologia lo condusse alla dottrina materialistica del libro *Sui sogni* (Colloquio ippocratico di Parigi: *Une interprétation 'materialiste' des rêves: Du régime IV*) e questo filone di studi medici Cambiano non ha più abbandonato.

A Padova, negli anni '80 lavorava su temi ippocratici Maria Grazia Ciani (*I silenzi del corpo. Difetto e assenza di voce in Ippocrate in Le regioni del silenzio*, Bloom Edizioni, 1983), Oddone Longo era più attento a problemi di biologia o di fisiologia; qualche anno dopo, Alberto Iori portava a compimento un grosso saggio d'interpretazione sul *peri technes* dal titolo ampio ed ambizioso (*Medicina e medici nell'antica Grecia*, poi pubblicato nel 1996 dal Mulino).

A Firenze, Isabella Andorlini intraprese lo studio dei papiri d'argomento farmacologico, anche in questo caso inaugurando un filone di ricerca ancora attivo e molto produttivo, come più in generale lo è il lavoro sui papiri medici.

A Napoli l'interesse per i testi medici si riaccese negli anni '80, quando, diretta da Antonio Garzya, si creò un'équipe numerosa che riprese il lavoro di Olivieri per l'edizione di Aezio nel «CMG», con lo scopo di pubblicare gli ultimi otto libri (9-16). Aezio è autore di un'enciclopedia medica interamente costruita su autori precedenti. Questo lavoro, pur lontano dalla conclusione, ha portato nel corso degli anni non solo alla pubblicazione dei frammenti di alcuni degli autori-fonte (p. es. Filagrìo, Filumeno), ma anche a nuove edizioni (p. es. l'edizione del *Manuale medico* di Paolo di Nicea curata da Anna Maria Ieraci Bio) e a numerosi studi sulla medicina tardoantica e bizantina che in Italia era rimasta fino ad allora del tutto trascurata. Si è formata così allora una generazione di studiosi che ha contribuito alla co-

noscenza della medicina di questo periodo, e che ha poi dato alle stampe il volume UTET *Medici bizantini*, curato da A. Garzya (2006), che offre in traduzione italiana e con testo greco a fronte un'antologia dei libri di Oribasio (Roberto De Lucia), Alessandro di Tralle (Alessia Guardasole), Aezio (Roberto Romano), Paolo di Egina (Mario Lama-gna), Leone Medico (A.M. Ieraci Bio). L'attività dell'équipe napoletana, a partire dal 1990, è documentata negli *Atti* dei cinque Colloqui sull'ecdotica dei testi medici greci e sintetizzata da A. Garzya nella relazione preliminare pubblicata negli atti del V Colloquio (D'Auria, 2006). Il gruppo napoletano si è fin dall'inizio collegato con i francesi J. Irigoin e J. Jouanna in maniera istituzionale e ha mantenuto vivace la tradizione dei Colloqui di ecdotica che, alternandosi tra Napoli e Parigi, raccolgono ogni tre anni gli studiosi che lavorano nel campo specifico delle edizioni.

A Pisa, Garofalo, che aveva partecipato all'impresa del *Galeno* UTET, intraprese il lavoro di edizione dei frammenti del medico alessandrino Erasistrato (di cui Galeno era la fonte più copiosa) (1988); un lavoro scarno ma che resta fino ad ora l'edizione di riferimento; poi passò agli studi sulla tradizione araba di Galeno: questa nuova strada lo avrebbe portato a diventare un esperto del galenismo alessandrino del VI-VII secolo e, primo in Italia, a farsi editore di testi bilingui: arabo e greco, come nel caso dell'edizione dei *Procedimenti anatomici*, pubblicati in due volumi dall' 'Orientale' di Napoli (1986 e 2000). Un gruppo di allievi di Di Benedetto, negli anni '80, continuava a lavorare sui testi ippocratici, coltivando specialmente le edizioni (*Epidemie* VI, di Daniela Manetti e mio 1982) e saggi di interpretazione (Lami, Daniela Fausti ed altri); l'ambito di interesse rimase per molti anni concentrato sui testi ippocratici e sul V sec. Dall'interesse per il V sec. avevano preso avvio gli studi di Maria Michela Sassi sulla teoria della percezione in Democrito (1978), e poi le sue ricerche di antropologia che partivano da testi quali l'ippocratico *Arie, acque e luoghi* (1988). Poi, mentre Lami continua a privilegiare il lavoro su Ippocrate, gli altri si sono rivolti ad autori più tardi: Galeno (Manetti e Roselli), la medicina ellenistica nell'*Anonimo londinese* (Manetti).

7. Nell'86, a venti anni dal suo primo articolo di argomento ippocratico, e dopo vari anni di insegnamento e i numerosi articoli, ora raccolti nel IV volume degli scritti di Di Benedetto (*Il richiamo del testo*, ETS, 2007, pp. 1657-1769), in un contesto divenuto molto ricettivo nei confronti dello studio della medicina antica – erano gli anni in cui Carlo Ginzburg lavorava al paradigma indiziario (*Spie*) e gli anni della semiotica, che riteneva di poter apprendere molto dallo studio dei sintomi e dei segni nei trattati ippocratici –, Di Benedetto pubblicava *Il medico e la malattia. La scienza di Ippocrate*, un libro che era insieme un grande lavoro di sintesi ed estremamente ricco di novità. Attraverso un'indagine testuale che conserva i tratti dei suoi corsi e dei suoi seminari e sempre partendo dall'analisi di questioni di lessico e dei moduli argomentativi, Di Benedetto mostrava lo straordinario valore del *Corpus Hippocraticum* dal punto di vista epistemologico e forniva una ricostruzione storica della medicina ippocratica incentrata sulle nozioni fondamentali e sulle procedure diagnostiche e terapeutiche proprie dei trattati che costituiscono la parte antica del *corpus* (i trattati tecnico-terapeutici, le *Epidemie*, i trattati chirurgici).

8. Gli studi di medicina latina, che pure sono stati coltivati in parallelo a quelli di medicina greca, hanno dato luogo, a loro volta, in quegli stessi anni a parecchi frutti. Si è già detto dei lavori di medievistica di Jole Agrimi e Chiara Crisciani. Nel campo della medicina latina si è decisamente privilegiato lo studio della lingua tecnica (Silvano Boscherini e Innocenzo Mazzini a Firenze e a Macerata). Umberto Capitani, a Pisa, lavorava sulla tradizione di Celso, Sconocchia editava Scribonio Largo. Fabio Stok puntava invece all'interpretazione dei testi e alla storiografia della medicina latina. In generale, Celso è stato l'autore più letto e studiato, in relazione anche con un nuovo interesse per l'enciclopedismo. Tra gli studiosi italiani di medicina latina non vorrei dimenticare Nicoletta Palmieri che si è stabilita in Francia lavorando col gruppo di Saint-Étienne e sul galenismo latino tardo-antico, soprattutto come editrice di testi.

La menzione del centro di Saint-Étienne mi dà l'occasione per riprendere il tema, già accennato sopra, dello sviluppo degli studi italiani in rapporto col lavoro che si svolgeva in altri centri europei. In Francia, gli studi sui testi di medicina greca si sono concentrati a Parigi, intorno a Jacques Jouanna alla Sorbonne, e quelli sui testi di medicina latina a Saint-Étienne intorno a Guy Sabbah; alla École Pratique des Hautes Études si sono concentrati prima Mirko Grmek e poi Danielle Gourevitch per la storia della medicina, Brigitte Mondrain per lo studio dei manoscritti greci e Danielle Jacquard per la medicina araba e latina medievale; a Nantes, Jackie Pigeaud, in stretto dialogo con Philippe Mudry a Losanna, ha lavorato su Celio Aureliano e su temi generali come quello della follia dall'antichità fino all'età moderna con un particolare interesse per la tradizione medica del XIX e del XX secolo.

Tra coloro che ho citato soprattutto Mirko Grmek è stato subito conosciuto anche in ambiente italiano; i suoi libri sono stati tradotti con molta rapidità; il Mulino tradusse nel 1985 *Le malattie all'alba della civiltà occidentale* del 1983; Laterza nel 1993 lanciò la *Storia del pensiero medico occidentale* da lui curata, in tre volumi (la versione francese è successiva), nel 1996 pubblicò le sue lezioni italiane della Fondazione Sigma-tau (*Il calderone di Medea*); Giunti nel 2000 ha tradotto il volume su *Le malattie nell'arte antica*, del 1998 (in collaborazione con D. Gourevitch). La storia della medicina in Italia, che si attardava in studi di routine, ha avuto una ripresa di interesse anche nelle Università. Gli storici della medicina, hanno talora cercato il dialogo con i filologi – un dialogo che resta ancora più cercato che veramente praticato –; ma si deve segnalare che una rivista come *Medicina nei secoli* non esita ad accogliere contributi di filologi e paleografi e che nel 2001 è nata una rivista intitolata «Medicina e Storia. Rivista di storia della medicina e della sanità» che fa spazio alla pubblicazione di testi e traduzioni di autori antichi (è il caso del libro di Rufo di Efeso *Sulla denominazione delle parti del corpo umano* curato da Mazzini).

Gli studi antropologici, a partire dagli anni '80, hanno trovato nei testi medici antichi una documentazione ricca e ancora non completa-

mente esplorata. In ambiente anglosassone, Geoffrey Lloyd ha studiato i testi medici, ippocratici e post-ippocratici, alla ricerca di forme di razionalità loro proprie e di elaborazione di proprie categorie scientifiche; anche i suoi libri sono stati rapidamente tradotti in italiano e rapidamente conosciuti: da Boringhieri (*Magia, Ragione ed Esperienza*, 1982; *Scienza, folklore ideologia: le scienze della vita nella Grecia antica*, 1987); da Laterza (*La scienza dei Greci*, 1978; *Metodi e problemi della scienza greca*, 1993).

Insomma, nel corso degli anni le iniziative e i punti di vista da cui si guarda la medicina antica si sono moltiplicati e l'interazione con gli studi d'oltralpe è stata forte e continua. Sarebbe arduo censire in poco tempo tutti i lavori prodotti in Italia negli ultimi anni. Si rivolgono alla letteratura medica antica, che da tema marginale è diventato tema diffuso, gli storici della filosofia, gli storici della medicina, gli antropologi, gli storici antichi (si veda da ultimo il convegno su *Medicina e società nel mondo antico*, organizzato a Udine da Arnaldo Marcone nel 2005, Loescher 2006). Ma vorrei concentrarmi sul campo a me più vicino, che mi pare obiettivamente vivace, e dire qualcosa sul lavoro dei filologi. Dei lavori degli anni '80-'90 dei filologi, specialmente di derivazione pisana e napoletana si è già detto qualcosa – bisognerà ora aggiungere la menzione della raccolta dei frammenti di Eraclide di Taranto curata da Alessia Guardasole e dei lavori dei palermitani: a Valeria Andò si deve la traduzione BUR del trattato ippocratico *Sulla natura della donna* (2000) e a Roberto Giorgianni l'edizione critica del trattato ippocratico *Sulla natura del bambino* (Wiesbaden 2006). Proprio intorno all'interesse per il testo critico e per le edizioni negli ultimi 10 anni si è coagulato un gruppo di ricerca che è stato diretto prima da me e ora da Ivan Garofalo; il gruppo, di origine pisana, ha poi raccolto altre adesioni (per esempio i palermitani); è un gruppo legato da una solida e per molti più che trentennale amicizia e da reale collaborazione; gli ambiti specifici di ricerca si estendono dalla medicina ippocratica alla medicina tardoantica fino alle traduzioni latine rinascimentali e alle edizioni a stampa; Garofalo ha pubblicato in que-

sto ambito due volumi Belles Lettres contenenti l'*Anatomia minore* di Galeno (2005 e 2008); a Napoli (L'Orientale, 2003), è stato pubblicato un volume sul *Galenismo tardoantico greco, latino e arabo*, atti di un convegno senese, che nasce dalla pluralità degli approcci dei membri del gruppo e di studiosi francesi, tedeschi e anglosassoni con cui siamo in contatto; e, infine, saluto adesso la rivista «Galenos», appena nata, una rivista diretta da Ivan Garofalo che è esclusivamente dedicata a questioni di filologia dei testi medici. Quella della pratica filologica è la strada che hanno preso gli allievi di Di Benedetto dell'inizio degli anni '70 che oggi sono lieti di dedicargli il primo numero di «Galenos».

Per concludere dirò solo poche parole sulla medicina antica nell'ambito degli studi di etica medica. La storia della medicina negli ultimi anni è strettamente intrecciata con la riflessione bioetica; in molti dei discorsi e degli scritti contemporanei sulla medicina antica scorre sotterranea l'idea che per questa via si possa ritrovare e si possa ritornare a una pratica medica tutta incentrata sul dialogo medico-paziente. Questo approccio presuppone una visione idealizzata della medicina antica: una visione edulcorata che fa rimpiangere la sensibilità storica che sottende le pagine di Di Benedetto sugli aspetti terrificanti della malattia, la scarsità di conoscenze adeguate e la incapacità di guarire dei medici antichi. L'invito ad una lettura non ideologica dei testi medici antichi che si raccoglie dal suo libro *Il medico e la malattia*, è ancora raccomandabile e a me pare che possa e debba ancora molto insegnare.

Ada Francesca Capiluppo

Mitopoiesi lirica in Giovanni Pascoli

‘Mito’ significa innanzitutto ‘parola’, ‘cosa detta’, e in quanto tale consiste nel ‘racconto tradizionale’, dunque in qualcosa di puramente verbale.¹

Tale precisazione può sembrare ovvia o persino superflua, ma acquisterà maggior valore alla luce delle conclusioni del presente studio, che si propone di far rilevare la straordinariamente moderna e originale percezione – sia rispetto alle riflessioni coeve sull’argomento, sia rispetto a quelle odierne – che Giovanni Pascoli aveva del mito attraverso l’analisi di alcuni passi tratti da due *Poemi Conviviali*: *L’ultimo viaggio* e *Il poeta degli Ilioti*. In queste due poesie, infatti, egli non solo sembra non aver tradito l’originaria funzione paideutica del mito, avendone fatto un uso tutt’altro che erudito ed esornativo,² ma – ed è

¹ Appunto all’elocuzione e all’aspetto squisitamente ‘verbale’, cioè del ‘parlato’ della tragedia, sembra fare riferimento Aristotele *Poet.* 1450a 4-5, 1451a 31, quando con *μῦθος* indica l’*intreccio* (*σύνθεσις τῶν πραγμάτων*) del dramma; cfr. V. Cessi, *Praxis e Mythos nella Poetica di Aristotele*, in D. Lanza (a cura di), *La Poetica di Aristotele e la sua storia*, Atti della Giornata internazionale di studio organizzata dal Seminario di Greco in memoria di Viviana Cessi (Pavia, 22 febbraio 2002), Pisa, ETS, 2003, pp. 127-140. Cfr. G.S. Kirk, *La natura dei miti greci*, trad. it. di M. Carpitella, Roma-Bari, Laterza, 1984; F. Graf, *Il mito in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

² Come si legge in C.F. Goffis, *Un capolavoro dello stile liberty: i Poemi Conviviali*, in *Studi per il centenario della nascita pubblicati nel cinquantenario della morte*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, III, pp. 159-181. A riguardo cfr. anche E. Scicchitano, *Fantasie pagane. Mito e poesia in Giovanni Pascoli e Gabriele D’Annunzio*, Tesi di Dottorato in Scienze letterarie, retorica e tecniche dell’interpretazione testuale, Dipartimento di Filologia, Università della Calabria, a.a. 2003-2004, p. 33.

questa la novità rispetto ai poeti antichi – lo ha plasmato allo scopo di raffigurare i propri stati d'animo attraverso una sorta di *evidentia* di quelle particolari 'occasioni mentali' che lo hanno indotto a trattare e trasformare determinati mitemi.³ Pertanto, spero risulti chiaro che, nei luoghi opportuni, preferisco usare 'mitema' non perché Pascoli, come i poeti antichi, abbia scelto questa o quella variante mitica con un preciso intento pratico legato ad un determinato contesto situazionale, bensì perché la metamorfosi del mito tradizionale, nella sua poesia, è avvenuta in modo del tutto razionale, in funzione e all'interno delle particolari 'occasioni mentali' che hanno ispirato di volta in volta i suoi componimenti: è soprattutto in questo senso che si può parlare di un mito interiorizzato, 'lirico' nel senso moderno del termine.⁴

Dunque la composizione dei *Poemi conviviali* è interessata da un vero e proprio processo di 'mitopoiesi lirica', in quanto l'autore non si limita a riproporre e ripetere in modo asettico temi e moduli mitici tradizionali; questi ultimi, al contrario, vengono ricomposti e adattati a idee, pensieri e stati d'animo che riflettono appieno la mentalità di un uomo che pensa e agisce tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo.

Dalla seconda metà del diciannovesimo secolo sono fiorite tre delle grandi teorie⁵ che influenzarono profondamente le interpretazioni degli studiosi per gran parte degli ultimi due secoli: la teoria del «mito della natura» elaborata in seno alla scuola di mitologia comparata, diffusasi dalla Germania in Inghilterra e avente il suo culmine con gli studi di Max Müller;⁶ la teoria «eziologica» di Andrew Lang⁷ che, avendo

³ Il termine e il concetto di mitema appartengono al lessico dell'analisi strutturalista condotta sul mito da Levi-Strauss.

⁴ Cfr. G. Bärberi-Squarotti, *Aspetti del classicismo pascoliano*, «Critica letteraria» XXXIV (2), 2006, pp. 259-277, in particolare pp. 264-265.

⁵ Per un quadro più approfondito su tali teorie cfr. G.S. Kirk, *La natura dei cit.*, *passim*.

⁶ Cfr. ad es. M.F. Müller, *Comparative Mythology*, London, Longmans & Co. 1856; *Contributions to the Science of Mythology*, London, Longmans & Co., 1897. Sulla conoscenza da parte di Pascoli delle teorie di Müller, Lang, Frazer cfr. G. Nava, *Pascoli e il folklore*, «Giornale storico della letteratura italiana» CLXI, 1984, pp. 507-543, in particolare pp. 537-541.

⁷ Cfr. A. Lang, *Custom and Myth*, London, Longmans & Co., 1884; *Myth, Ritual and Religion*, London, Longmans & Co., 1887; *Modern Mythology*, London, Longmans & Co., 1897.

soppiantato la prima, propose l'idea dei miti come protoscienza; la teoria «psicologica» di Sigmund Freud, la cui prima diffusione, nonostante il libro fosse già pronto nell'anno precedente, risale al 1900, anno della pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni*.

Secondo la teoria di Müller tutti i miti sono in realtà «miti della natura», e il loro scopo originario è quello di trattare in modo allegorico dei fenomeni meteorologici e cosmologici; inoltre essi avrebbero avuto origine da equivoci sui nomi, in particolare da quelli dei corpi celesti: per questo motivo il filologo sosteneva che i miti rappresentassero una «malattia del linguaggio». Ad esempio, nella *Teogonia* di Esiodo Zeus, detto con epiteto omerico «adunatore di nubi» (*νεφεληγερέτα*), durante gli attacchi degli dèi più antichi, i Titani e Tifeo, dio degli uragani, si comporta sempre come divinità dei fenomeni atmosferici, e pertanto la sua figura può essere interpretata come un evento naturale, cioè come le fulminazioni durante i temporali; procedendo in tal senso, la coppia di divinità primordiali Urano e Gea può essere spiegata come una rappresentazione allegorica dell'unione tra la pioggia e la terra, e così via.

La teoria «eziologica» di Lang ritiene che i miti siano esplicitativi delle cause di fatti ed eventi del mondo reale, e che dunque essi rappresentino una sorta di 'protoscienza' gradualmente protesa verso la consapevolezza conoscitiva. Nell'ambito dell'eziologia sembra rientrare anche l'antica teoria dell'*αἴτιον* connessa al significato apparente di una parola o di un nome: per non citare che qualche esempio, già nella tradizione omerica il nome *Ὀδυσσεύς* si trova accostato al verbo *ὀδύσσομαι*, e nell'*Inno ad Apollo* Pitone, l'antico nome di Delfi, è fatto derivare dal serpente ucciso da Apollo lasciato a putrefarsi (*πύθειν*) dal dio.

Nella teoria «psicologica» esposta nell'*Interpretazione dei sogni* Freud afferma che i miti e i sogni operano nello stesso modo, ossia attraverso un'intuizione più o meno analoga della realtà che avviene per mezzo di simboli loro comuni. In sostanza, come l'attività onirica *condensa* il materiale dell'esperienza diurna e poi ne *sposta* le componenti *rappresentandolo* infine attraverso simboli ed immagini, allo stesso modo i miti, nella loro evoluzione, avrebbero seguito il mede-

simo processo, modificando emozioni ed esperienze ad un livello inferiore rispetto a quello della piena coscienza. Dal momento che i miti hanno attraversato una lunga fase di cultura orale, essi conserverebbero varie tracce di un periodo appartenente a molte generazioni precedenti la loro prima fissazione scritta e pertanto, secondo Freud, essi rappresentano il «pensiero onirico della stirpe». In esso sono racchiuse le preoccupazioni inconscie e le «fantasie di appagamento» di individui appartenenti all'alba della storia e per questo considerati l'«infanzia» del genere umano.

La prima edizione complessiva dei *Poemi conviviali* risale al 1904: la prima edizione dell'*Ultimo viaggio* coincide con quella dei *Conviviali*, mentre quella del *Poeta degli Iloti*, composto quasi contemporaneamente all'*Ultimo viaggio*,⁸ è apparsa in «Marzocco» nel 1903. L'elaborazione dei poemetti della raccolta, di cui molti furono pubblicati sulla rivista «Il Convito» iniziata nel 1895, coincide dunque con il periodo di grande fervore culturale entro il quale si diffondevano in Europa ricerche inerenti non solo all'ambito mitologico, ma anche a quello evoluzionistico, rispetto alle quali sembra potersi riscontrare, da parte del poeta, la conoscenza e soprattutto la consapevolezza che, dopo i progressi in quei particolari ambiti teorici, qualsiasi poesia che proponesse soggetti mitologici non potesse fare a meno di una profonda riflessione e messa in discussione dei medesimi.

D'altro canto lo stesso Giovanni Pascoli mostra chiaramente di essere al corrente delle prime istanze teoriche che daranno vita alla cosiddetta scuola di Cambridge, in seno alla quale le origini del mito sono state individuate nel rituale: in effetti, in *La poesia epica in Roma*⁹ egli, nel sostenere l'originalità della letteratura latina, sembra servirsi¹⁰ degli strumenti

⁸ Anche l'*Ultimo viaggio* è stato composto nel corso del 1903: per la datazione precisa cfr. S. Martini, *Sull'Ultimo viaggio di Pascoli*, in G. Revelli (a cura di), *Da Ulisse a Ulisse (il viaggio come mito letterario)*, Atti del Convegno Internazionale (Imperia, 5-6 ottobre 2000), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001, pp. 253-280, nello specifico n. 2.

⁹ Cfr. *La poesia epica in Roma*, in G. Pascoli, *Prose. Pensieri di varia umanità*, premessa di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1974³, I, pp. 788-791.

¹⁰ Cfr. E. Scicchitano, *Fantasie pagane* cit., p. 27.

fornitigli dai concetti esposti nell'enciclopedico *The Golden Bough* (voll. I-XII, 1890-1915) di J.G. Frazer,¹¹ attraverso i quali intende dimostrare l'esistenza di un sostrato mitico-culturale prettamente latino e romano, del tutto indipendente dalla tradizione greca, cui Ennio e Virgilio avrebbero attinto. Per questo motivo, non è inverosimile pensare che il poeta abbia avuto modo di venire a conoscenza anche delle altre idee e teorie sul mito che in quel periodo circolavano diffusamente nelle università d'Europa.

Il poeta degli Iloti racconta il viaggio di ritorno di Esiodo da Calcide, dove ha vinto un tripode di bronzo in un agone poetico nel quale egli aveva cantato un «ben congegnato inno di guerra», superando persino il «vecchio di Chio cieco e divino». Terminata la navigazione e giunto in Aulide il poeta incontra nei pressi di una fonte un viandante che si auto-definisce «schiavo», il quale si offre di portare sulle proprie spalle il peso del tripode.

Per prima cosa non mi sembra irrilevante far notare come questo sedicente schiavo non sia, in realtà, un anonimo personaggio prodotto dalla fantasia di Pascoli: vi sono infatti parecchi indizi che fanno pensare ad una sua identificazione con il dio Ermes, del quale il poeta avrebbe dunque volutamente inteso lasciare in penombra l'identificazione. Il primo indizio a favore di questa ipotesi è il suo essere un viandante (I, 34 «quando sovvenne un viator che bevve»), che a sua volta si propone quale compagno di viaggio del vecchio Esiodo; da qui l'atteggiamento di 'accompagnatore' e 'benefattore' (I, 35-36 «[...] "O vecchio"/, disse, "ch'io porti il tuo lavaggio: è peso"») cui si aggiunge la già menzionata autodefinizione di «schiavo» (I, 40-44):

«Ma sono schiavo» gli rispose il vecchio:
«schiavo; e dal monte Citerone io venni
menando al mare, ad una curva nave,
due bei vitelli, nati schiavi anch'essi.
Torno al padrone. Ma tu dove, o babbo?»

¹¹ Egli a sua volta riprese le teorie di W. Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites*, London, Black, 1894². Edd. ridotte, aggiornate e corrette: *The Golden Bough*, London, Macmillan, 1955³; Th. Gaster (ed.), *The New Golden Bough*, New York, Criterion Books, 1959; M. Douglas-S. MacCormack (eds.), *J.G. Frazer. The Illustrated Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, London, Macmillan, 1978.

Ermes, oltre a essere araldo e messaggero degli dèi, nell'*Iliade* è definito ἐριούνιος (ad es. in *Il.* 24, 360; 20, 72), aggettivo di origine oscura comunemente interpretato come 'benefattore'.¹² Riguardo alla caratterizzazione del dio come schiavo, essa si trova testimoniata già in *Od.* 15, 319-324, dove Odisseo afferma di aver appreso da lui «tutte quelle opere che i poveri prestano agli aristocratici»; tra l'altro il suo culto era molto diffuso presso le classi più basse, e Ateneo (*Deipn.* 14, 636b) testimonia di una festa di schiavi dedicata ad Ermes nella città di Cidonia. Ancora, in Eschilo (*Prom.* 954, 966, 983) il dio è offeso da Prometeo che lo apostrofa definendolo «servo degli dèi», mentre in Aristofane, (*Pax* 201-202) si legge che gli Olimpî affidano a Ermes il compito di fare la guardia agli utensili della cucina.

Un'ulteriore prova del fatto che dietro le mentite spoglie dell'anonomo schiavo si nasconde colui che è anche il dio dei pastori e dei viandanti è la presenza dei due vitelli; la divinità, infatti, è connessa al mondo della pastorizia, e gli epiteti νόμιος ('dio dei pascoli'), ἐπιμήλιος ('guardiano del gregge') e οἰοπόλος ('pecoraio') non lasciano alcun dubbio a riguardo. In proposito, giova ricordare il buffo episodio narrato nell'*Inno ad Ermes* di Omero, in cui il dio fanciullo ruba ad Apollo le sue vacche e, dopo averne sacrificate due, ne tende le interiora disseccate su un guscio di tartaruga costruendo la cetra con la quale si farà perdonare dal fratello.

Tornando al passo in esame, al v. 44 lo «schiavo» si rivolge ad Esiodo con l'appellativo di «babbo», la qual cosa ricorda l'espressione con cui Ermes si rivolge a Priamo in *Il.* 24, 362-363 – occasione in cui, appena due versi prima, Ermes è connotato appunto con l'epiteto di «Benefattore» – allorché il dio è inviato da Zeus a scortare il vecchio re di Troia che si accingeva a recarsi presso la tenda di Achille per riscattare il corpo di Ettore:

□□□
 νύκτα δι' ἀμβροσίην, ὅτε θ' εὐδουσι βροτοὶ ἄλλοι;

¹² Per l'altro significato, 'che corre veloce', attribuito all'aggettivo, cfr. la nota a *Il.* 20, 72 di A. Gostoli in Omero, *Iliade*, traduzione di G. Cerri e commento di A. Gostoli, Milano, Rizzoli, 1999¹.

Dove, o padre, guidi i cavalli e i muli così
nella notte immortale, quando gli altri mortali dormono?

Un altro indizio del fatto che ci troviamo di fronte alla divinità sono i due episodi in cui lo ‘schiavo’ scopre «un sottil filo d’acqua» (I, 86) e trova in un cespuglio due talenti d’oro (I, 96) che, con grande meraviglia di Esiodo, restituisce ad un cavaliere che giura di averli smarriti. In proposito, si ricordi che Hermes non solo è l’«accompagnatore» dei viandanti e il protettore dei pastori, il «benefattore» e il dio degli schiavi, ma anche la divinità protettrice dei mercanti e dei ladri. Il «donatore di beni» (Hom. *Od.* 8, 335), più di tutti gli altri dèi, era invocato per ottenere beni materiali o denaro,¹³ e il termine che designava il guadagno improvviso e fortuito era appunto *έρμαϊόν*.¹⁴

Tuttavia, quello proposto da Pascoli è un ‘nuovo’ Hermes: egli è infatti scevro da tutti gli elementi negativi che farebbero di lui una tipica divinità arcaica dall’indole simile a quella degli esseri umani: non presenta pertanto i caratteri di furbizia tipici dell’Hermes greco, ed ha perso ogni tratto del ladrunco che ha derubato Apollo della sua mandria. Non è più il «giovane principe» di *Iliade* 24, 347 (*κούρην αἰσυμνητήρη ἐοικώς*) che a prima vista incute timore a Priamo e all’araldo che era con lui, ma indossa le vesti di un servo umile e vecchio, pronto ad aiutare l’altrettanto vecchio poeta di Ascra; è inoltre latore di profonda e meditata saggezza, dispensata attraverso massime proverbiali che il poeta di San Mauro desume da Esiodo stesso,¹⁵ oltre che di consigli ed incitamenti rivolti a coloro che incontra durante il cammino. L’invito alla pace tra gli uomini e all’onesto lavoro sono le esortazioni con cui apostrofa un gruppo di contadini litigiosi («Pace! È la pace che ralleva i bimbi», I, 122) e incoraggia un giovane zappatore ad affrontare la fatica dell’agricoltura (I, 136-138):

¹³ Cfr. Hipp. *fr.* 42, 43 Degani = 32, 34 West.

¹⁴ Cfr. Hesych. ed *Etym. Magn.* s. v.

¹⁵ Per una rassegna precisa delle massime e dei luoghi esiodici da cui esse sono citate cfr. G. Bárberi Squarotti, *Esiodo nei Conviviali*, in M. Pazzaglia (a cura di), *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 47, nn. 23-26.

[...] Lavora,
o gran fanciullo, se la terra e il cielo
t'amino, amando essi chi lor somiglia!

Scesa la sera, l'Ermes di Pascoli sembra perdere un'altra delle prerogative tipiche della divinità tradizionale, quella di essere un 'buon accompagnatore' (I, 151-153):

E videro ambedue ch'era smarrita
ormai la strada. Ed il cantore stanco
disse allo schiavo: «Mal tu m'hai condotto».

A questa accusa, lo «schiavo» risponde che è compito di un buon cantore mostrare il «buon cammino», introducendo quella che sarà la conclusione del loro incontro, ossia la definitiva conversione della poesia di Esiodo dalle «false cose» che assomigliano al vero proprie del poema teogonico, a quelle reali e concretamente utili all'uomo specifiche del poema didascalico.

Fattosi buio, lo «schiavo» rimarca il fatto che il cantore non sappia cosa significhi trascorrere le notti al gelo, dicendogli che è ormai tardi perché egli possa impararlo (II, 14-16). A questo punto Esiodo si difende raccontando che sin da fanciullo, quando pascolava il gregge, è abituato a dormire al freddo e «sotto la rugiada» (II, 22), confessando al compagno di viaggio che proprio in una di quelle notti, in cui tutto intorno a lui vibrava di canti e suoni, egli ha trovato in sé l'ispirazione per un canto celebrativo delle origini di quella stessa natura che lo circondava (II, 47-54). Da qui, attraverso l'esposizione del canto di Esiodo al compagno di viaggio, Pascoli approfondisce quella radicale riformulazione del mito con cui ha precedentemente trasformato l'immagine del dio Hermes, caratterizzandolo con gli ideali e le esperienze della propria vita; rendendolo, come mostrerò in seguito, 'benefattore' in senso moderno, fautore dei valori della solidarietà tra gli uomini e del lavoro; rappresentandolo così incline verso il sociale da far pensare a quelle istanze 'socialiste'¹⁶ e 'cristiane' che lo hanno attratto da giovane.

¹⁶ Cfr. le parole rivolte ai contadini di I, 122 cit. con l'esortazione «Uomini pace!» testimoniata in *Italy*, poemetto completato nel 1904, quindi più o meno contemporaneo al *Poe-*

Tale razionalizzazione, dunque, non si limita alla sola figura di Ermete, ma investe anche la concezione del tradizionale mito teogonico che, a questo punto, si presenta come un poemetto di scienze naturali privo dell'immaginario e immaginifico apparato mitologico esiodico. Tuttavia, a quanto già messo in luce dagli studiosi che prima di me, e in modo più specifico di quanto io abbia fatto, si sono occupati di questo argomento,¹⁷ vorrei aggiungere che probabilmente siffatta riscrittura del mito in chiave scientifico-naturalistica è stata operata da Pascoli coerentemente sia alle acquisizioni della teoria del «mito della natura» diffusa attraverso gli studi di Max Müller, sia ai concetti evolutuzionistici elaborati da Darwin che, già dal 1859,¹⁸ stavano rivoluzionando le credenze tradizionali sull'origine del mondo e dell'uomo.

Il canto, dopo un *incipit* che non appare discostarsi molto dal sistema di immagini del poeta di Ascrea (*Theog.* 129-165), subisce una svolta immediata verso la 'normalizzazione' e il ridimensionamento delle stesse: i «mostri» di II, 57-58 («nell'evo primo non faceva che mostri/ orrendi enormi [...]») si trasformano immediatamente nella loro interpretazione 'razionalizzata', cioè in centinaia di monti e cime vulcaniche nel fervore della loro attività eruttiva (II, 68-69; 73-74).¹⁹

sorsero i monti dalle cento teste,
e d'ogni testa usciva il fumo e il fuoco

e già non altro si vedea, che i mostri
lambersi il fuoco con le lingue nere

Così, le lotte degli Olimpî con i Titani (*Theog.* 629-731) vengono 'lette' da Pascoli come gli originari sconvolgimenti della crosta terrestre e degli astri durante la formazione del sistema solare; in questa nuova 'teogonia' sono inoltre riscontrabili innegabili cenni alla teoria darwiniana, laddove è descritta l'apparizione sulla terra dei dinosauri (II, 90-91 «[...] rettili deformi/ nottele enormi [...]») e quella delle

ta degli Ilioti.

¹⁷ Cfr. G. Bárberi Squarotti, *Esiodo* cit., pp. 48-52.

¹⁸ Anno della prima edizione dell'*Origine della specie*.

¹⁹ Cfr. G. Bárberi Squarotti, *loc. cit.*

scimmie (II, 93 «il brutto simo [...]») dalla cui evoluzione deriverà l'uomo. Com'è evidente, il mito teogonico esiodeo è dissolto e diluito nell'unica forma proponibile nel momento in cui il poeta creava il componimento, ossia quella scientifico-evoluzionistica.

Nel *Poeta degli Ilioti*, pertanto, il processo di razionalizzazione mitopoietica avviene non solo tramite la scelta di mitemi che facilmente si prestavano all'interpretazione in chiave positivista per via delle coeve acquisizioni teoriche riguardanti il mito e le scienze evoluzionistiche, ma anche e soprattutto attraverso il personaggio dello «schiaivo», figura in qualche modo 'introduttiva' e 'conclusiva' di questo processo di rilettura e riscrittura mitologica. Nelle sue vesti si cela infatti un Ermes anch'egli 'razionalizzato' e ripensato in chiave per così dire 'socialista' che, a sua volta, ripropone le favole antiche demitizzandole e riducendole a mere indicazioni di etologia e scienze naturali. In particolare, mi riferisco all'interpretazione del querulo canto dell'usignolo e della rondine da lui fornita a Esiodo, al quale sembra voler lasciare intendere che quei suoni lamentosi non hanno nulla a che vedere con le tragiche vicende narrate nel mito di Filomela e Procne; al contrario, i suoni emessi dalla rondine testimoniano il suo incessante impegno per allevare la prole, mentre l'usignolo gorgheggia tutta la notte per non sprecare «un solo trillo di quel suo dolce inno!» (II, 138).

Per concludere, attraverso gli esempi e gli insegnamenti forniti dal 'dio-schiavo' al cantore, nella finzione proposta da Pascoli, sembra definitivamente maturare in Esiodo la convinzione della necessità di una conversione dalla «[...] menzogna che somiglia al vero» (II, 153) a quel nuovo tipo di poesia che, diventato l'«[...] Aedo degli schiavi» (II, 155), egli realizzerà nelle *Opere e i giorni*.²⁰

Per quanto riguarda l'interpretazione del mitema dell'*Ultimo viaggio*, vorrei subito partire dalle conclusioni cui è pervenuto Giovanni Cerri in un suo recente intervento²¹ presentato nell'occasione di un

²⁰ Cfr. idem, *Aspetti cit.*, p. 269.

²¹ *Pascoli e l'ultimo viaggio di Ulisse*, in E. Cavallini (a cura di), *Omero mediatico. Aspetti*

convegno ravennate: «Non potrebbe darsi che l'ultimo viaggio sia stato solo un sogno di Ulisse vecchio, addormentato accanto alla moglie nell'antico letto coniugale? che abbia cominciato a sognare con lo stridio delle rondini che lo svegliavano e lo invitavano all'azione? e che egli, all'urlo di Calipso, si sia risvegliato alla sua vecchiaia torpida, e ormai inutile?». Lo studioso trova conferma di questa originale e brillante chiave di lettura nel carne *Il ritorno*, facente parte della raccolta *Odi e Inni* pubblicata nel 1906. Qui il canto di un «Coro»²² invita Ulisse, lasciato dai Feaci addormentato sulla spiaggia di Itaca non riconosciuta dall'eroe al risveglio, a «sognare e risognare»²³ le avventure del suo passato meraviglioso ed eroico, fino alla morte, dopo la quale egli sarà seppellito in una tomba che avrà come insegna un remo spezzato, simbolo del «continuo infrangersi dei sogni, avuti nei sonni, contro la dura realtà dei risvegli».²⁴

In quest'ottica, come evidenzia Cerri, anche le parole rivolte da Ulisse a Femio nel Canto X, *La conchiglia*, acquistano un nuovo significato (vv. 31-39):

Sonno è la vita quando è già vissuta:
 sonno; ché ciò che non è tutto è nulla.
 Io, desto alfine nella patria terra,
 ero com'uomo che nella novella
 alba sognò, né sa qual sogno, e pensa
 che molto è dolce a ripensar qual era.
 Or io mi voglio rituffar nel sonno,
 s'io trovi in fondo dell'oblio quel sogno.
 Tu verrai meco [...]

Esse rappresentano non un'esortazione all'azione che contrasti la torpida inerzia della vecchiaia, cioè la volontà di rimettersi in viaggio per ritrovare i luoghi teatro delle sue avventure giovanili, ma al contrario un invito a rituffarsi in un sonno ancora più profondo, l'unico capace di ri-

della ricezione omerica nella civiltà contemporanea, Atti della Giornata di Studio ravennate (Ravenna 18-19 gennaio 2006), Bologna, Dupress, 2007, pp. 15-31.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

produrre, attraverso i sogni, un passato eroico ormai perduto per sempre, e perciò diventato ‘mito’ di imprese straordinarie. In sostanza Pascoli, attraverso le parole di Ulisse, sembra esprimere la consapevolezza dell’improponibilità del mito, a meno che esso non si giustifichi e risolva all’interno del sogno, cui è possibile andare oltre la poesia e la sterile ripetizione e trasmissione di moduli narrativi sempre uguali a se stessi; quindi, il sogno è qui interpretato come l’unico veicolo attraverso il quale il mito può essere rinnovato e salvato dall’oblio del disinteresse verso qualcosa altrimenti percepito o percepibile dalla poesia contemporanea a Pascoli come inattuale e non ‘moderno’.

Com’è evidente, questa ‘rilettura’ del mitema dell’ultimo viaggio di Ulisse ideata da Pascoli e ‘riscoperta’ da Cerri rientra perfettamente nella sfera della teoria freudiana sul mito: l’insistenza sul motivo del sogno e sulla sua capacità di dare ‘concretezza’ e nuova vita ai miti ben si accorda con i concetti esposti nell’*Interpretazione dei sogni*, in cui essi altro non sono che il «pensiero onirico della stirpe».

Tuttavia, l’interpretazione dell’*Ultimo viaggio* come sogno e, dunque, come risolto poetico della teoria di Freud sul mito diffusa quattro anni prima della pubblicazione del poemetto, al di là della conferma interpretativa rintracciata nel successivo componimento *Il ritorno*, potrebbe trovare a mio avviso un antecedente inaspettato – e, per questo, originale rispetto al pensiero freudiano perché composto più o meno contemporaneamente, se non prima, del trattato dello studioso austriaco – nel poemetto *Il sonno di Odisseo*, pubblicato in «Nuova Antologia» il 16 febbraio del 1899; a tal riguardo credo non sia casuale che esso sia stato strategicamente collocato, nella raccolta dei *Poemi conviviali*, immediatamente prima dell’*Ultimo viaggio*.

Anche nel *Sonno di Odisseo* è presente il motivo del sonno e, per quanto mi sembra, del sogno: dopo vari giorni di veglia nell’attesa di poter finalmente rivedere Itaca, quando la nave era sul punto di avvicinarsi tanto da poterla raggiungere con lo sguardo, Odisseo si addormenta profondamente, mentre i suoi compagni, dopo aver stappato l’otre dei venti, causano un repentino allontanamento dell’imbarcazione dall’isola. Appena Odisseo si addormenta, la realtà del paesaggio

che costeggia la nave sembra occupare uno spazio e un tempo paralleli a quelli del sonno dell'eroe, scivolando davanti a lui, inerte e inconsapevole, come una visione incorporea. Il sonno non consente infatti che la 'visione' prenda corpo davanti ai suoi occhi, impedendo di fatto che il suo mondo possa concretizzarsi in un reale avvistamento. Attraverso la lettura si vedono scorrere, come in una pellicola, i monti su cui si adagiano le viti, le mandrie e i fuochi dei pastori, il recinto dei maiali di Eumeo, la casa d'Odisseo, il porto con Telemaco in attesa del padre, il campo del vecchio re Laerte e il fedele cane Argo.

Tutti questi 'bozzetti' fanno parte di un mondo che, nel componimento, resta volutamente sospeso tra realtà e immaginazione, perché, in effetti, non vi è un punto di vista di alcun personaggio interno al poemetto (Odisseo dorme, i suoi compagni sono citati solo nell'occasione dell'apertura dell'otre) che possa 'oggettivare' il tutto. Pertanto, si può ipotizzare che a generare la sequenza di tali immagini sia Odisseo stesso che, essendosi addormentato nei pressi dell'isola, ha iniziato a sognare i propri monti, i campi, i pastori, e i propri affetti più cari e che, non appena «[...] rapidi aprì gli occhi/ a vedere sbalzar dalla sognata Itaca il fumo» (VII, 112-113) «[...] vide non sapea che nero/ fuggire per il violaceo mare/ nuvola o terra? [...]» (VII, 124-126). Pertanto, come nell'*Ultimo viaggio*, il risveglio coincide con la scomparsa di un universo mitico, che questa volta non è rappresentato da viaggi fantastici e avventure meravigliose, ma dal mondo dove Odisseo è stato generato: la «sognata Itaca» di cui, alla fine come all'inizio del componimento, si mette in dubbio l'esistenza stessa attraverso l'interrogativo se si tratti di «nuvola o terra».

Tornando all'*Ultimo viaggio*, si può affermare che Pascoli, con maggiore insistenza ed efficacia di quanto abbia fatto nel *Sonno di Odisseo*, voglia dare a Ulisse piena consapevolezza della sostanziale vacuità del mondo dei miti, al quale egli stesso appartiene: l'eroe, infatti, intraprende un'operazione di 'demitizzazione' ancora più radicale di quella dell'Ermete del *Poeta degli Ilioti*, perché rivolta non a miti appartenenti a realtà altre da sé, ma verso la propria stessa figura eroica e gli stessi racconti mitologici sulla sua persona i quali, in quanto non

più azioni, ma ‘parole alate’ (sue, o di altri cantori come Femio), hanno perduto ogni benché minimo spessore di realtà.

L’Ulisse pascoliano dunque, così complesso, profondamente maturo e cosciente del proprio io, va ben al di là del personaggio tramandato dalla tradizione, che in modo molto generico e superficiale lo connota come l’uomo furbo e bugiardo per antonomasia, banalizzando la versatile immagine dell’eroe omerico: il poeta di San Mauro, invece, lo rende affatto coerente con l’Odisseo quale ci viene tramandato dall’*Odissea*, un individuo teso alla intenzionale indagine conoscitiva del sé e dell’altro che si concretizza, appunto, nella narrazione autobiografica²⁵ delle proprie imprese.

In *Calypso*, l’ultimo canto dell’*Ultimo viaggio*, a Odisseo è data finalmente la risposta agli inquietanti interrogativi da lui posti in precedenza alle due Sirene immediatamente prima che la sua nave si schiantasse contro gli scogli: «Ditemi almeno chi sono io! chi ero!» (XXIII, 54); tale risposta è stata affidata dal poeta alla dea che, secondo la teoria eziologica antica sui nomi abbracciata dalla scuola di Andrew Lang, è la dea-ninfa ‘nasconditrice’ e ‘nascosta’.²⁶

Credo non sia un caso che Pascoli, a parte il titolo del canto, non la chiami mai con il suo nome greco, ma solo con la suddetta traduzione di quest’ultimo unita al connotativo «solitaria»; sicuramente egli descrive e interpreta la figura della divinità e dell’isola da lei abitata esattamente come esse appaiono nell’*Odissea* (5, 60 sgg.),²⁷ ossia come una divinità e un luogo legati al mondo degli inferi e dei morti.

Calipso, secondo la tradizione attestata in *Od.* 1, 52-54 e in Apollodoro,²⁸ è figlia del titano Atlante, la cui stirpe, più antica di quella olimpica, appartiene a un remoto periodo dominato dalle divinità e-

²⁵ Quest’ultimo concetto riprende *in toto* l’interpretazione della figura di Odisseo proposta da G. Cerri in *Odisseo, l’eroe che narra se stesso*, «A.I.O.N.», Sez. filol.-lett. (25), 2003, pp. 9-28 = S. Nicosia (a cura di), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Atti del Convegno internazionale di Palermo, 12-15 ottobre 2000, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 31-55.

²⁶ Tale teoria connette il nome Calipso al verbo greco *καλύπτω*, che significa appunto ‘nascondo’.

²⁷ Le piante e gli animali presenti sull’isola di Ogigia sono caratteristici di un ambiente infero, secondo la tradizione greca: il cedro, il cipresso, la tuia, le viole, il sedano ecc., simbolo di lutto; l’iris, il fiore della morte; e ancora i gufi, gli sparvieri e i corvi.

²⁸ *Ep.* 7, 24.

merse dal Caos primordiale: la dea fa dunque parte della progenie degli dèi ctonii e del mondo infero.

Ad Ogigia Odisseo non rischia la propria vita; anzi, gli viene offerto di vivere in eterno. Tuttavia l'immortalità a lui promessa dalla «nascoditrice solitaria» – come appunto la definisce Pascoli – potrebbe risultare peggio della morte stessa, in quanto il dono della dea consiste in una vita eternamente 'nascosta'; all'eroe non è riservata l'immortalità di cui godono gli dèi, splendente e gloriosa, ma una sopravvivenza avulsa dalla vita reale, pallida ed evanescente come l'isola della sua ospite. Calipso, ostacolando il ritorno dell'eroe, avrebbe reso impossibile il ricordo delle gesta di lui ai posteri, che mai avrebbero conosciuto le imprese straordinarie compiute dall'ideatore del cavallo di Troia. In definitiva, al re di Itaca sarebbe toccata la stessa sorte che Teti aveva preannunciato al proprio figlio Achille se non fosse partito per Troia: una vita lunga, ma anonima e oscura, alla quale senz'altro l'eroe preferì la gloria, a prezzo di una morte prematura.

È dunque evidente che l'episodio odissiaco va inteso in tal senso, non come lo interpreta Robert Graves,²⁹ fraintendendone completamente il significato generale di fondo, fedele ai valori dell'etica eroica che permeano l'epica omerica. E in questo preciso senso, ma in modo ancor più radicale e crudo, deve averlo interpretato Pascoli, che descrive Calipso come una divinità appartenente ad un mondo situato ben al di là della morte stessa, cioè il 'non-luogo' del nulla indistinto, non già del non esser più, ma del non essere assoluto e totale. Alla sua isola l'eroe giunge infatti già morto, trasportato dalle onde, e la risposta della dea agli interrogativi posti in sogno da Ulisse dormiente alle Sirene è in realtà rivolta ad un cadavere (vv. 50-53):

[...] ed ululò sul flutto
sterile, dove non l'udia nessuno:
– Non esser mai! Non esser mai! più nulla,
ma meno morte, che non esser più! –

²⁹ R. Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi & C., 1963, pp. 680-681, n. 8, dove l'A. sostiene che «Calipso promise a Odisseo l'eterna giovinezza, ma egli desiderava la vita, non l'immortalità eroica».

Il mito di Odisseo e dei suoi viaggi trova dunque in questo componimento la sua completa dissoluzione. Ancora una volta Pascoli mette in bocca ad un personaggio mitico affermazioni che razionalizzano e, quindi, annullano la realtà del mito stesso: dicendo a Nessuno di essere 'nessuno', Calipso/Pascoli cancella l'esistenza stessa dell'eroe omerico con i medesimi strumenti da lui ideati e usati per la propria sopravvivenza, indicando chiaramente ai lettori l'assoluta vanità del 'mito' come fatto in sé, ma lasciandone intatta la sua essenza di 'racconto' poetico, cioè di 'parola'.

Alberico Guarnieri

Il difficile viaggio nel paese della memoria Una lettura de *Il paese del vento*

Come solitamente avviene nei romanzi di Grazia Deledda l'*incipit* offre al lettore una traccia significativa in merito ai motivi centrali dell'intreccio: nel caso del testo preso in esame, si può notare come gli eventi da narrare appaiano immediatamente illuminati da una luce sinistra: «Nonostante le precauzioni e i provvedimenti del caso, il nostro viaggio di nozze fu disastroso». ¹ Tale peculiarità caratterizza la prospettiva della voce narrante che coincide, eccezionalmente, con quella della «protagonista che, in prima persona, riconoscendosi autrice, ricostruisce il tempo passato e l'avventura perturbante e inquieta della sua giovinezza» fondata, come vedremo, sugli effetti di «una lontana, giovanile passione». ² Il racconto prende le mosse dal ricordo, venato

¹ G. Deledda, *Il paese del vento*, introduzione di A. Dolfi, Milano, Mondadori, 2006, p. 33; d'ora in poi i passi citati da questa edizione del romanzo si indicheranno riportando, tra parentesi tonde, solo il numero delle pagine.

² A. Dolfi, *Introduzione*, in G. Deledda, *Il paese del vento* cit., p. 7. Una simile scelta, inconsueta all'interno della produzione narrativa deleddiana, si può giustificare mediante l'intento di costruire «il romanzo più autobiografico della non autobiografica scrittrice; l'unico in prima persona singolare femminile, come nemmeno *Cosima*» (E. De Michelis, *Riassunto sulla Deledda, in Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Milano, Mursia, 1976, p. 88). In merito alla riflessione teorica sulle varie tecniche narrative e i modi di costruzione di una storia ci limitiamo soltanto a segnalare alcuni testi fondamentali fra cui: V. Šklovskij, *Una teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976; B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cu-

da accenti nostalgici, dei momenti più intensi della cerimonia nuziale, per mutare, subito dopo, registro descrivendo l'improvvisa irruzione di un gruppo di «uomini, giovani tutti, quasi ragazzi: paesani, contadini, mandriani, vestiti in modo grottesco, con scarponi da montagna, fagotti, bastoni, odore di armento e di umanità a contatto con la terra», nello «scompartimento» dove si trova la «coppia di sposi, nel primo giorno di nozze», solitamente «votata al ridicolo anche dalla gente tranquilla: figuriamoci poi da una simile masnada» (p. 34).

La «masnada» è, in realtà, un drappello di «reclute», come le «spiega» il marito, capeggiate da un «sergente che li conduce» (p. 34), che non si fa scrupolo di turbare l'intimità degli sposi: sennonché, la donna non è in grado di scorgere al di là del loro aspetto esteriore, cogliendo unicamente il lato più appariscente, ad attestare un'inesperienza rivelatrice del sostrato iniziatico del viaggio appena intrapreso.

Ecco perché ella, di fronte al comportamento del marito, che è «il primo ad intuire» (p. 35) l'anomalia della «situazione» (p. 35) nella quale si trovano, inizia, per arginarla, una conversazione «col sergente, e poi con le reclute stesse» (p. 35), nel corso della quale arriva addirittura a narrare «per filo e per segno tutta la storia della sua carriera militare, comprese le avventure galanti» (p. 35). Così, mentre l'uomo racconta, la protagonista prova, nel «ricordare quell'ora» (p. 35), «un senso di sgomento» (p. 35) derivato certamente dalla novità della situazione, ma anche dall'incapacità di cogliere le diverse sfaccettature della realtà, a produrre la spiacevole convinzione di «essere al mondo, e peggio che sola, schiava di una sorte equivoca, trascinata come una schiava autentica, da un'orda di soldati, dopo una razzia guerresca» (p. 35). In questa riflessione si può ancora avvertire l'eco dell'antica adesione deleddiana ai «moduli di un facile romanticismo come l'abban-

ra di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968; R. Barthes, U. Eco, A.J. Greimas et alii, *L'analisi strutturale del racconto*, Milano, Bompiani, 1969; G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976; C. Bremond, *Logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1976; U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1989; idem, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, ed il recente studio di A. Perissinotto, *Gli attrezzi del narratore. Modi di costruire storie da Joyce a Dylan Dog*, Milano, Bur, 2005.

dono a cupe disperazioni, la malinconia e l'evasione nei sogni e nelle vaghe immaginazioni».³

Così, il repentino capovolgimento del viaggio di nozze in un «orrendo viaggio con le reclute», che dura fino alla stazione d'arrivo» (p. 37), costringe la narratrice a prendere atto del «viso materiale della realtà» (p. 37) fino ad allora celato dai luoghi della sua infanzia, nei quali la donna è considerata «ancora con criteri orientali, e quindi segregata in casa con l'unica missione di lavorare e procreare» (p. 35), motivo per cui, ella, dotata di «tutti i segni della razza: piccola, scura e diffidente» (p. 35), trascorre la prima parte della sua vita «sognante, come una beduina che pur dal limite della sua tenda intravede ai confini del deserto i miraggi d'oro in un mondo fantastico» (p. 35). Ma non è tutto: l'arrivo alla «mèta» immaginata come «sicura, adatta alla circostanza», laddove ad attenderla ci sarebbe stata «una casetta fra la campagna e il mare» (p. 37) e «una donna anziana, discreta, brava per le faccende domestiche» (p. 33), sortisce impressioni ben diverse da quelle ipotizzate, lasciandole presagire di trovarsi in un ambito sottoposto al sovvertimento di ogni norma. Lo comprova il «vento impetuoso» che domina la «piccola stazione deserta, intorno alla quale continua a rombare» (p. 37), alla cui voce si uniscono «gli hurrà, gli urli gli scherzi e gli auguri equivoci dei compagni di viaggio», i quali, per rendersi sgradevoli fino all'ultimo momento, salutano gli sposi sporgendo «le teste demoniache [...] a grappoli ai finestrini degli scompartimenti» (p. 37). Sennonché il carattere negativo di queste prime sensazioni è ulteriormente aggravato dalla spiacevole «impressione» che in quei luoghi regnino incontrastati «gli spiriti della solitudine» (p. 38), dotati di un potere difficilmente espugnabile, a ricordare l'analogia situazione vissuta da Paulo, protagonista de *La madre*, uno dei romanzi più interessanti della produzione deleddiana, allorché giunge nel paesino di Aar, per fare il parroco, ed è 'ricevuto' da «un vento furioso»: il presagio non è dei migliori, ed è lo stesso sacerdote a comprenderne il senso, animato da una sorta di istintivo sentimento profetico:

³ O. Lombardi, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979-1989, p. 31.

«È proprio lo spirito indiavolato dell'antico parroco che ci vuol mandare via». ⁴ Così, il mancato arrivo di Marisa, la «donna anziana» (p. 33) che avrebbe dovuto accogliere i coniugi alla stazione, può essere ascritto alla categoria dei segni premonitori negativi, cui imputare la responsabilità dello sconforto avvertito dalla narratrice ed espresso attraverso una sorta di monologo interiore volto ad indagare il proprio stato d'animo, peraltro esulcerato dalla forzata solitudine cui la costringe la temporanea assenza del marito recatosi a cercare la domestica:

Passano i minuti e mio marito non torna: sta a vedere che non ricomparirà mai più. Tutto ormai mi sembra possibile, in quest'avventura straordinaria che è stata il mio matrimonio: avventura che mi ha sradicato dalla mia terra, dalla mia casa, e mi porta in giro per il mondo.

Fra le altre cose sentivo di aver fame, ma sebbene a portata di mano avessi un cestino di provviste, mi pareva di non potermi nutrire mai più: e poiché un dolore infantile si mischiava al fondo di compiacenza romantica che la mia situazione mi destava, infine mi misi a piangere, con un lieve stridio di uccellino smarrito, che si sperdeva nel grande lamento delle cose intorno. (p. 39)

Il rifiuto del cibo, atteggiamento piuttosto diffuso fra i personaggi femminili deleddiani, simboleggia la volontà di chiudersi in una dimensione di non-vita, dalla quale è altresì bandita la sfera sessuale⁵ rappresentata, in questo caso, dalle impressioni contrastanti provate entrando nella casa, immaginata come «rifugio d'amore» (p. 70):

Con sorpresa piacevole vidi una graziosa stanza, d'improvviso illuminata dalla luce di fuori: le pareti verdognole e il soffitto della stessa tinta, pareva riflettesse-

⁴ G. Deledda, *La madre*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Mondadori, 2005, p. 43. Puntuali analisi del romanzo, ricordiamo, sono state compiute da A. Dolfi, in *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979, e da V. Spinazzola, nella sua introduzione al testo già citato.

⁵ Poiché non è possibile procedere ad una rassegna minuziosa di figure che rivelano tale peculiarità, ci limitiamo unicamente a segnalare la vicenda di Maria Concezione protagonista del romanzo *La chiesa della solitudine*, introduzione di V. Spinazzola, Milano, Mondadori, 2004, laddove ai rapporti fra lei e la 'dimensione' maschile viene impresso, sin dall'inizio della narrazione, un sigillo negativo il cui senso è rinvenibile nella tutela della propria individualità palesata attraverso la costante tensione a sfuggire alle tentazioni provenienti da una sfera materiale composta dal sesso (ma anche dal cibo), alla quale ella, infine, si avvicina soltanto dopo aver superato a fatica le tappe di un tragitto iniziatico molto complesso.

ro il colore degli alberi [...]. Nel penetrarvi, io vi sentii qualcosa di mio, come avessi mandato un folletto per preparare il luogo a ben ricevermi.

[...] Anche la camera da letto mi piacque subito, col suo caminetto all'antica, i mobili semplici, il letto con la tenera e innocente sopraccoperta bianca: quando però aprii il cassetto del canterano, per deporvi le mie robe, diedi un balzo indietro spaventata: poiché avevo veduto un topolino, nero e lucido come quelli che si vendono per bambini, apparire e sparire fra un mucchio di carta rosicchiata. (pp. 70-71)

L'episodio consegue una reazione ostile nei riguardi del marito che egli tenta di arginare:

«Ebbene, va a letto, se sei stanca. Ci si vede ancora. Io vado e torno.»

Esasperata, comincio a gridare:

«No, no, no!»

«Ma che hai, Nina?» (Egli usa chiamarmi con questo nome, che nessun altro mi dà: e in quel momento mi parve rivolto appunto ad una persona che non ero io). «Per queste piccole cose ti disperi? È la stanchezza: domani tutto sarà passato. Va a letto, fammelo per piacere. Andiamo, su, cara.»

Mi prese per il braccio, mi accarezzò le spalle. Io l'odiavo. Mi scossi tutta, lo respinsi.

«Lasciami. Non voglio andare a letto; voglio stare alzata tutta la notte.» (p. 73)

Un simile contegno contraddice il ruolo di moglie nel quale ella non intende ancora compenetrare: ad attestarlo è delegata la lunga parentesi memoriale originata dal «suono di un violino» che le sembra di percepire: «avevo l'impressione che il suono fosse del tutto fantastico, o scaturisse da un angolo scuro del mio essere, dal subcosciente» (p. 40).

Cosicché per sottrarsi, almeno temporaneamente, all'idea di non possedere più alcun preciso punto di riferimento, Nina ricostruisce la storia del suo primo innamoramento ambientato nel 'teatro' della sua casa paterna laddove ella, «fin da bambina», aveva eletto a sua «particolare residenza all'ultimo piano, una specie di soffitta riparata dal solo tetto sostenuto da grosse travi e da uno spesso graticolato di canne» (p. 40). Qui si materializza del tutto inaspettatamente un «giorno, in ottobre» il giovane Gabriele, al cui riguardo Nina possedeva un notevole bagaglio di informazioni elargite dal padre di lui, «un notaio, già compagno di studi» del padre della protagonista, che era solito recarsi

in casa di lei ogniqualvolta doveva «vidimare le sue carte», trattenendosi «due giorni», durante i quali l'unico argomento di conversazione era costituito da «suo figlio, studente in medicina», del quale egli lodava «senza parerlo, la bellezza, la vivacità, la passione allo studio, e soprattutto l'ingegno» (p. 45). Gli elogi, come era prevedibile, colpiscono l'immaginario dell'adolescente che inizia «a pensare a lui come ad un personaggio straordinario» (p. 48). E così, anche l'arrivo di Gabriele si svolge in circostanze tali da confermare la sua eccezionalità: difatti egli irrompe nella casa, piuttosto che accedervi osservando i canoni consueti, apparendo a Nina mentre è intenta a leggere «*I Martiri* di Chateaubriand in un'edizione rarissima, rilegata con fregi d'oro» (p. 50).⁶ La presenza di lui suscita il turbamento della protagonista, svelato da una serie di movimenti alquanto misurati: «Scivolai fuori della camera, a testa bassa, quasi fossi stata sorpresa a compiere qualche cosa di proibito, e andai a nascondermi nella mia» (p. 50). Lo spazio in cui agisce Nina, pertanto, è racchiuso e labirintico: lo si può dedurre anche dalla raffigurazione della camera nella quale, si è visto, ella dimora di solito, dotata di due finestre da una delle quali, particolarmente, «si dominava il paese; una scacchiera di tetti rossi e verdastri, alti e bassi, dai quali emergevano tre campanili tutti uguali, sottili e bianchi, mentre in fondo, quasi all'orizzonte, le torri della cattedrale si innalzavano scure e massicce» (p. 41). Questo ritratto ambientale, osservato da una simile prospettiva, basta a rendere l'idea della ristrettezza in cui si muove la protagonista, smentendo, a nostro avviso, quel senso di olimpica tranquillità attribuito, sia pure non espressamente, alla casa che, di lì a poco, diventerà il palcoscenico dove si svolge il dramma dei desideri vagheggiati e non realizzati, i quali prendono corpo in quell'ambito per poi snodarsi in modo da produrre esiti imprevedibili.

Siffatta situazione contraddice pure il *topos* riscontrabile in molta produzione narrativa ottocentesca che vuole la donna collocata in un luogo circoscritto, identificabile perlopiù con la propria abitazione, de-

⁶ A proposito delle suggestioni paesaggistiche evocate dalla Deledda e del suo debito nei riguardi dei narratori meridionali e sardi, in modo particolare cfr. W. Mauro, *Cultura e società nella narrativa meridionale*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.

legata a proteggerla dalle insidie esterne: non così per la protagonista che, invece, si trova costretta a fare i conti con l'insorgere improvviso di una passione foriera di turbamenti, determinati anche dalla reazione formale manifestata dal giovane all'atto della conoscenza: «La prego di scusarmi se, involontariamente, la ho disturbata» (p. 51). Il tono della «voce» di lui ricorda a Nina quello «del notaio», pur se «con una vibrazione più viva, ma egualmente sarcastica», mentre il «sorriso» che egli le rivolge, appare «ironico e triste», connotato com'è da «denti bellissimi ma spettrali» (p. 51): un simile ritratto rivela l'iniziale tendenza della narratrice a mantenere il controllo delle proprie emozioni, denotando un agire essenzialmente teso a salvaguardare la sua individualità. Nondimeno, la volontà di Nina non è del tutto salda: lo comprova il manifestarsi di una fantasticheria nel corso della quale ella fa dichiarare al giovane l'intento di non volersi più allontanare da quei luoghi («Sai, non voglio andarmene più»: p. 53), in quanto, a dispetto dell'incontro decisamente fugace, egli ha già conquistato un posto «in fondo all'anima di lei» (p. 53), salvo, poi, tornare a reprimere i suoi sentimenti percependo «un senso di sollievo» al «suo annunzio che non sarebbe rientrato a pranzo» (p. 54). Una simile oscillazione rivela il timore della protagonista di poter soggiacere alle seduzioni originate dalla «sostituzione del principio della realtà al principio del piacere»,⁷ donde discenderebbe il capovolgimento di ogni norma regolatrice della vita familiare e comunitaria. Ed è, appunto, la volontà di reprimere i propri istinti a produrle il terrore che «il servizio di Fiandra, quello che pareva di raso bianco intessuto di garofani fantastici» (p. 54) adoperato per l'occasione, col quale, peraltro, ella ha una sorta di rapporto fisico («Toccavo gli orli della tovaglia e passavo le dita sulle salviette con l'impressione che la tela fosse quasi una specie di pelle, fresca e viva»: p. 55), possa essere «profanato» dai «musi unti» dei fratelli, la cui natura selvatica li assimila a «tre piccoli leopardi» (p. 55): tale pe-

⁷ H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1981, p. 62. Indispensabile, al riguardo, lo studio di S. Freud, *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*, in *Opere*, VI, Torino, Boringhieri, 1989, 453-460, premessa fondamentale per la riflessione 'sociale' sviluppata da Marcuse nel suo lavoro.

cularità aggrava il contrasto con l'indole necessariamente contenuta della narratrice, fra i cui effetti rientra «l'associazione nevrotica corpo/tavolo»,⁸ nonché «la paura del sesso» mascherata dal «timore/rifiuto del corpo e del cibo».⁹

Tuttavia, la presenza di Gabriele nella casa di Nina stravolge i ritmi consueti generando, altresì, un clima goliardico da lei mal tollerato: così, la vediamo impersonare un ruolo di spettatrice molto perplessa di fronte alle *performances* cui dà luogo l'ospite, sollecitato dai «tre piccoli leopardi» (p. 55), uno dei quali, «il più piccolo e ardimentoso» (p. 56) pone, nel bel mezzo della cena, una domanda piuttosto impertinente: «È vero che lei sa inghiottire i coltelli?» (p. 56). Ed è in seguito a tale quesito che il giovane può rivelare la sua attitudine a giocare osservata dalla narratrice con il consueto spirito critico:

«Se voglio posso inghiottire pure te.»

Spalancò la bocca, piegandosi sulla testa del bambino, e roteò gli occhi, fatti diabolici: ed un'altra impressione io ebbi, che i suoi denti masticassero i capelli del colpevole.

Adesso cadeva nel tragico: la sua figura si scompondeva di nuovo; di nuovo mi destava un turbamento d'angoscia.

Tutti gli altri, invece, ridevano: e ai loro taciti inviti, o forse per farmi soffrire, egli cominciò a fare il giocoliere. Ingoiò i coltelli, fece camminare, ridotta a imbuto capovolto, una delle mie preziose salviette; fece crescere, nel vaso posato sul davanzale della finestra, la pianticina di geranio che fioriva allegra sullo sfondo melanconico del cortile. (p. 56)

Simili comportamenti non permettono di riconoscere a Gabriele il ruolo di pretendente, impedendo altresì l'instaurarsi di un autentico dialogo sentimentale: difatti, il loro primo colloquio è connotato inizialmente da toni burleschi, ai quali, in parte, finisce per adeguarsi anche Nina, rispondendo ad alcune domande formulate dal giovane:

«Tu studii?»

Quel *tu* paterno e protettore finì per esasperarmi: vidi gli occhi dei miei fratelli

⁸ A. Dolfi, *Introduzione* cit., pp. 10-11.

⁹ *Ibidem*, p. 10.

scintillare beffardi, mentre invece il viso di mia madre si faceva triste e umiliato: e per meglio difendermi dall'attacco, mi armai anch'io di una corazza rifulgente di riso. (pp. 57-58)

Demandare all'atto del ridere la difesa contro gli impulsi passionali presuppone un sostrato di inesperienza che rende improbabili i rapporti fra Nina e l'altro sesso:¹⁰ così la serata termina con la promessa di Gabriele di inviarle «qualche libro, e cartoline con le vedute della Germania» (p. 61), dove egli si dovrebbe recare per compiere i suoi studi. Nondimeno, a sopperire alla mancanza di azione, provvede l'immaginazione della protagonista per il cui tramite al suono prodotto dal violino adoperato dal giovane per compiere «dei semplici esercizi, come cercando un motivo creatore, che desse forma ai suoi sentimenti» (p. 62), è dato un senso molto più ampio di quello effettivamente posseduto:

«Noi ci amiamo, fanciulla, ma non osiamo rivelarcelo con parole mortali, perché il nostro amore ha già qualche cosa che ci spaventa, che ci unisce e ci divide con un colore di odio.

Io ho paura di te, perché sei pura e mite: ho paura di farti del male, mentre vorrei che tutta la tua vita fosse lieve e fresca come l'erba sulla quale palpita il tuo cuore nuovo: tu hai paura di me perché capisci che io conosco il male, ed ho già intaccato e morso la vita coi miei denti selvaggi. Eppure, se io scendessi adesso fino a te, con la mia carne già impura, e ti tendessi le braccia, tu saresti la cosa più mia, e ti radicheresti in me come il bulbo del giglio nel concio che è mischiato alla terra.» (pp. 62-63)

Nel monologo si avverte ancora una certa eco di quei «modelli sorpassati e dal basso tasso di letterarietà» sui quali era avvenuta la formazione «da autodidatta»¹¹ di Grazia Deledda: anche in questo ca-

¹⁰ Fra i numerosi studi sui meccanismi caratterizzanti la comicità, l'umorismo e relative loro implicazioni letterarie, ci limitiamo a segnalare, senza alcuna pretesa di esaustività, H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 1987; S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972, V, 7-211; idem, *L'umorismo*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1989, X, 503-508; N. Frye, *Il mythos dell'inverno: ironia e satira*, in *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 298-320.

¹¹ G. Petronio, *Racconto del Novecento letterario in Italia. 1890-1940*, Milano, Mondadori, 2000, p. 114.

so, si palesa l'intento di tracciare un quadro della realtà circostante mediante particolari che tendono a stravolgerne il senso per cui, l'atteggiamento degli 'amanti' è caratterizzato da peculiarità e modi di fare divergenti da quelli canonici, e la notte, invece che favorire il concretarsi di un legame amoroso fra i due, accentua le distanze fino al punto da attribuire al giovane l'idea del rifiuto del «corpo» di lei, che gli appare «acerbo e freddo come il ramo appena in germoglio» (p. 63), tutelando, altresì, inconsapevolmente la libertà di Nina da eventuali vincoli sentimentali.

Una volta conclusa la serata, che ha diffuso in casa di Nina «quasi un senso di mistero» (p. 63), acuito pure dalla scomparsa della «salvietta» per cui «il bel servizio rimase mutilato» (p. 63), a rappresentare una sorta di deflorazione simbolica subita dalla protagonista, come si potrebbe dedurre dalle impressioni provate da lei in seguito («Ad ogni modo il bel servizio rimase mutilato, ed ogni volta che io lo vedevo ne provavo dolore: mi pareva che qualche cosa, un membro della mia persona, un'ala dell'anima mia, mancasse pure a me»: p. 63), in merito a Gabriele arrivano soltanto «Vaghe» e inquietanti «notizie» (p. 64): «dopo essersi mangiato il patrimonio paterno non era più ritornato al suo paese, ma, giovanissimo ancora, aveva in parte realizzato i suoi sogni ambiziosi, acquistandosi fama di valente specialista delle malattie tubercolari; e dissipava i suoi guadagni con le amanti di prezzo» (pp. 64-65).

La parabola compiuta dal personaggio è decisamente squallida, e rappresenta l'intenzione della narratrice di svilirne l'essenza per meglio rimarcare la distanza che, da quel momento, si frappone fra lei e il giovane, peraltro ribadita attraverso affermazioni volte a rivendicare la propria individualità minata dal fascino emanato dall'ospite, di cui, quasi a volersi giustificare dall'averne subito gli effetti, viene ridotta la portata, attribuendogli un contegno opposto a quello abitualmente tenuto da un professionista agli inizi della carriera, a segnalare, ancora una volta, l'intrusione inattesa di forze tese a capovolgere ogni possibile norma: «La mia passione quindi parve spegnersi: in fondo mi rimaneva però un senso di umiliazione, quasi di odio, e il desiderio di incontrarlo di nuovo, un giorno, e farlo soffrire» (p. 65).

Dopodiché a riequilibrare i toni della narrazione, sbilanciati eccessivamente in una direzione troppo ideale, ecco palesarsi una serie di problemi concreti, quali la morte del padre della protagonista, e le conseguenti difficoltà economiche, che impongono il ricorso a misure drastiche, non casualmente prospettate da Nina, sempre nell'ottica espiatoria che ispira il suo agire dopo la fuggevole parentesi trasgressiva.

Sarà opportuno precisare che analogo destino di morte tocca al notaio il quale, nel corso dell'ultimo soggiorno in casa di Nina, appare «pallido e freddo» (p. 64) ed incupito al punto da disdegnare anche il calore della «fiamma»: in questa circostanza, egli, contrariamente alle sue abitudini, «poco parlò di Gabriele, e senza il solito entusiasmo: solo disse che frequentava l'Università di Monaco di Baviera, che spendeva molti quattrini e studiava anche pittura» (p. 64) offuscando, così, ulteriormente l'immagine del giovane, già reo di aver bruscamente interrotto ogni rapporto con la protagonista.

A questa altezza del romanzo, si profila chiaramente il ruolo giocato da Gabriele che, per quanto episodico, riesce a sottrarre la narratrice alla dimensione dell'inconsapevolezza infantile, il cui termine è rimarcato dalla scomparsa della figura paterna, evidente allusione alla ormai prossima 'cacciata dall'Eden', come si deduce dai successivi sviluppi degli accadimenti. Difatti, di lì a poco, la camera viene affittata ad «un segretario della prefettura» (p. 65), di cui «una donna del vicinato» che si occupa dei «servizi per lui» (p. 65), traccia un ritratto molto accattivante: «È un signore di una trentina d'anni, sano, elegante, di buona famiglia. Pare che sia anche ricco: adesso abita all'albergo, dove tutti gli vogliono bene. Le ragazze ne sono tutte innamorate» (p. 65).

Ma non è tutto: a magnificarne ulteriormente la figura, provvede la «servetta, curiosa e intrigante» che «era naturalmente al corrente di tutti gli affari di lui» (p. 65) e, per questa ragione, è in grado di riferire dettagli di sicuro interesse: «Vedesse, signorina, che vestiti, che camicie fini egli possiede. E le maglie e le calze di seta. E poi diventerà prefetto, e poi ministro: perché non cerca di sposarlo?» (pp. 65-66). Non è casuale che le virtù del personaggio siano espresse tramite «la

servetta» (p. 65), la cui ottica è certamente più realistica rispetto a quella influenzata dall'affetto paterno del notaio: anche questa circostanza obbedisce alla logica del sovvertimento della realtà dominante il contesto in cui si svolgono le vicende dove, peraltro, la fissazione di Gabriele all'ambito infantile, prodotta dall'esaltazione del padre, produrrà, di lì a poco, esiti drammatici. Quanto a Nina, la sua reazione di fronte alla proposta formulata dalla domestica è, comprensibilmente, negativa:

Io la respingevo. Dopo la prima delusione, sebbene riconosciuta in parte volontaria, ero diventata più dura, quasi selvatica: non leggevo più: lavoravo in casa, e più il lavoro era aspro e umile, più mi ci immergevo, come per castigarmi dei miei passati vaneggiamenti. Mi accanivo a ripulire gli angoli più oscuri e trascurati della casa, i cassetti pieni di oggetti inutili [...]. (p. 66)¹²

Il tentativo di emendarsi dai sensi di colpa assume, così, l'aspetto di una sorta di rituale la cui ripetizione ossessiva non produce, però, gli effetti sperati,¹³ come ella stessa afferma, proseguendo nella puntuale raffigurazione dei suoi stati d'animo: «Ma sentivo la vita che se ne andava in melanconia, e che così, senza amore, senza speranze e senza peccato, mi pareva un vaso di cristallo che contenesse solo il vuoto» (p. 66).

Ciononostante, la «serva non smetteva di parlare di lui, e altrettanto con lui doveva far» (p. 66) di lei, proseguendo la sua opera intermedia, sostenuta dal fine di sottrarre la padrona alla solitudine nella quale si era volutamente rifugiata. Sennonché arriva il giorno in cui

¹² La presenza dei «servi» nei romanzi di Grazia Deledda non costituisce mai quadretto d'ambiente, né offre spunti di facile comicità, bensì è funzionale al dipanarsi degli accadimenti sui quali, molto spesso, essi esercitano un'influenza determinante, imprimendo un'impronta realistica volta a riequilibrare non solo i toni della narrazione, ma anche ad indicare ai loro padroni, spesso dominati da ideali improbabili, la strada da percorrere. Non potendo, qui, dare interamente conto di tale motivo, ci limitiamo soltanto a ricordare il fondamentale ruolo impersonato in *Canne al vento* da Efix, il vecchio servitore, che ha annullato sé stesso per dedicarsi interamente alle sorelle Pintor, arrivando addirittura ad uccidere pur di liberare una di loro dalla tirannia paterna e permetterle, così, di compiere le proprie scelte.

¹³ In merito ai complessi meccanismi e relativi «cerimoniali» che caratterizzano l'agire di chi è affetto da «nevrosi ossessiva», cfr. S. Freud, *Azioni ossessive e pratiche religiose*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1989, V, pp. 341-349.

Nina, del tutto casualmente, lo incontra in casa di alcuni «parenti, sola famiglia della città» (p. 66) che riceve periodicamente una visita di lei. Sulle peculiarità di questo nucleo familiare, sarà opportuno soffermarsi brevemente:

Erano cugini in secondo grado del mio babbo; gente benestante, ma oppressa da una numerosa figliolanza femminile: sette ragazze, una più bella dell'altra: tutte civette gagliarde, continuamente affacciate alle loro finestre, aspettavano il passaggio del Principe Azzurro, o di un semplice pretendente. Attiravano l'attenzione dei forestieri, degli ufficiali appena arrivati, dei commessi viaggiatori; ma di matrimoni non ne concludevano mai.

La madre le conduceva con santa e sonnolenta pazienza a tutte le feste da ballo, alle prediche, alle messe cantate, dovunque ci fosse folla: lei stessa combinava gite in campagna e ricevimenti in casa sua, per attirare i merli; e di donne invitava quelle che non solo non potessero far concorrenza alle figliuole, ma ne facessero risaltare la bellezza [...]. (p. 67)

Sembrerebbe, a tal proposito, che lo spazio ristretto della casa, così come la mediazione di figure parentali, siano perlopiù inadeguati a favorire la realizzazione di progetti matrimoniali: quando, invece, essi si concretano in siffatte condizioni, finiscono col demolire l'individualità della donna, riducendola al rango di merce da scambiare al termine delle trattative. Anche in questo caso ci troviamo alla presenza di un motivo frequente nella narrativa deleddiana, nel cui ambito «la donna occupa un posto importante e sembra ricoprire i ruoli che da sempre la tradizione le ha assegnato».¹⁴ Nondimeno la necessità di obbedire alle norme appare, nel contesto di ambientazione del romanzo, puntualmente contraddetta dall'infiltrarsi di elementi in grado di polverizzare ogni punto di riferimento usuale, quasi a sostenere la volontà femminile di rivendicare la propria identità.

E anche stavolta il «Principe Azzurro» (p. 67) si presenta al cospetto di Nina, nelle vesti dell'inquilino con cui i rapporti sono stati fino ad allora molto episodici: a colpire inizialmente la protagonista è il constatare la presenza di peculiarità ben diverse da quelle possedute

¹⁴ A. Guiso, *La donna*, in *Grazia Deledda. Temi luoghi personaggi*, Nuoro, Iris, 2005, p. 93.

da Gabriele: «Egli invero aveva qualcosa di chiaro, di luminoso, nel vestito grigio elegante, nel viso fresco, nei capelli castanei ondulati, e soprattutto negli occhi pieni di gioia furbesca ma schietta» (p. 68). Niente di spettrale in questa figura che ispira fiducia anche per il suo incedere dritto e per lo «sguardo che si dava tutto, fino alla profondità dell'anima», appunto molto dissimile «da quello dell'altro» (p. 68): così, egli riesce a tramutare il futile «gioco dei *perché*» (p. 69) che vede impegnati i convenuti in casa delle «sette ragazze» nella giusta occasione per far svelare alla protagonista, peraltro capitata lì casualmente, le sue aspettative sentimentali:

Così, quando il mio compagno di gioco, per penitenza mi impose di confessare come desideravo fosse il mio futuro sposo, risposi con accento che pareva leggero e invece risonava dal profondo del cuore:

«Come lei.» (p. 69)

Il carattere fortuito dell'incontro¹⁵ funge da ulteriore spia rivelatrice del disordine presente nel microcosmo in cui si sviluppano gli avvenimenti, altresì responsabile del ritmo esageratamente accelerato impresso al rapporto fra Nina e il suo occasionale «compagno di gioco» (p. 69), secondo quanto lei stessa riferisce con insolita concisione: «Il giorno dopo egli mi scrisse una lettera d'amore: e nel maggio seguente fu celebrato il nostro matrimonio» (p. 69).

Un epilogo così rapido simboleggia l'urgenza che la narratrice avverte di sfuggire ad una realtà alla quale sente di non poter ormai appartenere pienamente, poiché contaminata dall'intrusione di Gabriele: e così, per espiare del tutto la colpa sepolta nei meandri della sua «anima ferita» (p. 72) e, perciò, ancora più dolorosa, eccola dirigersi con un «uomo sconosciuto» (p. 71) che l'ha indotta «con l'inganno, come l'orco nella sua casa nel bosco» (p. 71) in un ignoto paese perennemente squassato dall'infuriare del vento.

L'immagine del marito-orco, poi, rimanda al *topos* fiabesco dello «sposo-animale», contenuto in quelle «storie che, senza nessun riferi-

¹⁵ A riguardo della funzione assunta dagli incontri nella letteratura italiana e nelle letterature europee otto-novecentesche, si veda il saggio di R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007.

mento alla repressione, che provoca un atteggiamento negativo nei confronti del sesso, insegnano semplicemente che per amare è assolutamente necessario un mutamento radicale dei precedenti atteggiamenti circa il sesso»: ¹⁶ infatti, a partire da questo momento, inizia il percorso che dovrebbe condurre Nina ad «acquisire una propria personalità», a «raggiungere l'integrità e assicurarsi la propria identità», per cui diventa «necessario attraversare difficili sviluppi: sopportare privazioni, affrontare pericoli, conseguire vittorie». ¹⁷

E la prima tappa di questo complesso itinerario consiste nell'incontro con un «uomo vestito di nero» che, inaspettatamente compare «in fondo all'arenile», mentre ella sta passeggiando con il marito «lungo la spiaggia» (p. 79): senonché man mano che la distanza fra la donna e il viandante si accorcia, ella può metterne a fuoco le fattezze con maggiore puntualità:

Il suo viso giallognolo, con gli occhi cavernosi, circondato da una barbetta a collare e dai capelli neri radi e crespi, mi ricordò qualche antico ritratto dei miei nonni di origine moresca: e a misura che egli si avvicinava a noi, qualche cosa d'impressionante, come appunto un ricordo atavico sepolto nelle fondamenta del mio essere, mi balzò su per le vene, fino a colpirmi il cuore e a ottenebrarmi le idee. (pp. 78-80) ¹⁸

L'aspetto dell'uomo evidenzia i segni di una grave malattia, sortendo nella narratrice un effetto perturbante la cui origine è data da «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare», ¹⁹ poiché dietro le sembianze appena descritte si cela «Gabriele, o un fantasma che» le «ricordava Gabriele?» (p. 80). Senonché il dubbio che sorge a Nina in merito all'identità dell'uomo partecipa a rendere quei luoghi ancora più ostili, e decisa-

¹⁶ B. Bettelheim, *Il ciclo fiabesco dello sposo-animale*, in *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 270-271.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 266-267.

¹⁸ A tal proposito si veda il saggio di C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sul tema della distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, nel quale lo studioso esamina le varie implicazioni di tale motivo, anche in relazione ai meccanismi che determinano la creazione degli idoli (cfr. anche in *ibidem*, *Idoli e immagini*, pp. 118-135).

¹⁹ S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1989, IX, pp. 81-118.

mente problematico assolvere al ruolo coniugale: il che conferma, ancora una volta, la presenza di elementi atti a determinare il sovvertimento della realtà, rinvenibili, in questo caso, nella brusca rottura della patina protettrice offerta dal 'sogno', laddove ella si era rifugiata sostenuta da un sentimento di «meraviglia veramente infantile» (p. 79). Tuttavia la spirale degli interrogativi cattura ben presto Nina, decisa ad indagare in merito alla misteriosa apparizione: «Ma io voglio assicurarmi e andare subito in fondo: sapere se nella pensione del cieco di guerra ci sta un inquilino, e se questo è Gabriele: e se lo è, dico tutto a mio marito e andiamo subito via di qui» (p. 81).

La strada che la protagonista dovrà percorrere per saldare i conti con il proprio passato, ed accedere finalmente ad una dimensione di vita adulta, è costellata da non pochi ostacoli: nondimeno la presenza dell'«uomo nero» (p. 82) è, però, sempre più incombente e turba anche la «passeggiata proibita» (p. 83) compiuta dalla protagonista «a piedi nudi» (p. 83), nonostante l'invito del coniuge a rientrare «dentro energicamente» (p. 83). Sicché mentre ella è intenta a osservare il paesaggio circostante, appare Gabriele che «camminava a testa bassa, come cercando un oggetto smarrito» (p. 84), a suscitare in lei il desiderio di sfuggirgli, soddisfatto attraverso modalità inequivocabilmente infantili: «non mi vide, certamente, ma io mi gettai lo stesso indietro, nell'angolo della siepe, per meglio nascondermi ed aspettare che egli si allontanasse: e mi pareva che l'erba tremasse con me, ai miei piedi, che i ragni sospendessero l'opera loro e le farfalle fuggissero: tutto per paura di lui» (84).

I toni della narrazione sono tragici, ma l'eccesso è giustificato dalla necessità avvertita da Nina di sciogliere il problematico nodo: in ogni caso la protagonista non può affrontare da sola una simile impresa, per la cui attuazione è richiesto il sostegno di chi sia in grado di farle intravedere altre sfaccettature della situazione. Un compito così delicato non può che essere assolto, lo si vedrà in seguito, dalla domestica Marena, la quale, sin dall'arrivo dei coniugi nel paese, manifesta la precisa volontà di organizzare le loro giornate, esigendo, ad esempio, «che gli sposi si alzassero tardi e lasciassero a lei tutte le cure materiali della

vita» (p. 82). Ancora una volta, la presenza di una serva accorda agli eventi un taglio realistico, evitando che la loro fisionomia venga alterata dall'irruzione di tratti di irrazionalità che ne snaturerebbero l'essenza, col rischio di compromettere la risoluzione del problema.

Lo scenario dove si svolge il primo colloquio fra la narratrice e Gabriele è dominato dal vento che si manifesta «come una musica che eccita alla danza o alla marcia» (p. 87): inoltre, l'interlocutore appare come «una figura nera» e «sinistra come un pipistrello» (p. 88), oltre che «pietosa come un Cristo senza croce» (p. 88), a rimarcare la funzione perturbatrice assunta nei confronti della donna, altresì accentuata dalla voce del vento che sembra partecipare ai loro discorsi. Senonché, sin dalle battute iniziali, il dialogo è contrassegnato da una sorta di recupero memoriale che non lascia presagire sviluppi positivi del loro rapporto: «Signora, mi permette di chiederle se veramente lei è la signorina che io ebbi il piacere di conoscere otto anni or sono nella sua casa paterna?» (p. 89).

La domanda è posta in modo alquanto vago, quasi frivolo, come per obbedire ancora a quelle suggestioni mondane alle quali Gabriele aveva attribuito in passato non poca importanza: eppure, dietro questa patina di mondanità si cela la coscienza del personaggio di essere sprofondata in un baratro di solitudine da cui è impossibile riemergere, secondo quanto attesta pure la risposta dell'interlocutrice, anch'essa vaga, sebbene caratterizzata da uno spirito ben diverso da quello che anima gli intenti dell'uomo: «Anche a me pareva di riconoscerla, signor Gabriele. Come mai lei si trova qui?» (p. 89). Dopodiché la conversazione prosegue manifestando tutta la distanza esistente fra i due:

«E lei, come mai si trova qui?»

Io mi metto a ridere.

«Già, le stravaganze della vita!»

Ma la mia letizia offusca subito i suoi occhi: la sua bocca si contrae ad un sorriso più triste di un grido di dolore, ed anch'io ricado nell'impressione che *tutto* sia un brutto sogno.

«Si è sposata da molto?» egli riprende senza cambiar tono di voce.

«Da quindici giorni appena.»

«È contenta del suo matrimonio?»

«Sì, felicissima. Mio marito è tanto buono e gentile.»

«Ed è anche un bel giovane. Sì, ha fatto bene a sposarsi. Certamente lascerà il suo paese per una città.»

[...]

«La ricordo sempre, la sua casa: ricordo la camera dove lei, quando la serva mi fece entrare senza chiedere permesso, leggeva *I Martiri* di Chateaubriand, davanti al meraviglioso scrittoio antico. Ricordo la lampada della stanza da pranzo, la figura francescana della sua mamma, e i suoi fratellini che mi saltavano addosso come cagnolini scherzosi. Tutto ricordo. E lei?»

[...]

«Come fa a ricordarsi tutti questi particolari? Che buona memoria ha, lei!».

Allora anche lui si fece cattivo, e parlando mi mostrò i denti gialli, che già sapevano il sapore della morte. (pp. 89-90)

Il gesto eloquente di Gabriele, oltre che rimarcare la presenza di *topoi* fiabeschi di cui si è detto, conferma l'impossibilità di intendersi, soprattutto in un luogo come quello dominato dalla «violenza insana» (p. 90) del vento che, per alcuni aspetti, ricorda la Ràbbato dove si consuma la drammatica vicenda del marchese di Roccaverdina, protagonista dell'omonimo romanzo di Luigi Capuana, il quale, dopo aver ucciso per gelosia il suo fattore Rocco Criscione, è tormentato da forti sensi di colpa da cui tenta di liberarsi mediante una confessione resa a don Silvio La Ciura, parroco del paese, nella speranza di ottenere il perdono. Ma il colloquio con il prete è scandito dal violento imperver-sare del vento, che rafforza il carattere drammatico delle rivelazioni compiute dall'uomo:

[...] sembrava che i venti di levante e di tramontana si fossero dati la posta a Ràbbato per una sfida di gara; e soffiavano, fischivano, stridevano, urlavano, strisciando lungo i muri delle case, scotendo le imposte, sconvolgendo le tegole sui tetti, azzuffandosi agli svolti delle cantonate, pei vicoli, nelle piazze, con gridi rabbiosi, con ululi prolungati, ora vicini, ora lontani, che davano i brividi al povero prete.²⁰

²⁰ L. Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, a cura di C. Samonà, Milano, Garzanti, 1974, p. 59.

Mutatis mutandis, la similitudine di queste situazioni è riscontrabile nell'urgenza di archiviare un passato scomodo, nonché nel desiderio di emendarsi dall'aver ceduto alle lusinghe della passione: perciò sia Nina che il marchese si scontrano con la difficoltà insita nel desiderio di cancellare ogni traccia degli antichi sentimenti, motivo per cui il loro dialogare non giunge a nessun esito positivo, differendo lo scioglimento del cruccio che li tormenta.

L'episodio, come era prevedibile, rafforza i conflitti interiori dei quali la protagonista era da tempo preda: così, nei giorni seguenti, insieme alle informazioni relative ai danni prodotti dal vento, arrivano anche quelle concernenti il peggioramento delle condizioni di salute di Gabriele, puntualmente fornite da Marisa, che continua ad interpretare la sua funzione di raccordo fra Nina e il suo antico innamorato con tale schiettezza da rischiare di apparire crudele: invece, dietro questa spontaneità si cela l'inconsapevole aspirazione ad aiutare la padrona a fronteggiare tale contingenza, a risvegliare in lei sentimenti caritatevoli che possano giustificare il desiderio di visitare l'ammalato, al fine di ottenere le risposte lungamente cercate:

«Se si aggrava di più voglio andare a visitarlo» dissi allora, sottovoce, come parlando a me stessa.

E subito il cuore generoso della donna mi approvò:

«Sarebbe un'opera di carità. Anche la Regina va a visitare i malati.» (p. 95)

Tuttavia, Nina è preda dell'indecisione, alimentata pure dall'atteggiamento del marito che rivela «una gelosia istintiva, come la sentono anche i bambini, anche certi animali domestici, quando si vedono un po' traditi o trascurati» (p. 99): e siccome non riesce a compiere il passo risolutivo, ecco, allora, un nuovo e più energico intervento di Marisa la quale, peraltro, «intelligente e maliziosa» (p. 102) com'era, «aveva già fiutato l'odore del mistero» riguardo all'«interessamento per Gabriele» (p. 102) nutrito dalla protagonista:

«[...] E lei, signorina, non va più a trovarlo?»

«Ma, veramente, ho cambiato intenzione. Che ci vado a fare?»

«Così, per opera di carità. C'è scritto anche nei comandamenti: visitare gli infermi.» (p. 101)

Il ricorso compiuto da Marisa ai dettami della religione cattolica in realtà serve solo a giustificare l'agire della protagonista che non è certamente disinteressato, bensì guidato dal bisogno di porre fine ad una lunga e inquieta parabola: tutto ciò, pertanto, capovolge il senso della funzione della domestica, accordandole una caratteristica nuova rispetto a quella cui si è già fatto cenno, finendo, così, anche lei col soggiacere alla logica deformante vigente in quell'ambito.

Parallelamente al dipanarsi della vicenda di Nina, si svolge quella molto più concreta del marito, cui viene affidata la nomina di commissario prefettizio del paese: il compito è arduo, data la disastrosa situazione finanziaria locale, e riportarla alla normalità sembra un vero e proprio «miracolo» (p. 100), poiché occorrerebbe «pagare i debiti del Comune e togliere le tasse ai ricchi ed ai poveri» (p. 103). In tale circostanza verrà allestito «un grande banchetto» (p. 103) offerto dalle «autorità» e dai «notabili del luogo» (p. 103), che richiede anche la presenza della protagonista, come le annuncia il consorte: «Tu qui rappresenti la signora prefetessa: bisogna quindi accettare l'invito» (p. 103).

La perentorietà del tono è giustificata dalla necessità di convincere Nina ad incarnare un ruolo che, ormai, non è più solo privato ma va ben al di là del contesto familiare, per estendersi alla sfera pubblica: per poterlo interpretare al meglio è, però, necessario liberarsi dal pesante fardello del passato, e accedere a una dimensione di vita adulta. L'occasione è data dalla partecipazione al «banchetto, geneticamente costituito sull'atto di mangiare, di mangiare dinanzi a tutti, che chiuderà il romanzo; come dire che Nina, che durante l'adolescenza identificava il cibo col vietato, o meglio il mangiare in pubblico col mostrarsi, e non voleva quindi farsi vedere mangiare da Gabriele», aderendo al convito dimostra di aver «ormai superato il timore della vita, del contatto con gli altri, la paura del sesso».²¹ Nondimeno un simile processo di crescita non avviene in modo lineare: lo comprova la sensazione di «male allo stomaco» (p. 104) che ella avverte al pensiero di dover intervenire ad «uno di quei classici banchetti della regione: re-

²¹ A. Dolfi, *Introduzione* cit., p. 10.

gione famosa per i suoi formidabili e buongustai mangiatori» (p. 105). Ma non è tutto: ad accentuare il malessere della protagonista, provvede la minuziosa elencazione dei cibi e delle bevande, compiuta da Marris: «Intanto ci saranno cinquanta fiaschi di vino da pasto, trenta bottiglie di vino vecchio, venti di spumante. Intanto ci saranno cento polli, mezzo quintale di pesce, una vitellina da latte, cinque zuppe inglesi. Intanto...» (p. 104).

Anche in questo caso, la missione della domestica è quella di preparare Nina a valicare l'ostacolo, raffigurandole lo scenario laddove avverrà la sua metamorfosi, ovvero, lo spazio delimitato dell'Albergo del Lido privo, comunque, delle peculiarità tipiche del non luogo, solitamente ravvisabili negli spazi chiusi come, ad esempio, l'osteria della Luna piena di manzoniana memoria, fra le cui mura Renzo smarrisce la propria identità, oltre alla facoltà di adoperare correttamente la parola, in seguito alla solenne ubriacatura consumata, appunto, nel poco rassicurante ambito della locanda. Di tutt'altro tenore è, invece, l'agire della protagonista che, pur trovandosi immersa in un ambiente mondano, riesce ad apparire disinvolta, grazie anche al sostegno di Fanti il quale «antifrastricamente, nello scontro/lotta cui tende tutto il romanzo, riporterà alla giovane donna la vista, e sarà lui a guidare i suoi passi al ricevimento dove infine ammirata da tutti, ma ormai senza timore e vergogna (diversamente da quanto era accaduto nella prima pubblica apparizione sul treno), Nina potrà compiacersi del suo ruolo di moglie (alla festa ella appare infatti, e si mostra, nell'implicita accettazione del nuovo vincolo matrimoniale)». ²² L'operato dell'uomo che, non occasionalmente, è cieco, «a significare che non è la vista degli occhi quella che conta, che la cecità vera è quella della coscienza ottenebrata dal male, stregata e legata all'irrazionalità di un mistero nato in epoche lontane e risvegliato proprio sul discrimine della vita adulta», ²³ è alquanto laborioso, se si pensa alla resistenza opposta dalla protagonista a concludere il suo percorso metamorfico, difficoltà peraltro ben

²² *Ibidem*, p. 6.

²³ *Ibidem*.

evidenziata dal senso di sofferenza suscitato dalla particolareggiata lista di cibarie snocciolata da Marisa.

Una simile contingenza ricorda, fatte salve le debite differenze, quella occorsa a Pinocchio allorquando giunge nell'isola delle Api industriali e vi incontra la Fata turchina: quest'ultima, sotto le apparenti spoglie di «una buona donnina che portava due brocche d'acqua»,²⁴ tenta di convincere il burattino ad aiutarla lasciandogli, appunto, intravedere la possibilità di consumare un pasto allettante:

– Se mi aiuti a portare a casa una di queste brocche d'acqua, ti darò un bel pezzo di pane.

Pinocchio guardò la brocca e non rispose né sì né no.

– E insieme col pane ti darò un bel piatto di cavolfiore condito coll'olio e coll'aceto – soggiunse la buona donna.

Pinocchio dette un'altra occhiata alla brocca, e non rispose né sì né no.

– E dopo il cavolfiore ti darò un bel confetto ripieno di rosolio.

Alle seduzioni di quest'ultima ghiottoneria, Pinocchio non seppe più resistere, e fatto un animo risoluto, disse:

– Pazienza! vi porterò la brocca fino a casa.²⁵

La reazione di Pinocchio di fronte alla meno ricca, ma altrettanto dettagliata elencazione di ghiottonerie enunciata dalla Fata turchina, è opposta a quella di Nina, poiché egli si lascia coinvolgere senza riserve dai piaceri della golosità, mentre la narratrice, come vedremo, lo farà successivamente e senza manifestare particolari entusiasmi: tuttavia è possibile riscontrare un'analogia fra il comportamento di Fanti e quello della Fata, consistente nell'aiuto offerto ai loro protetti affinché concludano il tragitto metamorfico, abbandonando per sempre quella dimensione di inconsapevolezza giovanile responsabile di una sostanziale «incapacità di calcolare la portata e la conseguenza delle proprie azioni: dunque, la tendenza ad accondiscendere senza riflessione agli impulsi profondi del proprio desiderio»²⁶ come, si è osservato, accade

²⁴ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995, p. 450.

²⁵ *Ibidem*, p. 450.

²⁶ A. Asor Rosa, «*Le avventure di Pinocchio*» di Carlo Collodi, in *Genus italicum. Saggi*

a Renzo, ma anche ad altri due celeberrimi personaggi della letteratura fiabesca, ovvero Hansel e Gretel, protagonisti dell'omonima fiaba dei fratelli Grimm. I fanciulli, al principio della fiaba, appaiono dominati «dalla loro avidità» atta a proiettarli «illusoriamente verso una condizione “paradisiaca” di esistenza», situazione capace di «mettere in pericolo l'esistenza stessa dell'individuo»,²⁷ nel momento in cui, percorrendo il bosco, scorgono una «casina» interamente «fatta di pane e coperta di focaccia; ma le finestre erano di zucchero trasparente»²⁸ e, senza indugiare a riflettere sulle possibili conseguenze delle loro azioni, colgono unicamente i lati apparentemente piacevoli di questa realtà nella quale si trovano proiettati all'improvviso, fino a cedere agli stimoli della voracità:

– All'opera! disse Hansel, – faremo un ottimo pranzo. Io mangerò un pezzo di tetto e tu, Gretel, puoi mangiare un pezzettino di finestra: è dolce –. Hansel si rizzò, stese la mano in alto, e staccò un pezzo di tetto, per sentire che gusto aveva; e Gretel s'accostò ai vetri e cominciò a spilluzzicarli.²⁹

Allo stesso modo in Nina affiora, inizialmente, l'impulso di recarsi da Gabriele, non pensando agli esiti di un simile gesto, allorquando passa davanti al «villino dei Fanti» e, notando che «la finestra di Gabriele era socchiusa», così come «la porta d'ingresso vigilata dai leoni di gesso, più orribili dei leoni veri», si propone, appunto, di entrare «per visitarlo» (p. 107). Nondimeno il particolare delle «coperte e lenzuola» spiegate «sulla balaustrata della loggetta d'angolo, attigua alla camera di lui», lasciandole intendere che «probabilmente la padrona di casa, o la cameriera, rifacevano il letto del sofferente, e quindi non era quella l'ora opportuna» (p. 107) per compiere la visita, spegne il repentino slancio, cui subentra un raziocinio derivante dalle convenzioni sociali alle quali ella, malgrado tutto, si sforza di aderire, anche nel tentativo di dare il giusto senso alla realtà che la circonda. In ogni caso

sull'identità letteraria italiana nel corso del tempo, Torino, Einaudi, 1997, p. 585.

²⁷ B. Bettelheim, *Nel regno delle fate*, in *Il mondo incantato* cit., p. 157.

²⁸ J. e W. Grimm, *Hansel e Gretel*, in *Fiabe*, Torino, Einaudi, 1983, p. 11.

²⁹ *Ibidem*, p. 11.

Nina avverte di non poter procrastinare oltre il momento del confronto col suo antico innamorato, per cui, prima di andare all'Albergo del Lido per partecipare al banchetto, si reca da Gabriele «esaltata da un impeto di pietà più luminoso del sole» (p. 112), che, come si osservava, cela ben altri scopi.

Lo scenario in cui avviene l'incontro è meno suggestivo rispetto a quelli nei quali si erano svolti i loro precedenti dialoghi, trattandosi di «un salottino con pretese di eleganza, con un divano e con tappeti turchi, a parte i quali un tavolino con vecchi numeri di riviste illustrate, lo specchio coi fiori a smalto, e gli altri mobili, ricordavano le sale d'aspetto dei dentisti di second'ordine» (p. 113).

Lo squallore dell'arredamento è una delle poche espressioni inequivocabilmente realistiche presenti nel romanzo ad attestare, attraverso l'esaltazione della quotidianità più trita e triste, la condizione di prigionieri di una dimensione radicalmente diversa da quella in cui Nina e Gabriele si erano incontrati per la prima volta: difatti, esaurite le rituali formalità, il loro colloquio si tramuta in uno scontro, peraltro esacerbato dal livore dell'uomo, acme di un agire negativo, palesato, sia pure in forme meno eclatanti, sin dal momento in cui rivede Nina.

Il pretesto che fa esplodere la collera di Gabriele è offerto dalla rievocazione della cena allestita per lui nella casa paterna della narratrice, e dei progetti matrimoniali auspicati dai loro familiari, successivamente sfumati:

«[...] io preferisco ricordare il banchetto che la sua mamma mi offrì quella sera.»

«Ci siamo» pensai; e di nuovo un malessere quasi fisico mi stordì; ma volli subito affrontare il fantasma dei vani ricordi:

«Povera mamma! Era la sua unica ambizione, quella di fare bella figura con gli ospiti: ma lo faceva di tutto cuore.»

«Io poi ero un ospite speciale, dica la verità: oramai la si può dire.»

Io rispondo quasi suggestionata:

«È vero.»

«E posso dirle anch'io, adesso, che come tale venni. Per consiglio di mio padre, che desiderava un matrimonio fra noi due, ma soprattutto per volontà mia.»

Storditamente confermai.

«Anche i miei desideravano un nostro matrimonio.»

Egli si piegò ancora di più, protendendosi verso di me: mi guardò di sotto in su, con quei suoi occhi che parevano brillare per qualche iniezione di liquido malefico; poi mi domandò sottovoce:

«E allora?» (pp. 114-115)

La domanda è formulata in modo da reclamare una risposta che chiarisca una buona volta le motivazioni determinanti il fallimento di tali propositi, cui è imputabile la drammatica metamorfosi subita dall'uomo:

«Allora? Lei non si fece più vivo, e tutto finì lì.»

«No, che tutto non finì lì: io avevo portato la mia anima nella sua casa, e lì l'ho lasciata. Il giorno trascorso presso di lei è stato il culmine della mia esistenza: dopo è cominciata la discesa. E adesso sono qui, come uno straccio sudicio che lei ha paura di calpestare: mentre una sua sola parola avrebbe potuto fare di me un uomo forte e grande. Adesso...»

Adesso, sì, il terrore del mistero più inesplicabile mi travolge nel suo vortice. Ma subito mi solleva il pensiero che Gabriele reciti ancora una commedia.

«Gabriele, la prego di dirmi che lei non crede a quello che adesso afferma. Che parola potevo dirle, io?»

[...]

Ero una bambina, mai uscita di casa».

«E questo fu il guaio. Io venivo a lei come appunto verso un'anima ancora infantile, come verso una rosa appena sbocciata. Invece mi trovai davanti a una creatura complicata; già, direi, matura, diffidente e quasi malvagia.»

«Anche malvagia?»

«Sì, anche» egli ribatté sdegnato. «Lei vedeva in me un mascalzone, un ladro, quasi...»

«Lei vedeva in me un giocoliere, un commediante. E ancora tale, adesso, mi crede. Ma soprattutto un vizioso, con l'anima già corrotta, io le apparivo. [...]» (pp. 115-116)

La confessione di Gabriele, che costringe altresì la protagonista a prendere coscienza della parzialità del suo punto di vista, ci offre una prospettiva di osservazione dell'agire di lei diversa da quella finora concessa al lettore, a confermare, ancora una volta, la complessità di una realtà irriducibile ad un unico aspetto, peculiarità che, come si è più volte notato, consegue, nell'ambito del romanzo, la tendenza a

sovertire il senso della realtà medesima. Una volta messa di fronte alle sue responsabilità, la narratrice cerca di compiere una sua lettura degli accadimenti:

«Lei esagera. E del resto erano stati i racconti del suo babbo a creare nella mia fantasia un personaggio fiabesco.»

[...]

«Ora tutto è passato, ed è inutile ritornarci su. Mi lasci andare Gabriele» riprendo io, conciliante, sebbene sempre più spaurita, più che dalle parole, dagli occhi pazzeschi e dal contatto di lui. «La vita, quella che appunto lei chiama la vera vita, è fatta di questi malintesi. Anche lei non ha veduto in me i sentimenti buoni che l'educazione e la tradizione della mia razza soffocavano [...].»

[...]

[...]. «Io credevo che fosse tutto il contrario, e che lei vedesse in me solo una povera creatura ignorante. Malinteso da entrambe le parti: cosa che avviene spesso in simili casi. È inutile, ripeto, ritornarci su.»

[...]

«Lei guarirà: è giovane, si dimenticherà di questa avventura.» (pp. 116-117)

Il tentativo di ridimensionare la portata degli avvenimenti, però, non stempera la tensione: ecco perché la reazione dell'uomo alle parole di lei, appare molto concitata:

«Lei la chiama avventura? Ah, si ricorda di quando mi piegai per mordere i capelli del suo fratellino che mi chiedeva d'ingoiare i coltelli? Altrettanto vorrei fare con lei, adesso.»

E infatti, si sorse, e sentii il suo alito di malato violare i miei capelli. (p. 117)

Il ritmo narrativo diventa sempre più rapido, come le azioni di Gabriele che, a questa altezza del colloquio, palesa un'aggressività da non intendersi solo come manifestazione di irragionevolezza in quanto, per suo tramite, si leva finalmente il sudario delegato, fino ad allora, a celare la verità: tutto ciò scatena un maldestro tentativo di seduzione, una sorta di rito disperato volto a esorcizzare l'incombente spettro della morte. Ma le intenzioni dell'uomo sono fraintese dalla protagonista, che le interpreta, ancora una volta, nella maniera più superficiale:

Mentre rantolava le ultime parole, mi aveva afferrato alle spalle, e tentava di baciarmi. Io cominciai a gridare, respingendolo con terrore.

«Lei bestemmia. Mi lasci!»

Egli non mi lasciava; anzi si avvinghiava sempre di più a me, come una piovra, ed io tremavo tutta, col raccapriccio indicibile di uno che annega e già si sente avviluppato dai mostri marini. (p. 118)

La descrizione del comportamento di Gabriele scopre tutta la distanza assunta da chi narra nei riguardi del personaggio ritratto, così come era accaduto per il marito di Nina, secondo i moduli fiabeschi usualmente adoperati per raffigurare l'antagonista dell'eroe, compresa la rituale sconfitta:³⁰

«Dio, Dio» gridavo. E Dio fece spingere silenziosamente l'uscio del luogo spaventoso, e mi apparve negli occhi vuoti del cieco.

Vidi quelli del mio aggressore spalancarsi atterriti, e il suo viso rifarsi grigio e duro. Mi lasciò, si alzò, si scosse tutto come un uccellaccio bagnato dalla pioggia. D'un balzo io fui accanto al cieco: anelante gli dissi:

«Ci sono io, qui, signor Fanti: mi conosce?» (pp. 118-119)

Il 'ritorno all'ordine', causato dall'inatteso arrivo del padrone di casa, sancisce la fine della prova di Nina che adesso può partecipare alla vita sociale consapevole del suo compito: lo comprova la sensazione di «appetito» suscitata in lei dall'«odore delle fettuccine» (p. 126), a ricordarle, altresì, di essere «giovine, che si era al mare e bisognava nutrirsi», del tutto opposta alla spiacevole impressione di «sazietà anticipata» precedentemente prodotta dalle «preventive descrizioni» di Marisa (p. 126).

Così ormai, libera dalle antiche remore, ella riesce a sostenere con disinvoltura non soltanto l'ammirazione degli astanti che si esprime in un «applauso generale» (p. 124), ma anche la reprimenda del marito causata dalla «stravagante passione» (p. 134) di lei «per quello sciagurato» (p. 134), da cui sarebbe derivato il «bisbetico modo» (p. 134) di

³⁰ A riguardo delle caratteristiche delle favole di magia, e relative funzioni svolte dai personaggi, si veda il celebre studio di V. Ja Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

comportarsi nel corso del viaggio: di fronte a tale atto di accusa, peraltro aspramente circostanziato, ella non oppone alcuna obiezione, dimostrando di assumersi le proprie responsabilità. Il rimprovero dell'uomo permette, altresì, di osservare gli eventi da un ulteriore punto di vista:

«Fin dal primo incontro sulla spiaggia, mi accorsi che il sinistro personaggio aveva un misterioso legame con te: poi, via via, a misura che lo si incontrava e che tu ne parlavi, sentivo il fascino malvagio e l'ascendente perverso che egli esercitava su di te. Pietà, tu dici; e non sai ancora, disgraziata ingenua, che molti mascalzoni, in questo basso mondo, si valgono di tale sentimento, per perdere una donna?»

Egli aveva ragione: cruda, laida ragione [...]. (p. 135)

Accettare l'ottica del coniuge permette alla narratrice di prendere atto dei suoi limiti: in ogni caso il contegno dell'uomo tende a stigmatizzare non soltanto l'assurdità della situazione, ma vuole pure alludere sottilmente alla condizione di sudditanza al dominio maschile, nella quale ancora versavano le donne nei primi decenni del Novecento, che ricorda, per tanti aspetti, quella raffigurata da Pirandello nel suo romanzo d'esordio, *L'esclusa*, il cui nodo centrale è ravvisabile nel percorso di emancipazione faticosamente intrapreso dalla protagonista, Marta Ajala, che affronta un «decisivo trasferimento – professionale, abitativo, sentimentale a Palermo»³¹ al fine di riscattare la propria individualità mediante la cultura, che le permette di esercitare la professione di insegnante. Al contrario di Marta, Nina non ha la possibilità di svolgere un proprio lavoro, per cui è costretta a restare all'ombra del marito, interpretando unicamente il fittizio e asettico ruolo della «signora prefetessa» (p. 103): ecco perché alla notizia della morte di Gabriele, recata da Fanti il giorno seguente, ella reagisce in modo da non far trasparire turbamenti di sorta:

«Signora, le domando scusa se vengo a disturbarla, a quest'ora; ma penso ch'ella proverà sollievo nel sapere che il mio inquilino è partito.»

³¹ N. Merola, *Pirandello e il teatro fuori del teatro*, in *La linea siciliana nella narrativa moderna*. Verga, Pirandello & C., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 179.

Subito, con accento cattivo, io rispondo:

«Buon viaggio».

«Sì, un buon viaggio egli ha fatto.»

«Che dice, signor Fanti?»

«È morto: ieri notte, alle dieci precise [...]»

[...]

«Meglio così. È la volontà di Dio.» (pp. 136-137)

Con la scomparsa di Gabriele si conclude, dunque, il travagliato cammino di Nina verso la maturità: eppure, un epilogo del genere, a dispetto dell'apparente patina ottimistica, è uno dei più tristi dell'intera produzione romanzesca della Deledda, poiché lascia una sensazione di incompiutezza originata dal recupero del senso della realtà che, per la protagonista, a parer nostro, equivale allo smarrimento della propria identità.

Ecco perché il viaggio nel paese del vento appare più immaginario che reale, ovvero, una sorta di viaggio interiore, al cui termine la narratrice scopre anche l'inutilità della memoria che rende impraticabile ogni tentativo di recuperare 'proustianamente' il tempo trascorso: senonché, l'acquisizione di questa consapevolezza non fa altro che immergerla per sempre nella rassicurante (e soffocante) dimensione della vita quotidiana.

Paola Manuela Battaglia

Artemisia

L'artificio del manoscritto perduto

*Non esistono per uno scrittore due modi
possibili di scrivere uno stesso libro*
(A. Robbe-Grillet)

Nel 1947, quando Anna Banti pubblica *Artemisia*,¹ il romanzo che le darà grande notorietà, la sua carriera di scrittrice è già ben avviata: ha già pubblicato il suo primo racconto, *Cortile*,² le prose autobiografiche *Itinerario di Paolina*,³ la raccolta di racconti *Il coraggio delle donne*,⁴ il suo primo romanzo, *Sette lune*⁵ e le prose *Le monache cantano*.⁶ Si era accostata anche alle arti figurative⁷ e si era cimentata nel-

¹ A. Banti, *Artemisia*, Firenze, Bompiani, 1947.

² Idem, *Cortile*, «Occidente» III (9), 1934.

³ Idem, *Itinerario di Paolina*, Roma, Augustea, 1937.

⁴ Idem, *Il coraggio delle donne*, Firenze, Le Monnier, 1940.

⁵ Idem, *Sette lune*, Milano, Bompiani, 1941.

⁶ Idem, *Le monache cantano*, Roma, Tumminelli, 1942.

⁷ Nel 1919 pubblica, sulle pagine dell'«Arte» di Venturi, un saggio tratto dalla tesi di laurea che sarà lodato da Benedetto Croce sulla «Critica». La produzione scientifica, però, terminerà negli anni 1928-1929, quando, «conscia dell'insufficienza dei suoi tentativi nell'area degli studi storico-artistici», la studiosa, ancora giovanissima, li interromperà, con rare eccezioni, per rivolgersi alla narrativa, adottando lo pseudonimo Anna Banti: una nuova identità che la distanzia dal cognome paterno imposto e, soprattutto, da quello troppo ingombrante del marito; un nome che esclude la sua identità storica di Lucia Lopresti e se-

la critica letteraria, dirigendo – al fianco del marito –⁸ la rivista «Paragone».⁹ Già nelle prime opere, insieme a una scrittura preziosa e originale che si nutre di prosa d'arte e di suggestioni tratte dal campo delle arti figurative, si delineano anche i temi che porteranno l'autrice ad elaborare il romanzo. In verità, tutta l'opera bantiana è caratterizzata da alcune tematiche fisse tratte dalla propria biografia:¹⁰ una modulazione di rielaborazioni, di ricorrenze tematiche e stilistiche, «una sequenza di motivi e motivazioni attorno a un tema»,¹¹ che coincide con la propria vita di scrittrice, storica dell'arte e, soprattutto, donna.¹²

Quel silenzio durato tre secoli: l'*incipit*

Artemisia narra le vicende della creazione, della perdita e della riscrittura della biografia della pittrice barocca Artemisia Gentileschi. La prima redazione, ultimata nel 1944, era andata distrutta durante la guerra in corso, a causa di un bombardamento.¹³ La perdita del manoscritto viene narrata nella seconda redazione, trasformandosi in un vero e proprio nucleo energetico del racconto, sia a livello strutturale-

gna l'inizio di una nuova esistenza intellettuale nata con e dalla scrittura (idem, *Un grido lacerante*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 163, romanzo autobiografico in cui la scrittrice si racconta attraverso il personaggio Agnese Lanzi).

⁸ Dopo la morte di Roberto Longhi (il 3 giugno del 1970), Banti ne diverrà il direttore responsabile.

⁹ Dopo la pubblicazione di *Itinerario di Paolina*, la scrittrice collaborerà a «Oggi», «Omnibus», e al supplemento letterario dell'«Illustrazione italiana», diretto da Cecchi; nel dopoguerra, terrà una rubrica di costume sul «Mondo» di Bonsanti insieme a Montale, a Longhi e ad altri, e negli anni Settanta, curerà la rubrica filmica dell'«Approdo letterario».

¹⁰ «La Banti medesima rifugge dal parlare della propria vita (“Sono cose non essenziali; quello che è importante l'ho detto nei miei libri”):» E. Biagini, *Anna Banti*, Milano, Mursia, 1978, p. 5.

¹¹ G.A. Peritore, *Anna Banti*, in *Letteratura italiana*, III: *I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1970, p. 213.

¹² Biagini sottolinea che «la sua 'autobiografia' l'ha montata racconto per racconto» in mezzo alle biografie e ai ritratti dei suoi personaggi: E. Biagini, *Anna Banti* cit., p. 182.

¹³ Così afferma l'autrice stessa in una nota introduttiva (cfr. *Al lettore*) a p. 7 dell'edizione Bompiani (1999), da cui saranno prese tutte le citazioni del testo. È da sottolineare il fatto che, per una 'drammatica' ironia della sorte, sulla copertina di questa edizione è presente un grossolano errore: il quadro riprodotto, attribuito ad Artemisia Gentileschi è, in realtà, di Pedro Neñez del Valle e ha il titolo, *Ragazza con colomba*. È da rimarcare che questo sia veramente fra i più gravi torti che si potesse infliggere alla scrittrice e alla storica dell'arte, dopo la sua morte.

narrativo, sia a livello tematico. Diventa, infatti, il motivo essenziale della riscrittura e il pretesto per la realizzazione di una cornice meta-romanzesca originale e suggestiva.

Il testo presenta due date *in calce*, «Estate 1944-estate 1947», che si riferiscono al periodo di riscrittura. L'*incipit* palesa subito la particolarissima struttura narrativa creata dall'autrice:

«Non piangere». Nel silenzio che divide l'uno dall'altro i miei singhiozzi, questa voce figura una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un'imbasciata pressante. Non alzo la testa. «Non piangere»: la rapidità dello sdrucchiolo rimbalza ora come un chicco di grandine, messaggio, nell'ardore estivo, di alti freddi cieli. Non alzo la testa, nessuno mi è vicino.¹⁴

L'aggettivo possessivo («i miei singhiozzi») rende manifesto un soggetto che dice 'io'. La nota *Al Lettore*,¹⁵ anteposta al testo, informa che il narratore che parla in prima persona è l'autrice stessa – travestita da narratrice-deuteragonista – che si inserisce come personaggio nel romanzo e racconta parte della sua storia, trasfigurata, insieme a quella della protagonista, la pittrice barocca Artemisia Gentileschi. L'autrice, in *Artemisia*, diventa, nel racconto di primo grado,¹⁶ narratore omodiegetico, mentre, nel racconto di secondo grado, è narratore alternativamente allodiegetico e autodiegetico, nonostante per motivi anacronistici non possa essere stata né testimone delle vicende di Artemisia Gentileschi, né coprotagonista della sua rinascita. La storia narrata appartiene alla «ragazzetta», appena introdotta nell'*incipit*, ancora anonima, che viene da lontano e porta un suo messaggio: «un'imbasciata pressante». La narratrice offre a questo racconto una 'cornice'¹⁷ in cui inserisce se stessa e le sue sofferenze.

¹⁴ È il primo capoverso del romanzo di Anna Banti, *Artemisia* cit., p. 9.

¹⁵ Idem, *Al lettore*, in *Artemisia* cit., p. 7.

¹⁶ «Nous définissons cette différence de niveau en disant que tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit. [...]. L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc.» (G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 238-239).

¹⁷ Si utilizza il termine *cornice* (anche se impropriamente rispetto alla tradizione letteraria) per designare la dimensione metaromanzesca del testo di Banti, riprendendolo da un con-

«Non piangere». La frase è di Artemisia. Nella finzione del romanzo storico, questo imperativo scioglie quasi trecento anni¹⁸ di silenzio, distruggendo le coordinate spazio-temporali. Si inserisce come una melodia nelle pause dei singhiozzi di Anna Banti, autrice-protagonista. Il perduto passato viene dissepolto e s'intreccia alla sofferenza presente per suggellare un'alleanza, un atto di solidarietà. «Non piangere» è una musica, una preghiera e insieme, semplicemente, una voce affannata che risale dal pozzo della memoria: respirazione alterata e singhiozzi riemergono in un amplesso di suoni e di immagini a formare un componimento di respiri e parole. Quadri, pensieri e studi vengono evocati da un passato di tre secoli di storia, di donne e di arte, in un intimo legame.

Nella sua rapidità, lo «sdrucchiolo» sembra provenire da «alti freddi cieli», recando un messaggio da luoghi e tempi lontani, urgente e «pressante» «nell'ardore estivo» di una terra che ancora conta le ferite dell'ultima deflagrazione. L'imperativo-anafora «figura» una presenza-assenza («nessuno mi è vicino») che trasmette il senso di precarietà delle donne nella storia, ma svela anche la grandezza di una solidarietà che travalica il contingente.

L'*incipit* del romanzo è bipartito a livello prosodico e contenutistico dallo «sdrucchiolo» («non piangere»), peraltro in particolare evidenza nel testo, come è stato già detto. Questo bilanciato equilibrio fra la forma e il contenuto si scioglie prima del successivo capoverso con

cetto fondamentale delle arti figurative (spesso trascurato): la cornice deve far parte del quadro, accompagnarlo, presentarlo, richiamarlo senza segnare un confine netto fra l'opera artistica e lo spazio esterno, deve, in sostanza, 'parlare' del quadro e 'parlare con il quadro'. Si utilizza, quindi, il termine per mettere ulteriormente in evidenza la particolarità dell'opera kantiana: la scrittrice, infatti, attinge continuamente dalla storia dell'arte incanti e accorgimenti.

¹⁸ Secondo l'indicazione bantiana contenuta nella nota *Al lettore* (in A. Banti, *Artemisia* cit., p. 7), l'anno di nascita di Artemisia Gentileschi è il 1598. In altri testi viene riportata la data 1593 (cfr. A. Lapierre, *Artemisia*, Milano, Mondadori, 1999, p. 463, oppure R. Longhi, *Gentileschi, padre e figlia*, «Arte» XIX, 1916, pp. 245-314). Questo dimostra probabilmente che, accettando la data posteriore meno attendibile, Anna Banti voglia mettere in evidenza la precocità della fanciulla; se si considera, però, il quadro *Susanna e i vecchioni* datato 1610 (un anno prima dello stupro) apparirà certo impossibile attribuire un'opera così straordinaria e di contenuto così scabroso ad una dodicenne, seppur geniale come Artemisia. La data in cui si svolge la storia è il 1944.

«nessuno mi è vicino», che svela la finzione del testo e dà il via alla costruzione delle due storie parallele della protagonista e della narratrice-deuteragonista, dimostrando la volontà di creare una simmetria tra le due voci.

«Ho riconosciuto la sua voce»:¹⁹ Banti identifica questa presenza attraverso un processo conoscitivo che stimola la sua memoria; Artemisia riemerge dalle rovine dei bombardamenti e dai recessi del suo inconscio. La voce che dice «non piangere» può ‘sbaragliare’ e realizzare l’impossibilità di una comunicazione fra le epoche. La voce risale dalle macerie diviene presenza e dalle «cento pagine di scritto» distrutte rivive, ispirata e incitata dagli avvenimenti recenti. Questa voce, quindi, segna l’inizio del romanzo, una voce che riemerge ben tre volte nell’*incipit*, ma che ritorna anche più volte attraverso i dimostrativi. Ed è interessante sottolineare l’uso particolare che di questi fa l’autrice. Banti parla, in un primo momento, di «questa voce» riguardo all’imperativo, poi, più avanti, parla di «quel suono “non piangere”» e in relazione al suono dice: «mi tocca in fretta come un’onda che si allontana. Alzo finalmente la testa che è già una memoria, e in questa forma gli presto orecchio». Il primo aggettivo dimostrativo indica la ‘vicinanza’ della voce rispetto alla narratrice in ascolto; durante la narrazione progressivamente la voce si allontana come *un’onda* per poi ritornare riflessa e filtrata come *memoria* e sotto *questa forma* viene ‘metabolizzata’ e ascoltata come una storia trasposta e riprodotta tramite l’invenzione artistica. La voce non rappresenta l’appendice sonora di una figura reale, e ciò si comprende grazie alla frase: «Non alzo la testa, nessuno mi è vicino».²⁰

La cornice, nell’*incipit*, assume una dimensione lirico-onirica: un’alba estiva, una sveglia insolita e forzata, una voce che raggiunge la protagonista in lacrime. Rifugiandosi nel suo immaginario, Banti riesuma la pittrice barocca e la rende partecipe del suo dolore. E nel dolore trova lo spunto per poter eliminare i limiti del tempo e dello spazio, per far vivere nello sconforto presente l’eroina del passato. Ar-

¹⁹ A. Banti, *Artemisia* cit., p. 9.

²⁰ *Ibidem*, pp. 9-10, il corsivo è mio.

temisia torna a rivivere e a parlare, dopo tre secoli di silenzio, incalzata dalle impressioni del presente vissute da Anna Banti come in un sogno. La cornice che racchiude il dialogo iniziale dei due personaggi è uno spazio che le due protagoniste condividono. La deissi non rimanda a spazi e tempi diversi («per *questi* viali, proprio per *questi* viali: la Granduchessa passerà a momenti»);²¹ il bombardamento ha frantumato le distanze spazio-temporali. Considerando che l'unico luogo in cui possono coesistere spazi e tempi diversi, mediante sintesi, associazioni e rielaborazioni, è la mente, si può affermare che la cornice, come viene tratteggiata in queste prime righe del romanzo, è la descrizione dell'immaginario bantiano che produce, quasi espelle con forza, il personaggio di Artemisia attraverso un'alienazione dal presente di guerra.

Nell'*incipit* del romanzo si avverte una dissonanza fra la percezione del tempo oggettivo e quella del tempo soggettivo, fra coscienza e inconscio, fra la sensibilità del proprio corpo e quella mentale; questa dissonanza crea un'atmosfera onirica, come è stato già sottolineato. Il tempo oggettivo è precisato più volte («*quest'alba faticosa e bianca di un giorno d'agosto*»; «*quattro del mattino*»). La stagione estiva si caratterizza tuttavia per la temperatura alta («*nell'ardore estivo*»)²² attraverso, quindi, sensazioni fisiche. L'ora mattutina, con la sveglia insolita e coatta, sfuma i contorni e porta ad una confusione della percezione. Il personaggio che si descrive contrappone alla temperatura esterna il freddo interiore che lo porta a rannicchiarsi in mezzo al viavai della gente. Una solitudine, sicuramente non eroica, ma pungente ed estraniante, che porta Banti a ripiegarsi nella propria memoria e in questo stato mentale, alienato rispetto al dolore presente, l'autrice-narratrice dà ascolto ad una voce che sale da lontano fredda e distante con un messaggio di condivisione.²³ Un 'vuoto' cosciente subentra nella narratrice per l'afflizione intensa del momento; disperde i profili e le figure e rende la materia rarefatta, labile e onirica, «come nei so-

²¹ *Ibidem*, p. 10, il corsivo è mio.

²² *Ibidem*, p. 9, il corsivo è mio.

²³ «i miei singhiozzi seguitano a bollire, irragionati, balenandoci, pazze festuche, il ponte Santa Trinita, torrioni dorati, una tazzina a fiori in cui bevevo da piccola»; «come un chicco di *grandine*, messaggio, *nell'ardore estivo*, di *alti freddi cieli*»: *ibidem*, p. 9, il corsivo è mio.

gni, in camicia da notte», e la porta a distogliere la mente dall'urgenza contingente «mi fermo un istante e raccapezzo, *nel mio vuoto*, che dovrò pure alzarmi»; quindi, l'attenzione di Banti si dilata nell'osservare la lentezza travagliata e afflitta degli altri compagni di sventura, «il viavai smorto della gente». Attraverso l'isotopia dell'onda,²⁴ si trasmette la confusione fra la dimensione oggettiva e la sensibilità soggettiva: «le immagini continuano a fluire, il mondo sconquassato le secerne come un formicaio, non posso fermarle né riconoscere quelle che più mi premono».

I colori e la combinazione degli elementi sono descritti come in un quadro: Banti è in mezzo alla gente, sola, con i piedi inerti che si uniscono alla terra, alla ricerca di un legame, di un punto fermo, bisognosa di radici («siedo *a terra*, *sulla ghiaia* di un *violetto di Boboli*»; «ho il *capo sulle ginocchia*. *Sotto di me*, fra i sassolini, i miei piedi nudi e grigi; *sopra di me*, come le *onde* su un affogato, il viavai smorto della gente»);²⁵ la precisione e la definizione sfumano in una evanescenza cromatica nello scontro con la sofferenza di Banti-narratrice che le elabora, le allontana da sé e le trasfonde in una dimensione onirica che, mediata dal linguaggio, lacanianamente, produce un'anestetizzazione del dolore che scorre liberamente nel suo essere umiliato attraverso il racconto.

La drammatizzazione del dialogo fra l'autrice e la pittrice che fa da cornice metaromanzesca al racconto della vita di Artemisia Gentileschi, svela le esigenze più intime dell'ispirazione di Banti e, nello stesso tempo, racconta la genesi e la palingenesi del testo stesso. La pittrice, in questo romanzo, diviene prosopopea dell'immaginario bantiano, stimola i suoi processi mitopoietici, pungola la scrittrice, che si arrischia a creare, per raccontare la vita di un'eccezionale pittore-donna, una struttura che, se può ricordare modelli passati (*I Promessi Sposi*,²⁶ innanzitutto), si distingue, però, per un'originalità inequivoco-

²⁴ «come le *onde* su un affogato»; «mi tocca in fretta come *un'onda* che si allontana»; «mentre da arcane ferite del mio spirito escono a fiotti immagini turbinose»: *ibidem*, pp. 9-10, il corsivo è mio.

²⁵ *Ibidem*, p. 9, il corsivo è mio.

²⁶ «Viene alla mente il bonario artificio di Alessandro Manzoni, quando, in tutta coscienza, si guadagnava i passaporti del romanzo storico, intridendo la densa torta del falso mano-

cabilmente bantiana, creando una «moderna versione antifrastica dell'artificio romantico del manoscritto ritrovato»,²⁷ attraverso la storia perduta più carica di incanti e di fascino.

Anna Banti in virtù di quell'imperativo iniziale: «Non piangere» entra direttamente in comunicazione con la protagonista del suo romanzo, condividendo con lei la cornice metaromanzesca come personaggio. La scrittrice demolisce così il passato e abbatte i limiti cui 'soccombono' le coordinate spazio-temporali e fa della sua opera d'arte un atto di libertà. La conoscenza della tradizione non pone limiti alla scrittrice, ma la rende più consapevole della propria originalità. Banti gioca insieme alla sua Artemisia, perché la pittrice è un'immagine creata per disporre meglio della sua ispirazione; un esempio offerto dalla storia da far rivivere e da far parlare con una voce nuova, quella del suo immaginario.

È impossibile stabilire se l'autrice abbia perduto veramente la prima stesura di *Artemisia* durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, ma è interessante capire come questa finzione ostentata come verità agisca nel testo.²⁸ Il pretesto serve all'autrice per indignarsi ancora una volta contro la barbarie della guerra, per innalzare l'arte ad espressione altissima di difesa dell'umanità²⁹ e per riesumare una testimone dell'iniquità umana come costante acronica. Banti dialoga durante il romanzo con Artemisia come con un'amica ritrovata e commenta con lei le ingiustizie subite come donna e come artista. La ritro-

scritto. Era, innanzi tutto, il passaporto del Seicento per l'Ottocento, un secolo che, come tanti altri, non accettava che mostri addomesticati. Il gran secentista profittava del luogo comune del «barocco» e ne forniva un saggio grottesco abbastanza per ottenere dal gusto corrente un consenso e sia pur leggermente ironico, alla sua scelta»: idem, *Europa 1606*, (1943), in *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 13.

²⁷ G. Nava, *I modi del racconto nella Banti*, «Paragone-Letteratura» XLIII (516-518), 1993, pp. 155-156.

²⁸ «Ogni ipotesi sull'originale sarà illegittima», ma bisogna «rendere un omaggio estremo al più che maschile coraggio della Banti»: G. Contini, *Parere ritardato su Artemisia*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 173.

²⁹ Nel suo ultimo testo Banti affermerà: «“Meglio un uomo ucciso,” aveva anche detto [il Maestro] nel tempo di guerra “che un capolavoro distrutto”. Le era sembrato crudele, poi aveva capito che la vera vita era quella dell'opera d'arte, insostituibile miracolo che una volta sola appare sulla terra»: A. Banti, *Un grido lacerante* cit., p. 174.

va nella memoria come vissuto nostalgicamente ripreso e rielaborato; un suo secondo parto da artista-madre. Il personaggio di Artemisia è, per Anna Banti, fonte inesauribile di evocazioni e di incanti rielaborati e filtrati attraverso la sua stessa esistenza. Sembra il racconto di una *pièce* teatrale in cui due personaggi appartenenti a due epoche diverse si incontrano, forzatamente, dando origine ad un conflitto dotato di una forza mitopoietica notevole. L'impossibilità di presentare, attraverso la mimesi, le mille sfaccettature di questi due personaggi, Banti e Artemisia, credo sia, per l'autrice, la spinta alla creazione di questa cornice particolare.

La decisione di riprendere in mano la materia narrata e di farne poi un dramma, *Corte Savella*,³⁰ sarà forse per Banti l'opportunità di pagare il tributo al vero manzoniano, alla sua Artemisia e a se stessa in quanto meticolosa frequentatrice di archivi.

Una biografia e un'autobiografia

Il romanzo si presenta tipograficamente diviso dagli *a capo* e da 16 spazi che frammentano il racconto alternando cornice metaromanzesca e narrazione in terza persona. Non sono presenti suddivisioni in capitoli. L'ordine classico del romanzo è rotto dall'urgenza narrativa di collocare all'interno delle stesse coordinate spazio-temporali le due protagoniste.

Il recupero della storia perduta evidenzia l'attività della memoria che, lavorando per associazioni, tende alla frammentarietà. Ne risulta spezzata la compostezza esteriore del racconto oggettivo, non essendo sempre esplicitati i nessi fra le varie associazioni mnemoniche. Al lettore si richiede un'attenzione sempre partecipe, per ricostruire una storia che appare scorrere sotto gli occhi dell'autrice attraverso i richiami del presente trasposti e trasfigurati dalla memoria nella storia perduta. Il risultato è essenzialmente lirico.

La macrostruttura del testo racchiude, entro la descrizione di un anno di vita della narratrice, il racconto della vita di Artemisia Genti-

³⁰ Idem, *Corte Savella*, Milano, Mondadori, 1960.

leschi: l'autrice spiega quali siano le suggestioni e gli stimoli che l'hanno portata a recuperare il personaggio della pittrice barocca attraverso l'analisi di un presente di guerra.

La narrazione risulta bipartita dalla cornice. La prima parte, molto più estesa,³¹ è contraddistinta da una maggiore ansia di raccontare e da una confusione di ruoli e di immagini fra i due personaggi, pittrice e scrittrice; in questa parte vengono descritti i primi giorni dopo il bombardamento. Nella seconda parte, un anno dopo il bombardamento, vi è un distanziamento progressivo tra le protagoniste, in coincidenza della permanenza a Napoli della pittrice.

Nella prima parte prevale l'aspetto lirico ed emotivo del racconto (il presente si insinua prepotentemente nella narrazione, enfatizzando emozioni e azioni) con l'insistenza della prima persona;³² nel primo livello narrativo si instaura il dialogo fra le due protagoniste.

Nella seconda parte, invece, prevale la terza persona: Banti rinuncia alla prima persona cedendola, quasi esclusivamente, ad Artemisia, per riprenderla poi, alla fine del romanzo, nella chiusura del racconto. Banti sa scaltramente evitare il suo travestimento di narratore-personaggio quando il racconto deve essere ripreso e guidato in terza persona da una voce esperta ed esterna che possa abilmente spostarsi nelle coordinate spazio-temporali.³³ Ma questo espediente non rivela solo le capacità narrative di Banti, palesa anche un passaggio rilevante: la creatrice si è dissolta nel suo personaggio che si è imposto nella narrazione, facendosi raccontare, raccontandosi, proponendosi, infine, come esempio.

³¹ Nel testo da p. 9 a p. 105.

³² «La choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) [...]. La présence de verbes à la première personne dans un texte narratif peut donc renvoyer à deux situations très différentes, que la grammaire confond mais que l'analyse narrative doit distinguer: la désignation du narrateur entant que tel par lui-même [...] et l'identité de personne entre le narrateur en tant que tel par lui-même»: G. Genette, *Figures III* cit., p. 252.

³³ «I capitoli introduttivi sono occupati da questo colloquio dell'autrice con l'ombra della propria eroina. Dopo di che il racconto ingrana e si sviluppa in un corso più oggettivo e più vario; non senza che, di tratto in tratto, segretamente si senta vibrare nella trama il filo della corrente medianica che attraverso tre secoli ha legato la pittrice secentista romana ed una delle nostre più ardite scrittrici d'oggi»: E. Cecchi, *Artemisia Gentileschi*, in *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, 1959, p. 21.

Il racconto della vita di Artemisia Gentileschi si svolge dall'infanzia (dai dieci anni) fino alla morte. Le vicende biografiche sono disposte progressivamente nel testo. Sono descritti gli spostamenti della pittrice: da Roma a Firenze, a Roma, di nuovo, poi a Napoli e, infine, il viaggio in Inghilterra per raggiungere il padre, Orazio; e gli avvenimenti più importanti della sua vita: lo stupro, la perdita della «protezione sociale della famiglia»,³⁴ il processo, il matrimonio, la maternità, la scuola di pittura come Maestra d'Arte. La successione cronologica è franta da anticipazioni, analessi ed ellissi create dal dialogo della cornice. Anche Artemisia che, nella cornice, ha, di volta in volta, un'età diversa racconta episodi appartenenti alla sua vita: come narratore di secondo grado ha la possibilità di raccontare la sua storia e di manipolarne la dimensione temporale.

Quest'alternanza nei livelli della narrazione crea un ritmo serrato: il racconto non conosce mai rallentamenti, perché è organizzato contemporaneamente dall'immaginario della narratrice che alterna il racconto del presente, richiamando il passato, e dalla figura che da questo immaginario è uscita impetuosamente. Il ritmo del racconto è bilanciato dall'iridescente solennità dello stile bantiano e da screziate e concitate descrizioni.

La struttura di *Artemisia* non è semplice e il romanzo,³⁵ non è di facile lettura. Vi è un'istanza lirica che frantuma e lacera la storia di Artemisia e la ricostruisce liberamente: l'attenzione del lettore è stimolata continuamente per poter coglierne tutte le sfumature. L'elitaria autrice se ne compiace, non cerca mediazioni con il lettore; preziosa e ricercata, elimina la possibilità che un lettore poco attento si accosti, con sufficienza, alla sua «prosa rarissima». ³⁶ Concede le sue emozioni solo a chi possa essere capace di penetrarle compiutamente.

³⁴ E. Cropper, *Artemisia Gentileschi, la «pittora»*, in G. Calvi, *Barocco al femminile*, Bari, Laterza, 1992, p. 192.

³⁵ «L'opera non usurpa la propria fama di capolavoro; in essa, anzi, è condensata la sorte tipica di quelle opere *charnières* destinate a riunire i frammenti di quelle trascorse e a congregarle in un *unicum*, straordinario a tal segno da rendere irricognoscibili tutti gli antecedenti»: E. Biagini, *Anna Banti* cit., p. 67.

³⁶ Come si legge nel titolo di un articolo dedicato alla scrittrice: F. Portinari, *Il primo tempo di una prosa rarissima*, «La Fiera letteraria» XXXIII (5), 1957, p. 4.

Anna Banti procede con un'operazione raffinata: nel suo romanzo crea una *poikilia*, una contaminazione fra il teatro e il romanzo, drammatizzando il suo immaginario nella narrazione: passa dal racconto dialogico alla narrazione in terza persona con estrema ma sempre ponderata disinvoltura.

Per l'autrice-personaggio narrare il suo secondo incontro con Artemisia, attraverso la nuova premura creativa, significa situare il personaggio della pittrice verso un ritorno alle origini, ovvero verso uno stato di maggiori possibilità e di ripensamento di sé.

L'Artemisia della prima stesura era nata dall'estro e dall'istinto;³⁷ nella seconda redazione si confronta con l'immaginario dell'autrice-madre. Tutto ciò produce una nuova assiologia per il personaggio della pittrice, perché l'esperienza bellica ha modificato l'universo dei valori della scrittrice, la sua visione del mondo, il suo immaginario.

La storia inventata aliena Anna Banti dal presente: non c'è solo il tentativo di ricordare quello che è stato perduto, c'è soprattutto la volontà di riscattare la violenza subita. Artemisia Gentileschi diventa un surrogato per dare sfogo alla 'rabbia', rappresenta una 'pazzia' cui soccombe l'autrice stessa come moto di difesa. Artemisia è freudianamente il *principio della realtà*. La narratrice inoltre, ha manipolato la dimensione temporale di un racconto che aveva un suo ritmo e ha inserito una temporalità aliena³⁸ che la costringe a reinventare l'intreccio tradendo la storia originaria.

Artemisia diventa l'*alter ego* di Banti. Il personaggio si impadronisce della mente che l'ha creato, pirandellianamente l'aggredisce e si trasforma drammatizzando i suoi sforzi nel tentativo di giustificarsi,

³⁷ «Cominciò col libro che aveva più amato, col personaggio che le era parso bisognoso di più comprensivo riscatto: per di più non estraneo alla storia dell'arte. Era la storia di una ragazza screditata, vissuta fra i colori e le tele, che s'era messa a dipingere e che anzi dipingeva piuttosto bene. Pare che un pessimo soggetto, amico del padre, l'avesse violentata; e il padre scettico, ma incattivito gli aveva sporto querela. Donde un processo un po' greve per una ragazzetta [...] parole registrate a verbale, ma un po' teatrali»: A. Banti, *Un grido lacerante* cit., pp. 111-112.

³⁸ «Un duplice piano temporale, quello della contemporaneità, governato dall'autore implicito, o voce narrante, che instaura un colloquio, ora empatico ora polemico, con la protagonista, secondo un processo d'identificazione o, meno frequente, di contrapposizione, e il piano del passato, dove si colloca la vicenda messa in scena dall'autore-regista intorno al suo personaggio»: G. Nava, *I modi del racconto nella Banti* cit., pp. 155-156.

incarnando il dolore immenso e umanissimo della libertà tradita:³⁹ Anna Banti giustifica il suo 'accanirsi in mezzo alla guerra dietro al suo personaggio' perché traspone in esso, il dolore di tutta l'umanità ferita. Non è superficiale rendere Artemisia immagine di un dolore universale, ma è superficiale leggere il romanzo come una biografia. La pittrice barocca è un pretesto per denunciare la sofferenza subita, come donna e come essere umano.

Per tre volte, nel romanzo, Artemisia prende per mano Banti e la costringe a camminare e a parlare con lei. Durante le tre passeggiate, racconta dello stupro, dell'inganno di Agostino e di Cosimo Quorli e di Giambattista Stiattesi, della ruffiana Tuzia Medaglia, del processo, del matrimonio riparatore con Antonio Stiattesi, del rapporto difficile con il padre Orazio Gentileschi e del fratello Francesco.

Quando si traveste da narratore l'autrice si fa garante del racconto che espone. Deve impegnarsi a dare credibilità alla storia che racconta e, in questo, deve dare prova di coerenza (soprattutto nelle coordinate spazio-temporali,⁴⁰ per non far smarrire il lettore), ma non può tralasciare la deontologia. Lo scrittore ha doveri etici nei confronti dei suoi personaggi. L'esigenza di un racconto verisimile prende, quindi, il sopravvento sull'emozione che lega Banti al suo personaggio in nome di un 'positivismo biografico'.

Così Banti, scrittrice conscia del suo ruolo e dei suoi doveri, si sente autorizzata⁴¹ a parlare per Artemisia e a raccontare la sua storia. Per

³⁹ «La nostra povera libertà si lega all'umile libertà di una vergine che nel milleseicentoundici non ha se non quella del proprio corpo integro e non può capacitarci in eterno di averla perduta. Per tutta la vita essa si adoprerà a sostituirla con un'altra, più alta e più forte, ma il rimpianto di quell'unica restò: mi pareva, con quei fogli scritti, d'averlo quietato. Ora ritorna più intenso che mai»: A. Banti, *Artemisia* cit., p. 22.

⁴⁰ «Voglio dire che mi servì a distinguere nel romanzo [*I promessi sposi*] le parti realistiche (o per usare il linguaggio manzoniano, "verosimili", ché altra realtà, nella cosiddetta 'fiction' non c'è) da quelle più conformi al gusto ottocentesco, e che in fondo potrebbero definirsi di maniera, anche se di questa maniera sono il prototipo. I motivi poi di questa distinzione [...] mi confermarono nella sincerità della mia vocazione narrativa che era quella di raggiungere secondo le mie possibilità, la verisimiglianza manzoniana, e cioè storica: intendendo con quest'ultimo termine un costante tener d'occhio il fattore tempo che, appena lo percepiamo, è sempre 'passato' e comanda con eguale rigore l'istante or ora trascorso e i secoli più remoti»: idem, *Manzoni e noi* (1956), in *Opinioni* cit., pp. 62-63.

⁴¹ «Tanto sentivo che il dettato manzoniano che sgorgava da un impulso di riflessione e di

raccontarla, però, non si sente stretta dai vincoli manzoniani sulla verisimiglianza. Li considera labili e arrendevoli al suo arbitrio anche quando gioca a difendere il verisimile davanti ai tradimenti più palesi della storia reale, come presa da un rimorso per aver tradito il dettato dell'ammiratissimo Maestro Manzoni.⁴² Si associa alle sofferenze della sua protagonista perché ha vissuto e ha sofferto. Anche lei ha lottato come artista contro un nome troppo ingombrante (quello di Orazio per la pittrice e quello di Longhi per la scrittrice), sicuramente anche lei ha sofferto come donna l'ignoranza e i pregiudizi altrui e, come donna, si sente sodale a quel destino di dolore e di umiliazione che ha subito da sempre il genere femminile per scontare la 'colpa di Eva'.⁴³

Manzoni è un garante tradito. Infatti, in alcuni tratti, Anna Banti rivela che la storia di Artemisia è un pretesto per parlare di sé, le vicende che accomunano la sua vita a quelle della pittrice creano delle associazioni che stimolano l'immaginario della scrittrice a sdoppiare se stessa situandosi nel racconto come narratrice (in prima persona) o alienandosi in Artemisia (in terza persona): «Questo risveglio di Artemisia è anche il mio risveglio». Anna Banti ha risposto alla richiesta di solidarietà femminile che Artemisia ha lanciato tre secoli prima; ma l'autrice si rende anche conto che «il suo vagheggiato consenso è da lungo tempo un'assenza»⁴⁴ è discorso dell'Altro, dell'inconscio. Anna

vagheggiamento del passato analogo a quello che conduce lo scrittore a narrare fatti di cui è stato protagonista o testimone. Ne conclusi che se c'è alta forma di memoria, questa è la storica, una forma quasi trascendente, che per minimi appelli e quasi segni raddomantici di una trapassata realtà, la interpreta, la ricompono, la restituisce a una costante morale che dal buon senso alle passioni estreme, abbraccia le azioni e i sentimenti umani, in ogni tempo. Della validità di questa persuasione ebbi, prima e poi, infinite conferme, specie per quel che riguarda i *Promessi*: *ibidem*, p. 59.

⁴² Nel romanzo, l'autrice, a volte, difende la sua ricostruzione della vita della pittrice: «Si può ben congetturare cosa mangiassero gli elefanti africani in Italia; si può ben pensare alle serate di Artemisia nell'estate milleseicentoquindici»: *idem*, *Artemisia* cit., p. 29.

⁴³ Il mito di Eva, associato alla coscienza di un peccato atavico tutto femminile, è presente in altri testi di Banti, in particolare nel racconto *Le donne muoiono* (in *idem*, *Le donne muoiono*, Milano, Mondadori, 1951), là dove si dice che in «certi istituti [...] si coltivate una fede. Il mito arcaico di Eva colpevole e punita vi serpeggiava, a insinuare che certo le donne avevano peccato più dell'uomo, con maggior coscienza, e bisognava dunque che più dell'uomo soffrissero per meritare l'eternità del ricordo». Anche in *Le monache cantano* (Roma, Tumminelli, 1942) c'è un capitolo intitolato *Il passo di Eva*.

⁴⁴ *Idem*, *Artemisia* cit., p. 102.

Banti ha fatto rivivere Artemisia, ma alla fine del suo racconto, si rende conto che la sua ricostruzione vacilla; non c'è più l'urgenza di riprendere la storia perduta e di presentarla come luogo altro in cui sublimare l'irrequietezza e assentarsi dal presente dando sfogo all'inconscio attraverso l'immaginario. Ad un anno di distanza dal bombardamento, Artemisia chiede giustizia.⁴⁵ La razionalità prende il sopravvento: Artemisia non è più l'assenza feconda, il discorso dell'Altro. È presenza che richiede correttezza storica,⁴⁶ senza edulcorate giustificazioni.

Un'atmosfera rarefatta ripropone le sfumature dell'*incipit*. Il sopra della cornice restituisce il racconto ad una dimensione onirica. C'è il recupero di un viaggio di Anna Banti in Inghilterra, nel 1939: prima suggestione che le aveva ispirato il romanzo.

[...] una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi. «Vale anche per te» conclude, al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso, di scatto.⁴⁷

Questa è la conclusione virtuale del testo. La stanza oscurata dal dolore della guerra si illumina; la voce che scandisce: ««Vale anche per te»» è rivolta ad Anna Banti. Artemisia ha preso il posto della scrittrice e le affida il suo testamento finale: il suo romanzo è un atto di coraggio. Il libro che si chiude crea un suono brusco e secco. Non è il suono iniziale, «non piangere», che cercava di inserirsi fra i singhiozzi di Banti per dar loro un senso e per chiederne uno, non è

⁴⁵ «Non la sentirò più protestare e ricusare, con quel suo gergo altezzoso e popolare del pisano imbastardito; non mi aiuterà più: non avrà più le congiunture del suo vivere vero o favoleggiato le ripugnanze, i tremori che mi invogliavano a intrecciarne il ritmo e le immagini in una azione a due, alacre e partecipata: il gioco convulso di due naufraghe che non vogliono perdere la speranza di salvarsi su una botte»: *ibidem*, p. 102.

⁴⁶ «Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare un gesto scoccato da trecento anni: e figuriamoci un sentimento, e quel che allora fosse tristezza o letizia, improvviso rimorso e tormento, patto di bene e di male. Mi ravvedo; [...] mi restringo alla mia memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrori del mio tempo. [...] Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso uguali, polvere respirata»: *ibidem*, pp. 104-105.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 182.

l'onda sonora che echeggiava ancora dopo il bombardamento. Dopo trecento anni di silenzio la vendetta è stata ottenuta: il libro può chiudersi.

L'imperativo-preghiera di Artemisia viene ripreso nel finale dove chiude l'ultimo cerchio di circonferenze scaturite dal bombardamento del quarantaquattro. Nella mente di Anna Banti l'onda d'urto diventa romanzo-denuncia.

Il romanzo prosegue per altre tredici pagine, palesa le ultime riflessioni, chiude le vite lì raccolte, a testimoniare che la tendenza al frammento non smarrisce lo statuto del romanzo celato dietro a una biografia (e a un'autobiografia), al quale bisogna dare una conclusione per giustificare l'aspetto esemplare e morale.

Il manoscritto perduto come simbolo dell'ideale materno perduto

La scrittura della prima versione di *Artemisia* rappresentava una sorta di tributo alla splendida e frustrante unione Longhi-Lopresti, e il tentativo di superare l'inattuabilità di una pienezza ideale nella coppia: il «Maestro», così viene definito Roberto Longhi, nell'ultimo romanzo autobiografico di Banti, aveva studiato la pittrice barocca e ne aveva tessuto le lodi.⁴⁸

La perdita della prima redazione a causa della guerra riporta in forma esasperata quel conflitto *lacerante* che ne aveva provocato l'impulso creativo e riveste una fondamentale importanza nei processi mitopoietici dell'autrice.

⁴⁸ Si tratta del già citato *Un grido lacerante*. Nel 1916 apparve sulle pagine della rivista «Arte» un articolo di Longhi, *Gentileschi padre e figlia*. Forse la data è troppo precoce per rintracciare in esso il primo nucleo ispiratore per il romanzo, ma serve ad attestare un interesse antecedente, in Longhi, per la pittrice: non bisogna dimenticare che, in quegli anni, questi fosse professore di Banti. In questo saggio si legge: «Essa [Artemisia] ci pare l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto e simili essenzialità; da non confondere adunque con la serie sbiadita delle celebri pittrici italiane; e ai suoi tempi non si potrebbe trovare un paragone che in Giuditta Leyster. Nulla in lei, almeno di primo acchito, della *peinture de femme* ch'è così evidente nel collegio delle sorelle Anguisola, in Lavinia Fontana, in Madonna Galizia Fede, in Caterina Ginnasi, in Giovanna Garzoni, o nelle pittrici di Donna o di Foemina»: R. Longhi, *Gentileschi, padre e figlia* cit., p. 267.

L'origine di questo scontro interiore è da rintracciare in quella angoscia che si produce, come sostiene Julia Kristeva,⁴⁹ con la perdita dell'involucro materno, di cui la perdita del romanzo diviene figura.

Ogni narrazione scatena processi cognitivi di definizione dell'altro e di definizione di sé a partire dal confronto con l'origine:

Ogni racconto non si riconduce forse all'Edipo? Raccontare non è sempre cercare la propria origine, dire i propri fastidi con la Legge, entrare nella dialettica dell'intenerimento e dell'odio?⁵⁰

L'Edipo, però, non coincide con l'origine. È ciò che si manifesta, invece, come alterità antagonista rispetto a quest'ultima, e che non permette il ritorno pacificante con l'indistinto originario:

Entra in tal modo di nuovo in gioco quello che Barthes medesimo definisce «gendarme psicoanalitico» e perciò lo scontato marchio fallocentrico che lega il racconto al piacere edipico: «(scindere, sapere, conoscere, l'inizio e la fine), se è vero che ogni racconto (ogni svelamento della verità) è una messinscena del Padre (assente, nascosto o ipostatizzato)». Contrariamente a Barthes – e in dissonante polemica col gendarme psicoanalitico che cattura da troppo tempo Edipo – stiamo tentando appunto di sottolineare come il desiderio edipico si rivolga invece ostinatamente alla storia di vita che gli rivela chi è in quanto egli nacque da sua madre. Stiamo leggendo Sofocle non Freud.⁵¹

Letteratura e non psicoanalisi, quindi. Il percorso gnoseologico che si cela dietro la narrazione è confronto, in prima istanza, con l'archetipo dell'origine, quindi con il femminile. Questo confronto scatena competizione nei riguardi di chi è vicino all'oggetto del desiderio (del maschile), sentito come ostacolo per il ritorno verso lo stato felice perduto, ma questo contrasto è fondamentale. Produce una definizione, in negativo, attraverso la percezione della differenza, fra sé e l'altro, fra ciò che si è e ciò che si è stato, per confrontarsi con quel che si

⁴⁹ Questo paragrafo rimanda interamente alla teoria di Julia Kristeva del meccanismo della nascita e dello sviluppo della depressione nelle donne: J. Kristeva, *Sole nero*, Milano, Feltrinelli, 1989.

⁵⁰ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 46.

⁵¹ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 25.

vorrebbe essere. Si crea, quindi, una dialettica fra desiderio, rimpianti ed emozioni (e tra futuro, passato e presente), i quali, divenendo oggetti di analisi, divengono contemporaneamente oggetti di narrazione.

In Anna Banti il conflitto edipico non è solo la descrizione della difficoltà di conoscere le proprie origini, diviene figura stessa del rapporto con il marito-maestro.⁵² La storia dell'arte, in particolare, diventa il limite e il tramite per raggiungere la 'pienezza' fra sé e il compagno, configurando, così, un percorso intellettuale e personale fondato sul ripensamento del proprio sé in funzione di questa relazione.

La costruzione di sé parte, secondo Kristeva, dalla perdita dell'involucro materno e comporta il senso di un'ingiustizia, di una mancanza originaria da accettare, in cui la tristezza è l'incapacità di ammettere che il proprio essere sia carente. Da qui nascono quel 'male di vivere' e, insieme, quel 'gusto della cattiva sorte' che tanta parte hanno nella narrativa bantiana, accompagnati, però, dalla difesa del «mondo spregiato»,⁵³ in nome della solidarietà verso chi è sofferente. Le reazioni su descritte deriverebbero dall'incapacità a convivere con questa privazione e ad elaborare il lutto della 'perdita della madre', e porterebbero alla tristezza («La tristezza sarebbe il segnale di un Io primitivo ferito, incompleto, nudo»)⁵⁴ e, quindi, ad un moto narcisistico⁵⁵ contro l'ingiustizia. Secondo Kristeva, la perdita è simbolo di una sconfitta cui si soccombe in maniera inerte.⁵⁶ Si origina, così, una pulsione di morte come volontà di ritorno al 'non vivente', allo stato, cioè, di giustizia (infatti, se vita = non giustizia, non vita = giustizia). 'Perdere

⁵² «L'aimé disparu est ici perturbé par la dissymétrie du rapport qui unit Agnese à Delga, Maître et mari: sous la douce égalité du lien conjugal couve un conflit oedipien»: J.M. Gardair, *Testimonianze*, «Paragone-Letteratura» XLI (490), 1990, p. 71, a proposito del romanzo autobiografico *Un grido lacerante*.

⁵³ M. Volpi, *Un grido lacernante: idealizzazione e verità*, «Paragone-Letteratura» XLI (490), 1990, p. 197.

⁵⁴ J. Kristeva, *Sole nero* cit., p. 18.

⁵⁵ «La depressione è il volto nascosto di Narciso, quello che lo trascinerà nella morte ma che egli ignora quando si ammira in un miraggio»: *ibidem*, p. 13.

⁵⁶ «Fermo a questo attaccamento arcaico, il depresso ha l'impressione di essere diseredato di un supremo bene innominabile, di qualcosa di irrappresentabile, che solo una divorazione forse potrebbe raffigurare, solo un'invocazione potrebbe indicare, ma nessuna parola riuscirebbe a significare»: *ibidem*, p. 19.

l'oggetto' diventa 'perdersi nell'oggetto' mortifero e 'morire' con esso in uno stato indifferenziato nel quale si è privati della propria identità.

Secondo la teoria psicoanalitica classica [...] la depressione, come il lutto, maschera un'aggressività contro l'oggetto del suo lutto. "Io l'amo", sembra dire il depresso di un essere o di un oggetto perduto, "ma più ancora lo odio; perché lo amo, per non perderlo lo porto dentro di me; ma perché lo odio quest'altro in me è un cattivo me, io sono cattivo, sono uno zero, mi uccido [...]".⁵⁷

A livello inconscio, si attua una reazione contro il 'principio del piacere' che governa le nostre azioni.⁵⁸ Questa reazione è all'origine della 'paura della castrazione'; la pulsione di morte, infatti, si connota con questo timore, che porta a considerare il femminile, privo di attributi maschili, uguale alla morte.⁵⁹ L'origine, nell'inconscio di ognuno si associa al femminile e diventa, quindi, equivalente alla morte. Se non viene elaborato il lutto della perdita della madre attraverso il matricidio e l'eroticizzazione dell'altro da sé (o la sublimazione nell'oggetto culturale), trasponendo nell'altro la valenza erotica dell'origine come metafora del legame primigenio, si 'incorpora la madre mortifera': l'amore diventa uguale al desiderio di ritorno⁶⁰ e si accompagna ad una 'melanconia cannibale'.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁸ «Una simile logica presuppone, come si può capire, un Super-io severo e tutta una dialettica complessa tra idealizzazione e valorizzazione di sé e dell'altro»: *ibidem*, p. 17.

⁵⁹ «il femminile-immagine della morte non è soltanto uno schermo della mia paura della castrazione ma anche una sicura immaginaria contro la pulsione matricida che, senza questa rappresentazione, mi polverizzerebbe in melanconia, sempre che addirittura non mi spingesse al delitto. No, è Lei che è mortifera, quindi io non mi uccido per ucciderla ma la aggredisco, la tormento, la rappresento...»: *ibidem*, p. 32.

⁶⁰ «Per l'uomo come per la donna, la perdita della madre è una necessità biologica e psichica, la prima tappa dell'autonomizzazione. Il matricidio è una nostra necessità vitale, *conditio sine qua non* della nostra individuazione, purché abbia luogo in modo ottimale e possa essere erotizzato; sia che l'oggetto perduto venga ritrovato come oggetto erotico (è il caso dell'eterosessualità maschile e dell'omosessualità femminile), sia che l'oggetto perduto sia transposto attraverso uno sforzo simbolico incredibile e di cui non si può non ammirare il prodursi, uno sforzo che erotizza l'altro (l'altro sesso, nel caso della donna eterosessuale) oppure che trasforma in oggetto erotico 'sublimato' le costruzioni culturali (e penso agli investimenti, effettuati dagli uomini e dalle donne, dei legami sociali, delle produzioni intellettuali ed estetiche, ecc.). La maggiore o minor violenza della pulsione matricida secondo gli individui e secondo la tolleranza dell'ambiente produce, quando la pulsione stessa viene ostacolata, il suo rivolgersi verso l'io: una volta introiettato l'oggetto materno, al matricidio subentra la messa a morte depressiva o melanconica dell'io»: *ibidem*, pp. 31-32.

L'immaginario cannibalico melanconico [...] manifesta l'angoscia di perdere l'altro facendo sopravvivere l'io, abbandonato, certo, ma non separato da ciò che nutre ancora e sempre e che si trasforma in esso – che resuscita anche – attraverso questo divoramento.⁶¹

Il desiderio del ritorno all'involucro materno non rende possibile erotizzare l'oggetto amato come figura dell'oggetto perduto, l'amore non diventa capacità di simbolizzare e sublimare.

La sublimazione sola resiste alla morte. Il bell'oggetto capace di attrarci magicamente nel suo mondo ci sembra degno di adesione di qualsiasi causa [...]. La depressione riconosce questo e acconsente a vivere in esso e per esso, ma questa adesione al sublime non è più libidica. Essa è già distaccata, dissociata, ha già integrato dentro di sé le tracce delle morte significata come noncuranza, distrazione, leggerezza. La bellezza è artificio, è immaginaria.⁶²

Il 'matricidio' interiore, invece, spezza la necessità del legame originario, consente l'identificazione di sé e l'erotizzazione dell'involucro materno attraverso la sublimazione nell'oggetto sessuale (o nel «bell'oggetto»), permettendo, attraverso la trasfigurazione della madre, lo spostamento da sé, e la liberazione.

Il romanzo perduto, come simbolo dell'ideale materno perduto, attraverso le tenebre dolorose dell'elaborazione del lutto, supera la cosa mortifera. Anna Banti supera la perdita del manoscritto dando una nuova forma al suo personaggio: ciò costituisce la guarigione contro la malinconia, tramite la costruzione di una donna ideale. La figura che possa colmare quel vuoto doloroso fra sé e la pienezza con l'altro può nascere solo attraverso una 'partenogenesi'.⁶³ La figura di Artemisia assume questa funzione nell'immaginario bantiano, attua un processo di idealizzazione che nasconde e sublima, al tempo stesso, il senso di eterno inappagamento che tormenta la scrittrice: «l'idealizzazione ha una funzione apotropaica segreta: si idealizza là dove si vuol bandire

⁶¹ *Ibidem*, p. 18.

⁶² *Ibidem*, p. 89.

⁶³ Cfr. per questo concetto: L. Irigaray, *La redenzione delle donne*, in *Il respiro delle donne*, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 129-145.

un timore. Ciò che si teme è l'inconscio e il suo magico influsso»; inoltre:

nell'uomo prevale il tipo uranico, laddove nella donna prevale il tipo ctonio, la cosiddetta madre terra [...]. La donna può identificarsi direttamente con la madre terra l'uomo no. [...]. L'uomo si identifica con il figlio-amante che ha trovato grazia presso Sophia.⁶⁴

A quest'uomo uranico che è il suo compagno, Anna Banti offre una figura immagine della madre Sophia che l'accolga nel suo grembo come proiezione aerea e spirituale del suo corpo. Una figura che riassume dalla terra, attraverso il vibrante contrassegno della parola d'arte, superando e portando a compimento il mito di Orfeo. La partenogenesi, infatti, rende il corpo femminile immortale, il romanzo di Anna Banti descrive, attraverso la scrittura, la compensazione del rapporto con l'altro, dopo la perdita, per la volontà di ritrovare l'oggetto perduto. L'atto del riportarlo in vita coincide con la parola fascinatrice che vince l'oblio. Si genera quella 'malinconia cannibale' che è ansia di possesso dell'oggetto perduto: qui sta la motivazione profonda della particolare struttura del romanzo. Banti fagocita Artemisia per farne parte di sé, per ricostituire la pienezza originaria.⁶⁵ La perdita di *Artemisia* spezza il legame con la propria interiorità e con l'identificazione di sé e ripropone il percorso sopra descritto. La coscienza del proprio essere ferito e nuovamente mancante rende possibile la riscrittura del romanzo come azione salvifica contro la morte:

Ogni racconto presuppone già un'identità stabilizzata dall'Edipo, un'identità che, avendo fatto il lutto della Cosa, può concatenare le sue avventure attraverso gli scacchi e le conquiste sugli 'oggetti' del desiderio.⁶⁶

Ogni personaggio bantiano segna una tappa di questo percorso, verso le origini, verso la conoscenza di sé. Ogni personaggio è figura

⁶⁴ *Ibidem*, p. 104.

⁶⁵ «Vogliamo dire che qui la difesa è concepita anzitutto nella dimensione di mascherata che la presenza dell'Altro libera nel ruolo sessuale»: J. Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1976, p. 256.

⁶⁶ J. Kristeva, *Storie d'amore*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 139.

di questa ricerca. Banti così elabora il lutto della perdita del materno, attraversando il conflitto con l'Altro da sé (Longhi), che si interpone fra il suo essere e le origini come padre-amante. Seguendo il percorso del marito e associandolo nel suo inconscio all'origine, la scrittrice elabora il personaggio salvifico che più la avvicina al materno: Artemisia.⁶⁷ Ma non si preoccupa solo di riesumarlo e farne parte del suo percorso: una volta metabolizzato, lo purifica e lo eleva nel personaggio teatrale per farne metafora della propria ideologia, prodotto autonomo della sua lunga *gestazione*.⁶⁸

La letteratura diviene, per Banti, immagine dell'oggetto erotico che è l'immagine del 'nome perduto': è lotta contro l'asimbolia della depressione narcisistica. Genera, infatti, simboli dell'oggetto perduto per polverizzarlo e annientarlo.

L'accumulazione dei nomi propri (che si riferiscono a personaggi storici, mitici e soprattutto esoterici) realizza l'impossibile dominazione dell'Uno, quindi la sua polverizzazione e infine il suo spostamento verso la regione oscura della Cosa innominabile.⁶⁹

La memoria, che è ricordo della genesi dei simboli che sostanzia l'attività della scrittura, agisce in Anna Banti come stimolo a recuperare il processo di denominazione e di identificazione in quanto metafora d'amore e d'unione con il compagno, ma, innanzitutto, con se stessa. Questo processo rivela il tentativo di sostituire la melanconia della perdita con la narrazione della creazione delle immagini che la surrogano. Per questo, la scrittrice parla continuamente di sé attraverso i suoi personaggi. Banti avvolge i suoi personaggi in una 'placenta' che li lega a sé anche nella elaborazione: questi, infatti, nascondono caratteristiche e pensieri dell'autrice come una protesi narcisistica che

⁶⁷ «Al posto della morte o per non morire della morte dell'altro, io produco – o almeno ammiro – un artificio, un ideale, un 'aldilà' che la mia psiche produce per porsi fuori di sé: *extasis*»: idem, *Sole nero* cit., p. 88.

⁶⁸ «Nominare la sofferenza, esaltarla, sezionarla nella sue minime componenti è probabilmente un mezzo per riassorbire il lutto. Per compiacersene a volte, ma anche per oltrepassarlo»: *ibidem*, p. 87.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 141.

sublimi le sue mancanze e che l'aiuti a ripercorrere il suo passato. La 'cosa', il senso di mancanza, diviene traducibile e questo può succedere nominando la 'cosa' in mille modi, identificandola, isolandola da sé, analizzandola con distacco per dissolverla.

«La Banti è sempre stata molto stimata nel nostro mondo letterario. Ma [...] essa richiede, ormai ben altro che la stima. Essa non è tra gli eletti, ma tra i primi»: ⁷⁰ Pasolini, come altri, aveva già individuato il valore di questa fragile e superba donna che appare, realmente, «non critica d'arte o letterata, che era la sua eterna contraddizione, ma studiosa e innamorata» ⁷¹ e, in questa duplice definizione, attribuitasi quando era più che ottantenne, la scrittrice racchiude la sua intera esistenza di amore per l'arte.

⁷⁰ P.P. Pasolini, *Anna Banti, «La camicia bruciata»*, Milano, Mondadori, pp. 1783-1788.

⁷¹ A. Banti, *Un grido lacerante* cit., p. 131.

Fabio Moliterni

Appunti su *Pasqua di neve* di Enrico Testa

Giunto con *Pasqua di neve* alla sua quarta raccolta¹, Enrico Testa ha allestito col tempo un palinsesto di scritture che spaziano dalle traduzioni all'attività critica sulla poesia italiana novecentesca (da Montale a Giudici ai contemporanei, passando per i poeti della terza generazione). Gli esordi, intanto, racchiusi nella silloge *Le faticose attese* (1988), si impreziosivano della prefazione partecipe di Giorgio Caproni, poeta da sempre vicino alla pronuncia del genovese (non solo per la comune origine geografica). E, come Caproni, Testa ha sperimentato nella sua veste plurale di poeta-critico-traduttore una classicità nella costruzione e nella riflessione poetica secondo un paradigma che è stato individuato dalla critica, magari a ridosso di altre figure – Montale, Sereni, Fortini via Solmi: quello del *classicismo paradossale*.

Il fondo nichilistico della riflessione sul linguaggio si converte in una partitura espressiva di tipo *tragico*, scartando dalle sirene dell'oscurità affidate alla metafora o all'analogia, in una posizione che resta estranea, pur attraversandole, alle poetiche del (post-)simbolismo. È una pronuncia dai contorni definiti, mobili e netti: sta tutta nella costruzione di immagini e dettagli precisi, mai univoci; nell'esibizione diretta, spoglia ma ricca di risonanze ulteriori, del vuoto e dei rischi dell'insignificanza (dell'esperienza individuale e della storia colletti-

¹ E. Testa, *Pasqua di neve*, Torino, Einaudi, 2008 (nel testo si indicherà solo il numero di pagina tra parentesi).

va, delle ipotesi metafisiche, anche quelle relative alla parola). Al di qua di uno sperimentalismo anti-lirico dedito al montaggio dei piani espressivi, il registro (dal lessico alla metrica) è, per così dire, familiare e insieme più denso di ogni minimalismo: è un quasi parlato che stride con la sicura matrice letteraria dell'esperienza poetica, intrecciandosi alla tenuta nitida e composta dell'intonazione. Non si tratta di cantabilità: così come, nel caso di Caproni, una pacifica rispondenza tra linguaggio e cose o oggetti da nominare (il paesaggio e i movimenti dell'io) si dava se mai solo nel primissimo tempo della sua opera – e comunque prima del *Muro della terra*. Da lì, come è noto, anche la famigerata musicalità dei suoi versi si fa secca, dissonante, quasi atonale, e si assiste in parallelo all'intensificarsi delle forme di complicazione che interessano strutture micro e macrotestuali, sintassi e senso (il paradosso, il vacillare del principio d'identità).

La coscienza dell'impossibilità di narrare si tramuta per la poesia di Testa nella tensione a produrre e a testimoniare se non frammenti di racconto, almeno il bisogno e la ricerca di una qualche rappresentazione – ad esempio sotto forma di scarne e fulminee parabole. Si realizza un dialogo difficile, nient'affatto rassicurante, con il lettore. E anche il sostrato autobiografico, che è tratto cospicuo di questa lirica (tra memoria persistente, lutti privati e separazioni laceranti, «asparizioni» e prove di dialogo oltremondano), è alimentato da forme letterariamente vitali. Si accompagna ad una rara e mirabile declinazione etica dello sguardo e dell'incedere del discorso: di un soggetto che non risolve la coscienza della propria instabilità nella sottrazione dei margini di dizione, e pure non dissimula la perdita di riferimenti ideali (privati o culturali) dietro maschere e posture, all'insegna del protagonismo vitalistico. Si colloca piuttosto ai lati della scena, consegnando la responsabilità del dire a personaggi e a figure plurali, o a presenze che s'inseriscono autonomamente con la loro voce nello spartito del dettato poetico, quasi mai di tipo monologico.

Certe procedure sono familiari al lettore delle sue precedenti raccolte, come l'uso del discorso riportato, la precisione toponomastica, l'auto-rappresentazione dell'io dall'esterno (tra sogno, incubo e pre-

monizione), i moduli dell'invocazione o della preghiera, gli abbozzi narrativi, i quadri memoriali sempre declinati al plurale, mai chiusi nel recinto dell'io. Ma sono più assidue, ad esempio, le tracce di un disincanto o di una fenomenologia sofferta che investono universo degli altri e mondo della natura, piante fiori e animali. (Sono presenze costanti nella poesia di Testa, il quale risolve il tema in modi e forme che scartano felicemente da prevedibili ipoteche montaliane). Da qui, sempre nel quadro di una peculiare disciplina della spoliazione cui si regolano lessico e tenore metaforico della pronuncia, l'insistere sulle figure di assenza e di sottrazione: «la delusione dell'origine», «la mancata intercessione dell'ombra» accompagnano viaggi, incontri e spostamenti dell'io destinati il più delle volte allo scacco, al vuoto e alla solitudine: «Miracoli in vista, zero. Per fortuna./ Già alta la luna nel cielo/ – il cielo che la parola invoca/ e che subito lascia/ sola e vuota nell'indaco» (p. 10). Tutta la tastiera dei registri espressivi è mobile e dinamica, dovendo seguire le incertezze della percezione e gli impacci del comunicare, e anche risonanze emotive distribuite tra i movimenti dolorosi del ricordo (la nostalgia) e una sorta di umor nero fatto di rabbia sofferta, disillusione e stridente ironia. La voce poetica, spaurita e dubbiosa, farà spesso ricorso alle tonalità interrogative e interiettive (memore in questo caso di un *pathos* esclamativo di stampo caproniano).

Se il carattere gnomico o sapienziale del discorso è sempre tenuto in chiave minore («Ma il dolore neanche il ricordo t'assicura./ il timore spesso lusinga il male/ e i grandi giardinieri non amano/ le piccole conifere», p. 14), le metafore, le citazioni o i cultismi nascosti tra i versi innalzano il tasso figurale della poesia e si compenetrano montalianamente con il fondo familiare, elementare, o *materiale*, con cui si usa declinare il tema del paesaggio (della natura). Si vedano allora le presenze ricorrenti di insetti, piante e fiori, licheni, ombre e impronte, a comporre i contorni nitidissimi di una arcadia turbata, o comunque non idillica. L'attenzione dello sguardo è pari alla precisione semantica e lessicale (i tecnicismi), gli incisi o le parentetiche fungono da didascalie ma anche da commenti e contrappunti puramente poetici. E anche in questi casi, nel contesto di una fiducia (incrinata) nell'animi-

simo e nella funzione mediatrice della natura, avanzano la disillusione e il disincanto: «Non è arrivato nessuno»; «Raccogli pure tutto quello che vuoi:/ pietre, bacche, scaglie di corteccia.../ Non ti resterà altro nella mente/ che gli insetti celesti della montagna:/ le slavate monetine del sempre» (p. 106); «Per questo distolgo gli occhi dalla riva/ e cerco gli animali nel parco./ Loro forse fanno molte più cose di noi/ ma si rifiutano di parlarne» (p. 85).

Le brevi prose – che occupano due sezioni della raccolta e che ricordano, tra Leopardi e Caproni, il rovello geometrico della migliore tradizione di una scrittura che si fa pensiero – si nutrono mediamente dello sberleffo concettuale, del cortocircuito logico o del paradosso, nello svuotarsi di certezze e con i ritmi di una spietata e affilata interrogazione sulla consistenza della realtà. (La misura prosastica, tra glosse o brevi quadri ragionativi è, tra l'altro, congeniale all'autore: Testa ha pubblicato in passato, nel 1996, una singolare raccolta di schegge riflessive e *minima moralia*, dal titolo *Pronomi*).

A colpire, nel quadro di questa ontologia negativa («[...] siamo tutti/ violentemente sperduti», p. 69), è la tenuta dello spessore dialogico di una poesia che si fa scena, teatro in rovina per l'incedere di voci e di *personae*. Sono personaggi sfuggenti e ambigui, smarriti, figure anch'esse del disincanto («questa via d'anime maldestre e perse», p. 74), e per le quali si invoca, alla fine, senza illusioni, pace e riposo: «Qualcosa raschia sul fondo: un "lasciatemi stare"/ – luce di candele/ corona di fiele –/ o pianto o domanda sconosciuti/ o forse pietà,/ malcerta e fioca,/ per questo misero branco di sperduti» (p. 126). Qui il tema degli incontri o delle apparizioni, se molto deve alla frequentazione della lirica di Caproni (e di Sereni, Giudici, Larkin), pure si risolve in una sorprendente varietà di soluzioni espressive, anche perché emerge, come è nitidamente visibile, da uno scavo esistenziale nella memoria privata che, tuttavia, assume le forme dell'allegoria: ora sotto le spoglie di una teatralità raggelante, ora ricorrendo a brevi frammenti narrativi, decontestualizzati e stranianti; ora nello statuto della visione, tra sonno e veglia, memoria, ricordo e allucinazione – come in un teatro interiore nel quale si ricostruiscono con dolore (o si alterano, si trasfigurano) le tracce dell'esperienza trascorsa.

È un'idea di poesia di cui si sottopone a verifica portato etico e antropologico, funzionalità dialogica. Immerso in una molesta «nena del male» («nella tela di sacco/ dell'esilio», p. 79), e ancora proteso alla devozione verso gli assenti – l'attenzione prestata all'alterità, agli opachi eppure vitali dettagli della natura –, il linguaggio di Testa si fa insieme cristallino e profondo, pensoso, semplice e musicale. Perscruta incerto ombre e fantasmi, emerge turbato dal contatto con il «velo bianco e rado/ del distacco» (p. 79), insiste dunque nella ricerca e nell'ascolto.

Anna Guzzi

La lieve soglia delle finzioni moderne: l'istinto di Penelope

Ariosto mi insegnò che la dubbiosa
luna racchiude i sogni, l'imprendibile,
il tempo che si perde, l'impossibile
o il possibile, ch'è la stessa cosa

J. L. Borges, *La luna (L'artefice)*

Un giovane musicista percorre le vie parigine in una brumosa notte. L'orecchio alle delicate note della *Patetica* di Beethoven che risuonano nella sua testa, ai rumori sottili, rilevati dal silenzio, nel teatro *en plein air* della città, concerto naturale. Grazie al finale ellittico del racconto, non sapremo mai cosa gli accadrà. Continua a girovagare nella nostra mente come nella sua notturna *promenade*. Apprendiamo, a un certo punto, della sua permanenza in un manicomio infantile, causata dalla convinzione di essere Beethoven.

Il sapore decadente di *Angoscia di un genio* di Nicola Lecca è immediatamente visibile nel nodo che stringe l'arte alla follia, come il velo nebbioso le forme della città. Nella cifra brumosa della narrazione, l'inconsistenza dell'io appare fin dall'*incipit* dove è descritto il dipinto di un museo di Amsterdam: la nebbia avvolge le membra stanche di un giovane efebico, seduto su una carrozza d'altri tempi; entra, tacita, da un finestrino, quasi voglia offuscare la sagoma severa del ra-

gazzo le cui labbra si protendono quasi a baciare l'anima d'ogni spettatore. I suoi occhi sono detti guardiani dell'anima e vili mentitori. Il giovane del ritratto è un doppio del protagonista-narratore, ma anche una *mise en abîme* della capacità artistica di saltare l'opacità dei corpi, di 'baciare l'anima'. Jorge Luis Borges, in tutt'altro contesto, parla dell'effusione di un io in altre menti.¹

Quando la *Patetica*, suonata dal pianista, viene disturbata dai rumori di una radio, il giovane troverà rifugio nel bacio della nebbia cittadina che sottrae le cose agli automatismi della percezione:

I lampioni sparivano e la loro presenza poteva essere intuita soltanto attraverso la percezione di quella sterile e fioca luce che, in una lotta improbabile contro la nebbia, tentava di combattere la sua autorevolezza. Sembrava quasi che le vie di Parigi fossero entrate a far parte di un effimero dipinto capace di catturare i corpi privandoli della loro forma originaria.²

Simile alla presenza intuita e cangiante di questi lampioni che ricevono la carezza del guanto brumoso, l'universo possibile dell'artista screpola le superfici, quasi fosse una figura in controluce o una sagoma che emerge dietro un velo.

Sklovskij sosteneva che l'arte esiste per far sentire le cose.³ Certo, nel racconto, è l'arte di Beethoven a contrastare l'appiattimento. La musica sembra avere uno *charme* particolare anche per Borges che le riconosceva la libertà dalla successione verbale, dall'ordine apollineo, dalla prigionia del mondo. Alla maniera di Schopenhauer, essa segnala la presenza del *noumeno*, di ciò che è dietro i fenomeni. È volontà e

¹ J.L. Borges, *Testi prigionieri*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1998, p. 64: «Macaulay, in alcuni suoi studi, si meraviglia del fatto che le fantasie di un uomo possano diventare gli intimi ricordi di tanti altri uomini. Questa onnipresenza di un io, questa persistente effusione di un'anima in altre menti, è una delle operazioni dell'arte, forse quella essenziale e più difficile». Il saggio borghesiano riguarda Unamuno.

² N. Lecca, *Angoscia di un genio*, in *Concerti senza orchestra*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 15-16.

³ V. Sklovskij, *L'arte come procedimento*, in *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino, 1976, p. 12: «Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra [...]. Ed ecco che per restituire il senso della vita, per 'sentire' gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto come 'visione' e non come 'riconoscimento'».

passione.⁴ Ma nel giardino di Brahms lo scrittore, schiavo della parola impura, si sente un intruso:

Io, che sono un intruso nei giardini
Che hai profuso alla plurima memoria
Del futuro, volli cantar la gloria
Che innalzano all'azzurro i tuoi violini.
Ho desistito ormai. Per onorarti
Non basta quell'inezia che la gente
Suole chiamare vacuamente l'arte.
Mia schiavitù è la parola impura,
Rampollo di un concetto e di un accento;
Né simbolo, né specchio, né lamento,
Tuo è il fiume che fugge e che perdura.⁵

Per un motivo affine, il lettore delle milonghe deve ricorrere a un'integrazione congetturale, «deve supplire la musica assente con l'immagine di un uomo che canticchia, sulla soglia del suo androne o in un emporio, accompagnandosi con la chitarra. La mano indugia sulle corde e le parole contano meno degli accordi».⁶ La musica è un'arte asemantica. Si lega, inoltre, alla radice irrazionale del linguaggio, alla visione poetica arcaica⁷ che pulsa nella genesi onirica di ogni testo:

Giudicandosi indegno d'altra impresa
Pari a quella sul mare, quel soldato,

⁴ J.L. Borges, *Evaristo Carriego*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984-85, I, p. 267. Da questo punto in poi abbreviato con *TO*.

⁵ Idem, *A Johannes Brahms*, in *La moneta di ferro*, in *TO*, II, p. 979. Un amante di Brahms e Schopenhauer è l'abominevole Linde, il direttore del campo di concentrazione in *Deutsches Requiem*. Il racconto mostra le conseguenze paradossali dell'astrazione che privilegia l'intellettualismo di Raskolnikov rispetto a Napoleone, simbolo dell'azione. Linde, da Giobbe rovesciato e mostruoso, riproduce nella sua confessione il linguaggio della frattura platonico-cristiana di anima e corpo.

⁶ Idem, *Prologo*, in *Per le sei corde*, in *TO*, II, p. 207.

⁷ Cfr. idem, *Prologo*, in *L'altro, lo stesso*, in *TO*, II, p. 9: «La radice del linguaggio è irrazionale e di carattere magico. Il danese che articolava il nome di Thor o il sassone che pronunciava quello di Thunor non sapevano se quelle parole significavano il dio del tuono o lo strepito che tiene dietro al lampo. La poesia vuol tornare a quell'antica magia. Senza leggi prefissate, essa opera in modo esitante e temerario, come se camminasse nell'oscurità».

Ai più umili uffici rassegnato,
Errava oscuro per la dura Spagna.

Per abolire o mitigare l'astio
Del reale, cercava il sognato
E gli offrirono un magico passato
I cicli di Rolando e di Bretagna.

Contemplava, al tramonto, il vasto piano
Dove un fulgore di rame perdura,
Credendosi finito, solo e povero,

Ignaro di portare in sé una musica:
Movendo dal più profondo d'un sogno
Vagavano già in lui Chisciotte e Sancio.⁸

Nel soldato di Urbina i personaggi futuri vagano come note di una melodia che, solo successivamente, sarà fissata dai segni scritti.

Se volessimo inventariare la presenza di Cervantes nelle opere di Borges, non basterebbe un libro. La stessa riscrittura menardiana ruota intorno al *Don Chisciotte*, libro classico che perde la sua corposità testuale poiché l'identità di un enunciato non equivale mai a quella dell'enunciazione. Solo al prezzo dell'assurdo il lettore può ormai realizzare l'identificazione romanzesca, esasperando un processo critico che, già nel Settecento, nasce relegando ai margini il cavaliere e i suoi mulini a vento. Come la Lotaria di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, la critica moderna, per Celati, rifiuta l'ingenuità, diventando un idioletto della consapevolezza, pronto a circoscrivere il vecchio *romance*, basato sulla proiezione, distinguendolo dal più realistico *novel*, il romanzo vero e proprio. La *fiction* da questo momento in poi è confinata nel regno dell'affettazione o in quello degli oscuri fantasmi e dell'immatunità emotiva di folli, giovani, donne, lettori popolari. Il Settecento critico distingue, così, il ritualismo pubblico dall'intensità libera del *private man*, del corpo di Robinson Crusoe:

⁸ Idem, *Un soldato di Urbina*, in *L'altro, lo stesso*, in *TO*, II, p. 51.

Ciò che interessa al *novel* si chiama «realtà segreta»; e se questi termini «segreto», «privato», avevano tanto corso nella sua definizione, è che la nuova finzione occidentale inaugurata dal *novel* ha come zona privilegiata ciò a cui si applica l'indiscrezione [...]. Il romanzesco si inventa qui, stranamente, e non nei vecchi romanzi amati da Don Chisciotte [...]. Il romanzesco è quindi una designazione dell'incoscienza, dell'essere fuori di sé, questo modo di mettersi nell'avventura delle cose come Robinson, senza tener conto dell'estraneità e del diverso che possono coinvolgerci in dimensioni inscrutabili [...]. Il romanzesco definisce negativamente, nell'ambito familiare e nella società, una soglia rituale.⁹

Il privato diventa una singolarità empirica non più compresa in una generalizzazione, priva del valore segnico legato all'esemplarità sociale o storica: una sorta di inconscio primitivo, non ancora formalizzato da Freud. La soglia infranta da Robinson divide, infatti, la sua esperienza-limite dall'universo familiare dei precetti e dei divieti paterni. Al contrario di quanto avvenga con altri modelli di finzione, l'*imagining* descritta in *An Apologie for Poetry* da Philip Sidney e il *faigned* dell'*Advancement of Learning* di Bacone, l'esperienza narrata non è più una sineddoche, il segno di una totalità. Ha, invece, l'idiosincrasia di un nome proprio, pulsazione individuale difficilmente predicabile se non tramite i paratesti che, spinti dal bisogno di giustificarli, incorniciano i romanzi a partire dal secolo dei Lumi.

In *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, la critica, come «censura che controlla la passione romanzesca»,¹⁰ interviene nelle prefazioni. Il gesto critico e teorico stabilisce cosa debba essere scartato perché evasione immaginativa, buona per le mode culturali, la paraletteratura o letteratura popolare, e cosa sia, invece, arte seria, non commerciale. La cultura occidentale si costruisce su tale scarto, reso possibile da razionalizzazioni prefatorie che motivano l'arbitrarietà dell'invenzione, anche in senso moralistico. La presenza narrativa della prostituta Moll Flanders deve essere giustificata. Su questo abisso il lettore può affacciarsi solo con il supporto prescrittivo di una soglia critica che riferisca l'esperienza atipica a una situazione media, normale, allontanando ogni ombra:

⁹ G. Celati, *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 27, 30-31.

¹⁰ *Ibidem*, p. 5.

Pur affacciandosi nelle sue forme più elementari nelle prefazioni del primo Settecento, la critica è già questa arte che pratichiamo: una maniera per mettere in cornice qualcosa di singolare e rendere universale questa singolarità attraverso un riferimento ad una situazione media a cui «tutti» possono aver accesso. La situazione media di cui parlo è il modello di condizione mentale che si definisce di solito consapevolezza, ciò che deve attivare la prefazione di *Moll Flanders* [...]. È un terreno su cui «tutti» i lettori possono comunicare tra di loro nella normalità d'un linguaggio senza ombre, riferendosi alle ombre e all'anormalità d'una esperienza straordinaria¹¹

La critica prefatoria è, quindi, in linea con il razionalismo strumentale di matrice empirica: il mondo può essere caotico e irrazionale, ma non gli strumenti che lo rappresentano.¹² Con il personale sospetto che il sapere critico, nonostante il bisogno di trasparenza, sarebbe ben misera cosa se davvero coincidesse con dei guanti ripuliti. Significative le argomentazioni dimidiate, opache di Borges – proprie di una memoria che può indifferentemente assumere le apparenze creative di una poesia, di un racconto, di un saggio, mantenendo una sua stringente logica.

In alcuni testi borgesiani, la finzione sembra nascere come doppio grottesco della consapevolezza occidentale, legata da Celati al romanzo e vicina al tema della rappresentabilità dell'universo. Pur non praticando mai concretamente il romanzo, una intelligenza estetica del genere¹³ è evidente, d'altronde, in tutte le opere dello scrittore argentino. Un racconto, in particolare, rileva le aporie di una predicabilità che sopravvive solo nella «conformità ironica»¹⁴ e kafkiana del patafisico:

Qualcosa di quello che intravedemmo dura ancora – il muro rossiccio della Recoleta, il muro giallo del carcere, due uomini che ballavano all'angolo di una

¹¹ *Ibidem*, pp. 10-11.

¹² Cfr. F. Brioschi, *Critica della ragion poetica*, Milano, Bollati Boringhieri, 2002, p. 132.

¹³ Cfr. A.J. Pérez, *Poética de la prosa de J. Luis Borges. Hacia una crítica bachtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.

¹⁴ R. Shattuck, *L'occhio innocente*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 93-94: «La patafisica accoglie tutte le teorie scientifiche [...] e tratta ciascuna di esse non come una generalità, ma come un tentativo, tra l'eroico e il patetico, di fissare un punto di vista che sia 'vero'. Gli studenti di filosofia ricorderanno forse il tedesco Hans Vaihinger e la sua filosofia dell'*als ob*. Con argomentazioni tediose, ma conseguenti, egli sostenne che ci costruiamo il nostro sistema di pensiero e di valori, e poi viviamo 'come se' la realtà fosse conforme ad esso. La verità è una soluzione immaginaria, o meglio è tutte le soluzioni».

strada, un atrio a scacchi con un'inferriata, le sbarre del passaggio a livello, la mia casa, un mercato, l'insondabile e umida notte – ma nessuna di quelle cose fugaci che forse furono altre, importa. Importa avere sentito che il nostro progetto, del quale più di una volta ci eravamo burlati, esisteva realmente e segretamente ed era l'universo e noi.¹⁵

Il mondo ha un'esistenza tutta interiore.¹⁶ Ne *Il Parlamento*, un gruppo di uomini, guidati da Don Alejandro Glencoe che appare, ora, come un rude proprietario terriero, ora come un gentiluomo illuminista, si riunisce per formare un'assemblea capace di rappresentare l'universo. La loro mappatura si rivela, però, inutile; di fronte allo scacco gnoseologico, l'uomo può solo vivere nella fragilità di un come se che allarga a dismisura l'idiosincrasia mentale e non consente alcuna razionalità discorsiva. Nel privilegio dell'ultimo parlamentare – che sa di esserlo, a differenza degli altri – trasvola un idealismo filosofico e poetico¹⁷ ricavato da Berkeley:

[...] sono sulla terra l'unico guardiano di quell'avvenimento, il Parlamento, il cui ricordo non potrò condividere. Sono ora l'ultimo parlamentare. È vero che tutti gli uomini lo sono, che non c'è un essere sul pianeta che non lo sia. Ma io lo sono in un altro modo: so che è così.¹⁸

Difficile stabilire se si tratti di una parodia fantastica del metafisico o del contrario.¹⁹ Il tiro patafisico del racconto, relativizza, però, pro-

¹⁵ J.L. Borges, *Il Parlamento*, in *Il libro di sabbia*, in *TO*, II, p. 595.

¹⁶ Cfr. M. Duran, *Les deux Borges*, in *Cahiers de l'Herne*, textes réunis et présentés par D. de Roux et J. de Milleret, Paris, L'Herne, 1981, p. 240. Lo studioso parla di «ambianze conjecturale, à la fois vague et passionante». L'idea di una interiorità senza scambio alcuno con l'esterno alimenta anche una pratica intertestuale in cui la *mise en oeuvre* di un concetto è più importante della sua fonte precisa o della sua paternità. Il filo che divide la rielaborazione individuale dal ricordo sintomatico, acritico, diventa, qui, molto labile. Un caso esemplare è ne *I teologi* dove Aureliano ricorda e trascrive improvvisamente parole che non sono sue. La memoria del frammento è semi-cosciente.

¹⁷ Cfr., J.L. Borges, *Camminata*, in *Fervore di Buenos Aires*, in *TO*, I, p. 67: «Io sono l'unico spettatore di questa strada; se smettessi di vederla morirebbe. (Scorgo un lungo muro acuminato da una aggressione di punte) e un fanale giallo che avventura la sua indecisione di luce. Insieme scorgo stelle vacillanti».

¹⁸ Idem, *Il Parlamento*, in *Il libro di sabbia*, in *TO*, II, p. 578.

¹⁹ L. Vax, *Borges philosophe*, in *Cahiers de L'Herne* cit., p. 253: «[...] n'est pas simple

prio il linguaggio dell'*understanding*, della coscienza, dilatando quella invisibilità che motiva l'arbitrio dell'invenzione e risolve gli enigmi di azioni apparentemente irragionevoli. La luce psicologica denuncia l'invadenza del 'discorso' del narratore nel racconto, compensando il chiaroscuro degli entimemi letterari.²⁰ La particolare verosimiglianza del racconto borgesiano che sospende il dramma dell'inconoscibilità ricorrendo al segreto, è forse una sottile forma della realtà citata, 'seconda', tipica dell'estetica post-industriale:

Il «ritorno al reale» sembra dunque possibile solo come simulazione del reale stesso nell'artificio – anzi, in questo esempio, in modo ancor più contorto si passa dall'artificio meccanico all'artificio elettronico [...]. La simulazione genera un mondo iperreale [...]. La visibilità è ambigua: è insieme una sorta di *panoptikon* e una crisi del fisico, una pervasività dell'estetico e un ritrarsi del materiale.²¹

jeu verbal, c'est une attitude vécue, une manière originale de surmonter le contradictoire en prenant son parti de la contradiction». Per Vax Borges conduce una filosofia leggera, una parodia metafisica del fantastico, fissando il momento in cui nasce il desiderio di sapere, la *curiositas*. Nello specifico, il riferimento è alla solidarietà dei contrari, alla presenza di opposti che sembrano trovare una riunificazione narrativa (l'eretico è l'ortodosso, il carnefice la vittima, il traditore l'eroe ecc.). Per lo studioso, questa solidarietà esprime un'ironia simile alle concezioni romantiche, legate alla consapevolezza del limite.

²⁰ Cfr. G. Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche Editrice, 1994, pp. 31-32. Genette distingue la dizione, legata a un criterio tematico, dalla finzione che è, invece, secondo un parametro tematico di origine aristotelica, mimesi di eventi immaginari. La dizione riguarda la forma, anche visiva e materiale, di un testo, quando essa basti a riconoscere un oggetto come letteratura, prima dell'individuazione di significati precisi. Su un piano filosofico, c'è forse una somiglianza con l'iconismo figurativo di Wittgenstein che associa il linguaggio al geroglifico. È questo il mostrare distinto dal dire? «Si può dire che nella nostra immagine [nel testo c'è la figura di due persone che combattono] la sagoma di destra rappresenta qualcosa, e così pure quella di sinistra, *ma*, anche se così fosse, la posizione reciproca di esse potrebbe rappresentar qualcosa. (Ossia una relazione). Un'immagine può rappresentare relazioni che non vi sono!!! Com'è possibile?» (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A.G. Conte, Torino, Einaudi, 1964, p. 136).

²¹ F. Carmagnola, *La visibilità. Per un'estetica dei fenomeni complessi*, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 61, 59. Secondo questa prospettiva, l'ingenuità e la non-specificità esibita dai fenomeni estetici diventa il segno di una referenzialità precaria, una simulazione al quadrato in cui la presenza del corporeo, del tangibile è solo apparente, come in un videogioco. In questa dissociazione tra vedere e conoscere, favorita dalle prove informatiche, la trasformazione semantica intorno a un oggetto sostituisce il gioco sintattico-combinatorio con le strutture. L'estetica post-moderna ruota intorno a un falso visibile e l'arte «ritorna alla sua vocazione finzionale, torna a generare immagini, a costruire artificialmente le forme dell'immaginario sociale che si rivestono della spontaneità del vedere»

In altri termini, non importa più la reale consistenza dell'universo, ma la sua risemantizzazione che, nei casi meno efficaci, coincide con il mondo ammobiliato di Umberto Eco,²² nella versione più suggestiva con il *pathos*²³ di chi sostiene di ignorare «se è un albero o è un dio, quello che sporge\ dal cancello arrugginito».²⁴ L'oblio, come l'ingenua incertezza della poesia di *Luna di fronte*, è l'interruttore che permette la novità, accelerando un demone tipicamente moderno:²⁵

Salta dal mare un pesce
e un uomo di Agrigento si ricorda
d'essere stato quel pesce.²⁶

Nel ricordo impossibile, la filosofia pre-socratica diventa un'immagine poetica, in linea con una *Mathesis* non riducibile all'etichetta, peraltro ancora poco chiara, del post-moderno. Per un principio analogo, Borges potrà rammentare d'essere stato un uomo primitivo abbagliato da bisonti aurorali, un alchimista, Alexander Selkirk, ispiratore di Defoe, il Minotauro in attesa di Teseo²⁷ ecc. Rispetto all'affabulazione

(*ibidem*, p. 59). Nell'estetica diffusa dove tutto è impalpabile *fiction*, il visibile pretende di avere un'attendibilità maggiore del reale. La dizione di Genette, identificando la specificità artistica nella sua forma più accentuata, si colloca, in tal senso, al polo opposto.

²² Cfr. U. Eco, *Postille*, in *Il nome della rosa*, Milano, Fabbri, 1980, p. 513.

²³ Il *pathos* richiama una dimensione retorica, non priva di radici filosofiche, visto che sembra tornare al sistema ottico della conoscenza, al *theorein* in cui l'immagine mantiene l'unità dell'*eidōs*: lo schema che unifica i fenomeni sensoriali e che precede il *logos*, la loro manifestazione apodittica e linguistica in senso stretto. Cfr. E. Grassi, *Potenza dell'immagine*, Milano, Guerini, 1989, p. 200.

²⁴ J.L. Borges, *Ultimo sole a Villa Ortúzar*, in *Luna di fronte*, in *TO*, I, p. 129.

²⁵ Cfr. F. Carmagnola, *La visibilità* cit., p. 46. Commentando una frase di Carla Pasquinelli per la quale il moderno è sempre l'oltre, Carmagnola sottolinea come esso sia «affascinato dalla vertigine del nuovo *tout court*. Baudelaire [...] potrebbe essere l'emblema di questa nascosta affinità tra la ricerca artistica dell'avanguardia e la nozione borghese di progresso» (*ibidem*, p. 46). Per tale via, la modernità pone l'accento sul contingente, sulle mode, e la critica, come capacità di distinguere fra arte seria e tendenze provvisorie, instaura con essa un rapporto dialettico.

²⁶ J.L. Borges, *Inno*, in *La cifra*, in *TO*, II, p. 1181; cfr. idem, *Quevedo*, in *Altre inquisizioni*, in *TO*, I, p. 944: «Empedocle di Agrigento affermò: "Sono stato un bambino, una fanciulla, un cespuglio, un uccello e un muto pesce che sorge dal mare"».

²⁷ Idem, *Il labirinto*, in *Elogio dell'ombra*, in *TO*, II, p. 277: «Zeus non potrebbe sciogliere le reti\ di pietra che mi stringono. Ho scordato\ gli uomini che fui; seguo l'odiato\ sentiero di monotone pareti\ ch'è il mio destino [...].\ Nell'ombra un Altro so, di cui la sorte\ è stancare

narrativa, i testi poetici tendono verso un sostrato comunicativo arcaico, proprio del mito, della profezia, del sacro perfino: nel dialogo *Io-ne*, Socrate domanda al rapsodo omonimo se, durante la recitazione dei versi, creda che la sua anima sia presente agli avvenimenti di cui narra.²⁸ Quella del poeta è, infatti, una memoria atemporale che arriva alla generalizzazione monistica per la quale un uomo è tutti gli uomini.

Ero partita dal peso che gli ampliamenti mentali assumono nelle narrazioni borgesiane dove esse sono la traccia di un ipotetico romanzo, a metà strada fra il sintomo²⁹ e la concretezza individuale. Proprio quest'ultima segnala, infatti, la differenza tra romanzo e allegoria in un saggio di *Altre inquisizioni*:

Il passaggio da allegoria a romanzo, da specie a individui, da realismo a nominalismo, richiede alcuni secoli, ma ardisco suggerire una data ideale. Quel giorno del 1382 in cui Geoffrey Chaucer, che forse non si credeva nominalista, volle tradurre in inglese il verso di Boccaccio «E con gli occulti ferri i tradimenti», e lo trascrisse in questo modo: «*The smyler with the knyf under the cloke*» («Costui che sorride, col coltello sotto la cappa»). L'originale si trova nel settimo libro della *Teseide*; la versione inglese, nel *Knights Tale*.³⁰

le lunghe solitudin\ che intessono e disfanno questo Ade\ e bramare il mio sangue, la mia morte.\ Ciascuno cerca l'altro. Fosse almeno\ questo l'ultimo giorno dell'attesa».

²⁸ La trasformazione narrativa di questo pensiero platonico si trova, per esempio, nella figura del poeta Dunraven in *Abenjacàn il Bojarí, morto nel suo labirinto* e ne *L'uomo sulla soglia*, contenuti nella raccolta *L'Aleph*.

²⁹ Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 394-395: «Le symptôme, objet ou chose, être du langage, est absolument mien; il est sans doute le seul objet (de discours) que j'aie en propre, dont personne ne soit en mesure de me contester la possession [...]. Lorsque je lis un livre de manière studieuse et que je prends de notes, au moment où une phrase me plaît, me frappe, me touche, j'ometts de la noter. Elle s'oublie dans le langage et reviendra comme symptôme, ce dont l'origine est pour toujours perdue: une épiphanie, un idéogramme sur la page de Joyce ou de Pound». In questa memoria sintomatica, legata alla citazione seriale che rifiuta il problema dell'origine e della copia, la rielaborazione individuale è solo apparente perché, in realtà, l'io subisce un processo linguistico non controllabile.

³⁰ J.L. Borges, *Dalle allegorie ai romanzi*, in *Altre inquisizioni* cit., p. 1056. Il contrasto tra allegoria e romanzo non è netto: «Questa è favola di astrazioni, come il romanzo lo è di individui. Le astrazioni vi sono personificate; per questo, in ogni allegoria c'è qualcosa di romanzesco. Gli individui che i romanzieri propongono aspirano ad essere generici (Dupin è la Ragione, Don Segundo Sombra è il Gaucho); nei romanzi c'è un elemento allegorico»

Ciò che attraversa la rete dell'io prende forme individuali, ma corre anche il rischio di una infinita erranza. L'indiscrezione³¹ dei racconti è una miniatura dello sguardo romanzesco, la parte che supera il tutto, secondo una necessità non numerica o quantificabile. Un narratore, infatti, non giustifica eventi e azioni con l'esplicitazione di leggi scientifiche, ma ricorrendo a forme diversificate di coerenza psicologica. Borges ha, più volte, sottolineato l'importanza dei *caractères* nella genesi e nella riuscita di un romanzo. Per questa via, la finzione è un *aleph* che condensa le proprietà di un genere e, insieme, riflette uno dei presupposti della comunicazione letteraria, lì dove l'unica necessità 'inventabile' ha i contorni frastagliati della soggettività umana.³² Necessario, allora, diventa ciò che, pur infrangendo attese regole di credibilità, viene motivato da desideri e punti di vista. L'esagerazione di questa dinamica è evidente in *Tom Castro, l'impostore inverosimile*,³³ dove ogni incongruenza è velata dall'ottica distorta della madre. Il meccanismo dell'identificazione viene straniato anche dalla cifra macabra de *Il Vangelo secondo Marco*, dove una lettura proiettiva della Bibbia provoca la crocifissione dello studente di medicina, Baltasar Espinosa:

(*ibidem*, p. 1056). Peraltro, Borges rimprovera a Hawthorne proprio la razionalizzazione, l'uso di codicilli morali che alterano la capacità di pensare per immagini.

³¹ Cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 285-286. Il critico ricorda il saggio di Virginia Woolf del 1924, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, in cui la situazione del romanziere è descritta come quella di un uomo indiscreto che salta su un treno e, appena sedutosi, abbia la sensazione d'aver interrotto un dialogo tra due persone dello stesso scompartimento. Sono Mr Smith e Mrs Brown: la signora appare sempre di più ai suoi occhi come un enigma; esso suscita ipotesi, è il carattere che, in senso debenedettiano, si impone, quasi costringendo il narratore a scrivere una storia su di esso.

³² Cfr. G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 72-73: «Che cosa giustifica il procedimento adottato da Shakespeare? Perché un lettore attento, anche dopo averlo rilevato, non lo percepisce come arbitrario? Probabilmente perché il tempo del dramma è più *mentale* che empirico: è come se il vero teatro di tutto ciò che accade fosse costituito dalla mente di Othello e da quella di Jago. Perciò la 'inverosimiglianze', o meglio la *non-coincidenza* con il tempo pratico [...] non ci disturba minimamente; al contrario, apprezziamo la *necessità inventata da Shakespeare*» (il corsivo è mio). A Shakespeare e all'idea che la critica non sia mai semplicemente una forma di identificazione con l'autore, Borges dedica il racconto *La memoria di Shakespeare*.

³³ Cfr., J.L. Borges, *Tom Castro, l'impostore inverosimile*, in *Storia universale dell'infamia*, in *TO*, I, pp. 457-458. È la storia dell'inganno ordito da Bogle ai danni di una madre che ha perso il figlio, un affascinante ufficiale, durante un naufragio. Bogle rinuncia a ogni somiglianza, presentando una 'copia' insignificante e palesemente opposta del giovane. La madre lo riconosce ugualmente.

Le strade per arrivare alla Colorada erano quattro: tutte e quattro furono coperte dalle acque. Al terzo giorno, uno stillicidio minacciò la casetta del fattore; Espinosa diede loro una stanza in fondo al cortile, accanto al capannone degli attrezzi. Questo trasloco li avvicinò di più; mangiavano insieme nella grande sala da pranzo. Il dialogo era difficile; i Gutre, che sapevano tante cose sulla campagna, non sapevano spiegarle. Una sera, Espinosa domandò loro se la gente di quelle parti non conservava ancora qualche ricordo degli attacchi degli indiani [...]. Gli dissero di sì, ma lo stesso avrebbero risposto a una domanda sull'esecuzione di Carlo Primo d'Inghilterra [...]. Mancavano di fede, ma nel loro sangue persistevano, come segni oscuri, il duro fanatismo del calvinista e le superstizioni dell'indiano della pampa.³⁴

La fattoria dei *gauchos*, isolata da un'inondazione che rielabora temi diluviani e apocalittici, è fin troppo scopertamente l'immagine di un mondo primitivo e irrazionale. Al suo interno è ancora efficace la logica chisciottesca e acritica del *romance* che, nel lessico postmoderno, diviene il ricordo sintomatico, patologico: i segni che sopravvivono in modo oscuro nel sangue dei *gauchos*.

L'interesse borghesiano per l'introspezione compare già in un saggio giovanile del 1925, *Después de las imágenes*, compreso in *Inquisiciones*:

Non è più sufficiente dire, come tutti i poeti, che gli specchi somigliano all'acqua. Né è sufficiente dare per assoluta quell'ipotesi e supporre [...] che dagli specchi emana freschezza o che gli uccelli assetati bevono, lasciando la cornice vuota. Dobbiamo andare oltre questi giochi. È necessario rendere manifesto come quel capriccio sia divenuto realtà inevitabile di una mente: è necessario mostrare un individuo che entra nel vetro e resta nel suo illusorio paese [...] e che sente la vergogna di essere un mero simulacro che le notti cancellano e che le penombre concedono.³⁵

Borges è stanco dei giochi verbali e delle immagini brillanti dell'ultraismo, l'avanguardia spagnola. La svolta narrativa del suo percorso si lega alla percezione di quale sia la necessità letteraria? Se un narratore vuole essere creduto, deve essere indiscreto, ricuire l'evi-

³⁴ Idem, *Il Vangelo secondo Marco*, in *Il manoscritto di Brodie*, in *TO*, II, pp. 434-435.

³⁵ Idem, *Inquisizioni*, a cura di A. Melis, trad. di L. Lorenzini, Milano, Adelphi, 2001, p. 30. Da questa intuizione nascono *Le rovine circolari*, storia di un individuo che pensa di essere reale ed è, invece, una proiezione illusoria. La raccolta è *Finzioni*.

denza delle azioni alla 'realità inevitabile della mente'. Deve, in sostanza, rinunciare all'orizzonte empirico, osando ipotesi, incrementando l'area del possibile nella quale ogni cosa confina, ambigualmente, con la sua antitesi:

[...] Tra venti rovinosi tu fosti il labirinto
Senza muri e finestre, i cui grigi sentieri
Lungamente sviarono il desiato Ulisse
Dalla Morte sicura e dal Caso indistinto.
(È ritenuta sacra l'acqua del fiume indiano,
ma poiché i mari intessono oscuri scambi e il mondo
è poroso, possiamo con pari verità
affermare che tutti ci bagnammo nel Gange).
De Quincey, nel tumulto dei sogni, ha veduto
popolarsi l'oceano di volti, di nazioni;
tu hai placato l'ansia delle generazioni,
hai lavato la carne di mio padre e di Cristo.³⁶

Nella *Poesia del quarto elemento*, la *coincidentia oppositorum*, il mondo alleggerito e poroso nel quale tutto è intrecciato, segue una logica correlativa,³⁷ lì dove i contrari convivono senza ledere il principio di non contraddizione. Ciò presuppone il passaggio da un concetto chiuso, cartesiano di identità a un modello aperto, relazionale: A è uguale a A, ma anche a NON-A. Siamo definiti dal diverso, dall'altro: nella morale borgesiana, Teseo ha bisogno del Minotauro per capire se stesso, il teologo ortodosso dell'eretico. In questa logica, tra i termini esiste una presupposizione reciproca, come nel rapporto tra servo e padrone, riportato da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*. Se la storia cambia, grazie a un moto rivoluzionario, e il servo non è più dipendente, allora non sarà più contraddittoria l'identità posta dalla frase 'il servo è il padrone'. Ma, nel considerare il carattere *unheimlich* dei

³⁶ Idem, *Poesia del quarto elemento*, in *L'altro, lo stesso*, in *TO*, II, pp. 32-33.

³⁷ G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura* cit., pp. 160-61: «La diffidenza della logica antica e della logica moderna (simbolica), che dopo Frege è diventata un punto di riferimento essenziale per la filosofia analitica, nei riguardi dei correlativi sarebbe dunque del tutto ingiustificata? [...]. Non è così. Il 'lato oscuro', che la logica formale ha sempre percepito nei correlativi, è reale».

correlativi, Bottirolti non sta indicando solo la possibilità che il valore di un enunciato cambi al mutare delle condizioni empiriche. Pensa anche alla figuratività dell'inconscio che si esprime per unità non analitiche, non separative. Per questo motivo, tali emergenze sono vicine alla densità letteraria che «esprime una grande ricchezza di relazioni, non soltanto semantiche. Tolstoj diceva che l'opera d'arte è un "labirinto di nessi"». ³⁸ Vaga è la parola cosa, non l'arte che può avere una precisione maggiore della scienza.

Borges non amava la psicoanalisi, ma conosceva l'algebra polisemica dei sogni, sapeva che un'architettura dell'esprimibile in cui tutti i passaggi siano esplicitati, ³⁹ è un'utopia lontana da ogni uso ragionevole del linguaggio: soprattutto dopo Rousseau e Nietzsche che hanno solidamente puntellato l'idea che il senso letterale non sia originario. La lettera annoia, sostiene Borges in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. ⁴⁰ E, non a caso, intorno a una metafora ruota lo scolio omerico, contenuto in *Storia della notte*: Penelope mette alla prova il consorte, facendo riferimento a un segreto comune, il talamo che è un albero di ulivo. Nell'enunciazione al quadrato di Borges, però, questo mistero si trasforma in un segno ulteriore che appartiene alla logica della cultura greca, al pensiero mitico:

Attonita sino al terrore, Penelope non osa riconoscerlo e allude, per metterlo alla prova, a un segreto che condividono entrambi, e soltanto loro due: quello del loro talamo comune, che nessuno dei mortali può smuovere, perché l'ulivo in cui fu scolpito lo lega alla terra. Tale è la storia che si legge nel ventitreesimo libro dell'Odissea.

Omero non ignorava che le cose devono dirsi in modo indiretto. Nemmeno lo ignoravano i suoi greci, la cui lingua naturale era il mito. La favola del talamo che è un

³⁸ *Ibidem*, p. 53.

³⁹ Idem, *Figure, passioni, isotopie*, in *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 134: «Una volontà di vuoto abita la lettera, sognando l'espulsione definitiva di tutto ciò che riempie gli spazi perfettamente sondabili e chiari entro cui avviene lo scorrimento del senso – il cui pericoloso fluire va comunque ridotto al minimo. La sua utopia è un'architettura dell'esprimibile, dove tutti i passaggi – le inferenze, per i logici – sono giustificati. È una città dove lo spazio ha sostituito il senso, lo ha reso superfluo».

⁴⁰ J.L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in *Finzioni*, in *TO*, I, pp. 623-624.

albero è una specie di metafora. La regina seppe che lo sconosciuto era il re quando si vide nei suoi occhi, quando sentì nel suo amore che la incontrava l'amore di Ulisse.⁴¹

La semiosi – che trasforma la vicenda letteraria in un indizio ulteriore – non cancella, tuttavia, il residuo corporeo della metafora. Quest'ultima, nell'interpretazione borgesiana, conferma ciò che Penelope aveva già sentito. L'intersezione metaforica è, allora, un entimema che ricostruisce un aspetto della cultura, ma è anche la proiezione di una facoltà istintiva.

La rapidità di una figura retorica – il cui esempio estremo è il ragionamento istantaneo del Sagredo galileiano⁴² – può avere una notevole efficacia espressiva, soprattutto se si considera la sua cifra abduktiva.⁴³ L'abduzione, come ragionamento che include nel suo percorso l'incertezza e la parziale casualità di una conclusione, si rivela affine alla 'debolezza' dialettica della letteratura della quale è in gioco non solo lo statuto teorico, ma anche il valore conoscitivo e critico. Il carattere sintetico del giudizio abduktivo richiama, inoltre, proprio la densità cognitiva di una metafora in cui il sapere non nasce mai dalla parola singola: esso si trova, invece, nelle emergenze, nelle proprietà derivanti da molteplici rapporti. Il modello moriniano della complessità, descritto ne *La testa ben fatta*,⁴⁴ potrebbe illustrare questo processo. Dalla riflessione di Peirce emerge chiaramente come l'abduzione sia un lavoro di ipotesi che connota la prima fase della ricerca scienti-

⁴¹ Idem, *Uno scolio*, in *Storia della notte*, in *TO*, II, p. 1057.

⁴² Cfr. I. Calvino, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1983, p. 51: «Salviati è il ragionatore metodologicamente rigoroso, che procede lentamente e con prudenza; Sagredo è caratterizzato dal suo 'velocissimo discorso', da uno spirito più portato all'immaginazione, a trarre conseguenze non dimostrate e a spingere ogni idea alle estreme conseguenze, come quando fa ipotesi su come potrebbe essere la vita sulla luna o su cosa succederebbe se la terra si fermasse [...]. Il ragionamento istantaneo, *senza passaggi*, è quello della mente di Dio, infinitamente superiore a quella umana».

⁴³ Cfr. G. Bottiroli, *Metis e interpretazione*, «Aut Aut» (220-221), 1987, pp. 135-136. Il riferimento è alle metafore di Proust, alle suggestioni create da un nome di città: Firenze diventa, così, una città fragrante, simile a una corolla, perché è definita città dei gigli e ospita la cattedrale di Santa Maria del Fiore. La metafora ha una sua coerenza, è la proiezione di un'esperienza della realtà in cui conoscenze enciclopediche pregresse convivono con dati percettivi più immediati.

⁴⁴ Cfr. E. Morin, *La testa ben fatta*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.

fica. Solo in un secondo momento, la scienza procederà alla verifica induttiva. Dal grado di creatività delle congetture dipende il loro potenziale ermeneutico; un'abduzione 'immaginosa' indurrà, infatti, l'intellocutore a interpretare il risultato del ragionamento, l'azzardo finale, per quanto sorprendente e paradossale esso possa apparire:

Quello che devo andare a cercare, a scovare, è dunque il principio generale o premessa maggiore. Nella scelta della premessa maggiore [...] si esercita tutta l'immaginazione creativa del ricercatore, e qui sta propriamente la radice della maggiore o minore novità della conclusione abduttiva. Grosso modo si può dire che l'abduzione è tanto più innovativa quanto è insolito l'accostamento fra conseguente e antecedente, ovvero quanto è remoto il campo semantico dell'antecedente rispetto al campo semantico del conseguente.⁴⁵

La differenza tra antecedente e conseguente, premesse e conclusioni sembra disegnare proprio l'equilibrio semantico di una metafora. La sorpresa, peraltro, richiama lo stupore che accomuna poesia e conoscenza filosofica e che trova una novecentesca riformulazione nelle *reductiones ad absurdum* del racconto fantastico borgesiano.

Si pensi al titolo del noto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*. Immaginiamo che un lettore savio, comodamente seduto sulla sua poltrona, darebbe segni di insofferenza o curiosità, prima di capire la legittimità del tiro impertinente: il titolo comprime, infatti, le conseguenze prodotte dal fatto di assumere una proposizione incredibile. La teoria della letteratura non è tanto un significato che estraiamo dal testo e che può essere quello della diversità individuale di ogni enunciato: le stesse parole assumono un senso differente a seconda che appartengano a uno scrittore secentesco o a un contemporaneo del pragmatismo. Essa è, invece, quel titolo, un'esperienza liminare, una retorica del limite⁴⁶ che porta la ragione alle sue conseguenze estreme e, per

⁴⁵ M.A. Bonfantini, *Peirce e l'abduzione*, in C.S. Peirce, *Epistemologia*, in *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Milano, Bompiani, 2003, p. 303. Un esempio semplice, non creativo, di abduzione è quello dei fagioli bianchi: questi fagioli sono bianchi, (ma) tutti i fagioli di quel sacco sono bianchi; (dunque) questi fagioli vengono da quel sacco (forse).

⁴⁶ H. Rapaport, *Borges, De Man, and the Deconstruction of Reading*, in E. Aizenberg, *Borges and his successors*, edited by E. Aizenberg, Columbia and London, University of

tale motivo, concorda con il criticismo del genere fantastico, lì dove «la ragione percepisce la strada della verità solo quando si eleva oltre la normalità».⁴⁷ Le opere borgesiane riproducono, per il sapere teorico, la dinamica paratestuale che Celati individua nella critica settecentesca? La nuova letteratura è nella chiave teorica, condensata dal titolo avveniristico di un racconto?

Nel testo menardiano, l'impertinenza ironica supera la posa più austera della logica correlativa. Semmai, l'attenzione rivolta alle conseguenze di un enunciato – al cosa accadrebbe se –, ricorda la tradizione pragmatica, laddove ogni dettaglio percettivo è teorico. Secondo questo punto di vista, il valore di un'idea dipende dagli effetti che è possibile trarne, non dall'idea in sé. Questo passaggio può avvenire in modi più o meno creativi. Anche nel collegare la parola 'cane' alla definizione del vocabolario compio un'abduzione, argomento, assunto un'ipotesi. Ma, nel caso dell'abduzione creativa, non c'è una legge riconosciuta o un'enciclopedia alla quale fare riferimento. La legge deve essere inventata, la connessione non è mai automatica; è in tale interstizio, oltre che nel peso estetico delle percezioni, che penetra l'immaginazione letteraria, acquistando una filigrana teorica non contrapposibile alla funzione progettuale, perfino utopistica, della conoscenza:

È proprio la funzione pragmatica e progettuale della conoscenza, il suo essere volta al futuro, all'indovino, all'anticipazione, alla previsione, all'ulteriore scoperta, che impone il primato della teoria rispetto al dato sensoriale, che ha solo valore di inesorabile riscontro.⁴⁸

Il sapere letterario, soprattutto nella modernità, è creazione di leggi *in fieri*. In tal senso è declinato al futuro, ha un primato teorico, non necessariamente opposto all'incidenza degli aspetti sensoriali, ancora evidenti peraltro nelle accelerazioni di Borges.

Missouri Press, 1990, p. 154.

⁴⁷ E.A. Poe, *Il mistero di Marie Rogêt*, trad. e pres. di F. Franconeri, Bussolengo, Demetra, 1996, p. 30. Di qui la concezione borgesiana del poliziesco come «género fantástico de la inteligencia», come momento in cui la razionalità incontra il limite che la definisce. Cfr. J.L. Borges, *El cuento policial*, in *Borges oral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 72.

⁴⁸ M.A. Bonfantini, *Peirce e l'abduzione* cit., p. 292.

Esiste forse un'alternativa al tatto raggelato della società post-industriale,⁴⁹ a quella perdita del corporeo rilevata, tempo fa, da Alfonso Berardinelli ne *Il critico senza mestiere*,⁵⁰ dove prendeva le forme della dialettica inceppata tra ragione e corporeità, realismo e utopia. Nello scolio borghesiano sul libro ventitreesimo dell'*Odissea*, lo stratagemma del segreto non prova nulla, si limita a confermare l'istinto di Penelope. Cos'è questa risorsa istintiva? È davvero contraria alla verifica razionale? Si può rispondere negativamente, analizzando le sfumature dell'indovinare di Peirce e il suo carattere preterintenzionale: non un generico intuito e neppure un sapere autonomo dai sensi che innervano sempre ogni abduzione. Al contrario, esso è il bagliore di un ragionamento che abbia dimenticato le sue premesse e le offra alla ricomposizione semantica del lettore: tragitto rischioso in cui la verità della conclusione non dipende dalla verità delle premesse, conoscenza semi-taciuta che non è articolata esplicitamente, ma che continua a organizzare una materia informe. Non siamo, voglio dire, nel campo minato delle passioni e delle autolusinghe. Di questo istinto sarebbe privo l'uccellino agnostico che «dovesse esitare troppo prima di spiccare il primo balzo nel vuoto a causa dei suoi dubbi sulla teoria dell'aerodinamica».⁵¹

Se Sherlock Holmes non arrischia mai una conclusione senza aver prima osservato e raccolto ogni minimo indizio materiale,⁵² il filosofo-segugio di Peirce rovescia questo tipo di *detection*. Decide, così, di

⁴⁹ Cfr. F. Carmagnola, *La visibilità* cit., p. 49. Il corpo, referente forte dell'estetica tradizionale, è sempre più sostituito da operazioni riproducibili e simulabili. La vista è dissociata dal tatto.

⁵⁰ A. Berardinelli, *Il critico senza mestiere*, Milano, il Saggiatore, 1983.

⁵¹ W.S. Peirce, *Guessing: inferenza e azione*, in *Metafisica*, in *Opere* cit., p. 1012.

⁵² Cfr. M.A. Bonfantini, *Peirce e l'abduzione* cit., p. 298. Le abduzioni di Holmes sono conformi ai codici, a una enciclopedia di conoscenze, quelle di Peirce sono creative e, come tali, spingono a interpretare il risultato ottenuto a ritroso, senza che siano esplicite le premesse. Perfino a ragionamento ultimato, le premesse non sono esplicitate, ma ricomposte semanticamente. La differenza è quella che passa tra l'enigmistica e l'ermeneutica. Peirce racconta in *Guessing: inferenza e azione*, un aneddoto sul furto di un suo orologio. Egli indovina il colpevole quando decide, semplicemente, di indicarlo, senza apparente riflessione. Su di lui agisce qualche indizio pre-conscio che si rivelerà fondato. L'abduzione consiste, così, nell'interpretare quel dato sensoriale anche *nei modi dell'immaginazione* [il corsivo è mio], reperendo le premesse che rendono plausibile, ma non certa, la conclusione.

osare una conclusione, di puntare il dito sul colpevole, partendo da premesse opache, non verbalizzate:

Così i giudizi del tipo di quello vincente di Peirce sono al contempo molto repressi, anche se non propriamente rimossi, e quindi di difficile recupero, non verbalizzabili nelle premesse, ma, quando siano autenticamente riattivati, molto convincenti e ragionevoli quasi quanto un'asserzione o una previsione della fisica. Perché, se questo odore, che pure non so di primo acchito definire, non mi ha mai ingannato, e ha costituito un abito di riconoscimento di persona-di-cui-non-fidarsi, per quale motivo mi dovrebbe ingannare ora?⁵³

Indovinare riattiva connessioni che abbiamo imparato a immagazzinare da piccoli, prima di poter formalizzare il ragionamento, etichettando il disordine delle impressioni:

Queste connessioni o inferenze della nostra prima infanzia, spesso confermate, e di vitale importanza, si sono radicate profondamente nella nostra memoria. Ma quando le abbiamo stabilite, non sapevamo etichettarle con simboli. Né le premesse né le conclusioni erano espresse in parole. Quando abbiamo cominciato a parlare, era più facile e più importante verbalizzare la conclusione, il *no*, il *non mi piace*, invece delle premesse.⁵⁴

Letto in controluce rispetto all'istinto di Peirce, il sentire di Penelope non è irrazionale: diventa, infatti, un'inferenza non verbalizzata – magari tra un odore e l'identità dello sposo – che, dopo anni di lontananza, ha perso la sua trasparenza, ma non la sua efficacia persuasiva. Come il segugio di Peirce, l'artista distende «il massimo di intenzionalità nell'ottusità apparente del massimo di ricettività»:⁵⁵ al di là del brutto gioco fonico, queste parole sottolineano l'importanza, per ogni scienza, di una disposizione ricettiva, tale da non precludere alcuna possibile via. In attesa della connessione pertinente. La risorsa in questione è, allora, una tecnica logica e argomentativa che valorizza il Musement, il gioco preterintenzionale delle facoltà, precedente a ogni specialismo:⁵⁶

⁵³ M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, introd. a *Guessing: inferenza e azione*, in *Metafisica*, in *Opere cit.*, p. 1001.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 1001.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 1001.

⁵⁶ Cfr. C.S. Peirce, *Un argomento trascurato per la realtà di Dio*, in *Metafisica*, in *Opere*

Tutti sanno che la consapevolezza del proprio *io* rende spesso goffi e può perfino paralizzare lo spirito. Tutti avranno notato che gli atti mentali affrontati con leggerezza tendono a essere più sagaci di quelli in cui ogni piccolo dettaglio viene studiato mentre l'azione è in corso, o che spesso un grosso sforzo [...] può precludere la riuscita [...]. In ogni modo la mia esperienza personale è che la consapevolezza di me stesso e specialmente lo sforzo cosciente sono capaci di ridurmi sull'orlo dell'idiozia e che le cose che ho fatto spontaneamente sono state quelle fatte meglio.⁵⁷

Ovviamente il filosofo non ci sta dicendo che gli sforzi coscienti degli scienziati sono pure idiozie, ma che, a volte, meglio sarebbe fidarsi di un fiuto, di una discriminazione nascosta sotto la superficie della coscienza.

La singolare sprezzatura della poetica borgesiana e la struttura anomala delle sue *quêtes* poliziesche sembrano possedere questa studiata spontaneità.⁵⁸ Lo studente del racconto *There are more things*, impegnato a risolvere l'enigma della Casa Rossa e della sua architettura mostruosa, non arriva alla sua parziale soluzione attraverso una sapiente ricostruzione indiziaria. Vi si imbatte quasi per caso, il «munifico caso».⁵⁹ La chiave è, tuttavia, anticipata dal sogno di un Minotauro, come se Borges avesse ampliato, in una sorta di alchimia immaginativa e visionaria erudizione, la memoria giovanile e imperfetta di un oggetto, di un'incisione.⁶⁰ Indipendentemente dall'origine – che può

cit., p. 1241: «Ricordo i giorni in cui un pronunciamento che furoreggiava era quello secondo il quale nessuna scienza doveva prendere a prestito i metodi da un'altra; il geologo non doveva usare il microscopio, né l'astronomo lo spettroscopio. L'ottica non doveva avere a che fare con l'elettricità, né la logica con l'algebra. Vent'anni dopo, invece, se aspiravi a passare per intellettuale di punta, dovevi metter su un'espressione seria e dichiarare che "non è affare della scienza indagare sulle origini". Questa massima fu un capolavoro, poiché nessuna anima timida, nel terrore di essere presa per ingenua, osava chiedere che cos'erano queste "origini", nonostante il segreto confessore dentro il suo petto la forzasse all'orribile auto-ammissione che non aveva idea su che cosa l'uomo possa indagare se non sulle "origini" dei fenomeni».

⁵⁷ Idem, *Guessing: inferenza e azione*, in *Metafisica*, in *Opere cit.*, p. 1011.

⁵⁸ Cfr. J.L. Borges, *Il primo Wells*, in *Altre inquisizioni*, in *TO*, I, p. 990. L'opera che dura nel tempo «è uno specchio che svela i tratti del lettore ed è insieme una mappa del mondo. Ciò deve accadere, inoltre, in modo evanescente e appena percettibile, quasi a dispetto dell'autore; questi deve apparire ignaro d'ogni simbolismo».

⁵⁹ Idem, *Matteo*, *XXV*, 30, in *L'altro, lo stesso*, in *TO*, II, p. 41.

⁶⁰ Cfr. D. Porzio, *Jorge Luis Borges: immagini e immaginazione*, Pordenone, Studio Tesi,

essere un insieme di parole, una frase, una cosa, un indizio percettivo –, il fervore creativo dello scrittore agisce come un potente filtro metaforico, capace di citare la realtà, ridisegnandola:

Con una lente di ingrandimento io cercavo di vedere il Minotauro. Finalmente lo scorsi. Era il mostro di un mostro; era meno toro che bisonte e, con il suo corpo umano disteso sulla terra, sembrava dormire e sognare. Sognare che o chi? [...]. Mi rimaneva una mossa, che continuai a rimandare per giorni, non soltanto perché la sentivo completamente inutile ma anche perché mi avrebbe trascinato a quella inevitabile: l'ultima.⁶¹

Un'immagine, precisa Borges, vista e dimenticata, collegabile alla misteriosa identità di Max Preetorius, acquirente dell'edificio. Il racconto ha una conclusione ellittica, ma il sogno – risorsa psicologica ambigua o sistema associativo che costruisce una razionalità *ad hoc* intorno ai fili linguistici del subconscio –,⁶² suggerisce come un possibile esito risieda nel percorso indiretto e nelle abduzioni codificate dalla cultura:

Mi sentii un intruso nel caos. Fuori aveva smesso di piovere. Guardai l'orologio e vidi con stupore che erano quasi le due. Lasciai la luce accesa e intrapresi cautamente la discesa. Scendere da dove ero salito non era impossibile. Scendere prima che l'abitante tornasse [...]. I miei piedi toccavano il penultimo scalino quando sentii che qualcosa saliva per la rampa, opprimente e lento e plurale. La curiosità fu più forte della paura e non chiusi gli occhi.⁶³

1985, pp. 98-101. Porzio ricorda alcuni spunti borgesiani: l'illustrazione del labirinto di Creta in cui Borges, da bambino, pensava di poter scorgere il Minotauro; l'hotel di Adrogué, con gli specchi velati, luogo di villeggiatura della famiglia; il tema del tempo ciclico che apprende dai *Dialoghi sulla religione naturale* di Hume tramite la mediazione paterna. Tutti temi riconoscibili nelle opere o, meglio, temi che le opere strutturano e rendono riconoscibili.

⁶¹ J.L. Borges, *There are more things*, in *Il libro di sabbia* cit., in *TO*, II, pp. 599-600.

⁶² Cfr. G. Steiner, *Le pretese della teoria*, in *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 280.

⁶³ J.L. Borges, *There are more things* cit., pp. 602-603. Nella poesia dedicata a Brahms, Borges aveva definito se stesso un intruso nel giardino della musica, impiegando un'espressione affine: una frase o una parola si deposita nella memoria, espandendosi, contemporaneamente, in molteplici metafore saggistiche, narrative, poetiche. L'abduzione è, già, in questo processo genetico.

Il mito identifica temporaneamente l'alterità, permette di 'vederla'. Il carattere semi-cosciente della scoperta mima le intermittenze di una memoria culturale in cui il diverso viene compreso ricorrendo all'opinione comune, a premesse condivise, all'*endóxa*. Le stesse abduzioni sono una forma, più o meno stereotipata, di focalizzazione del sapere. Quella del protagonista è un'ipotesi di connessione che attinge, tramite l'indiscrezione onirica, al mostro per antonomasia, il Minotauro. La finzione, in questo caso, rimette *en oeuvre* uno stereotipo, parodiando l'*horror* di Lovecraft: in linea con il genio paradossale della teoria che «*ne connaît pas les bonnes manières*»⁶⁴ e che, quindi, ha un ruolo decisivo nel definire gli aspetti epistemologici della modernità in cui il racconto 'nero' sottintende una condizione di angoscia e spaesamento.

Se la critica settecentesca, dall'alto della sua consapevolezza, circoscriveva e metteva in sordina le *fiction* chisciottesche, l'affabulazione borgesiana ridimensiona proprio quella ragione, raggiungendo l'apparente ingenuità delle abduzioni e dell'istinto 'teorico' di Peirce, dettaglio percettivo capace di includere ancora il tocco corporeo. Il confine che separa il moderno individualismo da ciò che va oltre non è del tutto attraversato. Difficile stabilire se le metafore transculturali⁶⁵ di Borges siano un potenziamento e una protesi della letteratura stessa o, al contrario, la soffochino in un arcipelago di varie opinioni e concezioni del mondo. In questi testi, la fine dell'arte corteggia, paradossalmente, il moltiplicarsi delle sue specifiche potenzialità che non sono, semplicemente, gli artifici metatestuali e combinatori con i quali lo scrittore viene, spesso, confuso nella ricezione italiana, calviniana⁶⁶ nella fattispecie:

Adesso vorrei ricordare l'avvenire e non il passato. Ormai si pratica la lettura in silenzio, sintomo fortunato. Ormai esiste il lettore taciturno di versi. Da tale

⁶⁴ L. Zimmermann, *Vive la théorie*, «L'infini» (84), 2003, p. 75.

⁶⁵ Cfr. J. Alazraki, *La prosa narrativa de jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1974, p. 275. Alazraki, riprendendo un concetto descritto da Eco in *Opera aperta*, parla delle finzioni borgesiane come di metafore epistemologiche, capaci di riflettere il modo in cui la scienza o la cultura di un'epoca vedono la realtà.

⁶⁶ Cfr. R. Paoli, *Borges e gli scrittori italiani*, Napoli, Liguori, 1997, pp. 25-40.

capacità silente a una scrittura puramente ideografica – diretta comunicazione di esperienze, non di suoni – c'è una distanza instancabile, ma sempre meno dilatata di quanto non sia l'avvenire. Rileggo queste negazioni e penso: ignoro se la musica sa disperare della musica, e il marmo del marmo; ma la letteratura è l'arte che sa profetizzare quel tempo in cui sarà ammutolita, e accanirsi sulla propria virtù e innamorarsi della propria dissoluzione e corteggiare la propria fine.⁶⁷

In questa utopia o eterotopia⁶⁸ del possibile – che è come dire dell'impossibile, così *La luna* in epigrafe –, la letteratura immagina *in itinere* le ipotesi di connessione che legittimano il suo fragile senso e che potrebbero anche negarla. Scopre dal suo interno la parola teorica, intesa come progetto militante e anticipazione della storia, non sapere istituzionale.

⁶⁷ J.L. Borges, *La superstiziosa etica del lettore*, in *Discussione*, in *TO*, I, p. 325.

⁶⁸ Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 5-14; J. Ortega, *Borges y la cultura hispanoamericana*, in *Asedio*, Madrid, Ultramar, 1982, pp. 40-41. Nel libro di Foucault, il concetto di eterotopia o eteroclitico si lega alle classificazioni arbitrarie in cui non è visibile alcun luogo comune tra le parti. L'eterotopico segnala una frattura irrimediabile tra cose e parole. Ortega riprende il concetto, avvicinandolo però all'attività critica e dissolutrice dell'utopia vera e propria che, pur riproducendo l'ordine naturale e culturale, lo contraddice, aprendo un varco a modelli che ci mettono in discussione. Con un esempio banale: la confessione, insieme possibile e impossibile, di un torturatore nazista (penso al racconto *Deutsches Requiem*) riproduce un'ideologia, un'utopia negativa, che la parola non monologica, plurima, della finzione sottopone a effetti stranianti.

L'incontro e il caso

I saggi qui pubblicati sono il risultato di un seminario di studi tenutosi all'Università della Calabria il 13 giugno 2008. La sezione è aperta da una nota introduttiva di Margherita Ganeri e corredata da una risposta di Luperini.

Margherita Ganeri

In limine a L'incontro e il caso
di Romano Luperini

Con il suo ultimo libro, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*,¹ Romano Luperini conferma la sua encomiabile capacità di rigenerarsi alla luce del dibattito critico più aggiornato e vivace. Contrario in passato alla critica tematica, o almeno a un certo tipo di critica tematica (come spiega sia nell'introduzione al libro, sia altrove), e legato, per formazione e pratica abituale, all'ambito disciplinare dell'Italianistica, l'autore affronta qui un orizzonte tematologico e comparatistico, con l'ambizione non solo di proporre risultati critici inediti e un rinnovato metodo di indagine, ma anche di dibattere e risolvere una serie di problemi teorici. Il cambiamento di paradigma non produce un'inversione di rotta rispetto alla precedente produzione. In questo libro trovano spazio, anzi, ancora una volta, gli assunti teorici più cari all'autore, relativi alla nebulosa storico-letterario-filosofica della modernità. I testi analizzati sono scelti sulla base di una passione che il lettore già conosce: molti autori – è il caso di Manzoni, Verga, Pirandello, Tozzi, ma anche di Maupassant, Kafka, Musil – sono quelli già in passato privilegiati, così come il canone moderno e modernista è da sempre il repertorio di elezione di Luperini.

¹ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Questa passione di lettura sembra derivare anche dalla rifrazione di un'esperienza esistenziale in atto, che condiziona la scelta dei testi e la stessa modalità critica del corpo a corpo con cui si indagano. Dietro l'analisi come di consueto rigorosa si coglie, infatti, una tensione del critico nei confronti della materia, affrontata forse anche per insondabili spinte soggettive. Il lettore ha quasi l'impressione di una sorta di *mise en abyme*: come se l'autore parlasse, tra le righe e per allegorie, anche di sé: «È anche attraverso l'incontro che gli scrittori danno o cercano di dare significato al rapporto con l'altro, al loro stesso ruolo sociale e, più in generale, alla loro situazione nel mondo o al mondo stesso». ² Se questo è vero, bisognerà pensare che anche il critico persegua un obiettivo simile, scommettendo su un senso, pur parziale e relativo, nonostante l'assenza di garanzie in cui la critica letteraria opera soprattutto oggi, in un contesto in cui «il significato si è come ritirato dalla vita». ³

De te fabula narratur, insomma. D'altronde, è proprio l'allegoria che si fonda sul rimando all'altro: la stessa allegoria che in questo libro l'autore definisce «scoperta», perché «rivela il vuoto che la sottende». ⁴ Questo essere dell'ermeneuta dentro il proprio discorso sull'incontro produce effetti di rifrazione distopica, spingendo a leggere in senso pluridimensionale, come se la scrittura rimandasse sistematicamente ad altro. Ciò accade anche perché la nozione stessa di incontro chiama in causa il mistero dell'alterità, visto che:

porta con sé risonanze arcaiche. Mette un soggetto di fronte all'altro; evoca la conoscenza, ma anche il conflitto [...]. E anche: l'altro può sfuggire al nostro controllo, diventare l'immagine di una diversità perturbante, di una materialità che si sottrae alla nostra capacità di comprensione e che ci sovrasta. ⁵

Una delle principali convinzioni teoriche di Luperini riguarda la centralità dell'allegoria vuota come figura di pensiero del moderno.

² *Ibidem*, p. 9.

³ *Ibidem*, p. 34.

⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

Basti ricordare solo il titolo fondamentale del 1990, *L'allegoria del moderno*.⁶ E non è certo un caso che due riviste da lui fondate e dirette portino i nomi di «Allegoria» e di «Moderna».

Se l'altro è uno dei soggetti principali di questo libro, la disamina dell'incontro moderno lo richiama spesso come soggetto quasi sempre conflittuale. Le modalità principali che ci vengono proposte, pur con varianti interne, sono sostanzialmente due: la prima è quella alto-moderna dell'incontro essenziale, determinante per i destini di chi lo vive e per le evoluzioni delle narrazioni. Spesso tale tipo si prospetta piuttosto come uno scontro, che modifica e mette alla prova il soggetto che lo esperisce. La seconda categoria è quella dell'incontro inesistente, irrilevante, mancato o impossibile, che mette in scena la collisione con l'inconoscibilità dell'altro e con l'insensatezza della vita, lasciando emergere il vuoto del soggetto e la sua definitiva estraniatura dal senso. Il sottotitolo del libro, del resto, citando Giacomo Debenedetti, allude espressamente al destino dell'uomo occidentale, e si tratta, in omaggio al grande maestro della critica novecentesca, di un destino da intendere non solo in senso letterario.

Rispetto al quadro storico considerato, che copre circa un secolo (dal 1820 al 1920), il volume ha una struttura quadripartita. La prima parte è costituita dall'ampia e articolata introduzione, che pone, con estrema chiarezza, le questioni metodologiche e teoriche, riflettendo anche sulla critica tematica. Segue la vera e propria sezione delle analisi testuali. La terza è costituita da un rilevante corredo di indici, tra i quali è particolarmente degno di nota quello delle cose notevoli, che problematizza termini e questioni, suggerendo una sorta di guida trasversale alla lettura. Esso si pone perciò come strumento di approfondimento quasi interlocutorio, per la libertà lasciata al lettore di costruire percorsi obliqui dentro lo snodo delle questioni critiche. Il quarto livello del libro è costituito da un saggio isolato, e cioè il capitolo di conclusione che, pirandellianamente, non conclude. Intitolato *Appunti per concludere (e per continuare)*, presenta due saggi meno strutturati

⁶ Idem, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

degli altri su Philip Roth (*Pastorale americana* soprattutto) e su Fenoglio e Calvino.

La seconda parte, tripartita al suo interno, comprende una serie di analisi critiche. Di esse, la prima sezione ripercorre, per provarla, la scansione modernità-modernismo, divisa dallo spartiacque del 1848. Nella fase antecedente predominano gli incontri ancora essenziali (Luperini ne dà prova attraverso il caso dei *Promessi sposi*), nella successiva quelli inessenziali (il prototipo è l'*Education sentimentale*).

Si tratta della tesi forte del libro, che ne coordina e sorregge l'intero impianto. Il suo riferimento palese va al celeberrimo saggio di György Lukács *Narrare o descrivere*, pubblicato in italiano nel 1957, anche se la tesi lukácsiana viene depurata della valenza negativa attribuita alla letteratura successiva al 1848, e viene assunta come chiave di volta neutralmente descrittiva. Se la stella variabile di Luperini, soprattutto per la teoria dell'allegoria, è soprattutto l'opera di Walter Benjamin, in questo libro, rispetto a Benjamin, sembra più rilevante l'influenza di Lukács. Tuttavia la letteratura della descrizione, svalutata da Lukács, appare invece in Luperini valorizzata forse più di quella di narrazione, in quanto dotata di maggiore lungimiranza e di più complessa carica conoscitiva rispetto alla condizione del moderno.

L'altra cesura che Luperini enfatizza è legata alla storia delle idee e della letteratura. Si tratta della svolta modernista del primo Novecento. Proust, Joyce, Svevo, Musil, Pirandello rappresentano la crisi dell'uomo moderno anche attraverso la casualità e l'insensatezza degli incontri, la loro scarsa o nulla azione comunicativa, la loro mancanza di effetti e conseguenze. Il saggio sulla novella lunga di Musil intitolata *Il compimento dell'amore* (*Die Vollendung der Liebe*), in uno dei capitoli più ricchi e appassionanti del volume, mostra la dinamica di una contraddizione ormai insanabile tra il destino e il caso, in uno scenario in cui l'incontro sembra regolato dalla «forza di un destino interiore, come un flusso profondo o un condizionamento interno che marca la vita a nostra insaputa». ⁷ È, ovviamente, la forza dell'incon-

⁷ Idem, *L'incontro e il caso* cit., p. 167.

scio, attraverso il corpo, a muovere i fili del destino, ed è una logica che sfugge al controllo razionale. Nel modernismo, *les réunions d'amour* si prospettano come sintomi di una nuova antropologia in cui il significato stesso dell'amore diventa incomprensibile.

Questo capitolo chiude la seconda parte del volume. La terza comprende una serie di analisi di racconti o di capitoli, in un progetto in cui l'organicità dei testi è sempre intenzionalmente rispettata, in polemica esplicita con quella vasta controparte della critica tematica che tende, invece, a isolare i temi dai contesti testuali. Incontri incompiuti e inessenziali vengono individuati da Luperini in *Mastro-don Gesualdo*, in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, nel *Fu Mattia Pascal* e nel racconto *Auf der Galerie* di Kafka. Gli incontri possono essere allegorici, sostituiti, impossibili, e persino epifanici, perché anche l'epifania può avere valore negativo e solipsistico. Il fattore che accomuna tutti i casi è il passaggio «dall'esperienza dell'incontro all'incontro come fine dell'esperienza».⁸ E proprio il tramonto dell'*Erlebnis* è il tratto distintivo della nozione di modernità, di matrice benjaminiana, propugnata da Luperini.

Come forse si evince già da questa breve sintesi, nel libro manca ogni intento sistematico o catalogatorio. L'interconnessione del tema, in quanto elemento del contenuto, all'impianto formale ed espressivo, è ripetutamente esibita da Luperini, e la correlazione viene sintetizzata dall'espressione «forma del contenuto», tratta da un fortunato titolo di Umberto Eco.⁹ Essa rimanda all'impianto strutturale della trama, rispetto a cui l'incontro agisce come elemento determinante o accessorio ai fini dello sviluppo, sia sul piano evenemenziale sia su quello dei significati gnomici. L'incontro può essere un *turning point* dotato di senso o essere invece mancato, negato, impossibile. La sua rilevanza per la trama permette sia una disamina del tema rispetto all'assetto formale dell'opera, sia una sua estensione extraletteraria. Per Luperini

⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁹ A proposito di questa definizione, Mario Domenichelli propone il correttivo di «forma dell'esperienza»: M. Domenichelli, *Dell'utile e del danno nello studio della letteratura. Lo studio dei temi*, «Modernità letteraria» (1), 2008, pp. 23-43.

la forma del contenuto è l'impianto strutturale della trama, rispetto a cui l'incontro agisce come elemento determinante o accessorio ai fini dello sviluppo, tanto sul piano evenemenziale quanto su quello dei significati gnomici. Ne deriva che l'incontro sia presentato quasi come un mito fondativo della modernità. Al moderno, per Luperini, non corrisponde solo una grande tradizione culturale e letteraria, ma anche – ed è quello che più conta – la ricerca di una consapevolezza intellettuale. In ultima analisi, la sua modernità coincide con una tensione etico-conoscitiva al tempo stesso lucida e priva di certezze. La difesa del moderno si configura come custodia e insieme come alimento dell'autocoscienza contro il disorientamento e il disimpegno: è anche una reazione difensiva contro l'epoca postmoderna, caratterizzata da una «generale anestetizzazione» e da un «nichilismo morbido e soddisfatto, insensibile alla cura del mondo».¹⁰

Ne *L'autocoscienza del moderno*,¹¹ la nozione di modernità catalizzava in filigrana una serie di problemi attuali, per prospettarsi come un valore contrapposto all'età contemporanea. Venivano messe in luce, negli scrittori moderni, le percezioni dell'appartenenza a una stagione nuova e di rottura, ancora una volta esaminando quelli più amati, come Verga, Tozzi e Montale. Tra l'altro è forse proprio in questo saggio, e nella sua sezione *Temi*, che si può rintracciare la genesi de *L'incontro e il caso*, per la presenza di capitoli su Maupassant, Kafka, Joyce, e per la scelta di una prospettiva tematologica già praticata con le cautele di una stringente storicizzazione, per l'abituale esigenza di «istituire strette correlazioni tra il momento formale e quello materiale-contenutistico».¹² Proprio l'esplosione del postmoderno, in realtà, sembra aver spinto Luperini a rafforzare la sua difesa serrata del moderno.

È indubbio, infatti, che egli abbia sempre considerato involutiva la fase culturale apertasi negli anni Ottanta. La tarda modernità postmoderna, per Luperini è stata soprattutto un'età povera di autocoscienza. Contro di essa, il pensiero critico doveva esercitare una lotta, precipi-

¹⁰ R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, p. 11.

¹¹ Idem, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006.

¹² *Ibidem*, p. 2.

tata in quel libro nell'uso reiterato dell'avverbio 'contro', come vessillo reduce della coscienza moderna. Erano il «controdiscorso» habermasiano, il «contropelo» benjaminiano, il «controtempo» che dà il titolo al volume più strettamente legato al precedente, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno*,¹³ in cui il moderno appariva come un ideale contrastivo, utilizzato in prospettiva militante.

Nell'*Incontro e il caso*, il controdiscorso militante appare meno evidente, e la stessa prospettiva di analisi del presente, peraltro solo allusa nel capitolo di conclusioni, sembra mostrare un retrogusto meno apocalittico rispetto al passato. Forse di fronte al ritorno di logiche 'pesanti' e contrappositive nell'economia e nella politica mondiale, e di fronte alla registrazione di nuove forme di realismo e di impegno nel campo letterario, il critico riesce a trovare una nuova speranza, una nuova motivazione per l'esercizio pubblico della propria funzione militante. È del resto quanto Luperini ha fatto, per esempio, quando ha elaborato una precettistica minima per uscire dalla critica, nel suo *Breviario di critica* del 2002.¹⁴ Per questo, forse, le parole conclusive dell'introduzione all'*Incontro e il caso* sono drammatiche, ma non rinunciatarie. La percezione del tragico non vanifica la possibilità di una scommessa costruttiva di senso, appunto, contro il vuoto, né la fiducia in un contesto comunitario fondato sul dialogo pubblico.

Un'ultima notazione mi sembra indispensabile, ed è la centralità di Giacomo Debenedetti come nume tutelare e modello nascosto dell'*Incontro e il caso*. Presentato da Luperini come il più grande critico erede del moderno, per le lezioni di razionalità e moralità intellettuale, il suo magistero è riconosciuto fin nel titolo, come si è già anticipato. Anche lo studioso che tante fondamentali pagine dedicò, fra gli altri, a Proust, Kafka, Musil, Pirandello, Tozzi, come Luperini, tratta l'autore, l'opera, l'epoca, il tema e i molti riferimenti interdisciplinari (notevoli soprattutto, nell'*Incontro e il caso*, quelli alla pittura novecentesca) come se fossero inseparabili dall'esperienza dell'interprete, la cui pre-

¹³ Idem, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999.

¹⁴ Idem, *Breviario di critica*, Napoli, Guida, 2002.

senza non è mai cancellata e neppure mai esibita, non è mai assente né mai prevaricante. L'esegeta riesce a essere sempre in campo, proprio come un personaggio (e verrebbe da dire come un personaggio uomo), pur senza mai parlare direttamente di sé. Anche a Debenedetti, come a Luperini, non interessa la dimensione estetica, se separata da un significato esistenziale e umano. Per questo entrambi aborriscono gli specialismi. Il critico, ha scritto Debenedetti, è un esploratore che vuole «vedere chiara la figura del proprio destino».¹⁵ Nell'esigenza di questa chiarezza, se la rivoluzione artistica può talora essere inconsapevole, quella critica non può né deve esserlo mai.¹⁶ Il saggista non dovrebbe mai comportarsi come un artista, perché non dovrebbe rinunciare all'argomentazione, al ragionamento serrato che sfocia in giudizi e tesi, per una persuasione del lettore fondata sulle idee e sui valori.

Se l'eredità di Debenedetti è oggi spesso falsata e semplificata, per ragioni legate alla stessa crisi culturale a cui Luperini ha dedicato molte importanti pagine, la sua difesa del maestro si lega alla strenua convinzione dell'attualità della sua voce, in nome di una visione del mondo che «non è né scettica né cinica né arresa all'insignificanza».¹⁷ In fondo, allora, il compito dell'autocoscienza del moderno, anche in questo ultimo libro sulla modernità letteraria, sembra essere quasi esclusivamente delegato al critico. Dietro gli incontri casuali e inessenziali squadernati dalla letteratura, solo il critico legge un significato, rintraccia il disegno di un destino. È solo nelle sue parole, allora, che l'incontro affidato al caso diventa il caso dell'incontro.

¹⁵ G. Debenedetti, *Probabile autobiografia di una generazione*, in *Saggi*, a cura di A. Bernardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 122.

¹⁶ Il riferimento implicito è a G. Debenedetti, *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole*, Milano, Garzanti, 1979.

¹⁷ R. Luperini, *Il modello di Debenedetti*, in *L'autocoscienza del moderno*, cit., pp. 217-227.

Mario Domenichelli

I *Promessi sposi*: incontri essenziali,
svolte del destino, provvidenza e storia,
l'apocalisse del mondo aristocratico,
l'emergere del mondo borghese

«Incontri essenziali» è la categoria usata da Romano Luperini per definire gli incontri che segnano le grandi svolte di destino¹ e anzi diremmo, visto che qui si tratterà di Manzoni, quegli incontri attraverso cui si traccia la storia come Provvidenza, ciò che sta a dire, in fondo, quegli incontri in cui si raddensa, si aggruma l'idea di storia come Provvidenza, e dunque la filosofia della storia di Manzoni. Va da sé che, in chiave minore, l'incontro, essenziale o inessenziale a seconda della filosofia della storia che si manifesta nella narrazione, è comunque un dispositivo fondamentale della trama, attraverso cui essa si annoda e si snoda, si aggroviglia e dipana, ed è dunque una fondamentale istanza narratologica.² A partire da queste considerazioni ci poniamo dunque in una prospettiva scaturita dalla lettura del bel libro di Luperini, e in una direzione di lettura che, proseguendolo, ne ponga in questione il discorso.

¹ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 19-20, e quindi I.1. «*I promessi sposi*»: incontri essenziali, pp. 39 ss.

² *Ibidem*; vedi *Introduzione*, in particolare pp. 4-8.

Ne *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino nell'uomo occidentale* l'interrogazione viene posta trasversalmente a partire da un'osservazione di De Sanctis sui *Promessi sposi* come struttura trionfale le cui stazioni, o atti sono rappresentate per l'appunto dai grandi incontri. L'idea del *triumphus*, a partire dal De Sanctis è però tutta di Luperini.³ Crediamo di poterla usare, aggiungendo che spesso, o a volte, si tratta di incontri in antefatto. Rivediamo dunque *I Promessi sposi* secondo la struttura trionfale identificata da Luperini nel saggio di De Sanctis, e tuttavia secondo un ordine del quale ci prendiamo la piena responsabilità: 1) Lucia incontra don Rodrigo e il conte Attilio, ciò che provoca la «scommessa» libertina di don Rodrigo (cap. III); 2) Lodovico incontra il fratello di colui che ha ucciso in duello (cap. IV); 3) Lodovico, diventato fra Cristoforo, incontra poi don Rodrigo per difendere la virtù di Lucia (cap. VI); 4) Lucia incontra la signora (capp. IX-X) e poi l'innominato (cap. XXI); 5) il cardinal Borromeo incontra prima l'innominato (cap. XXIII) e poi don Abbondio (capp. XXV, XXVI); 6) Renzo, al Lazzaretto, incontra don Rodrigo appestato e morente; ammonito da fra Cristoforo, Renzo perdona il suo nemico (cap. XXXV); 7) Renzo al Lazzaretto ritrova anche Lucia che, nel castello dell'innominato, ha fatto voto di castità; fra Cristoforo la scioglie dal voto (cap. XXXVI). Ecco dunque *non* le quattro stazioni del *triumphus* implicato nell'analisi di De Sanctis a proposito dei *Promessi Sposi*,⁴ ma, a nostro modo di vedere, le sette stazioni che tracciano la via verso il *triumphus* della Grazia, con un *triumphus cupidinis* iniziale; un tragico *triumphus honoris* nell'episodio del duello di Lodovico

³ Cfr. F. De Sanctis, *La materia de' 'Promessi sposi'*, in *Saggi e scritti*, a cura di L.G. Tenconi, Milano, Barion, 1939, V, p. 138.

⁴ «Il mondo morale vince, non per la certezza de' suoi risultati sulla vita pratica, ma per la sua efficacia sulle coscienze e le volontà: sicché là dove l'opposizione si sviluppa e i contrari sono in presenza, è visibile la sua superiorità. Come si vede nell'incontro con padre Cristoforo prima col fratello di colui che ha ucciso e, dopo, con don Rodrigo, e nell'incontro di Borromeo con l'innominato, e più tardi con don Abbondio. Questi incontri sono le varie stazioni o, per dir meglio, i quattro atti di questo mondo ideale, a cui succede il quinto, un atto più divino che umano, la catastrofe della peste». Il termine «trionfo», non però in senso tecnico, De Sanctis lo usa qualche pagina dopo, si tratta del «vecchio concetto della poesia italiana, cioè il trionfo cristiano dello spirito sul senso, o della ragione sulle passioni» (*ibidem*, pp. 141-142).

per la precedenza; il *triumphus contritionis* nell'episodio della conversione e della richiesta di perdono di Lodovico; un nuovo *triumphus honoris* nella diversa accezione di onore che il termine assume nel duello verbale di padre Cristoforo e don Rodrigo; un confronto tra *castitas* e *cupido*, tra *castitas* e *potere* nei due episodi successivi di Lucia a confronto con Gertrude e l'innominato e il *triumphus castitatis* risolto poi con il *triumphus gratiae* nell'incontro tra l'innominato e il cardinal Borromeo, il trionfo della fede sulla debolezza, la *prudentia* di don Abbondio, un *triumphus caritatis* quando Renzo, sollecitato da padre Cristoforo, perdona don Rodrigo morente; e infine il trionfo del legittimo e cristiano amore coniugale poiché, si capisce, *amor vincit omnia*.

Si deve notare, ovviamente, ciò che Luperini implicitamente fa, che si può anche dare una lettura del romanzo diversa da questa. Ezio Raimondi vede bene come gli incontri seguano due diversi fili narrativi, e cioè la vicenda di Lucia e quella di Renzo.⁵ Così il *triumphus*, in realtà riguarda non tanto la vicenda di Renzo, della quale diremo, ma la vicenda di Lucia per le sue valenze allegoriche di *itinerarium virtutis*, con i grandi incontri-scontri ufficiali tra il bene e il male, la virtù e il vizio, innocenza e peccato. Non sappiamo veramente se mai qualcuno ha sottolineato non tanto la qualità neogotica (la fanciulla, la vergine perseguitata) dei *Promessi Sposi*, ciò che evidentemente è stato fatto; ma, attraverso il modello neogotico, la derivazione indiretta dal romanzo libertino. Abbiamo in mente il riferimento in assoluto più ovvio, e cioè *Les liaisons dangereuses* di Laclos. Anche in Laclos la valenza della conquista che fa Valmont di Cécile Volange e di Madame de Tourvel ha una qualche indubbia marca allegorico-emblematica, e questo nelle parole stesse, nelle stesse lettere d'apertura di

⁵ Cfr. E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 175, in cui Raimondi vede come le vicende dei due protagonisti li pongano in relazione con il mondo alto (Lucia) e il mondo basso (Renzo), e dunque con la storia dei potenti e con quella delle «genti meccaniche» di cui Manzoni dice nell'introduzione al romanzo. Le vicende dei due protagonisti seguono «due direzioni differenti: sull'asse semico di Lucia si incontrano Gertrude, l'innominato, il Cardinal Federigo, magari Donna Prassede e Don Ferrante; mentre su quello di Renzo, fatta eccezione per il vecchio Ferrer, si dispongono gli uomini della strada e della piazza: osti, avvocati, vagabondi, mercati, poliziotti, compagni, artigiani, monatti, contadini in miseria».

Valmont e di Madame de Merteuil, nelle quali ci si dice che si tratta di grandi imprese, di grandi conquiste, con riferimento a imprese don-giovannesche. Il linguaggio militare sottintende esattamente la logica del *triumphus* che è del resto tradizionale nel linguaggio d'amore anche prima di Petrarca. Se Madame de Merteuil chiede a Valmont di sedurre la piccola Cécile per vendicare l'onore della stessa Merteuil, così tradita dal futuro marito di Cécile, non manca però di sottolineare come quella conquista sarebbe comunque la conquista dell'innocenza stessa:

Je veux donc bien vous instruire de mes projets: mais jurez-moi qu'en fidèle Chevalier vous ne courrez aucune aventure que vous n'ayez mis celle-ci à fin. Elle est digne d'un Héros: vous servirez l'amour et la vengeance, ce sera enfin une *rouerie* de plus à mettre dans vos Mémoires: oui dans vos Mémoires, car je veux qu'ils soient imprimés un jour, et je me charge de les écrire [...]. Au reste, l'Héroïne de ce nouveau Roman mérite tous vos soins: elle est vraiment jolie; cela n'a que quinze ans, c'est le bouton de rose; gauche, à la vérité, comme on ne l'est point, et nullement maniérée.⁶

Valmont risponde a Madame de Merteuil che, in realtà quella conquista non gli farebbe alcun onore, visto che si tratta di una ragazzina che perderebbe la virtù, l'innocenza anche per sola curiosità: troppo facile. Ben altrimenti ardua conquista ha in mente Valmont, quella della devota, virtuosissima Madame de Tourvel:

Ne vous fâchez pas et écoutez-moi. Dépositaire de tous les secrets de mon coeur, je vais vous confier le plus grand projet que j'ai jamais formé. Que me proposez-vous? De séduire une jeune fille qui n'a rien vu, ne connaît rien; qui, pour ainsi dire, me serait livrée sans defense [...]. Vous connaissez la Présidente de Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères. Voilà ce que j'attaque; voilà l'ennemi digne de moi, voilà le but où je pretends atteindre.⁷

Madame de Tourvel è una borghese, ed è l'incarnazione stessa della virtù, una fortezza in apparenza inespugnabile che Valmont riuscirà a conquistare per esserne a sua volta conquistato, pagando a caro prezzo il suo trionfo, poiché l'emblematica, l'allegorica conquista del

⁶ Ch. de Laclous, *Les liaisons dangereuses* (1782), Paris, Gallimard, 1972, pp. 36-37.

⁷ *Ibidem*, pp. 39-40.

castello della virtù gli costerà la sua stessa vita attraverso un innamoramento disperato e denegato per la sua vittima che a sua volta morirà d'amore, sicché come spesso capita nei romanzi libertini la conclusione non sarà nel *triumphus amoris*, ma nel *triumphus mortis*. Diamo una lettura assai veloce di questo arcinoto romanzo soltanto per riuscire a capire quale mai altrimenti inesplicabile fascino debba sprigionare Lucia agli occhi di don Rodrigo e quale valenza allegorica abbia dunque il loro incontro, il sottrarsi di Lucia, l'ostinazione di don Rodrigo che certo si può attribuire al suo capriccio, ma più al suo concetto d'onore, al suo *pun d'honor*, al suo *punctillo*, ma che in realtà ha radici assai più fonde nell'attrazione-repulsione tra opposti e nei legami segreti che uniscono il vizio alla virtù.

Certo, mi si potrebbe dire che c'è una lunga tradizione dongiovannesca che parrebbe portare in diversa direzione visto che nelle storie di don Giovanni spesso vi sono nozze campestri a cui giunge il cavaliere, don Giovanni, come una sventura, a sedurre la sposa e a guastare la festa; come dice Batricio nel testo di Tirso, del resto: «En mis bodas, caballero, / ¡mal agüero!» (II, xxii); così nel *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte la disputa tra Zerlina e Masetto, perché don Giovanni vuole che Zerlina lo segua lasciando perdere Masetto, finisce con la disperazione e la rabbia di Masetto: don Giovanni mostra con una minaccia non velata la spada a Masetto che deve chinare il capo e lasciare campo non senza cantare con amara ironia, rivolto a Zerlina:

Resta, resta!

È una cosa molto onesta:

Faccia il nostro cavaliere

Cavaliera ancora te. (I, IX)

Così, insomma, non c'è tutto quel bisogno di andare a trovare ascendenti letterari di don Rodrigo per esempio nei Filitermi e Glisomiri del Brusoni.⁸ Assai chiaramente don Rodrigo è la versione borghese ottocentesca dell'aristocratico libertino, del don Giovanni.

Tutti i protagonisti degli incontri che nel romanzo segnano il *trium-*

⁸ Si veda A. Albertazzi, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1902, pp. 104, 185.

phus di Lucia sono tutti figurazioni emblematico-allegoriche, contrariamente a quanto capita con Renzo che non incontra mai nessuno di ufficialmente rilevante, se si esclude, al capitolo XIII, Ferrer (che però nemmeno vede Renzo in occasione del tumulto del pane, e non ha nell'itinerario di Renzo alcuna vera funzione). Così non si fatterà a vedere sotto il saio del cappuccino, padre Cristoforo, il tormentato *miles Christi*, la cui milizia è prima di tutto *contra se*, nel suo *itinerarium mentis ad deum et perfectionem virtutis* che raggiungerà solo in una morte perfetta nella sua eroica modestia, sottolineata dalla laconicità con cui nel romanzo infine ci viene comunicata come tra parentesi in due righe al cap. XXXVII. Padre Cristoforo e il cardinal Borromeo, del resto, sono entrambi figure trionfali, la prima del *triumphus contra se* e della santità più sofferta nella morte che è la ricompensa agognata di tutto quel tragitto, il cardinal Borromeo è la santità non come ardua e sofferta via solo interrotta da una morte eroica, ma come principio di vita già trovato, già attuato, laddove in Cristoforo è tormentata ricerca. Ciò che vogliamo dire, forse un po' ovviamente, e con qualche semplificazione, è che Cristoforo è la ricerca della Grazia, del segno, il cardinale invece è la Grazia stessa, è quel segno. Tanto questo è vero che don Rodrigo certo non viene toccato dalla sfida che gli viene lanciata da Cristoforo che dunque non gli porta la luce della Grazia, mentre il tremendissimo innominato, toccato il suo cuore dall'innocenza perseguitata di Lucia, riceve in tutta ufficialità la Grazia dal cardinale. Insomma la struttura trionfale si articola su potenti simmetrie e opposizioni-identificazioni di doppi. A Cristoforo, infatti, durante l'incontro nel castello di don Rodrigo, con lo stesso e con i suoi ospiti, viene riconosciuta, non a caso, quella scienza mondana dell'onore che, in definitiva, è esattamente quella che l'ha portato a vestire il saio del cappuccino. Ma Cristoforo, il *miles christi* paolino, in versione gian-senista più che ignaziana, che si oppone alle potenze buie del mondo, è anche il doppio e l'opposto di don Abbondio che della lettera agli *Efesini* (6:11-19) non ha fatto tesoro, evidentemente, ed è tanto codardo, quanto Cristoforo è l'incarnazione del coraggio cristiano che lo porta al martirio. Cristoforo, del resto, ha una biografia certo diversa,

ma non dissimile da quella dell'innominato. Quello che in *Fermo e Lucia* era il conte del Sagrado ha ucciso e ha continuato a uccidere e a vivere di prepotenza per imporre il proprio onore come proprio volere, male intendendo il termine e confondendo onore e potere; Cristoforo ha ucciso in una questione di precedenza, commettendo, in altra chiave lo stesso malaugurato errore, che è esattamente ciò che struttura la poetica esistenziale di don Rodrigo, la confusione – tutta secentesca – tra onore e potere. Se, nel suo epicureismo d'accatto, don Rodrigo confonde anche il suo piacere con l'onore e il potere, l'innominato viene invaso dalla Grazia, dalla virtù che promana dall'innocenza di Lucia, anche se l'ufficialità della sua conversione pubblica quanto la contrizione di padre Cristoforo, non può che essergli data dalla Chiesa nella quale sta il personificato crisma della santità, Federigo Borromeo. Conversioni e pentimenti sono rituali, così Lodovico all'incontro con il fratello di colui che egli ha ucciso in duello, così l'innominato all'incontro con il cardinale in modo che gli venga riconosciuto come *exemplum* il percorso interamente esperito verso la salvezza. E Lucia non è forse un doppio di Gertrude nel mondo simmetrico del gioco degli opposti, delle istanze di perdizione, di grazia, di salvezza, di luce e di buio? Ed Egidio, allo stesso modo, non è come don Rodrigo, o come il conte Attilio, un libertino, un don Giovanni? E ogni libertino, ogni libertina non cerca il proprio compimento nel gioco degli opposti? Come Valmont con la Tourvel, o Madame de Merteuil con il giovane Danceny?

Così, tuttavia, come è chiaro, rimaniamo nel mondo dei grandi, non in quello delle genti meccaniche e di piccolo conto di cui dovrebbe occuparsi la vicenda giusta la prospettiva definita con estrema precisione anche nell'ironia della *forgery* secentesca dell'anonima *Historia*:

Alla mia debolezza non è lecito sollevarsi a tal'argomenti, e sublimità pericolose, con aggirarsi tra Labirinti de' Politici maneggi, et il rimbombo de' bellici Oricolchi: solo che hauendo hauuto notizia di fatti memorabili, se ben capitorno a genti meccaniche, e di piccolo affare, mi accingo di lasciarne memoria a' Posterì, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouuero sia Relatione. Nella quale si vedrà in angusto Teatro luttuose Tragedie d'horrori, e Scene di malvagità

grandiosa, con intremezzi d'Imprese virtuose e buontà angeliche, opposte alle operazioni diaboliche.⁹

Se si prende dunque solo l'itinerario trionfale di virtù contro vizio, si perde il punto in assoluto più rilevante, quello di cui tipicamente si deve occupare il romanzo storico, la fine di un mondo, di un tempo, una fine d'epoca, e l'affacciarsi del mondo nuovo, e questo per leggere, per «fusione d'orizzonti», come dice Gadamer, nel passato una lezione per il presente. Così in realtà il percorso è più complesso che non quello scintillante e potentemente simmetrico della struttura trionfale, poiché nel gioco dei doppi ciò che il romanzo ci consegna e su cui è strutturato è una filosofia della storia che investe sì Cristoforo, l'innominato, don Rodrigo, Gertrude, Egidio, il cardinal Borromeo, e anche don Abbondio, ma soprattutto delinea, attraverso il percorso di Renzo, ciò che più interessa, non l'itinerario aristocratico, emblematico, allegorico, ma invece quello realistico e romanzesco che porta al mondo nuovo. Gli umili, diceva Gramsci, nei *Promessi sposi*, non hanno vita interiore che è invece riservata ai Potenti, ai signori. Sulla scorta di un saggio su Manzoni e Tolstoj di Adolfo Faggi e in polemica con lo stesso, Gramsci fa notare come sia vero che nei *Promessi sposi* sono gli spiriti superiori come padre Cristoforo e il cardinal Borromeo a guidare e illuminare la via agli umili (anche se questo non ha nulla a che fare con Tolstoj), e aggiunge che l'atteggiamento di Manzoni nei confronti degli umili è spesso di canzonatura, sicché gli umili «sono rappresentati come gente meschina, angusta, senza vita interiore. Vita interiore hanno solo i signori».¹⁰

⁹ Citiamo da A. Manzoni, *I Promessi sposi* (1840), a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, pp. 5-6.

¹⁰ A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, III, pp. 2244-2245, ma si veda anche il volume II, alle pp. 895-897, a proposito del libro di A.A. Zottoli, *Umili e potenti nella poetica di A. Manzoni*, Roma-Milano, ed. «la Cultura», 1931, e dei commenti al proposito di Filippo Crispolti, *Nuove indagini sul Manzoni*, «Pègaso», agosto 1931 che Gramsci riprende: «i popolani non hanno vita interiore», l'atteggiamento di Manzoni verso i popolani è aristocratico, e i popolani sono visti nella totalità come «animaleschi». Come cercheremo di mostrare, per noi la questione in questo modo è malposta; la prospettiva è quella del declino aristocratico e dell'emergere della borghesia.

Ciò che, stranamente assai poco, anzi per nulla vede Gramsci, e poco o nulla vede per esempio anche Lukács¹¹ è che il romanzo storico si pone sempre in una grande faglia della storia, nell'ambito di un qualche traumatico mutamento dopo il quale il mondo non è più quel che era, e che la faglia in questione è quella in cui si annuncia il trionfo del mondo borghese e la fine del mondo aristocratico che è ciò che vedremo di dimostrare. Così c'è chi non cambia, in questo romanzo: non cambia Lucia, figura della costanza della virtù; e non cambia don Rodrigo chiuso nella sua personalità di aristocratico libertino secentesco e nella sua distorta idea di onore, non cambiano in fondo né Cristoforo né l'innominato. Vero è che Lodovico cambia nome per farsi padre Cristoforo in ricordo di quell'avvenimento traumatico che segna nella sua vita l'intervento della Grazia, ma sempre al negativo, più come mancanza che come presenza, più come inquietudine che come certezza; certo muta l'innominato ma solo nell'estremo pentimento che rovescia tutto il male in bene come potenzialità alla fine scoperta e attuata attraverso lo sguardo di Lucia; non cambia don Abbondio, ma non c'era bisogno di dirlo, né cambia ovviamente il cardinal Borromeo, visto che rappresenta il modello fermo e perfetto, il paradigma ed *exemplum* della santità. L'unico che veramente vada incontro a una grande metamorfosi non diremmo psicologica a dire la verità ma, ciò che più conta, sociale, è invece Renzo,¹² l'unico personaggio per il quale si co-

¹¹ G. Lukács, *Der historische Roman*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1975, tr.it. *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965. Alla pagina 82 troviamo questo resoconto per il quale nei *Promessi sposi* si troverebbe soltanto «un episodio concreto della vita del popolo italiano l'amore, la separazione e il ritrovarsi di un giovane e di una fanciulla, entrambi di condizione contadina. Ma nella sua rappresentazione il fatto si sviluppa in modo da diventare la generale tragedia del popolo italiano in una situazione di avvillimento e di spezzettamento nazionale. Senza mai uscire da una concreta cornice locale e temporale, da una psicologia condizionata dall'epoca e dalla classe sociale, il destino dei due protagonisti diventa la tragedia del popolo italiano in generale» (p. 82). In realtà non di una tragedia in senso classico si tratterebbe in ogni caso, ma di una commedia a lieto fine invece e ad approdo borghese dei due protagonisti, ciò che forse Lukács preferisce non considerare.

¹² Il movimento in ascesa sull'asse sociale è sottolineato nel commento di Ettore Bonora ai *Promessi sposi* (Torino, Loescher, 1972, pp. 864-865) ed è visto come figura di fondamento nel programma sociale dei liberali lombardi e anzi del programma politico dei cattolici liberali dell'Ottocento, con la lotta contro l'analfabetismo, la trasformazione dell'operaio e del contadino in padroncino e piccolo imprenditore in modo da poterlo affrancare dallo stato di necessità, come primo e indispensabile passo verso l'emancipazione, la libertà e la dignità.

stituisca una vicenda come tragitto di *Bildung* e delle *Wandlungen* delle metamorfosi che ad esso sono connesse e su cui dunque si struttura.

Rileggiamo dunque alla luce di queste brevi considerazioni il sugo della storia. La mia tesi è che la conclusione sia proprio in quella classe media alla quale alla fine attingono Renzo e Lucia. Nasce la borghesia, certo, la piccola industria, e Renzo è il protagonista metonimico di questa vicenda. Renzo è uscito dal proletariato ed è l'unico veramente ad avere il futuro nelle sue mani. Lodovico-Cristoforo muore di peste, come don Rodrigo, l'innominato si pente ma certo non cambierà il mondo. Il mondo della aristocrazia declina con tutti i suoi valori, e quelle sue figure così tormentate. Trionfa la *simplicitas*, con il prendere forma del mondo borghese di Renzo. Così non dovremmo forse dire che la Provvidenza, in fondo, la Grazia, il percorso della Grazia ha in mente proprio lui? Non è con lui, proprio lui, il povero operaio setaiolo, di estrazione contadina, che nasce il futuro mondo borghese? Il predestinato è dunque Renzo, e tutto il romanzo dei signori che hanno vita interiore e che sanno leggere e di lui, il *simplicius*, che invece non conosce parola scritta e pertanto non avrebbe vita interiore, non che è il romanzo della borghesia, giusta la *lectio* della *grande révolution*, e giusta la prospettiva della storia di «genti meccaniche» e «di piccolo affare» che viene definita *in limine* al romanzo.

Dal canto suo la vicenda di Renzo, il romanzo di formazione di Renzo, si svolge su di un piano decisamente meno metafisico e nelle vie del mondo. Il romanzo vero e proprio, nel senso moderno della tradizione picaresca, della strada e dell'osteria, della piazza, del tumulto, degli incontri causali lungo il cammino riguarda invece la vicenda di Renzo. Lucia, invero, non è soggetta a nessun mutamento e, come dice nel sugo della storia, rivolgendosi a Renzo, ella nulla ha imparato, mentre invece Renzo è cambiato, tanto cambiato, alla fine, da riuscire a fare un salto di classe sociale, da povero operaio setaiolo, di origine contadina, a piccolo imprenditore, a piccolo borghese. La sua, per seguire, la vecchia e sempre solida definizione che traiamo da Dilthey,¹³ è un itinerario formativo borghese, per errori e riprove che

¹³ W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), Leipzig, B.G. Taubner, 1910; rinvio anche a M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pi-

istintivamente lo porta oltre l'Adda, nella Serenissima, e lo porta infine a ritornarvi per compiere il suo destino, quello di comprarsi insieme a Bortolo una piccola impresa della seta e fare infine buoni affari e costruire dunque con la propria impresa anche il proprio destino, secondo, ovviamente, un progetto provvidenziale che, pertanto, investe l'intera storia nel grande mutamento che si annuncia:

Gli affari andavano d'incanto: sul principio ci fu un po' d'incaglio per la scarsità de' lavoranti e per lo sviamento e le pretensioni de' pochi ch'eran rimasti. Furon pubblicati editti che limitavano le paghe degli operai: malgrado quest'aiuto, le cose si rincamminarono, perché alla fine bisogna che si rincammino. Arrivò da Venezia un altro editto, un po' più ragionevole: esenzione, per dieci anni, da ogni carico reale e personale ai forestieri che venissero a abitare in quello stato. Per i nostri fu una nuova cuccagna. Prima che finisse l'anno del matrimonio, venne alla luce una bella creatura; e, come se fosse fatto apposta per dar subito opportunità a Renzo d'adempire quella sua magnanima promessa, fu una bambina, e potete credere che le fu messo nome Maria. Ne vennero poi col tempo non so quant'altri, dell'uno e dell'altro sesso: e Agnese affaccendata a portarli in qua e in là, l'uno dopo l'altro, chiamandoli cattivacci, e stampando loro in viso de' bacioni, che ci lasciavano il bianco per qualche tempo. E furono tutti ben inclinati; e Renzo volle che imparassero tutti a leggere e a scrivere, dicendo che, giacché la c'era questa birberia, dovevano almeno profittarne anche loro.¹⁴

Dice Calvino, certo memorabilmente, che Renzo non sa né scrivere né leggere e che questo individua il primo e fondamentale rapporto di forza con il mondo scritto, il mondo delle rappresentazioni scritte che è anche il mondo del potere.¹⁵ Vero, naturalmente, ma è altrettanto vero che, se Renzo non ha imparato né imparerà a leggere e a scrivere, impara però, e bene, a far di conto alla fine della storia, ciò che basta a

sa, ETS, 2007, pp. 11-37, e nello stesso volume, nella prospettiva che qui svolgiamo, a proposito del percorso di Renzo come formazione borghese, si veda G. Baldi, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, in particolare alle pp. 42-44: «l'approdo di Renzo è anche un'ascesa sociale, dalla condizione di operaio salariato a quella di imprenditore indipendente [...] la *Bildung* di Renzo, cioè, presenta anche, in embrione, la formazione del futuro borghese, con le sue virtù di intraprendenza e di accorto calcolo nel promuovere l'iniziativa economica, per di più in un campo, quello dell'industria, destinato a costituire il nucleo della modernità».

¹⁴ A. Manzoni, *I Promessi sposi* cit., pp. 744-745.

¹⁵ I. Calvino, *'I Promessi sposi': il romanzo dei rapporti di forze* (1973), in *Una pietra sopra* (1980), Milano, Mondadori, 1995, pp. 322 ss.

farlo approdare al mondo borghese in cui i suoi figli impareranno a leggere e a scrivere, grazie a quegli «affari che andavano d'incanto». Così se gli incontri di Lucia, e che riguardano *in primis* Lucia e la sua virtù, o semplicemente Lucia come emblema della virtù alla prese con il vizio e il cupo *libertinage* di don Rodrigo, si svolgono su di un piano di fatto, e in ultima analisi decisamente allegorico; gli incontri di Renzo, tra piazze, strade, osterie, mondo del lavoro e degli affari ci paiono più definire l'asse metonimico della vicenda di Renzo, come vicenda di formazione borghese, che ha a che fare, stante la lettura di Manzoni, con l'inizio della vicenda capitalista in senso proprio nella prima metà del Seicento, ciò che corrisponde pienamente a quanto dice Marx nell'*incipit* del cap. XII del libro I del *Capitale*, *Duplici origine della manifattura*, a proposito della cooperazione e della divisione del lavoro. L'impresa di Renzo e Bortolo su cui felicemente si conclude la vicenda con la prosperità della famigliola è quella del secondo tipo descritto da Marx in cui «un medesimo capitale impiega simultaneamente nella stessa officina molti artigiani che fanno gli stessi oggetti [...] la cooperazione nella sua forma più semplice». ¹⁶ Ma ha ragione Pino Fasano quando osserva che in fondo non è questo il cammino simbolico di Renzo, la sua *Bildung*, poiché la vera e propria rivoluzione industriale, come dice Marx, si ha quando «il produttore diventa commerciante e capitalista, si oppone all'economia agricola naturale ed al lavoro manuale stretto in corporazioni dell'industria medievale e urbana», ¹⁷ e Renzo nella chiusa al romanzo, commenta Fasano, è soggetto a «durissimo disamore» nei confronti dell'economia agricola naturale; si ricordi il rovo che blocca l'accesso alla celebre vigna, e il disinteresse di Renzo per la vigna stessa, e anche per il potere che, all'inizio del romanzo, è la ricchezza di Renzo, la sua speranza di agiatezza, ma del quale, alla fine, egli si vuole disfare, «a qualunque prezzo». ¹⁸ Ciò indica evidentemente un deprezzamento di ciò che all'inizio della storia era importante e che ora è invece come un mondo ormai perduto alla luce della decisione di Renzo di darsi

¹⁶ K. Marx, *Il Capitale*, Roma, Newton-Compton, 1970, pp. 228-229.

¹⁷ *Ibidem*, cap. III, libro I, p. 400.

¹⁸ A. Manzoni, *I Promessi sposi* cit., p. 721.

all'industria, e diventare uno dei nuovi padroni, un piccolo industriale grazie ai cinquanta scudi dati dall'innominato a Lucia, e la assai conveniente vendita di vigna, podere e casa a Pescarenico al successore di don Rodrigo.¹⁹ Ci pare che in realtà questa Provvidenza manzoniana, così manifestata *sub specie pecuniae*, sia in stretto rapporto con ciò che non solo Werner Sombart e Weber, ma anche Tawney, chiamarono lo spirito delle sette protestanti, in stretto rapporto con l'affermarsi del capitalismo.²⁰ Non a caso, proprio in questa chiave provvidenziale, la fortuna di Renzo e Bortolo nasce sì dallo loro industriosità, dalla loro etica del lavoro e del profitto, dalla loro prudenza e al tempo dalla loro capacità di iniziativa, ma anche – non lo si deve dimenticare – dalle disgrazie evidentemente provvidenziali del padrone dell'impresa acquistata dai due cugini, morto di peste, e con un figliolo evidentemente predisposto alla *débauche* e che non vede l'ora di vendere. Così Renzo, che si trova male nel paese in cui si stabilisce subito dopo il matrimonio con Lucia, tanto che il suo carattere peggiora, e quasi si trova in guerra con tutta la popolazione, è soccorso dalla Provvidenza nitidamente identificata con la Peste stessa:

Ma si direbbe che la peste avesse preso l'impegno di raccomandar tutte le malefatte di costui [cioè Renzo]. Aveva essa portato via il padrone d'un altro filatoio, situato quasi sulle porte di Bergamo; e l'erede, giovine scapestrato, che in tutto quell'edifizio non trovava che ci fosse nulla di divertente, era deliberato, anzi smanioso di vendere, anche a mezzo prezzo.²¹

Sicché si deve constatare la simmetria tra questa volontà di vendere a «mezzo prezzo», e rimetterci, per la fortuna di Bortolo e Renzo, e la volontà di quest'ultimo al capitolo precedente di vendere le sue pro-

¹⁹ *Ibidem*, cap. XXXVIII. Cfr. P. Fasano, *Renzo: il capitale e l'industria*, in G. Bárberi Squarotti e C. Ossola, *Letteratura e industria*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, pp. 279-280. Ovviamente, per quel che riguarda tutta la nostra argomentazione, l'intero saggio di Fasano è importante.

²⁰ W. Sombart, *Der Bürger. Der Entwicklung und die Quellen des Kapitalistisches Geists* (1913), tr.it. *Il borghese*, Milano, Longanesi, 1978; R.H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, Oxford, Oxford University Press, 1923; M. Weber, *Über die protestantische Ethik und den Geist des Kapitalismus* (1904), tr.it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Roma, Leonardo, 1945; idem, *Die protestantischen Sekten und der Geist des Kapitalismus* (1906), tr.it. *Le sette protestanti e lo spirito del capitalismo*, Milano, Rizzoli, 1977.

²¹ A. Manzoni, *I Promessi sposi* cit., p. 745.

prietà a Pescarenico «a qualunque prezzo», finendo invece per guadagnarci. La simmetria e opposizione si deve in realtà sì alla Provvidenza, ma come direzione presa dalla storia e specificata al cap. XXXVIII nella scelta tra agricoltura e industria in favore di quest'ultima per la fortuna di Renzo. E, considerata la vicenda aziendale in questione, favorita dalla peste evidentemente, oltre che da una non buona inclinazione dell'erede del filatoio, si deve concludere con un assai chiaramente capitalistico *mors tua vita mea*, dato che non c'è Provvidenza che non abbia il suo lato buio, per altre predestinazioni meno fauste evidentemente, sulla base di una logica che non pare davvero quella del libero arbitrio cattolico, ma certamente più, nel suo mistero imperscrutabile, con il servo arbitrio protestante, o, certo, con la soluzione mediatrice giansenista più che con una sorta di *exacte justice* retributiva che pure c'è almeno nella sorte di don Rodrigo, del conte Attilio. Del resto, come nota Lucia, assai significativamente, i guai non c'è bisogno di chiamarli, di meritarli, vengono da soli, né si merita la Grazia che giunge secondo disegni imperscrutabili e nella logica delle grandi vicende storiche.

Questo, pare a noi, in tutto il mistero dei destini individuali e collettivi, è dunque il mondo nuovo, quello che fa un falò di tutta la biblioteca secentesca di don Ferrante descritta al cap. XXVII, del diverso senso dell'onore di don Rodrigo e padre Cristoforo, delle questioni di precedenza e posizione sociale, ma anche di tutta la scienza, in specie l'astrologia di cui, come del resto di questioni di onore e cavalleria e duello, don Ferrante è un grande esperto. E non è un caso che proprio astrologia e cavalleria siano in questione, poiché si tratta di una scienza del destino e dell'arte aristocratica della costruzione di sé. Quei libri di don Ferrante, come scrive Manzoni, magari finiscono fra le curiosità esposte nelle bancarelle dei rigattieri, come relitti di una sorta di naufragio generale, e quelle due «scienze» definiscono ciò che, con la catastrofe di quel mondo già del resto terra desolata all'inizio del romanzo, deve andare perduto perché tutto invero cambi. La peste è dunque provvidenziale come segno del mutamento del tempo, come catastrofe rigeneratrice; è «la scopa» di cui parla don Abbondio

al cap. XXXVII,²² certo e che fa giustizia del mondo culturale racchiuso esattamente in quella biblioteca²³ in attesa della pioggia rigeneratrice e purificatrice che feconda i germogli del mondo nuovo, quello, certo dei buoni affari e della felicità borghese su cui si chiude il romanzo. Ciò non deve stupire del resto. Non c'è romanzo dell'Ottocento, dell'Ottocento borghese, in cui trionfa il romanzo come *medium* di comunicazione, che non appartenga o alla categoria romanzo storico o a quella del romanzo di formazione, o a entrambe in diversa misura, proprio come epopea dell'individuo, dell'individualismo secondo le linee dell'estetica hegeliana, ciò che, evidentemente, con un giudizio *ex post factum*, non può che indicare quella via della privatizzazione della storia, di cui parla Lukács, a proposito dell'effetto post-quarantotto, e dunque, certamente, anche della «privatizzazione del destino» di cui dice Luperini²⁴ seguendo la lezione di Lukács a proposito della privatizzazione della storia.²⁵ Tutto molto giusto naturalmente. Non potremmo sostenere che in questi «incontri essenziali» dei *Promessi sposi* si consumi già un tragitto di «privatizzazione» di storia e destino, naturalmente; ma, in quel «sugo della storia», in quel nucleo di felicità familiare come nido degli affetti, e della prosperità piccolo-borghese alla fine conquistata dopo tanti affanni, non c'è forse già quella traccia, e non è indicata già quella strada?

²² *Ibidem*, p. 732.

²³ Si veda al proposito F. Erspamer, *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982, ma sulla fine di quel mondo vale la pena di considerare per esempio il primo libro di Scipione Maffei, *Della scienza chiamata cavalleresca, libri 3*, Roma, Francesco Gonzaga, 1710 che certo Manzoni conosceva. A proposito di Maffei e della crisi 'cavalleresca' nell'illuminismo rinvio a M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 413 ss.

²⁴ R. Luperini, *L'incontro e il caso* cit. pp. 8, 10, 21 e *passim*.

²⁵ G. Lukács, *Der Historische Roman* cit., cap. III sulla crisi del Realismo, in particolare pp. 235-236.

Remo Ceserani

Ancora sulla critica tematica

L'occasione per tornare a discutere qui con voi della critica tematica mi è offerta dalla lettura di un libro stimolante, pieno di idee e scritto molto bene, di Romano Luperini.¹ Il libro contiene letture e interpretazioni finissime e originali, sia di testi a lui molto noti e familiari, ora esaminati da un punto di vista nuovo, sia di testi che non immaginavo facessero parte del suo bagaglio culturale immediato, come *L'éducation sentimentale* di Flaubert, i racconti di Maupassant, Musil e Kafka, i *Dubliners*, il *Portrait* e l'*Ulysses* di Joyce, sui quali conduce il suo studio analitico, ma anche numerosi altri, dalla Bibbia al romanzo greco, da Stendhal a George Eliot, da Balzac a Tolstoj, da Conrad a Kafka, da Beckett a Philip Roth, a molti altri ancora. Questa apertura alla letteratura europea della modernità fa di questo libro un sostanzioso contributo agli studi comparati. Ci sono inoltre, presenti in tutto il libro ed esplicitamente dichiarate nei paragrafi 8 e 9 dell'Introduzione (rispettivamente intitolati *L'incontro come grande metafora* e *Perché il tema dell'incontro*), una tensione conoscitiva e una partecipazione appassionata, che si avvertono anche nello stile della scrittura e ne fanno una commossa testimonianza della dedizione dell'autore al proprio lavoro di critico letterario, inteso come dialogo ermeneutico, e

¹ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

anche al proprio ruolo di intellettuale che conferma, in un periodo di crisi di valori, il proprio impegno nella società e nelle istituzioni educative.² Le riflessioni che seguono, anche quando esprimono qualche perplessità su alcune delle proposte interpretative di Luperini, muovono da una sostanziale condivisione di esperienze e interessi e da una convinta adesione alla forza conoscitiva del dialogo intellettuale.

Luperini, in una chiara introduzione, spiega le ragioni e l'originalità di questo suo esperimento di critica tematica. Egli non esita a dichiarare le sue perplessità sui fondamenti teorici della metodologia tematica, e riafferma nel contempo la sua adesione convinta a quelli che sono stati negli anni i suoi principali orientamenti teorici: un marxismo non rigido e dogmatico, uno storicismo sia pur revisionato e reso flessibile (che in questo libro riaffiora con alcuni evidenti rinvii a Lukács, ma anche a uno storicista molto più problematico come Auerbach), un'attenzione, sia pur mai troppo esplicita, alla psicoanalisi, uno schieramento convinto in favore dell'ermeneutica letteraria.

Credo che sia opportuno che io dichiari a mia volta qual è il mio atteggiamento verso il metodo della critica tematica. Anzitutto devo dire che per carattere ma anche per convinzione teorica io non mi sento di allinearli in modo esclusivo con un metodo critico, e quindi nemmeno con la critica tematica, pur avendola praticata, insieme con altri metodi, e pur avendo contribuito a decidere la struttura di base e le scelte di metodo del recente *Dizionario dei temi letterari* (DTL)³ e avendone preso, insieme con Mario Domenichelli e Pino Fasano, la responsabilità dell'esecuzione. Mi è capitato più volte di dire che, mentre in filosofia e nelle questioni ideologiche, preferisco le posizioni nette e chiare, anche se aperte al dialogo, nel caso della lettura e interpretazione dei testi letterari sono abbastanza sospettoso delle posizioni

² R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto*, Roma-Bari, Laterza, 1999; idem, *Tradimento dei chierici e lavoratori della conoscenza*, «Italian culture» (24-25), 2006-2007, pp. 169-183; idem, *La condizione intellettuale. Funzione e ruolo dei mediatori del sapere*, «Unisinforma. Lettera d'informazione dell'Università degli studi di Siena» XV (7), 2007, pp. 23-27.

³ R. Ceserani-Domenichelli-P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, 3 voll., Torino, UTET, 2007.

rigide, delle scelte metodologiche di scuola, e sono convinto che si possa affrontare l'interpretazione da punti di vista diversi, applicando di volta in volta il metodo che sembra dare i migliori risultati per la comprensione e la penetrazione negli strati più profondi e significativi del testo, così realizzando quel *Zirkel im Verstehen* o *hermeneutischer Zirkel* teorizzato da Wilhelm Dilthey e caro a Leo Spitzer.⁴

Nel caso della critica tematica, la situazione mi pare particolarmente delicata. I temi, come si sa e nonostante i tentativi teorici fatti nel tempo dalla Frenzel a Bremond, da Daemmrich a Segre e via via fino a Schlegel e Ziolkowski,⁵ sono estremamente difficili da identificare e definire. Mi sono sempre parse eccessive le pretese teoriche e le prescrizioni di metodo di una Frenzel⁶ e, sull'altro versante, la tendenza di molti colleghi francesi a definire, classificare e trattare i temi esclusivamente nell'ambito della scuola mitografica,⁷ oppure, come fanno Schlegel e Ziolkowski, sulla scia di Lotman, in un modo che mi pare più produttivo, anche se forse troppo unidirezionale, nell'ambito della critica antropologica. Tendo a considerare lo studio tematico un atto sostanzialmente pragmatico ed empirico. Come si identifica un tema? Ha una qualche utilità distinguere fra temi e motivi?

Già la scelta del tema su cui impostare uno studio è operazione

⁴ R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2002; *Sacralizzazione del testo e testualizzazione del mondo*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», n. s., XXV (47), 2004, pp. 43-51; idem, *Il testo in analisi: Robert Frost «Desert Places» (1936)*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», n.s., XXVII (51), 2006, pp. 49-56.

⁵ E. Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, Metzler, 1966; C. Bremond, *En deçà et au-delà d'un conte: le devenir des thèmes*, Paris, Gallimard, 1991, trad. it. *Il divenire dei temi. Al di qua e al di là di un racconto*, a cura di D. Giglioli, Firenze, La Nuova Italia, 1997; H.S. e I. Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*, Tübingen, Francke, 1957; C. Segre, *Tema/Motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1981, XIV, pp. 3-23; J. Shcheglov-A.K. Zholkowsky, *Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.

⁶ E. Frenzel, *op. cit.*

⁷ P. Brunel, *Mythocritique: théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992; idem (a cura di), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Montecarlo, Rocher, 1988 (nuova ed. aumentata 1994), trad. it. parziale a cura di G. Gambetta, *Dizionario dei miti letterari*, Milano, Bompiani, 1995; idem, *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1994.

pragmatica assai delicata. Alcuni lavori tematici che ho fatto in passato⁸ e l'esperienza del DTL mi hanno fornito qualche insegnamento. In linea generale, come scelta di principio, il primo gesto pragmatico per chi si accinge a studiare un tema è di sceglierne uno che abbia una forte densità semantica e abbia la capacità di diventare anche procedimento formale nella rappresentazione e nella narrazione. Un'altra regola importante è che il tema prescelto abbia un suo posto significativo dentro una rete o un gruppo (*cluster*) di temi, arricchendosi del loro insieme di significati e al tempo stesso rafforzando quell'insieme di significati e apportandovi una sua sfumatura importante. Quanto alla questione della posizione di quel tema dentro l'evoluzione storica dell'immaginario umano e delle sue rappresentazioni, uno dei pericoli persistenti della critica tematica è quello di ignorare la concreta sostanza testuale in cui si presenta un tema e di annegare ogni tema dentro il mare indistinto dell'immaginario universale o dell'inconscio collettivo (sulla scia di Karl Gustav Jung, Gaston Bachelard e compagni), finendo così per privilegiare temi che sembrano appartenere alla condizione umana nella sua dimensione esistenziale permanente, apparentemente fuori dalla storia.

A me l'esperienza fatta allestendo, insieme con Lidia De Federicis, il libro *Il materiale e l'immaginario*,⁹ nel quale le strutture tematiche si raccordano dialetticamente, per ogni periodo storico, con le strutture

⁸ R. Ceserani, *Treni di carta: l'immaginario in ferrovia. L'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993, nuova edizione Torino, Bollati-Boringhieri, 2002; idem, *L'impatto della tecnica fotografica su alcuni procedimenti dell'immaginario letterario contemporaneo*, «L'Asino d'oro» V (9), 1994, pp. 53-64; idem, *L'immaginazione cospiratoria*, in S. Micali (a cura di), *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis II*, Firenze, Le Monnier 2003, pp. 7-20; *Ecfrasi e fotografia: un racconto di Mario Praz e un romanzo di Anita Brookner*, in U.M. Olivieri (a cura di), *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2003, pp. 279-297; idem, *L'inganno: un tema molto teatrale*, in L. Pertile-R.A. Syska-Lamparska-A. Oldcorn (a cura di), *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido*, Ravenna, Longo, 2006, pp. 327-335; idem, *Il tema della fotografia nell'opera narrativa di Pirandello*, in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura e fotografia*, I, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 245-264; idem, *La nebbia: luoghi reali e metaforici*, «Revue Romanes» I-CII (2), 2007, numéro thématique *Le défi de la topologie littéraire* sous la direction de R. Ceserani et C. Meiner, pp. 188-219.

⁹ R. Ceserani-L. De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, 10 voll., Torino, Loescher, 1979-1996.

stilistiche e retoriche della scrittura, le condizioni della vita materiale e socio-economica, le vicende ideologiche, l'evoluzione del pensiero e della conoscenza scientifica del mondo, mi ha insegnato che in ogni periodo concretamente storico l'immaginario umano si organizza attorno a delle strutture tematiche (e anche formali) molto precise, stabilendo gerarchie e rapporti fra i temi, determinando la presenza di alcuni temi dominanti, ma anche di temi secondari che danno vita agli aspetti secondari, più in ombra, spesso decisamente contrapposti ai temi dominanti. È solo tenendo presente questo complesso sistema di rapporti e gerarchie che si può tentare l'interpretazione complessiva (sempre inevitabilmente limitata e provvisoria) di un periodo storico e delineare gli scenari antropologici e culturali che lo caratterizzano.

Scegliere come tema l'incontro può sembrare a prima vista perfettamente dentro le regole che ho appena annunciato. E invece a me pare che la scelta presenti qualche pericolo. L'incontro, più che un tema che può diventare in certi testi procedimento formale strutturante, è un procedimento formale e comunicativo, anzi un dato permanente della condizione dell'uomo che vive in società e ha rapporti con suoi simili, che a volte può addensarsi semanticamente e divenire un tema. A suo tempo quando alla Scuola estiva europea di letterature comparate Synapsis si è deciso di dedicare una delle sessioni al tema dell'incontro, a cui fu invitato a tenere dei seminari proprio Romano Luperini (e quei seminari sono infatti all'origine di questo suo libro) non ho nascosto le mie perplessità su quella scelta. Quella mia posizione, allora subito messa a tacere, mi pare risulti evidente anche dal fatto che nel DTL la voce *incontro* non c'è. Io mi assumo la responsabilità di quella decisione, che allora fu condivisa dagli altri direttori del Dizionario. È capitato in altre occasioni di accorgerci all'improvviso di una grossa lacuna nel nostro lemmario. Quando, per esempio, in occasione di un'altra sessione di Synapsis, si è deciso di affrontare il tema dello scandalo e noi al Dizionario ci siamo accorti che c'eravamo dimenticati di inserirlo fra i nostri temi, ci siamo poi precipitati a prenderlo nella dovuta considerazione. Nel caso di *incontro*, ci siamo comportati diversamente, credo con qualche buona ragione.

Quell'anno a Synapsis la scelta era stata suggerita, non a caso, da

una grande studiosa inglese della cultura dell'Ottocento, del darwinismo, delle scoperte scientifiche di quel secolo e del loro impatto sull'immaginario letterario: parlo di *dame* Gillian Beer, la quale, quando suggerì quel titolo, pensava ovviamente alla parola inglese *encounter*. La proposta era stata subito appoggiata da Laura Caretti, la quale probabilmente ha subito pensato a qualche testo teatrale, di Beckett per esempio, ma si può andare indietro fino a Menandro, a Plauto, a Terenzio, con un personaggio che entra in scena da una parte del palco e incontra un altro che entra in scena dalla parte opposta. Qui, vedete, c'è un primo problema: in italiano, e anche in francese, i termini *incontro* e *rencontre* si applicano indifferentemente a due tipi di incontro abbastanza diversi fra loro. Il primo è l'incontro fortuito, l'imbatarsi casuale in qualcuno: Mosè che incontra Jahveh nascosto nel cespuglio ardente, Edipo che incontra il padre Laio a un incrocio sulla strada per Tebe, gli apostoli che incontrano Cristo risorto, Stanley che incontra Livingston sulle sponde del lago Tanganica, o addirittura le persone che incontrano i messaggeri di un altro mondo, dando vita a incontri che vengono così classificati: del primo tipo per chi avvista un disco volante, del secondo tipo per chi trova le tracce di una presenza extra-terrestre, del terzo tipo per chi si imbatte in creature aliene come nel film di Steven Spielberg. L'altro tipo di incontro è quello voluto e preparato attraverso un appuntamento, un invito, la manifestazione collettiva di una comunità (gli incontri annuali di Cérisy-la-Salle, per esempio). In altre lingue la distinzione fra i due tipi di incontro è più chiara. In inglese ci sono due termini diversi per indicare queste due occasioni: *encounter* e *meeting* e lo stesso succede nell'austero e molto preciso vocabolario tedesco con *Begegnung* e *Treffen*. L'italiano *incontro* e il francese *rencontre*, che derivano da una chiara etimologia latina, quando hanno il significato di un incontro casuale e inaspettato, hanno rapporti molto stretti con alcuni temi come *destino*, *caso*, *incidente*, *apparizione*, *saluto* (tipico tema stilnovistico), *simpatia*, *antipatia*, *morte* («andare incontro alla morte»). Quando hanno il significato di colloquio programmato, appuntamento, confronto, hanno rapporto con tutt'altri temi, fra cui per esempio *accordo*, *disaccordo*, *confronto*,

intervista, faccia a faccia, ma anche *congresso, riunione, assemblea* (in inglese *meeting*, nel senso di «riunione di persone per discutere», è già attestato nel 1513 e nel Seicento veniva applicato per gli incontri religiosi fra nonconformisti – oggi resta in uso quasi soltanto fra i Quacqueri). In ogni caso, sia in un senso che nell'altro, l'incontro sembra avere la caratteristica di applicarsi più a un'azione teatrale e narrativa, a un procedimento formale, che a una struttura tematica, anzi ne è la stessa materia di base: senza incontri fra personaggi e conseguenti azioni e dialoghi, non si avrebbe struttura narrativa. Certo, capita che un incontro improvviso, la comparsa a sorpresa di una persona ignota oppure una ricomparsa dopo tanti anni di una persona dimenticata (potrei dare molti esempi, e comunque molti ne dà Luperini) determini una svolta importante nel *plot* di una storia, e in certi casi possa assumere un valore tematico, nel senso di un addensarsi di significati e un caricarsi di volta in volta di un valore simbolico o allegorico o, come lo chiama Luperini prendendo a prestito il termine joyciano, un valore «epifanico». Ciò avviene soprattutto quando *incontro* viene usato nel senso di *encounter* e *Begegnung*, per la forte connessione con il destino, il senso o il nonsenso della vita, la morte (*incontro fatale*). Ciò mi pare avvenga molto più spesso e con maggior importanza e significato di quando incontro ha il senso di *meeting* e *Treffen*.

Se si va a vedere, nel DTL, l'appendice dedicata alla Rete tematica, si trova, alla voce *incontro* questa ricca serie di rimandi: *amicizia, avventura, bosco e foresta, castello, cavaliere, caverna, chiesa, colle, collina, collezionista, colonia, colonizzazione, corteggiamento, dimora, abitazione, casa, identità/agnizione, innamoramento, intrigo/trama, occasione, oste/osteria, sorgente/fonte/fontana/pozzo, strada, treno*. Manca, curiosamente, *destino*, che non solo Luperini ha segnalato come tema importante del suo libro nel sottotitolo, accanto a quello di *caso* che compare invece, in posizione gerarchicamente superiore, nel titolo, ma che poi Mario Domenichelli ha proposto di considerare tema particolarmente importante di questo studio in una sua bella e meditata recensione al libro del collega.¹⁰

¹⁰ M. Domenichelli, *Lo scriba, il mondo, la storia. Considerazioni in margine a "L'incontro e il caso" di R. Luperini*, «Intersezioni» (1), 2008, pp. 135-146.

Luperini, anche se non lo dice mai apertamente, in realtà sembra ben consapevole della complessità di significati di *incontro* e infatti molto spesso accompagna la parola *incontro* con un aggettivo (*casuale*, *programmato* e simili) e distingue fra *incontro essenziale* e *incontro inessenziale*, *incontro epifanico*, *incontro casuale*, *incontro impossibile*, *incontro mancato*, *incontro vuoto*, *incontro sostituito*, *incontro a distanza*, *incontro simbolico*, *incontro allegorico*. È anche consapevole della stretta parentela, nei testi che esamina, dell'*incontro* con il *caso* e il *destino* (che infatti figurano nel titolo e nel sottotitolo del libro e sono facilmente raccordabili con questo o quel tipo di incontro che viene esaminato). E però rimango perplesso quando egli tratta alla stessa stregua gli incontri nel senso di *Begegnung* e quelli nel senso di *Treffen*. Inoltre rimango perplesso quando, basandosi su una campionatura tutto sommato abbastanza scarsa, anche se ispirata all'esempio molto suggestivo e felice (certo, non facilmente ripetibile) di Erich Auerbach,¹¹ e usando il gruppo tematico *incontro-caso-destino*, egli giunge a tirare delle conclusioni generali di carattere storiografico sui cambiamenti culturali fra modernità, romanticismo, tarda modernità e postmoderno.

L'aver scelto l'incontro come tema e procedimento narrativo, come ha fatto Luperini, dà sicuramente dei risultati significativi, ma non può evitare un inconveniente: l'incontro, come abbiamo visto, è un elemento onnipresente nelle vicende umane. Perché possa dare qualche frutto e offrire una base forte per tentare una ricostruzione storica di atteggiamenti antropologici e culturali diversi nel tempo, occorre tener conto non solo delle varie tipologie di incontro che si danno nell'esperienza umana, ma delle circostanze, dell'atteggiamento dei protagonisti, degli svolgimenti e delle conseguenze di ogni incontro e delle occasioni testuali in cui quel procedimento si tematizza. C'è, come dice bene Luperini nell'introduzione, una differenza sostanziale fra i vari tipi di incontro, che possono diventare di volta in volta scontri, con-

¹¹ E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946, trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, a cura di A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 1956.

fronti, interrogazioni, sfide, avventure nell'ignoto, occasioni afferrate e occasioni mancate. Gli incontri fra Dante e le anime dei dannati, dei purganti e dei beati nel corso del suo pellegrinaggio nella *Divina commedia* sono, come dice bene Luperini, determinati con logica rigorosa dai disegni divini. Quelli che i personaggi dell'*Orlando furioso* di Ariosto fanno nel loro continuo vagare per le selve, i mari e le strade del mondo perdendosi e ritrovandosi, obbediscono a una logica molto diversa: alla legge dell'errore e dell'erranza a suo tempo studiata da Sergio Zatti,¹² e contemporaneamente all'imperativo narrativo secondo cui «chiunque si pone alla ricerca di qualcosa non la trova ma trova invece quello che non cerca». Altra ancora la logica che domina gli incontri, come osserva di nuovo Luperini, nel *Don Chisciotte* di Cervantes, dove «il fortuito [è] fatto rientrare a forza in una superiore necessità», anticipando, nel suo «tentativo di attribuire significato che si rivela in tutta la sua vanità»,¹³ il romanzo moderno. Altro significato ancora hanno gli incontri, simboli evidenti del destino, che aprono spesso i romanzi di Thomas Hardy, con uno o due viandanti che entrano camminando nel mondo narrativo del Wessex e si avviano ad affrontare le vicende drammatiche che li attendono. Tanti altri esempi potrei dare.

Molto belle sono le pagine che Luperini dedica ai *Promessi sposi* di Manzoni, anche se mi pare discutibile che a Manzoni, e solo a lui (o, solo per cenni, a Stendhal e Balzac), sia affidato il compito di rappresentare la funzione dell'incontro nella letteratura precedente alla svolta del 1848. Non è tanto questione dell'ancora incerta appartenenza del *Promessi sposi* al canone del romanzo europeo (Fredric Jameson, per esempio, non ha avuto incertezze a inserirvelo¹⁴). Il fatto è che a me pare che il tema dell'incontro nei *Promessi sposi* si colleghi a un sistema tematico abbastanza particolare, forse non rappresentati-

¹² S. Zatti, *Il «Furioso» tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990

¹³ R. Luperini, *L'incontro e il caso* cit., p. 14.

¹⁴ F. Jameson, *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, New-York, London, 1981, trad. it. *L'inconscio politico: testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990.

vo sino in fondo dei sistemi tematici dominanti nella letteratura europea del primo Ottocento. Non mancano, nel romanzo, incontri casuali, o apparentemente casuali, a cominciare da quello del primo capitolo, ma molti di quelli che Luperini esamina non sono incontri casuali. Certo tale non è l'incontro fra Lucia e l'Innominato, che Luperini stesso definisce un «confronto» e un «conflitto tra il bene e il male» (in evidente rapporto con una lunga tradizione religiosa, fra Medioevo ed età barocca) e che lui eleva a «paradigma ricorrente» degli incontri nel romanzo, mescolando i due tipi di incontro, quelli casuali e quelli programmati o determinati da forze riconoscibili (Dio, la storia, le passioni). Non mi pare che appartenga alla categoria degli incontri casuali quello che Luperini stesso definisce «scontro»¹⁵ fra padre Cristoforo e don Rodrigo. Io sentirei il bisogno di approfondire molto qui il discorso e sarei abbastanza restio a usare l'incontro, nel senso di *encounter*, come tema ricorrente nei *Promessi sposi*. Agli incontri apparentemente casuali, ma forieri di vicende e avventure romanzesche, come quello iniziale tra don Abbondio e i bravi, che mette in campo i temi della prepotenza di classe e del timore reverenziale dei potenti, si affiancano nel romanzo incontri molto più significativi, sul piano dei valori profondi del libro, gestiti dalla divina provvidenza (in essa si trasforma in questo libro il tema del destino) e con i suoi strumenti di retribuzione e distribuzione di meriti e colpe. C'è nel romanzo, come molti critici hanno osservato, un piccolo *Bildungsroman*, che ha per protagonista Renzo il quale, attraverso incontri, ostacoli ed esperienze, messi in campo dalla divina provvidenza, acquista pian piano una sua «educazione» e raggiunge una sua maturità, attraverso anche una trasformazione di stato sociale (da contadino a piccolo imprenditore). Le scene conclusive del romanzo, con il quadretto familiare e le considerazioni di Renzo e Lucia (e del narratore) sono una tranquilla conferma di quella raggiunta maturità e di una manzoniana, borghese, concezione del mondo (verrebbe quasi voglia di definirla *biedermeier*).

Chiave di volta della ricostruzione storica di Luperini è il cambiamento radicale, che sarebbe avvenuto nel 1848, nella sostanza stessa

¹⁵ R. Luperini, *L'incontro e il caso cit.*, p. 43.

del tema dell'incontro e nel ruolo da esso svolto nelle trame narrative. Simbolica diventa, come segnale preciso di quel cambiamento, interpretato come avvio della sensibilità moderna, la lirica di Charles Baudelaire *À une passante* (1857). Il cambiamento è generato dalla nuova ambientazione cittadina (cambiamento nello spazio), dalla nuova visione istantanea ed epifanica dell'esperienza (cambiamento nel tempo), dalla casualità con cui avvengono gli incontri nella nuova vita convulsa della folla (cambiamento sociale), dalle nuove occasioni di contatto fra i corpi e al carattere pubblico e indiscriminato che assumono la seduzione e il desiderio erotico (cambiamento nei rapporti sessuali). Dominanti sono la occasionalità, la transitorietà e la frammentazione delle sensazioni, che conferiscono all'esperienza un carattere di forte precarietà (nuovo sentimento della perdita, del lutto e della morte). Si tratta di modificazioni molto forti, come avvertì benissimo Benjamin. Esse pongono tuttavia il problema del rapporto fra Baudelaire e le esperienze storiche del suo tempo, che già nella complessa (e purtroppo incompleta) ricostruzione di Benjamin sembrerebbe aver coinvolto molti più fattori che non semplicemente il drammatico fallimento delle rivoluzioni democratiche borghesi del 1848 e il ripiegamento ideologico e psicologico seguito alla delusione degli slanci e dei progetti di rinnovamento.¹⁶ Esse pongono inoltre, con anche maggior insistenza, il problema del raccordo storico fra le esperienze letterarie di quel periodo e le esperienze politiche.

Un altro momento chiave, nella ricostruzione di Luperini, è rappresentato dall'*Éducation sentimentale* (1869) di Gustave Flaubert, che egli sottopone a un'analisi ampia, approfondita, finissima anche nelle analisi dello stile, delle strutture narrative e delle implicazioni psicologiche del testo. L'analisi, che dedica una particolare attenzione ai molti incontri, essenziali e inessenziali, che costellano il romanzo (in realtà, come osserva giustamente Luperini: «una rete fittissima di in-

¹⁶ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt, 1982, trad. it. a cura di G. Agamben, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986.

contri inessenziali»¹⁷), si estende anche alla struttura molto calcolata del romanzo, al sistema del personaggi, al rapporto tra vicende individuali e vicende sociali, alle questioni di genere, alla tonalità generale del testo. L'interpretazione di Luperini a me pare in gran parte condivisibile ed equilibrata e in accordo con alcune delle interpretazioni più autorevoli e convincenti che sono state date dell'*Éducation*. Come si sa il romanzo a suo tempo ha sconcertato i lettori e i primi recensori, ha continuato a ricevere, accanto a reazioni entusiastiche, anche non poche dichiarazioni e critiche di tipo negativo (da quelle di Albert Thibaudet e Marcel Proust alle più recenti di Nathalie Sarraute).¹⁸ Nel complesso ha ricevuto grandissima attenzione, suscitando interpretazioni a volte nettamente contrapposte, tanto da risultare anche, per la sua straordinaria originalità, fra i testi più intriganti della narrativa del secondo Ottocento.¹⁹ Le mie perplessità rispetto all'interpretazione di Luperini riguardano solo alcune sfumature nella lettura che egli dà di alcuni episodi e, con maggior rilievo, le conclusioni generali di carattere storiografico che egli trae dalla sua interpretazione.

¹⁷ Cfr. R. Luperini, *L'incontro e il caso cit.*, p. 100.

¹⁸ M. Proust, *À propos du «Style» de Flaubert*, in *Contre Sainte-Beuve*, a cura di P. Clarac e Y. Sandre, Paris, Gallimard, 1971, pp. 586-600; A. Thibaudet, *Gustave Flaubert: 1821-1889: sa vie, ses romans, son style*, Paris, Plon-Nourrit, 1922, trad. it. *Gustave Flaubert*, Milano, Il Saggiatore, 1964; N. Sarraute, *Paul Valéry et l'enfant d'elephant; Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986, trad. it. *Paul Valéry e l'elefantino; Flaubert il precursore*, Torino, Einaudi, 1988.

¹⁹ Fra i numerosi studi critici mi limito a citare quelli più pertinenti a questa discussione: G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlin, Cassirer, 1920 (nuova ediz. Neuwied am Rhein, Luchterhand, 1963), trad. it. *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999; V. Brombert, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Princeton, Princeton University Press, 1965, trad. it. *I romanzi di Flaubert. Studio di temi e tecniche*, Bologna, Il Mulino, 1989; G. Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, trad. it. *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, e *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi 1978; J. Culler, *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, Ithaca, Cornell University Press, 1974; P. Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Knopf, 1984, trad. it. *Trame, Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004; S. Agosti, *Come leggere "l'Éducation sentimentale"*, in G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di M. Balatti, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. VII-XXXV; William Paulson, *Sentimental Education. The Complexity of Disenchantment*, New York, Twayne, 1992; J.-C. Valtat, *L'Éducation sentimentale. Un roman d'apprentissage*, Paris, PUF, 1996; H. Nehr, *Das sentimentalische Objekt. Die Kritik der Romantik in Flauberts 'Éducation sentimentale'*, Heidelberg, Winter, 2007.

Il libro, le cui vicende si collocano proprio negli anni attorno al 1848 e comprende pagine famose e spietate di descrizione degli avvenimenti parigini di quell'anno, si apre con una straordinaria scena di incontro, al tempo stesso casuale, inatteso, forse essenziale, forse fatale, determinante per il futuro destino del protagonista Frédéric e anche di madame Arnoux in quel momento ancora «l'inconnue», tanto che non a caso questo episodio e la frase culminante che lo caratterizza: *Leur yeux se rancontrèrent*, ha suggerito a Jean Rousset, il titolo del noto libro sul tema dell'incontro come occasione di un innamoramento a prima vista (da lui definito «operation oculaire»).²⁰

Di incontri essenziali, inessenziali, fatali, casuali, mancati, sostituiti, epifanici (quello appunto, iniziale, con Madame Arnoux), simbolici, allegorici, ce ne sono tanti nel romanzo e, certamente, fra i tanti, sembrano avere un particolare rilievo, oltre a quello iniziale e a quello conclusivo (Parte III, cap. 6) con Madame Arnoux, oltre a quelli con Rosanette e Madame Dambreuse, altri due incontri, anch'essi posti all'inizio e alla fine del romanzo, con l'amico Deslauriers.

Luperini esamina con grande finezza l'incontro iniziale tra Frédéric e Madame Arnoux, modellato sui grandi incontri fulminanti dell'amore romantico, e cita giustamente in proposito la pagina di Roland Barthes su questo tipo di incontri:

La Rencontre fait passer sur le sujet amoureux (déjà ravi) l'étourdissement d'un hasard surnaturel: l'amour appartient à l'ordre (dionysiaque) du coup de dés.²¹

(Sottolineo le parole *hasard* e *étourdissement*, quest'ultimo nel testo italiano tradotto, non molto felicemente, con «sbalordimento»).

Ma fa anche subito notare come, proprio dopo la descrizione del momento culminante dell'incontro «Leur yeux se rencontrèrent», il narratore, con un voluto intervento strategico e uno straordinario effetto di stridente contrasto e di svuotamento di ogni slancio romantico, fa

²⁰ J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981; l'analisi dell'*Éducation sentimentale* alle pp. 24-28.

²¹ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), in *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2000, trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979. La citazione dell'originale francese a p. 245, quella della traduzione italiana a p. 110.

intervenire il signor Arnoux: «Ma femme, es-tu prête?». «La creatura angelica si trasforma in moglie, trattata in modi spicciativi da un marito volgare».²²

Luperini esamina anche a lungo l'incontro finale fra i due protagonisti del libro, che tanto inchiostro ha fatto versare agli interpreti. La sua interpretazione, che mi pare molto convincente, si avvale in questo caso di strumenti psicoanalitici e punta decisamente a mettere in campo, per spiegare sia la tematica psicologica sia quella sociologica dell'episodio, gli strumenti che appartengono «all'ordine del represso e del rimosso»,²³ così come si concentra sulla vena malinconica, luttuosa, quasi funerea che domina secondo lui queste pagine:

L'addio di Frédéric a Mme Arnoux è anche un addio di Flaubert ai valori del romanticismo, all'idealismo dell'amore-rivelazione; nello stesso tempo, nella sua struggente nostalgia, è anche rielaborazione di un lutto più intimo, di una lacerazione più profonda che non ha solo un particolare valore storico-culturale, ma anche un significato esistenziale di portata universale: il lutto che vi viene rielaborato è infatti anche quello dell'amore edipico del figlio per la madre. [...].

L'inizio e la fine del capitolo si corrispondono sotto il segno della malinconia, della scomparsa e del lutto.

Il tasso di pathos è qui certamente elevato. E tuttavia non è privo di contrappesi, a volte apertamente ironici, a volte scaturenti invece dall'oggettività del racconto. [...].

Se per «grande storia d'amore» si intende una storia d'amore assoluto e totale, *L'Éducation sentimentale* non è di questo tipo dato che inserisce troppi anticorpi nella vicenda romantica. Piuttosto è una storia d'amore moderno, dunque postromantica, che dell'amore come esperienza piena e totalizzante canta l'impossibilità e il lutto. Il suo omologo non sta nel modello inaugurato da *Die Leiden des jungen Werther* ma in *À une passante* di Baudelaire.²⁴

Il primo incontro fra Frédéric e Deslauriels, al collegio (Parte I,

²² R. Luperini, *L'incontro e il caso cit.*, p. 76.

²³ In queste parole si avverte un'eco dell'interpretazione del noto libro di J.-P. Sartre, *L'idiote de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971, trad. it. *L'idiota della famiglia: Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, Milano, Il Saggiatore, 1977.

²⁴ R. Luperini, *L'incontro e il caso cit.*, pp. 83, 88 e 90.

cap. 2), si nutre di sogni e progetti comuni per il loro futuro: avventure, amori, viaggi, realizzazione di aspirazioni ambiziose, conquista di Parigi, successo (per Frédéric, forse, come scrittore; per Deslauriels, forse, come uomo politico e riformatore della società):

Ils parlaient de ce qu'il feraient plus tard, quand ils seraient sortis du collège. D'abord, ils entreprendraient un grand voyage, avec l'argent que Frédéric prélèverait sur sa fortune, à sa majorité. Puis ils revendraient à Paris, ils travailleraient ensemble, ne se quitteraient pas; et, comme délassément à leurs travaux, ils auraient des amours de princesses dans des boudoirs de satin, ou de fulgurantes orgies avec des courtisanes illustres. Des doutes succédaient à leurs emportements d'espoir. Après des crises de gaieté verbeuse, ils tombaient dans des silences profonds. (pp. 13-14)²⁵

Nel capitolo conclusivo del romanzo (Parte III, cap. 7) Frédéric e Deslauriers, in obbedienza alla «fatalité de leur nature qui les faisait toujours se rejoindre et s'aimer» (p. 453, e sottolinea quel *fatalité*) si incontrano di nuovo e hanno un lungo colloquio, confrontano le esperienze fatte, implicitamente confrontandole con i programmi e i sogni scambiatisi al tempo del collegio. Deslauriels, divenuto avvocato, ha conosciuto i rovesci politici, il fallimento di un matrimonio, gli incarichi più diversi, e ora è un piccolo impiegato, addetto alle questioni legali di un gruppo industriale. Frédéric, essendosi mangiato i due terzi della sua fortuna, vive da piccolo borghese.

Et ils résumèrent leur vie.

Ils l'avaient manqué tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir. Quelle en était la raison? (p. 425)

Le risposte che i due amici danno a questa domanda sono vaghe e dubbiose: il caso (*le hasard*), le circostanze, l'epoca in cui sono nati. Poi si abbandonano ai ricordi e in particolare, con una forte caduta di tensione ideale, alla loro prima, fallimentare, visita a un postribolo, già accennata senza spiegazioni precise, come osserva sottilmente Luperi-

²⁵ Cito da G. Flaubert, *L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*, a cura di E. Maynial, Paris, Garnier, 1958, indicando tra parentesi la pagina.

ni, nei primi incontri fra i due. Scrive Luperini:

[La] chiusura in sordina rovescia quella intensamente patetica del capitolo precedente. Attraverso il solito strumento del montaggio, l'autore riscrive il finale, mutandone ironicamente il segno.

[...]

[...]. *L'éducation* è un romanzo duplice: come se contenesse in sé due diversi romanzi con lo stesso protagonista, e nessuno dei due riuscisse a prendere il sopravvento. Le due forze convivono e s'intrecciano nel corso di tutta la narrazione, in un complesso rapporto di pesi e contrappesi che finiscono per equivalersi. [...].

[...] il ritorno costante del momento patetico-romantico da un lato e l'accanimento stesso nel distruggerlo dall'altro mostrano quanto amara sia stata, e rabbiosamente polemica (anche contro se stesso: come per un impulso autodistruttivo anzitutto nei propri confronti), questa conversione all'antiromanticismo.²⁶

Le due scene conclusive del romanzo costituiscono, sin dai giorni della sua pubblicazione, un terreno di scontro tra i critici, spesso condizionando l'intera interpretazione del testo. Basta ricordare, tra gli interpreti che ne danno un giudizio positivo, Georgy Lukács (che parla di una accettazione, da parte di Frédéric, delle realtà della vita, e di un raggiunto stato di «rassegnazione») e Victor Brombert, che a sua volta parla di rinuncia, di raggiunta capacità, in Frédéric, di liberarsi dei sogni romantici e di una passione ossessiva. Egli parla anche di un sentimento prevalente di nostalgia accompagnata a un amaro, accettato, distacco. I critici che privilegiano questa lettura, pur ammettendo momenti di ironia nel testo, ne accettano tendenzialmente la serietà, il tono pacatamente rassegnato, e intravedono una specie di conclusione a questo *Bildungsroman* sotto forma di una maturazione e accettazione delle realtà della vita. Fra gli interpreti che danno un giudizio opposto delle scene conclusive, basta ricordare Jonathan Culler. Secondo lui sono troppi i luoghi comuni della sensibilità romantica, troppe le dichiarazioni manifestamente insincere dei personaggi, troppe le frasi fatte per non pensare a un tasso di parodia, e a un rovesciamento programmatico dei diversi codici di comportamento prevalenti nella so-

²⁶ R. Luperini, *L'incontro e il caso cit.*, pp. 92-93.

cietà del tempo: il codice romantico (attraverso Frédéric e Madame Arnoux), quello razionale arrivista (attraverso Deslauriels), il codice dell'arte (attraverso Pellerin), il codice dell'oratoria rivoluzionaria (attraverso Rastignac), il codice delle convenzioni sociali dei salotti (attraverso i Dambreuse). I due amanti mancati sacralizzano il loro rapporto negando il presente «in a little drama of delicate touch».²⁷ Il *Bildungsroman* è un *Roman* senza *Bildung*:

Not only have Frédéric and Deslauriels learned nothing in this *Bildung*, but the reader can learn little from their example, and that is perhaps the most profound tragedy: that egregious failure brings no compensatory understanding.²⁸

Luperini propende per l'interpretazione alla Culler, ma egli può, avendo messo in gioco i concetti psicoanalitici del represso e della contraddizione, leggere queste pagine in modo più sottile e meno unidirezionale. Egli riprende, a ragione e con molti validi argomenti, alcuni degli elementi dell'analisi del cambiamento fatta a proposito del sonetto di Baudelaire e li allarga ad altri: inautenticità dei sentimenti, frattura fra idee, sogni ed esperienza reale, accidentalità della vita metropolitana, velleitarismo, dissociazione, appuntamenti mancati, sostituzioni, fraintendimenti, tendenza a guardare dalla finestra gli avvenimenti della storia (sia come atto reale che come atto simbolico):

D'altronde tutti i personaggi dell'*Éducation sentimentale* sono segnati da un divorzio radicale fra sentimenti, emozioni, propositi, da un lato, e realtà dei rapporti sociali, dall'altro, dove quei sentimenti, quelle emozioni e quei propositi non incidono mai. Lo scollamento fra la sfera privata e soggettiva e quella pubblica e oggettiva è totale; e si traduce in una crisi della volontà e in un'altra scissione irreparabile: quella fra intenti e loro realizzazione.

[...]

La scissione tra mondo dell'io e mondo dei rapporti sociali produce in Frédéric una condizione di distonia, una sorta di profonda estraneità che diventa ancora più acuta nei momenti in cui il contesto sociale è attraversato da passioni collettive e da movimenti di popolo che richiederebbero invece una adesione incondi-

²⁷ J. Culler, *Flaubert. The Uses of Uncertainty* cit., p. 154.

²⁸ *Ibidem*, p. 149.

zionata.²⁹

Ma allora quali sono i temi che caratterizzano questo romanzo? Dobbiamo forse sottoscrivere l'opinione sconsolata di Jonathan Culler che parla di indeterminatezza tematica? Secondo lui l'*Éducation sentimentale* è

a puzzling and exasperating masterpiece, it is the most striking, most challenging example of thematic indeterminacy. [...] Flaubert's world system is [...] that of an immense paradigm in which everything is equivalent and could replace anything else in the syntagma of chance.³⁰

Capisco le ragioni e l'exasperazione di Culler. E però continuo a pormi la domanda: quali sono i temi che caratterizzano questo romanzo? Sono portato a pensare che più che allo sviluppo di temi caratterizzanti noi assistiamo qui alla decostruzione e allo svuotamento dall'interno di due dei temi dominanti la nuova organizzazione sociale, le nuove visioni del mondo, le nuove sensibilità collettive e i nuovi modelli di comportamento che hanno cominciato a diffondersi in Europa tra fine Settecento e primo Ottocento e che vengono di solito considerati come prime grandi manifestazione della modernità (cosa diversa dal Modernismo, che si è manifestato più tardi, come presa di coscienza dei cambiamenti in corso e impegno volontario a tradurli in programmi artistici e culturali). I due temi caratterizzanti, che hanno trovato espressione in testi e racconti e addirittura in nuovi generi letterari, sono quello della comparsa prepotente dell'individualità borghese, come manifestazione autoreferenziale e costruzione volontaria e programmata di un proprio progetto di vita e di un proprio destino (non più, quindi, la pura e semplice conservazione biologica ma un vero e proprio programma di auto-conoscenza, che aveva già avuto anticipazioni nell'epoca pre-moderna, per esempio in Montaigne) e quello dell'affermazione dell'ideale dell'amore romantico, come unione completa e (almeno nelle intenzioni) eterna fra i due sessi, calata anche nelle strutture sociali del matrimonio e della famiglia. Al primo di

²⁹ R. Luperini, *L'incontro e il caso cit.*, p. 71.

³⁰ J. Culler, *Flaubert. The Uses of Uncertainty cit.*, pp. 147, 151.

questi ideali si è ispirata tanta letteratura, dall'autobiografia alla poesia lirica a un vero e proprio genere narrativo specifico, quello del romanzo di educazione e formazione (il *Bildungsroman*), a cui si è affiancato, per la ricerca dell'identità e della capacità di costruire il proprio destino di ogni nazione, il romanzo storico. Al secondo di questi ideali si sono ispirati, in letteratura, di nuovo la lirica e l'autobiografia, come espressione di sentimenti e passioni, e poi il romanzo sentimentale d'amore.³¹

È su questi aspetti dell'interpretazione storiografica che si manifesta il mio dissenso da Luperini e dagli schemi storiografici che fanno da sfondo, esplicitamente o implicitamente, alle sue pagine. Egli accetta le interpretazioni e periodizzazioni tradizionali (certo, senza appiattirsi sugli schemi storiografici di un Albert Soboul o di storici marxisti di tipo dogmatico: rivoluzione francese = rivoluzione borghese; 1848 = tentativi falliti di rilancio e completamento della rivoluzione borghese; 1870 = rivoluzione proletaria fallita; 1917 = rivoluzione proletaria riuscita in Russia). Io preferisco appoggiarmi alle tesi avanzate da parecchi studiosi che hanno negli ultimi decenni affrontato

³¹ Sui due temi, cfr. R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999; idem, *Il salto nella modernità nell'Europa del primo Ottocento*, in AA.VV., *Il movimento romantico in Germania e in Europa. Cinque conferenze 1993*, La Spezia, Associazione culturale italo-tedesca, 1994, pp. 5-25; *Theorie und Subversion der Gattungen*, in H.A. Glaser-G.M. Vajda (a cura di), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820: Epoche im Überblick*, «Comparative History of Literatures in European Languages», XIV, Amsterdam, John Benjamin, 2001, pp. 461-473; R. Ceserani-P. Pellini, *The belated development of a theory of the novel in Italian literary culture*, in P. Bondanella-A. Ciccarelli (a cura di), *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 1-19; R. Ceserani, *Dall'amore libertino all'amore romantico*, in F. Bacchini-C. Lalli (a cura di), *Che cos'è l'amor. Ciò che avete sempre saputo sull'amore ma non siete mai riusciti a spiegarvi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003, pp. 273-302; idem, *Body and Soul in Romantic Love*, in H.C. Buescu-J.F. Duarte-F.D. Da Silva (a cura di), *ACT 9: Corpo e Paisagem Românticos*, Lisboa, Edições Colibri, 2004, pp. 15-37; idem *Italy and Modernity: Peculiarities and Contradictions*, in L. Somigli-M. Moroni (a cura di) *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, pp. 35-62. La bibliografia, naturalmente è vastissima; mi limito a citare gli studi importantissimi di H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966 (nuova ed. ampliata 1974), trad. it. *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti, 1992 (da Blumenberg prendo la definizione di autoreferenzialità del nuovo soggetto borghese, nell'originale tedesco *Selbstbehauptung*) e di M. Berman, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982, trad. it. *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985.

questi problemi,³² avvalendosi del fatto che ormai viviamo in un altro periodo storico (comunque lo si voglia chiamare) e che questo ci consente, anche usando schemi marxistici, di dare del periodo storico precedente una descrizione più ampia e problematica, estesa all'intero periodo e segnata da avanzamenti e ripiegamenti, da fasi abbastanza differenziate, ma anche da alcune tendenze e contraddizioni di fondo che si sono via via manifestate. Secondo queste interpretazioni molte delle distinzioni manualistiche fra neo-classicismo, romanticismo, tardo-romanticismo, simbolismo, parnassianesimo e modernismo vanno utilizzate con molta circospezione. Visti dal punto di osservazione del nuovo clima culturale in cui siamo immersi, il secolo e mezzo in cui si è manifestata, in tutte le sue forme, la modernità, appare un periodo contrastato ma abbastanza unitario, la cui forza propulsiva ha in molte occasioni rivelato più volte la sua falsa coscienza e le sue fragilità. A smentire le ricostruzioni troppo rigide e schematiche, va aggiunto che fin dall'inizio della modernità accanto alle sue espressioni e rappresentazioni più convincenti, talvolta splendide ed efficaci talaltra più scontate e banali (tendenze che hanno ampiamente influenzato sia la cultura dell'educazione e della *Bildung* sia quella dell'amore romantico), sono circolate idee e testi che hanno puntato a decostruire quelle espressioni e rappresentazioni, a svelarne, con penetrazione critica, i lati negativi. Si pensi, per esempio, alle prese di posizione, in campo filosofico e ideologico, di Schopenhauer, Leopardi e Nietzsche. Fra i testi dell'immaginario si possono fare molti nomi, fin dagli anni del primo romanticismo tedesco. Temi come quelli perturbanti del doppio, della scissione dell'io e della frammentazione dell'esperienza hanno percorso la letteratura fantastica, a cominciare da Hoffmann e da testi come *Die Abenteuer der Sylvesternacht* (1814) o *Die Elixiere des Teufels* (1815), contrapponendosi criticamente all'ideologia dominante del-

³² Z. Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 1989, trad. it. *Modernità e olocausto*, Bologna, Il Mulino, 1992; idem, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press, 1990, ma sono numerosi i suoi saggi sull'argomento; F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, London, Verso, 2002, trad. it. *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Milano, Sansoni, 2003; idem, *The Modernist Papers*, London, Verso, 2007.

la costruzione programmata e autoreferenziale dell'individualità borghese; temi come quelli dell'idealizzazione ossessiva dell'amore, della sua unica realizzazione nella morte, del vampirismo, della femme fatale e diabolica, della prostituta e della mercificazione del sesso, hanno insidiato dall'interno la purezza e assolutezza dell'amore romantico, il suo slancio verso la perfezione e l'eternità, cominciando anche in questo caso con Hoffmann e sviluppandosi lungo tutto il percorso della modernità. Il procedimento narrativo dell'incontro può essere messo al servizio sia dell'uno che dell'altro sviluppo tematico: esso può essere l'incontro con un maestro, un compagno, un alleato, un avversario, e può riorganizzare in forma positiva e di progressiva educazione i tanti schemi narrativi della fiaba di magia, del romanzo d'avventura, del racconto epico o romanzesco, del romanzo picaresco; oppure può essere l'incontro con una serie di ostacoli insuperabili, di cattivi maestri, di sconfitte e forme di perdizione; può essere l'incontro con l'anima gemella, con la persona destinata a realizzare un'unione completa, in cui l'una e l'altra individualità (compresa quella femminile, finalmente dotata di una sua autonomia, di un suo particolare *Bildung*, di una sua specifica forma di desiderio erotico), così come può essere l'incontro con uno strumento di tragica delusione e di morte (onde il recupero delle storie di Tristano e Isotta, Eloisa e Abelardo, Giulietta e Romeo).

Una ricostruzione possibilmente poco rigida e dogmatica dello sfondo storico delle strutture sociali e culturali della modernità e delle proiezioni ideologiche e dell'immaginario di quel periodo, con tutte le ambiguità e contraddizioni del caso, può aiutarci anche nell'interpretazione delle strutture tematiche di un testo come l'*Éducation sentimentale* (e anche di *Madame Bovary* e dell'intera produzione di Flaubert). Fissarne troppo rigidamente i caratteri e accentuarne la novità tematica e la funzione di spartiacque nella storia dell'immaginario europeo può essere rischioso. Romanzi sul tema della *Bildung* oppure sul tema dell'amore romantico hanno continuato a comparire sulla scena letteraria della modernità. *David Copperfield* di Charles Dickens è del 1849; *Der grüne Heinrich* di Gottfried Keller del 1855; *Le confessioni d'un*

italiano di Ippolito Nievo del 1867; i dieci volumi del *Jean-Christoph* di Romain Rolland del 1904-12; *Demian* di Hermann Hesse del 1912; *Éducation européenne* di Romain Gary del 1945; *The World according to Garp* di John Irving del 1978; *La felicità domestica* di Lev Tolstoj è del 1859 e i romanzi che trattano dell'amore romantico in chiave positiva sono stati numerosissimi, fino a *Love Story* di Erich Segal, che è del 1970. (Diversi, e più vicini ai temi di Flaubert, saranno *Anna Karenina* di Tolstoj, del 1877, ed *Effi Briest* di Theodore Fontane, del 1894. I temi della formazione e dell'amore torneranno, naturalmente, in Proust. Lo stesso *Portrait* di James Joyce, che viene analizzato attentamente da Luperini nel suo libro mi pare che presenti una fenomenologia della *Bildung* e dell'amore, e anche forme di incontro ancora legate alla tradizione del *Bildungsroman*, in modo abbastanza diverso da come gli stessi temi saranno trattati in *Ulysses*).

Su questo sfondo complesso di rappresentazioni ideologiche e dell'immaginario si colloca il romanzo di Flaubert. Esso ha una sua forte ambiguità di fondo. Non possiamo leggerlo né come un romanzo d'educazione o un romanzo di un amore infelice, né come un'aperta critica o addirittura una parodia dei modelli tradizionali. Come in *Madame Bovary* l'autore-narratore si immedesima nel suo personaggio e al tempo stesso ne denuncia la falsa educazione, i falsi ideali, l'inautenticità e improduttività dell'esperienza. I temi dell'individualità moderna e dell'amore romantico percorrono tutto il testo e vi affiorano sia sotto forma di partecipazione commossa sia sotto forma di denuncia sarcastica di fallimenti inevitabili, date le premesse. Frédéric ha a lungo nutrito gli ideali romantici del viaggio e dell'esotismo (così come Flaubert li ha a sua volta nutriti, praticati e descritti nei viaggi con l'amico Maxim Du Camp). A lungo, tuttavia, Frédéric non si è mosso da Parigi:

Quand il [Frédéric] allait au Jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils [Frédéric et Deslauriels] voyageraient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchaient dans les herbes contre des colonnes brisées. (pp. 68-69)

Quando ritorna, cosa è cambiato in lui? Che cosa gli hanno dato le esperienze che qui non vengono raccontate? Esse non sembrano averlo cambiato, così come non l'hanno sostanzialmente cambiato le precedenti, dettagliatissime, esperienze parigine. Continua a nutrire falsi ideali romantici, continua a provare la frustrazione di non poterli o saperli attuare.

Ritorno sulla questione degli ultimi capitoli e in particolare su quell'improvviso cambiamento di ritmo e velocità narrativa del penultimo capitolo, su quello spazio bianco che aveva tanto colpito Marcel Proust.³³ Il capitolo si apre con tre paragrafi straordinari: uno brevissimo in apertura, con il solo soggetto seguito dal verbo al passato; un breve intenso riassunto delle azioni compiute dal soggetto nel corso di ben 15 anni, viaggiando lontano da Parigi, introdotto da un verbo e seguito da un elenco di esperienze; un terzo brevissimo periodo, che chiude con lo stesso ritmo iniziale, come una rima o un'eco, e di nuovo il soggetto seguito dal verbo al passato.

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint. (p. 419)

Il passo, volutamente riassuntivo e concentrato ma anche carico di echi sentimentali, ha una forte ambiguità e ha messo a dura prova i traduttori e scatenato gli interpreti. Tutti i lettori avvertiti, e molti dei critici, hanno colto lo straordinario cambiamento di ritmo narrativo che si ha, d'improvviso, in questo capitolo. Essi hanno inoltre inevitabilmente colto una conferma degli ideali vuoti (ma anche probabilmente a lungo condivisi dell'autore) e della incapacità di liberarsene da parte di Frédéric e Madame Arnoux. Il desiderio di viaggiare, di visitare luoghi carichi di storia, come l'Italia o la Grecia dei siti archeologici, oppure luoghi esotici, andando a vivere sotto le tende come gli arabi o i berberi (o anche gli zingari), è stato espresso da Frédéric,

³³ M. Proust, *À propos du «Style» de Flaubert* cit., p. 595: «A mon avis la chose la plus belle de l'*Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mai un blanc».

come abbiamo visto, già all'inizio della vicenda. Molto del non detto è nella pagina bianca. Gli incontri, che hanno spesso riempito le molte pagine precedenti, si riducono qui al tema delle *sympathies interrompues*. Quanto viene detto è espresso nel più caricato dei linguaggi romantici.

Particolarmente significativo, mi pare, il termine *étourdissement*, che ha messo a dura prova i traduttori. Lalla Romano ha come al solito, nella sua traduzione, reso il passo in modo libero e creativo, usando, per *étourdissement*, il termine «incanto»; Giovanni Bogliolo ha cercato di aderire più strettamente al testo. Romano Luperini ha seguito la Romano scegliendo però di correggere, con buone ragioni, la traduzione, in particolare «restaurando i capoversi, che qui hanno un forte valore espressivo»; ed ha accettato, per *étourdissement*, la traduzione di Bogliolo: «stordimento», anziché quella della Romano:

Viaggiò.

Conobbe la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto la tenda, lo stordimento dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle simpatie interrotte.

Ritornó.

I tre sostantivi che sintetizzano gli avvenimenti di quel lungo lasso di tempo vengono dal repertorio più classico del romanticismo e sono inerentemente ambigui: la malinconia era il dolce, ironico male del secolo,³⁴ l'amarezza era mitigata da un sentimento di amicizia e simpatia, ispirato dai nuovi amori, inevitabilmente troncato dalla necessità di viaggiare, l'*étourdissement* era una sensazione vaga e anch'essa fortemente ambigua, che gli italiani «stordimento» e «smarrimento» tendono troppo a virare in negativo. D'altra parte «incanto» è probabilmente troppo positivo.³⁵ Forse «stupore» si avvicina di più all'origina-

³⁴ R. Ceserani, *Malinconia e umorismo per i nati sotto Saturno*, in *Gli "irregolari" nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, Atti del Convegno di Catania 31 ottobre-2 novembre 2005, introduz. di E. Malato, Roma, Salerno editrice, 2007, pp. 395-407.

³⁵ Ma Paulson, *Sentimental Education* cit., pp. 131-132, parla di «qualità incantatoria» dell'intero passo, considerandolo un rovesciamento ironico di quello che lui considera il tema generale del libro: la storia di un «disincanto». In particolare, per questo inizio di capitolo Paulson parla di «fusione fra tenerezza emotiva e distacco ironico». La traduttrice dell'edizione Feltrinelli, Marina Balatti, rende *étourdissement* con «stordimento» (p. 412). Giuseppe Pallavicini Caffarelli, a cui si deve

le francese. *Étourdissement* era per Flaubert una parola strettamente legata all'esperienza romantica. La si incontra altre volte nel romanzo, per esempio nel capitolo V della parte III, dove si parla dell'*étourdissement du voyage* e il sentimento provocato è quello dell'*exaltation*. In *Madame Bovary* la protagonista corteggiata da Rodolphe, incantata dal paesaggio, prova un sentimento di *étourdissement*:

[...] elle ne voyait que les troncs de sapin alignés, dont la succession continue l'étourdissait un peu. [...].

D'abord, ce fut comme un étourdissement, elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joues sifflaient.³⁶

Anche in altri scrittori del tempo l'espressione ritorna con gli stessi significati, spesso in connessione con i temi del viaggio e dell'aspirazione all'esotico. Così, per esempio, in Théophile Gautier, dove di nuovo il termine compare in connessione con il viaggio, l'avventura, lo stupore:

Pendant les premiers jours, l'étourdissement de toutes ces aventures accumulées, la stupeur de ces revirements de fortune, la distraction forcée du voyage l'avaient empêché de se rendre compte du véritable état de son âme.³⁷

Un'analisi del linguaggio e del tessuto tematico di questi episodi del

l'edizione italiana negli Oscar Mondadori (Milano, 2001, prefazione di Enrico Groppali), traduce, con una scelta abbastanza brillante, non so quanto autorizzata dallo sfondo romantico, con «vertigine» (p. 503), Carlo Ginzburg, citando il passo in un suo saggio (*History, rhetoric, and proof*, Hanover, NH, University Presses of New England, 1999, trad. it. *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 119) traduce con «stupore». La stessa incertezza dei traduttori italiani compare in quelli inglesi. Robert Baldick traduce abbastanza goffamente: «He tasted the melancholy of packet ships, the chill of waking under canvas, the *boredom* of landscapes and monuments, the bitterness of broken friendship» (London, Penguin, 2004, p. 451), ma Douglas Parmée invece aveva tradotto, molto liberamente: «Chilly awakenings under canvas; dreary mail-packets; the *dizzy kaleidoscope* of landscape and ruins; the bitter taste of friendships nipped in the bud» (Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 455).

³⁶ Cito da G. Flaubert, *Madame Bovary. Moeres de province*, a cura di É. Maynial. Paris, Garnier, 1961, pp. 148 e 151.

³⁷ T. Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, in *Romans, contes et nouvelles*, a cura di P. Laubriet, Paris, Gallimard, 2002, vol. II, cap. XIX, p. 1070.

romanzo di Flaubert mi pare escluda che ci troviamo di fronte a una semplice persistenza dei temi dominanti del romanticismo, o a una vigorosa e sarcastica denuncia, o parodia, di quei temi, e invece confermino che, all'interno di una generale «thematic indeterminacy», il romanzo di Flaubert presenti una complessa e ambigua tendenza a mescolare partecipazione emozionale e ironico distacco, nostalgia per alcune aspirazioni romantiche e coscienza del loro inevitabile svuotamento.

Richard T. Kidder

Il Caos è la legge della natura,
l'Ordine è il sogno dell'uomo:
narrazione e modernità in
Henry Adams e Henry James

Questo intervento si propone – in forma di tentativo o di sperimentazione – di affrontare le argomentazioni svolte da R. Luperini in *L'incontro e il caso: Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*,¹ quando, nell'illustrare i metodi e gli scopi del suo studio, egli propone una ben fondata motivazione della sua scelta di escludere la letteratura russa e quella statunitense dai testi analizzati. Luperini scrive: «Si parla qui, come è evidente, di un processo che riguarda soprattutto i paesi industrializzati dell'Europa dell'Ovest e che è già assai meno pronunciato, per ragioni economiche e sociali, nell'Europa dell'Est e segnatamente in Russia, mentre assume caratteri diversi e del tutto particolare negli Stati Uniti [...]. Quanto agli Stati Uniti, vi permane, persino nel corso del Novecento, uno spirito epico e tragico che in Europa occidentale (fatte salve alcune situazioni eccezionali) tende a scomparire a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Aggiungo che queste sfasature cronologiche hanno in parte contribuito alla decisione

¹ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007. Ulteriori riferimenti verranno riportati nella forma «*JC*, p.».

di limitarmi a un canone strettamente europeo» (IC, pp. 10-11). Nella prima sezione delle conclusioni di *L'incontro e il caso*, appositamente intitolato *E dopo? Negli Stati Uniti, Philip Roth...*, vengono elencati numerosi scrittori statunitensi contemporanei, come Franzen, Cunningham, e DeLillo, per poi arrivare ad una breve ma incisiva lettura di *American Pastoral* di Philip Roth. Nonostante la rilevanza di questi autori per la futura analisi dei fenomeni in questione, vorrei tornare verso la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento per esplorare, nel contesto critico e culturale mappato ne *L'incontro e il caso*, i casi di due scrittori statunitensi, lo storico e romanziere Henry Adams (1838-1918), e il più noto, nel contesto europeo, Henry James (1843-1916); inoltre si farà riferimento principalmente a due loro opere in questo intervento, l'autobiografico *L'Educazione di Henry Adams* (1907)² e *Gli Ambasciatori* (1903) di Henry James.³

Tra tutti i criteri fondamentali indicati nell'introduzione di *L'incontro e il caso*, sono soprattutto due a fornire lo punto delle considerazioni presentate qui di seguito: il primo è l'importanza, nella critica di Lukács, del 1848 come spartiacque nel determinare il contesto disforico in cui le forme narrative rispondono alle nuove condizioni sociali e politiche occidentali, ed il secondo è la stessa nozione di modernità formulata da Charles Taylor citato da Luperini, secondo il quale «a mano a mano che ci si inoltra nella modernità e ci si avvicina al mondo di oggi, viene a mancare un quadro di riferimento condiviso, l'uomo comincia ad avvertire un senso di smarrimento per la perdita dei valori e del significato stesso della vita, a percepire persino che "non c'è più nulla che meriti di essere fatto": a destare le nostre paure è un

² Ulteriori riferimenti all'*Educazione* verranno segnalate nel testo con *EHA*. Citazioni del testo italiano sono tratte da: H. Adams, *L'educazione di Henry Adams* (tit. orig.: *The Education of Henry Adams*, 1918), a cura di V. Gabrieli, Milano, Adelphi, 1964. Il testo di riferimento in lingua inglese è: H. Adams, *The Education of Henry Adams*, in *Novels. Mont-Saint-Michel. The Education*, orig. pub. 1906, ed. & compiler E. Samuels and J.N. Samuels, New York, Literary Classics of the United States, 1983, pp. 715-1192.

³ Il testo di riferimento in inglese è H. James, *The Ambassadors*, ed. & introd. by S. Rosenbaum, New York-London, Norton, 1994. La traduzione italiana utilizzata qui è H. James, *Gli ambasciatori*, in *Romanzi. Gli Ambasciatori. La Fonte Sacra*, a cura di A. Lombardo, trad. di M. Bonsanti e S. Perosa, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 5-548.

vuoto terrificante, una specie di vertigine o addirittura una specie di frantumazione del mondo e dello spazio fisico» (*IC*, pp. 9-10).⁴ Questa seconda considerazione coinvolge la stessa nozione di caso, e potrebbe essere ampliata, specialmente in Henry Adams, indicando come la fisica moderna abbia minato la sua fede nella validità della narrazione come strumento della ricostruzione storica. Infatti, i concetti di entropia e caos imperano ne *L'Educazione di Henry Adams*, dove l'entropia, così come viene formulata nella seconda legge della termodinamica a metà dell'800, forma la base del suo XXXIII capitolo, *Teoria Dinamica della Storia* (1904).⁵

Il primo di questi criteri, il '48, riveste un profondo significato anche nel contesto statunitense perché è la data della Convenzione di Seneca Falls, New York, la prima convenzione per i diritti delle donne negli Stati Uniti, le cui organizzatrici, che avevano fatto tesoro delle esperienze legali e sociali come partecipanti nel movimento antischiavista, tradussero quelle esperienze in una dichiarazione dei diritti delle donne (*The Declaration of Sentiments*, modellata sulla *Dichiarazione di Indipendenza* statunitense), che si tramutò nel movimento suffragista, portando al suffragio universale nel 1920. Come il 1848 nel contesto europeo traccia l'inasprirsi e la ridefinizione del conflitto economico e sociale, il 1848 statunitense segna una rivoluzione sociale che agì, e continua ad agire ancora oggi, sui rapporti sociali e interpersonali, rendendo fluide le stesse categorie psicologiche di identità,

⁴ C. Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, trad. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 33. Citato con *IC*.

⁵ «And his famous "Letter to American Teachers of History" reveals how attractive the notion of 'entropy' was to him, because it provided vivid metaphors for the conclusion of the world's history. He relished Kelvin's prediction "that all nature's energies were slowly converting themselves into heat and vanishing in space, until at last nothing would be left except a dead ocean of energy at its lowest possible level" and his demonstration that "the universe [...] was flattening steadily, and would in the end flatten out to a dead level where nothing could live." He clearly preferred Kelvin's Law of Degradation to Darwin's Law of Evolution and something in his sombre imagination was moved by the notion of man as "a bottomless sink of waste" and the picture of the world as an ever-increasing "ash-heap". Everything was sinking into dissolution and inertia» (T. Tanner, *Henry James and Henry Adams*, in *Scenes of Nature, Signs of Men*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 99).

frammentando e ricostituendo il soggetto politico e sociale.

Per Adams il titolo completo dell'Educazione era *L'Educazione di Henry Adams: Studio della Molteplicità del Secolo Ventesimo*; questa opera è il seguito del suo *Mont-Saint-Michel e Chartres. Studio dell'Unità del Secolo Decimoterzo* (EHA, cap. XXIX, p. 516), come da lui indicato nel XXIX capitolo dell'Educazione, *L'Abisso dell'Ignoranza*, anche se questi sottotitoli dell'Educazione non appaiono nei testi stampati. Nell'Educazione, il narratore si presenta in terza persona, come Henry Adams, o semplicemente Adams, alla ricerca di una teoria della storia in grado di rendere la sequenza degli eventi nel loro ordine cronologico; in *Mont-Saint-Michel e Chartres* (1904), il narratore, Adams, porta la sua nipote in Francia, con la sua Kodak, per farle conoscere l'arte e l'architettura medievale normanne dedicate al culto della Vergine. Qui egli dichiara il suo intento di scrivere questo testo per «le nipoti»: «Il rapporto padre-figlio, fra lettore e scrittore poteva esistere al tempo della Regina Elisabetta, ma è un rapporto di prossimità così diretto, da non poter essere vero al nostro tempo»; quindi, dopo aver asserito che i nipoti non leggono più quello che scrivono i loro zii, scrive che «Le stesse obiezioni non si applicano alla parola "la nipote", perché ci sono delle nipoti che leggono da giovani, e così [l]e pagine seguenti sono dunque scritte per le nipoti, o per quelli che vogliono, per il momento, essere delle nipoti per la loro volontà». ⁶ In *Mont-Saint-Michel e Chartres*, Adams tematizza al livello della struttura narrativa la riconfigurazione dell'assetto sociale, in cui le donne sono portatrici di valori culturali che gli uomini hanno abbandonato per la vita economica, un tema che struttura il suo senso di caos e molteplicità nel contesto della società contemporanea, dove vige ormai non più il culto della Vergine, che tende verso un'Unità anarchica, ma il culto della Dinamo, che tende verso la Molteplicità e la frammenta-

⁶ «The relationship between reader and writer, of son and father, may have existed in Queen Elizabeth's time, but is much too close to be true for ours [...]. The same objections do not apply to the word 'niece' [...]. The following pages, then, are written for nieces, or for those who are willing, for the time, to be nieces in wish» (H. Adams, *Mont-Saint-Michel and Chartres*, in *Novels cit.*, p. 341, traduzione mia).

zione. Nel capitolo XXX dell'*Educazione, Vis Inertia* (1903), scrive:

La donna americana nei suoi migliori esemplari – come la maggior parte delle altre donne – esercitava grande fascino sull'uomo, ma non un fascino di tipo primitivo. Ella si presentava come il risultato d'una lunga serie di scarti, e il suo interesse principale risiedeva in ciò che aveva scartato. Osservata da vicino, sembrava impegnata in uno sforzo violento per seguire l'uomo, il quale aveva rivolto la mente e la mano su una leva e l'occhio su una curva della strada; la sua sussistenza dipendeva dal mantenere una velocità media di quaranta miglia l'ora, che tendevano sempre a diventare sessanta, ottanta o cento, ed egli non poteva ammettere emozioni o preoccupazioni o distrazioni subconscie, più di quanto potesse ammettere il *whisky* o la droga, senza rompersi il collo. Non poteva guidare la sua macchina ed insieme una donna; doveva lasciarla, anche se era sua moglie, a trovare da sola la sua strada, e tutto il mondo vedeva ch'essa cercava di trovarla imitando [...]. Dal maschio non poteva aspettarsi aiuto [...]. Dopo l'abbattimento della Chiesa, la donna non ebbe altro rifugio se non quello che l'uomo aveva creato per se stesso. Fu libera; non ebbe illusioni; fu senza sesso; aveva scartato tutto ciò che non piaceva al maschio; e sebbene segretamente rimpiangesse di averlo fatto, seppe che non poteva tornare indietro. Dovette, come l'uomo, sposare la macchina. Già l'uomo americano talvolta aveva provato sorpresa nel vedersi considerato privo di sesso; la donna americana fu più spesso sorpresa nel vedersi considerata dotata di sesso. (*EHA*, cap. XXX, pp. 528-529)

In questo passaggio viene dunque dispiegato lo smantellamento dei due sessi e la loro ricostituzione meccanica in funzione delle condizioni industriali. Al livello umano, nessuno dei due è capace di capire l'altro, ma sono entrambi implicati in un giuoco di mutue incomprensioni.

Henry Adams discendeva da due generazioni di presidenti degli Stati Uniti: il suo bisnonno era John Adams, secondo presidente degli Stati, e il nonno era John Quincy Adams, sesto presidente; figlio di Charles Francis Adams, politico e diplomatico incaricato in Gran Bretagna durante la Guerra di Secessione, Henry aveva servito con il padre come suo segretario durante questa missione. Al suo ritorno negli Stati Uniti tenne per nove anni la cattedra di Storia Medievale all'Università di Harvard. Come storico, è conosciuto per la sua monumentale *Storia degli Stati Uniti di America (1801-1817)* in nove vo-

lumi.⁷ I primi sei capitoli di questo lavoro, spesso pubblicato separatamente come *Gli Stati Uniti nel 1800*, costituiscono tuttora un ritratto autorevole del panorama culturale dell'inizio di quel secolo. Per Adams, dunque, svolgere un ruolo negli eventi in corso, partecipando come attore sul palcoscenico del proprio tempo, coincideva con il mestiere di storico. Nel corso della sua attività di studioso crebbe tuttavia in lui la convinzione che la sua attività professionale di storico fosse fallimentare, ed è a partire da questa presa di coscienza che l'*Educazione* traccia il suo tentativo di rispondere alle nuove esigenze sociali e storiche presenti sulla soglia del '900. Nel capitolo XXXII, *Vis Nova* (1903-1904), mentre stava a Troyes nella Francia, colpito dalla notizia dell'assassinio di Vyacheslav von Plehve, ministro degli Interni russo, scrive:

Martiri, omicidi, cesari, santi e assassini: metà in vetro e metà per telegramma; il caos di tempo, luogo, morale, forze e moventi – gli dette le vertigini. Per questo si era stati seduti a sedere tutta la vita sui gradini dell'Ara Coeli? Doveva l'assassinio essere eternamente l'ultima parola del Progresso? [...] Il fallimento sbalorditivo del cristianesimo assillava la storia. [...] Ogni uomo dotato di abbastanza rispetto di sé da diventare efficiente, se non altro come macchina, ha dovuto fornire in qualche modo delle spiegazioni di sé a se stesso, ed inventare una sua formula per il suo universo, se le formule convenzionali venivano meno. Lì, completa o meno, l'educazione si arrestava. La formula, una volta creata, non poteva che esser verificata.

Bisognava cominciare subito il tentativo, perché il tempo incalzava. Le vecchie formule erano fallite e bisognava crearne una nuova ma, dopo tutto, il fine non era né bizzarro né eccentrico. Adams non cercava una verità assoluta. Cercava solo un rocchetto su cui avvolgere il filo della storia senza spezzarlo. [...] Come termine d'una educazione ottocentesca, cercava un fattore comune per alcune determinate frazioni storiche. (*EHA*, pp. 557-558)

Il capitolo successivo dell'*Educazione*, *Una Teoria Dinamica della Storia* (1904), come gli ultimi sei capitoli dell'*Educazione*, articola il suo senso del nuovo assetto post-positivista, dove, facendo cenno al metodo di Francis Bacon, scrive: «L'uomo non ha motivo per presupporre nell'universo l'esistenza di un'unità o di una sostanza irridu-

⁷ Idem, *History of the United States of America*, IX, New York, C. Scribner's Sons, 1921.

cibile o di un primo motore, a meno che non voglia vedervi un'immagine di se stesso. [...] [Bacone] [e]sortò la società a metter da parte l'idea di svolgere l'universo da un pensiero, e la invitò invece a cercare di svolgere il pensiero dall'universo. La mente doveva osservare e registrare le forze – sceverarle e congiungerle – senza presupporre affatto un'unità» (EHA, pp. 570-571). Tuttavia, dopo la scoperta della seconda legge della termodinamica, di cui avrebbe manifestato l'importanza nella *Lettera ai professori americani di Storia* (1910),⁸ e dopo aver appreso della scoperta della radioattività dalla parte dei Curie, non gli è più possibile ascrivere alle categorie del sensibile le forze che reggono il mondo: «l'uomo di scienza doveva esser stato proprio sonnecchiante [*sic*: intorpidito] per non saltare dalla sedia come un cane spaventato quando, nel 1898, M.me Curie gli gettò sulla scrivania la bomba metafisica che si chiamava radium. Non restò buco in cui nascondersi. Persino la metafisica rifluì sulla scienza con le verdi acque dell'oceano profondo e nessuno poté più sperare di escludere l'inconoscibile, giacché l'inconoscibile era diventato conosciuto» (EHA, cap. XXXI, *La grammatica della scienza*, p. 536). Così le forze invisibili presenti nel mondo materiale, forze materiali, sovrasensoriali, sconosciute e invisibili, reggono anche l'universo storico. Nel penultimo capitolo, *Una legge di accelerazione* (1904), Adams esprime il suo sgomento nell'immaginare il proprio ruolo presso quelli che verranno dopo: «Lo storico vide poche lezioni del passato [*sic*: vide nel passato poche lezioni] che sarebbero state utili nel futuro; il tentativo dell'americano del 1800 di educare l'americano del 1900 era una follia ch'era stata superata di rado [*sic*: raramente superata in precedenza]; e dal 1800 le forze e le loro complicazioni erano cresciute mille volte o anche più. Il tentativo dell'americano del 1900 di educare l'americano del 2000 era destinato ad esser ancora più cieco di quello [dell'educatore] dell'Ottocento, tranne che nella misura in cui egli avesse imparato la propria ignoranza» (EHA, cap. XXXIV, *Una legge di accelerazione*, p. 585) Lo storico non poteva essere dunque né mae-

⁸ Idem, *A Letter to American Teachers of History*, Washington, [Baltimore, Press of J.H. Furst], 1910.

stro, né amico della «nuova creatura» (*EHA*, p. 585) nata dal 1900, poiché «figlio dell'incalcolabile potenza del carbone, del potere chimico, del potere elettrico e dell'energia radiante, non meno che di nuove forze ancora indeterminate» (*EHA*, p. 585), tanto che «ogni americano la cui vita si protraesse fin nell'anno 2000 avrebbe saputo controllare poteri illimitati» (*EHA*, p. 585).

Il pessimismo di Henry Adams, come storico, sulle possibilità di costruire una narrazione sequenziale in grado di trasmettere il senso del passato evapora nel caos della teoria cinetica dei gas descritta nella seconda legge della termodinamica. L'applicazione di questo ramo della fisica alla storia e alla cultura trova ancora i suoi aderenti fra gli scrittori americani, come Thomas Pynchon, di cui uno dei primi racconti pubblicati si intitola, appunto, *Entropy* (1960).⁹ Qui i due giovani protagonisti, un uomo e una donna, si separano dopo aver litigato, durante una festa, a proposito della teoria della comunicazione. Le basi matematiche della teoria della comunicazione sono state formulate nei termini della termodinamica nel campo delle telecomunicazioni da Claude Shannon del MIT (*A Mathematical Theory of Communication*), nel 1948, uno studio che ha avuto, come risaputo, una rilevanza notevole nel modello di comunicazione di Roman Jakobson, e che tratta, appunto, il modo in cui si può superare il rumore nel canale di trasmissione assicurando la ridondanza dei dati. Il litigio fra i due giovani finisce quando lei gli lancia contro un manuale di chimica e fisica, che invece di colpirlo rompe la finestra dell'appartamento dove si svolge la festa. Nell'appartamento sottostante, intanto, si trovano Callisto e Aubade. Callisto sta aspettando «la morte termica» dell'universo, quando la temperatura, e dunque la mozione possibile dei gas, si assesta su un unico valore. Le possibilità comunicative sono dunque segnalate con il rompersi della finestra, che fa sì che la temperatura esterna e quella interna si eguagliano nell'inverno di Washington, D.C. Questa tematica attraversa la produzione romanzesca di Pynchon, in

⁹ T. Pynchon, *Entropy* (1960), in *Slow Learner: Early Stories*, Boston, Little Brown, Back Bay, 1985, pp. 79-98.

particolare in *Gravity's Rainbow*,¹⁰ dove i rapporti e percorsi umani sono determinati da leggi stocastiche, le uniche spiegazioni «soprasensibili» possibili al caso che regge i destini di coloro che sono intrappolati nella tempesta della Seconda Guerra Mondiale. Infatti, il critico Tony Tanner, prendendo spunto da Claude Lévi-Strauss, ha battezzato questa tendenza nella produzione romanzesca statunitense come «entropologia».¹¹

Questioni simili, riguardanti la comunicazione nei rapporti umani e la possibilità di incontro con l'altro sono state tematizzate, come ci dimostra Donatella Izzo, da Henry James, amico di Henry Adams, nel suo racconto *La bestia nella giungla*,¹² dove la protagonista, May Bartram, si arrende, arroccandosi nel silenzio, di fronte all'incapacità di vivere e di amare dimostrata dal suo compagno, John Marcher. Quest'ultimo non è in grado di abbandonare la sua paura di un disastro sempre imminente, che diventa poi lo schermo determinante del loro rapporto, perpetuandolo e rendendolo impossibile, nella misura in cui May si è sacrificata, o nei termini di Henry Adams, «aveva scartato tutto ciò che non piaceva al maschio», per perpetuare l'autoinganno di Marcher. John Marcher e May Bartram si incontrano per caso ad una festa, e il caos è già insito nel caso del loro incontro: «Poco importa sapere come nacque, durante il loro incontro, il discorso che tanto l'aveva turbato...».¹³

Nello stesso periodo in cui Adams scriveva *Mont-Saint-Michel e Chartres. Studio dell'Unità del Secolo Decimoterzo*, Henry James lavorava su quello che considerava il suo miglior romanzo, *The Ambas-*

¹⁰ T. Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York, Viking Press, 1973 (trad. it., *L'Arcobaleno della Gravità*, Milano, Rizzoli, 1973).

¹¹ «Adopting Lévi-Strauss's word we may say that American novelists of the past two decades have shown themselves to be diligent and concerned entropologists» (T. Tanner, *City of Words: American Fiction 1950-1970*, New York, Harper & Row, 1971, p. 152).

¹² D. Izzo, *Epilogue 3. The Silence of the Sphinx: "The Beast in the Jungle"*, in *Portraying the Lady: Technologies of Gender in the Short Stories of Henry James*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2001, p. 226 ff.

¹³ H. James, *La bestia nella giungla* (titolo orig. *The Beast in the Jungle*, 1903), in *La bestia nella giungla e altri racconti*, con intr. di F. Cordelli, trad. di G. La Pira, Milano, Garzanti, 1984, p. 137.

sadors (1903): «Allora veramente, io credo, si può dire che il nostro tema risplende, e quello di *Gli Ambasciatori*, lo confesso, ebbe per me tale splendore dal principio alla fine. Fortunatamente, così, sono in grado di giudicare questa come, francamente, la migliore delle mie produzioni; senza tale giustificazione, un grado così estremo di compiacimento sarebbe apparso pubblicamente fatuo». ¹⁴

La trama del romanzo è alquanto semplice in termini di azione: Lambert Strether (nome di balzachiana memoria), viene inviata dall'amica, Mrs. Newsome, da Woollett, Massachussetts, per recuperare il proprio figlio, Chad, rimasto per molti anni a Parigi, in modo che Chad possa prendere il suo posto nella redditizia attività industriale familiare e sposare la sorella del cognato il quale già lavora nell'impresa. I familiari hanno fondati motivi di temere che Chad stia conducendo una vita degenerata, come sarebbe naturale visto che si trova a Parigi. Mrs. Newsome, figura di matriarca della Nuova Inghilterra, colta e imperiosa, manda dunque Strether, il redattore della propria rivista culturale, amanuense e fidanzato, a salvare Chad. Arrivato in Inghilterra Strether incontra l'espatriata Maria Gostrey, che gli sarà molto vicina nel suo soggiorno a Parigi. Quando, però, Strether incontra Chad, trova un giovane uomo non degenerato, ma molto migliorato dalle sue esperienze. Strether apprezza il cambiamento che scopre nel ventottenne, come apprezza la sua amicizia con M.me de Vionnet, di dieci anni più grande di Chad. Il cinquantottenne Strether vede nel suo soggiorno a Parigi la possibilità di vivere di nuovo, di recuperare gli anni perduti della sua gioventù. Strether consiglia a Chad di non tornare negli Stati Uniti, e così viene mandato un secondo gruppo di 'ambasciatori' dal Massachussetts: la sorella Sarah Pokock, il cognato Jim Pokock, e la prescelta, Mamie, sorella di Jim. Strether si ostina, anche sapendo che il suo modo di procedere implicherà una rottura con Mrs. Newsome. Egli continua a consigliare Chad di non tornare, e lui stesso prolunga il suo soggiorno. I rapporti con i Pokock peggiorano, e così questi ultimi tornano negli Stati Uniti. Un giorno, sentendosi sollevato

¹⁴ Idem, *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Roma, Ed. Riuniti, 1986, p. 349.

dalla loro assenza e dal momentaneo cessare del conflitto, egli passa un giorno in campagna vicino a Parigi, sui bordi di un fiume dove incontra per caso Chad e M.me de Vionnet. Il loro comportamento rivela allora che il loro non è un rapporto di semplice amicizia platonica come avevano fatto credere a Strether. Affranto, Strether decide di tornare negli Stati Uniti, nonostante l'offerta di matrimonio avanzata da Maria Gostrey che si è innamorata di lui.

Al momento dell'incontro di Strether, Chad e M.me de Vionnet sui bordi del fiume, la narrazione procede dal punto di vista di Strether, punto di vista unico in tutto il romanzo, così che tutto quello che si percepisce viene filtrato attraverso la sua coscienza. In questo episodio, il quarto capitolo dell'undicesimo libro, l'azione viene presentata attraverso la tecnica della «percezione differita» di cui scrive Todorov riferendosi a *Cuore di tenebre* di Joseph Conrad, una percezione peraltro condizionata dalla tendenza di Strether, già presentata nel precedente capitolo, di percepire il paesaggio nella sua «ruralità» come se fosse un dipinto, una campagna alla quale aveva sempre e soltanto guardato «attraverso la finestrella oblunga delle cornici» (*Amb*, cap. XI, 3, p. 478); e «Strether continuò di fatto a spostarsi dentro il quadro – ché tale gli appariva la sua situazione – durante tutto il resto di quella giornata vagabonda» (*Amb*, cap. XI, 3, p. 484). Poi, arrivato all'*auberge* di campagna dove aveva ordinato da mangiare e pianificato il suo ritorno la stessa sera in città, seduto nel giardino, guarda il fiume:

Quello che vide fu proprio il giusto tocco: una barca contornava l'ansa del fiume e aveva a bordo un uomo che manovrava i remi e una signora che sedeva a poppa con un ombrellino rosa. Parve a un tratto che le loro figure, o alcunché di analogo, fossero mancate nel quadro, fossero mancate più o meno la giornata intera, mentre adesso le sospingeva in vista la lenta corrente, allo scopo preciso di colmare quell'ultima lacuna. (*Amb*, cap. XI, 4, p. 309)

Arrivano, infatti, e dal loro atteggiamento sembrano esperti del luogo, comportandosi, agli occhi di Strether, come conoscessero già l'*auberge* e «quello che offre»: «Sapevano il fatto loro, quei due, Strether intuì vagamente... il che però li rese soltanto più idillici, quantun-

que nell'attimo medesimo in cui coglieva l'impressione, succedesse che la barca sembrò andare alla deriva scostandosi dall'approdo, poiché il rematore l'aveva lasciata a se stessa» (*Amb*, cap. XI, 4, p. 488). La barca si mantiene lontana dall'approdo perché, come apprendiamo con chiarezza, la donna, M.me de Vionnet, crede di aver riconosciuto Strether, il quale non aveva ancora capito chi stava di fronte a lui. Strether si meraviglia dell'apparente vagare incontrollato della barca, come se quella esitasse sul fiume, con la possibilità di essere trascinata via dalla corrente:

Era un'aspra fantastica crisi sprigionatasi come in un sogno, e non ebbe che a durare quei pochi secondi perché lui la sentisse orrenda senza scampo. Stavano così, da ciascun lato, *saggiando* l'altro lato, e tutto per un ignoto motivo che rompe la quiete come una gratuita nota lacerante. Gli parve ancora, entro i limiti di una tale situazione, che un'unica cosa gli restasse da fare... risolvere il comune problema mediante qualche segno di sorpresa e di gioia. (*Amb*, cap. XI, 4, p. 489)

Chad e M.me di Vionnet approdano, fingendo di essere venuti in campagna per la giornata, e tutti e tre decidono di tornare a Parigi insieme. Strether nota dal loro comportamento, dai loro vestiti, che dovevano aver avuto ben altri piani, ed allora si adegua alla loro messa in scena, perché, infine, egli vuole bene ad entrambi. Solo che per lui, l'illusione si è ormai franta. Egli va per un'ultima volta ad incontrare Chad e M.me de Vionnet, e mentre si reca a casa di lei per quella che sa di essere l'ultima volta, «in quei giorni egli passava, come in un museo, da una tela magistrale a un'altra che non lo era meno» (*Amb*, cap. XII, 1, p. 502).

M.me de Vionnet e Maria Gostrey, proprio come quel Chad vissuto solo nell'immaginazione di Strether, rappresentano, attraverso le percezioni di Strether, il mondo del '800, un mondo di cultura, di grazia e di garbo. Questa realtà dipinta viene in contrasto con il mondo dei Newsomes e dei Pokocks, il mondo del '900, verso il quale Strether tornerà, perché, come scrive Henry James nel Progetto per *Gli Ambasciatori*: «Egli deve tornare come è venuto – o più precisamente, abbastanza diverso da ciò che, sposandosi con Maria Gostrey, sarebbe stato rispetto al vecchio ordine. Sì, egli torna diverso e va verso altre

cose. Lo vediamo la sera della sua partenza, con l'ignoto che lo aspetta là-bas, e la loro lenta, matura separazione è l'ultima nota». ¹⁵

Quello che aspetta Strether è una vita vissuta senza illusioni, senza reti, da costruire in funzione delle proprie possibilità di coscienza di sé e degli altri. Il suo mondo è stato frantumato dall'ordine inesorabile del caos e del caso. Come la sua amicizia con Maria Gostrey ha avuto inizio sotto il segno del caso, lo sfracellarsi delle proprie illusioni nei confronti di Chad e M.me di Vionnet avviene del tutto casualmente. Ciò che Strether riesce a superare è il proprio senso di timidezza, di paura, e di terrore, così come vengono articolati altrove da John Marcher ne *La bestia nella giungla*, un tipo di terrore al quale Strether fa riferimento al momento dei primi incontri con Maria Gostrey: «Ci avete messo il dito sopra pochi minuti orsono. È generico, ma si approfitta delle occasioni particolari. Così appunto opera adesso su di me. Sono perpetuamente in atto di porre mente a qualche cosa d'altro; a qualche cosa d'altro, cioè, invece che all'oggetto presente. L'ossessione dell'altra cosa, ecco il terrore. In questo momento per esempio sto ponendo mente a qualche cosa che non siete voi» (*Amb*, cap. I, 1, p. 38).

¹⁵ Idem, *The Notebooks of Henry James*, eds. F. Matthiessen and K.B. Murdock, New York, Oxford University Press, 1961, p. 415, traduzione mia. Da notare: «whatever» viene qui tradotto con «l'ignoto», nella frase «with whatever awaits him».

Ivan Pupo

Incontri dostoevskijani

Questo mio saggio si articola in due parti. In un primo tempo farò alcune brevi considerazioni a proposito del libro di Romano Luperini dedicato all'incontro.¹ Quindi mi soffermerò più a lungo ad analizzare il tema dell'incontro in alcune pagine di Dostoevskij.

Il libro di Luperini può considerarsi anche uno studio sul ruolo che caso e destino giocano nella modernità letteraria. Titolo e sottotitolo sono eloquenti in tal senso. L'impianto teorico e storiografico è esplicitamente debitore al noto saggio in cui Lukács oppone la narrazione alla descrizione per distinguere il realismo dal naturalismo. Da testi a dominante narrativa in cui l'incontro ha una sua necessità, si iscrive in un destino, si passa, verso la metà dell'Ottocento, a testi a dominante descrittiva in cui l'incontro è funzione del caso, momento inessenziale di un'esistenza slegata ed incoerente. Secondo Luperini la svolta modernista nella rappresentazione letteraria della scena dell'incontro è anche una cartina di tornasole della nascita di una nuova antropologia, del «destino dell'uomo occidentale». Dietro la metamorfosi dell'*homo fictus* si celano i mutamenti epocali in cui è coinvolto l'*homo sapiens*. Se guardiamo ora le cose dalla parte dell'*homo fictus* non si può non constatare come i passaggi che Luperini mette in rilievo nei suoi incontri critici con le narrazioni moderne siano almeno in parte coincidenti

¹ Cfr. R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

con le trasformazioni del personaggio di cui parlava Giacomo Debenedetti. Mi riferisco a quei saggi in cui il critico biellese mette a confronto il destino del personaggio-uomo con la sorte del personaggio-particella. Si può tentare allora di riformulare la proposta critica di Luperini nei termini cari a Debenedetti, accostando cioè fisica e letteratura.

Il tradizionale protagonista di romanzo, carico di coscienza e di destino, il personaggio-uomo, si muove nella cittadella del causalismo determinista, della fisica classica o meccanicistica, in mezzo alle sue strade squadrate, alle sue rassicuranti geometrie. Gli incontri che vi fa sono governati dalla necessità, dipendono da un gioco perfettamente calcolabile di forze conosciute, di cause e di effetti. Il personaggio-particella si muove invece nelle regioni inquietanti della fisica quantistica, lungo traiettorie che sfuggono al calcolo. Gli incontri che vi fa si danno «al di fuori di ogni plausibile, motivabile logica e concatenamento»,² sono aleatori e quindi rispondono alle leggi statistiche della probabilità. Ad esemplificare gli incontri del personaggio-particella Debenedetti convoca il *Dottor Živago* (1957), il romanzo con cui Pasternak, libero dal giogo del racconto consequenziale, ci fa assistere a tantissimi incontri che sono altrettanti «atti gratuiti», «combinazioni irrazionali» da «fiaba» che sfidano le leggi della verosimiglianza.³ Secondo Debenedetti Pasternak «ci chiede di fare un atto di fede sui passaggi intermedi, sulla maturazione dell'incontro miracoloso».⁴ Che è come dire, aggiunge il critico, che ci fa assistere ad un urto di atomi, lasciando del tutto fuori della narrazione la traiettoria che hanno percorso prima dell'urto. L'incontro non dimora più in un sistema di concatenazioni causali, nel tessuto compatto di un racconto consequenziale, ma negli interstizi vuoti di una totalità ormai disgregata. L'incontro diviene un'entità puntiforme, discontinua, pulviscolare. Viene meno non solo l'impressione di necessità, ma lo stesso effetto di realtà.

Quando esce il romanzo di Pasternak in Italia anche Calvino, in una recensione carica di memoria ariostesca, richiama l'attenzione sulla fitta rete degli incontri improbabili:

² G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1992, p. 115.

³ Per gli incontri 'gratuiti' del *Dottor Živago* si veda *ibidem*, pp. 114-123.

⁴ *Ibidem*, p. 120.

Pasternak [...] costruisce una trama di coincidenze continue, attraverso tutta la Russia e la Siberia, in cui una quindicina di persone non fanno che incontrarsi per combinazione, come se ci fossero solo loro, come i paladini di Carlo Magno nell'astratta geografia dei poemi cavallereschi.⁵

Calvino osserva che all'arbitrio delle combinazioni, al susseguirsi delle coincidenze continue Pasternak perviene attraverso il «gioco del romanzo costruito 'romanzescamente'», un uso ludico della tecnica dell'intreccio di cui ha piena consapevolezza. Leggendo il testo Calvino non ha potuto fare a meno di avvertire il cigolio delle rotelle dell'invenzione, l'artificio e finanche la parodia. Per le coincidenze di Pasternak si potrebbe allora ripetere l'osservazione fatta da Steven Johnson a proposito di Dickens: «possono sembrare casuali, ma il lettore sa che i dadi sono truccati per esigenze d'intreccio».⁶ La necessità è interna al piano di costruzione dell'artista demiurgo.

Calvino precisa che non si tratta però soltanto di un gioco, di un divertimento. Almeno in partenza il proposito di Pasternak è quello di esprimere la «rete di destini che ci lega senza che noi lo sappiamo».⁷ La rete dei destini. Il sintagma rinvia, nonostante che la recensione al *Dottor Živago* sia datata 1958, al Calvino combinatorio ossessionato dal tema del mondo come tessuto continuo di relazioni. Nella cornice di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* il tema dell'incontro si pone nel segno leibniziano e gaddiano del *continuum*, della relazione di tutto con tutto:

Le vite degli individui della specie umana formano un intreccio continuo, in cui ogni tentativo di isolare un pezzo di vissuto che abbia un senso separatamente dal resto – per esempio, l'incontro di due persone che diventerà decisivo per entrambi – deve tener conto che ciascuno dei due porta con sé un tessuto di fatti ambienti altre persone, e che dall'incontro deriveranno a loro volta altre storie che si separeranno dalla loro storia comune [...].⁸

⁵ I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1361-1382, in part. p. 1365.

⁶ S. Johnson, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in *Il romanzo*, a cura di F. Morretti, I: *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 739.

⁷ I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., p. 1365.

⁸ Idem, *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, II, a cura di M. Barenghi e B. Fal-

Si può partire da questo assunto per dialogare con Luperini a proposito del diverso ruolo che la scena dell'incontro gioca nel romanzo e nel racconto. Se nel romanzo – afferma ad un certo punto lo studioso nella sua introduzione al libro – il singolo incontro è solo un nodo della rete di destini e di storie umane da cui è formato nella sua continuità l'intreccio, un'esperienza in cui «il prima e il dopo si danno appuntamento», giusta la definizione che Antonio Prete ha dato recentemente alla scena dell'addio⁹ ma che può adattarsi all'incontro *tout court* come elemento dell'intreccio romanzesco, nel racconto un solo incontro spesso coincide con la trama e ha la «funzione di rivelare in un istante la verità di un'esistenza».¹⁰ A me interessa ora proprio quel tipo di racconto in cui il criterio del momento supremo, dell'istante privilegiato conferisce alla scena dell'incontro un risalto particolare. Alla connessione e alla rete subentra la concentrazione, l'istante rivelatore e decisivo, sospeso nel vuoto o in una rarefazione estrema della biografia del personaggio. Nell'esemplificazione mi lascio condizionare da un'altra suggestione. Dal momento che Luperini dà giustamente spazio e importanza ad *Une passante* (1860) di Baudelaire, in deroga alla sua scelta di analizzare soltanto testi narrativi, non so resistere alla tentazione di chiamare in causa due racconti che, per il tema dell'incontro urbano in mezzo alla folla, costituiscono l'immediato antecedente, se non una vera e propria fonte, della lirica baudelairiana: *L'uomo della folla* (1840) di Poe e *Wakefield* (1937) di Hawthorne. A metà Ottocento questi due grandi racconti, peraltro convergenti sul tema del pedinamento,¹¹ anticipano la densità allegorica delle parabole di Kafka. In entrambi l'incontro ha una sua carica epifanica e allegorica, nel senso, proposto da Luperini, che l'autore vi ricorre per esprimere altro

cetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 761.

⁹ Cfr. A. Prete, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 15.

¹⁰ R. Luperini, *L'incontro e il caso cit.*, p. 23.

¹¹ Per questa vicinanza tematica si veda G. Fink, *I testimoni dell'immaginario. Tecniche narrative nell'ottocento americano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978, pp. 65-68 e pp. 265-269. Proprio in virtù del tema del pedinamento (e dell'inseguitore inseguito) *L'uomo della folla* e *Wakefield* costituiscono indiscutibili fonti intertestuali del racconto borgesiano *L'accostamento ad Almotasim*, da leggersi in *Finzioni*.

rispetto alla trama e alla puntuale esperienza vitale dei personaggi. Si tratta poi di epifanie negative o di allegorie vuote.

Nel racconto di Poe l'uomo della folla mostra fino all'ultimo un volto enigmatico. L'incontro non soddisfa il bisogno di senso del narratore che lo ha a lungo pedinato, si risolve in una resa all'opaco, all'indecifrabile, al «cuore del mondo [...] che non si lascia leggere»¹² come un libro chiuso. Il lettore assiste ad un inseguimento inconcludente, ad una ricerca vana del senso. La scena culminante nel finale del racconto non è una scena di conoscenza, ma un'allegoria della lettura impossibile, dello scacco gnoseologico, dell'imprendibilità del senso.

Nel racconto di Hawthorne l'incontro tra il protagonista, Wakefield, e la moglie si dà in diverse circostanze. Sulle soglie del loro appartamento e nell'ingorgo della folla londinese. I momenti del congedo e del ritorno sono carichi dell'esperienza della lontananza nella forma del presagio o della memoria. Il contatto fisico e l'incrocio degli sguardi in mezzo alla folla londinese (la stessa descritta da Poe) non approdano ad una scena di riconoscimento, ma alla rivelazione degli esiti più sconvolgenti di una scelta di autoesclusione, di fuga dalla comunità, di privatizzazione dell'esistenza. Nella 'folla solitaria' Wakefield e la moglie si incontrano ma non si riconoscono. Visualizzando lo scollamento di pubblico e privato la scena inaugura la crisi modernista un po' prima del fatidico 1848, della svolta storica di metà Ottocento. A Wakefield «tutta la miserabile stravaganza della sua vita [...] si rivela in un lampo»,¹³ una vera e propria scintilla epifanica. La posta in gioco non è semplicemente la gestione del *ménage* coniugale, ma la possibilità di stabilire un rapporto col mondo che non sia meramente *voyeuristico*. Il racconto potrebbe essere inteso anche come una parabola sulla condizione di marginalità dell'intellettuale nell'epoca della nascente società di massa. Borges vi scorgeva un'anticipazione di atmosfere kafkiane, nonostante il ritorno a casa del protagonista.¹⁴

¹² E.A. Poe, *L'uomo della folla*, in *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 2006, p. 406.

¹³ Per le citazioni da *Wakefield* si veda N. Hawthorne, *Racconti raccontati due volte*, trad. it. di M. Papi, Milano, Garzanti, 1995, pp. 123-132, in part. pp. 129-130.

¹⁴ Cfr. J.L. Borges, *Tutte le opere*, I, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984, pp. 960-965.

Ma non si sbaglierebbe a parlare di questo Hawthorne straordinariamente moderno come di un precursore di Pirandello. L'estraneità di Wakefield nel tempo del suo paradossale esilio dalla propria casa, in venti anni di dissimulazione nel grigiore e nell'anonimato, prefigura non solo il ruolo di spettatore passivo cui è ridotto il protagonista dell'apologo kafkiano *In galleria*, testo cui Luperini dedica l'ultimo capitolo del suo libro, ma lascia intravedere anche il caso strano di Mattia Pascal «forestiere della vita», nonché la terapia omeopatica di Serafino Gubbio contro il male della reificazione.¹⁵

L'ultimo accostamento proposto mi offre un pretesto per chiamare in causa di nuovo Debenedetti. Commentando i *Quaderni* pirandelliani, a proposito degli incontri di Serafino Gubbio nell'ospizio di mendicizia, Debenedetti osserva che Pirandello «agisce ancora in apparenza come un romanziere naturalista che spiega tutto per cause ed effetti, per antecedenti e conseguenze: mentre nella sostanza ha già in qualche modo raggiunto una posizione abbastanza simile a quella dello *Živago* di Pasternak». ¹⁶ Il fatto che Pirandello non riesca a motivare in modo plausibile gli incontri di Serafino, nella sostanza gratuiti e casuali come gli urti della particelle atomiche, è per il critico un indizio rivelatore dell'appartenenza del testo ad una narrativa post-naturalistica. In questa stessa pagina Debenedetti fa il nome di quello che gli appare il capostipite della narrativa post-naturalistica: Dostoevskij. Per Debenedetti gli «arbitri» di Dostoevskij nell'allestimento scenico degli incontri confermano la sua pionieristica presa di distanza dal naturalismo. Ho detto allestimento scenico, avrei potuto parlare di una teatralizzazione degli incontri raccogliendo un'indicazione dello stesso Debenedetti. Il quale richiama l'attenzione sull'interferenza dei codici di due generi diversi, quello del romanzo e quello del teatro, in particola-

¹⁵ Per la comparazione tra il racconto di Hawthorne e il romanzo di Pirandello si veda A. Di Benedetto, *L'eclissi del romanzo di formazione: falsa libertà e eticità nel Fu Mattia Pascal*, in *Lo strappo nel cielo di carta*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 117-119. Di una «terapia omeopatica» cui ricorre Wakefield per mettersi al riparo dalla «crudele e vuota insensatezza» della vita si parla in C. Magris, *Elogio dell'assenza*, «Corriere della Sera», 12 aprile 2007.

¹⁶ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 263.

re della *pochade* francese, nel modo in cui l'autore di *Delitto e castigo* rappresenta le scene di riunione:

[...] in un dato ambiente, stanza o salotto, in genere munito di molte porte, queste porte successivamente si aprono per lasciar entrare tutti i personaggi più disparati, tutti per qualche ragione confluiti lì proprio in quel momento, ciascuno per un intervento che imprime un impensato, cataclismatico e spiritoso risvolto all'azione.¹⁷

Se mi si chiedesse di riassumere le conclusioni cui sono giunto analizzando alcune scene di incontro dostoevskijane, metterei in risalto per ogni testo preso in esame un nucleo di senso: l'inseparabilità di caso e destino considerata dalla prospettiva del personaggio che vive l'esperienza dell'incontro in *Delitto e castigo*; le pulsioni interiori più segrete e inconfessate, le motivazioni invisibili dell'inconscio (l'*infra* diceva Debenedetti) tendenti a conferire una necessità tutta privata e psicologica alla dinamica degli incontri nell'*Eterno marito* e nelle *Memorie del sottosuolo*; il dialogo interclassista in atto nella società russa sotteso ai confronti interpersonali nell'*Idiota*. Chiunque abbia letto *L'incontro e il caso* potrà fin da subito constatare i debiti che ho contratto. Devo aggiungere che ho lasciato fuori dal mio discorso gli incontri 'ideologici' (nello stesso *Idiota* e soprattutto nei *Fratelli Karamazov*) e racconti che si sarebbero prestati ad esemplificare altri aspetti del tema dell'incontro di cui Luperini si è occupato: ad esempio l'incontro d'amore sostituito nelle *Notti bianche* o l'incontro con i morti in *Bobòk*. La mia analisi più particolareggiata prende le mosse dalla scena di apertura dell'*Idiota* (1868).

Questo romanzo nelle sue prime pagine propone un incontro casuale di due giovani, il principe Myškin e il mercante Rogožin, in un vagone ferroviario di terza classe, sul treno della linea Pietroburgo-Varsavia. Il narratore pone l'accento sulla «stranezza del caso»¹⁸ che ha posto di fronte, accanto allo stesso finestrino, i due eroi del roman-

¹⁷ *Ibidem*, p. 264.

¹⁸ F. Dostoevskij, *L'Idiota*, trad. it. di E. Maini ed E. Mantelli, introduzione di I. Sibaldi, Milano, Mondadori, 1995, p. 5. Da questa edizione saranno tratte tutte le successive citazioni del romanzo.

zo. L'incontro ha un potere strutturante rispetto al *plot*, stabilisce una sorta di attrazione magnetica tra i destini dei due viaggiatori. Si tratta di un incontro casuale che si rivelerà decisivo per le loro sorti. I due personaggi entrano nell'intreccio insieme ed insieme lo abbandonano, nel segno della circolarità. Il cosiddetto primo finale del romanzo descrive la loro veglia funebre al capezzale di Nastas'ja. Myškin e Rogožin si trovano per l'ultima volta drammaticamente insieme, dopo tante pagine in cui si sono cercati e respinti, uniti e divisi dall'amore per la stessa donna. Una semplice «dinamica della collisione», per usare la formula di Steiner, non riuscirebbe da sola a rendere conto delle loro relazioni.¹⁹ È piuttosto la carità cristiana, l'amore fraterno per il rivale, la compassione per l'assassino di Nastas'ja, che da ultimo avvicina Myškin a Rogožin.

Che la conversazione sul treno con cui si apre *l'Idiota* non sia un semplice contatto, inessenziale e senza conseguenze, è un fatto di cui il lettore comincia a rendersi conto alla fine dell'episodio, quando il treno giunge a destinazione e i due giovani esprimono il desiderio di rivedersi. Rogožin non nasconde la simpatia, addirittura l'affetto, che l'occasionale compagno di viaggio ha suscitato in lui, un sentimento di cui pure non saprebbe spiegare le ragioni. Il lettore degli scartafacci dostoevskijani ne sa però più del personaggio. Particolarmente interessante è questa considerazione tratta dai quaderni per il romanzo:

Il principe ha soltanto *sfiurato* le loro vite [...]. Ma ovunque egli ha *sfiurato* qualcuno, vi ha lasciato un segno incancellabile.²⁰

Con il suo candore Myškin disarmava e conquistava, fa breccia nel muro della diffidenza, porta gli animi ad aprirsi sinceramente. Dalla conversazione che nasce tra i due vicini di viaggio veniamo a sapere del loro recente passato. Oltre ad avviare una catena di eventi futuri, il primo incon-

¹⁹ Di una «dinamica della collisione», a proposito dei rapporti tra il principe e il mercante, si parla in G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, trad. it. di C. Moroni, Milano, Garzanti, 1995, p. 152.

²⁰ F. Dostoevskij, *L'idiota. I taccuini per "L'Idiota"*, Firenze, Sansoni, 1958, p. 893. Ma si è riportato il brano nella traduzione di Sibaldi, il quale lo cita nella sua introduzione a F. Dostoevskij, *L'idiota* cit., p. XVII.

tro che si registra nell'*Idiota* ha una funzione di illuminazione retrospettiva. Rispondendo alle domande di Rogožin, anche a quelle «del tutto indelicate, inopportune e oziose»,²¹ con prontezza e senza diffidenza, Myškin racconta della sua malattia, dei suoi quattro anni di soggiorno all'estero per le cure, della sua mancata guarigione. L'attrattiva del candore è la ragione vera per cui Rogožin sceglie molto volentieri come interlocutore il principe. Non si accontenta di fargli domande, ma arriva a raccontargli in modo dettagliato le circostanze del suo allontanamento da Pietroburgo, la storia del suo amore contrastato per Nastas'ja, dal colpo di fulmine al dono degli orecchini con cui tenta per la prima volta di 'comprarla'. Il lettore è chiamato qui a collaborare alla costruzione del senso, a completare le spiegazioni del narratore reticente. Non c'è solo il bisogno meccanico di conversare, l'esigenza di distrazione da un'agitazione incontenibile. Il narratore precisa che Rogožin «aveva scelto molto volentieri»²² il suo interlocutore. Col senno di poi, cioè alla luce degli sviluppi della vicenda, si potrebbe dire che lo riconosca come anima 'gemella', come suo doppio. Candore e riconoscimento del doppio aboliscono le distanze, fanno cadere le barriere sociali ed economiche tra il principe povero e il ricco mercante. Un fenomeno importante che riguarda la struttura della società russa si riflette nella prassi della vita quotidiana. Un'impetuosa espansione capitalistica abbatte le secolari barriere fra i diversi mondi sociali interni alla Russia, dissolvendo il loro isolamento e mescolandoli.²³ Il romanzo pluralistico e polifonico di Dostoevskij di cui ha parlato Bachtin è il corrispettivo artistico di questi sommovimenti sociali ed economici. L'abolizione delle distanze nella scena di apertura dell'*Idiota* è graduale. Si osservi come dallo scambio di battute iniziale al momento del commiato l'atteggiamento del milionario Rogožin verso il compagno di viaggio vestito di stracci muti radicalmente. Prima è sprezzan-

²¹ F. Dostoevskij, *L'idiota* cit., p. 7.

²² *Ibidem*, p. 13.

²³ Per i rapporti del romanzo di Dostoevskij con i sommovimenti della società russa si veda M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002, pp. 29-31, e C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1999, p. 23.

te, quindi, nel vivo della conversazione, si mostra improntato alla più schietta confidenza, da ultimo si scioglie in un'affettuosa offerta di protezione. Un crescendo di familiarizzazione. Mi sto avvalendo ancora della lettura bachtiniana, pietra miliare negli studi su Dostoevskij. Bachtin osserva che negli incontri del principe, a cominciare da quello collocato nella scena di esordio, si manifestano fenomeni tipicamente carnevaleschi, come il libero contatto familiare tra persone di diversa posizione e la sincerità nei rapporti. Il candore del don Chisciotte russo prende in Bachtin il nome di «stramberia» o «eccentricità», nel senso di un comportamento «inopportuno» organicamente legato alla categoria del contatto familiare.²⁴ Non sorprende che anche il cronotopo dell'incontro, lo scompartimento ferroviario, subisca il 'contagio' del carnevale, sia cioè presentato come un luogo che tenga «le veci della piazza».²⁵

Sulla stramberia richiama l'attenzione Rogožin quando, nelle ultime righe del primo capitolo, definisce il principe un «folle di Dio»,²⁶ sospeso tra follia e santità. Agli occhi del domestico che lo riceve in anticamera, presso gli Epančin, nel capitolo successivo, Myškin deve sembrare proprio strambo. Nonostante la differenza di rango, la distanza che dovrebbe tenere separati ospite e servitù, il principe si intrattiene a parlare con lui, per giunta di argomenti del tutto fuori luogo, inopportuni, come la pena di morte. In un primo momento il cameriere si indigna per la sconvenienza della situazione che deve fronteggiare, poi si mostra interessato al racconto del suo interlocutore, a tal punto da non volersene distrarre e da mostrarsene persino intenerito. L'incontro 'carnevalizzato' per il quale uno sconosciuto, visto inizialmente con sospetto e diffidenza, si trasforma in un conoscente che ispira simpatia, in un amico, si ripete più volte nel corso della prima giornata che Myškin trascorre, dopo quattro anni di assenza, a Pietroburgo. Nel salotto degli Epančin, inizialmente. Ne dà conferma Ganja,

²⁴ Per i comportamenti eccentrici e inopportuni dal punto di vista della normale vita extracarnevalesca si veda M. Bachtin, *Dostoevskij* cit., pp. 160-161.

²⁵ Per l'analisi in chiave carnevalesca della scena iniziale dell'*Idiota* si veda *ibidem*, pp. 226-229.

²⁶ F. Dostoevskij, *L'idiota* cit., p. 19.

quando, non senza invidia, osserva la facilità con cui l'ospite si è acclimatato in quel salotto, appena due ore dopo il suo primo incontro.²⁷

Mi sta a cuore ora mettere a fuoco le circostanze che portano il principe a fare la conoscenza di Nastas'ja. L'incontro è qui doppiamente mediato. In primo luogo dal racconto di Rogožin, quindi dal ritratto della donna, vero e proprio oggetto mediatore, che Ganja tira fuori dalla sua cartella nello studio del generale Epančin. La lettura che ne fa il principe ha una funzione profetica. Il ritratto si trasforma in un oggetto oracolare nella misura in cui rivela a Myškin il destino straordinario della persona ritratta. Parafrasando Hofmannsthal potremmo dire che «una donna che muore a venticinque anni è in ciascun punto della sua vita una donna che morrà a venticinque anni».²⁸ Dando credito alle premonizioni del principe il lettore è certo in anticipo di assistere alla fine del romanzo alla morte dell'eroina. Ma in questo incontro in effigie non vi è solo la prefigurazione della morte di Nastas'ja, vi si preannuncia anche l'impotenza del principe a salvarla, a sottrarla al coltello di Rogožin. C'è una perfetta simmetria tra le previsioni inconsapevolmente formulate da Myškin in questo frangente, alle soglie di tutta la vicenda, e gli ultimi avvenimenti del romanzo. Da una parte il principe dichiara fin da subito che non potrà mai sposare la donna perché non è sano: a questa ammissione corrisponde, nel finale, il mancato incontro di Myškin e Nastas'ja in chiesa, nel momento fissato per la celebrazione delle loro nozze. Anziché raggiungere l'altare la donna scapperà via insieme a Rogožin apparse all'improvviso in mezzo alla folla. D'altra parte la considerazione secondo cui quest'ultimo sarebbe stato disposto a sposare Nastas'ja, salvo poi sgozzarla dopo una settimana, anticipa del finale del romanzo il momento più tragico, quando la passione totale del mercante approda ad un incontro erotico stravolto nell'aggressività omicida (eroticamente

²⁷ Riportiamo le parole di Ganja al principe: «Ma in che modo [...] siete all'improvviso entrato così in confidenza due ore dopo il vostro primo incontro? Com'è stato? [...] Ma perché, insomma, al diavolo! Che avete fatto lì di speciale? Come mai siete così piaciuto?» (*ibidem*, p. 13).

²⁸ H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, a cura di C. Bemporad, Milano, Adelphi, 1992, p. 19.

connotato è infatti il dettaglio del coltello penetrato di «qualche centimetro» sotto il seno della donna).

Alla condizione dell'estraneità o diversità è riconducibile nei suoi primi momenti l'incontro del principe con Nastas'ja in carne ed ossa. Quando i loro sguardi si incrociano per la prima volta nell'anticamera della casa di Ganja, lui la riconosce per via del ritratto, lei lo scambia per un servo, lo tratta decisamente male, gli dà persino del mentecatto. L'equivoco dura poco, le distanze presto si accorciano. Un segnale eloquente in tal senso è costituito dall'impressione di *déjà vu* che entrambi dicono ad un certo punto di provare. Come se si fossero conosciuti in un'altra vita, come se si fossero già visti in un sogno. Il principe rincara la dose del mistero, chiamando in causa un fenomeno di telepatia: «E proprio nel momento in cui vi ho aperto la porta stavo pensando ancora a voi, e all'improvviso siete apparsa».²⁹ Bastano poche ore perché il principe appaia a Nastas'ja sotto una luce del tutto positiva, come un uomo assolutamente degno di fiducia, capace di indicarle la via giusta da seguire. Fuggendo da Ganja in compagnia di Rogožin e congedandosi dal principe Nastas'ja è perentoria nella sua lode incondizionata: «per la prima volta ho visto un uomo».³⁰ La donna rende omaggio alle straordinarie qualità del principe. Alla strategia di una vendetta masochista risponde invece il comportamento di Nastas'ja con quella parte di umanità che la umilia trattandola come un oggetto. Per bocca di un personaggio minore Dostoevskij paragona questa strategia al *karakiri*:

[presso i giapponesi] pare che l'offeso si rechi da chi gli ha recato offesa e gli dica: «Tu mi hai offeso, e perciò sono venuto a squarciarmi il ventre davanti ai tuoi occhi», e con queste parole si apre davvero lo stomaco sotto gli occhi dell'offensore, e probabilmente prova uno straordinario piacere nel vendicarsi in questo modo.³¹

Questa stessa dinamica del masochismo e della tortura governa le modalità e gli scopi dell'incontro in altre opere di Dostoevskij. In par-

²⁹ F. Dostoevskij, *L'idiota* cit., p. 142.

³⁰ *Ibidem*, p. 236.

³¹ *Ibidem*, p. 237.

ticolare, nell'*Eterno marito*, laddove, come osserva acutamente Girard, l'«offeso è condannato a girare senza fine intorno all'offensore, a riprodurre le condizioni dell'offesa e a farsi offendere nuovamente».³² A sentirsi perseguitato da uno sconosciuto che gli appare con i segni del lutto per strada e lo guarda fisso in modo strano è nell'*Eterno marito* (1870) Vel'čanicov, un uomo che attraversa un tempo di crisi, di ipocondria e di sensi di colpa, essendogli tornate alla memoria, «all'improvviso e Dio sa perché»,³³ certe sue cattive azioni per tanto tempo rimosse. Filtrato attraverso il suo punto di vista l'incontro con lo sconosciuto si ripete nel corso del secondo capitolo per ben cinque volte. Si tratta di apparizioni fugaci, per strada, per lo più in mezzo alla folla, che lasciano Vel'čanicov inspiegabilmente molto scosso, in tristito o di umore nero. Il lettore avveduto può subito riempire il vuoto di senso, mettendo in collegamento i sintomi da cui è afflitto recentemente il personaggio e di cui si fa parola nel primo capitolo con i turbamenti dell'incontro enigmatico registrati nel secondo. Riportando alla luce una storia adulterina sepolta, l'incontro non fa che mettere sulla scena l'ombra del rimorso, non fa che proiettare nel mondo esterno il teatrino del foro interiore. Lo sconosciuto è un vedovo la cui moglie è stata amante di Vel'čanicov. Sbuca dal suo passato con l'inesorabilità persecutoria di un *revenant*, di un senso di colpa improvvisamente ridestatosi. Il ritorno del passato rende il presente simile ad un incubo. Sotto questo aspetto riveste un ruolo importante l'intermezzo onirico tra i primi cinque incontri diurni e il sesto notturno, quello in cui avviene il reciproco riconoscimento. Il sogno ha la funzione di portare in primo piano ancora una volta i fantasmi proibiti della colpa e del rimorso. Vel'čanicov sogna una folla che attende un giudizio di condanna o di assoluzione per un delitto che egli stesso, a quanto sembra, ha commesso e occultato. La scampanellata che interrompe il sogno non annuncia la lettura del verdetto, ma inaugura sol-

³² Per la dostoevskijana psicologia del sottosuolo si veda R. Girard, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, trad. it. di R. Rossi, Milano, Garzanti, 1996, pp. 29-49.

³³ F. Dostoevskij, *L'eterno marito*, trad. it. di C. Coïsson, introduzione di A. Moravia, Torino, Einaudi, 2001, p. 6.

tanto le udienze del processo a carico dell'amante fedifrago, in un'atmosfera che continua sino alla fine ad essere un po' allucinata. Nelle vesti di implacabile giudice accusatore c'è, ad attenderlo dietro la porta, l'uomo in lutto, Pavlovič, l'eterno marito. Dietro la porta, il che vuol dire che l'incontro si dà «sulla soglia». Nello spirito del simbolismo carnevalesco, osserva Bachtin, la soglia è lo spazio in cui si svolgono gli incontri decisivi, dove si produce l'inattesa svolta della sorte e si prendono le decisioni ultime, dove il personaggio incontra il suo destino in un tempo di crisi, in un momento cruciale o culminante della sua vita. È lecito anche pensare in un'ottica psicoanalitica ad un luogo della mente, alla soglia della coscienza cui sono affiorati i materiali di una lunga e rigorosa rimozione. Vel'čanicov patisce la sofferenza dell'imputato, anche in assenza della formulazione del capo di accusa. Egli non sa bene per quale ragione Pavlovič si sia rifatto vivo con lui, non sa se sappia dell'adulterio, se sia lì per amicizia o con l'intenzione di vendicarsi. L'indecisione in cui lo lascia il rivale, che in realtà finge di non sapere, è già di per sé strumento di tortura. C'è quindi una buona dose di masochismo, un inconscio bisogno di espiazione, una sindrome da punitore di se stesso nella decisione di andarlo a trovare, di «stringere nuovi rapporti col marito d'una volta, quando tutto era finito tra loro in modo così naturale e ovvio». ³⁴ L'attrazione masochistica è reciproca. Pavlovič si avvicina a Vel'čanicov, il mediatore del desiderio mimetico nell'interpretazione di Girard, perché inconsciamente desidera alimentare la sua gelosia retrospettiva, perché vuole, senza saperlo, ricavare godimento dalla sofferenza che gli infligge la gelosia. Pavlovič arriva a coinvolgere l'affascinante rivale nell'impresa di risposarsi. Nel passato come nel presente non teme la gelosia, ma al contrario giunge a provocarla, a favorirla. Una coazione a ripetere spiega il suo comportamento. Ai suoi occhi, ci ha spiegato Girard, il mediatore del desiderio è insieme modello e ostacolo, odioso e ammirevole, odioso perché ammirevole. ³⁵ Pavlovič non sa bene come sa-

³⁴ *Ibidem*, p. 42.

³⁵ Per la presenza del «desiderio triangolare» in Dostoevskij si veda R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di L. Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 2002, in

rebbe andata a finire con Vel'čanicov, se lo «avrebbe abbracciato o scannato. Alla fine venne fuori che meglio di tutto era una cosa e l'altra insieme».³⁶ L'eterno marito può chiedere un bacio all'eterno amante, senza sapere che di lì a poco avrebbe tentato di vendicare l'adulterio a colpi di rasoio. Il faccia a faccia con l'altro, ha osservato Luperini, può suscitare «sentimenti primordiali di amore e di odio, sino ai due estremi dell'innamoramento e del duello».³⁷ Nel faccia a faccia tra Vel'čaninov e Pavlovič questi due estremi tendono a coincidere, a fondersi in un sentimento ambivalente di amore-odio. Si è parlato anche di un rapporto come di gatto col topo, di un gioco crudele in cui l'eterno marito vorrebbe indurre l'eterno amante a confessare la sua colpa.³⁸ Ma non sarebbe fuorviante la definizione di terzetto adulterino spezzato, modellata sulla griglia teorica girardiana del desiderio triangolare. Tanto più che il terzetto in un certo senso si ricostituisce alla fine del romanzo, quando Vel'čanicov, due anni dopo l'episodio del cruento scontro con Pavlovič, incontra quest'ultimo in stazione insieme con la nuova moglie e l'eterno amante di turno. L'incontro su cui si chiude *L'eterno marito* ha la funzione di ribadire il carattere ripetitivo delle scelte di Pavlovič, la natura mimetica del suo desiderio.

Assillato dal pungolo del rimorso per le cattive azioni commesse in passato Vel'čanicov giunge a svuotare di significato le sue stesse lacrime di pentimento. Ha la certezza che un domani quelle stesse cattive azioni non avrebbe esitato a compierle di nuovo, purché si fosse avverato un insieme di circostanze. In modo non del tutto esplicito e consapevole il personaggio formula una concezione del male in chiave rigorosamente determinista, evoca un'ideologia giustificazionista secondo cui non c'è criminale che non sia spinto a delinquere «dalla sua storia passata e forse [...] dalla storia dell'universo».³⁹ Sulla scorta di un passo dello stesso Dostoevskij Gide ci ricorda che «non esiste in russo

part. pp. 41-44.

³⁶ Cfr. F. Dostoevskij, *L'eterno marito* cit. p. 160.

³⁷ Cfr. R. Luperini, *L'incontro e il caso* cit., p. 32.

³⁸ È l'interpretazione di Moravia da leggersi in F. Dostoevskij, *L'eterno marito* cit., p. VI.

³⁹ In questi termini Borges descrive l'inevitabilità della colpa di Raskòl'nikov in *Delitto e castigo*. Cfr. J. L. Borges, *Tutte le opere*, II, cit., p. 1286.

che una parola sola per indicare lo sventurato e il criminale, una parola sola per il delitto e il semplice errore». ⁴⁰ Da questo punto di vista non si dà castigo senza ingiustizia. Bisogna tener presente quest'idea del crimine quando si interpretano gli incontri di Raskòl'nikov nelle scene iniziali di *Delitto e castigo* (1866), prima che il delitto venga consumato.

Situati all'incrocio tra caso e necessità essi segnano una svolta nella storia della psicologia del personaggio, nel senso che rompono il suo isolamento, la sua tendenza a rifuggire qualsiasi compagnia, la sua autistica abitudine ai monologhi. Uscendo sulla strada per recarsi dalla vecchia usuraia e far la prova dell'assassinio, nella scena di apertura del romanzo, Raskòl'nikov riesce ad evitare l'incontro con la padrona del suo stambugio. La narrazione prende le mosse dalla registrazione di quest'incontro volutamente mancato, sintomatico di una generalizzata asocialità del protagonista (il cui nome evoca, non a caso, l'area semantica dello scisma, della spaccatura tra l'individuo e la collettività). La novità generatrice dell'intreccio sta nel «momentaneo desiderio» che il futuro assassino prova per «una qualsiasi forma di contatto con gli altri uomini». ⁴¹ Motore primo dell'intreccio è la recente disponibilità di Raskòl'nikov ad accogliere nella sua coscienza i pensieri e le voci altrui. L'incontro con l'altro ubbidisce alla necessità artistica di rendere dialogica l'«idea» del protagonista. Quest'ultima – come la vede Dostoevskij – «non è una formazione soggettiva psicologico-individuale con “domicilio permanente” nella testa dell'uomo», ma un «fatto vivo», «interindividuale e intersoggettivo», che si crea cioè «nel punto di incontro dialogico di due o più coscienze». ⁴² È attraverso i frammenti di conversazione tra uno studente e un giovane ufficiale, una versione pietroburghese dell'argomento balzaciano del mandarino, udita per caso da Raskòl'nikov in un'osteriuccia malmessa, subito dopo aver impegnato alcuni preziosi presso la vecchia usuraia, ⁴³ che il

⁴⁰ A. Gide, *Dostoevskij*, introduzione e trad. it. di M. Maraschini, Milano, Bompiani, 1946, p. 88.

⁴¹ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, a cura di S. Prina, Milano, Mondadori, 1994, p. 16.

⁴² M. Bachtin, *Dostoevskij* cit., p. 116.

⁴³ Per l'argomento del mandarino nel *Papa Goriot* di Balzac e la sua ripresa nel romanzo di Dostoevskij si veda V. Strada, *Il problema di Delitto e castigo*, in *Tradizione e rivolu-*

teorema dell'amoralità degli esseri eccezionali e il corollario della liceità dell'assassinio di un essere spregevole trovano la loro prima esplicita formulazione, mentre nelle pagine precedenti il lettore deve accontentarsi solo di allusioni colte qua e là nei pensieri e nei discorsi interiori dell'isolato protagonista. L'«idea» di Raskòl'nikov non è una proprietà esclusiva della sua mente, ma rivela la sua appartenenza ad un discorso collettivo e anonimo.⁴⁴ L'assassino dell'usuraia non concepisce in un deserto, autonomamente, il suo articolo sul delitto e sui due tipi di umanità, ma è debitore di un'ideologia ampiamente diffusa tra i discorsi e i pensieri più comuni e più frequenti della gioventù pietroburghese del suo tempo.

C'è di più. L'incontro nella taverna non solo depersonalizza l'«idea», ma ne accelera altresì la maturazione nella mente del giovane, facendolo sentire predestinato all'assassinio, strumento di un Destino superiore alla sua stessa volontà, un Destino che il caso ha aiutato a venire alla luce. Vittorio Strada ha parlato a questo proposito di «caso oggettivo», di caso che «potrebbe persino parere una confutazione ironica della pretesa di matematica pianificazione del delitto», ma che vale piuttosto a rivelare al protagonista la «razionalità velata di tutti gli eventi».⁴⁵ Non sempre nella modernità letteraria caso e destino sono facilmente separabili. Luperini ci ricorda che alle origini del romanzo moderno don Chisciotte tenta di ricondurre gli incontri che il caso gli prospetta ad «un progetto complessivo» e vorrebbe far rientrare il fortuito «a forza in una superiore necessità».⁴⁶ A distanza di due secoli e mezzo Raskòl'nikov in *Delitto e castigo* legge negli incontri casuali delle sue giornate pietroburghesi una specie di predestinazione, il consenso di una forza superiore al suo piano criminoso. Sono le strane coincidenze, i ritorni, le ripetizioni, le circolarità o le risposdenze tra

zione nella letteratura russa, Torino, Einaudi, 1980, pp. 63-64.

⁴⁴ A questa conclusione, allineata alle posizioni di Bachtin, giunge Jean Bonamour nella sua interpretazione dell'«idea» di Raskòl'nikov. Cfr. J. Bonamour, *Il secondo delitto di Raskòl'nikov*, in *Dostoevskij e la crisi dell'uomo*, a cura di S. Graciotti e V. Strada, Firenze, Vallecchi, 1991, pp. 253-254.

⁴⁵ V. Strada, *Il problema di Delitto e castigo* cit., p. 76.

⁴⁶ R. Luperini, *L'incontro e il caso* cit., p. 14.

realtà e fantasia a far provare a Raskòl'nikov una «sensazione oltremodo insolita». ⁴⁷ Riportiamo integralmente il brano in cui Dostoevskij ce la descrive:

Naturalmente quelle non erano altro che ovvie e banali conversazioni e riflessioni assai diffuse tra i giovani, che lui aveva già udite più d'una volta, solo in forme diverse, e su altri temi. Ma perché proprio in quel momento gli era capitato di ascoltare una simile conversazione, simili riflessioni, proprio quando nella sua testa erano appena spuntate ... *esattamente le stesse riflessioni?* E perché proprio adesso, nel momento in cui si era appena portato dietro quel pensiero dalla casa della vecchia, era andato proprio a imbattersi in una conversazione sulla vecchia?... Quella coincidenza gli era sempre sembrata strana. Quell'insignificante conversazione da taverna ebbe su di lui un'influenza enorme per il successivo sviluppo della faccenda: come se in ciò ci fosse effettivamente una sorta di prede-terminazione, di indicazione. ⁴⁸

Freud avrebbe saputo classificare la strana sensazione di Raskòl'nikov. Nel saggio sul perturbante egli afferma che l'esperienza della ripetizione involontaria insinua nell'uomo superstizioso l'«idea di fatalità, di inevitabilità, là dove normalmente avremmo parlato soltanto di 'caso'». ⁴⁹ A meno di non essere estremamente corazzati contro la superstizione saremo sempre tentati, secondo Freud, ad attribuire un significato riposto alle coincidenze e alle ripetizioni, sottraendole in tal modo alla tirannia dell'aleatorio. Ebbene, proprio in relazione agli incontri precedenti il delitto ci viene detto che Raskòl'nikov «in quegli ultimi tempi era diventato superstizioso», ⁵⁰ quindi propenso a caricare del peso del destino, di un significato decisivo e fatale, quanto invece avrebbe potuto apparirgli banale, inessenziale nella sua casualità. Gli sembrerà un'altra «predestinazione della sorte» ⁵¹ il fatto di aver inaspettatamente intercettato, a distanza di un mese e mezzo dall'incontro in osteria, un brano di conversazione, in un vicolo di Piazza Sennaja, tra

⁴⁷ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo* cit., p. 81.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 84-85. Il corsivo è nel testo.

⁴⁹ S. Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 289.

⁵⁰ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo* cit., p. 81.

⁵¹ *Ibidem*, p. 77.

la sorella dell'usuraia e due bottegai. La circostanza si rivela straordinariamente favorevole all'attuazione del piano criminoso, nella misura in cui Raskòl'nikov ne ricava l'informazione che il giorno dopo la vittima designata, alle sette di sera, se ne sarebbe stata a casa completamente sola. In un lungo paragrafo il narratore descrive le domande e i ragionamenti attraverso cui Raskòl'nikov conferisce a questo suo incontro il significato di un vero e proprio appuntamento con il Destino. Tra lo sconcerto e l'incomprensione si fa strada a poco a poco la rassicurante certezza di non potersi sottrarre al compimento dell'azione delittuosa:

[...] non riusciva in alcun modo a capire e a spiegarsi perché lui, che era così stanco, estenuato, e per il quale la cosa più vantaggiosa sarebbe stato ritornarsene a casa per la via più breve e diretta, avesse invece fatto ritorno passando dalla piazza Sennaja, che per lui era completamente fuori strada. Era un giro breve, ma completamente inutile. Naturalmente decine di volte gli era capitato di far ritorno a casa senza rammentare le strade che aveva percorso. Ma perché mai, si domandava sempre, perché mai quell'incontro così importante, così decisivo per lui e al tempo stesso così supremamente casuale, proprio lì, sulla Sennaja (lungo la quale non aveva quasi nemmeno il motivo di passare), perché mai era avvenuto *proprio allora*, in quell'ora, in quel minuto della sua vita, e proprio quando si trovava in uno stato d'animo nel quale soltanto quell'incontro avrebbe potuto produrre l'azione più decisiva e definitiva sulla sua esistenza? Ed era proprio lì, a bella posta, che lo attendeva!⁵²

Sul sintagma temporale «proprio allora» occorre soffermare la nostra attenzione. Esso va assunto come spia della presenza del «tempo di avventura» in *Delitto e castigo*. Del «tempo di avventura» parla Bachtin a proposito del romanzo greco, quel tipo di narrazione in cui tutta l'iniziativa appartiene al caso, ad una forza irrazionale che regola il prima o il poi degli eventi nella vita dei protagonisti (e dei momenti avventurosi nella dinamica dell'intreccio romanzesco), la loro simultaneità o asincronia, quindi anche gli incontri e i mancati incontri. All'uomo del tempo di avventura le cose capitano. La sua vita è esposta continuamente all'irruzione della casualità e della sua logica. Ba-

⁵² *Ibidem*, pp. 77-78. Il corsivo è nostro.

chtin parla anche di «interferenza del destino» per sottolineare il significato decisivo degli eventi regolati dal caso.⁵³ La critica ha ripetutamente posto l'accento sulla profonda traccia che il romanzo d'avventure di ogni specie ha lasciato nella creazione di Dostoevskij. Grazie ad essa il repertorio avventuroso di tutta una tradizione gotica e melodrammatica entra nelle trame della narrativa alta.⁵⁴

Circoscriviamo il campo di osservazione. L'esplorazione degli abissi della miseria e del vizio nei romanzi di Dostoevskij risente dell'influenza dei *Misteri di Parigi*. Nel fortunato *feuilleton* di Sue che il romanziere russo aveva certamente letto l'avvenimento generatore dell'intreccio è l'incontro dell'aristocratico, nelle vesti di poliziotto della virtù in incognito, con la prostituta dei bassifondi, la peccatrice dal cuore d'oro che ad un certo punto si rivelerà sua figlia. Ebbene, gli aristocratici fraternizzano con i rifiuti della società in tante trame dostoevskijane.⁵⁵ Tra i reietti della società, tanto in Dostoevskij che in Sue, è la prostituta o la ragazza sedotta ed abbandonata ad attirare maggiormente l'attenzione su di sé. Si tratta del corpo mercificato, ultimo rifugio del raccontabile per il romanziere dell'Ottocento, secondo la suggestiva formula di Brooks.⁵⁶ Alle Epančin Myškin racconta la patetica storia di Marie, la ragazza svizzera circuita dal commesso viaggiatore e per questo oltraggiata da tutto il paese, finanche dai bambini. L'azione misericordiosa del principe consiste nel vedere e nel far vedere la derelitta sotto una luce straniante, come una sventurata de-

⁵³ Per lo studio bachtiniano dell'«avventuroso 'tempo del caso'» nel romanzo greco si veda M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 233-258, in part. pp. 238-239 (laddove si considerano le espressioni «ad un tratto» e «proprio allora» come indicatori del tempo di avventura).

⁵⁴ Del rapporto di Dostoevskij con il mondo del gotico e del melodramma parla Steiner nel suo *Tolstoj o Dostoevskij* cit., pp. 196-208. Per il collegamento del romanzo di Dostoevskij alle «tradizioni del romanzo europeo d'avventure» si veda M. Bachtin, *Dostoevskij* cit., pp. 133-139.

⁵⁵ Citiamo Bachtin che cita a sua volta Grossman: «Sembra che non ci sia un attributo del vecchio romanzo d'avventure che non sia stato usato da Dostoevskij. Oltre agli omicidi misteriosi e alle catastrofi collettive, ai titoli nobiliari e alle ricchezze inattese, troviamo qui un tratto assai tipico del melodramma: i vagabondaggi degli aristocratici tra i tuguri e la loro fraternizzazione coi rifiuti della società» (*ibidem*, p. 135).

⁵⁶ Cfr. P. Brooks, *Trame*, trad. it. di D. Fink, Torino, Einaudi, 2004, p. 165.

gna di compassione, anziché una colpevole meritevole di persecuzione. Ma non sempre è possibile il riscatto dall'esperienza di contatti infamanti. Si prenda *Delitto e castigo*. Il colloquio finale di Raskòl'nikov con Sonja, la peccatrice redenta e capace di redimere, rivela fiducia nella rinascita alla vita e nella possibilità di espiazione della colpa, una fede nel cambiamento che invano si cercherebbe altrove. Certo non nell'episodio dell'incontro per strada dello stesso Raskòl'nikov con la ragazza violata, nella prima parte del romanzo, laddove la logica dei doppi pensieri giustifica lo strano comportamento dell'ex studente pietroburghese, prima generoso, subito dopo cinico e rinunciatario.⁵⁷ Il Robin Hood urbano che segnala al gendarme il turpe sciacallo pronto ad approfittare della giovane ubriaca e incosciente cede presto il posto all'uomo del sottosuolo che con disillusa sadica lucidità prevede l'inevitabile terribile destino della ragazza. Prima ancora che ella scompaia dal suo orizzonte visivo, il soccorritore mette da parte ogni velleità eroica. L'incontro gli ha rivelato una terribile piaga sociale, e insieme l'impossibilità di sanarla. C'è qui una sorta di parodia, che Dostoevskij avrebbe potuto ricavare anche da Sue, del tema romantico della prostituta redenta.⁵⁸

Nel monologo di Raskòl'nikov sulla panchina vuota echeggiano le parole del narratore nella seconda parte delle *Memorie del sottosuolo* (1864). Qui l'incontro dell'anonimo memorialista con la prostituta novizia di nome Liza si dà in due tempi e in due luoghi diversi. Dapprima nella camera del bordello il cliente-io narrante spaventa la giovane agitandole lo spettro di un terribile avvenire senza scampo. Parlandole però del mistero divino dell'amore, delle gioie della vita coniugale, soprattutto consegnandole il suo biglietto da visita e invitandola a casa sua, le fa credere di poterla aiutare ad uscire dalla sua condizione avvilita. Nei giorni immediatamente successivi giunge a stupirsi di questo suo sentimentalismo, anche se non può fare a meno di

⁵⁷ Cfr. Grigorij S. Pomerants, *I «doppi pensieri» in Dostoevskij*, in *Dostoevskij e la crisi dell'uomo* cit., pp. 143-161.

⁵⁸ Della «negazione del cliché romantico della prostituta redenta» nei *Misteri di Parigi* di Sue si parla in P. Brooks, *Trame* cit., p. 160.

immaginarsi un futuro di guida e di padre educatore. Alla luce di questo pentimento si potrebbe pensare che sia stato sincero con Liza. Se nonch      lui stesso a far sospettare del contrario, quando pone l'accento sul fatto di aver assecondato in quel momento una sua irresistibile vocazione al gioco. Che equivale ad ammettere di aver recitato una parte. Vede giusto Pietro Citati quando scrive che l'uomo del sottosuolo mente quando dice la verit   e dice la verit   quando mente, che essendo un uomo senza qualit  , un uomo vuoto, non pu   essere qualcosa di cos   preciso come un semplice bugiardo.⁵⁹ Ad ogni modo, quando rivede la giovane prostituta nel suo angolo-tana, quest'uomo ritratta le parole pietose del primo incontro, dichiara di aver mentito, spinge sino in fondo il pedale della volutt   profanatrice sino all'umiliazione dell'offerta di denaro.    il trionfo del gioco perverso su cui, pi   o meno consapevolmente, egli ha modellato fin dall'inizio i suoi rapporti con la donna. L'uomo-topo ottiene di trasformare la sua tana in una vera e propria stanza della tortura.⁶⁰ Il duplice incontro con Liza consuma una vendetta cercata in basso, in un altro sottosuolo. Un'azione da demone meschino perch   a farne le spese    un'innocente, umiliata e offesa dalla vita. L'aguzzino, che il pi   delle volte dubita del «suo diritto di vendicarsi», si autoassolve, almeno in parte, pensando all'«utilit   dell'offesa e dell'odio» ai fini della presa di coscienza e della purificazione.⁶¹ Un'astuzia dell'intelligenza che rende sopportabile il rimorso.

⁵⁹ Cfr. P. Citati, *Il Male Assoluto. Nel cuore del romanzo dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2000, p. 277.

⁶⁰ Le parti di aguzzino e di vittima possono invertirsi. Facendogli capire ad un certo punto di aver intuito l'infelicit   del suo ospite Liza lo fa sentire una «creatura altrettanto umiliata e calpestata», nello stesso stato in cui era stata lei di fronte a lui fino a quel momento.

⁶¹ F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, nota introduttiva di L. Ginzburg, trad. it. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 2002, pp. 13 e 131.

Romano Luperini

Due annotazioni in margine all'intervento di Remo Ceserani

Vorrei ringraziare tutti gli intervenuti e rispondere in particolare a Remo Ceserani, che ha approfittato del mio libro per stendere un saggio magistrale, prezioso non solo sul piano teorico per quanti si interessino alla critica tematica, ma anche su quello critico per quanti si occupino del romanzo dell'epoca moderna: essi troveranno qui una mole notevolissima di osservazioni acute e puntuali e di spunti interessantissimi. Non mi è possibile certo riprendere e sviluppare tutti gli argomenti da lui trattati con tanta ricchezza. Su due punti soltanto vorrei raccogliere le sue considerazioni e rispondere molto brevemente alle sue «perplexità».

Il primo riguarda l'argomento del libro, l'incontro. Mi sembra che a questo proposito Ceserani oscilli fra due critiche diverse. Da un lato l'incontro non avrebbe i caratteri di un vero e proprio tema (e infatti questa voce manca nel *Dizionario dei temi letterari*, diretto da Ceserani stesso, oltre che da Mario Domenichelli e Pino Fasano) perché coinciderebbe con la stessa struttura narrativa, essendo un elemento onnipresente nelle vicende umane; dall'altro tali caratteri non li avrebbe almeno nell'accezione italiana e francese (*rencontre*) del termine che non distingue fra incontro casuale (*encounter* in inglese, *Begegnung* in tedesco) e appuntamento organizzato e programmato (*meeting, Treffen*). Mentre l'incontro fortuito, implicando *caso* e *destino*, in

certe condizioni potrebbe, se capisco bene, declinarsi come tema, non altrettanto accadrebbe per l'incontro voluto; e io avrei compiuto l'errore di trattare «alla stessa stregua» i due tipi di incontro. Ora può darsi che l'incontro non abbia tutti i requisiti necessari per essere un tema (anche se uno dei tre direttori del *Dizionario*, Domenichelli, più volte ha sostenuto che tutto può diventare tema in un'opera letteraria, su questo aspetto, molto controverso, preferirei sospendere il giudizio; d'altronde, come ho chiarito nella introduzione al libro, non ho affatto preteso di fare critica paradigmaticamente tematica e non avrei pertanto nessuna difficoltà a parlare dell'incontro come di una *situazione narrativa*, purché si aggiunga subito che essa è comunque degna di essere presa in considerazione in sede critica), ma che io abbia trattato alla stessa stregua l'incontro casuale e quello programmato non mi sembra vero. Anzi ho fatto di questa distinzione uno dei punti di forza del libro: la casualità dell'incontro diventa infatti un elemento caratterizzante decisivo del romanzo modernista, in opposizione, per esempio, al modello manzoniano (ma anche balzachiano e stendhaliano): Manzoni, infatti, non accetta sul piano religioso e filosofico la nozione stessa di caso, contro la quale si pronuncia esplicitamente nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* (l'incontro iniziale di don Abbondio con i due bravi è tutt'altro che fortuito, come lo cataloga invece Ceserani: essi stanno lì ad aspettare appositamente il curato di ritorno per la solita strada dalla solita passeggiata; alcuni incontri casuali si danno soprattutto nei viaggi di Renzo per e da Milano, ma non hanno certo l'importanza degli incontri voluti e programmati da me soprattutto analizzati).

Il secondo punto riguarda la distinzione fra romanzo romantico-borghese della prima metà dell'Ottocento e il romanzo modernista del primo Novecento, per certi versi magistralmente anticipato da Flaubert con *L'éducation sentimentale*. Ceserani osserva che tutto il periodo che va dal neoclassicismo al modernismo andrebbe visto come sostanzialmente «unitario»: per esempio, la scissione dell'io e la frammentazione dell'esperienza sarebbero già presenti in Hoffmann, mentre il tema della *Bildung* e quello dell'amore romantico sarebbero atti-

vi sino al *Portrait* di Joyce. Qui Ceserani avanza una prospettiva oggi abbastanza condivisa che può essere sostenuta con molte valide ragioni. Tuttavia io resto della mia opinione: se si guarda il panorama della narrativa europea da lontano, come è necessario fare quando se ne traccia un profilo complessivo, il modello dominante del romanzo borghese dell'età romantica appare sostanzialmente posto in crisi nell'*Éducation sentimentale* e radicalmente sovvertito in Proust, Joyce, Musil, Kafka, Svevo che da un lato ne modificano il punto di vista (fine della narrazione onnisciente, soggettivismo ecc.) e la struttura portante (romanzo 'aperto', *work in progress*, fine dell'eroe problematico, trionfo dell'attimo qualunque e insignificante ecc.) e dall'altro, per quanto riguarda la situazione narrativa dell'incontro, ne sottolineano gli aspetti che la fanno rientrare nelle tipologie da me indicate (incontri mancati, impossibili, inessenziali, casuali ecc.). Guai se una visione d'insieme necessaria, volta a cogliere l'unità del periodo storico della modernità, non ci facesse percepire l'importanza storica della evoluzione delle forme narrative.

Lucio Anneo Seneca, *Anticipare la morte o attenderla. La lettera 70 a Lucilio*, a cura di G. Scarpat, Brescia, Paideia Editrice, 2007, pagina 114.

Uno degli aspetti più interessanti dell'ampia introduzione che il compianto Giuseppe Scarpat premette alla traduzione e al commento della *Lettera 70 a Lucilio*, dedicata al tema del suicidio (di qui il titolo del libro *Anticipare la morte o attenderla*), è la coerenza dell'analisi fondata soprattutto sullo studio di alcune parole-chiave.

Nel primo paragrafo, infatti, *Vita e morte* (pp. 13-14), tutto il discorso muove dall'analisi di *praenavigare*, verbo raro che, nell'espressione *praenavigavimus vitam* di 70,2, sta a indicare che noi «non viviamo», ma «costeggiamo la vita», come chi «vede la terra dalla barca senza mai scendere a terra». Solo nella tarda vecchiaia approdiamo, quando sono trascorse infanzia, giovinezza e maturità, quando ormai «ogni recupero è impossibile» poiché, come il tempo passa travolgendo ogni cosa *in hoc cursu rapidissimi temporis* (§ 2), così «la nostra vita con grande velocità arriva alla meta».

Il secondo paragrafo, *Il suicidio* (pp. 14-22), con cui chiaramente si entra nel cuore del problema, è invece incentrato sul verbo *abrumpere* «di sapore poetico», ricorrente una sola volta in Cicerone, mai in Cesare, che, nell'espressione *abrumpere vitam* «infrangere, spezzare la vita» più volte usata da Seneca (cfr. *epist.* 30, 15; 78, 2), sottolinea la violenza del suicidio, generalmente non ammesso dallo stoicismo poiché, come osserva l'Autore, «introdurrebbe un elemento di autonomia» non in linea «con la completa sottomissione alla volontà di Dio», decisamente affermata fin dai primi versi dell'inno di Cleante, a cui Seneca, nella sua traduzione (*epist.* 107, 11 ss.), ha aggiunto un quinto verso: *ducunt volentem fata, nolentem trahunt*, che ancora meglio chiarisce il suo pensiero. Di significato opposto ad *abrumpere vitam*, l'espressione *admittere vitam* ricorrente, insieme alla prima, nella stessa *epist.* 30 (§ 15): *quid ergo? Non multos spectavi abrumpentes*

vitam? Ego vero vidi, sed plus momenti apud me habent qui ad mortem veniunt sine odio vitae et admittunt illam, non adtrahunt, vale a dire «che accolgono la vita, non la trascinano a sé». Il suicidio, tuttavia, in alcune circostanze è ammesso dagli Stoici, ma solo per gravi motivi, e da Seneca, in particolare, se una malattia inguaribile o altre cause «vengono ad impedire il fine per cui viviamo», mai «per sfuggire alla noia quotidiana, quando di questa noia i colpevoli siamo noi» (*epist.* 58, 36). E tra gli altri motivi, lo sgretolarsi del corpo «come un edificio marcio e in rovina» (*epist.* 58, 35), che ripropone, secondo Scarpat, «la dicotomia corpo e anima di eredità platonica, divenuta poi un pilastro dell'escatologia cristiana». A differenza, dunque, di quei filosofi che giudicano un vero e proprio *nefas* anticipare la morte (70, 14), in Seneca il suicidio diviene una manifestazione di «assoluta libertà», anzi «può diventare il punto culminante della vita etica dell'individuo»: «senza questa libertà – prosegue l'Autore – l'uomo cessa di vivere», poiché «vive solamente chi può usare di sé: *vivit is qui se utitur* (*epist.* 60, 4)». Ma, per quanto il suicidio sia una via aperta alla libertà, esso ha così tante limitazioni che solo il *sapiens* alla fine può «imboccare questa strada senza ritorno»: affrontare, in altri termini, il problema se la morte *occupanda sit an exspectanda* (70, 11). Pertanto il vero protagonista della *Lettera* 70, «anzi il maestro di come ci si deve comportare nel momento in cui potrebbe sorgere il dubbio se la morte si possa anticipare senza attendere che ci sia imposta», diventa Socrate, riferendosi al quale Seneca usa un altro verbo significativo, *exire*, s'intende «dalla vita», ricordando che egli *in carcere disputavit et exire [...] noluit*; e ancora: *exire noluit, bensì remansit*, nel tentativo di liberare gli uomini dal timore della morte e dal timore del carcere (*epist.* 24, 4). Un maestro che va seguito anche per quanto concerne il suicidio, affinché non vi si sia spinti dalla *libido moriendi*, la cui diffusione in quegli anni Seneca denuncia in *epist.* 24, 25: *vir fortis ac sapiens non fugere debet ex vita sed exire: et ante omnia ille quoque vitetur adfectus qui multos occupavit, libido moriendi*. A questo punto una prima, importante osservazione dell'Autore sul ruolo avuto da Nerone: a suo avviso, l'insistenza da parte di Seneca sul suicidio, in tutti i suoi aspetti, «si spiega con la cura del moralista di formarsi idee

chiare e coscienza retta in modo da giustificare se stesso davanti a Lucilio e ai posteri e giustificare anche tutti quelli che la tirannide spingeva più o meno perentoriamente al suicidio». Una seconda riflessione riguarda invece l'assoluta indipendenza del suicidio dall'esistenza o meno dell'aldilà, secondo quanto lo stesso Seneca afferma in *epist.* 93, 10: [...] *aeque magnum animum habeo, etiam si nusquam transiturus excedo*, dal momento che il *sapiens* decide di togliersi la vita «solo se ha perduto la libertà o teme di perderla». In ciò la netta differenza tra il suicidio stoico e il martirio ebraico e cristiano, criticato anche da Marco Aurelio (XI, 3), in quanto effetto di «vana ostinazione» e plateale «nei suoi atteggiamenti da tragedia».

Il problema dell'aldilà per gli Stoici, con le sue soluzioni, come quella di un continuo rigenerarsi del mondo da sé, in altri termini di una sua 'palingenesi', è ancora argomento del terzo paragrafo, *Apocatastasi e uscita dalla vita* (pp. 22-28), costruito sulla base di un passo della *Lettera* 36 in cui Seneca sostiene che la morte interrompe la vita, non la toglie, per cui *veniet iterum qui nos reponat in lucem dies* [...] (*epist.* 36, 10-11): un atteggiamento questo – secondo Scarpat – non solo di contrapposizione ai pitagorici, ma anche «polemico verso i cristiani che cominciavano a Roma a farsi conoscere e a morire per le loro convinzioni, fra le quali c'era una vita ultraterrena che li attendeva come premio». Il corpo, comunque, è una prigioniera in cui Lucilio deve abitare *tamquam migraturus* (70, 17) e dal quale si può anche scegliere di uscire: ritorna, quindi, il verbo *exire* di cui, con *exitus* ed *exeundum*, «sono infarciti» i §§ 14-17, e che «tradisce la sua derivazione dal concetto platonico del corpo come prigioniera dell'anima», da cui l'anima «esce» al sopraggiungere della morte; un'eredità platonica di impronta orfica – ribadisce Scarpat – rimasta inalterata nei secoli, accolta da Epitteto, passata integralmente in Filone, ripresa dal cristianesimo, che però parla anche di «resurrezione dei morti, secondo un'affermazione di Paolo, di vittoria sulla morte e sulla corruzione», concetti estranei alla cultura greca.

Nel quarto paragrafo, *Socrate, Catone e i sordida exempla* (pp. 31-35), l'Autore, dopo aver ribadito che «uscire dalla vita» per Seneca è solo un'affermazione di libertà, e non la conseguenza di un *fastidium*

della vita stessa o di *libido moriendi*, si sofferma sugli *exempla* citati dal filosofo: ritorna pertanto la figura di Socrate, ritratto a questo punto solo come «un esempio di obbedienza alle leggi» (70, 9), la cui morte è descritta con una sobrietà mirante «a un insegnamento morale sempre valido, che pure rimanda al Socrate di Platone: *coloro che filosofano rettamente si esercitano a morire (Phaed. 67e)*». Sulla stessa linea, secondo Scarpat, il racconto di Tacito della morte di Seneca per «l'assenza di qualsiasi cenno alla volontà di liberarsi da qualcosa: Seneca muore perché gli viene comandato di morire ed egli sa affrontare la morte perché tutta la sua vita è stata allenamento alla morte», vale a dire preparazione in senso platonico (*Phaed. 81a*). Ma la vera e propria idea di *libertas* viene riaffermata da Seneca in uno dei *sordida exempla*, che sono preferiti nella Lettera 70 in cui egli riduce a simboli «i tradizionali eroi romani» e appena li cita al plurale, a differenza di quanto si legge in *epist.* 104, 21, dove raccomanda a Lucilio di avere davanti agli occhi uomini della tempra dei Catoni, intesi, al plurale, come «un tipo, una categoria», di un Lelio, di un Tuberone, e in *epist.* 104, 27-29, in cui ancora emblematica rimane la figura di Socrate. L'esempio di un fanciullo che scelse la morte invece che *servire* (*epist.* 77, 14-15), insieme con altri dello stesso genere, è esente in Seneca da qualsiasi «sfoggio di bravura retorica», che, d'altra parte, non sarebbe in armonia in contesti di tal genere, ma a cui egli non era sfuggito in *Marc.* 22, 6 e in *ira*, 3, 15, 4. Protagonisti di questi *exempla*, sicuramente più efficaci di quelli offerti dai Catoni e dagli Scipioni (70, 22), sono soprattutto schiavi destinati a dare spettacolo in *ludis bestiariis* (una locuzione, quest'ultima, che – rileva l'Autore – rimane unica nella latinità, laddove *bestiarius* diventa aggettivo riferito a *ludus*), ampiamente ricordati nella Lettera 7, in particolare al § 3: uno di essi è appunto citato come esempio di eroismo ai §§ 20-21.

Nell'ultimo paragrafo, *Paura della morte* (pp. 35-39), Scarpat, pur partendo dalla premessa che per Seneca, come per gli Stoici, la morte è tra le cose indifferenti e, quindi, da disprezzare (cfr. ad esempio, *epist.* 82, 14; *prov.*, 6, 6), giunge alla conclusione che l'insistente riflettere del filosofo su di essa, specialmente nella Lettera 82, dove il tema è trattato più ampiamente che altrove, «rivela che egli ormai ne ha

paura, la sente vicina, più che vicina, incombente, che potrebbe essere ordinata da un momento all'altro da un Nerone reso furioso dalla congiura pisoniana». Tale conclusione ripropone, in una sintesi felice, le tematiche trattate in precedenza: in primo luogo che è necessario fortificare l'anima contro la tentazione di anticipare la morte con il suicidio per evitare la follia di un tiranno; in secondo luogo che Seneca, proprio per questo, ha bisogno dell'esempio di Socrate, del Socrate platonico e senofonteo, ormai «diventato un mito», e quindi «piegato ai significati più diversi», soprattutto caratterizzato, nella sua scelta di fronte all'ingiustizia subita, da quel verbo *exire* ben diverso, come si è visto, da *abrumpere*; ma ha bisogno anche dell'esempio di forza morale di Catone, da lui spesso citato, con la tendenza a farne «un saggio, un filosofo, ma anche un politico» (cfr. *epist.* 13, 14 e 14, 13) e, in particolare, un saggio stoico per l'accostamento continuo a Socrate. E se l'atmosfera «di terrore e di sofferenza» degli scritti di Seneca è la stessa degli ultimi libri degli *Annali* di Tacito, la differenza consiste nello stile, nella retorica che «infiora abbondantemente il racconto di Tacito», mentre è del tutto assente nel filosofo: quando vi furono tanti suicidi ordinati da Nerone a cui si aggiunse, nel 64, la repressione contro i cristiani «usati come torce viventi», Seneca – conclude Scarpat – aveva già scritto il *de ira* e il *de clementia*. Con una struttura ad anello, il paragrafo termina con un richiamo all'inno di Cleante, citato all'inizio, per sottolineare che «la libertà interiore consiste – per lo stoico – nel trasferire i propri desideri dal piano individuale al piano universale» e che «accordarsi con la natura universale è il solo precetto dell'etica».

Anche nel capitolo posto in appendice, *La «fortuna suspecta» in Seneca (epist. 70, 5)* (pp. 97-104), originariamente edito in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli* (1991), Scarpat conferma il suo interesse per la lingua di Seneca attraverso l'analisi dell'aggettivo *suspectus* nel nesso *suspecta fortuna* in 70, 5, a cui, producendo un'ampia documentazione, attribuisce valore attivo e, pertanto, un significato diverso da quello di «fortuna sospetta», vale a dire «inaffidabile», unanimemente riconosciutogli dagli altri traduttori.

Efficace ed elegante la traduzione italiana dell'*Epistola*, con testo latino a fronte (pp. 43-54). Ricco e puntuale il commento (pp. 57-95),

sempre attentissimo alle questioni di lessico. Il volume è corredato di un'ampia bibliografia e di un indice dei passi citati.

Luciana Caranci Alfano

Maria Cristina Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008, pagine 248.

Il libro, acuto e rigoroso, ricco di suggestioni e notizie, affronta lo studio di una ben determinata tipologia di testo rinascimentale: l'elogio paradossale in prosa e in volgare. Tale criterio permette a Figorilli di delimitare un *corpus* ampio ma omogeneo che comprende opere composte «per lo più nel cuore del Cinquecento, tra gli anni Quaranta e Cinquanta» (p. 1). Gli autori discussi nel libro si possono quasi nella loro totalità includere nell'ambito di un Cinquecento «capriccioso e irregolare», secondo la definizione data da Paolo Procaccioli al fine di superare l'ambiguità del termine anticlassicismo (il rinvio è a *Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e di Doni; di altri peregrini ingegni*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*, a cura di P. Procaccioli e A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 1999).

L'analisi dei testi presi in esame ha condotto Figorilli ad individuare la presenza di costanti tematiche, strutturali e stilistiche, che in ultima analisi risalgono all'influenza di Luciano, dell'*Encomium moriae* di Erasmo e del *De incertitudine et vanitate scientiarum* di Cornelio Agrippa (testi spesso mediati da traduzioni, rifacimenti e riscritture).

La ricca materia affrontata nel libro si divide in tre ampi capitoli: nel primo Figorilli definisce i criteri della sua ermeneusi ed analizza la retorica e la poetica dell'elogio paradossale in prosa volgare discutendo con finezza da una parte la prassi compositiva degli autori studiati, per lo più identificabile nella categoria del plagio consapevole e dell'accorto montaggio di materiali altrui; dall'altra le costanti tematiche, che si raggruppano in due aree prevalenti: le scritture in lode dell'a-

sino e le scritte in biasimo della scrittura. Nei due capitoli rimanenti Figorilli applica il metodo sperimentato in precedenza per analizzare la significativa confluenza dell'elogio paradossale in prosa volgare, morfologia testuale eminentemente «luciana», spesso venata di istanze eterodosse, comunque caratterizzata dall'appropriazione di un *serio ludere* di origine umanistica, nel libro di lettere, con una conseguente attenuazione degli aspetti maggiormente inquieti di quella tradizione testuale. Tale evoluzione dell'elogio paradossale è studiata per mezzo di una minuziosa analisi di due libri di lettere, ai quali sono dedicati i capitoli secondo e terzo: i due libri de *Le lettere facete, et piacevoli* (curati rispettivamente da Dionigi Atanagi nel 1561 e da Francesco Turchi nel 1575) e *L'argute, et facete lettere* di Cesare Rao (1562).

Dall'attenuazione delle inquietudini in seguito all'intervento della censura si passa alla loro vera e propria cancellazione. In sei pagine estremamente dense e interessanti, poste al centro del libro, Figorilli analizza gli interventi censori praticati sugli elogi paradossali in prosa con l'istituzione dell'Indice, i quali sono caratterizzati da tagli che eliminano sistematicamente tutte le «espressioni socialmente provocatorie ed eversive», che avevano caratterizzato un 'secondo livello' di lettura dei testi 'lucianei' della prima metà del Cinquecento.

Nel libro, ricco di notizie ed esempi della prassi plagiatoria cinquecentesca, sono analizzate, con uno spazio più o meno ampio a seconda dei casi ma sempre con finezza ed attenzione, le opere di diversi scrittori tra cui Ortensio Lando, l'autore maggiormente citato, da un cui testo deriva il titolo del libro (i *Paradossi*, i *Sermoni funebri*, la *Sferza de' scrittori antichi e moderni*), Anton Francesco Doni (*La zucca, Seconda libreria, Tre libri di lettere*), Jacopo Bonfadio (*Lode della furfanteria*), Giulio Landi (*Formaggiata*), Annibal Caro («Lettera in biasimo dello scrivere», la *Nasea*), Giovan Battista Pino (*Ragionamento sopra de l'asino*), Cesare Rao (*L'argute e facete lettere*), Adriano Banchieri (*La nobiltà dell'asino*). Nonostante il cospicuo numero degli autori passati in rassegna, Maria Cristina Figorilli riesce a tenere insieme l'analisi dei diversi testi, dando una forma scorrevole e gradevole ad una serie continua di paralleli e riscontri. L'equilibrio tra la

necessità di fornire al lettore il numero maggiore di dati utili e quella di non perdere di vista il filo dell'argomentazione e la scorrevolezza del dettato è ottenuto anche grazie ad un uso particolarmente intelligente delle appendici, nelle quali sono riportati: i frontespizi e le tavole delle materie delle sillogi secentesche di *encomia* paradossali (Appendice I), la registrazione dei *loci* degli elogi raccolti nelle edizioni di Atanagi e di Turchi sui cui sono intervenuti i censori (Appendice II), l'esemplificazione delle pratiche di riuso di Cesare Rao (Appendice III).

L'evoluzione dell'elogio paradossale in prosa viene delineata attraverso un'accumulazione di dati che, lungi dall'essere meramente erudita, è funzionale ad un'articolata ricostruzione di un fenomeno non secondario della nostra storia letteraria e culturale. Tale ricostruzione passa attraverso la successione di brevi ma densi ritratti critici degli autori che hanno attraversato il genere in questione, dando conto della diversa funzione che i medesimi *topoi* assumono nel contesto della scrittura e dell'opera di autori diversi. Ad esempio Figorilli nota come in Lando l'uso del *topos* dell'esibizione delle *auctoritates* secondo il quale la pazzia è stata lodata da grandi ingegni «diventa pretesto per un'abnorme sequenza testuale dove lo schema iterativo dell'elenco traduce l'ossessione per l'accumulo enciclopedico» (p. 23) che è tipica di quell'autore.

Anche nel discutere le pratiche del plagio, apparentemente meccaniche e gratuite, Figorilli dà credito ed ascolto ad autori 'minori'. Tale metodo le permette di osservare fenomeni interessanti in testi all'apparenza poco significativi. Nel caso del *Ragionamento sopra l'asino*, per fare un esempio tra tanti, Figorilli nota come Giovan Battista Pino, pur abbassando la metafora machiavelliana del centauro, ne conservi, sia pure in forma stravolta, il significato ultimo: «I paradossi del *Principe* – che si riassumono nel celebre enunciato che “a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e l'uomo” e nell'immagine mitica di Chirone centauro che “nutre” Achille – travasati nello spazio burlesco vengono sottoposti a un'operazione di abbassamento e di stravolgimento comici. Del resto, sulle modalità in cui si attua il recupero machiavelliano agisce senz'altro la tecnica del distacco ironico

con cui l'autore gestisce la congerie delle citazioni; nondimeno, nel testo rivive, seppure in modo stravolto, l'immagine del "savio" machiavelliano in grado di discendere nel basso e nell'animalesco per avere un "riscontro" con la natura» (p. 66). Questa citazione illustra molto bene quello che, a nostro avviso, è il pregio più notevole del libro di Figorilli: la capacità di leggere tra le pieghe della riscrittura e ricostruirne le stratificazioni e il senso.

Lorenzo Geri

Marco Debenedetti, *Alfredo Oriani. Romanzi e Teatro*, presentazione di D. Bolognesi, introduzione di M. Biondi, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2008, pagine 206.

L'ampia e meticolosa monografia di Marco Debenedetti su Alfredo Oriani documenta una ripresa di interesse verso lo scrittore romagnolo puntualmente verificabile in corrispondenza di ogni passaggio traumatico della storia italiana postunitaria. L'attualità di Oriani, se si vuole usare il vieto schematismo delle anticipazioni, parrebbe perfino grottescamente accresciuta nell'attuale quadro politico-culturale, tra esasperazioni localistiche e destrutturazione dei network formativi nazionali (scuola, università), esattamente per quei motivi che un critico raffinato come Borgese imputava a debolezza della *Lotta politica*, cioè la sua idea centrale, quello che Oriani chiama «il problema italico». E il problema, il filo di cui è intessuta la vicenda della rivoluzione nazionale, s'installa sul «conflitto tra la tradizione federalista della nostra storia – scrive Borgese in un importante articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 28 agosto 1913 – e la necessità unitaria del nostro Risorgimento». Posta all'origine della costruzione e validazione di massa del mito-nazione, *La lotta politica* ha dato voce alle inquietudini e alle speculazioni identitarie degli intellettuali italiani, alle ansie di rigenerazione morale della vita pubblica, secondo un etimo ancora convintamente mazziniano, ma anche alla retorica coloniale e

imperialista, l'africanismo, la guerra come motore della storia. La ricerca di Marco Debenedetti si pone però al di qua del discrimine politico, insiste su un terreno squisitamente letterario, censisce analiticamente i romanzi (senza trascurare le opere giovanili) e il teatro fornendo un importante contributo alla filologia e alla storia dei testi, tanto più rilevante nel caso Oriani per le strumentalizzazioni propagandistiche cui è andata incontro la sua opera. Debenedetti spinge in primo piano l'Oriani scrittore, l'autore di romanzi acutamente realistici, *Gelosia*, *Vortice*, *Olocausto* (a quest'ultimo titolo viene riconosciuta una esemplarità di stile prosciugato e ridotto all'essenziale), e di testi teatrali disadorni ed enfatici, cui va però attribuito il merito di rappresentare realisticamente e con un linguaggio antilirico, ostile al sublime, reattivo ai travestimenti classicheggianti o dannunziani, tutto un catalogo di miti privati, erotismo, pulsioni di rivolta, interdizioni malinconiche, che tramano la vita quotidiana della piccola borghesia d'inizio secolo. «Come scrittore – annota puntualmente Marino Biondi nell'*Introduzione* al volume – Oriani fu un ottocentista, preda di uno spasimato romanticismo di ritorno, e pertanto attardato e quasi fuori tempo rispetto alla letteratura moderna che gli era contemporanea» (p. XIX), ma fu anche «un verista rigoroso» (p. XIX) il cui sguardo sapeva posarsi sulle cose e sugli uomini «per scrutarli, spremere da loro, dai loro gesti, dai loro peccati, l'amara essenza della vita» (p. XIX). L'amarrezza, riversata in un tessuto stilistico scabro, freddamente analitico; lo sguardo del narratore che si appoggia sui personaggi carico di accidiosa e ingrata ironia; il romanzo familiare, scrive ancora Biondi, «da uomo finito alla Papini» (p. XXII): tutto questo appartiene, come i dissapori polemici, la sordità del rancore, l'autocommiserazione, al controverso capitolo della personalità di Oriani su cui critici e lettori (Renato Serra, *in primis*; Giovanni Borelli in un penetrante ritratto sulla «Voce» nel decennale della morte; Gramsci, nei *Quaderni*, sul 'tipo romagnolo', ecc.) hanno scritto pagine di sottile psicologia della provincia. Debenedetti vi aggiunge una attenta disamina di tipo psiconalitico: l'infanzia soffocata, stretta fra i due genitori, Luigi e Clementina Bertoni, distanti per temperamento e inclinazioni ma accomunati dalla

predilezione per il primogenito Ercole, prematuramente scomparso. Da qui l'isolamento, il disamore geloso, la predestinazione al fallimento. Da qui, ancora, quell'impressione di fissità, l'assenza di movimento, la psicologia dei personaggi esposta per grandi masse in aggetto, prive di gradazioni tonali e zone d'ombra, di cui la narrativa di Oriani risulta caratterizzata fin dal primo romanzo, *Memorie inutili*, scritto e pubblicato intorno alla metà degli anni Settanta. Testo d'esordio, dunque, ma già provvisto, osserva il critico, di quei tipi e caratteri che torneranno a ripetersi, raffinandosi e complicandosi, nei romanzi successivi. Ne è un esempio il protagonista, Ugo Olivieri, la cui ambizione sfrenata si conforma all'archetipo stendhaliano di Julien Sorel, sebbene l'ambizione di Ugo risulti, al confronto, «soffocante, tutta d'un pezzo, senza un precisabile obiettivo» (p. 103). Il personaggio di Oriani appartiene più modestamente alla categoria degli eroi negativi: «Le sue stigmate – scrive Debenedetti – non sono nella riuscita e nel trionfo, bensì nella sconfitta e nella titanica capacità di sofferenza» (p. 102). Anche la galleria dei ritratti femminili appare definitivamente fissata nelle *Memorie inutili* attorno a tre o quattro tipi fondamentali (ad esempio il tipo della cortigiana, anche nella declinazione oscena della meretrice) che sono stereotipi estratti dalla narrativa d'appendice o dai cataloghi del romanzo di consumo, riflessi a loro volta negli archetipi del romanzo francese da Gautier a Dumas. E con queste semplici tessere, che arricchisce e personalizza con variazioni più o meno sensibili, lo scrittore casolano compone il proprio mosaico narrativo, intrecciando sequenze attanziali la cui prevedibilità è in misura inversamente proporzionale alla pertinenza e significatività. Si assiste cioè a una caduta verticale di pregnanza della 'trama': dal massimo rilievo del *plot* narrativo, nella intenzionalità diaristica e ribellistica delle *Memorie inutili*, a una sorta di grado zero del *plot* nelle ultime prove, *Vortice* e *Olocausto*.

Di particolare interesse per gli studiosi di Oriani sono inoltre le pagine che Debenedetti dedica al teatro, un settore di attività spesso disertato dalla critica, e che dello scrittore faentino offre invece un'immagine completamente nuova. Un carattere «singolarissimo e stupefacente della scrittura drammatica orianiana», scrive Marco Debenedetti,

«è l'ostinazione con cui lo scrittore riutilizza, nell'ideazione delle sue tragedie, le trame dei grandi classici della drammaturgia mondiale. Il primo e più celebre caso è *L'invincibile*, del 1902, la cui raffinatissima scrittura scenica risente della suggestione insieme dell'*Oresteia* di Eschilo, dell'*André Cornélis* di Bourget e dell'*Amleto* di Shakespeare» (p. 164). Allo stesso modo, prosegue Debenedetti, «Oriani riutilizza per *L'abisso* la trama del dramma di Dumas figlio *La dame aux camélias*, e per l'amatissima *Dina* la grande vicenda della *Phèdre* di Racine, ambientandola a Roma, in un appartamento borghese» (p. 165).

Di grande utilità per gli studiosi anche la meticolosa descrizione effettuata da Debenedetti del fondo conservato nell'Archivio Oriani presso la Fondazione 'Casa di Oriani'. Un censimento che costituisce un punto di partenza necessario ad ogni ulteriore indagine filologica e testuale, anche nella prospettiva, in occasione della ricorrenza del centenario (1909-2009), di (auspicabili) edizioni rigorosamente controllate.

Ugo Perolino

Giulio Di Fonzo, *La rosa e l'inverno. La poesia di Albino Pierro*, Galatina, Congedo Editore, 2008, pagine 119.

L'ultimo libro di Giulio Di Fonzo, *La rosa e l'inverno. La poesia di Albino Pierro*, mette insieme i saggi – pubblicati dall'autore negli ultimi sedici anni – sui diversi aspetti dell'opera di Albino Pierro (Tursi 1916-Roma 1995): dalla produzione in lingua italiana ai versi scritti nel *protostorico* dialetto di Tursi, dall'analisi di alcune sillogi allo studio dei temi e degli stilemi caratteristici della sua poesia.

Risale al 1992 il suo primo scritto sul poeta di Tursi (*La poetica di Albino Pierro e una biografia per immagini*, «Rassegna di cultura e vita scolastica» [46], 1992, pp. 5-6), seguito un anno dopo dalla pubblicazione di una recensione (*La rosa e l'inverno. Su Nun c'è pizze di munne di Albino Pierro*, «Studi e problemi di critica testuale» [46], 1993, pp. 179-185) e di un articolo (*La croce e l'ascensione celeste. Pierro tra "spleen" e "ideal"*, «Filologia antica e moderna» [4], 1993, pp. 225-247).

Sotto il segno della recensione all'ultima raccolta di poesie edita vivente Pierro, *La rosa e l'inverno. Su Nun c'è pizze di munne di Albino Pierro*, si snoda l'intero libro, che da quello scritto desume non solo il titolo, estremamente suggestivo, e il capitolo conclusivo, riproposizione senz'altri emendamenti dell'articolo pubblicato più di un decennio prima, ma anche la principale linea ermeneutica dell'intera silloge, costruita intorno all'analisi del significato delle opposte simbologie compresenti nella poesia di Pierro.

Questo aspetto ricollega lo studio di Di Fonzo a una linea esegetica comune ai critici del poeta di Tursi. Infatti l'indagine sulla compresenza di termini contrapposti (o addirittura ossimorici) nella poesia di Pierro è il *trait d'union* di una cospicua parte di studi, la cui tesi principale è l'idea che «la poesia di Pierro sta tutta nell'ossessiva monotonia con cui scava in pochi e radicatissimi temi o grumi esistenziali lavorando su un repertorio limitato di motivi e immagini basici che [...] tendono a disporsi secondo polarità e dicotomie sèmiche (buio e luce, immobilità e soprassalto, abisso e cielo)» (P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 962) ovvero che «questa polarità di asprezze petrose e soavità apollinee è alla base della poetica e del linguaggio di Pierro» (G. Folena, *Introduzione a Nu belle fatte, venti poesie*, «Almanacco dello specchio», a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1975, p. 139).

Di Fonzo riprende questa prospettiva all'interno di uno studio tematico che apre nuove interessanti possibilità d'interpretazione dei versi tursitani.

Nel primo capitolo, *La grotta dell'infinito. Dalla memoria al ritorno magico nell'infanzia*, l'autore attraversa uno dei luoghi topici della critica pierriana, cioè la scelta di abbandonare la lingua nazionale in favore del *dialetto addirittura protostorico* di Tursi. La questione linguistica viene affrontata in «ottica memoriale e nostalgica», cioè partendo dal tema «della memoria e del ritorno»: la creazione del dialetto di Tursi appare così un riappropriarsi linguistico di ciò che da un punto di vista tematico era già stato riconquistato dal poeta, ovverosia il mondo perduto della sua infanzia.

Se da un lato questa tesi ricollega ancora una volta Di Fonzo alla migliore critica pierriana, d'altro lato appare particolarmente interessante il modo in cui viene suffragata, ovverosia l'*excursus* all'interno di una zona ingiustamente dimenticata della poesia di Pierro, quella italiana, che ha dato esiti talora pregevoli ed è, comunque la si voglia valutare, il presupposto necessario ed indispensabile per la grande poesia tursitana, come Di Fonzo stesso dimostra: «E già nella poesia in lingua il poeta trova quell'energetica potenza di immagini per oggettivare questo senso di angoscia e di fine, quella furia visionaria e crudele che darà risultati memorabili nell'espressionismo dialettale» (p. 20).

Simbolo polivalente del recupero memoriale che guida la prima poesia di Pierro è la grotta, non a caso oggetto di studio di antropologi e studiosi delle religioni, della quale Di Fonzo richiama le occorrenze più significative per indagare i procedimenti memoriali attuati nei versi di Pierro, ovverosia quella «memoria magica avviata da un influsso stregato, primitivo e inconscio» che, però, è «anche la memoria che riscopre l'unità del bambino con il cosmo, l'originaria e indivisa unione con la totalità» (p. 30).

Concludono suggestivamente il capitolo alcune note sul «sogno mistico fiabesco del volo magico verso le origini», che accomuna Pierro a scrittori e poeti per altri versi lontanissimi dal suo universo tursitano, come ad esempio Dylan Thomas. Appaiono, infatti, particolarmente interessanti i tentativi dell'autore di contestualizzare i temi e le simbologie della poesia di Pierro all'interno della grande cultura letteraria italiana ed europea: Joyce e Proust, Leopardi e Goethe, D'Annunzio e Landolfi, Bachelard e Jung.

Il secondo capitolo, *La croce e l'ascensione celeste. Pierro tra spleen e ideal*, è una disamina delle tre raccolte degli anni Settanta, *Famme dorme*, *Curtèlle a lu sóue* e *Comm'agghi 'a fè*, accomunate dalla dominanza del motivo tanatologico, che ne fa un «trittico luminosamente funebre» (p. 49).

Lo studio delle sillogi di Pierro sulla base di contiguità tematiche non è fatto nuovo all'interno della bibliografia della critica, tanto evidente è la presenza di temi, stilemi e misure metriche comuni in relazione tra di loro a prescindere dai confini stabiliti dai singoli libri. In

questa direzione si muove, ad esempio, l'analisi del canzoniere amoroso di Albino Pierro condotta da Luigi D'Amato (L. D'Amato, *La poesia d'amore*, in *Le parole ritrovate. Una lettura di Albino Pierro*, Venosa, Osanna Venosa, 1993).

Giulio Di Fonzo, però, aggiunge un nuovo tassello a questo tipo di ricostruzioni critiche analizzando le opposte simbologie che attraversano trasversalmente le tre raccolte degli anni Settanta, rappresentate poeticamente da due immagini ricorrenti all'interno dei testi, cioè la croce, emblema del dolore, e l'ascensione al cielo, che simboleggia l'ipotesi di una precaria e momentanea liberazione dal dolore.

Dal saggio emerge una peculiarità del poeta di Tursi, fin qui non sufficientemente indagata: il controcanto metrico di questa uniformità tematica è la presenza di forme per lo più brevi, scandite spesso in due parti, con fitti legami di rime e assonanze. In altri termini, le scelte metriche per il poeta di Tursi sono sempre da mettersi in relazione con quelle tematiche, come se alla musicalità del verso fosse affidato il compito di rafforzare e sottolineare il tema della poesia. In questo senso la scelta del mezzo linguistico è determinante. Nota, infatti, l'autore come nelle tre raccolte in analisi, espressionistiche e visionarie, «l'effetto violento delle unità semantiche» sia accresciuto dall'«aspra fonetica del dialetto, con i ritornanti gruppi consonantici, le fitte iterazioni di sdruciole e tronche, la ripercussione di assonanze e rime» (p. 53).

Il terzo capitolo, *La poesia d'amore*, passa al vaglio dello studio delle simbologie di segno opposto la poesia d'amore di Albino Pierro a partire dal suo testo più famoso, la lirica *I 'nnamurète*, pretesto per una veloce incursione nell'«universo magico e mitico» del poeta: dalla valenza magica ed epifanica del motivo del mezzogiorno al tema del ritorno indagato in tutte le sue sfumature. Anche in questo capitolo appaiono particolarmente interessanti quei luoghi in cui vengono messi in relazione il senso e il suono della poesia, ovverosia «l'intensità tragica, l'espressionismo del lessico» con il «tessuto fonico ritmico percussivo, esaltato dall'asprezza naturale del dialetto» (p. 80).

Il quarto capitolo, *Pierro, il Barocco e 'la bellezza medusèa'*, studia un aspetto particolare della poesia di Pierro, cioè gli «stabili con-

trappunti tanatologici» ovvero l'«espressionismo funerario» (p. 87) sul quale si sono sporadicamente soffermati altri critici dell'opera di Pierro (Pizzuto, Piromalli, Granese). Nello scritto di Di Fonzo, il tema mortuario – peraltro estremamente diffuso nella poesia di Pierro – è il punto di partenza per un'analisi di immagini e simboli ad esso legati e affini ad altrettante immagini e *tópoi* tipici del barocco letterario e pittorico: in questo senso, il quarto capitolo è coerente con il resto dell'opera nel tentativo di contestualizzare da un punto di vista storico e letterario la poesia di Albino Pierro, tradizionalmente considerata un unicum all'interno della cultura letteraria del Novecento. Ad uno sguardo più ampio, appare possibile parlare di un «barocco pierriano [...] nel senso più profondo di coscienza del nulla e della morte, di fugacità del tempo e di caducità della fama e dei desideri umani» (p. 94), cognizione della profonda precarietà del vivere umano che dà origine ad alcune indimenticabili immagini della poesia tursitana, come la celebre mbulla di sapone culurète, ad un tempo splendido simbolo della caducità delle cose umane e termine di paragone, sia dei due innamorati dell'omonima poesia, sia della vita del poeta (*I 'nnamurete, Pette pinnine*).

Questa prospettiva interpretativa rappresenta un elemento di novità nel quadro degli studi critici sul poeta di Tursi.

Il quinto capitolo propone una lettura della silloge *Nun c'è pizze di munne* a partire dai motivi di intensa tragicità e dagli emblemi caratteristici del mondo di Pierro che ritornano con forza nel suo ultimo libro: la rosa, fiore letterario quant'altri mai, e l'inverno sono altrettanti simboli delle opposte tensioni che attraversano trasversalmente la poesia di Pierro originando una *Spannung* assolutamente moderna, segno inequivocabile della poesia tursitana, scissa tra tentazione e coscienza della morte (sia pure sotto le mentite spoglie della precarietà e della caducità delle cose umane) e insopprimibile, violenta tensione alla vita. Di questa raccolta il critico rileva, a giusta ragione, la sapienza e la raffinatezza formale.

Il libro di Giulio Di Fonzo, che ha già di per sé il duplice merito di riproporre all'attenzione della critica la figura di un grande poeta trop-

po spesso dimenticato e di riattraversare i principali percorsi interpretativi della sua poesia, si segnala per l'aver aperto nuove strade all'esegesi della figura e dell'opera di Albino Pierro.

Mariagrazia Palumbo

Luciano Curreri, *Le farfalle di Madrid. "L'antimonio", i narratori italiani e la guerra civile spagnola*, Roma, Bulzoni, 2007, pagine 337.

Ci sono libri che possono fermare nella coscienza collettiva il senso di accadimenti storici che, senza quelli, non avrebbe occasione di imporsi. È questo il caso del breve e *sui generis* romanzo di Sciascia *L'antimonio*, aggiunto alla seconda edizione de *Gli zii di Sicilia* (1960), ma preparato assai prima. Dei quattro racconti che così risultano è quello che più si apre alla speranza di riscatto, che meno indulge al colore siciliano al modo di Brancati e meno indugia in astratti furori al modo di Vittorini.

Nell'informatissimo volume proposto intorno a queste pagine Curreri stabilisce un'intera costellazione, non solo letteraria, di cose italiane e straniere. Antecedenti sono riconosciuti da Sciascia stesso in *Ore di Spagna* (1988): Orwell, Bernanos, Malraux *in primis* ma, *ex altera parte*, lo studioso evoca al paragone numerosi testi altrettanto utili per misurare distanze come *Spagna in fiamme* (1936) di Paolo Sighinolfi, *Il ricordo della Basca* (1938) di Antonio Delfini, o anche lungometraggi come *L'assedio dell'Alcazar* (1940) di Augusto Genina che sono frutti di regime. E passando (inevitabilmente) per Hemingway si arriva ai nostri anni senza lasciare lacune: *Michele a Guadalupe* di Francesco Jovine, *Guernica* di Carlo Lucarelli, *L'Angelo della storia* e *Tempo perso* di Bruno Arpaia, *Guerra di infanzia e di Spagna* di Fabrizia Ramondino, *Sostiene Pereira*, *La gastrite di Platone* e *Tristano muore* di Antonio Tabucchi, *Alla cieca* di Claudio Magris, e altri autori ancora. Ne risulta quindi una tradizione tematica folta e de-

sultoria che Curreri integra con appropriati riferimenti speculativi (Caillois, Bachelard, Ricoeur, Todorov...). Ottiene, con tal corredo concettuale, quell'effetto di coerenza panoramica probante che è nei suoi propositi e compone di riflesso un autentico capitoletto di storia italiana non solo letteraria. Ci avverte l'autore in *Postfazione* (pp. 317-318): «ne *L'antimonio* la guerra di Spagna diventa, nel *freddo* del secondo dopoguerra, un episodio *caldo* della riflessione intellettuale sui rapporti tra cultura e potere, tra immaginario e storia, offrendone quasi una sintesi fra passato e futuro, dagli anni Trenta ai Sessanta e oltre, ovvero e almeno fino agli anni Ottanta, dove sono gli ultimi testi sciasciani [...] iniziare con Sciascia è un modo per ancorare gli stessi aggiornamenti, individuati tra vecchio e nuovo secolo e millennio a un discorso che non vuole solo provare a sondare quella tradizione narrativa italiana che, in rapporto alla guerra civile spagnola pare quasi inesistente e, nel migliore dei casi perduta, trascurata dai lettori e dagli studiosi». Tale perdita e tale trascuratezza si rivelano appunto segno inquietante del nostro recente passato e del nostro presente ancora.

La metafora del titolo ricavata da un tratto del romanzo («Giravamo intorno a Madrid come di notte le farfalle intorno al lume») non è solo un vezzo letterario di sublimante estetismo. L'analisi condotta sulle pagine di Sciascia rivela una esperienza che *in nuce* coinvolge inevitabilmente molti anni di storia italiana, anni di torpore stolido, di risveglio indolente, di doloroso aprirsi ad una verità finalmente partecipata e consapevole. Quel protagonista, che torna mutilato dalla guerra dove ha combattuto con i fascisti ricavandone una invidiata pensione ed una lezione amara, lascia la Sicilia delle zolfare, della prevaricazione sociale e politica per «vedere cose nuove». Per lui l'antimonio, il fuoco traditore delle miniere si confonde – e giustamente – con le deflagrazioni sui campi di battaglia e con i bombardamenti delle città. Sembra, e anche è, lo stesso fuoco che Parigi, Londra, Roma e Berlino avrebbero patito dopo Guernica e Madrid. Le città ferite sono in serie continua, quasi per fantasmagorica eruzione da un fondo di tellurica memoria isolana, per atavica, non ineluttabile, condanna.

Accanto al *Bildungsroman* in cui il protagonista inverte un autore *in fieri*, lo studioso stabilisce così, fra precedenti e susseguenti testi, qua-

si un *Bildungsbericht*, una cronaca italiana ed europea che accerta un'acquisita e difficile coscienza. L'Europa in parte, l'Italia soprattutto, nei suoi *clerics*, ha faticato e fatica ancora e misurare appieno la gravità di quell'ora di guerra. Illustrandone gli effetti letterari Curreri ne tiene problematico conto e, in buona sintonia con l'inclinazione ideologica di Sciascia severamente estranea alle nostre italiche (eterne e siciliane?) compromissioni revisionistiche, ne dà anche un giudizio politico rigoroso, inevitabilmente. Del suo libro è annunciata anche una traduzione spagnola; e pare giusto riconoscimento. Il libro merita davvero di essere introdotto nel dibattito che la stessa Spagna produce con esiti di dirimente riscoperta. Sono verità tuttora inquietanti che in Spagna furono per lungo tempo oscurate e in Italia balenarono soltanto. In effetti i titoli di narratori iberici sono stati negli ultimi anni più numerosi: ai *Soldati di Salamina* di Javier Cercas e *Il nome che ora dico* di Antonio Soler (di cui Curreri ha ancora potuto tenere conto insieme ad altri titoli), si aggiunge ora, per esempio, la bella versione italiana di *Luna da lupi* di Julio Llamazares. Tale contesto fa buon accompagnamento e accerta sia il valore europeo del romanzo di Sciascia sia la felice scelta dello studioso.

Pierpaolo Fornaro

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.*

seguito/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 giugno 2009
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali
per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

