

37, 2010

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

*FILOLOGIA Antica e Moderna*

# FILOLOGIA

Antica e Moderna

XX, 37  
2010



€ 25,00

*Rubbettino*





Università della Calabria

Dipartimento di Filologia

**FILOLOGIA**  
ANTICA E MODERNA

**XX, 37**  
**2010**

*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*

MARINA DATTOLA, 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*  
37, 2010

**Antonella Prenner**

- p. 5 *Le inserzioni poetiche nell'Historia Augusta: tra bilanci degli studi recenti e prospettive di ricerca*

**Eugenia Mascherpa**

- p. 27 *L'incremento della costruzione 'stare + gerundio' in italiano e gli influssi dell'inglese*

**Laura Piazza**

- p. 47 *In «angusto Teatro luttuose tragedie». I promessi sposi di Orazio Costa*

**Giorgio Delia**

- p. 63 *Appunti sugli scritti pierriani di Gianfranco Contini*

**Stella Caporale**

- p. 111 *«Ripeness is all». Fortini attraverso Pasolini*

**Margherita Ganeri**

- p. 135 *Sotto l'habitus in frantumi: Jameson, Bourdieu e la dislocazione dell'impegno*

**FRANCESCO BIAMONTI ALLA BIBLIOTECA DEL SENATO  
ATTI DELLA PRESENTAZIONE DEL VOLUME  
SCRITTI E PARLATI (26 MAGGIO 2008)  
(a cura di Marco Debenedetti)**

**Simona Costa**

- p. 155 *Introduzione ai lavori*

**Giorgio Bertone**

- p. 159 *Letto e ascoltato. Ricordo di Francesco Biamonti*

p. 169 **Jacqueline Risset**  
*«Vivre avec l'inconnu devant soi»*

p. 177 **Sergio Givone**  
*Letteratura e conoscenza in Biamonti*

p. 183 **Claudio Zambianchi**  
*Come la parete di un antico affresco*

p. 189 **Paolo Mauri**  
*I silenzi di Biamonti*

### **Recensioni**

p. 193 **Francesco Mattia Arcuri** (Guglielmo Gorni, *Guido Cavalcanti. Dante e il suo «primo amico»*)

p. 198 **Monica Lanzillotta** (Cesare Pavese, *Il quaderno del confino*, a cura e con Introduzione di M. Masoero)

p. 201 **Monica Lanzillotta** (Cesare Pavese-Renato Poggioli, *«A meeting of minds»*. *Carteggio 1947-1950*, a cura di S. Savio e Introduzione di R. Ludovico)

p. 208 **Monica Lanzillotta** (Lorenzo Ventavoli, *Visioni. Possibili itinerari cinematografici di Cesare Pavese*)

p. 212 **Anna Guzzi** (*Interpretazioni di Gianfranco Contini I*, numero monografico dedicato a Contini di «Ermeneutica letteraria» VI, 2010)

p. 216 **Antonella Falco** (Roberto Carnero, *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*)

p. 220 **Angela Francesca Gerace** (Angelo Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*)

Antonella Prenner

Le inserzioni poetiche nell'*Historia Augusta*:  
tra bilanci degli studi recenti  
e prospettive di ricerca

La problematicità interpretativa dell'*Historia Augusta*, che da oltre un secolo impegna studiosi di varie discipline, conferisce un'importanza particolare agli sguardi retrospettivi, i quali, nel *mare magnum* degli studi prodotti, consentono di delimitare quadri di insieme e di raccogliere le idee anche in modo per così dire settoriale, relativamente a un arco di tempo e ad ambiti della ricerca determinati.

Negli ultimi decenni la riflessione intorno alla silloge di Vite imperiali è stata ricca e composita per campi di interesse e per metodologie, anche in conseguenza del sempre più alto grado di specializzazione che hanno assunto le scienze dell'antichità, così da vedere coinvolti non solo filologi e storici, ma anche giuristi, in qualità di storici del diritto, archeologi, epigrafisti, numismatici, studiosi di geografia e di topografia del mondo antico, e per di più in un raggio geografico sempre più vasto, che se alla fine dell'Ottocento vedeva interessata a questo *corpus* biografico soprattutto la filologia tedesca, con le due edizioni Teubneriane di Hermann Peter<sup>1</sup> e con i celebri studi di Alexander En-

\* Questo articolo riprende e approfondisce una lezione tenuta per l'Associazione di Studi Tardoantichi di Napoli il 10 marzo 2009.



mann<sup>2</sup> e di Hermann Dessau,<sup>3</sup> che hanno avviato le due grandi linee di discussione circa le fonti, con l'ipotesi di una storia imperiale perduta, e circa i dubbi posti sui dati di attribuzione e datazione forniti dal testo, già nei primi decenni del Novecento si allargava ad altri paesi europei, come l'Italia, la Francia e l'Inghilterra, per poi aprirsi, soprattutto in seguito all'istituzione degli *Historiae Augustae Colloquia* nella prima metà degli anni Sessanta,<sup>4</sup> anche all'Olanda, alla Spagna e all'Europa dell'Est, fino a toccare, in tempi molto recenti, addirittura l'estremo oriente: è del 2004 una traduzione in giapponese pubblicata a Kyoto.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Lipsiae, 1865 e 1884: queste edizioni sono le prime che possano considerarsi scientificamente fondate, allestite dopo la riscoperta del testimone più antico, un codice Palatino della Biblioteca Vaticana risalente alla fine del IX sec. (*Palatinus Latinus* 899).

<sup>2</sup> A. Enmann, *Eine verlorene Geschichte der römischen Kaiser*, «Philologus», Supplbd. IV, 1984, pp. 337-501.

<sup>3</sup> H. Dessau, *Über Zeit und Persönlichkeit der Scriptores Historiae Augustae*, «Hermes» (24), 1889, pp. 337-392; inoltre, idem, *Über die ShA*, «Hermes» (27), 1892, pp. 561-605.

<sup>4</sup> Il primo *Colloquium* si tenne nel 1963 a Bonn, che rimase la sede degli incontri fino al 1980, e in quell'occasione i lavori si aprirono nel segno della retrospettiva, con un intervento di André Chastagnol che, nel ribadire la complessa problematicità dell'opera, tracciava il punto della situazione (*Le problème de l'HA: état de la question*, «Bonner Historiae Augustae Colloquium» – d'ora in poi «BHAC» –, 1963, a cura di J. Straub, A. Alföldi, Bonn, 1964, pp. 43-71), operazione ripetuta alla fine degli anni Sessanta con un contributo che illustrava il progredire degli studi tra il 1963, anno di inizio dei *Colloquia*, e il 1969 (*Les recherches sur l'HA de 1963 à 1969*, in *Recherches sur l'HA*, Bonn, 1970, pp. 1-37). A partire dagli anni Settanta, e nello stesso spirito di bilancio, si collocano le riflessioni a posteriori sugli interventi di studiosi particolarmente autorevoli, quali Theodor Mommsen (J. Béranger, *Mommsen et l'Histoire Auguste*, «BHAC», 1977-1978, a cura di J. Straub, Bonn, 1980, pp. 17-34), Santo Mazzarino (A. Chastagnol, *Santo Mazzarino et le problème de l'Histoire Auguste*, «Quad. Catanesi St. Class. Medioev.» 10 [19], 1988, pp. 239-254), Arnaldo Momigliano (P.G. Michelotto, *L'epoché sulla Historia Augusta nella riflessione storica e storiografica di Arnaldo Momigliano*, «Rend. Acc. Lincei» [9], 1992 ser. 3, pp. 303-334), Andreas Alföldi (F. Kolb, *Andreas Alföldi und die «Historia-Augusta»-Forschung*, «Historiae Augustae Colloquium» – d'ora in poi «HAC» – Argentoratense, a cura di G. Bonamente, F. Heim, J.-P. Callu, Bari, 1998, pp. 213-222), lo stesso Chastagnol (J.-P. Callu, *André Chastagnol et l'«Histoire Auguste»*, «Ktéma» [26], 2001, pp. 205-207), Ronald Syme e James F. Gilliam (A. Chastagnol, *Hommage à Sir Ronald Syme et James F. Gilliam*, «HAC» Parisinum, a cura di G. Bonamente, N. Duval, Macerata, 1991, pp. 3-9; P. G. Michelotto, *Ronald Syme e il problema della Historia Augusta. Osservazioni intorno a R. Syme, Historia Augusta papers*, «Stor. Storiogr.» [6], 1984, pp. 119-127), e infine Hans-Georg Pflaum (F. Paschoud, *Hans-Georg Pflaum et l'«Histoire Auguste»*, in *H.-G. Pflaum: un historien du XXe siècle*, Actes du colloque international, Paris le 21, 22, et 23 octobre 2004, a cura di S. Demougin, X. Lorient, P. Cosme, S. Lefebvre, Genève, 2006, pp. 427-433).

<sup>5</sup> *Historia Augusta*, traduzione e note a cura di T. Minamikawa, Kyoto, 2004.

In effetti, proprio un'intensa attività editoriale e di traduzione condotta sull'*Historia Augusta* ha fortemente caratterizzato gli studi degli ultimi decenni. La filologia tedesca ha continuato a lavorare sull'edizione Teubneriana di Ernst Hohl del 1927, ancora fondamentale, allestendone numerose ristampe con revisioni e correzioni pubblicate tra il 1955 e il 1997,<sup>6</sup> ma in questo senso un posto di rilievo va senza dubbio alla Francia, che solo negli anni Novanta ha prodotto ben tre edizioni accompagnate da traduzione, quella di Robert Turcan del 1993,<sup>7</sup> quella di André Chastagnol pubblicata l'anno successivo,<sup>8</sup> e quella delle *Belles Lettres* in cinque tomi, apparsa tra il 1992 e il 2001 ad opera di diversi studiosi con la supervisione di François Paschoud.<sup>9</sup> Anche l'Italia offre un panorama interessante: il lavoro più recente è quello di Giovanni Porta per la Zanichelli, del 1990,<sup>10</sup> ma è innegabile che questa stagione di studi sia stata segnata dalle ricerche di Paolo Soverini, iniziate fin dal 1970 con una lunga serie di note critiche al testo dell'*Historia Augusta*<sup>11</sup> e culminate nell'edizione del 1983 stam-

<sup>6</sup> *Scriptores historiae Augustae*, ed. E. Hohl, 2 voll., Lipsiae, 1927. La prima ristampa del solo I volume, con *addenda e corrigenda*, è stata curata dallo stesso Hohl (Lipsiae, 1955); successivamente, Ch. Samberger e W. Seyfart, oltre ad aumentare gli *addenda* al I volume e a compilare quelli del II, sono intervenuti significativamente sul testo, in un'edizione pubblicata nel 1965 e ristampata nel 1971; la più recente edizione di entrambi i volumi, del 1997, è arricchita di ulteriori *addenda e corrigenda* a cura degli stessi Samberger e Seyfart.

<sup>7</sup> *Histoire Auguste*, texte établi, traduit et commenté par R. Turcan, Paris, 1993.

<sup>8</sup> *Histoire Auguste. Les empereurs romains de IIe et IIIe siècles*, édition établie et trad. par A. Chastagnol, Paris, 1994.

<sup>9</sup> *Histoire Auguste*, I, 1, texte établi et traduit par J.-P. Callu, A. Gaden, O. Desbordes, Paris, 1992; V, 1, texte établi, traduit et commenté par F. Paschoud, Paris, 1996; IV, 2, texte établi par O. Desbordes e S. Ratti, traduit et commenté par S. Ratti, Paris, 2000; 5,2, texte établi, traduit et commenté par F. Paschoud, Paris, 2001.

<sup>10</sup> *Scrittori della Storia Augusta*, 2 voll., introduzione, testo latino e note a cura di G. Porta, Bologna, 1990.

<sup>11</sup> P. Soverini, *Note al testo delle vite di Ant. Diadumenus e di Ant. Heliogabalus dagli Scriptores Historiae Augustae*, «Rend. Acc. Scienze Ist. Bologna» (59), 1970-1971, pp. 237-267; *Per il testo della vita dei Maximini duo dell'Historia Augusta*, «Boll. Stud. Lat.» (5), 1975, pp. 30-32; *Note al testo degli Scriptores Historiae Augustae*, «Boll. Stud. Lat.» (5), 1975, pp. 224-239; *Note su Ael. Spart., Ael. 5,9 e sui rapporti tra la Historia Augusta e Apicio*, «St. Ital. Filol. Class.» (49), 1977, pp. 231-253; *Historia Augusta, Hadr. 17,12 e il significato di munita*, «Prometheus» (5), 1979, pp. 73-82; *Nota a Historia Augusta, Iul. Cap. Ant. Pius 3,3*, «Giorn. Filol. Ferrarese» (3), 1980, pp. 75-78; *Ael. Spart. Hadr. 4,5*,

pata nella collana 'I grandi classici' della UTET,<sup>12</sup> edizione preceduta due anni prima dal volume *Problemi di critica testuale nell'Historia Augusta*.<sup>13</sup> Le ricerche del Soverini hanno sempre mostrato un carattere fortemente spinto in direzione dell'analisi linguistica, come del resto è ovvio che sia per un editore di testi antichi, ma lo studioso ha ribadito più volte la necessità di un approccio metodologico di questo genere non solo ai fini di una *constitutio textus*, ma anche per una più corretta valutazione culturale dell'opera e dei problemi legati alla sua interpretazione: un suo articolo del 1989 sottolinea l'utilità di leggere il testo alla luce degli usi linguistici del latino tardo;<sup>14</sup> e ancora, in un intervento a un convegno mantovano del 1995, a proposito della questione dell'autore unico o dei molteplici autori, ha rivolto un invito alla comunità degli studiosi che suona quasi come un monito: «È forse arrivato il momento di insistere con maggiore convinzione sull'importanza di un approccio più marcatamente filologico ai problemi dell'opera, volto a trattare primariamente l'*Historia Augusta* come opera letteraria».<sup>15</sup>

In effetti, bisogna riconoscere che le ipotesi e i dubbi avanzati dall'Enmann e dal Dessau alla fine dell'Ottocento hanno connotato, e probabilmente in qualche misura anche condizionato, larghissima parte degli studi successivi, peraltro in un quadro destinato forse a rimanere senza soluzione definitiva. La questione delle fonti continua ad occupare un ruolo di primo piano, come dimostrano per esempio gli importanti contributi di Thimoty D. Barnes<sup>16</sup> e di François Paschoud,<sup>17</sup>

«Maia» (32), 1980, pp. 187-189;

<sup>12</sup> *Scrittori della Storia Augusta*, introduzione, nota critica, testo e traduzione a cura di P. Soverini, Torino, 1983.

<sup>13</sup> Bologna, 1981.

<sup>14</sup> P. Soverini, *Per lo studio del testo della Historia Augusta: tra analisi linguistica e critica storica*, «Atti Accad. Ligure Scienz. Lett.» (46), 1989, pp. 434-444.

<sup>15</sup> Idem, *La Historia Augusta: problematiche e prospettive critiche*, in *Cultura Latina pagana fra terzo e quinto secolo d. C.*, Atti del Convegno di Studi, Mantova, 9-12 novembre 1995, pp. 235-265, in part. p. 255.

<sup>16</sup> T.D. Barnes, *The sources of the Historia Augusta*, Bruxelles 1978; *Jerome and the Historia Augusta*, «HAC» Parisinum cit., pp. 19-28; *The sources of the Historia Augusta (1967-1992)*, «HAC» Maceratense, a cura di G. Bonamente, G. Paci, Bari, 1995, pp. 1-28.

con gli opposti schieramenti di chi prende in seria considerazione l'ipotesi di una perdita *Kaisergeschichte*, quali lo stesso Barnes già in un contributo del 1970,<sup>18</sup> o Bruno Bleckmann nel *Colloquium Bonnese* del 1997,<sup>19</sup> o, più recentemente nel 2005 Richard W. Burgess,<sup>20</sup> e di quanti invece indagano sui rapporti dell'*Historia Augusta* con Cassio Dione, come J. Straub<sup>21</sup> e Frank Kolb,<sup>22</sup> con l'*Epitome de Caesaribus*, come J. Schlumberger<sup>23</sup> e K. P. Johne,<sup>24</sup> con Aurelio Vittore, come Michel Festy<sup>25</sup> e già in precedenza, in modo esemplarmente problematico, André Chastagnol,<sup>26</sup> con Ammiano Marcellino, come Ronald Syme, la cui monografia *Ammianus and the HA* del 1968<sup>27</sup> suscitò l'interesse di Arnaldo Momigliano, che riprese l'argomento in un articolo dell'anno successivo,<sup>28</sup> e contemporaneamente, in una recen-

<sup>17</sup> F. Paschoud, *Aurélius Victor, Eutrope ou «Kaisergeschichte» d'Enmann?*, «HAC» Argenteratense cit., pp. 269-270; idem, *Symmaque, Jérôme et l'Histoire Auguste*, «Mus. Helv.» 57(2), 2000, pp. 173-182.

<sup>18</sup> T.D. Barnes, *The lost Kaisergeschichte and the Latin historical tradition*, «BHAC», 1968-1969, a cura di J. Straub, Bonn, 1970, pp. 13-43.

<sup>19</sup> B. Bleckmann, *Überlegungen zur Enmannschen Kaisergeschichte und zur Formung historischer Traditionen in tetrarchischer und konstantinischer Zeit*, «HAC» Bonnense, a cura di G. Bonamente, K. Rosen, Bari, 1997, pp. 11-37.

<sup>20</sup> R.W. Burgess, *A common source for Jerome, Eutropius, Festus, Ammianus, and the «Epitome de Caesaribus» between 358 and 378, along with further thoughts on the date and nature of the «Kaisergeschichte»*, «Class. Philol.» 100(2), 2005, pp. 166-192.

<sup>21</sup> J. Straub, *Cassius Dio und die Historia Augusta*, «BHAC», 1970, a cura di J. Straub, Bonn, 1972, pp. 271-285.

<sup>22</sup> F. Kolb, *Cassius Dio, Herodian und die Quellen der Historia Augusta*, «HAC» Maceratese cit., pp. 179-191.

<sup>23</sup> J. Schlumberger, *Die Epitome de Caesaribus und die Historia Augusta*, «BHAC», 1972-1974, a cura di J. Straub, Bonn, 1976, pp. 201-219.

<sup>24</sup> K.P. Johne, *Die Epitome de Caesaribus und die Historia Augusta*, «Klio» (49), 1977, pp. 497-501.

<sup>25</sup> M. Festy, *Aurélius Victor, source de l'«Histoire Auguste» et de Nicomaque Flavien*, «HAC» Genevense, a cura di F. Paschoud, Bari, 1999, pp. 121-133.

<sup>26</sup> A. Chastagnol, *Emprunts de l'HA aux Caesares d'Aurelius Victor*, «Rev. Philol.» (41), 1967, pp. 85-97; idem, *L'utilisation des Caesares d'Aurelius Victor dans l'HA*, «BHAC», 1966-1967, a cura di J. Straub, Bonn, 1968, pp. 1-8.

<sup>27</sup> Oxford, 1968.

<sup>28</sup> A. Momigliano, *Ammiano Marcellino e la HA*, «Atti Accad. Scienze Torino», Classe di Scienze Morali, 103, 1969, pp. 423-436. Sui rapporti con Ammiano, si ricordi anche J.F. Gilliam, *Ammianus and the Historia Augusta*, «BHAC», 1970, cit., pp. 125-147.

sione al volume dello stesso Syme,<sup>29</sup> anche alla luce delle sue osservazioni, si dichiarò disposto a ritornare sulla sua posizione prudentemente conservatrice, espressa nel famoso articolo del 1954,<sup>30</sup> riconoscendo nel 395 d. C. una data da prendere in seria considerazione.

Anche su questo fronte, della cronologia e dell'attribuzione, il dibattito è del tutto aperto: se infatti a proposito della datazione si è ormai sostanzialmente concordi a collocare l'opera, o almeno la raccolta, tra gli ultimi anni del IV secolo e i primi del V, fino agli anni intorno al 420, sulla scia della proposta di Santo Mazzarino che comunque la considera di epoca postteodosiana,<sup>31</sup> il problema della paternità è ancora oggetto di discussioni molto vivaci tra chi ritiene di poter prestare fede ai dati della tradizione, dunque alla pluralità di biografi appartenenti ad epoche diverse – un'ipotesi riaccreditata in tempi recenti, come emerge dai contributi di Burkhard Meissner del 1997,<sup>32</sup> di Daniel den Hengst del 2002,<sup>33</sup> entrambi presentati in occasione degli *Historiae Augustae Colloquia*, e di François Paschoud del 2003<sup>34</sup> –, e chi al contrario, sulla linea del Dessau, pensa ad un unico autore, e comunque a un'opera che si configura come espressione degli ambienti pagani, aristocratici e filosenatori della fine del IV secolo. A proposito dell'ambiente culturale e sociale in cui l'opera sarebbe stata prodotta basti qui ricordare, tra i molti studi, almeno la monografia di Klaus Peter Johne del 1976,<sup>35</sup> l'articolo di Hanna Szelest del 1977, in cui i richiami identificabili nella silloge alla storia e alla letteratura classica

<sup>29</sup> In «Engl. Hist. Rew.» (84), 1969, p. 569.

<sup>30</sup> A. Momigliano, *An Unsolved Problem of Historical Forgery: the «ShA»*, «Journ. Warburg Cartauld Inst.» (17), 1954, pp. 22-46.

<sup>31</sup> S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, Bari, 1966, II, 2, pp. 214, 244.

<sup>32</sup> B. Meissner, *Computergestützte Untersuchungen zur stilischen Einheitlichkeit der Historia Augusta*, «HAC» Bonnense cit., pp. 175-215.

<sup>33</sup> D. den Hengst, *The Discussion of Autorschip*, «HAC» Perusinum, a cura di G. Bonamente, F. Paschoud, Bari, 2002, pp. 187-195.

<sup>34</sup> F. Paschoud, *La question de l'unicité ou de la multiplicité des auteurs de l'Histoire Auguste: intérêt et limites des méthodes d'analyse de textes d'attribution douteuse assistées par les moyens électroniques modernes*, «Ant. Tard.» (11), 2003, pp. 329-330.

<sup>35</sup> K.P. Johne, *Kaiserbiographie und Senatsaristokratie. Untersuchungen zur Datierung und sozialen Herkunft der Historia Augusta*, Berlin, 1976.

sono interpretati come un forte legame da parte di chi scrive – secondo la Szelest un unico autore difensore dell'aristocrazia e del senato – con i valori culturali della tradizione più antica,<sup>36</sup> e inoltre un contributo dello stesso Paschoud del 1988, che vede nell'*Historia Augusta* un riflesso della crisi degli intellettuali pagani fra IV e V secolo.<sup>37</sup>

È chiaro che la riflessione intorno alla difficile questione degli autori, e quindi anche della datazione, è stata e continua ad essere di forte stimolo per approfondire l'analisi linguistica e stilistica delle biografie, magari nel tentativo di riconoscere elementi di unità o di pluralità, per leggere l'*Historia Augusta*, riprendendo le parole del Soverini, appunto come un'opera letteraria. Pure in questo senso i livelli e i metodi di studio sono estremamente differenziati: va senza dubbio ricordato, anche come segno dei tempi, l'ausilio delle moderne tecnologie informatiche, sperimentate per la prima volta nel 1978 da Ian Marriot<sup>38</sup> e di cui in seguito ci si è avvalsi più volte,<sup>39</sup> benché recentemente François Paschoud abbia espresso le sue perplessità circa i limiti di questo tipo di indagini;<sup>40</sup> durante tutti gli anni Ottanta si contano studi attenti soprattutto ad alcuni aspetti specificamente grammaticali e di uso linguistico, come quello di Isabel Moreno Ferrero sulla particella *contra*,<sup>41</sup> o quelli di Jean Béranger sull'uso del nesso *id est* e sulle clause,<sup>42</sup> analisi queste ultime due che inducono lo studioso francese

<sup>36</sup> H. Szelest, *Die Historia Augusta und die frühere römische Geschichte*, «Eos» (65), 1977, pp. 139-150. Sulla stessa linea di ricerca, D. den Hengst, *The author's literary culture*, «HAC» Parisinum cit., pp. 161-169.

<sup>37</sup> F. Paschoud, *La Storia Augusta come testimonianza e riflesso della crisi d'identità degli ultimi intellettuali pagani in Occidente*, in *I cristiani e l'impero nel IV secolo. Colloquio sul cristianesimo nel mondo antico*, Atti del convegno (Macerata 17-18 dicembre 1987), a cura di G. Bonamente e A. Gestori, Macerata, 1988, pp. 155-168.

<sup>38</sup> I. Marriot, *The authorship of the Historia Augusta. Two computer studies*, «Journ. Rom. St.» (69), 1979, pp. 65-77.

<sup>39</sup> Cfr. J.-C. Pelletier, *Aspect informatique du projet de recherche sur l'Histoire Auguste*, «Cah. Ét. Anc.» (21), 1988, pp. 93-116; sulle indagini di I. Marriot, si veda D. Sansone, *The computer and the Historia Augusta: a note on Marriot*, «Journ. Rom. St.» (80), 1990, pp. 174-177.

<sup>40</sup> F. Paschoud, *La question de l'unicité* cit.

<sup>41</sup> I. Moreno Ferrero, *La particula contra en la Historia Augusta*, «St. Zamor.» (7), 1986, pp. 195-212.

<sup>42</sup> J. Béranger, *Des gloses introduites par id (hoc) est dans l'Histoire Auguste*, «BHAC»,

a propendere per l'ipotesi dell'autore unico sulla base del riscontro di una sostanziale unità stilistica; altri contributi sono incentrati sulla sintassi, sull'organizzazione della frase e del discorso, per esempio l'analisi delle strutture paratattiche e ipotattiche condotta da Cécile Bertrand nel 1982 limitatamente alle Vite di Adriano e di Eliogabalo, attribuite dalla tradizione rispettivamente a Elio Sparziano e a Elio Lampridio, che in questo senso registra fra le due biografie una difformità di impostazione;<sup>43</sup> alcuni studi, inoltre, hanno carattere lessicografico, tra i quali si segnala quello condotto nel 1989 dallo stesso Paschoud su termini rari;<sup>44</sup> non mancano, infine, lavori dedicati a parti specifiche dell'opera interessanti da un punto di vista compositivo, utili sia come ulteriore metro di valutazione della omogeneità o disomogeneità stilistica, sia come strumento per riflettere sull'autenticità di alcune notizie riportate, e dunque, più in generale, sul complessivo valore documentario dell'*Historia Augusta*, e in questo ambito, tra i numerosi lavori prodotti, sono di certo un punto di riferimento quelli di Daniel den Hengst: un contributo presentato durante un *Colloquium* a metà degli anni Ottanta significativamente intitolato *Verba non res*, che discute dei discorsi e di ciò che nel *corpus* viene presentato come documento, e ancora prima, nel 1981, una monografia dedicata alle prefazioni.<sup>45</sup>

Proprio in questa direzione di ricerca una prospettiva interessante può essere quella di un'analisi completa delle inserzioni poetiche, che sono state talvolta oggetto di studi particolari, focalizzati su singoli luoghi o al massimo su singole tipologie di versi, ma non di un'indagine

1982-1983, a cura di J. Straub, Bonn, 1985, pp. 1-20; idem, *Observations sur les clausules dans l'Historia Augusta*, «BHAC», 1979-1981, a cura di J. Straub, Bonn, 1983, pp. 43-66.

<sup>43</sup> C. Bertrand, *L'Historia Augusta. Formes verbales et structure des phrases dans la Vita Hadriani et la Vita Heliogabali*, «Rev. Org. Intern. Ét. Lang. Anc. Ordin.», 1982, pp. 59-79.

<sup>44</sup> F. Paschoud, *Quelques mots rares comme éventuels témoins du niveau de style de l'Historia Augusta et des lectures de son auteur*, in *Historia testis. Mélanges d'épigraphie, d'histoire ancienne et de philologie offerts à T. Zawadzki*, a cura di M. Piérart, O. Curty, Fribourg, 1989, pp. 217-228.

<sup>45</sup> D. den Hengst, *Verba, non res. Über die Inventio in den Reden und Schriftstücken in der Historia Augusta*, «BHAC», 1984-1985, a cura di J. Straub, Bonn, 1987, pp. 157-174; idem, *The prefaces of the Historia Augusta*, Amsterdam, 1981.

generale e onnicomprensiva. Questa trovata compositiva è senz'altro un segno del modello svetoniano,<sup>46</sup> che tuttavia presenta in questo senso differenze spesso sostanziali, prima fra tutte l'uso frequente della lingua greca, che invece sembra quasi completamente bandita dall'*Historia Augusta* dove i testi poetici che il biografo riferisce composti originariamente in greco sono sempre riportati in traduzione latina: il greco è presente in una sola occasione, quando nella vita di Severo Alessandro è citato un proverbio sui ladri nella doppia versione greca e latina.<sup>47</sup> Questo problema delle presunte traduzioni è senza dubbio degno di approfondimenti, sia ai fini di una riflessione sul rapporto tra le due lingue nell'ambito del genere storico-biografico, e di conseguenza sulla fisionomia culturale non solo di chi scrive, ma anche dei fruitori dell'opera, sia come ulteriore elemento di analisi circa il problema dell'unicità dell'autore e della eventuale falsificazione dei dati narrativi: su quest'ultima linea di indagine si colloca un contributo di Barry Baldwin del 1978, *Verses in the Historia Augusta*,<sup>48</sup> che, prendendo le mosse dalla posizione del Dessau,<sup>49</sup> esamina schematicamente una serie di luoghi significativi, con l'intento di dimostrare che le traduzioni sarebbero per lo più inventate e non esisterebbe alcun originale greco.

La quantità di versi inseriti nelle biografie è rilevante, e diversa è la loro tipologia: per comodità espositiva, è possibile operare una prima suddivisione in citazioni riconoscibili o esplicite di poeti antichi, e versi che si potrebbero definire 'originali', nel senso che se anche il biografo ne fornisce un'attribuzione, o comunque ne indica la provenienza, come per esempio nel caso di presunte iscrizioni o di *carmina*

<sup>46</sup> Tra i molti lavori che indagano sui rapporti fra l'*Historia Augusta* e Svetonio, basti qui ricordare il contributo di A. Chastagnol, *L'histoire Auguste et les douze Césars de Suétone*, «BHAC», 1970, cit., pp. 109-123.

<sup>47</sup> Alex. Sev. 18, 5 *Idem addebat sententiam de furibus notam et Graece quidem, quae Latine hoc significat: 'qui multa rapuerit, pauca suffragatoribus dederit, salvus erit', quae Graecae talis est: 'Ο πολλὰ κλέψας ὀλίγα δούς ἐκφέύεται*. In effetti, si osserva che il testo greco è metrico, dunque si tratta di una parafrasi in prosa più che di una traduzione vera e propria.

<sup>48</sup> «Bull. Inst. Class. Stud. Univ. London» (25), 1978, pp. 50-58.

<sup>49</sup> H. Dessau, *Über Zeit* cit., in part. p. 384.



di vario tipo, non esiste alcuna possibilità di riscontro e di conferma, almeno nella maggior parte dei casi. Tra i versi di poeti antichi, l'Eneide di Virgilio è in assoluto il testo più rappresentato, inserito nelle biografie sotto forme diverse, per lo più come profezia, *sortes Vergilianae* o responsi oracolari, ma spesso anche come citazione, evidentemente colta, da parte di alcuni imperatori, o in acclamazioni, o infine, in un caso, nella Vita di Massimino il Giovane, in una composizione che il biografo dice tratta da versi virgiliani, originariamente in greco e tradotta.<sup>50</sup>

Anche in ragione della notevole quantità, gli studi dedicati a questa tipologia di inserzioni sono nel complesso i più numerosi, con riflessioni relative anche alla più generale influenza che l'opera di Virgilio ha sui procedimenti compositivi, tale da poter configurare alcune reminescenze riconoscibili in diversi luoghi della narrazione prosastica, come ha dimostrato Jacques Schwartz in un intervento al *Colloquium* di Bonn del 1982-1983, *Réminiscences virgiliennes dans quelques Vitae de l'Histoire Auguste*.<sup>51</sup> Tornando ai versi, una classificazione degli esametri tratti dall'Eneide è stata operata da Javier Velaza in un contributo spagnolo al *Colloquium Barcinonense* del 1996, *El texto de Virgilio en la Historia Augusta*,<sup>52</sup> che tra l'altro istituisce interessanti confronti fra le citazioni dell'*Historia Augusta* e il testo tràdito dai manoscritti o costituito in alcune edizioni moderne, rilevando una complessiva uniformità, così da concludere che, tranne in pochissime circostanze, la capacità di invenzione tante volte attribuita al biografo non può dirsi altrettanto valida per il rapporto con l'opera del poeta augusteo.

<sup>50</sup> *Duo Max.* 27, 3-4.

<sup>51</sup> «BHAC», 1982-1983, cit., pp. 331-335; una analoga linea di ricerca è stata praticata, tra gli altri, da A. Chastagnol, a proposito di corrispondenze tra alcune orazioni di Cicerone, soprattutto la *De domo sua* e le Filippiche, e luoghi delle Vite di Severo Alessandro e di Massimo e Balbino (*Rencontres entre l'Histoire Auguste et Cicéron. A propos d'Alex. Sev.* 6,2, «Mél. Ét. Franç. Rome Ant.» [99], 1987, pp. 905-919), e in precedenza avendo come punto di riferimento il testo di una serie di poemi claudiane, in uno studio finalizzato anche a proporre una datazione per alcune biografie (*Le poète Claudien et l'Histoire Auguste, «Historia»* [19], 1970, pp. 444-463).

<sup>52</sup> «HAC» Barcinonense, a cura Di G. Bonamente, M. Mayer, Bari, 1996, pp. 297-305.

In ogni caso, l'attenzione degli studiosi si è concentrata in larga misura sulle inserzioni virgiliane in contesti predittivi, che compaiono numerose nelle Vite di Adriano, di Pescennio Nigro, di Clodio Albino, di Severo Alessandro e del Divo Claudio, attribuite peraltro a quattro autori diversi. Nel più ampio panorama dei segni di predestinazione che costellano le Vite di molti imperatori, su cui si sono soffermati tra gli altri Yves de Kisch ed Elisabeth Smadja con due contributi incentrati sui segni dell'acquisizione futura del potere,<sup>53</sup> studi specificamente dedicati alle *sortes Vergilianae* sono stati negli anni Novanta quelli di Phyllis B. Katz, *The sortes Vergilianae*, che le annovera tra gli episodi fittizi inventati dall'autore,<sup>54</sup> e di Richard Hamilton, *Fatal texts: the sortes Vergilianae*, il quale invece si sofferma a riflettere sulla portata culturale di queste manifestazioni e sul loro significato storico e letterario.<sup>55</sup> Un punto di riferimento bibliografico, anche se più datato, resta comunque l'ampio lavoro del de Kisch del 1970, che prende in esame le *sortes* presenti nella silloge riferendole a un'abitudine compositiva diffusa tra gli autori cristiani alla fine del IV secolo, pratica che nell'*Historia Augusta*, con versi tratti per lo più dal VI libro dell'Eneide, sostiene anche un'apologetica pagana discreta e orientata verso il tema dell'impero di Roma.<sup>56</sup>

Tra le *sortes* una delle più studiate, benché non propriamente dal punto di vista dell'analisi letteraria, è senza dubbio quella presente nei

<sup>53</sup> Y. de Kisch, *Sur quelques omina imperii dans l'Histoire Auguste*, «Rev. Ét. Lat.» (51), 1973, pp. 190-207, che studia in particolare i segni predittivi nelle Vite di Clodio Albino (5, 3-4), di Antonino Pio (3, 3-5) e dei *Maximini duo* (2, 1), dei quali riconosce la fonte nell'opera di Tito Livio, e raccoglie in appendice (pp. 195-207) tutti i luoghi dell'opera classificati come *omina imperii*; É. Smadja, *Divination et signes de pouvoir dans l'«Histoire Auguste»*, in *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique*, éd. M. Fartzoff, É. Smadja et É. Geny, Besançon, 2002, pp. 191-217, che ne esamina la collocazione all'interno del racconto, la possibile interpretazione e il loro ruolo nella definizione del potere imperiale.

<sup>54</sup> Ph.B. Katz, *The Sortes Vergilianae: fact and fiction*, «Class. Mod. Literat.» (14), 1993-1994, pp. 245-258.

<sup>55</sup> R. Hamilton, *Fatal texts: the sortes Vergilianae*, «Class. Mod. Literat.» (13), 1992-1993, pp. 309-336.

<sup>56</sup> Y. de Kisch, *Les Sortes Vergilianae dans l'Histoire Auguste*, «Mél. Archéol. Hist» (82), 1970, pp. 321-362.

capitoli iniziali della Vita di Adriano,<sup>57</sup> che tra l'altro inaugura per noi l'intera serie delle inserzioni poetiche, in un contesto in cui il biografo racconta le preoccupazioni del futuro imperatore legate ai suoi rapporti con Traiano, che lo indussero appunto a consultare l'oracolo virgiliano: il responso consiste in un gruppo di cinque versi ricavati dal VI libro dell'Eneide che descrivono il re Numa Pompilio mentre incede tra le ombre dell'Ade.<sup>58</sup> Il problema della credibilità di queste informazioni, desunte a detta dell'autore dall'*Autobiografia* dell'imperatore stesso,<sup>59</sup> è assolutamente centrale, come già nel 1971 sottolineava Ronald Syme che considerava tutto questo passaggio fortemente sospetto,<sup>60</sup> e non può essere trascurato soprattutto in indagini, come quella condotta da Pier Giuseppe Michelotto nel 1979 e dedicata a questo responso, che tentano di individuare il luogo dell'evento e di attribuirgli anche una precisa datazione.<sup>61</sup> Sull'elemento centrale di questa profezia, ovvero il riferimento alla mitica figura di Numa, si era già concentrato l'ampio studio di Renate Zoepffel, *Hadrian und Numa*, apparso nella rivista «Chiron» del 1978,<sup>62</sup> e tutta la riflessione intorno al significato storico e culturale dell'immagine di Numa in questo luogo della biografia trova il suo completamento nel lavoro di Hartwin Von Brandt, *König Numa in der Spätantike*, del 1988, che prende in esame le diverse caratterizzazioni letterarie dell'antico re di Roma, rilevando una sostanziale differenza tra la letteratura dell'età repubblicana, che lo rappresentava come esempio del *bonus rex*, custode della pace e delle tradizioni, e quella tardoantica, dove invece la raffigurazione

<sup>57</sup> *Hadr.* 2, 9.

<sup>58</sup> Verg., *Aen.* VI 808-812.

<sup>59</sup> Una ragguardevole quantità di studi affronta, a vario titolo, la questione dell'Autobiografia dell'imperatore: si ricordino, tra gli altri, R. Syme, *Hadrian's autobiography: Servianus and Sura*, «BHAC», 1986-1989, a cura di K. Rosen, Bonn, 1991, pp. 189-200; A.R. Birley, *Hadrian, «De vita sua»*, in *Antike Autobiographien: Werke, Epochen, Gattungen*, a cura di M. Reichel, Köln-Wien, 2005, pp. 223-235.

<sup>60</sup> R. Syme, *Emperors and Biography. Studies in the Historia Augusta*, Oxford, 1971, pp. 72 e 113.

<sup>61</sup> P.G. Michelotto, *Sul responso oracolare di S.H.A., Vita Hadriani 2, 9*, «Rend. Ist. Lombardo» (113), 1979, pp. 324-338.

<sup>62</sup> «Chiron» (8), 1978, pp. 391-427.

prevalente riguarda la sua politica militare e diplomatica.<sup>63</sup>

Meno abbondanti sono invece i contributi relativi alle altre citazioni. Oltre ai responsi oracolari, è frequente che Virgilio o altri poeti siano citati dai protagonisti stessi o da altri personaggi delle biografie, più spesso in contesti di oralità, ma a volte anche di scrittura, soprattutto all'interno di lettere, come nel caso di Diadumeno che inserisce esametri del IV libro dell'Eneide in una lettera al padre Macrino,<sup>64</sup> o di Antonino Pio, che cita Orazio scrivendo alla moglie Faustina.<sup>65</sup> L'eccezione bibliografica a proposito delle citazioni di altri poeti è costituita unicamente da un luogo della Vita di Severo Alessandro in cui è riportato un epigramma di Marziale,<sup>66</sup> molto interessante sia perché è il biografo stesso, e non un personaggio della narrazione, a riferire i versi, circostanza che si verifica solo in un'altra occorrenza, nella Vita di Caro, Carino e Numeriano dove l'autore riporta un verso attribuendolo esplicitamente ad una commedia di Livio Andronico,<sup>67</sup> mentre secondo le evidenze codicologiche attualmente disponibili risulta essere di Terenzio,<sup>67</sup> sia perché il testo di Marziale presente nell'*Historia Augusta* in molti punti è sensibilmente diverso da quello trådito, elemento che contrasta con quanto rilevato a proposito delle citazioni virgiliane, nella sostanza uniformi con la tradizione manoscritta, e che ha suscitato in più occasioni l'interesse degli studiosi. Su questo particolare problema i contributi più recenti propongono interpretazioni del tutto divergenti: all'inizio degli anni Novanta Javier Velaza,<sup>68</sup> sulla linea esegetica del suo studio dedicato al testo di Virgilio,<sup>69</sup> ritiene che le difformità non siano da interpretarsi come errori di citazione da parte del biografo, né come alterazioni volontarie del testo, ma piuttosto rappresentino varianti d'autore antecedenti alla celebre *emendatio* di

<sup>63</sup> «Mus. Helv.» (45), 1988, pp. 98-110.

<sup>64</sup> *Diadum.* 8, 7: il luogo virgiliano è *Aen.* IV 272-276.

<sup>65</sup> *Avid. Cass.* 11, 8: il luogo oraziano è *carm.* I 17, 13-14.

<sup>66</sup> *Alex. Sev.* 38, 3: l'epigramma di Marziale è V 29.

<sup>67</sup> *Car.* 13, 5 *Nam et 'lepus tute es: pulpamentum quaeris' Livii Andronici dictum est.*

<sup>68</sup> J. Velaza, *Tradition indirecte et variante d'auteur; à propos de Mart. Epigr. V, 29 et Vita Alex Sev, 38, 1-2*, «Rev. Philol.» (67), 1993, pp. 295-303.

<sup>69</sup> Idem, *El texto de Virgilio* cit.

Marziale nel 401 ad opera di Torquato Gennadio, riconoscendo di conseguenza in questa data un *terminus ante quem* per la datazione dell'*Historia Augusta*, o almeno della biografia di Severo Alessandro; lo stesso Velaza ha poi ripreso l'argomento al *Colloquium Genevense* del 1997, inquadrando l'opera di scrittura del redattore nell'ambiente degli ultimi intellettuali pagani, tra i quali era vivace l'attività, che in termini moderni si potrebbe definire editoriale, intorno agli autori classici di Roma.<sup>70</sup> La posizione opposta è rappresentata da Bertrand Goffaux, il quale invece legge le differenze tra la versione dell'epigramma riportata dall'*Historia Augusta* e quella della tradizione come il risultato di errori di memoria piuttosto che una testimonianza indiretta di varianti d'autore o comunque attestate nella tradizione prima del 401, ipotesi avvalorata da un lato dall'idea che il biografo lavorasse a memoria, come lo stesso Goffaux ritiene di poter evincere da un esame delle citazioni poetiche, dall'altra dal risultato di studi moderni sulle 'défaillances' di memoria, utili secondo lo studioso francese a dare ragione dei presunti errori del biografo.<sup>71</sup> Per un'analisi completa di questa occorrenza poetica non va comunque trascurata la circostanza che l'epigramma fa parte di una sequenza più ampia e complessa di inserzioni di versi, che rappresentano una sorta di giocosa contesa letteraria tra un non meglio definito 'poeta' e lo stesso imperatore Severo Alessandro, tutta incentrata sulla credenza per cui il cibarsi di carne di lepre aiuterebbe la bellezza, e l'epigramma funge per così dire da introduzione, in quanto i distici di Marziale sono incentrati proprio su questo frivolo argomento: un'analisi squisitamente letteraria di questo ampio e per certi aspetti complesso passaggio versificatorio è stata condotta recentemente in un volume del 2006 di interventi sull'*Historia Augusta* da Nicola Baglivi, il quale, tra le altre osservazioni, vi riconosce i connotati rispondenti al *topos* della caratterizzazione del personaggio, spesso programmaticamente costruito anche attraverso l'invenzione, con la finalità di tipizzare uno stile imperiale.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Idem, *Activité éditrice et circulation des livres dans le milieu culturel de l'HA*, «HAC» Genevense cit., pp. 291-300.

<sup>71</sup> B. Goffaux, *Mémoire et citation poétique dans l'«Histoire Auguste»*, «Rev. Ét. Lat.» (81), 2003, pp. 215-231.

<sup>72</sup> N. Baglivi, *Interventi sull'Historia Augusta*, Caserta, 2006; il contributo in questione ha

Questo luogo è decisamente interessante anche perché induce alla riflessione sull'altra categoria di inserzioni poetiche all'interno delle biografie, quelle non riconducibili a determinati autori classici e che a loro volta possono classificarsi in due sottogruppi: versi per i quali non è data un'attribuzione precisa e versi attribuiti agli stessi imperatori, entrambi spesso accompagnati da giudizi di valore espressi dal biografo, che in tal modo assume le vesti di critico letterario, peraltro il più delle volte velenoso sia nei confronti dei presunti autori, siano essi oscuri poetastris o *principes*, sia nei confronti dei grammatici cui si devono le traduzioni in latino, un gioco di ruolo tanto più sottile se si accogliesse l'ipotesi della non autenticità di questi brevi documenti poetici, in un quadro in cui il redattore, mascherato da critico malevolo di se stesso, si divertirebbe a ingannare i lettori attraverso una grottesca autoironia.

Tra i primi si annoverano diverse tipologie di composizioni: due iscrizioni epigrammatiche riferite come al solito in forma di traduzione dal greco, una nella Vita di Pescennio Nigro, sul basamento di una statua di marmo scuro che rappresentava l'imperatore,<sup>73</sup> e l'altra nei Trenta Tiranni con un'epigrafe tombale sul sepolcro di Aureolo, presso il ponte sull'Adda dove fu ucciso per mano di Claudio;<sup>74</sup> due *carmina triumphalia* nella vita di Aureliano;<sup>75</sup> e inoltre alcuni versi vituperativi, quelli del poeta contemporaneo di Severo Alessandro contro l'imperatore,<sup>76</sup> cui si è accennato in precedenza, un componimento nella vita di Diadumeno contro Commodo,<sup>77</sup> che si era fatto chiamare Ercole, finalizzato a dimostrare che il nome degli Antonini godeva di un prestigio supremo, al punto che sembrava sconveniente aggiungervi quello di una divinità,<sup>78</sup> e infine, caratterizzati da una particolare vi-

per titolo *Leporem cottidie habuit* (*Historia Augusta Alex. Sev. 37,7. Contrasti di coppie (cibo-poesia), personaggi duplici e ritratti contrapposti (philosophia anicula-luxoriosus morio)*, pp. 139-157.

<sup>73</sup> *Pesc. Nigr.* 12, 6.

<sup>74</sup> *Tyr. Trig.* 11, 5.

<sup>75</sup> *Div. Aurel.* 6, 5 e 7, 2.

<sup>76</sup> *Alex. Sev.* 38, 4.

<sup>77</sup> *Diadum.* 7, 3.

<sup>78</sup> *Quam epistolam priusquam intexam, libet versus inserere in Commodum dictos, qui se*

olenza, i versi contro Diadumeno e Opilio Macrino,<sup>79</sup> nella Vita di quest'ultimo, gli unici di questa categoria cui sia stata dedicata qualche attenzione specifica: è del 1972 un articolo di Ignazio Cazzaniga, *Gli Epigrammi contro Diadumeno e Macrino (H.A.) e la tradizione epigrammatica*,<sup>80</sup> nel quale, a proposito dei versi contro Diadumeno che incentrano il contenuto vituperativo sugli appellativi di *Pius* e *Verus*, viene proposta un'interpretazione del mordente caustico presente nell'originale greco, il cui sottofondo viene ricostruito attraverso un'analisi semantica del testo latino, un originale che potrebbe essere ricondotto a quella tradizione epigrammatica che realizzava giochi di parole offensivi sul nome proprio, collocata fra l'altro in un tempo coevo rispetto a Macrino; al contrario, qualunque base di verità è negata all'altra composizione diretta contro Macrino, secondo cui l'imperatore avrebbe rifiutato il titolo di *Pius* e assunto quello di *Felix*, notizia per di più non altrimenti documentata: i versi, secondo lo studioso, oltre ad essere estremamente modesti e non compatibili con il tempo dell'imperatore, sarebbero una pura invenzione del biografo.

L'ultimo gruppo di versi è quello dei componimenti attribuiti agli imperatori, precisamente ad Adriano, a Opilio Macrino, a Severo Alessandro e a Gallieno. Si tratta, com'è immaginabile, di inserzioni poetiche particolarmente interessanti, sia per le possibili opinioni relative all'autenticità, sia perché, in una lettura marcatamente letteraria e non troppo condizionata dall'eventuale valore documentario, questi testi possono costituire un indicatore delle intenzioni narrative del biografo rispetto alla raffigurazione degli imperatori stessi, una sorta di specchio lirico capace di riflettere in una breve sintesi elementi di personalità che a volte sfuggono ai consueti procedimenti della narrazione biografica, altre volte completano il ritratto delineato dal biografo, configurandosi quasi come il riscontro concreto di notizie circa la formazione culturale del personaggio o circa il suo temperamento.

*Herculem appellaverat, ut intellegant omnes tam clarum fuisse Antoninorum nomen, ut illi ne [de] deorum nomen commode videretur adiungi, Diadum. 7, 2:* sono le osservazioni del biografo che introducono i versi.

<sup>79</sup> *Opil. Macr.* 14, 2.

<sup>80</sup> «Par. Pass.» (27), 1972, pp. 137-155.

Quest'ultimo tipo di funzionalità può essere riscontrata in modo particolare nelle composizioni attribuite a Macrino<sup>81</sup> e a Severo Alessandro,<sup>82</sup> su cui si sono soffermati rispettivamente Ignazio Cazzaniga e Nicola Baglivi, seppur nel contesto più generale degli studi ricordati in precedenza.

Per esempio, da un'analisi del breve epigramma riferito come risposta di Macrino al poeta che avrebbe affisso nel foro la traduzione dei versi composti contro di lui a proposito dei nomi *Pius* e *Felix*, emerge uno stile piatto e scialbo, in cui compaiono termini popolari, certamente in linea con la grossolanità e le basse origini del personaggio sottolineate più volte fin dall'inizio della biografia, dove inoltre ritorna spesso proprio la questione dei nomi; in più, l'intervento immediatamente successivo del biografo non risparmia i veleni, perché non solo si compiace di insistere sulla pessima qualità della composizione, ma aggiunge il particolare secondo cui l'imperatore era convinto di aver dato una buona risposta,<sup>83</sup> circostanza che lo rende ancora più ridicolo e sancisce quell'immagine di rozzezza e di sostanziale stupidità che trapela dall'intero racconto. Allo stesso modo, versi funzionali al contesto appaiono quelli attribuiti a Severo Alessandro, benché nel segno di una valutazione del personaggio diametralmente opposta. Anche in questo caso si tratta di una risposta dell'imperatore a un poeta che vuole irriderlo e offenderlo nell'ambito della scherzosa contesa poetica di cui si è detto prima sulla carne di lepre, ma, rispetto ai versi di Macrino, diverse sono le caratteristiche della composizione e diverso è l'atteggiamento del biografo: in linea con il tono panegiristico della lunga biografia, con l'immagine eccezionalmente virtuosa e a tratti quasi agiografica che via via si delinea,<sup>84</sup> le parole dell'imperatore esprimono innanzitutto magnanimità, *non irascor* – dice al suo avversario che lo accusa di mangiare sempre carne di lepre per essere

<sup>81</sup> *Opil. Macr.* 11, 6.

<sup>82</sup> *Alex. Sev.* 38, 6.

<sup>83</sup> *Opil. Macr.* 11, 7 *His versibus Macrinus longe peioribus, quam illi latini sunt, respondisse se credidit, sed non minus risui est habitus quam poeta ille, qui de Graeco Latine coactus est scribere.*

<sup>84</sup> Cfr. P. Soverini, *Scrittori della Storia Augusta* cit., I, p. 24.



più bello –, «non mi adiro per questi insulti», e subito dopo gli rivolge l'augurio di mangiare anche lui carne di lepre per diventare bello almeno nell'animo, dando prova non solo di arguzia e di una sottile ironia, ma anche di una profondità di pensiero che lo rende sensibile alla cura dello spirito più che del corpo; l'atteggiamento del biografo, poi, appare qui degno di interesse: sui versi non esprime alcun giudizio di valore, si limita solo a precisare che la risposta di Alessandro era originariamente in greco,<sup>85</sup> dunque sottintendendo una più completa formazione culturale; ma può essere significativo che al divertente scambio poetico vengano preposti i versi di Marziale, un classico del genere epigrammatico nonché una vera e propria autorità in quanto a temi scherzosi, che funge così da silenzioso, e quindi ancor più efficace, sigillo di garanzia a priori delle qualità poetiche dell'imperatore, che appaiono pertanto come un prolungamento delle sue virtù morali.

Le ultime due composizioni di questa breve rassegna, che per scelta non ha tenuto conto della cronologia degli imperatori e di conseguenza dell'ordine delle biografie, sono quelle attribuite a Gallieno e ad Adriano, che più delle altre hanno attirato l'attenzione degli studiosi. A Gallieno, ritratto dal biografo in modo per lo più sfavorevole e ostile,<sup>86</sup> è riferita una composizione di tre versi definiti come un epitalmio, cantato in occasione delle nozze dei suoi nipoti e giudicato con estrema positività, per di più in un contesto di riconoscimento delle sue capacità oratorie e poetiche, di cui questi stessi versi dovrebbero essere appunto un esempio.<sup>87</sup> Il principale interesse di questo passaggio sta nel problema dell'attribuzione, che qui più che altrove assume connotati complessi dal momento che gli stessi tre versi, completati da altri due assenti dall'*Historia Augusta*, hanno anche altri riscontri in una diversa tradizione ricostruibile attraverso un manoscritto ora perduto che conservava una silloge di componimenti, fra cui uno che con-

<sup>85</sup> *Alex. Sev.* 38, 5 *respondisse ille dicitur Graecis versibus in hanc sententiam.*

<sup>86</sup> Sulla revisione in positivo operata dalla storiografia moderna a proposito della figura di Gallieno, rispetto alle valutazioni dell'*Historia Augusta*, cfr. S. Mazzarino in G. Giannelli-S. Mazzarino, *Trattato di Storia Romana*, II<sup>2</sup>, Roma, 1962, pp. 344-364; cfr. anche P. Soverini, *Scrittori della Storia Augusta* cit., I, pp. 23-24.

<sup>87</sup> *Duo Gall.* 11, 8.

teneva i tre versi tramandati dall'*Historia Augusta* con l'aggiunta di altri due e con la medesima attribuzione all'imperatore Gallieno.<sup>88</sup> Gli studi in tal senso più significativi sono quelli di Frank M. Clover, iniziati nella seconda metà degli anni Ottanta con un riscontro di analogie tra le modalità di raccolta di versi riscontrabili nell'*Historia Augusta* e in sillogi risalenti alla tarda antichità, in particolare nell'*Anthologia Latina*,<sup>89</sup> e approdati a riflessioni più specifiche sui versi attribuiti a Gallieno con due contributi del 1997 e del 2002,<sup>90</sup> nei quali, dopo un attento e complesso esame delle fonti di tradizione del componimento attualmente in nostro possesso, si ritiene, anche in accordo con André Chastagnol,<sup>91</sup> che questi esametri non possano essere usciti dalla penna di Gallieno.

Restano da ultimo i versi attribuiti ad Adriano, lasciati alla fine non casualmente, data la notevole fortuna di cui hanno goduto, annoverati tra le espressioni della poesia novella e certamente anche per questo oggetto di una notevole quantità di studi, situazione che richiederebbe una trattazione specifica e a sé stante. Qui basti ricordare che si tratta, come è noto, dello scambio poetico tra Floro e Adriano e dell'apostrofe dell'imperatore alla sua anima che sta per raggiungere i misteriosi luoghi dell'oltretomba.<sup>92</sup> Il primo gruppo di versi, la simpatica presa in giro tra i due personaggi in cui ciascuno dichiara di non invidiare per

<sup>88</sup> La versione con l'aggiunta dei due versi è conservata in un'antologia di epigrammi di poeti antichi compilata da Claude Binet e stampata nel 1579 a Poitiers dai fratelli Bochet, C. *Petronii Arbitri, itemque aliorum veterum Epigrammata hactenus non edita*, p. 8 (=Anth. Lat. 711, *Anthologia Latina*, I<sup>2</sup>, rec. A. Riese, Lipsiae, 1870. Il carme è nella sezione *Carmina Codicis Isidoriani Bellovacensis*, pp. 153-162, nn. 690-715, e il Riese, data la perdita del testimone manoscritto, cita come fonte diretta per queste composizioni l'antologia del Binet: «Bineti contextus, qui codicem Bellovacensem (Isidori, saec IX-X) satis fideliter representare videtur», p. 153; per alcune osservazioni sul codice perduto, cfr. pref. I<sup>1</sup>, pp. XXXIII-XXXIV e pref. I<sup>2</sup>, p. IV e pp. XXIV-XXV).

<sup>89</sup> F.M. Clover, *The Historia Augusta and the Latin Anthology*, «BHAC», 1986-1989, cit., pp. 31-39.

<sup>90</sup> F.M. Clover, *Gallienus the poet*, «HAC» Bonnense cit., pp. 115-127; idem, *An epithalamium attributed to Emperor Gallienus*, «Hermes» 130(2), 2002, pp. 192-208: gli studi del Clover, oltre a riflettere sull'autenticità e su alcuni aspetti letterari e metrici, tendono soprattutto a ricostruire la tradizione di questi versi.

<sup>91</sup> A. Chastagnol, *Histoire Auguste* cit., Paris, 1994, nota alla traduzione, p. 821, n. 5.

<sup>92</sup> *Hadr.* 16, 3-4 e 25, 9.

nulla la vita dell'altro – *Ego nolo Caesar esse*, dice Floro, al quale Adriano risponde *Ego nolo Florus esse* –, è stato per lo più considerato autentico, con l'eccezione di Jacques Schwartz che in un intervento a un *Colloquium* di Bonn a metà degli anni Settanta ha individuato una gran quantità di elementi sospetti nella Vita di Adriano, che metterebbero in dubbio anche la effettiva paternità di questo scambio poetico.<sup>93</sup> Tuttavia, il problema più discusso è di natura testuale, perché il terzo verso di Floro è lacunoso e ha dato vita a una serie di interventi di carattere critico e di congetture, tra i quali, per citare solo i più recenti, si segnalano quelli di Wolfgang D. Lebek del 2001<sup>94</sup> e, nello stesso anno, di Carlo Di Giovine.<sup>95</sup> Decisamente più controversi sono invece i celebri dimetri che il biografo riferisce composti da Adriano in punto di morte, *animula vagula blandula...*, tra l'altro giudicati in modo implicitamente negativo dallo stesso biografo, che dopo averli riportati, aggiunge che l'imperatore fu autore anche di altre composizioni in greco, non molto migliori di questa (*tales autem nec multo meliores fecit et Graecos*).<sup>96</sup> I due problemi principali riguardano in primo luogo, come al solito, l'autenticità, e inoltre l'interpretazione, dal momento che, forse volutamente, la sintassi non è chiara, e a tal riguardo va ricordato almeno il contributo di Italo Mariotti intitolato proprio *Animula vagula blandula*.<sup>97</sup> A differenza del caso precedente, una corrente di studi molto autorevole ne ha ripetutamente negato l'autenticità, a cominciare dal Hohl nel 1915,<sup>98</sup> le cui argomentazioni sono state riprese alla fine degli anni Sessanta da Thimoty Barnes;<sup>99</sup> queste poggiano su una serie di valutazioni storico-letterarie, prime fra tutte l'assenza di

<sup>93</sup> J. Schwartz, *Éléments suspects de la Vita Hadriani*, «BHAC», 1972-1974, a cura di J. Straub, Bonn, 1976, pp. 239-267.

<sup>94</sup> W.D. Lebek, *Florus und Hadrian: «Ego nolo Caesar esse»*, «Wien. St.» (114), 2001, pp. 419-442.

<sup>95</sup> C. Di Giovine, «*Ego nolo Caesar esse*»: ancora sugli anacreontei di Floro, «Riv. Filol. Istr. Class.» 129(2), 2001, pp. 241-250.

<sup>96</sup> *Hadr.* 26, 10

<sup>97</sup> In *Studia Florentina A. Ronconi sexagenario oblata*, Roma, 1970, pp. 233-249.

<sup>98</sup> E. Hohl, *Hadrians Abschied vom Leben*, «Neue Jahrb. Klass. Altert.» (38), 1915, pp. 413-415.

<sup>99</sup> Th.D. Barnes, *Hadrian's farewell to life*, «Class. Quart.» (18), 1968, pp. 384-386.

qualsivoglia riferimento a questi versi in Cassio Dione, una fonte importante per la *Vita Hadriani* anche perché cronologicamente vicina al suo regno, e la difficoltà di credere che l'imperatore, in una situazione di agonia estremamente penosa, stando al racconto dello stesso biografo,<sup>100</sup> abbia potuto dilettarsi con la poesia, per di più con una poesia di tono così leggero e sereno. Di parere opposto sono invece quanti considerano questi versi espressione autentica del novellismo, e, per limitarci al solo ambito italiano, basti ricordare la raccolta dei frammenti ad opera di Silvia Mattiacci,<sup>101</sup> propenso a considerare autentici i dimetri in questione è anche Edward Courtney nella sua raccolta commentata di poesia frammentaria latina, pur nella consapevolezza dei sospetti generati da molti luoghi dell'*Historia Augusta*.<sup>102</sup>

A queste brevi e generali considerazioni, che non pretendono in alcun modo di esprimere esaustività, si aggiunga qui solo l'auspicio di una ricerca complessiva su tutte le inserzioni di versi presenti nella silloge biografica, in una prospettiva che da un lato tenda a sistemare la frammentata bibliografia prodotta al riguardo, dall'altro individui in queste diverse tipologie poetiche uno strumento utile ad approfondire gli aspetti più specificamente compositivi, letterari e culturali di un'opera che si può definire del tutto aperta, senza autore e senza data, e forse proprio per questo tanto più seducente, perché, come una fine lettrice dell'*Historia Augusta* che non è né una storica né una filologa – mi riferisco a Marguerite Yourcenar – ha scritto in un contributo del 1958, dal titolo significativo *I volti della Storia nell'Historia Augusta*, questo libro «dove non si trova l'impronta di nessuna prepotente personalità di scrittore, ci lascia faccia a faccia con la vita stessa»:<sup>103</sup> una vita spesso fatta di episodi informi, magari raccontati in modo piatto e mediocre, tra i quali tuttavia i versi ripresi dai grandi poeti della Roma

<sup>100</sup> *Hadr.* 24, 8-12 e 25, 1-4.

<sup>101</sup> *I frammenti dei "poetae novelli"*, introduzione, testo critico e commento a cura di Silvia Mattiacci, Roma, 1982: i versi in questione sono discussi alle pp. 66-79.

<sup>102</sup> *The Fragmentary Latin Poets*, edited with commentary by E. Courtney, Oxford, 1993, in part. pp. 382-383.

<sup>103</sup> In M. Yourcenar, *Con beneficio d'inventario*, trad. it., Milano, 1985, pp. 5-27, in part. p. 14.

che non è più, o attribuiti agli imperatori, o a volte anche inventati di sana pianta, rappresentano comunque un bisogno di trasfigurazione, di distacco da una realtà vera o semplicemente verisimile, di uno spazio lirico con cui lo scialbo redattore possa aggiungere al suo scritto biografico il sigillo di una più nobilitante tradizione poetica.

Eugenia Mascherpa

L'incremento della costruzione  
'stare + gerundio' in italiano  
e gli influssi dell'inglese

Premessa

La finalità del presente lavoro è indagare se sia effettivamente possibile parlare di influenza della *progressive form* inglese sulla perifrasi italiana 'stare + gerundio' e, se è così, in che modo si sviluppano gli effetti della contaminazione linguistica. Le ipotesi di partenza sull'argomento ci hanno orientati sull'uso di due schemi di aspettualità: durata e incidenza. Le ipotesi maggiori si muovono sull'incidenza della *progressive form* sulla frequenza di uso degli schemi, secondo un movimento che andrebbe da continuo a incidentale e di nuovo, per effetto dell'inglese, a continuo. Il risultato è piuttosto ambiguo, per effetto della stessa nozione di incidenza e della sua rappresentazione nella comunità linguistica dei parlanti. I giudizi di grammaticalità non sono convergenti e sembrano dipendere da troppi fattori extralinguistici per fondarvi un'ipotesi che possa essere verificabile. Si è cercato allora di cambiare la prospettiva e puntare l'attenzione sulla classe azionale dei verbi che entrano in combinazione con 'stare' per verificare eventuali incrementi. L'analisi delle combinazioni verbali ha prodotto effetti dirompenti con la tradizione d'uso della perifrasi.

I dati del lavoro si basano su due *corpora*: il LIP<sup>1</sup> sull'italiano parlato e un *corpus* di traduzioni dall'inglese tratto da *Short Stories* recentemente proposte al grande pubblico nelle edizioni di La Biblioteca di «Repubblica-L'Espresso». L'attenzione è stata rivolta solo sulle forme verbali inglesi del *present continuous* e del *past continuous* in relazione alla perifrasi 'stare + gerundio'. L'ipotesi da cui muoviamo è che ci sia un'influenza dell'inglese sulla frequenza di questo costrutto italiano, come ipotizzato da Durante<sup>2</sup> e da altri, che si immette però su uno sviluppo autonomo della perifrasi: l'inglese rafforza e, probabilmente, accelera il processo di estensione della perifrasi italiana.

## 1. Proprietà aspettuali della *progressive form* in inglese e in italiano

In italiano non ci sono distinzioni morfologiche tra forma progressiva e non progressiva, ma solo tra aspetto perfettivo o imperfettivo, di conseguenza la perifrasi non è considerata parte del paradigma verbale e, in quanto tale, il suo uso non è obbligatorio. La scelta aspettuale diversa tra italiano e inglese, condiziona le rese traduttive delle forme progressive dell'inglese. Il presente indicativo sommando i due aspetti (perfettivo e imperfettivo), può rendere la forma progressiva inglese, come nell'esempio 1.

1. He is teaching.
  - a. Insegna.
  - b. Sta insegnando.

La scelta a. opacizza l'aspetto progressivo che necessita di ulteriori chiarimenti. Infatti, presumibilmente la traduzione a. sarà più facilmente seguita da un avverbio incidenziale come *adesso*. In inglese, invece, le due forme – progressiva e non progressiva – sono morfolo-

<sup>1</sup> T. De Mauro, F. Mancini, M. Vedovelli, M. Voghera, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano, Etas, 1993.

<sup>2</sup> M. Durante, *Dal latino all'italiano moderno. Saggio di storia linguistica e culturale*, Bologna, Zanichelli, 1981.

gicamente distinte: il presente inglese è binario, disponendo di un *simple present* e di un *continuous*.<sup>3</sup>

Oltre agli avverbi incidentiali, per esprimere il significato progressivo dell'evento la lingua italiana può ricorrere all'uso della perifrasi 'stare + gerundio'. Essa descrive l'istante di focalizzazione all'interno di un processo in via di svolgimento, proponendosi come naturale resa di una delle marche semantiche del *present continuous*, quella appunto relativa alla fase interna del processo. Le altre due marche veicolate dal *present continuous*, ossia la durata e l'intenzionalità, sarebbero invece pertinenza del presente indicativo.

2. «I'm coming [vengo anch'io], she said».<sup>4</sup>
3. «Want to go back and speak to the Memsahib while we're waiting [mentre noi aspettiamo]?»<sup>5</sup>

Una tale ripartizione prevedrebbe una rigorosa distinzione tra l'aspetto continuo e l'aspetto progressivo dell'azione che, allo stato attuale della descrizione linguistica dell'italiano, non racchiude un ambito di contesti tale da caratterizzare la nozione in modo rigoroso. In alcune situazioni, infatti, soprattutto nel parlato, l'adeguatezza della perifrasi rispetto al presente dipende da presupposizioni del parlante, dalla conoscenza condivisa con l'ascoltatore. Le grammatiche<sup>6</sup> non

<sup>3</sup> Sul concetto di aspetto e forma progressiva rimandiamo ai seguenti studi: B. Comrie, *Aspect: an Introduction to the study of Verbal Aspect and Related Problems*, Cambridge, CUP, 1976; D. Dowty, *Word Meaning and Montague Grammar*, Dordrecht, Reidel, 1979; H.J. Verkuyl, *Aspectual classes and aspectual composition*, «Linguistics and Philosophy» (12), 1989, pp. 39-94; R. Dirven, M. Verspoor, *Cognitive exploration of language and linguistics*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 2004<sup>2</sup>; M. Haspelmath, M.S. Dryer, D. Gil, B. Comrie, *The World Atlas of Language Structure*, Oxford, University Press, 2005; S. Rothstein, *Theoretical and Crosslinguistic Approaches to the Semantics of Aspect*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 2008.

<sup>4</sup> E. Hemingway, *The short happy life of Francis Macomber*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2008, p. 23.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>6</sup> L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, voll. 3, 1988-1995; P. Trifone, M. Dardano, *Grammatica italiana. Con nozioni di linguistica*, Bologna, Zanichelli, 1995; M. Sensini, *Grammatica italiana della lingua italiana*, Milano, Oscar Mondadori, 1997; L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme, costrutti*, Torino, UTET, 1998; C. Andorno, *La*



danno molte indicazioni riguardo all'uso della perifrasi. Concordano tutte nel dire che esprime un'azione in svolgimento; si usa con il presente e con l'imperfetto (raramente con altri tempi), mai con i tempi composti; non è una costruzione obbligatoria; si usa con i verbi che esprimono un'azione e non con quelli che esprimono sentimento, opinione, stato, essere o avere. In realtà negli studi specifici sull'argomento troviamo che la perifrasi non si usa in genere in contesti che marcano l'aspetto durativo, continuo dell'azione, in quanto ostacolano la fissazione di un singolo istante di focalizzazione. Anche se in alcuni tipi di italiano regionale la perifrasi è usata con valore durativo (come nell'italiano antico e nell'inglese), per esempio in frasi quali:

4. «Con questo freddo la gente non sta uscendo»
5. «Mi hanno detto che ieri sera il mio telefono non stava funzionando»

non a caso Bertinetto<sup>7</sup> parla in alcuni casi di perifrasi pseudo progressiva, il cui senso si avvicina molto a quello della perifrasi continua 'andare + gerundio', o 'stare a + infinito'. Ciò rende la demarcazione fra aspetto progressivo e aspetto continuo più labile. Oltretutto i giudizi di grammaticalità dei parlanti sulla perifrasi progressiva sono spesso quanto mai confusi e difformi.

I nostri dati concordano con le rilevazioni compiute da Bertinetto<sup>8</sup> evidenziando una maggiore tolleranza nei parlanti centro-meridionali. In alcuni tipi di italiano regionale la perifrasi è usata con valore durativo, per esempio i dati in nostro possesso confermano questa tendenza con la maggiore frequenza in città come Roma e Napoli. Pertanto ha ragione Bertinetto quando afferma che «dall'incertezza con cui i parlanti mostrano di saper emettere i propri giudizi di grammaticalità si sarebbe portati a dire che questa costruzione conserva tuttora un mar-

*grammatica italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003; G. Salvi, L. Vanelli, *Nuova grammatica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2004; G. Patota, *Grammatica di riferimento dell'italiano contemporaneo*, Milano, Garzanti, 2006.

<sup>7</sup> P.M. Bertinetto, *Il verbo*, in L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, *Grande grammatica italiana di consultazione* cit., II, pp. 13-161.

<sup>8</sup> P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986, p. 177.

gine dell'antica libertà d'azione; e non si può neppure escludere che essa sia oggi in procinto di recuperare almeno una parte delle possibilità operative di cui disponeva nell'italiano premoderno». <sup>9</sup>

Ciò che rigidamente viene escluso è l'uso dei tempi perfettivi nella perifrasi e un uso contenuto dei verbi stativi, per il resto la tolleranza sembrerebbe spingere verso un uso più esteso della perifrasi come in inglese. Berruto, <sup>10</sup> in accordo con Durante, <sup>11</sup> nota che fra le ragioni dell'estensione della perifrasi nell'italiano neo-standard vi sarebbe l'influenza dell'inglese, la cui forma progressiva com'è noto ha un raggio d'impiego e una frequenza di occorrenza maggiore che in italiano. Anche in inglese del resto la forma progressiva risulta molto in espansione a partire dal Settecento. <sup>12</sup> Non si parla certo di un calco linguistico, nel senso di una struttura importata dall'inglese, ma solo dell'incidenza sulla frequenza che la forma progressiva inglese ha avuto nella lingua italiana.

## 2. L'evoluzione della perifrasi italiana

Le indagini effettuate dalla Brianti <sup>13</sup> sul *corpus* della *Letteratura Italiana Zanichelli (LIZ)* <sup>14</sup> dimostrano un notevole incremento nell'uso della perifrasi nel '900, con un aumento dell'82% rispetto all'800 e del 255% rispetto al '700.

Le indagini sul *corpus* della LIZ confermano che tale costruzione stenta ad affermarsi nella lingua italiana, perché non ha una solida tradizione nell'area linguistica toscana. Secondo Durante <sup>15</sup> è una costru-

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>10</sup> G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2003 <sup>12</sup>, p. 73.

<sup>11</sup> M. Durante, *Dal latino all'italiano moderno* cit.

<sup>12</sup> A. Keller, *Die Ausbreitung der progressiven Form im Englischen: untersucht an fünf Übersetzungen des Neuen Testaments von 1611 bis 1979*, Zürich, Adag, 1985.

<sup>13</sup> G. Brianti, *Diacronia delle perifrasi aspettuali dell'italiano. Il caso di stare + gerundio, andare e venire + gerundio (I)*, «Lingua Nostra» LXI (1-2), 2000, pp. 35-52.

<sup>14</sup> E. Picchi, P. Stoppelli, *Letteratura italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della letteratura italiana*, Bologna, Zanichelli, 2001.

<sup>15</sup> M. Durante, *Dal latino all'italiano moderno* cit., pp. 179-180.

zione originaria dei dialetti mediani e meridionali. Rohlfs<sup>16</sup> d'altra parte lo aveva già ampiamente provato nei suoi studi sui dialetti italiani, portando esempi dal napoletano e dal calabrese.

L'origine dialettale di questo costrutto, estraneo al toscano, può giustificare l'assenza nei testi del '200 e la bassa frequenza dal '300 al '500. Fino a quella data, la perifrasi possiede un valore esclusivamente locativo e durativo (esempio 6), mentre a partire dal '600 troviamo casi in cui 'stare + gerundio' esprime l'incidenza come nell'italiano contemporaneo.

6. «E in cotal guisa, quasi ogni ripresa allegrezza lasciata, *stetti sperando e disperando* molto spesso più giorni, sempre sollecitata oltremodo a potere acconciamente sapere che di lui fosse, che non veniva».<sup>17</sup>

Nell'esempio 6 «stetti sperando» può essere parafrasato con 'rimasi nell'atteggiamento di speranza, continuai a sperare'. Ciò che si evidenzia è la durata nella staticità della descrizione, una condizione nel suo perdurare, ma non certo l'incidenza che potremmo rendere metaforicamente come un fotogramma selezionato all'interno di una sequenza.

Tale evoluzione è riscontrabile anche in altre lingue.<sup>18</sup> La perifrasi continua poteva essere impiegata in contesti puramente stativi in inglese antico. La restrizione allo schema incidenziale corrisponde, secondo la Brianti<sup>19</sup> ad una maggiore grammaticalizzazione della perifrasi rispetto al senso durativo originario come spiegato anche da Ber-

<sup>16</sup> G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1970, p. 108.

<sup>17</sup> LIZ 3.0 (CD – ROM), cit., Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, cap. 5, 13.

<sup>18</sup> Per gli studi contrastivi sulla forma progressiva ne segnaliamo alcuni: L. Mereu, *Contrastive Study of Verbal Aspect in Italian and English* (I), «Review of Applied Linguistics» (54), 1981, pp. 3-26; A. Espunya, *Contrastive and translational issues in rendering the English progressive form into Spanish and Catalan: an informant – based study*, «Meta» XLVI (3), 2001, pp. 535-551; S. Musto, V. Ripa, *Le perifrasi gerundivali in spagnolo e in italiano: uno studio contrastivo*, in L. Blino-M.V. Calvi-A. Cancellier (a cura di), *Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche*, Atti del XXIII convegno 6-8 ottobre 2005, Madrid – Instituto Cervantes-AISPI, Palermo, 2008, pp. 408-427.

<sup>19</sup> G. Brianti, *Diacronia delle perifrasi aspettuative* cit.

tinetto.<sup>20</sup> Squartini<sup>21</sup> parla di schema di incidenza e di schema di contemporaneità. «Il primo, evidenziando la focalizzazione di un singolo istante all'interno di un processo già in corso di svolgimento, veicola l'aspetto progressivo (7). Il secondo, facendo riferimento ad un intervallo più esteso, esprime un aspetto sempre imperfettivo ma non progressivo (8)».<sup>22</sup>

7. «Frattanto, mentre io stava scrivendo lettere a Torino, e riscrivendo e tornando a scrivere [...]».<sup>23</sup>
8. «Io dunque allora da circa un mese stava passando i miei giorni beati, e occupati, e da nessunissima amarezza sturbati, fuorché dall'anticipato orribile pensiero che al più al più fra un altro mesetto era indispensabile il separarci di nuovo [...]».<sup>24</sup>

A scopo puramente riassuntivo, è utile proporre la tabella della Brianti<sup>25</sup> per illustrare l'andamento diacronico della perifrasi e la sua evoluzione nell'uso che oscilla tra duratività e incidenza.<sup>26</sup>

Stare + gerundio	Schema di incidenza	Schema di contemporaneità
²200		
²300		100%
²400		100%
²500		100%
²600	30%	70%
²700	70%	30%
²800	70%	30%
²900	100%	
Media	38,6%	61,4%

<sup>20</sup> P.M. Bertinetto, *Vers une typologie du progressif dans les langues d'Europe*, «Modèles linguistiques» XVI (2), 1995, pp. 37-61.

<sup>21</sup> M. Squartini, *Contributo per la caratterizzazione aspettuale delle perifrasi italiane andare + gerundio, stare + gerundio, venire + gerundio*. *Uno studio diacronico*, «Studi e saggi linguistici» LIII (30), 1990, pp. 117-212.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>23</sup> *LIZ 3.0* (CD – ROM), cit., V. Alfieri, *Vita*, Epoca 4, cap. 6.9.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> G. Brianti, *Diacronia delle perifrasi aspettuale* cit., p. 99.

<sup>26</sup> Altri studi sulla perifrasi: A. Antonini, *Il problema del gerundio*, «Studi di grammatica italiana» IV, 1974-1975, pp. 85-107; P. Berrettoni, *Aspetto verbale e viaggi temporali: sul contenuto semantico dell'aspetto progressivo*, «Studi e Saggi linguistici» XII, 1982, pp. 49-118; G. Bonfante, *L'aspetto verbale del tipo italiano: (Io) sto facendo, (io) sto insegnando*, «Archivio Glottologico Italiano» (68), 1983, pp. 145-148.

Sulle ragioni di questa inversione di tendenza si possono emettere varie ipotesi. Durante<sup>27</sup> osserva che ‘stare + gerundio’ ha conosciuto uno sviluppo notevole dopo la seconda guerra mondiale per via dell’influsso della perifrasi progressiva inglese del tipo *be + -ing*. Secondo Durante si tratta dell’innovazione più importante nell’ambito della sintassi, eppure il fenomeno è stato inspiegabilmente ignorato. Lo studioso nota, come d’altra parte risulta chiaro dai dati della Brianti, il rapido incremento della costruzione. Interessanti sono gli esempi che riporta Durante tratti dal confronto tra la nuova versione ufficiale del Vangelo CEI (1976) con una antecedente.

9. «mentre però stava pensando» [mentre egli meditava], Matth. I 20;
10. «di che cosa stavate discutendo lungo la via?» [di che cosa discutevate per via?], Marc. IX 33;
11. «sto rendendomi conto» [mi convinco], Acta X, 34.

Oltre all’incremento delle occorrenze della perifrasi, Durante nota uno spostamento nell’uso: nei secoli precedenti ‘stare + gerundio’ enunciava la duratività di uno stato e non di un processo trasformativo: si diceva insomma ‘sto aspettando, sto scrivendo’, ma non ‘sta accendendo, sto andando’. La situazione, come abbiamo già visto, comincia a modificarsi nell’Ottocento e nel primo Novecento, ma la svolta decisiva si è prodotta dopo la seconda guerra mondiale. L’ipotesi di Durante<sup>28</sup> è che «nell’ampliamento della funzione di questo modulo sintattico abbia agito indubbiamente la *progressive form* inglese, che enuncia tanto lo stato quanto il processo. I canali di contatto vanno individuati nelle traduzioni dall’inglese, specialmente nelle *detective e spy-stories*, nei film e nella narrativa per adulti e ragazzi».<sup>29</sup> Si potrebbero aggiungere le traduzioni letterali dall’inglese cui ci ha abituato

<sup>27</sup> M. Durante, *Dal latino all’italiano moderno* cit., pp. 268-269.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>29</sup> A sostegno parziale dell’influenza che le traduzioni possono esercitare su una lingua possiamo portare l’incidenza della *koiné* greca nella frequenza delle perifrasi verbali nel latino volgare, probabilmente nate come calchi sintattici dal greco. Non a caso, infatti, la presenza di perifrasi gerundive nei testi profani dei primi secoli dopo Cristo è rara, essendo questi ultimi fortemente influenzati dal latino classico.

una certa prassi scolastica in uso nelle nostre scuole, almeno fino a qualche anno fa.<sup>30</sup>

Secondo la Brianti<sup>31</sup> l'ipotesi dell'influsso della forma progressiva inglese è plausibile, anche se non si deve dimenticare che il processo si è avviato ben prima della seconda guerra mondiale. Il fenomeno si potrebbe spiegare con la progressiva grammaticalizzazione di 'stare + gerundio', da cui consegue non solo il notevole aumento della sua frequenza ma anche l'arricchimento della gamma delle sue forme morfologiche e una maggiore flessibilità per quanto riguarda l'aspetto lessicale del verbo al gerundio.<sup>32</sup> Per visualizzare meglio tali incrementi, è utile servirci ancora di una tabella della Brianti<sup>33</sup> ricavata dal *corpus* della *LIZ*. L'aspetto più rilevante di questa tabella è dato dall'impiego esclusivo di verbi continuativi dopo 'stare' fino al '500. A partire dal '600 le classi di aspetto lessicale si allargano, prima ai risultativi e poi nell'800 anche ai trasformativi e agli incrementativi (come per esempio 'perfezionarsi'). Rimangono esclusi dalla combinazione con 'stare' solo i verbi puntuali che per loro natura sarebbero privi di durata e, pertanto, difettivi della dimensione imperfettiva.<sup>34</sup>

St. + ger.	Cont.	Ris.	Incr.	Trasf.	Stat.	Punt.
'200						
'300	100%					
'400	100%					
'500	100%					
'600	91%	9%				
'700	80%	20%				
'800	76%	22%	1%	1%		
'900	71%	15%	4%	9%	1%	
<b>Media</b>	<b>88,3%</b>	<b>9,4%</b>	<b>0,7%</b>	<b>1,4%</b>	<b>0,2%</b>	

<sup>30</sup> Credo sia nell'esperienza comune di ognuno di noi la comprensione del *present continuous* attraverso l'aiuto della perifrasi 'stare + gerundio'.

<sup>31</sup> G. Brianti, *Diacronia delle perifrasi aspettuali* cit.

<sup>32</sup> M. Squartini, *Contributo per la caratterizzazione aspettuale delle perifrasi italiane* cit., p. 169.

<sup>33</sup> G. Brianti, *Diacronia delle perifrasi aspettuali dell'italiano. Il caso di stare + gerundio, andare e venire + gerundio* (II), «Lingua Nostra» LXI (3-4), 2000, pp. 97-119.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 102.

### 3. Descrizione del corpus dell'italiano parlato

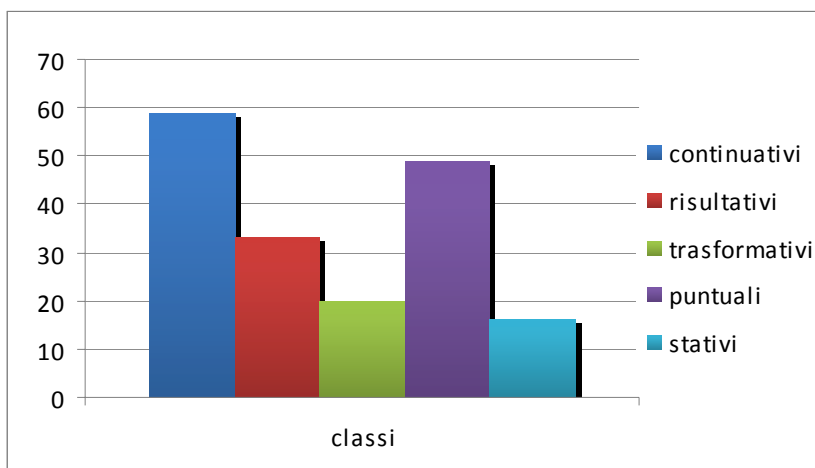
Il *corpus* consta di 49.000 forme circa, 502 sono le occorrenze della perifrasi, suddivise in 5 tipologie testuali:<sup>35</sup> 87 per la tipologia A, 128 per la tipologia B, 117 per la tipologia C, 74 per la tipologia D, 96 per la tipologia E, come riassunto nella tabella riportata di seguito. Da questi primi dati risulta che la perifrasi non è limitata a un registro stilistico, la troviamo, infatti, sia in situazioni di informalità (testi B), sia in situazioni in cui ci si aspetterebbe un registro linguistico più formale (testi C). Semmai forse emerge che è legata al tipo di scambio comunicativo, maggiore è l'uso nella bidirezionalità della comunicazione, minore nell'unidirezionalità. Anche se il dato riscontrato nella tipologia di testi D, che è la più formale, quella più ispirata alla varietà standard della lingua, presenta in assoluto il minor numero di occorrenze della perifrasi 'stare + gerundio'.

codice testi	tipologia testi	occorrenze
A	scambio comunicativo bidirezionale con presa di parola libera faccia a faccia	87
B	scambio comunicativo bidirezionale con presa di parola libera non faccia a faccia	128

<sup>35</sup> Il *corpus* è composto da 5 tipologie di testi: 1. scambio comunicativo bidirezionale con presa di parola libera faccia a faccia – tipo A – (conversazioni in casa, conversazioni sul luogo di lavoro, conversazioni nell'ambito scolastico e universitario, conversazioni in luoghi ricreativi e sui mezzi di trasporto); 2. scambio comunicativo bidirezionale con presa di parola libera non faccia a faccia – tipo B – (conversazioni telefoniche normali, conversazioni telefoniche registrate alla radio, messaggi registrati nelle segreterie telefoniche); 3. scambio comunicativo bidirezionale con presa di parola non libera faccia a faccia – tipo C – (assemblee legislative, dibattiti culturali, assemblee studentesche, assemblee sindacali, incontri di lavoratori, interrogazioni nella scuola elementare, interrogazioni nella scuola secondaria, esami universitari, interrogatori processuali, interviste alla radio e alla televisione); 4. scambio comunicativo unidirezionale in presenza del/i destinatario/i – tipo D – (lezioni di scuola elementare, lezioni di scuola secondaria, lezioni universitarie, relazioni a congressi o convegni politici e sindacali, relazioni a congressi o convegni scientifici, comizi politici, omelie, conferenze non specialistiche, arringhe giudiziarie); 5. scambio comunicativo unidirezionale o bidirezionale a distanza o differito su testo non scritto – tipo E – (trasmissioni televisive, trasmissioni radiofoniche).

C	scambio comunicativo bidirezionale con presa di parola non libera faccia a faccia	117
D	scambio comunicativo unidirezionale in presenza del/i destinatario/i	74
E	scambio comunicativo unidirezionale o bidirezionale a distanza o differito su testo non scritto	96

Il *corpus* si compone di 176 lemmi verbali, così suddivisi: 59 verbi appartenenti alla classe azionale dei continuativi, 49 alla classe azionale dei puntuali, 33 alla classe dei risultativi, 20 alla classe dei trasformativi, 16 alla classe degli stativi. In ordine alle occorrenze, la classe più rappresentata dal numero di lemmi è anche quella con maggior occorrenze (174 per i continuativi), invertono la posizione per numero di occorrenze i risultativi e i puntuali (145 per i risultativi e 104 per i puntuali), mentre invariate rimangono le posizioni dei trasformativi e degli stativi rispettivamente con 38 occorrenze per i trasformativi e 25 per i verbi stativi.



È evidente dal grafico che la vera sorpresa è il comportamento della classe azionale dei verbi puntuali che, ricordiamo, non è presente



nel *corpus* della *LIZ* in combinazione con ‘stare’. Il grafico ci illustra che non solo abbiamo diverse occorrenze, ma confrontando i dati con i lemmi suddivisi per classi è anche la classe in cui abbiamo maggiore varietà. La combinazione della classe dei puntuali con *stare* è generalmente descritta come incompatibile. Tuttavia, Dini e Bertinetto,<sup>36</sup> ripresi dalla Brandi,<sup>37</sup> avevano avanzato una distinzione tra puntuali stativi come ‘spaventarsi’, propriamente incompatibili con la perifrasi, e puntuali eventivi come ‘sparare’, compatibili con l’accezione momentanea della perifrasi. Nel nostro *corpus* sarebbero puntuali stativi ‘meravigliarsi’, ‘rendersi conto’, mentre tutti gli altri sarebbero puntuali eventivi.

12. M – C [...] però ci stiamo rendendo conto che eh eh sul piano dell’informazione e anche forse questo non lo so ecco è un po’ un’impressione eh non ancora definita # della tensione [...]
13. N – C # brava oggi mi stai meravigliando allora questi venti sono importanti #
14. M – A # sta cadendo in Russia #<sup>38</sup>

L’aspetto più nuovo è dunque l’uso dei puntuali nella perifrasi che nel nostro *corpus* si attesta al 21%. Anche la percentuale dei trasformativi cresce portandosi all’8%; si registra inoltre un insolito 5% per gli stativi, categoria lessicale che dovrebbe essere esclusa dalla combinazione con ‘stare’. In realtà gli stativi sono una categoria complessa, polarmente orientata, ossia la coppia stativo/non-stativo deve essere considerata come un *continuum* composto da vari stadi intermedi, a seconda del maggior o minor grado con cui l’uno o l’altro tratto è posseduto dal singolo predicato. La gradualità del predicato fa sì che, come nota Cinque,<sup>39</sup> diversi verbi rispondono positivamente al test del-

<sup>36</sup> L. Dini, P.M. Bertinetto, *Punctual verbs and the ontology of events*, «Quaderni del laboratorio di linguistica della Scuola Normale Superiore» IX, 1995, pp. 123-160.

<sup>37</sup> G. Brianti, *Diacronia delle perifrasi aspettuali dell’italiano* cit. (2000), p. 43.

<sup>38</sup> Gli esempi sono tratti dalla Banca Dati dell’Italiano Parlato (BADIT),

[www.languageserver.uni-graz.at/badip/badip/home.php](http://www.languageserver.uni-graz.at/badip/badip/home.php). Nella trascrizione del parlato il simbolo # rappresenta una pausa forte nell’eloquio del parlante.

<sup>39</sup> G. Cinque, *Can one still talk of predicates as being ‘stative’ and ‘non stative’?*, in *Studi di sintassi e pragmatica*, Padova, Clesp, 1979, pp. 47-67.

l'imperativo e negativamente a quello della perifrasi progressiva e viceversa. Il diverso comportamento porta a distinguere, all'interno degli stativi, due sottoclassi: verbi semanticamente privi di valenza di volontarietà o agentività, in cui il soggetto mostra di non aver alcun controllo intenzionale sull'evento; verbi il cui tratto dominante è la totale assenza di svolgimento dinamico, ovvero di processualità. Tali verbi accettano l'imperativo ma non la perifrasi progressiva.

Bisogna inoltre tenere presente che molti verbi si collocano a cavallo di due classi diverse, a causa dell'ambivalenza del loro significato. Per esempio nel nostro *corpus* il verbo 'andare' è classificato sotto due aspetti lessicali a seconda delle costruzioni sintattiche cui partecipa:<sup>40</sup>

- a. continuativo nel senso di 'andare avanti'
- b. risultativo nel senso di 'andare a' + la meta

I verbi continuativi indicano eventi che hanno un'estensione temporale ma non una meta da raggiungere ('lavorare', 'tenere', 'ridere', 'continuare', 'commerciare', etc.); sono comunque dinamici, perché nell'arco di tempo in cui si svolgono introducono dei cambiamenti. I verbi risultativi, sono sempre caratterizzati da una progressione dell'evento ma verso un punto finale, che corrisponde al momento in cui l'evento necessariamente si conclude ('imparare', 'costruire', 'scrivere', 'disegnare', etc.) sono in genere accompagnati da un complemento, la cui presenza/assenza determina l'appartenenza alla classe dei risultativi o dei continuativi.

Il problema è dato proprio dalla classe lessicale dei continuativi che indurrebbe a considerare sempre lo schema di contemporaneità, come d'altra parte affermato dalla Brandi, quando sostiene che finché la perifrasi è stata costruita solo con questo tipo di verbi il valore è stato essenzialmente durativo. In realtà la classe dei continuativi continua ad essere quella maggiormente usata nella composizione della perifra-

<sup>40</sup> L'azionalità dei verbi è legata al contesto sintattico in cui si realizza, il tempo e gli averbi ad esempio possono condizionare l'*Aktionsart*, pertanto ci sono degli slittamenti nel nostro *corpus* da una classe all'altra di uno stesso verbo a causa dei fattori contestuali.

si, eppure si parla di maggiore percentuale dello schema di incidenza. La verità è che il giudizio è lasciato alla fine ai parlanti e alla loro sensibilità linguistica, pertanto rimane piuttosto aleatorio e non rigidamente classificabile in maniera scientifica. Rimane una fluttuazione quantistica, se ci è concessa la metafora.

Quest'ultima considerazione sollecita una diversa prospettiva di analisi sulla perifrasi. Proponiamo di considerare il costrutto come prodotto dell'intenzione del parlante che manifesta la volontà di agganciare il suo enunciato a una cornice contestuale. Come dimostrato dagli studi di Frajzyngier<sup>41</sup> sull'inglese, «the clause containing the progressive form is interpreted with respect to the time of speech or the situation surrounding the speech event».<sup>42</sup> Lo studioso considera la funzione della forma progressiva come «pragmatically dependent clause»<sup>43</sup> dal contesto, prova ne è il fatto che quando la forma progressiva non è usata nel discorso naturale, la proposizione che la contiene deve essere interpretata in relazione al tempo dell'enunciazione, correlata a ciò che la precede. La prospettiva pragmatica lega la forma progressiva alle intenzioni del parlante, pertanto ne fa un costrutto prevalentemente usato nella lingua parlata e nella tipologia di parlato più dipendente dalla situazione comunicativa.<sup>44</sup> Questa prospettiva cambia tutte le possibili ipotesi sull'incidenza del costrutto nell'italiano contemporaneo. Infatti, le ricerche sulla perifrasi in diacronia partono dai testi scritti, non avendo *corpora* di italiano parlato dei secoli precedenti.

<sup>41</sup> Z. Frajzyngier *et al.*, *Towards an understanding of progressive form in English*, W. Abraham and E. Leiss (eds.), *Modality. Aspect Interfaces*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2008, pp. 81-96.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 81. Frajzyngier riprende l'assunto di O. Jespersen (*Modern English Grammar on historical principles*, Heidelberg, Winter, 1927, IV, p. 182) sul significato/funzione del costrutto usato come cornice di un evento narrativo e lo trasporta sulle forme del presente.

<sup>43</sup> Z. Frajzyngier *et al.*, *Towards an understanding of progressive form in English* cit. p. 90: «A clause is formally marked as pragmatically dependent in order to force the listener to interpret *t* in connection with some other element outside of the clause, be it a proposition, or a situation, whether previously mentioned or yet to be mentioned».

<sup>44</sup> Già G. Borgato (*Aspetto verbale e Aktionsart in Italiano e Tedesco*, «Lingua e Contesto» [3], 1976, pp. 65-197) aveva introdotto il rapporto tra 'stare + gerundio' e la deissi del discorso, definendo il costrutto «deittico della coincidenza».

Per questo motivo si è preferito tralasciare nel presente lavoro la differenza tra schema di contemporaneità e schema di incidenza, insistendo invece sulle classi azionali dei verbi che entrano in combinazione con *stare*.

#### 4. Descrizione del *corpus* di testi inglesi

Il *corpus* dei testi inglesi (e relative traduzioni), quantitativamente ristretto ma si spera qualitativamente rappresentativo, consta di 4 novelle.<sup>45</sup>

Sono state individuate le forme del *present continuous* e del *past continuous* inglese, che ammontano, per i cinque testi, a 116 occorrenze, così suddivise: 65 per Hemingway, 13 per Poe, 20 per Melville, 18 per Stevenson. La forma oggetto di indagine 'stare + gerundio' presenta 36 occorrenze, ossia compare nel 31% dei casi, così suddivisi (l'ordine è quello cronologico delle traduzioni), in termini assoluti e percentuali:

Hemingway	16	su	65	24,6%
Poe	4	su	13	30,7%
Melville	7	su	20	35,0%
Stevenson	9	su	18	50,0%

Da notare il continuo incremento dell'occorrenza di 'stare + gerundio' nel *corpus* delle traduzioni nel ventennio che separa la prima traduzione presa in esame dall'ultima. Già questo dato basterebbe a confermare l'incremento della frequenza del costrutto in italiano.

Non tutte le forme progressive dell'inglese sono tradotte con 'stare + gerundio'; ci saranno casi in cui il traduttore produrrà dei cambiamenti per rispettare la lingua obiettivo e il significato, altri in cui introdurrà una frequenza di occorrenze maggiore e non naturale per la

<sup>45</sup> E. Hemingway, *The short happy life of Francis Macomber* cit., tr. V. Mantovani, riedizione del 1988; E.A. Poe, *The gold-bug* cit., tr. B. Lanati, riedizione del 2003; H. Melville *Bartleby, the scrivener*, tr. L. Berna, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2008; R.L. Stevenson, *The bottle imp*, tr. N. Aresca, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2008.

lingua di arrivo. Si parla di calchi semantici nel primo caso e di calchi di frequenza nel secondo.

Per la tipologia del racconto è naturale aver trovato una maggiore frequenza di *past continuous*: per esempio in Hemingway abbiamo trovato 45 occorrenze (su 60) del *past continuous*, di cui 12 rese con la perifrasi ‘stare + gerundio’. La scelta del traduttore è di rendere il *tense* inglese con l’imperfetto, che indica da solo imperfettività. Alcune volte però decide di usare la perifrasi, per evidenziare l’istante di focalizzazione all’interno del processo, marcando così la frequenza del costrutto rispetto all’italiano parlato. Nel nostro *corpus* di italiano parlato, infatti, abbiamo notato una grande differenza nel numero delle occorrenze tra il presente e l’imperfetto. Le occorrenze al presente della perifrasi sono molto più numerose rispetto all’imperfetto. Probabilmente dipende dallo statuto ambiguo del presente che racchiude tanto un aspetto perfettivo quanto uno imperfettivo, a differenza dell’imperfetto il cui statuto è imperfettivo. Su un totale di 1900 occorrenze del verbo ‘stare’, la perifrasi al presente costituisce il 9,5%, mentre quella con l’imperfetto l’1,3%. A volte lo stesso verbo nello stesso tempo è tradotto in modo diverso, per esempio:

15. «Macomber was watching [Macomber stava guardando] the opposite bank when he felt Wilson take hold of his arm». <sup>46</sup>
16. «He was watching [guardava] us helling along and the other two buff galloping». <sup>47</sup>

Le differenze che possiamo notare sono: nel primo esempio, l’azione è interrotta da un’altra, mentre nel secondo esempio il verbo assume un valore durativo grazie all’interferenza dell’avverbiale *along*.

Ci sono altri esempi in cui il tempo inglese sembra riferirsi a un momento preciso dello svolgimento, eppure non è tradotto in italiano con la perifrasi. Vediamo gli esempi:

<sup>46</sup> E. Hemingway, *The short happy life of Francis Macomber* cit., p. 39.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 83.

17. «and when he saw Macomber's personal boy looking curiously at his master while he was putting dishes [mentre metteva i piatti] on the table he snapped at him in Swahili».48
18. «He was all ready to break it off quickly and neatly and here the beggar was apologizing [il furfante si scusava] after he had just insulted him».49
19. «He only knew his hands were shaking [che gli tremavano le mani] and as he walked away from the car it was almost impossible for him to make his legs move».50
20. «Then, as an afterthought, he glanced at Macomber and saw suddenly how he was trembling [che tremava] and the pitiful look on his face».51

Si noti la diversa traduzione dell'unico stativo:

21. «With submission, sir,» said he, «yesterday I was thinking about Bartleby here» [pensavo al qui presente Bartleby].52
22. «When she left, Wilson was thinking, [stava pensando Wilson] when she went off to cry, she seemed a hell of a fine woman».53
23. «If you are thinking of a new house» [se state pensando a una nuova casa].54

La differenza tra schema di incidenza e schema di contemporaneità non garantisce una valutazione sicura ai fini traduttivi, perché, come dicevamo prima, diventa un fatto del tutto soggettivo. L'unica cosa da osservare al momento potrebbero essere le categorie lessicali dei verbi. Abbiamo analizzato nel nostro *corpus* di traduzioni le categorie lessicali dei verbi e abbiamo trovato delle forti corrispondenze, per esempio la combinazione molto ampia in inglese dei verbi con la forma in *-ing* potrebbe aver contribuito ad espandere la combinazione delle classi lessicali con 'stare' in italiano. Il dato più rilevante riscontrato

48 *Ibidem*, p. 17.

49 *Ibidem*, p. 21.

50 *Ibidem*, p. 41.

51 *Ibidem*, p.47.

52 H. Melville, *Bartleby, the scrivener* cit., p. 57.

53 E. Hemingway, *The short happy life of Francis Macomber* cit., p. 25.

54 R.L. Stevenson, *The Bottle imp* cit., p. 29.

in entrambi i *corpora* è l'utilizzo della classe azionale dei verbi puntuali, che fino al '900, nella letteratura italiana, non venivano adoperati in combinazione con 'stare'.

autore	stativi	continuativi	risultativi	trasformativi	puntuali
Hemingway	3	5	2	2	5
Poe		3			1
Melville		3		2	1
Stevenson	2	3	1	1	2
<b>Tot.</b>	<b>5</b>	<b>14</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>9</b>

Il calco di frequenza introdotto per influenza delle traduzioni dall'inglese potrebbe essere ravvisato nell'uso dei verbi puntuali in combinazione con 'stare'. Questo dato, in effetti, sembra rilevante se lo confrontiamo con il lavoro di Squartini<sup>55</sup> in cui i puntuali sono presenti solo nei giornali nel periodo 1985-1988, mentre sono assenti nella narrativa dello stesso periodo. Il dato sulla narrativa italiana diventa allora importante da confrontare con le traduzioni dall'inglese, perché ci rivela un diverso comportamento.

Un altro elemento osservato nel nostro *corpus* è l'uso della perifrasi in subordinazione con il congiuntivo. Il fenomeno è marginale perché ci sono solo 3 occorrenze, ma indicativo perché in linea con i dati del *corpus* dell'italiano parlato in cui la perifrasi in subordinazione e con il congiuntivo è molto marginale (solo 8 occorrenze e tutte con il presente congiuntivo) in testi di tipologia D e E.

## Conclusioni

L'analisi dei nostri *corpora*, in sintonia con la letteratura sull'argomento, ha riscontrato un'estensione nell'uso della perifrasi 'stare + gerundio'. L'analisi ha puntato sull'osservazione del comportamento delle classi azionali dei verbi e le possibilità di combinazione con 'stare'. In particolare è emersa la possibilità combinatoria dei verbi pun-

<sup>55</sup> M. Squartini, *Contributo per la caratterizzazione aspettuale delle perifrasi italiane cit.*

tuali nella perifrasi. Come già dimostrato in Villarini,<sup>56</sup> con i verbi puntuali la perifrasi progressiva indirizza il *focus* dell'evento sulla fase preparatoria, assente nei puntuali e perciò evidenziata dalla perifrasi. D'altra parte, «il bisogno del parlante di essere chiaro e informativo è una delle motivazioni che promuovono il mutamento linguistico».<sup>57</sup> Il parlante focalizza l'attenzione su di un singolo istante legato al momento dell'enunciazione, rendendo così dipendente dalla situazione contestuale il valore della perifrasi. La valenza pragmatica del costrutto ne chiarisce l'uso frequente nel parlato, più contenuto nello scritto.

Il *corpus* che riguarda l'inglese è troppo esiguo per affermare con assoluta certezza l'influenza dell'inglese sull'espansione della perifrasi in italiano. Diciamo che le prove indiziarie ci portano a non escludere una tale ipotesi, come dimostrato dallo studio di Degano<sup>58</sup> in cui l'autrice ha misurato l'incidenza della perifrasi progressiva in un campione di traduzioni dall'inglese precedenti agli anni '50 e in un campione di gialli tradotti dall'inglese negli anni '50. I dati dello spoglio della Degano confermano un incremento della perifrasi nelle traduzioni dall'inglese. Un altro dato interessante emerso dal nostro *corpus* di traduzioni è l'uso della perifrasi 'stare + gerundio' all'imperfetto e al congiuntivo, che non coincide con la realtà dei parlanti e, quindi, potrebbe essere un indizio per attestare l'interferenza linguistica della traduzione.

D'accordo con Cortelazzo,<sup>59</sup> possiamo, dunque, dire che l'ipotesi d'influenza dall'inglese sull'incidenza del costrutto in italiano potreb-

<sup>56</sup> A. Villarini, *Analisi delle occorrenze della perifrasi stare + gerundio all'interno di un corpus di italiano parlato*, in M. Vedovelli, *Indagini sociolinguistiche nella scuola e nella società italiana in evoluzione*, Milano, Franco Angeli, 1999, pp. 27-49.

<sup>57</sup> Hopper e Traugott (1993) citati in A. Giacalone Ramat, *Sulla grammaticalizzazione dei verbi di movimento: andare e venire + gerundio*, «Archivio Glottologico Italiano» LXXX (1-2), 1995, pp. 168-203.

<sup>58</sup> C. Degano, *Influssi inglesi sulla sintassi italiana: uno studio preliminare sul caso della perifrasi progressiva*, in A. Cardinaletti-G. Garzone, *L'italiano delle traduzioni*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 85-105.

<sup>59</sup> M.A. Cortelazzo, *La perifrasi progressiva in italiano è un anglicismo sintattico?*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Sismel, 2007, II, pp. 1753-1764.



be essere ridimensionata a un rafforzamento e a un'estensione nello scritto di una struttura già esistente in italiano. Tale incidenza sarebbe stata forte negli anni immediatamente dopo la seconda guerra mondiale, come notato da Durante, per poi rientrare nella naturale evoluzione endogena del fenomeno che dalla lingua parlata si affaccia alla lingua scritta, per il tramite prima delle traduzioni e poi della diffusione delle marche pragmatiche tipiche dell'oralità nella stampa e nella narrativa.

Laura Piazza

In «angusto Teatro luttuose tragedie».

*I promessi sposi*

di Orazio Costa

Nella quale si vedrà in angusto Teatro luttuose  
Tragedie d'horrori, e Scene di malvagità  
grandiosa...

(A. Manzoni, *Introduzione ai Promessi sposi*)

Sono passati dieci anni dalla morte di Orazio Costa, uno dei più importanti teorici e maestri della scena italiana contemporanea, padre del teatro di regia e fondatore del Metodo Mimico. La sua precoce e poliedrica attività ha sempre coniugato ricerca teatrale, largamente ispirata all'opera del suo maestro Jacques Copeau, e tutela della tradizione letteraria italiana. A Costa si devono infatti i coraggiosi allestimenti (per la cultura teatrale contemporanea) delle opere teatrali di Alfieri (del quale ha messo in scena quasi tutte le tragedie), Manzoni, d'Annunzio, fino all'*Aminta* di Tasso, oltre alle altrettanto temerarie operazioni di adattamento di opere poetiche e narrative quali la *Vita Nova* e la *Divina Commedia*, l'*Orlando Furioso* e, appunto, *I promessi sposi*. Al silenzio che ha accompagnato gli ultimi anni di vita del regista dovrebbe sostituirsi oggi una nuova attenzione storico-critica che individui nel suo pensiero e nella sua opera uno dei capitoli fondanti della scena italiana del novecento e, allo stesso tempo, allontani

quella minaccia di una divulgazione sterile del metodo mimico tanto temuta dal Maestro. Restio nel corso della sua vita a trascrivere in un testo organico i risultati della sua instancabile ricerca pedagogica, egli ha sempre affidato ai suoi allievi il compito di tramandare un messaggio prima di tutto etico e culturale oltre che legato ad un metodo mai avulso dall'esistenza, dalla «parola viva», da sempre suo primo oggetto di interesse.

«Il verso dell'uomo», caro Orazio, qualunque sia l'interpretazione mediocre, malevola, sigmundiana, narcisistica, e peggio se c'è, che sia per esserne data è il senso del tuo percorso e di tutta la tua vita. Cerca di ricordare. Cerca di ricordare che resta, da sempre, il tuo primo dovere.<sup>1</sup>

Il verso come «primo dovere» e la poesia come primo nutrimento di quell'essere paradossale che è l'attore, vero interesse nodale dell'elaborazione costiana. Collocato, nella gerarchia degli elementi dello spettacolo, al primo posto accanto all'Autore (non il regista ma il poeta!), l'attore è l'elemento dal quale partire per una rinascita che, recuperando le primigenie fasi evolutive dello spettacolo (teatro greco e medievale) ma soprattutto dell'essere umano (gioco e istinto mimico), restituisca al teatro la sua vera e preziosa missione, essendo, come era solito dire, «l'unica forma di attività umana rimasta a parlare dell'uomo all'uomo, mediante la realtà dell'uomo». In che senso, ci chiediamo oggi, è possibile rivitalizzare il messaggio di Costa? In che termini il suo metodo mimico può essere iscritto in un sistema di pensiero più ampio in cui possa trovare la giusta collocazione un insegnamento che, almeno dal punto di vista pratico, ha avuto come esito la formazione dei più grandi attori di questi ultimi cinquant'anni?<sup>2</sup> È possibile

<sup>1</sup> O. Costa, *Quaderno 39*, 3 settembre 1989. I quaderni inediti, la tesi di laurea, i dattiloscritti di Orazio Costa fanno parte del fondo 'Orazio Costa' della Biblioteca 'Alfonso Spadoni' del Teatro della Pergola di Firenze. I brani citati sono pubblicati per gentile concessione dell'ETI-Ente Teatrale Italiano e della Biblioteca 'Alfonso Spadoni'.

<sup>2</sup> Da ricordare, fra gli allievi di Costa: Edda Albertini, Tino Buazzelli, Rossella Falk, Giancarlo Giannini, Gabriele Lavia, Glauco Mauri, Nino Manfredi, Anna Miserocchi, Roberto Herlitzka, Paolo Panelli, Anna Proclemer, Luca Ronconi, Gianni Santuccio, Giancarlo Sbragia, Gianrico Tedeschi, Bice Valori, Gian Maria Volonté.

forse far ricorso a quel ruolo prioritario da Costa attribuito alla poesia, che offre al teatro l'occasione di scontrarsi quotidianamente con l'ineffabile, intuibile ma al contempo mai attingibile in maniera completa:

in questo mio metodo di lavoro, (che nel campo specificamente teatrale comincia a essere conosciuto anche all'estero) convergono in maniera molto semplice – e forse semplicistica – una poetica (cioè un'idea di come possa formarsi l'opera d'arte) e una estetica (un'idea, in corrispondenza della prima, di come si possa analizzare giudicare e rivivere un'opera d'arte).<sup>3</sup>

Riportare in primo piano, nell'analisi dell'opera di Costa, la centralità della poesia, riscoprire nel suo metodo prima di tutto una poetica, intuita fin dall'adolescenza e tuttavia maturata negli anni, e rintracciabile attraverso gli scritti inediti, ospitati nei quaderni che tenne con regolarità a partire dal 1946, e la sua produzione lirica che solo in piccolissima parte rese pubblica,<sup>4</sup> significa cercare di dare una risposta alle difficoltà di definizione del suo metodo, anche da parte di chi gli è stato allievo per anni. L'ineffabilità del messaggio poetico si incarna nell'attore che, attraverso il corpo e la voce, manifesta la tragedia dell'indicibile, di quella 'insufficienza' della parola che è poi una tematica di fondo di tutta la grande poesia. L'attore, per Costa, ha l'obbligo di confrontarsi con tale indicibilità, di farne sentire al pubblico tutta la tragicità, e allo stesso tempo di creare l'urgenza e la necessità della singola parola. Il metodo mimico elaborato da Costa prende a modello il processo metaforico inteso come elemento generatore della poesia e sviluppa nell'attore la consapevolezza di un fenomeno istintivo, metaforico anch'esso, per il quale «di fronte alla realtà ci adeguiamo ad essa, tendendo ad assumere una forma che ne è la trasposizione antropomorfa».<sup>5</sup> La concezione della creazione teatrale di Orazio Costa nasce da una complessa elaborazione intellettuale che collega sin dalla

<sup>3</sup> O. Costa, *Lettera al nipote Nicola Costa* [4 settembre 1966], in M. Boggio (a cura di), *Mistero e Teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 228.

<sup>4</sup> Idem, *Luna di casa*, introduzione di M. Luzi, Firenze, Vallecchi, 1992.

<sup>5</sup> Idem, *Note alla regia «Il Poverello» di Jacques Copeau*, «Lo Spettatore Critico» (2), 1954, p. 53.

gioinezza, sotto l'egida della centralità del «verso dell'uomo», teorie registiche, pedagogiche e critico-letterarie. Già nel 1935 il regista, laureando in lettere, avvia una riflessione, certamente anche ispirata dalle idee del maestro Silvio d'Amico, sul dialogo teatrale, sulla struttura drammaturgica inscritta in testi non appartenenti al genere drammatico, che avrebbe portato ad esiti suggestivi e al contempo provocatori a partire dalla tesi di laurea sul dialogo nei *Promessi sposi*<sup>6</sup> programmaticamente elaborata come traccia da perseguire anche nell'analisi di altri classici della letteratura italiana. L'apparato intellettuale edificato sul capolavoro manzoniano sarebbe poi diventato primo supporto per gli allestimenti scenici e per gli adattamenti del romanzo da lui avviati successivamente, ma soprattutto uno schema adottato senza soluzione di continuità nell'intero suo operato. Difatti principio fondante della regia costiana e assunto di base nell'analisi del dialogo manzoniano è il ruolo prioritario riservato alla parola: «Non c'è personaggio che la battuta. [...] Il personaggio è composto prima di tutto da ciò che dice, cioè dalla battuta, e quindi da ciò che fa, sia per movimento proprio sia per movimento impresso da altri personaggi, cioè da altre battute».<sup>7</sup> Non può esistere un'interpretazione a priori del personaggio se non quella che nasce da una comprensione logica di ciò che dice, come estrema tutela e rispetto dell'umanità dell'autore che attraverso le parole si esprime. Per questo, nel teatro come nella vita reale, «lo scambio di pensieri fra persone che intendono comunicare è il più importante fenomeno della convivenza umana, e, data la sua complessità, forse anche il più meraviglioso»;<sup>8</sup> vera e propria unità complessa arricchita dagli elementi dell'«attaccatura» (i soggetti dialoganti comunicano con una continuità logica tanto più stretta quanto più grande è il loro interesse) e dell'«affiatamento» (spontaneo processo di unifor-

<sup>6</sup> Nel 1935 Orazio Costa si laurea in lettere con lo storico della letteratura italiana Vittorio Rossi, con una tesi dal titolo *Il dialogo nei 'Promessi Sposi'*; estratti della tesi saranno pubblicati successivamente con il titolo *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»*, «Rivista Italiana del Dramma» (3), 1937 (prima parte) e (4), 1937 (seconda parte) e con il titolo *Teatralità della letteratura italiana*, «Il Popolo di Roma», 11 maggio 1934.

<sup>7</sup> Idem, *La regia teatrale*, «Rivista Italiana del Dramma» (4), 1939, pp. 22-24.

<sup>8</sup> Idem, *Il dialogo nei 'Promessi Sposi'* cit., p. 1.

mazione di tono e ritmo che subiscono gli interlocutori). La potenzialità espressiva e la varietà complessa dell'eloquio umano diventano addirittura «meravigliose» per Costa, se ci riferiamo al dialogato dei *Promessi sposi*. È proprio Manzoni, nel ventaglio delle sue produzioni, ad esemplificare massimamente la caratteristica tutta italiana della netta separazione tra dialogo letterario e dialogo teatrale. Provocatoriamente Costa osserva che la divisione teorica tra i due generi di dialogo, definiti rispettivamente sintetico e analitico, è sconfessata dalla grande drammaturgia europea, trovando invece una conferma solo nell'ambito della letteratura italiana. Questa schematizzazione negativa sarebbe un lascito delle rigide teorie cinquecentesche sui generi che hanno imbrigliato la produzione drammaturgica in strutture preordinate alle quali poche eccezioni si sottraggono. In Italia dunque:

il dialogo teatrale è per lo più artificioso; risente di una costruzione troppo consapevole, dalle ottave alle sacre rappresentazioni, alle pesanti rifaciture plautine e terenziane, fino alle tirate secentesche della commedia d'Arte e ai voli contrappuntistici dei melodrammi.<sup>9</sup>

E invece il dialogo letterario, senza l'imposizione di schemi pre-stabiliti,

non solo ha grandemente superato ogni altra forma dialogata teatrale dello stesso tempo, ma rimane ancor oggi come l'esempio d'insuperata bellezza, tale addirittura da poter costituire, meglio di quello dei troppo rari Machiavelli e Goldoni, un ambiente ed una tradizione quasi teatrale in Italia, che almeno spiritualmente può gareggiare con quella di ogni altro paese.<sup>10</sup>

La brillante genialità del dialogo letterario italiano si esprimerebbe con maggiore evidenza in Dante, definito massimo tragico del Cristianesimo per la potenza drammatica dei conflitti rappresentati, per la crudezza dei dialoghi concisi, pieni di un «senso vivo della parola come voce e come pensiero che si afferma mediante la vivacità del to-

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 5.

no»: <sup>11</sup> tutte qualità, queste, profondamente teatrali. La capacità di sintesi, l'immediatezza espressiva e non in ultimo l'aderenza profonda all'individualità umana, gli assicurano di diritto un posto ai vertici del teatro, avviando una traiettoria estetica che avrebbe avuto la sua maggiore realizzazione nell'alto magistero shakespeariano. <sup>12</sup> Lo stesso Boccaccio, nonostante i ritmi talvolta involuti delle sue prose, trova nel dialogo le più felici manifestazioni del proprio talento, «sciolto, gaio, divertente, tutto pieno di espressioni vivaci, colte dal vero e potenziate con una gagliardia caratterizzatrice tale che i migliori passi della Mandragola impallidiscono di fronte a tanto sangue e a tanto spirito». <sup>13</sup> È nella pienezza di carattere del dialogato che si manifesta una preordinata struttura estetica la cui bellezza fluisce direttamente da una profonda coscienza di vita, per Costa elemento precipuo dell'ideale comico italiano. Tutta la nostra letteratura è dunque pervasa dallo spirito drammatico della viva parola: dai cronisti, ai novellisti minori, alla poesia popolare (quasi interamente dialogata), alle leggende di santi e diavoli, ai contrasti d'amore fino ai prontuari della commedia dell'arte. Independentemente dalla criticabilità delle posizioni costiane è importante rilevare quanto forte sia in lui l'attenzione alla parola come espressione 'viva', elemento già attivamente teatrale e non unicamente letterario, su cui avrebbe successivamente costruito il suo modello di pedagogia dell'attore. Come si diceva, tale ambivalenza dialogica propria della letteratura italiana s'incarna nell'opera di Manzoni. Costa ritiene che il Manzoni dei *Promessi sposi*, libero dalle preoccupazioni strutturali della tragedia, si abbandonò più facilmente all'ascolto e all'espressione diretta della vita, offrendoci «le più belle scene di teatro di tutta la letteratura italiana e in parecchi casi mondiale». <sup>14</sup> L'assunto

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> A tal proposito basti pensare, scrive Costa, «all'incontro con Farinata: tutte le qualità suddette vi giuocano mirabilmente, e basta confrontare questo breve dramma con una qualsiasi scena drammatica di Shakespeare per comprendere in qual misura svelta e agile, in quale intensità violenta e rapida consista lo spirito drammatico italiano» (*ibidem*, p. 6).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 9.

cardine del pensiero teatrale costiano, per cui un personaggio è ciò che dice, si rispecchia nella modalità di elaborazione del dialogato manzoniano, attraverso la quale l'autore si accosta al «sacro vero». Proprio nell'alterna fusione di narrato e dialogato e, in particolare, nella scelta esibita di non descrivere un carattere attraverso il racconto ma di lasciarlo trapelare attraverso le parole del personaggio e l'espressione dei suoi pensieri, si concretizza una tecnica vicina a quella teatrale, «che, almeno in teoria, è la forma letteraria più obbiettiva».<sup>15</sup> Ogni situazione del romanzo è così isolabile sulla base dei dialoghi che concorrono a crearla; nessun evento si dilegua senza aver dato luogo ad un dialogato o ad un monologo che spesso è impostato come un dialogo del personaggio con se stesso. Per Costa il dialogo manzoniano è inoltre «intero»: gli elementi rivelatori del profondo dei personaggi non sono riscontrabili cioè nelle sole battute essenziali, ma anche in quelle apparentemente accessorie e funzionali.

L'analisi costiana si avvia dal confronto tra il *Fermo e Lucia* (che Costa intitola ancora *Sposi Promessi*) del '21-'23 e *I promessi sposi* nella loro edizione definitiva del 1840 (tralasciando la I edizione del 1827). Grazie alla presenza continua del dialogato il romanzo acquista la sua fisionomia caratteristica; già nel *Fermo e Lucia*, osserva infatti Costa, la tendenza al dialogo è fortissima; al dialogato non è riservato inoltre, come invece accade generalmente, il solo ruolo di complemento della narrazione; in esso è infatti possibile riscontrare le intenzioni che sarebbero poi diventate i caratteri ben distinti e approfonditi dei personaggi. Per ricostruire il meccanismo del cambiamento e mostrarne la complessità Costa ne distingue varie fasi, pur ricordando che esso si è realizzato con una ricca articolazione di «giudizi e di tendenze che avvenivano simultaneamente [...] che non si susseguono né nel tempo né nello spazio, ma sono semplicemente le ragioni d'una unitaria tendenza artistica».<sup>16</sup> Nella variantistica testuale è così possibile separare funzionalmente un piano logico-estetico e uno di ricerca di

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 80.



naturalizza, piani che però si compenetrano e rafforzano vicendevolmente a garanzia di una spiccata unità formale di fondo. Al primo piano pertiene l'eliminazione di qualunque riferimento ad un sentire proprio dell'autore o ad una conoscenza da parte sua dei propositi e dei pensieri dei personaggi; la formalizzazione esteticamente perfetta e sintatticamente e grammaticalmente esatta degli elementi naturalistici; il tentativo di collegare contemporaneamente sviluppo logico e psicologico. In conclusione, per Costa, il complesso di tali operazioni ha condotto

il dialogo ad un elevato livello espressivo sul piano di una estetica grammaticale, sintattica, linguistica, logica perfettamente adeguato a quello della narrazione; insomma alla fondamentale caratteristica dello stile dell'autore che consiste nella proprietà, nella precisione, nella chiarezza, nella vivezza inesausta prima di tutto delle forme linguistiche.<sup>17</sup>

Sfuggendo ad ogni verismo fotografico, l'adesione al «sacro vero» avviene attraverso mezzi puramente linguistici:

sono vivificate le espressioni enunciative che formano il sostrato della battuta in vere e proprie locuzioni discorsive; è ricercata la formazione progressiva della battuta per la maggior possibile aderenza al fenomeno spontaneo dell'eloquio umano; è ottenuto un senso di spontaneo affiatamento fra gli interlocutori;<sup>18</sup>

raggiungendo, infine, un eccezionale livello di caratterizzazione della parlata tipica di ognuno dei personaggi e, come vedremo, dei 'cori' che si susseguono nel corpo del testo. La capacità manzoniana d'impostare il carattere di un personaggio solo e unicamente a partire dal suo eloquio specifico e inimitabile garantisce la straordinaria vivezza e plasticità delle figure del romanzo, quasi reclamanti un corpo e una voce che le consacri definitivamente al rango di *dramatis personae*. L'analisi costiana del dialogo manzoniano, che, come abbiamo anticipato, è volta anche a svelare uno dei moventi dei cambiamenti apportati nel passaggio dalla prima alla seconda stesura dell'opera, prosegue

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 82.

così con il passare in rassegna i circa cento dialoghi isolabili, notando inoltre che quelli mancanti nell'edizione definitiva avevano spesso la funzione di allungare l'azione (come il resoconto del colloquio tra Rodrigo e il conte del Sagrato) o rispondevano ad intenti estetici successivamente marginalizzati (come i truci colloqui tra Egidio, Geltrude e le sue malcapitate compagne); viceversa, altri dialoghi vengono inseriti *ex novo*, come l'ultimo di Renzo con Bortolo (morto di peste nel *Fermo e Lucia*). Per Costa è dunque possibile distinguere in classi le modifiche apportate ai dialoghi, separando tra loro quelli in cui le varianti consistono in limitate sfumature tecniche, altri in cui il rifacimento è pressoché radicale, altri, infine, più significativi da analizzare, in cui è possibile decifrare vere e proprie trasformazioni dei caratteri dei personaggi, come quelli di Lucia e dell'Innominato. Partendo dall'assunto che, qualunque sia l'origine del teatro, il suo mezzo tecnico basilare è il dialogo, poi entrato a far parte degli altri generi letterari, non può essere considerato un caso che *I promessi sposi* si aprano con una larga descrizione del 'teatro' dove si svolge la vicenda, alla quale segue in rapida successione «un dialogo che imposta gagliardamente il personaggio più vivace del romanzo di fronte a quel mondo cui sperava d'essersi assai scaltramente sottratto»: <sup>19</sup> don Abbondio. È il lemma «cioè» della seconda battuta del curato, reiterato con incertezza e paurosa perplessità, ad esemplificare il desiderio di affermare la propria 'irresponsabilità'. <sup>20</sup> La parola, ripetuta in maniera tremolante (alla quale si aggiungono, nella stessa battuta, i successivi «e poi [...] e poi [...] e noi [...] noi») come risposta alla minacciosa domanda dei bravi, sostituisce il più posato e razionale «non lo posso negare» della prima

<sup>19</sup> Idem, *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»*, «Rivista Italiana del Dramma» (3), 1937 (prima parte), p. 319.

<sup>20</sup> Si riporta il suddetto dialogo isolando il discorso diretto: «Bravo – Signor curato./ Don Abbondio – Cosa comanda?/ Bravo – Lei ha intenzione, di maritar domani Renzo Traminglino e Lucia Mondella!/ Don Abbondio – Cioè... cioè. Lor signori son uomini di mondo, e sanno benissimo come vanno queste faccende. Il povero curato non c'entra: fanno i loro pasticci tra loro, e poi... e poi, vengon da noi, come s'anderebbe a un banco a riscotere; e noi... noi siamo i servitori del comune» (A. Manzoni, *I promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. Nigro, collaborazione di E. Paccagnini per la *Storia della colonna infame*, Milano, Mondadori, 2002, II, pp. 17-18).

redazione, concorrendo a determinare con forte intensità tutta la confusione propria di uno stato d'animo codardo, egoista e incapace di prendere una decisione autonoma. In questa prima variante è già desumibile per Costa la rappresentazione esatta del personaggio: «da una fredda, imprecisa frase enunciativa ad un breve suono d'un significato che più pregnante e dinamico non sarebbe possibile».<sup>21</sup> La raffinata costruzione del dialogo tra don Abbondio e i bravi determina l'efficacia della prima scena del romanzo: nata da un silenzioso paesaggio lacustre, si conclude con l'angoscia di un'anima in pena, in una forma estetica e logica profondamente unitaria e supportata da un *complesso* movimento drammatico che «dall'impedimento anonimo, va alle canzonature dei bravi, alla rivelazione del nome, alla prostrazione balbettante del finale»,<sup>22</sup> con, in sottofondo, una nota inconfondibile di ironia, di precisione caratterizzante e di intima spontaneità. Don Abbondio è in effetti il personaggio a cui è possibile attribuire il parlare più vario e spontaneo di tutto il romanzo; e la non poca cura, evidente nella variantistica, riservata dall'autore al suo eloquio è un'ulteriore riprova, per Costa, che tutta la «vitalità portentosa» del curato derivi quasi esclusivamente dalla sua parlata caratteristica. Il traballante «cioè», con cui in pratica esordisce nel suo eloquio caratteristico don Abbondio, arriva ad acquisire un significato simbolico: «più che un elemento narrativo è un elemento descrittivo, è la rappresentazione già del curato»;<sup>23</sup> tutte le espressioni successive, tra balbettamenti, rapide riflessioni tra sé o ad alta voce, reticenze e ipocrisie, pur nella eccezionale varietà delle loro manifestazioni, sono sempre riconducibili al campo psicologico evidenziato in questa prima battuta. Quasi al termine del romanzo, la notizia della dipartita di Don Rodrigo, accolta con un urlo di liberazione («Ah! È morto dunque»), apre la strada ad una vera e propria cascata di parole, di allegria, di comicità che investe tutti. Non pare più don Abbondio ma è sempre lo stesso, con uguali ipocrisia e inadeguatezza morale. In conclusione, osserva Costa,

<sup>21</sup> O. Costa, *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»* cit., p. 319.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>23</sup> *Idem*, *Il dialogo nei «Promessi Sposi»* cit., p. 83.

questo mutare rimanendo sempre lo stesso è quello che lo fa così simpatico artisticamente: è l'unico personaggio che rimanga vivace, caratteristico, nello stesso modo, con la stessa intensità con cui è visto alla sua prima battuta. È quello che dà al romanzo soprattutto per la *vis comica* del suo linguaggio la più gran parte di comicità profonda che lo distingue.<sup>24</sup>

Il regista rileva inoltre la particolare cura con cui vengono costruite le battute che segnalano, in generale, le prime apparizioni di tutti i personaggi, ad ulteriore conferma di quanto la dimensione teatrale permei di sé l'intero corpo del romanzo. L'attenzione nel delineare lo 'stile personale' di ogni figura viene progressivamente diminuendo man mano che le fisionomie spirituali sono quasi del tutto completate nella loro elaborazione. Come si diceva, i dialoghi dei quali è protagonista Lucia sono particolarmente interessanti perché fanno parte di quel sottogruppo di varianti il cui movente è il desiderio di mutare radicalmente il carattere del personaggio rappresentato. La Lucia che aveva per cognome Zarella è assai diversa dalla definitiva, e il cambiamento è chiaramente volto a definire una personalità quasi ideale, una creatura di perfezione umanamente assoluta: «chi chiede una Lucia più umana, con suoi difetti e sue caratteristiche manchevolezze, non cerchi la Mondella, la pura; si prenda l'altra e la troverà ben diversa: la troverà ancora rivestita di "mortal scoglio"». <sup>25</sup> L'umanità tutta terrena della prima Lucia sostituiva agli smarriti e accennati «che?»<sup>26</sup> del primo colloquio con Renzo, giunto ad annunciarle il forzato rinvio del matrimonio, gli impetuosi «che cosa c'è di nuovo?», «Perché, perché?», fino al rabbioso «Ah! non può essere che quel demonio in carne!»,<sup>27</sup> esclamazione incompatibile con la psicologia che successivamente lo scrittore avrebbe deciso di fare assumere alla sua protagonista. Allo stesso modo, inappropriato appare il discorso diretto con cui la Zarella racconta della vicenda accaduta alla filanda (anch'essa svoltasi in maniera assai diversa nella prima stesura), so-

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>25</sup> *Idem*, *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»* cit., p. 326.

<sup>26</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., p. 45.

<sup>27</sup> *Idem*, *Fermo e Lucia*, in *I promessi sposi* cit., I, p. 52.

stenuto com'è da un impeto che è quasi mancanza di pudore. Lo scrittore lo elimina incorporando la vicenda nella narrazione, in modo da non compromettere l'immagine di purezza, non ombrata dal male, di una Lucia che esprime il suo dolore e la sua paura con un fievole «Ah! Renzo!».<sup>28</sup>

La maestria del dialogo manzoniano è a maggior ragione riscontrabile all'interno delle scene corali, che acquisteranno una rilevanza sempre maggiore negli adattamenti teatrali che Costa elaborerà nel corso degli anni. Le battute attribuite al coro del paese e poi specialmente al popolo di Milano hanno per prerogativa una forte tendenza alla caratterizzazione anche quando, come avviene nella maggior parte dei casi, sono anonime. Nella scena che si svolge attorno al forno si materializza un popolo vessato da lunghe sofferenze ma anche fermo nelle proprie idee e convinzioni; tra la richiesta di pane e le accuse ai tiranni è possibile però distinguere alcune personalità specifiche: dal pessimista, al padre di famiglia, al prudente, all'ammiratore di Ferrer fino al saggio Renzo. Il dialogato in questo caso consegue un particolare risultato estetico proprio perché, essendo le persone che costituiscono la folla umanamente caratterizzate ad una ad una, la presenza fra queste di Renzo, col suo naturale più ampio sviluppo, «non fa quell'impressione, tanto nociva nei romanzi, del protagonista vivo e unico in una folla indistinta, ma ben al contrario soltanto di uno della folla, d'uno qualunque».<sup>29</sup> La fitta variantistica della scena, volta a raggiungere una squisita armonia fatta di mutamenti di parole, piccoli colpi di scena, accelerazione di ritmi, ricerca della più ricca intensità, conferma di fatto l'idea costiana secondo cui dalla struttura dialogica dipende la speciale fisionomia dei *Promessi sposi*. Nell'accurata creazione delle battute, infatti, si afferma una logica che, superando la mera verità realistica, si preoccupa invece di collocare in primo piano

un bisogno continuo d'espressione; la convinzione (oh quanto profonda!) che un brano non può contentarsi di rappresentare, sia pure acutamente, soltanto l'i-

<sup>28</sup> Idem, *I promessi sposi* cit., p. 46.

<sup>29</sup> O. Costa, *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»* cit., p. 336.

gnoranza e l'ubriachezza, ma deve, anche al di là dell'aspetto pratico della verità, esser frenato e reso logico e necessario, da un senso di verità e di bellezza superiore.<sup>30</sup>

Tale superiore volontà di espressione estetica unitaria, che trionfa proprio nelle scene a più voci (come quella del banchetto a casa di Don Rodrigo, definita un capolavoro da Costa), diviene pressoché centrale nel corso degli anni all'interno dei vari adattamenti e progetti di messa in scena elaborati dal regista, non tutti purtroppo realizzatisi. Al 1939 risale la pubblicazione del primo adattamento per le Edizioni di Roma all'interno della collana teatrale diretta da Silvio d'Amico,<sup>31</sup> ai primi anni '50 una *mise en espace* organizzata per Papa Pio XII, che isolava le due grandi scene del cardinale Federigo Borromeo con l'Innominato e don Abbondio (protagonisti Gino Cervi, Carlo Ninchi e Luigi Almirante), fino ai progetti proposti senza successo dagli anni sessanta agli ottanta, e infine al gravoso impegno della lettura integrale del capolavoro manzoniano per radio realizzata tra il 1980 e il 1981, in 82 puntate e con 38 attori, tra cui lo stesso Costa, molti dei quali spontaneamente offertisi «manifestando ognuno le sue preferenze per questo o per quel passaggio del romanzo» e confermando in tal modo, «se ve ne era bisogno, che esso ci è più caro e più nel sangue di quanto si possa credere».<sup>32</sup> Il presagio di disponibilità drammaturgica del romanzo, significativamente rilevabile sin dall'introduzione manzoniana nella quale l'autore presenta ai propri lettori l'«angusto Teatro» dove si realizzeranno «luttuose Tragedie d'horrori, e Scene di malvagità grandiosa»,<sup>33</sup> porta Costa a modificare l'adattamento teatrale del '39 che si limitava a isolare, ricollegandoli in una sequenza drammatica, i dialoghi e le scene «teatrabili» dell'opera. Diversamente, a partire dal '64, egli comincia ad elaborare un progetto, riproposto poi con lievi varianti nel corso degli anni ma che non ebbe mai una realizzazione

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Idem (a cura di), *I Promessi Sposi. Adattamento teatrale in 4 atti*, Roma, Ed. Roma, 1939.

<sup>32</sup> Idem, *quaderno 30*, 18 ottobre 1980.

<sup>33</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., p. 6.

scenica (se non per brevi frammenti in occasione di pubbliche letture), in cui la rappresentazione traspone in forme sceniche la stessa struttura ‘drammaturgica’ del romanzo. Ciò avviene attraverso il recupero di un elemento basilare, cioè

l’essenziale, determinante presenza di un popolo che in una vicenda esemplare, attraverso vicissitudini storiche, sociali, politiche, religiose, manifesta la sua carica di saggezza antica, di volontà rinnovatrice, di radicate ispirazioni all’indipendenza, alla libertà, alla spiritualità.<sup>34</sup>

La nuova riduzione parte dunque dall’assunzione a protagonista del popolo inteso come coro nella sua duplice condizione di attore del dramma e di coautore. La dimensione corale prepotentemente acquisita dall’adattamento, oltre a cogliere una prerogativa propria dell’opera manzoniana, risponde ad un’intima esigenza della poetica costiana, che ha sempre attribuito al coro una funzione estetica e pedagogica centrale, ereditando dal maestro Jacques Copeau il riferimento imprescindibile alla grande coralità del teatro greco, simbolo di unità morale e spirituale collettivamente sottomessa alla centralità della parola poetica. Nel progetto registico costiano è possibile dunque distinguere tra due unità corali: il coro dei lettori e il coro drammatico. Al primo, ideale estensione dei «venticinque lettori»<sup>35</sup> cui immagina di rivolgersi Manzoni, appartengono venticinque figure in abiti moderni alle quali si aggiunge il personaggio del narratore. Il loro ruolo non è tanto quello di guida per lo spettatore, quanto di «testimoni di solidarietà civile, umana, spirituale fra generazioni fraterne di pur distanti e distinte epoche storiche».<sup>36</sup> All’interno della scena, occupata interamente da un traliccio di impalcature lignee con un’alternanza di pieni e vuoti generante zone d’azione diverse, si distribuisce con la sua potente vitalità il coro drammatico di sessanta figure, dieci delle quali rappresentanti i

<sup>34</sup> O. Costa, manoscritto inedito intitolato *Nuova riduzione scenica de «I Promessi Sposi» proposta da Orazio Costa Giovangigli. Note sulla particolare forma che assumerà lo spettacolo.*

<sup>35</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., p. 25.

<sup>36</sup> O. Costa, *Nuova riduzione scenica de «I Promessi Sposi»* cit.

personaggi principali del romanzo. Allorché da questa massa multiforme emergono le figure dei bravi e di don Abbondio, successivamente fagocitate dalla varia umanità che occupa la scena, si svela efficacemente il carattere originale della rappresentazione: la successione delle scene è sistematicamente inserita nel magma della matrice corale, che ha un preciso ritmo e andamento figurativo in dialettica corrispondenza fra la «parte attivamente drammatica e quella dei Venticinque Lettori, commentatrice, ironizzatrice e pur pronta a fondersi con la prima in tutti i momenti di più acuto e acceso confluire dei diversi fattori del dramma». <sup>37</sup> L'ininterrotta presenza in scena di una folla di individui, recuperando all'interno della dimensione 'morale' dell'esperienza collettiva la centralità e unicità di ogni singolo individuo emerse nella costruzione del dialogato, abbraccia l'originaria ispirazione manzoniana che fondava nell'uomo il percorso storico e anagogico della vicenda. La grandiosità forse unica del pensiero sotteso alla vicenda dei *Promessi sposi* è infatti da ritrovare, per Costa,

nella concezione cosmica delle responsabilità che si collegano per una sorta di universale gravitazione in un modo che ritengo impossibile sia mai stato prima mostrato. Il rigore delle dipendenze dei destini sia per quanto può esservi di predestinato sia per quanto di nuovo vi apporta la volontà e la scelta individuale sia per tutto ciò che v'influisce di casuale, di fortuito, di imperscrutabilmente provvidenziale, è talmente annodato, gordianamente, organicamente, teologicamente che pare impossibile riuscire a dirimerlo senza turbarne la cosmologica fatalità. <sup>38</sup>

La varietà di temi e toni della narrazione, dalle apocalittiche prove collettive e individuali dell'oppressione, della carestia, della guerra e della peste, fino ad una liberazione più morale e spirituale che concretamente vissuta, contamina di sé lo stesso carattere della messa in scena che oscilla, nelle ipotesi registiche, dal balletto eroicomico all'opera musicale, dallo spettacolo multimediale con inserti cinematografici alla discussione drammatizzata: «ne ho una specie di spettacolo interiore divertente e colorato, popolare e ricco, ma senza riuscire a pre-

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> *Idem, quaderno 34, 21 luglio 1985.*



vederne la durata. [...] Ma appena comincio a vederlo mi si trasforma, si traduce, trasferisce in forme tanto diverse».<sup>39</sup> La mistione di toni generata da una profonda e sincera adesione alla verità umana è l'espressione più chiara del comico letterario italiano; nei *Promessi sposi*, infatti, Costa, certamente memore delle teorie pirandelliane argomentate nel saggio *L'umorismo*, vede una «vasta, continuata commedia, la più bella, la più grande di tutto il teatro italiano»,<sup>40</sup> che per originalità di stile e profondità di concezione merita di essere collocata accanto ai capolavori del teatro europeo, «con *Faust* e *Amleto*».<sup>41</sup> Riscoprire, attraverso la messa in scena teatrale, la vivezza tutta italiana del dialogo con cui Manzoni esprime «la vita drammaticamente combattuta, totalitariamente osservata, senza timore di far sorgere visioni umoristiche nel drammatico o drammatiche nel comico, la vita intimamente conosciuta»,<sup>42</sup> significa per Costa mettere a disposizione dei suoi spettatori un capolavoro «sconosciuto», nei cui aspetti meno «divini» e più terrestri si possono riconoscere le radici della nostra lingua e lo spirito di tutta la nostra poesia:

diamo, poiché siamo civili, un luogo alla poesia, certi che la scena è il luogo dove la parola è più sicuramente intesa, più religiosamente approvata ed efficacemente rivissuta, certi che un popolo è veramente grande quando sa accogliere la verità dalla voce dei poeti e riconoscere l'arte felice dall'infausto balbettio dei piccoli uomini.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Idem, *quaderno 15*, 20 settembre 1964.

<sup>40</sup> Idem, *Il dialogo nei 'Promessi Sposi'* cit., p. 195.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Idem, dattiloscritto inedito intitolato *Tradizione letteraria del teatro italiano*.

<sup>43</sup> Idem, *Il dialogo nei 'Promessi Sposi'* cit., p. 196.

Giorgio Delia

Appunti sugli scritti pierriani  
di Gianfranco Contini

I. Nel cominciare uno degli ultimi capitoli di *Diligenza e volontà*, Contini dichiara con rammarico: «Purtroppo, io non ho scoperto nessuno. Forse il solo autore che sono stato il primo a ricordare è stato Pasolini, ma Pasolini non si era rivolto a me, aveva già stampato il suo libro e mi raggiunse il libro stampato». Esercizio di modestia o verità? Resta il dato che non sono pochi i contemporanei (spesso compagni di viaggio) signati sin dal debutto grazie al suo fiuto proverbiale. Più volte, divinando i prodromi, ha scommesso sulla grandezza degli autori. Con alcuni (si pensi a Proust, Montale, Gadda, Pasolini), ha costruito un progetto di letteratura e ha inquadrato la tradizione letteraria precedente. Di fatto, quell'affermazione non incrina la virtù del raddomante e lascia intatta l'autorevolezza del critico, le medesime che lo hanno reso il giudice letterario più ambito e ascoltato della seconda metà del secolo.

Nel caso di Pierro, e del Pierro 'lucano' in particolare, a celebrare il rituale che con ironia era solito battezzare del *ius primae noctis*, non àvoca a sé primazia alcuna, anzi, nel prosiegua del suo discorso critico, non manca di segnalare l'altrui 'responsabilità'. In base a quanto documenta la letteratura critica sull'autore, ebbe modo di leggere gli incunaboli della poesia in dialetto se non proprio *in statu nascendi*, al loro primo apparire a stampa. Per fondare su basi certe la cronologia

degli eventi, soccorrono soprattutto le dediche autografe di Pierro (quella originaria risale al novembre 1959) e le due lettere primigenie del carteggio. Sull'eziologia di queste e, quindi, dell'interesse di Contini nei confronti della poesia del Tursitano, i dati archivistici suffragano che a fare da anello di tramite sono stati Mario Marti e Giorgio Petrocchi, affinità elettive maturate, per il versante pierriano, nella Casa di Dante di Piazza Sonnino in Roma e, per parte continiana, lungo le parallele paradigmatiche sistemazioni dugentesche e dantesche alle quali in quel periodo sovrintendeva quale presidente della Società Dantesca Italiana. Entrambi gli studiosi rientrano a buon diritto fra quelli che Pierro, in una delle sue prime lettere, chiama «comuni amici» e Contini, nell'ultima, «conoscenze comuni romane». Ciascuno per la propria mansione dimostra 'da chi' e 'come' sia stato propiziato materialmente l'approccio.

Se non è stato il capofila, Contini non fu comunque pierriano per caso. Il 'perché' di questo giuspatronato è tutto interno all'«esercizio» che ha praticato in direzione dell'oltranza linguistica, dello scarto stilistico, del *pastiche*, degli irregolari nel lessico come nella sintassi. In definitiva, per usare le sue stesse parole (quelle del recensore del Pasolini friulano «di cà da l'aga»), la ragione è da attribuire all'«indulgenza al gusto per gli estremi e alla sensibilità del limite» o, come agguincerà più tardi (e sono quelle non lontane del 'testimone' pasoliniano), all'attenzione per la «poesia, in una specie inconsueta, per di più in una di quelle non so se dire quasi-lingue o lingue minori che era mia passione e professione frequentare». D'altronde, appare chiaro che non è certo per un processo stocastico, o per conformismo, o per adesione alla domanda dell'industria culturale se un lettore così attivamente partecipe, non alieno da certo gusto della scommessa, dal fiuto acutamente allenato, con rodada competenza in fatto di contemporaneità letteraria, scopra e si faccia paladino di un «cavallo vincente» (*S.c.* 2). Era già capitato con Gadda e Pizzuto.

Il più evidente (negli anni Sessanta, certamente non il primo, non l'unico) segno tangibile di ciò è dato dalle presenze nella discussa ma capitale *Letteratura dell'Italia unita* (compita tra Domo e il Pian de'

Giullari dal luglio 1967 al gennaio 1968, ma elaborata mentalmente per grandi linee sin dall'ultimo lasso di Friburgo) e dallo spazio che vi ritaglia a favore dei «dialettali», controcorrente, nel pieno della polemica che la neoavanguardia andava conducendo contro i dialetti in letteratura (si pensi alla coeva antologia di Sanguineti). Le pagine pierriane di Contini risultano tanto più illuminate/illuminanti, nella giusta prospettiva, se si parte dalla considerazione del critico «profondamente poligamo» che ravvisa nel plurilinguismo (dialetticamente contrapposto al monolinguisimo) la costante più significativa non solo dell'espressionismo *stricto sensu*, ma di quel patrimonio letterario nazionale che, posto sulle solide basi dell'esperienza 'comica' antecedente alla norma petrarchesca, arriva a materiare la più significativa letteratura del Novecento. Giusta la domanda «che cos'è lingua e che cos'è dialetto per (segue il nome dell'inquisito)» (*S.c.* 3), tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta (in sincronia col suo approccio a Pierro), con lo zelo del medievista, ricostruisce il panorama dei *Poeti del Duecento* (1960), con i tratti rapidi e sapidi di alcune pagine critiche, specie del contemporaneista (il rimando primo, datato 1963, è al saggio che introduce la *Cognizione*), definisce alcune notazioni congruamente registrate nei decenni precedenti, anche quando «la censura invigilava che non si osasse dir troppo bene di cosa scritta in dialetto». Pagine tutte saldamente ancorate alla conoscenza e alla competenza del filologo romanzo, assate su basi non più solo storico-filosofiche, ma testuali ed empiriche (di lingua, di stile e di strutture), sui valori del significante prima che su quelli del significato (magari prestando il fianco talvolta a parallele riscoperte compiute nel campo della critica d'arte dall'assai prossimo Roberto Longhi). Più di ogni apparente bigamia, precedenti all'unisono il militante e lo scienziato, Contini, uno e indivisibile, finalmente dimostra che era possibile individuare una letteratura dialettale riflessa, «su (e oltre) la linea del celeberrimo saggio crociano» (come dire, con una sua vulgata formula critica, essere postrociano senza essere anticrociano), già dai tempi del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo (ove in compresenza, come per primo indicò il Monteverdi, interagiscono i registri illustre e plebeo del siciliano), per l'in-

tera diacronia letteraria italiana, avanti e accanto alla norma bembiana, in ciò che essa aveva posto fuori cornice, non avendo ben riconoscibile il crisma della lingua dei grandi toscani ai quali l'autorevole veneziano rimandava quale codice unico.

Gli scritti critici che Contini ha dedicato a Pierro sono un manipolo di testi differenti per genere, stile e contesto: dalla scheda antologica alla lettera-saggio, dalla relazione alla recensione, alla «conversazione». La chiosa più immediata che se ne possa trarre è l'inter(con)testualità fra le lettere e gli scritti pubblici (e non solo in connessione con quella già nota, la diciassettesima della serie), nei termini sia della preparazione e dell'allestimento, sia del commento e del ripensamento dei medesimi (càpita infatti che alcune lettere mettano a punto l'oggetto di analisi e rappresentino *in nuce* il formarsi delle idee e del giudizio sviluppati con maggior respiro nei saggi). Inoppugnabile è l'utilità di tale intessitura per delineare la costanza dell'attenzione e per verificare (magari monitorando le riedizioni dello 'stesso' scritto) l'affinamento del giudizio nella valutazione. Solo tramite il reciproco gioco di intreccio e di integrazione tra pubblico e privato (scritti, presentazioni, incontri, lettere) è possibile testimoniare e restituire senso al *continium* di questa per alcuni versi singolare 'amicizia'.

Tale lettura, ponderata si diceva su concreti fatti linguistici (l'interpretazione e la classificazione del dialetto tursitano del poeta sono fondate sui classici studî di Rohlfs e Lausberg, non tengono conto di aggiornamenti e revisioni, né delle riserve mosse all'interno di questi a quella sistemazione), è stata suscettibile di scavi e approfondimenti successivi, ma sostanzialmente non è cambiata nell'impianto delle sue tesi centrali (giudizio dimidiante nei confronti della poesia in lingua, astoricità del dialetto, focalizzazione della forma che meglio si atteggiava alla materia vetusta), allo stato embrionale già tutte nel primo suo intervento pubblico. Limitatamente all'opera in dialetto, favorito lo stile petroso dei «curtelle» (testé assurti a etichetta di una poesia alla quale erano consoni i temi della follia, della crudeltà, dell'oltranza, dei «contrappunti tanatologici»), nel giudizio di Contini, il fare pierriano segna una linea progressivamente ascensionale con vertice asso-

luto *Com'agghi' 'a fè?*. Per la poesia in lingua, il discernimento sempre più esplicito fa sì che le prudenti litoti degli inizi cedano a una valutazione più franca e decisa (e la linea qualitativa del valore è inversamente proporzionale rispetto a quella in dialetto).

*Iipse dixit*. Pierro, pur manifestando qualche eresia in privato (continuando a scrivere in lingua, difendendo questo suo operato non senza addurre a sostegno, appunto «con rimpianto e simpatia» (*S.c.* 5), qualche dichiarazione teorica o, con un suo intrinseco, ricordando il rapporto 'filiale' che lo legava a *tutte* le sue creature secondo il modo magistralmente incarnato nel detto proverbiale della Filumena eduardiana), è stato del tutto ortodosso in pubblico, guardandosi dal propagare quella medesima, sia per la parte creativa, sia per quella teorica. L'unica deroga a quella giurisdizione, forse, il perseverare nella dimensione poematica con i temi della memoria, apprezzata, ma non prediletta dall'illustre destinatario primo dei suoi versi (vi rientra anche la poesia *U fatte*, a lui dedicata, sia pure con l'attenuante: è innanzi che quel continismo si radicasse). Di fatto, la poesia in lingua, mai del tutto intermessa in privato (come peraltro dimostrerebbe il campione datato «Roma, 14-9-81», di recente edito nella raffinata cartella dell'annuario «'A Camàsce»), a séguito di quel verdetto di Contini, in pubblico, nel tempo, finì per essere inibita (significativa è la variante apportata alla «scheda» nel 1978) e quasi interdotta (si veda l'*incipit* del saggio negli atti tursitani).

II. La «scheda» (seguita dalla poesia *T'aspette* e dalla sua traduzione) nella *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)* è il primo lemma dell'attenzione 'essoterica'. Essa è stata riproposta, senza varianti sostanziali, nelle seriori ristampe (qualcuna, in particolare la sesta del 1983, anche con «aggiustamenti» biobibliografici), fino all'ultima, postuma, dal 1994 nei "Saggi", la collana degli autori 'classici' della Sansoni.

Nell'accezione sia letterale (come unità fisica di lavoro), sia simbolica (perfettamente attagliata alla tipologia degli amati titoli apparentemente dimessi), la scheda serve per ordinare e classificare conoscen-

ze appartenenti a ben delimitati àmbiti d'esperienza. Dato che ha uno sviluppo (pagine, righe, testi eccerpati) in proporzione all'importanza attribuita all'autore, o alla tematica, nell'economia dell'opera, vale a un tempo come frammento indipendente da inserire, estrarre, aggiornare) e in quanto pezzo attraverso il quale formare delle serie omogenee. A questi più generali, nell'uso continiano, si legano i seguenti altri connotati essenziali: le voci all'interno del referto sono articolate in campi ben definiti, già a partire dalla disposizione tipografica (capoversi, rientranze, corsivo, grassetto); il contenuto realizza il massimo di concentrazione informativa: asciuttezza e precisione nell'analisi e nella definizione; la forma, con un'argomentazione strutturata per accumulo, fa uso di aulicismi e di tecnicismi specifici, opportunamente incastonati in una sintassi meno complessa del solito (frasi brevi, talvolta uniproposizionali, o nominali). Più in dettaglio, come nel capostipite dei *Poeti del Duecento*, come sempre per Contini quando sono in gioco i valori filologico-testuali, qui e nella serie sansoniana tutta, le «minuscole monografie» sono ispirate ai canoni della sistematicità, dell'essenzialità e dell'esattezza, quasi a inquadrare matematicamente i fatti, con un equilibrio tra la gerarchizzazione dei campi delle notizie e l'estro creativo dello studioso, tra le informazioni palesate esplicitamente e quelle inferibili dal lettore. A mo' di «guide informative», sono strutturate così che ai ragguagli compendiosi della biografia (quelli che hanno più rilevanza per delineare il profilo dello scrittore, o che forniscono lumi per l'interpretazione dei significati dell'opera), alle coordinate mitopoietiche dell'autore e del sistema letterario, seguano, effusamente, secondo misura, la considerazione dell'opera (l'anamnesi degli esiti editoriali, giammai ridotta a un mero elenco cronologico, è estremamente aggiornata e ragionata, fatta in modo da rendere facilmente percepibili le caratteristiche compositive, la parabola artistica dello scrittore nel rapporto con i lettori primi, con gli editori e nel ruolo occupato fra gli autori del tempo), la sua esegesi (a partire da minuziose analisi dei dati tecnici, grammaticali e linguistici, degli istituti metrici, prosodici e retorici, rese esplicite mediante un'annotazione essenziale e un commento letterale) e valutazione critica (implicita,

già attraverso la scelta e le proporzioni assegnate all'autore e all'opera; esplicita, con la formulazione di un giudizio «in forma assai condensata»).

Nell'economia complessiva di tale disegno, il dialetto, finalmente redento, trova albergo come mai fino ad allora in opere di siffatto taglio, non solo perché registrato dal filologo attraverso apposite schede autonome, ma anche perché colto costantemente dall'orecchio dell'attento analista di fatti linguistici come increspatura, 'curva di livello' del testo. In entrambi i casi, in stretta dialettica con la (letteratura in) lingua, mai come categoria in sé, isolata. Avvicinato lo sguardo ai due capitoli più specificamente riservati al tema, *Poeti minori e dialettali* (Riccardi di Lantosca, Betteloni, Pascarella e Di Giacomo) e *Poeti dialettali del Novecento* (Giotti, Guerra e Pierro), va puntualizzato che «minore» e «dialettale» secondo il curatore sono aggettivi indicanti non un assoluto, un pregiudizio, o una misura qualitativa ma, nel primo caso, un criterio estimativo-comparativo nella scala dei valori con una funzionalità pedagogica (la destinazione principale è progettualmente scolastica) e, nel secondo, né più né meno che il particolare modo di scrivere. Atteso che nella *ratio* dello studioso i *poëtae minores* non necessariamente dovevano essere figli di una 'lingua minore' (il tursitano di Pierro, il portoghese di Pessoa, o altre), posto che il cuore del filologo ha avuto le 'intermittenze' più memorabili proprio di fronte alla *România minor*, nella *Letteratura dell'Italia unita* (e nelle sue dirette filiazioni), i 'minori' (spesso tra virgolette), opposti ai 'maggiori', o ai 'massimi', sono distinti, con fermo proposito, dai 'mediocri' (accoliti, epigoni, imitatori pedissequi) di necessità esclusi e non censiti. Nella prima occorrenza, l'accostamento è stato determinato dal fatto che in quei primi decenni del secolo il dialettale, dal punto di vista del produttore medesimo, vive la sua condizione in termini di minorità e di subalternità rispetto ai temi e alle forme dei poeti in lingua; mentre nella seconda, gli scrittori (ai già citati va aggiunto di diritto Pasolini del quale aveva discorso in una scheda precedente) realizzano una programmatica alterità dell'un codice rispetto all'altro (dagli artéfici in oggetto esperiti entrambi, sia pure con ineguale esito



espressivo). Per questo, nelle sue «tavole», Contini ammette di preferenza i 'lirici' e i 'materici' (su tali basi, alcuni anni dopo, giustifica la mancata antologizzazione della «poesia popolare» di Buttitta).

Nel capitolo di pertinenza, Pierro è presente con un brano, secondo proporzione non diversa da quella assegnata agli altri due autori trascelti (così è, al di fuori e prima di esso, pure per Pascarella e Pasolini friulano, fa eccezione il solo Di Giacomo con quattro). La sua opera è letta prediligendo il *côté* 'lirico', nell'ottica delle nuove esperienze in dialetto (inteso come lingua vergine e inedita, altra cosa dalle esperienze del verismo regionale ottocentesco, o da quelle delle tradizioni vernacolari, provinciali). Rispetto alle antologie, monografiche o collettive, tutte posteriori, orientate spesso su testi come *'A Ravatène o I 'nnammurète*, la scelta appare insolita (piacerà molto a Pizzuto). Al brano, tratto dalla raccolta *I 'nnammurète*, citato dalla tiratura del 1966 (nella lezione in dialetto identica alla *princeps* del 1963), segue la versione in italiano, con recupero di quella in prosa dell'autore, preferita a quella «poetica o semipoetica», allora più recente di Tommaso Fiore. Manca ogni pur essenziale annotazione alla lettera del testo. Il cappello di presentazione, riferito in modo sintetico e sibillino, è quasi un vaticinio in attesa di essere approfondito negli interventi successivi. Le osservazioni sull'«aspetto fonico» del tursitano di Pierro, punto centrale della scheda, caratterizzanti, sono concluse con il citatissimo enunciato sul «neolatino addirittura protostorico».

Ai fini del discorso, mette conto seguire la 'fortuna' della scheda in altri prodotti autoriali.

Nel 1974, tenendo dietro a una profferta di Giovanni Macchia, Contini pubblica *La letteratura italiana. Otto-Novecento*. La «nascita involontaria e preterintenzionale» di questa discussa operazione editoriale, spiega la natura particolare, ma non del tutto anomala, del provento (basti ricordare l'illustre precedente, su scala più vasta, di Mario Sansone che allo scopo aveva disposto storicamente la materia monografica di Benedetto Croce, o dello stesso Contini fresco di aver appena licenziato il "Meridiano" di un altro grande inibitore di Storie, Roberto Longhi). Essa fu assemblata da Roberto Bigazzi (fiorentino, al-

lievo di Lanfranco Caretti, già notomista dell'antologia e sagace compilatore degli *Indici analitici* per la prima ristampa), usufruendo, con «tagli e suture intelligenti», delle «didascalie generali della [...] *Letteratura dell'Italia unita*» (nella quarta ristampa dell'aprile 1972), integrate con opportune «aggiunte», «nuovi elementi di raccordo», nonché «“pianerottoli” di letture» trasferiti dalle sillogi *Varianti e altra linguistica* (1970) e *Altri esercizi* (1972). Alla fine la scommessa è che da una parte il discorso insegua e tessa i «fili problematici», dall'altra preservi «il polipaio della monograficità». L'imbandigione, nella linearità del testo, esplicita alcune delle implicazioni che l'antologia demandava alla cultura continiana del lettore. In breve, contravvenendo al progetto che vorrebbe *non nova sed nove*, il fruitore attento ha modo di individuare, insinuata tra le righe, più di una traccia della dinamica ricognizione più consueta alla pratica del filologo. Nel capitolo diciannovesimo, il lemma *Albino Pierro* è riproposto senza alterare il portato concettuale, ma con un ritocco bibliografico (Pierro, nel frattempo, tra l'altro aveva pubblicato *Nd'u picciarelle di Turse e Famme dorme*, con dediche pubbliche a Contini) e con varianti nella testura del discorso, funzionali alla costruzione di una finalità argomentativa e di una tipologia testuale diverse (dall'antologia, nella serie continiana della “Letteratura italiana” Sansoni, alla storia, nella collana “Le letterature del mondo. Enciclopedia universale della letteratura”, diretta da Riccardo Bacchelli, Giovanni Macchia e Antonio Viscardi per le Edizioni Accademia prima e per la BUR poi).

Nel novembre del 1978, non senza qualche stanca replica delle polemiche che avevano accompagnato i due primi nati, esce lo *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*. Dieci anni dopo, in un nuovo contesto storico-culturale, cambiano ancora una volta le regole del gioco nel rapporto fra l'autore, l'editore e il lettore. Per presentare (nel senso corrente e soprattutto nell'etimo, ‘rendere presente’) il prodotto, il ‘patto editoriale’ ha le giustificazioni che nell'*Avvertenza* l'autore fa esplicitare all'editore (più che con un altro singolare sdoppiamento, da intendere, meglio, nel senso critico del termine, tale che l'*intentio editionis* posta in evidenza, risulti in sintonia rispetto all'*in-*

*tentio auctoris*, prudentemente citata più che interpretata): «Il compilatore ci dice [...]», «[...] egli ci soggiunge [...]». L'effetto assume lo statuto di un «agile prontuario [...], opera di computista non solo per necessità ma per vocazione», quintessenza formato tascabile della già nota *Letteratura dell'Italia unita*, irrevocabilmente rivisitata e diligentemente aggiornata nei dati biobibliografici e critici. La diversa modalità di lettura generata dalla nuova edizione della materia, finisce per prefigurare idealmente un diverso interlocutore. Il libro è pensato non più per «studenti dell'ultimo corso delle scuole secondarie, senza escludere altri lettori, di cultura sempre non specialistica», ma per «utenti» selettivi come si addice a un «museo». Nel punto assegnato dal catalogo alfabetico, ripubblica il lemma sul poeta di Tursi (su tale base ripreso nell'*Omaggio a Pierro* del 1982). Rispetto alle altre sue proposte, precedenti o successive, questa presenta alcune oculate varianti, agenti non solo nella *dispositio* (si pensi al fatto che, diversamente dall'antologia e dalla storia letteraria, lo schedario, nella sua sequenzialità alfabetica, se non fosse per la 'durata' della scheda, annulla il principio classificatorio determinato a esempio dal posizionamento in un ordine espositivo e dalla scelta dei brani), o nella direzione dell'aggiornamento bibliografico. Senza l'escerto antologico, la voce, ampliata, appare sempre più calibrata, anche nel giudizio di valore, tanto della poesia in lingua, quanto di quella in dialetto (a esempio, si ribadiscono gli apprezzamenti già elargiti riguardo alle quattordici poesie di *Com'agghi''a fê?*, poste sulla linea di *Curtelle a lu sóue*). Se in prima istanza aveva arguito che l'«aspetto fonico» del dialetto era «tanto più adatto dell'italiano (pure adoperato da Pierro) a rappresentare stati d'animo elementari», in questa, coerentemente con gli sviluppi della *sua* lettura, in modo più convinto (poco conta se detto per inciso, nella parentesi, e in forma litotica) aggiunge, fra «adoperato» e «da Pierro», il fortemente dimidiante «con meno incisivo decoro». Le indicazioni bibliografiche, secondo l'uso dei cappelli introduttivi delle voci nella *Letteratura dell'Italia unita*, poste *in calce*, doppiamente spaziate dal testo, qui fanno corpo con esso e costituiscono altrettante prove attraverso le quali confermare le tesi sostenute (c'è ormai moti-

vo di credere, non lievi indizî lo suffragano, in funzione e in direzione di quella «messa a fuoco» della quale disserta).

III. I rapporti fra i due autori ebbero modo di consolidarsi allorché Pierro inoltrò al filologo le *plaquettes* laterziane degli ultimi anni Sessanta. Ma la svolta vera e propria doveva avvenire con l'invio del «fascicolo» intitolato «Cundanna duce». Il 9 dicembre 1972, Contini, all'Accademia dei Lincei per pronunciare il discorso commemorativo su Alfredo Schiaffini e presentare il saggio di Stefano Arrighini e Luciano Formisano, *Sul manoscritto marciano del «Roman de la Rose»*, incontra il poeta e gli consegna «brevi manu» l'*expertise*. È la lettera XVII, datata 7 dicembre 1972, subito resa pubblica quale viatico di quella nuova esperienza poetica, nel frattempo per sua volontà ribattezzata *Curtelle a lu sôue* (titolo talvolta evocato quale formula per caratterizzare un particolare *modus scribendi* dell'autore o, ancora più antonomasticamente, adottato quale contrassegno onnicomprensivo della sua opera). Il libretto ha il finito di stampare «marzo 1973», in anticipo di un mese sull'assai diverso *Incontro a Tursi* (antologia di poesie e di testi critici, bilancio di quanto l'autore era stato fino ad allora). Continianamente, nient'altro che un'alea, forse, ma quest'ultimo volumetto laterziano era anche il primo a nascere non più sotto l'ala protettrice del Fiore (da lì a poco spezzata fatalmente). All'ubertosa fonte del meridionalismo subentrava a pieno diritto quella vivida dell'analista dello stile (nel frattempo non meno riccamente simbolica era stata la sostituzione delle loro icone fra le pareti domestiche pierriane).

Preannunciato dalla fascetta rossa, si legge un Contini particolarmente assistito dalla peraltro proverbiale dote di penetrazione critica: brevi tratti gli bastano per individuare non pochi dei punti nodali della poetica pierriana. Il 'biglietto', nato molto probabilmente con lo scopo per il quale poi è stato adibito, concepito e calibrato in ogni sua intima piega, è uno dei suoi più perspicui ed efficaci, per struttura (dall'intestazione all'esordio, al corpo, alla chiusa) e qualità scritte (dalla naturalezza alla proprietà, alla concisione, all'ordine). Si assiste a una vera e propria nobilitazione del genere, da strumento di comunicazio-

ne a 'esercizio' attraverso il quale distillare tesi puntute e puntuali, atte a produrre *auctoritates* (non a caso, è uno degli scritti più citati nella bibliografia critica sull'autore). Acme degli scritti continiani su Pierro, anche se non è mai diventato un capitolo di una silloge dell'autore, tradotto, è stato mantenuto nella successiva riedizione della raccolta (sorte che, fra le postille allografe sull'opera del Tursitano, condivide solo con la *Nota* pizzutiana e l'introduzione di Folena) ed è stato più volte oggetto di antologizzazione. Sicuramente è il più partecipato. Con sicura raddomanzia il critico ha potuto approfondire tanto la conoscenza della nuova linfa che animava quell'opera, forse pure perché più familiare era la frequenza dell'uomo. Infatti, nel periodo tra il 1969 e il 1976, come provano le lettere, grazie a Pizzuto, si realizza un crescendo nei loro contatti. Sono anni in cui, Contini è il primo lettore e il depositario privilegiato di quanto Pierro viene pensando e pubblicando, tra i pochi, ammessi negli arcani di quella poiesi (si pensi alle preletture di *Nd'u piccicarelle di Turse*, *Famme dorme*, *Les amoureux*, in aggiunta del detto *Curtelle a lu sóue*). A riprova della sintonia e quasi dello stato di grazia (anche editoriale, sin dalla copertina adorna del disegno creato per l'occasione da Carlo Levi), Mario Marti scrive il risvolto e si astiene dal firmarlo per ragioni che poi paleserà e che, sostanzialmente, si possono coagulare nell'esigenza di non sovraccaricare di firme (quali «avalli» o «protettori») una poesia capace, a giudizio del Domese, di «viaggiare sola, senza nessuna raccomandazione» (S.c. 5).

Le pagine continiane mantengono il titolo generico della lettera, non ne assumono uno più specifico. Poste in premessa, formano tutto un impaginato col testo (non sono segnate con numeri romani, o stampate in corsivo). Consapevolmente non vogliono essere una 'prefazione' propedeutica con valore monitorio e non 'implicano' che il lettore cominci di necessità da esse (non sembri superfluo ribadire che il messaggio è indirizzato *in primis* non al lettore, ma all'autore. Sono un invito volto a valorizzare il testo puntando sugli aspetti della novità tematico-formale e sull'avanzamento di qualità strutturale rispetto agli esiti precedenti. Sono centrate più sul *perché* che non sull'aspetto pedagogico del *come*: non vogliono fornire una guida alla decodifica, o

pedanti istruzioni per l'uso (su questa linea si accolgano, l'*excusatio propter infirmitatem*, a riscontro dell'*amplificatio* dell'argomento, e la conclusione aperta con l'indicazione di un eventuale percorso di ricerca da trattare più doviziosamente).

L'obiettivo pianificato è quello di indirizzare il conciso annuncio preliminare a fornire un minimo di presentazione dell'autore e ad agevolare l'interpretazione dei versi. La lettura è tesa a valorizzare non più soltanto il valore inedito e astorico della *langue* captato con l'arte severa del romanista, quanto l'aspetto più espressivo e scheggiato della *parole* (in un certo senso quello che più compiutamente lo 'continizza', inquadrandolo e includendolo in quell'orizzonte d'attesa). Dal punto di vista delle scelte di forma e di contenuto, era chiaro che, come si è detto, essendo quello il periodo di più frequente e intensa (e quasi intrinseca) relazione, Pierro, anche non *sua sponte*, forse involontariamente, aveva orientato e sintonizzato il suo estro (più 'scheggiato' appunto) nel campo orbitale di quel lettore, così agognato e corteggiato. All'inverso, per notoria capacità di *divinatio*, questo era come se lo stesse aspettando o evocando nella direzione programmaticamente prediletta dal suo gusto.

D'altra parte, in quella «premessa» (con lo sguardo in prospettiva, a un tempo promessa iniziale e iniziatica), non era dato leggere una scelta meramente di programma. Le ragioni dello stile, fondamentali, attecchivano su valori profondi, tali da investire, come fossero archetipi, gli aspetti più intimi del *confrère*. In altre parole, anche qui, nell'atto della lettura, in corrispondenza della linea oggettiva dei testi, si prospettava quella (auto)biografica dell'auscultatore. Alla fine del 1969, nella lettera III, citando Dante, Contini poteva comunicare all'interlocutore la sua «speculare disposizione». Come dire il fondamento del 'corrispondere', la capacità per la quale, attraverso l'esperienza stilistica e letteraria, si arriva a condividere tratti significativi di quella che si suole chiamare la visione del mondo. Sulla base della lettera VII (ma si rimanda anche all'esordio della V e alla XXI), per più aspetti paradigmatica, quasi sincrona alla vicenda letteraria qui delineata, come non ritenere motivo di reciprocità, simbolicamente forte, la

contrapposizione netta e quasi assoluta fra la 'dimora' ossolana (dal lato del poeta, la più volte vagheggiata Tursi), freudianamente *heimlich/heimisch*, e le altre, al confronto 'non luoghi', spesso capaci di generare turbamento e spaesamento (*unheimlich*, appunto). Là ove riferisce dei «grumi di follia», il referto vuole essere altro che negativo, dato quello che affermava già nel 1938, commemorando Bédier, suo amato maestro, confermato e illuminato anni dopo, nel contesto della sua autobiografia, come «il dono della Grazia».

Nella diagnosi per il poeta di Tursi, non è chi non riconosca altri tratti dominanti nella coscienza del critico (ben profilati con passione e minuzia da qualche suo allievo di allora). È proprio in quel punto che l'opera di Pierro scava una traccia più profonda nel tempo biografico di Contini. Le parole («tanto lieve è la parete che ci separa dai morti!») con le quali si conclude l'*Avviso* premesso alla raccolta einaudiana *Varianti e altra linguistica* (finita di stampare «il 12 dicembre 1970»), per contenuto e cronologia, si attagliano perfettamente al poeta «tanatologico», fino a parificare le diversità. Non molto dopo, Contini ritornerà più distesamente sul tema in una lettera datata 29 ottobre 1972, indirizzata a Daniele, l'«ultimo amico» di Giovanni Comisso, posta quali «ultime parole» nella biografia del Naldini. Riuscirebbe meno congruo spiegare l'individuazione della centralità del tema della memoria, intesa non più solo come impressionistico «ricordo» (già nel titolo dell'esordio in dialetto), «ma come avvicinamento d'un mondo ctonio» (di «catabasi» discorrerà Folena, esplanando la perizia continiana), senza prima riferirla a quel frangente che vedeva l'elaborazione degli epicedî offerti a Schiaffini e a Longhi. Cultore assai stimato del genere (imperniato su quella sorta di *religio* laica dell'amicizia, sulla *pietas* rispetto ai maestri e ai sodali più intrinseci, volta a volta rievocati *post mortem*), Contini ha spesso considerato se stesso un superstite col dovere etico del testimone. Come è accertato che una parte non marginale dei suoi scritti non specialistici potrebbe essere sovratitolata «in memoria dei compagni perduti» (formula consacrata col saggio su Fausto Ardigò, ma inaugurata già nella dedica alla prima edizione degli *Esercizi di lettura*), così, non è casuale, se

*Com'agghi' 'a fê?*, il libro più continiano di Pierro, sarà votato «agli amici scomparsi».

Insomma, tutto fa pensare a una lettera non occasionale, nella misura in cui non possono dirsi 'occasionalì' altre simili esperienze, dalle più illustri (mettiamo quella in memoria dell'appena menzionato Ardigò, il «codicillo» al De Robertis delle varianti leopardiane), a quelle meno note (come le premesse alle *Pietre nere* di Buttitta e al Sinisgalli di *Archimede: i tuoi lumi, i tuoi lemmi!*). Nata in pochi giorni, di certo discussa a lungo con l'autore, progettata per essere edita, riesce infine non casualmente coeva dell'*Excursus continuo su Tonino Guerra*, quasi a qualificare la presenza e a ribadire i valori espressi nella *Letteratura*. Lettera aperta ed *Excursus* furono di fatto un forte segnale di indirizzo, non solo per i primi legittimi usufruttuari, Pierro e Guerra, ma per tutti quegli autori che, sparsi nella Penisola, animati a sperimentare, si accingevano con rinnovato vigore a dare i natali alla stagione che si dirà 'neodialettale'. Anche se, non solo allora, quegli esiti del poeta di Tursi si rivelavano assai più prossimi a quelli montaliani del *Diario del '71 e del '72* (e non solo perché dal punto di vista editoriale tra loro perfettamente sincroni), di quanto non lo fossero (per rimanere tra i vertici di quegli anni) a quelli epici di *Io faccio il poeta* (1972) del bagherese Buttitta, o a quelli raffinatamente lirici di *El vento de l'eterno se fa teso* (1973) del gradese Marin. La malleveria di Contini a favore dei due testi presenta simmetrie non meramente casuali (già a partire dalla funzione paratestuale alla quale sono chiamati la lettera e il risvolto) e non lascia dubbî sui suoi 'gusti' in fatto di poesia, nei primi anni Settanta.

IV. Per ben due volte, nel 1982, Contini ha occasione di interessarsi pubblicamente di Pierro: in un richiamo incidentale inserito nella testimonianza presentata a Matera, il 14 maggio, al simposio sinisgalliano (a dare prova, anche con la presenza, nonostante una forma fisica non delle migliori, dell'ammirazione per il poeta di Montemurro e della curiosità per i luoghi) e, più distesamente, nella relazione che inviò al Convegno tenutosi a Tursi nei giorni 30 e 31 ottobre.



Questo suo tributo, non senza ambiguità, posto sotto il titolo *Pierro al suo paese* (inizialmente *Pierro a Tursi*), letto da Mario Marti a conclusione dei lavori (a voler attribuire all'autore l'onore e l'onere dell'«ultima parola»), finì per essere eponimo rispetto all'intero volume degli Atti (stampati con qualche inopinato indugio solo nel settembre 1985) e, in essi, privilegio aggiunto, campeggerà nella sua assolutezza, definitiva, oltre la *Sintesi conclusiva* tracciata dal curatore, solo preceduto dall'*excusatio* agli «Egredi Amici», a mo' di proemio. Prima del convegno, o nella prospettiva di esso, il fondamentalmente crociano Pierro, senz'altro complice il variantista verbanò (nel 1979 era stato riproposto per più vasto pubblico, nei "Paperbacks", *Varianti e altra linguistica*, il libro che racchiudeva il più e il meglio di detta attività), aveva riscritto per una nuova edizione la sua maggiore opera, *Metaponto* (1982), forse anche per sollecitarne ancora una volta la musa filologica. Ai fini, è rilevante sapere che doveva essere proprio quello il tema specifico da sviluppare da parte di Contini in occasione del convegno, poi, come risulta dagli atti, svolto da un suo allievo, Luciano Formisano, e doppiato da Donato Valli. Per avvalorare la tesi, può essere di qualche utilità il ribadire che se Pierro possedeva il citato classico einaudiano sulla variantistica, Contini aveva avuto dall'autore con dedica datata «Roma, 30-6-82» il libro della protopoesia in tursitano riedito da Garzanti alla fine del maggio di quell'anno.

Nel 1988 il saggio è stato raccolto negli *Ultimi esercizi ed elzeviri* (insieme, ma in luoghi distinti del libro, col cennato *Ricordo lucano di Sinisgalli*), ovviamente senza l'informativa (avendo perso la sua funzione paratestuale) e con un poscritto di carattere bibliografico (all'interno del quale è omissa il rinvio alla «scheda» del 1968). Per fare luce sul significato complessivo del saggio, è utile considerare il suo punto d'innesto nell'organica sistemazione, nell'economia delle partizioni interne, in quell'ipersegno che è il libro di Contini. Questo, frutto dell'autoselezione dell'autore, appare strutturato secondo linee portanti di ricerca e categorie storiografiche che, come ha notato Roberto Antonelli per il volume istitutivo della serie, privilegiano il genere letterario e la pertinenza storico-culturale, senza che ci sia una cogente

distribuzione cronologica di opere e autori: *Premessa – Critica generale e monografica – Elzeviri – Varianti – Epicedi* [e, a partire dalla ristampa nei “Paperbacks”, 1989, in collaborazione con Giancarlo Breschi] – *Indice degli autori, delle opere anonime, dei personaggi, delle riviste e dei movimenti artistico-letterari – Indice dei manoscritti*. Più in particolare, la sezione *Critica generale e monografica* comprende: – *La poesia rusticale come caso di bilinguismo – «Sans rythme» – Espressionismo letterario – Rinnovamento del linguaggio letterario – Saluto a Marino Moretti – Palazzeschi: il congedo poetico – Premessa su Gadda manzonista – Gadda milanese – Nota per l'ultimo Pizzuto – L'«Itinerario stilistico» di Giacomo Devoto – Pierro al suo paese – «Excursus» continuo su Tonino Guerra – Il «Galateo in bosco»*. Le implicazioni teoriche di tali classi (certo non assolute) sono state chiarite tanto da Contini direttamente, quanto dai suoi commentatori. Basti qui un richiamo in breve di alcuni significati basilari. L'aggettivo del titolo, fra l'«escatologico» e l'«apotropaico» (come in celebri epigrafi sabiano-pizzutiane), serve a stabilire, in base a un principio non qualitativo ma cronologico, un ordine nel *corpus* di «scritti non strettamente tecnici», con preponderanza di contemporaneistica: *Esercizi, Altri* (passando per i *Nuovi*), *Ultimi, Postremi* (come per le precedenti *Stravaganze* di Pasquali, o per i quasi coevi *Appunti* di Dionisotti). L'«esercizio», con apparente *understatement*, richiama una mai disdegnata metodica (e più ancora, pratica) scolastico-pedagogica (parte costitutiva della sua didattica seminariale, spesso dialogica). PREGNO di valori etici intrisi nella spiritualità ignaziano-rosminiana (e forse ancor prima agostiniana), è distinto dal lavoro tecnico e teorico filologico-linguistico (si pensi al *Breviario di ecdotica* e ai postumi *Frammenti di filologia romanza*) e dallo sceveramento delle singole lezioni condotto in chiave strettamente formale, stilistica prima, strutturalistica poi (la variantistica). È fondato su un *primum sperimentale* di «competenza» (o «lettura») che è l'«auscultazione» il più possibile impregiudicata e aderente del testo (non altra dalla «ricettività» e dal «principio di passività» dell'amato pensatore roveretano), figlia della quale è l'esecuzione (quasi questo fosse una performativa

partitura musicale, o un'opera teatrale da mettere in scena) e, per altrettanto diretta estrinsecazione dimostrativa, le citazioni dei brani, le indagini interpretative più meticolose, in breve la «critica monografica». Proprio in quanto 'esercizio', questa, come la critica d'arte longhiana, nel coniugare sapientemente interesse diacronico ed esame sincronico, vuole essere qualcosa di aperto, in divenire, non dogmatico, e non richiama, se non da un punto di vista nominale, quella delle 'applicazioni' crociane, incentrata sullo studio di personalità singole, chiusa da un giudizio atto a caratterizzare il sentimento dominante all'interno dell'opera, assolutamente autonoma e individuale. Invece, fermo è qui l'obiettivo di individuare, attraverso solidi appigli dimostrativi, lo stile dell'autore, non altro dal suo modo di conoscere il mondo.

L'esercizio considerato, per i temi trattati, più che per il taglio esegetico, dipende da quello «milanese» del 1977 (precedente nella celebrazione, ma successivo nella stampa). Si presenta articolato in otto capoversi. Il primo, che funge da premessa, ha un avvio assertivo e un perentorio palesamento del tema (è nota la cura retorica con la quale lo scrittore domese progettava l'attacco dei suoi saggi): «Agosto 1960: qui cade il punto di non ritorno nella carriera di Albino Pierro, la data del suo ingresso nel canone dei nomi da non dimenticare». Poste come fonte le opere editate fino allora da Pierro, in particolare le due summe, *Appuntamento* per la poesia in lingua, e il trittico *Metaponto* (che legge nella «recentissima riedizione») per quella in dialetto, individuato lo scopo («ovviamente la teleologia del discorso va alla poesia dialettale»), la tesi è la «posizione-limite» (altrimenti, nel corso dello svolgimento: «situazione-limite», «natura-limite della situazione», «posizione estrema») assunta dal poeta di Tursi per «rompere il tetto della media vigente», come dire lo 'scarto' conseguente al «salto geniale» dalla lingua al dialetto. Nel corso dell'argomentazione, le prove addotte a sostegno sono (una per ciascun paragrafo): l'opera maieutica di Giorgio Petrocchi (gratificato quale «primo responsabile»); la necessità di una traduzione (abbrivio per approssimarsi al «più arcaico, astruso, difficile alla comprensione, dei dialetti d'Italia»); il dialetto come

«forma naturale» (dalla «bigamia linguistica» alla «ritraduzione», con implicito richiamo a quanto Mario Marti aveva sostenuto non molto tempo addietro); l'assenza di «scolari» o «catecumeni» (effetto della 'differenzialità' linguistica rispetto alla media regionale e nazionale); la «traduzione interlineare» dell'autore come «appressamento all'originale» più «conforme alla situazione protostorica» (esplicita autocitazione della clausola di *S.c.* 1); Pierro autore materico «preumanista». Nel comma finale, una *dangling conclusion* (il «desiderio di un programma» di approccio alla poesia dialettale, al solito, postcrociano, senza essere anticrociano) e la *callida iunctura* (memore di una lettera betocchiana) a mo' di sintesi valutativa della tesi sostenuta: «egli non parla il parlare del suo paese, ma il suo paese parla attraverso lui».

A soppesare meglio alcuni passaggi nodali, ecco dunque il critico dello stile analizzare la «bigamia linguistica» e, nel valorizzare l'esperienza in dialetto (allineandosi su posizioni che erano state già di Marti, ma che trovavano il poeta sempre più in disaccordo), dimezzare fortemente quella in lingua («un paululo patrimonio non immeritevole di apprezzamento, ma certo non sufficiente a fargli rompere il tetto della media vigente, "neocrepuscolare"»). Così, nell'esposizione, si sofferma sugli aspetti interni all'opera come il genere («Questa non è lirica, anche se contesta di materia autobiografica; o, se così la si chiama, non ha per contenuto i casi dell'individuo parlante ma la sua approssimazione massimale alla matrice linguistica»), la «qualità» dell'impervio dialetto (dalla «struttura [...] primitiva», al «vocabolario elementare», alla «superficie fonica [...] scheggiata, vetrina») e delle traduzioni (dell'autore e dei suoi «collaboratori»). Non tralasciando di interrogarsi intorno al perché del 'salto', alla mancanza di una 'scuola', al concetto di 'lingua d'autore': innegabilmente i temi più centrali sviscerati dalla critica pierriana negli anni a venire. Come, più in generale, non si può dire che siano rimasti senza ripercussione la prospettiva e l'auspicio di un superamento delle categorie crociane circa lo studio dei dialettali secondo «programma» di indagine monografica dei rapporti di lingua e dialetto (già lungimirantemente pronosticato qualche decennio prima, nella premessa al saggio sul lessico di Pea).

V. Nella relazione inviata al convegno tursitano, Contini aveva segnalato le allestende *Concordanze* da parte di «mani competenti» quasi a realizzare, «dopo oltre due decenni d'intensa costruzione poetica», quanto preconizzato da Petrocchi nell'onorarne l'atto battesimale. Molto probabilmente aveva cognizione dell'opera che si andava preparando nell'*equipe* della cattedra di un suo ex discepolo. (Meno verosimilmente si potrebbe collegare quell'allusione a un progetto parallelo, rimasto poi inedito, che aveva trovato un primo compimento in una tesi di laurea discussa nell'ateneo salernitano da un'allieva di Stoppelli).

La pubblicazione delle *Concordanze* a cura di Vincenzo Tisano, offre a Contini il destro per tornare a parlare di Pierro e degli atout del suo dialetto.

Per quanto attiene alle *Concordanze*, esito del Dipartimento di lingue e letterature romanze dell'Università degli Studi di Pisa, originate nel loro nucleo dalla tesi di laurea discussa da Tisano sul finire dell'a.a. 1979-1980 (quando ancora non sussidiava alcun vocabolario specifico della presente tipologia dialettale), sono state predisposte sotto la guida di Alfredo Stussi e di Antonio Zampolli, già correlatori in quella dissertazione. Caduta l'iniziale ipotesi editoriale presso il Laterza di Bari (così come quella più tarda del Pacini di Pisa), fuggate le remore di carattere metodologico (trattavasi sempre di un *corpus* incompleto, riferito a un autore vivente e attivo), il trasferimento dei dati (cresciuta progressivamente la mole del lavoro) dal nastro del calcolatore del Centro Nazionale Universitario di Calcolo Elettronico alla matrice tipografica avverrà, infine, nel 1985, col sussidio del Ministero della Pubblica Istruzione e del Consiglio Nazionale delle Ricerche, presso il Centro Stampa dell'Opera Universitaria dell'Università di Pisa. (Contini nella sua disamina non manca di rendicontare le caratteristiche esterne, bibliologiche: «[...] due fitti volumi in paginazione continua [...]», «Stampate in aspro offset, queste pagine sono gremitte [...]», determinate nel formato e nell'impaginazione appunto dalla fotorigrafia dei tabulati del calcolatore, allo scopo di evitare una ripetuta correzione di bozze e, quindi, in definitiva, per contenere i costi). Edite, durante l'anno accademico 1985-1986 hanno costituito materia di

esercitazione all'interno del seminario sul tema «Problemi di lessicografia computerizzata con particolare riguardo alle concordanze dialettali» tenuto dallo stesso Tisano nell'ambito della cattedra di Storia della lingua italiana di Mirko Tavoni. Sempre nel 1986, il 30 aprile, nell'aula "Bianchi" della Scuola Normale Superiore di Pisa, al cospetto di un Pierro particolarmente compiaciuto, sono state presentate da Antonio Zampolli, Luciano Formisano e Luigi Blasucci.

In definitiva, le *Concordanze*, se da una parte, all'insegna della continuità, muovevano nella direzione dell'analisi linguistica degli autori moderni e contemporanei (piano realizzato in quegli anni soprattutto con gli spogli elettronici pubblicati dal Mulino e da Olschki), dall'altra finivano per segnare un marcato punto di novità, in quanto nessun autore contemporaneo in dialetto, in attività, era stato oggetto di lemmatizzazione. L'azione era assai più incisiva perché operava su un dialetto per il quale mancava un quadro di riferimento normativo consolidato tanto a livello letterario, quanto a livello linguistico-grammaticale-lessicografico. Sulla base di un metodo rigoroso sia per l'aspetto filologico che per quello dialettologico, da subito si ponevano come fondamentale strumento ermeneutico, utile a descrivere la lingua idioletale di Pierro e, quasi in eguale misura, il dialetto pantoletale di Tursi. Partendo da tali asserzioni, si comprendono i consensi accordati da Contini prima che al prodotto, al «progetto» stesso, nonché l'enfasi con la quale Stussi presenta l'«impresa», sia quand'era ancora *in nuce*, al poeta, autore dei testi, sia in pubblico, in un «incontro» alla Biblioteca nazionale di Roma.

Ricevuta dall'autore l'edizione delle *Concordanze* (fa fede la lettera XXIII), nell'ottobre 1985 pubblica la recensione (genere 'parassitario' al quale da studioso criticamente attento al nuovo ha destinato pezzi giammai effimeri, alcuni dei quali 'esercizi' altissimi: sovengono quelle alla pasqualiana *Storia della tradizione e critica del testo* all'Ariosto del Debenedetti, al primo felibrismo pasoliniano).

Quale sicuro indizio dell'essere di là dalla mera occasionalità, anche questo testo è stato ricollocato in una silloge, più precisamente, per le cure di Renata Brogginì, nella seconda edizione delle *Pagine ti-*

*cinesi* (il libro che già nella prima, tra l'altro, aveva ripresentato l'apena citata, celebre malleveria data nel 1943 alle *Poesie a Casarsa*), fra i "Nuovi scritti (1979-1986)" che vanno ad accrescere la raccolta. La scelta della sede definitiva era in qualche modo predeterminata dal luogo che per primo l'aveva ospitato: il periodico di cultura politica liberale bellinzonese «Ragioni critiche» rinato, proprio con quel numero, sotto la direzione di Giancarlo Olgiati, in veste rinnovata e autonoma (non più come inserto ospitato dal quotidiano «Il Dover»). Editore, per il libro come già del periodico, Arti Grafiche A. Salvioni e Co. Posto che la collocazione editoriale definisce il tipo di destinatario, il taglio espositivo, il registro linguistico, il livello del contenuto, è degno di rilievo che il primo contenitore, chiaramente non una rivista specializzata, data l'area di prima destinazione, risultasse più vicino al soggetto scrivente che non all'oggetto e alla tipologia linguistica descritti.

Il titolo ripropone autoironicamente il celebre monito foscoliano parodiato allorché, docente a Friburgo, nel mettere a frutto gli esiti delle concordanze dell'americano Kenneth McKenzie, nel dimostrare l'utilità ermeneutica di siffatti strumenti, allora compilati solo da mano straniera, lanciava quella che sarebbe diventata una delle parole d'ordine della critica postrociana.

Il testo si presenta paragrafato con rientranze. Nel periodico le sezioni sono intervallate da interlinee, a significare i tre momenti in cui si articola. Il primo, dopo un *lead* di tipo espositivo, presenta un taglio prevalentemente informativo-argomentativo. Il recensore prende atto che l'auspicio espresso anni addietro era esaudito congruamente dall'«attuale alluvione», non senza sentirsene in qualche modo responsabile. Quasi a darsi altri titoli ('conosce colui che fa', è uno degli adagi da lui prediletti) per poter discutere in materia di concordanze, allude all'esperienza giovanile fatta notomizzando proprio uno dei primi dialettali, il milanese Bonvesin. Quindi passa in rassegna le funzioni apparentemente di mera contabilità alle quali risponde il «prodotto» (non ultima, per una filologica e oggettiva analisi del testo, quella di risultare un'estensione della memoria) e riferisce le prime e le più importanti di tali operazioni compiute in area anglosassone sulla base di ben sele-

zionati classici (dal Libro dei Libri, a Dante, Petrarca, Shakespeare). Segue un secondo 'blocco' ove riassume i dati bibliografici essenziali per identificare l'opera, chiuso con valutazioni, non nuove, relativi all'oggetto dell'iniziativa editoriale («[...] dopo aver tentato con decoro provinciale il verso italiano, ha avuto la geniale idea, dal 1960, di adottare il proprio dialetto [...]»). Come dire, almeno all'inizio, prima degli elaboratori elettronici, solo i testi ritenuti fondanti rispetto a un'intera cultura (solo l'essere parte del «canone dei primari poeti») potevano giustificare siffatte intraprese. Nel prosieguito, passando dal momento informativo a quello più specificamente valutativo, con un occhio al contesto, argomenta intorno alla necessità delle *Concordanze* dedicate a Pierro: l'aver questi dato forma scritta a una tradizione arcaicissima prima quasi solo orale, tale che l'esito, «una concordanza-vocabolario», risulti di ancipite valore («sono un omaggio al poeta Pierro, o Pierro è un pretesto [...] per descrivere il vernacolo di quella Tursi [...]?»); l'essere parte di un canone ormai affrancato da una condizione di minorità, inscritto «nell'albo dei sicuri lirici italiani di oggi» (con apparente contraddizione rispetto a quanto asserito a proposito del genere nella relazione tursitana). Infine, articola criticamente il giudizio sull'opera. Se è vero, come ha sostenuto altra volta, che «i recensenti non furono inventati per proporre premi di virtù», ma per sceverare con intelligenza la verità del testo, il giudizio, espresso con encomio, apoditticamente, nella lettera XXIII, trova la sua dimostrazione logica nell'analisi delle caratteristiche interne qui sinteticamente descritte. Poche le annotazioni di riserva: il «linguaggio spietatamente specialistico» utilizzato per le parti didascaliche e l'essere «felicitamente incomplete», come l'opera dell'autore in oggetto.

VI. Nel 1986, nel ripubblicare per i tipi di Scheiwiller un serto di poesie, con l'aggiunta della versione francese a fronte, Pierro, al solito, si procacciò una firma di garanzia. Come le lettere XXII e XXIII documentano, non si trattava di un viatico fatto ad arte per l'iniziativa, ma se ne rifunzionalizzava un altro nato per uno scopo diverso. È così che il libro si arricchì della «postface» di Contini.



Da parte sua, il critico, per una felice incoerenza, smentiva quanto espresso nell'esposto per gli atti, ove con preterizione aveva esternato le sue remore nei confronti di tale costume, rivolgendo al poeta esplicito invito a emanciparsene. Aveva sostenuto ciò, non solo perché stimava il Tursitano autore che poteva viaggiare solo ma, più personalmente, perché riteneva quella pratica una dissipazione in qualche modo 'servile' e, più generalmente, perché mosso dal punto di vista (capifila ancora una volta Mallarmé e Valéry) che l'opera è polisemica e l'artefice stesso (o qualcuno da lui delegato) non è l'unico, il primo e l'ultimo, a poter vantare la padronanza della verità da imporre dogmaticamente, con la pretesa di commentare il libro prima che il lettore ne abbia cognizione. A mo' di riguardo, mostrato con un certo affettato imbarazzo, non aveva mancato di esprimere una riserva verso tale obbligazione, mostrando chiaramente di percepirla come un dovere, quasi un rito (So che..., ma comunque...). La disposizione adottata, postliminare, è vista come più 'discreta' e più 'modesta', anche se non del tutto neutra (non senza contravviso, infatti la fascetta pubblicizzava «Contini presenta Pierro»). Bene intesa, questa, per specifica natura, vuole essere meno pretenziosa e più colloquiale con il lettore. Entrambi, postfatore e interlocutore muovono dal dato di aver già percorso il libro. Più che porsi come l'«ultima parola», rivolgendosi non a un lettore potenziale ma effettivo, il messaggio critico assume il compito di ripensare il testo letto.

Per storicizzare questa, che è la più consistente prestazione critica continiana intorno all'opera del poeta di Tursi, occorre riandare all'anno 1977 (punto culminante che sopra si è posto come discrimine nelle loro relazioni), giovedì 3 novembre, ore 18.30, a Milano, in una magnifica chiesa del '500 con affreschi di Bernardino Luini, il Coro San Maurizio al Monastero Maggiore di corso Magenta. Per ricostruire il contesto socio-comunicativo e pragmlinguistico, va detto che la serata, promossa dalla ripartizione culturale dell'amministrazione del capoluogo lombardo, posta sotto il titolo di *Esperienze e figure della poesia italiana contemporanea*, si inserì all'interno della terza edizione del ciclo "Musica e poesia" ed ebbe a presentare l'elegante *plaque*

firmata Albino Pierro e Silvano Scheiwiller, *Quattordici poesie e nove disegni*, grazie alla promozione di Sandro Boccardi, a un tempo anima delle iniziative municipali al San Maurizio e responsabile della collana “Il bicordo” ospitante il libro. Fu proprio questo, per il tramite di un eccezionale «operaio della filologia», Gianni Antonini, a intercettare Contini. L’occasione fu governata dalla regia esperta della milanese Maria Corti che, con Segre, Sereni, Agosti, fece parte della commissione scientifica delle suddette iniziative (Antonini, Corti e Segre sono compresi nell’elenco allegato alla lettera XXIV quali potenziali beneficiari delle novità pierriane). Preparatori ad essa sono da considerarsi la donazione degli autografi di sedici delle venti poesie di *Nu belle fatte* al Fondo manoscritti di autori contemporanei e un incontro a Ginevra, nell’Università della quale, allora, Maria Corti teneva la cattedra di italiano. (L’interessata, dipoi, a una richiesta di chiarimenti da parte di chi scrive, ha motivato la sua presenza in quel consesso, non tanto per un omaggio all’autore, «stimato ma non prediletto», quanto per una garbata adesione a una manifesta volontà del da lei venerato Contini. Data la mancanza del testo scritto relativo alla sua esposizione, probabilmente di mera circostanza, tracce di tale ‘stima’, in quegli anni, sono in alcune recensioni e in qualche lettera).

La presentazione fornì un appiglio per tenere a battesimo un ‘nuovo’ titolo. Per effetto della maieutica continiana, con un’emersione che ricorda quella del volumetto laterziano del 1973 (dall’epigrafe al frontespizio), il libro, rinnovato, perse l’intestazione generica, palesando quella più caratterizzante. A giudizio di Contini, era l’opera più alta del poeta di Tursi, con *Filò* di Andrea Zanzotto (l’ha registrato la Santschi in conclusione della sua *Promenade en littérature italienne*), «un des événements importants de la littérature italienne de 1977».

L’audiocassetta (la «bobina milanese» della lettera XXIII) preservata da Pierro registra e tiene memoria solo della presentazione di Contini, omessi altrui preamboli e convenevoli (anche quelli legati alla regia). Il testo, secondo pratica consueta per il filologo, eseguito sulla scorta di un canovaccio (le schede visibili nella rappresentazione fotografica dell’accadimento), pur se finalizzato all’ascolto (prima che

alla lettura), fugata ogni apparente veste dimessa, presenta da subito tratti e stile sorvegliati e colti, da Contini *difficilior*. Un'oralità stilizzata, messa a punto scientemente, modellata più sul lessico e sulle strutture periodali dello scritto che su un registro meramente colloquiale del parlato quotidiano più stereotipo. Il testo inciso serba alcuni degli aspetti pragmatici che l'hanno caratterizzato nell'*hic et nunc*, nella concreta realizzazione fonica dell'atto linguistico, mentre il mittente (che, come si diceva, non è solo un lettore, ripetitore di un documento scritto), dall'ideazione alla strutturazione e all'esecuzione, stabilisce, in presenza, faccia a faccia, una dinamica di rapporti con gli allocutori (co-invitati, interessati, allievi, amici, altri). Secondo il ricordo di Boccardi, l'effetto, il parlato-scritto del critico, già costituzionalmente arduo, ancorché contenutisticamente memorabile, arrivò ai non molti astanti eseguito da un'impostatura vocale non più quadrata e cristallina. Messo in conto che poco o tanto un registratore altera la sonorità timbrica (si sa che le onde sonore assumono frequenze diverse a seconda del mezzo che attraversano), rendendola non perfettamente identica all'originale, nella riproduzione si percepiscono tratti significativi del testo agito nel *continuum* parlato, dell'azione e dell'elocuzione: insieme ai contenuti (chiaramente non quelli legati alla gestualità, alla mimica, alla ostensione di luoghi oggetti persone, alla prossemica), alcuni aspetti illocutivi e gli indicatori prosodici (ritmi, intonazione e intensità di voce) che, modulati opportunamente, per esprimere moti dell'animo come meraviglia, ironia, affetto o, per marcare i concetti, con enfasi e assertività, si rivelano utili non solo a discernere, ma anche a identificare la modalità degli enunciati. Durante l'*actio*, parole e frasi sono scandite da Contini senza fretta e con timbro episodicamente reso meno fermo da qualche caduta di voce (determinata dai postumi della malattia che lo aveva colpito anni prima), inframezzate qua e là da quello fervente e franto col quale il poeta di Tursi, stimolato dal critico domese («[...] la mia pronuncia del lucano sarebbe, e me ne scuso, evidentemente lesiva della sua bellezza [...]»), di volta in volta, solerte, recita i testi (non senza improvvisi cambiamenti) e appronta la traduzione con qualche estemporaneo, quanto i-

natteso commento, quasi a conferire varietà e vivacità alla digressione. Insomma, parafrasando Valéry, l'occasione è stata propizia perché la «conversazione» avesse per limiti la soavità della musica da una parte e il rigore della matesi dall'altra.

Dal canovaccio di quello che nella lettera XXII chiama il «mio ovvero discorso milanese», Contini trasse più di uno spunto per elaborare il contributo per il Convegno di Tursi. La continuità/contiguità delle due esperienze è dimostrata dal fatto che ivi delineò «sulle generali» (come dice nella conclusione, «il desiderio di un programma») quanto qui è esposto ed esemplificato. Per i temi trattati (il bilinguismo/plurilinguismo, la «ctisi» della poesia in dialetto, le traduzioni e la tradizione del dialetto), rappresenta la naturale «integrazione» del saggio (come l'autore si perita di suggerire nella nota alla ristampa dello stesso nel 1987). D'altra parte, il «discorso», come da esplicita segnalazione dell'autore, per informare e per fare il punto in modo immediato, comprende al suo interno, aggiornata, la «scheda» biobibliografica e la recensione della produzione ultima (una delle costanti dei pezzi continiani è la ricostruzione, attraverso i punti più importanti, della storia e della carriera letteraria della figura considerata).

Dalla registrazione su nastro, Pierro (con qualche suo collaboratore) appronta la prima trascrizione del testo, passata poi attraverso il vaglio di Luciano Formisano, supervisionata infine da Contini per l'edizione a stampa. È questa la «copia» citata nella lettera XXII.

È opportuno rimarcare il fatto che il testo, quasi eco (distante ormai l'emozione generata dalla presenza fisica, sostanziata nella serata milanese del 1977), perviene mediato, segno di un segno: prima dal filtro spersonalizzante di una riproduzione meccanica su nastro, poi dal passaggio della trascrizione, dal suono alla grafia (e si sa che, *a priori*, come ha sostenuto in un'altra occasione, «la versione scritta prosciuga la redazione parlata»), per giunta con sacrificio della calorosa vocalità del locutore (la «bolla d'aria» della lettera XVIII), la medesima che si esprime per mezzo ma anche prima delle parole. Trascorsi circa due lustri (novembre 1977-luglio 1986), la «conversazione» vide finalmente la luce con una nota *in calce* che, con essenzialità, fornisce in-

dicazioni inequivoche sulla tipologia testuale, storicizzandola nel tempo e nello spazio, facendo cenno circa l'entità e la qualità dell'intervento apportato, definendo congiuntamente l'orizzonte d'attesa all'interno del quale, per un'interpretazione adeguata, il lettore è chiamato a rivivificare attivamente e a condividere il contesto evocato.

Compresenza di parlante e ascoltatori, turno conversazionale, *feedback*, con verifica diretta e speculare dell'efficacia dell'intervento, intersecazione e sovrapposizione di battute, indessicalità, in breve gli aspetti legati alla comunicazione non verbale che, parallelamente a quella verbale, la completano e/o la modulano dal punto di vista espressivo, sfuggono inevitabilmente nell'edizione a stampa. Questa, come ogni testo scritto, è in sé e per sé messaggio per un lettore indistinto. In essa le variabili diafasiche, gli elementi paralinguistici, cinesici e situazionali, rimangono impliciti, sottintesi o tradotti artificialmente sotto altra forma (segni interpuntivi, capoversi, spaziature, ecc.). Di là da quel vivace contesto pragmatico, la pagina a stampa diviene essenzialmente monologica, solo in qualche tratto segnata da lievi tracce della primeva situazione rappresentata, dialogicamente concertata.

Come per altri lemmi della bibliografia dell'autore diventati di pubblico dominio *a posteriori* (su tutti, il saggio sulla Scapigliatura piemontese del 1947 e quello su Croce del 1966), metterebbe conto interrogarsi sulla discrasia fra il tempo dell'esecuzione e quello dell'edizione a stampa, certi di vedere riposare la risposta più che nelle more di ogni bennato editore, o negli altrettanto fisiologici indugi autoriali, in ragioni più complesse (principe quella dell'aderenza del testo al dibattito storico-culturale in atto), complice un'elegante quanto proverbiale discrezione, non sempre esplicitate *apertis verbis* (non è fortuito se nel caso presente anche le lettere sono di poco aiuto).

Il traguardo conclusivo della «conversazione», cambiando luogo e statuto, recuperando per il titolo la didascalia posta nella fascetta, è, previo qualche tocco di *editing* per mano di Giancarlo Breschi, un capitolo dei *Postremi exercitū ed elzeviri*. Qui il curatore, coadiuvato da Segre e dagli eredi di Contini, avvalendosi della consuetudine aatoria-

le (a partire dagli *Esercizi di lettura*), scandisce la materia utilizzando le seguenti linee guida: *Critica generale e monografica – Registrazioni – Epicedi – Testimonianze – Elzeviri*. La prosa pierriana (come già *Pierro al suo paese*) è classificata in conclusione della prima sezione (*Leggere Dante – Il «Fiore» – Postfazione 1988 a «Italia magica» – Introduzione ad «Accoppiamenti giudiziari» – Contini presenta Pierro*) caratterizzata da saggi critici sostenuti da un lucido impianto teorico e da una ravvicinata visitazione dei testi, distinta dalla seconda (nuova rispetto alla serie di volumi affini), comprendente trascrizioni dal nastro rielaborate (con l'eccezione della conferenza su Cecco d'Ascoli sulla quale ha operato Emidio Vittori) a cura di Breschi medesimo (il distinguo, probabilmente, riposa sul fatto che, pur avendo una genesi affine ai lavori contenuti in quest'ultima, essa aveva avuto, come si è mostrato, Contini in vita, un'edizione vista, corretta e autorizzata), e dalle rimanenti, ove gli scritti sono più strettamente legati alla vicenda e agli incontri personali e intellettuali del critico.

L'esame della «conversazione» mostra che non è una ciacola spontanea (il primo e più importante indicatore è ovviamente la formalizzazione testuale, la struttura enunciativa complessa), o improvvisata (già per il fatto di essere inserita in una programmazione nella quale erano chiaramente indicati i termini del mittente e del destinatario primo, definiti i ruoli dei partecipanti, il titolo, il tempo, il luogo). Via discorrendo, altri appellativi sono convocati al fine («introduzione», «presentazione», «dimostrazione», «discorso»), per questa che di fatto è un'esposizione analitica e serrata, storicamente documentata, condotta con grimaldelli efficaci e aggiornati.

Per caratterizzare il genere, la conversazione si distingue fra i discorsi orali per il suo essere un testo dialogico. Come il colloquio, la discussione, il dibattito, la tavola rotonda, essa implica una sequenza di turni fra parlante e ascoltatore. Entrambi, alternandosi nel ruolo, cooperano allo sviluppo del discorso. Quanto dice l'uno è determinante per quanto aggiunge l'altro. Quella di cui qui trattasi, è una conversazione svolta essenzialmente a due voci, in pubblico. L'alternanza è determinata dalla scelta strategica di far eseguire direttamente dall'au-

tore i testi citati. La dialettica così realizzata permette di vivacizzare il conversato per tutta la sua durata. Mette conto rammentare alcuni dei connotati che pertengono al termine, già nell'etimo (*conversatio* 'comunanza di vita, pratica, dimestichezza'): il carattere corale e mondano, la varietà degli argomenti, il tono discreto e amabile, la forma breve e piana, con (nell'accezione di Contini) un certo *understatement* diretto a suggerire il carattere non ufficiale e quasi informale dell'incontro (per una migliore simmetria comunicativa, a porre la sua figura non nelle vesti *ex cathedra* del filologo, ma in quelle amicali dell'interlocutore: l'io che duetta con il Lei, Piero, e di tanto in tanto ammicca al voi, gli astanti, per cercarne la condivisione). In definitiva, un momento proficuo alla nascita e alla validazione immantinente delle idee, oltre che una forma per esprimerle (assai consentanea alle corde del Domese).

La conversazione, rimarcando la sua matrice orale, è collocata in modo diverso non solo rispetto al saggio *tout court*, ma anche in riferimento a tipologie come la relazione, o la conferenza (testi orali, monologici, formali). Ammirata quale impareggiabile dono in autori e amici (i celebrati *grands causeurs*), rientra in un genere testuale più volte meritevolmente usufruito da Contini, prediletto (ma il termine fu caro anche a Sainte-Beuve e a Croce, che se ne avvalsero per individuare intere serie delle pagine critiche), date alcune caratteristiche intrinseche (la rinuncia, tattica, di una visione globalizzante; la fluenza dell'argomentazione, non necessariamente vincolata ad apparati bibliografici esplicativi e/o di commento; l'inserzione di particolari apparentemente solo aneddotici all'interno del discorso e dell'analisi; una certa informalità; la tonalità di parlato). Nella bibliografia, nella serie degli scritti concepiti (almeno inizialmente) per essere ascoltati, di volta in volta diversamente essoterici (al livello più alto, a partire dall'impianto teorico e argomentativo, si pensi alle magistrali prolusioni del 1939 e del 1953, o allo scritto-parlato di una solenne lezione lincea come *Filologia ed esegesi dantesca*), all'insegna della 'conversazione' sono etichettati testi paradigmatici nella storia della critica, come, per fermarsi a qualche esempio, i più ufficiali *Il senso delle cose*

nella poesia di Michelangelo, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, *Parere su un decennio*, *Il linguaggio di Pascoli*, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*, o meno conosciuti come *Dialetto e poesia in Italia*, *I Promessi Sposi nelle loro correzioni*, *Les origines de l'épopée française* (gli ultimi due a lungo noti forse solo alla felice memoria dei presenti). In questi, come in altri la cui genesi rinvia a un'allocuzione discorsiva, il testo a stampa è stato ricavato e talvolta rielaborato susseguentemente (alcune volte sulla base della trascrizione dal nastro, non soccorrendo se non le 'schede', non altro – si diceva – che tracce funzionali a registrare e a evocare una *performance* di molto più ricca). Nei primi, l'operazione fu guidata, corretta e rivista dall'autore; nei secondi (non a caso, rispetto a quelli, meno catafratti), è stata realizzata, sia pure con «interventi minimi» (comunque non trascurabili), da mani non autoriali. Quello pierriano, nella gamma possibile del 'parlato' continiano, si colloca a metà strada fra le due tipologie addotte.

Le varianti fra il testo registrato della «presentazione» e quello edito hanno un rilievo linguistico e stilistico. Una larga parte di esse è funzionale alla resa a stampa. Vengono espunte o razionalizzate le ripetizioni che nel discorso orale costituivano più che un valore sintattico, una sottolineatura semantica. Così la ridondanza si traduce quasi sempre in una variazione e in un arricchimento a livello del vocabolario. Altre volte le correzioni servono a tradurre nello scritto quanto eseguito oralmente nell'esposizione. Alcune infatti sono funzionali a riprodurre alcune movenze del parlato, a ribadire proprio quell'oralità d'origine. Si pensi all'uso delle domande, dell'elisione e del tronco. I versi sono citati secondo la lezione presentata dai testi a stampa, non secondo quella orale dell'autore (data una certa difficoltà visiva, Pierro nell'eseguire i suoi versi non leggeva e, in taluni casi reinventava). Non è qui il luogo per approfondire, ma la sempre più consistente tradizione di studi sul 'parlato' e la coscienza critica affinata da strumenti e metodi di indagine più efficaci (primariamente la teoria della lingua in atto), fanno auspicare che gli esempî menzionati (incrementabili con altri come le interviste, le testimonianze, le commemorazioni), proprio ove siano più conservativi degli elementi di pu-



ra tradizione orale, permettano di evidenziare e valutare le strategie di costruzione testuale del 'parlato' continiano, gli aspetti della sua eloquenza, finora non abbastanza considerati dai suoi esegeti.

A curiosare nella tramatura del testo, si nota che già l'*incipit*, intricato nella rete dei rimandi culti, quali altrettanti fatismi (proporzionalmente più impliciti ove le conoscenze erano più condivise, almeno col primo dei suoi interlocutori), non lascia adito a dubbî sulla natura dell'intervento e sul grado di partecipazione esatto. Come altre volte (si pensi all'avvio della recensione sopra considerata e soprattutto dei celeberrimi *Preliminari sulla lingua del Petrarca*), nel presentare le linee generali dell'argomentazione che intende svolgere, Contini propone/discute il titolo (l'«epigrafe», l'«etichetta») allo scopo di meglio puntualizzare l'oggetto del discorso e ancorare l'attenzione degli astanti. Per essere ben compreso, l'avvio va storicizzato e riferito a quanto in quegli anni, col radicamento dell'identità linguistica nazionale all'interno di fasce sociali sempre più consistenti, prima quasi solo dialettone, si realizzava in direzione di un affinamento di nuovi metodi e strumenti di indagine per sceverare tale ordine di problemi. Si pensi, in sede scientifica, all'opera del Centro di studi di grammatica italiana dell'Accademia della Crusca, o a quella del Centro di studi filologici e linguistici siciliani e, anche in luoghi più divulgativi, alle discussioni tenute circa la 'nuova questione della lingua'. Alle vetere ed empiriche opposizioni lingua/dialetto, scritto/parlato, subentrava un punto di vista mirante a classificare usi formali e usi informali e, nell'universo dell'oralità, col Nencioni, parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato. Il primo rimando (aggiornatissimo rispetto agli esiti della linguistica) allude al libro di Rosanna Sornicola, *La competenza multipla. Un'analisi micro-socio-linguistica*, finito di stampare nel marzo 1977, dedicatario Alberto Vârvaro, settimo nella collana "Strumenti linguistici" diretta da Gianfranco Folena per Liguori editori. La «giovanne» (allora ventiquattrenne) e «armatissima» (basti pensare ai lavori sul «parlato» che da lì in poi darà alla luce) autrice, dopo un primo capitolo centrato sui «fondamenti teorici e metodologici» (in chiave «generativista»), delimitati concetti come «monolinguismo», «bilinguismo»,

«diglossia», «competenza» appunto, espone i risultati di un'indagine «sul comportamento linguistico di un parlante nativo siciliano, nella scelta d'uso fra i due codici dell'italiano standard e del dialetto siciliano». Un pretesto, o poco più («un poco strizzando l'occhio»), rimanendo distanti non solo il soggetto dell'indagine (la «donna di quarantacinque anni, nata in Sicilia, a S. Stefano di Calabro»), con l'istruzione magistrale, sposata a Napoli..., solo assai caudicamente potrebbe ricordare tratti del Pierro 'emigrato' da Tursi a Roma), ma anche i mezzi e i fini (da una parte «l'impiego delle tecniche socio-linguistiche nel tradizionale campo di studi della dialettologia italiana», dall'altra l'«esercizio» sulla materia verbale, la lingua e lo stile di un autore).

Con agile virata, passando al corpo del discorso, al solito articolato in proposizioni ed esemplificazioni, qua e là condescendendo col Pierro non squisitamente lirico del recente poemetto *'A ciuccia d''acciprè-vete* (allora consegnato in un volume collettivo), per mostrare con maggiore chiarezza il punto di vista ai presenti, affronta l'argomento sul quale è assato l'esame: il plurilinguismo letterario (chiave di lettura da lui felicemente esperita altre volte, anche a fronte di autori maggiori e massimi). Questo è visto soprattutto attraverso i termini della *voxata quaestio* del 'passaggio' dalla poesia in lingua a quella in dialetto e della voltura delle poesie dal dialetto alla lingua.

Posta l'attualità del tema, orditi il pretesto editoriale e i richiami alla letteratura critica, interna (Figurelli) ed esterna (i linguisti, Pasolini), ricostruito il *curriculum* dell'autore con un rapido *excursus* bibliografico, stimata l'esperienza in lingua (il dimidiamento si fa per essa perentorio) e valutate alcune ipotesi circa la sua eziogenesi (non crede a quella per la quale sarebbe stata una traduzione dal dialetto; piuttosto se traduzione doveva essere, lo sarebbe stata da una lingua 'che più non si sa'), 'ambienta' la poesia tursitana nella cultura storica (l'occasione è utile per riandare a uno dei cardini della sua formazione, la *koiné* europea della memoria che ha visto in Proust il patrono), nella geografia e nella psicologia collettiva, giustificandola quindi in base alle credenziali del dialetto alla data del 1960 (Gadda, neorealisti,

il «fiore» dei dialettali), al suo essere una variante rara (ineludibile la concomitanza con Pasolini) e alla sua astoricità (comprovata dai sondaggi di uno dei suoi collaboratori, Braccini). Più in dettaglio, relativamente alla polemica fra ‘creazionisti’ ed ‘evoluzionisti’, Contini opta per una terza via. Parla di «spacco», «separazione», «passaggio», «salto», «ctisi», ma anche «operazione istintiva». La conclusione della lettera XX, ove invita l’interlocutore a un doppio lavoro, esterno e prima interno che edifichi la parola, da una parte sgombera eventuali dubbî circa la corretta interpretazione del sintagma, dall’altra ribadisce la sua ferma convinzione che la poesia sia soprattutto un ‘fare’, un incessante processo verso la politezza dello stile, *work in progress*, in conformità all’escomio della recensione.

La traduzione (secondo gli insegnamenti di Terracini) è un problema di bilinguismo. Contini, analista delle traduzioni altrui (fra i primi Carducci, Bacchelli, Gadda), sperimentatore in proprio (a esempio, quando parafrasa Dante di *Tanto gentile*, o quando traspone Gil Vicente della *Trilogia delle barche*, o quando, stile del secondo Ungaretti e lessico montaliano, volge Hölderlin), dalle note giovanili *Di un modo di tradurre* alle impressioni estreme raccolte in *Diligenza e volontà*, ha sempre ritenuto l’argomento un punto nodale dell’esperienza, e non solo di quella letteraria. Pur concedendo una verità di fondo all’assunto crociano, per il quale «la traduzione è certamente o inadeguata, o sostitutiva, o un’“altra cosa”», pesandone il ‘diritto’, con Gentile, come Folena, di là da Croce, ha sempre visto in essa un fondamentale strumento ermeneutico, l’inevitabile luogo ove, nell’‘esercizio’ di collazione con l’originale, contrastivamente, meglio si manifesta la ‘differenzialità’ fra due lingue e due culture (nel caso in oggetto, massima rispetto all’italiano), come dire il *primum* che il critico deve saper individuare, monitorando il rapporto fra sinonimi e affini, determinando i valori strumentali ed espressivi delle due lingue, mettendo a confronto la lingua e la grammatica del traduttore con quelle dell’autore. Per questo la traducibilità diventa un parametro per valutare la grandezza del poeta, un momento rilevante della vita di ogni opera, il criterio col quale misurarne la classicità.

Come nella dissertazione degli atti, sviluppa il tema della bigamia linguistica pierriana attraverso tale istituto e, alla luce della jakobsoniana 'grammatica della poesia', legge alcune peculiarità morfosintattiche, definendo 'materica' la poesia del Tursitano (con termine allora di fresco conio). Nella lettera XI scrive: «Una lingua 'minore' male tollera traduzioni (che non siano soltanto utili), appunto perché la fisicità vi è, se non tutto, molto, e i procedimenti astrattivi vi hanno scarso luogo». Questo punto di vista teorico, che ha fondamento nei luoghi dianzi riferiti, lo pone più vicino alla traduzione non 'bella', perché del tutto letterale, interlinearmente giustapposta dal poeta metafraste (certamente per ridurre la distanza culturale fra le due lingue, forse per adibirla come base di successive ritraduzioni), che non a quella di servizio tentata da Petrocchi, o a quella poetica di Fiore (così il punto di vista linguistico si coniuga con quello stilistico, il problema della traduzione diventa problema *anche* del traduttore). In conseguenza di ciò, gli apprezzamenti alle traduzioni in sistemi linguistici e culturali remoti, nonostante il ruolo da lui avuto nella nascita di quelle in francese della Santschi e in angloamericano della Farnsworth, non sono esenti da qualche riserva: secondo quanto asserito nella lettera XI e in *S.c.* 3, i lettori maturerebbero un'immagine superficiale e fallace della sostanza, oltre che della fonicità e del timbro dell'originale.

Per inciso, non è senza una logica coerenza e non è per una mera questione di misura editoriale se, a differenza della «scheda» e della lettera prefatoria ai *Curtelle*, la presentazione milanese non sia stata tradotta in francese. Luciano Formisano suggerisce che Contini, al di là di qualche non taciuta riserva verso le due esperienze precedenti, abitualmente non amava che i suoi testi (in italiano, o in francese) fossero tradotti, quasi certamente per tema di vedere svanire molte delle implicazioni che la sua scrittura connota. Operazione sicuramente non semplice, come (gli accostamenti sono di Costanzo Di Girolamo) tradurre Nietzsche, o Marx, o Rabelais, o Sterne, o Gadda.

Al pari della lettera premessa ai *Curtelle* e il contributo al convegno tursitano, il discorso milanese presenta un epilogo aperto. Fermo l'assunto della storicità e della parzialità delle risposte della critica, in-

tendendo la ricerca come continua approssimazione al valore, è lì che l'autore, anche in altri suoi celebri luoghi, (si) pone domande con funzione più che meramente retorica, beneficamente provocatrice, pedagogicamente costruttiva: tracce, ipotesi e programmi per inusitate indagini, più che approdi assoluti e definitivi.

Resta da dire che la differenza di destinazione d'uso e di contesto cagiona il cambiamento di impianto metodologico rispetto al saggio 'tursitano', con la puntualizzazione che in entrambi, come nei migliori lavori dell'autore, le indicazioni di metodo sono parte relata con le notazioni e le argomentazioni. Tra il saggio-conferenza e il saggio-conversazione permangono altresì (come si è notato) la continuità degli argomenti, l'esposizione chiara e dettagliata, il linguaggio esatto (non scevro di tecnicismi), lo stile illeggiadrito da aneddoti, microracconti, accostamenti dotti. Nello specifico, al Convegno, *in absentia*, Contini invia un compendio della problematica generale senza dimostrare per esempî; viceversa, nel discorso 'milanese', *in praesentia*, riserva congruo spazio all' 'esecuzione' dei testi per una diretta e immediata fruizione dei valori dei medesimi, a coronare uno scopo valutativo non meno che dimostrativo. Manifesto è che la *varietas* nell'angolatura rende più complementari i due divisamenti e costituisce valore aggiunto del fare continiano.

VII. Com'è noto, l'opera critica in oggetto è la più lontana delle possibili da un'idea di lettura *ne varietur*, o estrinsecata in un «ritratto in piedi» chiuso nella perfezione del libro. Infatti essa trova nella dimensione del laboratorio e dell' 'esercizio' la sua più specifica connotazione (non sarebbe mero filologismo riconsiderare in dettaglio il significato delle varianti di colui che a buon diritto è stato il più importante variantista italiano; queste, non poche e non lievi, introdotte nelle riedizioni degli scritti critici, risultano programmaticamente sminuite dal loro artefice, quasi sempre ignorate dai suoi studiosi). È anche per questo se degli autori da lui maggiormente indagati è dato cogliere riferimenti laterali, in luoghi apparentemente distanti, con effetti di inedite (spesso), suggestive (sempre) copulazioni. Come il dantista, il

montalista e il gaddista non sono onnicompresi, monograficamente, nelle rispettive sillogi, così sarebbe assai singolare immaginare un Contini analista pierriano consegnato tutto e solo negli scritti specificamente destinati all'argomento in oggetto. I richiami e le citazioni in luoghi bibliografici non strettamente vincolati in nome del Tursitano, in una visione di superficie, non sembrano immuni da ripetizioni e sovrapposizioni concettuali. Di fatto, nel testimoniare fedeltà a un punto di vista critico, ne provano la durata nel tempo, lo fanno assurgere al rango di verità suscettibile solo di alcuni affinamenti (quello esatto dalla ricerca sull'opera nel suo farsi). La loro novità più propria, ciò che poi è rilevante, consiste nel contestualizzare e nel magnificare quell'esperienza in dimensioni linguistiche e stilistiche più vaste (nel rapporto dialettico tradizione/innovazione, nell'ambito delle poetiche letterarie del ventesimo secolo), in breve, nella storicizzazione della medesima. La dialettica tutta continiana tra «angolo visuale particolare», «sincronico», «monografico», e «panoramica a largo raggio» utile a rintracciare nella diacronia l'«etichetta comune», trova proprio per un autore come Pierro una congrua realizzazione. Se si cercasse ancora una ragione dell'inclusione del Nostro nel canone, questa, sottesa tra le righe dell'antologia, coerente, come si è visto, con quanto emerge in forte evidenza in altri scritti, diventa sempre più palmare man mano, dal particolare al generale, si usufruiscono testi non specificamente monografici sull'autore.

Nel *Rinnovamento del linguaggio letterario*, edito nel 1976 (ma il convegno si era svolto nel 1973, l'anno di *Curtelle a lu sóue*), il filologo ritorna sul tursitano di Pierro, quasi autocitandosi (rispetto alla lettera ivi premessa). A differenza del discorso monografico (ove l'inquadramento in chiave di geografia e di storia letteraria offre una focalizzazione ravvicinata dei colori e delle sfumature più impercettibili), nell'ampiezza del profilo, è dato cogliere le interrelazioni all'interno delle poetiche novecentesche. Sempre a proposito dei riferimenti estravaganti, bisognerà ripercorrere le prime battute del *Ricordo lucano di Sinisgalli*, commemorato a Matera il 14 maggio 1982, edito negli atti nel 1987. Qui, il critico, autodefinitosi «il più settentrionale opera-

tore culturale d'Italia» (epiteto altre volte ascritto a Pio Rajna e a Carlo Calcaterra), nel tracciare le linee maestre della letteratura lucana del secondo e del tardo Novecento, mentre esemplifica «le due componenti, terrigena e umanistica, della cultura di Basilicata» e registra a mo' di partita doppia il dare e l'avere rispetto a quella nazionale, fa capolino sull'«attività di Albino Pierro» quale momento significativo della prima delle due, indicata come «la grande rivelazione, per le altre regioni d'Italia, di questo dopoguerra» (fra le righe dà notizia di aver avuto una prima «idea» del «vernacolo» lucano grazie a un dono di Giuseppe De Robertis, *Casa e patria ovvero il dialetto e la lingua. Guida per i materani*, un «libretto» di Francesco Rivelli, edito nel 1924, sulla spinta della Riforma Gentile, in obbedienza alle prescrizioni dei nuovi programmi ministeriali della scuola primaria). Più avanti, nel medesimo epicedio, anche se non chiamato in causa direttamente, non è chi non scorga allusioni al Pierro «ctonio» e a quello dei «contrappunti tanatologici» («centro» di quella poesia). Un'altra menzione è nella *Presentazione* allegata alla riedizione delle poesie dialettali *Alegar e Grazia* dell'ossolano Armando Tami. È datata «Novembre 1987», in piena stagione neodialettale: chiedendo venia per l'autocitazione, ricorda il proprio apporto perché quel momento propizio si avverasse, a partire proprio dai nomi di Pierro e Guerra celebrati nella *Letteratura*.

A spigolare fra gli inediti, occorrerebbe principiare dalle 'citazioni' accennate nella lettera I, ove fossero quelle tracce tangibili che si hanno invece del seminario di Filologia, tenuto alla Scuola Normale Superiore di Pisa, l'11 marzo del 1977. Per l'occasione, Contini (estimatore in proprio della valentia del poeta di Tursi, catalizzatore dell'interesse e creatore di una sorta di contagio, ancora una volta efficace quasi quanto le iniziative più dirette), con l'attiva corresponsabilità di Alfredo Stussi e del preside della Classe di Lettere e Filosofia, Giovanni Nencioni, aveva promosso una serata in onore di Rohlf's e di Pierro. Le lettere del Domese tacciono dell'evento ma, intorno alla laboriosa organizzazione del medesimo, vi è traccia fedele in quelle inedite di Nencioni a Pierro. Nella Sala degli Stemmi, come da program-

ma, dopo la relazione sul tema «Il Mezzogiorno d'Italia: aspetti e problemi di geografia linguistica» a opera del padre e decano della dialettologia di quell'area, si ebbe dalla voce dell'autore la «Dizione di liriche in dialetto tursitano» (anticipata dalla traduzione delle medesime letta da Nencioni). Per inciso, nella dotta e non breve «passeggiata attraverso le lingue romanze», all'insegna della *Sprachgeographie*, il più che ottuagenario professore emerito delle Università di Monaco e di Tübingen non fece sosta alcuna sulla poesia di Pierro (non senza delusione da parte di quest'ultimo). Come si evince dalla registrazione su nastro, Contini ebbe il compito di introdurre gli illustri ospiti. Per quanto concerne Pierro, non altro che un assaggio di quello che presenterà più effusamente, da lì a qualche mese, in un luogo terzo, a Milano. Per «il linguista e l'amatore di poesia» (sintagma reiterato nel rendiconto per gli atti, ma presente anche altrove nell'uso dell'autore) la scelta espressiva tursitana è a un tempo la più nuova, ma anche quella che meglio permette il recupero dell'originario e dell'autentico.

Fra le occasioni mancate, sono da annoverare le omissioni in luoghi che pure ne avrebbero giustificato la presenza. Non tanto, o non *in primis*, nella relazione lincea *La poesia rusticale come caso di bilinguismo* edita nel 1969 (ma celebrata nell'ottobre dell'anno prima), versata su fatti non contemporanei (salvo che per qualche proiezione teorica), quanto invece nel capitolo sull'*Espressionismo letterario* edito la prima volta per l'*Enciclopedia del Novecento* nel 1977, quando il Tursitano, annoverando fra le sue corde *Curtelle a lu sóue* e *Com'agghi''a fè?*, contava di aver segnato un punto di merito proprio in quella 'linea espressionistica' là nitidamente tracciata. Assai improbabile l'amnesia per conto di quel critico, ciò fu per il poeta qualcosa di non molto diverso da una prova non superata. Va altresì aggiunto che, se da un lato Pierro ebbe a comprendere e giustificare l'amico per non aver potuto far parte direttamente con un suo contributo al convegno salernitano del 1985 (ov'è comunque incluso fra le autorità del comitato d'onore), non riuscì a capacitarsi dell'assenza di una menzione di ricordo tra i frammenti autobiografici di *Diligenza e voluttà*.



VIII. Dalla disamina emerge che, nell'auscultare' la poesia pierriana, Contini ha messo a frutto tipologie testuali, scritte e orali, sicuramente varie nei generi e negli stili: messaggi epistolari compresi, si va dalla scheda alla lettera-prefazione, dalla presentazione alla conversazione, dalla relazione alla recensione. Alcune di queste, perché contingenti, sono forme tradizionalmente poco togate, *in minore*, ma il lettore è aduso a quelle che di volta in volta il filologo chiama «premessa», «giustificazione», «saluto», «avvertenza», «avviso»... e non si lascia trarre in inganno perché molte volte il rigore argomentativo e la veste espressiva sono del Contini *difficilior* e perché proprio attraverso di esse spesso ha distillato pagine critiche decisive. Anche qui, secondo la premessa ad *Altri esercizi*, è dato registrare «prodotti» redatti «su amichevole commissione, fuori degli austeri predicati della “vocazione” e della “necessità”» o, per parafrasare le parole di uno di essi, un ‘cedimento’ occasionale rispetto al «premente costume editoriale» (*S.c.* 3). Anche qui, come in quell'*Avviso*, con giusta proporzione e scelta di campo, si giustappongono lo «sguardo miope e microscopico» e quello «macroscopico e grandangolare», «alle analisi l'apodissi di concentrati epigrammatici» (non diversamente, nell'attacco dei *Preliminari sulla lingua del Petrarca* aveva parlato di «angolo visuale particolare» distinto dalla «visione globale»). Anche qui, le linee teoriche non sono un *a priori*, ma sono articolate nell'analisi critica, quasi a farle derivare da questa, poste specularmente, all'inizio e alla fine, in un impianto argomentativo aperto. Anche qui, in una struttura discorsiva oggettivamente stringente, fra le volute complesse della sintassi, s'ingemma il coinvolgente fulminio di micronarrazioni e aneddoti personali nei quali trova agio la soggettività. La 'competenza multipla' di Contini si appunta così sulle opere di Pierro, in italiano e in dialetto, nonché sulle loro traduzioni. Più in particolare per quelle in francese, invitato a ritagliarsi un ruolo di supervisore del dattiloscritto di *Les amoureux*, dà prova, qualora ce ne fosse stato bisogno (non si dimentichi col filologo romanzo, il critico che veste l'abito del «divulgatore»), della sua profonda padronanza della lingua d'oltr'alpe. Considerata l'efficacia delle «osservazioni», quasi del tutto recepite da parte

della Santschi (attiva collaborazione e magistrale rigore attestati in misura non diversa a proposito della traduzione delle *Ultime* di Pizzuto, o della sua *Note pour le dernier Pizzuto*), risulteranno fondate l'«admiration» e la «reconnaissance» che la traduttrice registra sull'esemplare del libro oggi conservato nel Fondo Contini.

Da un esame contrastivo di lettere e perizie critiche appare certo che il punto di vista sull'autore e sull'opera ha avuto una sua progressiva messa a fuoco, così come la dimensione e la collocazione nei parametri di tempo e spazio. Soprattutto la 'scheda' può delineare tale approccio nella diacronia, con i suoi periodici aggiornamenti, dalla (ma anche nella) *Letteratura dell'Italia unita* allo *Schedario*, con l'affinamento del giudizio, man mano che l'indagine aumenta di spessore e profondità. La lettura dell'opera pierriana afferisce agli anni fiorentino-pisani dell'esperienza di Contini, durante i quali matura capitali conquiste critico-filologiche come l'edizione dell'*Opera in versi* di Montale e l'attribuzione del *Fiore* a Dante. Più in genere, alla stupita adesione del linguista e dell'amatore di poesia, al tempo della scoperta, negli anni Sessanta (più di tutto per la venerabilità e virgineità della variante dialettale), subentra, nel decennio successivo, una partecipe, maieutica attenzione, determinatasi, in séguito, in vigili e misurati distinguo. Negli ultimi riferimenti, in misura diversa, diminuisce la *verve* del militante che interviene in corso d'opera, orientandone i destini, e aumenta il punto di vista dello storico e del filologo che fissa i dati secondo gradi e valori di obiettività. Di sicuro hanno contribuito allo scopo il contatto costante e penetrante con l'opera, l'incontro e la frequenza dell'uomo, la dialettica con altre esperienze di lettura volta per volta proficuamente stabilita, appassionatamente sollecitata, filologicamente registrata (fermo restando che in quella sorta di partita doppia del discorso critico, i crediti dello studioso di Domodossola eccedono di molto i debiti rispetto agli altri lettori).

IX. Nell'opera di Contini si può ritagliare (come è stato fatto autorevolmente) il dantista, il leopardista, il proustista, il montalista, il gadista, il pizzutista..., tutti fondati su rinomati rapporti critici. Ci si

chiede se le pagine escusse bastino a legittimare un altro inaudito epiteto. A tal fine, occorrerà misurare l'effetto indotto da tali scritti (non disgiunti dal magistero più diretto) nei confronti degli studi e di quella che si è soliti chiamare letteratura critica sull'autore. Quella su Pierro potrebbe essere un banco di prova significativo attraverso il quale caratare la fortuna di alcune sintesi, delle tante *auctoritates* da citare o da discutere (si pensino, nelle rispettive storie della critica, quelle più note esperite per Dante, Petrarca, Manzoni, Leopardi, De Sanctis, Croce, Proust, Montale, Gadda, Pasolini e altri), spesso utilizzate quale chiave e forse formula cognitiva/risolutiva nell'esercizio interpretativo.

In primo luogo è assai nutrito il drappello dei lettori guadagnati alla poesia del Tursitano (e di quella in tursitano) perché incentivati dall'inserimento di questi (al quale non erano mancate autorevoli, ma forse un po' episodiche firme di favore) nei ranghi e nei gradi della *Letteratura*. Per molti quell'antologizzazione ha costituito una sorta di investitura ufficiale che ha circondato l'autore di un'aura speciale. Ogni altra, successiva intercessione del Domese, diretta o mediata, è stata vissuta nella forma di un traguardo (anelato ansiosamente *in primis* dal beneficiario). Non è un caso se *Curtelle a lu sóue* (1973) e *Com'agghi''a fè?* (1986), i due libri di Pierro che si sono avvalsi di elementi paratestuali di Contini, siano stati rifiniti con 'fascette di lancio' ove il nome dell'illustre compagno di viaggio fosse esibito con caratteri più manifesti di quanto le regole compositive delle copertine laterziana e scheiwilleriana permettessero. Quando Carlo Carena scrive che per Sinigaglia «Contini era l'evento e il riscatto di una vita mortificata, appartata e silenziosa; al cui contatto scomparivano l'indifferenza e lo scetticismo», afferma una verità che si attaglia mirabilmente a Pierro (quale commento migliore per le sue prime lettere a Contini e in particolare per la quinta!).

Nella letteratura critica (la cosa è ancora più palmare in quella inedita, consegnata alle lettere e alle testimonianze private), non è difficile individuare lettori che, con specifiche manicherie, si siano occupati di Pierro a séguito della lettura di Contini, o perché appartenenti all'*entourage* (Pizzuto, Santschi, Farnsworth, Scheiwiller, Nencioni), o

perché allievi (da Roncaglia, quasi suo coetaneo, a Formisano, passando per Blasucci, Rossi, Stussi), o perché ‘continiani’ o, più latamente ancora, ‘continofili’ (filologi e storici come Corti, Dionisotti, Folena, Mengaldo, Pugliese Carratelli; intellettuali come Mastrangelo e Antonicelli; scrittori come Montale e Pasolini). È quella che, con scoperta allusione a sue categorie critiche, è stata chiamata ‘funzione Contini’, non ultimo nella promozione della neodialettalità.

Un ragguaglio a parte per un campione scelto non a caso. È certo che il sodalizio fra Pierro e Pizzuto è nato e si è consolidato nel nome di Contini. In séguito, come le carte archivistiche documentano, sempre più palmari sono stati i meriti di Pizzuto nel rinsaldare a sua volta i legami fra Pierro e Contini stesso, nell’avvicinare (ispirato da questi) l’opera del poeta di Tursi alla lingua francese della Santschi e a quella inglese, *New England*, della Farnsworth, nel favorire per entrambe l’accesso nel catalogo del suo amico editore Vanni Scheiwiller (a fare un cenno circa le sorti editoriali del poeta lucano, nei primi anni Settanta, Pizzuto è per le edizioni nel prestigioso e colorato “Acquario” del «Pesce d’Oro» quello che, negli anni Sessanta, un altro grande vecchio, Tommaso Fiore, era stato per i preziosi bianchi “fuori collana” pubblicati da Laterza), nell’essere, in definitiva, fulcro (o, come dice Pierro, ‘fondatore’) di una rete di rapporti e di amicizie. Qualora si incrocino i dati qui approntati con i carteggi fra Contini, Pizzuto, Scheiwiller e la Santschi, non risulterà difficile arguire l’argomento principale degli incontri conviviali romani, specie nel 1970. Solo la congettura di un piano Contini-Santschi per Pierro, omologo di quello per Pizzuto (ma a differenza di questo non scritto, e forse perciò più vincolante), spiega la cadenza quasi regolare con la quale, da lì a poco, hanno visto la luce le traduzioni in francese. Per fare un esempio concreto, proprio per la prima della serie, *Les amoureux*, con e forse più del carteggio diretto fra i due autori, le lettere di Pizzuto alla Santschi certificano dettagliatamente ruoli e contributi di ciascuno. È altresì degno di rilievo che alcune delle traduzioni pierriane della Farnsworth, il gruppo di sparse (nel 1973) e la postuma (nel 1979), appaiano su «Forum Italicum», la rivista d’oltre oceano fondata nel 1967 e allora pub-

blicata con periodicità trimestrale per le cure di don Michele Ricciardelli, nel *board* della quale Contini è ascoltato consulente e apprezzato collaboratore. Di fatto, sia le prime che le seconde sollecitano la partecipe e spesso ammirata attenzione tanto dell'epistolografo, quanto del saggista.

Il campionario, anche se incompleto, risulta sufficientemente rappresentativo delle fasi storiche e dei livelli di appartenenza. Nella convinzione che quello della lettura e dell'analisi dei testi pierriani, rappresenta un campo d'indagine per valutare i 'debiti' nei confronti di Contini, e non solo da parte degli allievi più diretti (i 'figli' e i 'nipotini'), non è da tacere la doverosa precisazione che (Contini medesimo la riferiva a Santorre Debenedetti) «nessuno può dirlo propriamente suo maestro, tranne forse chi ha ritegno a promuoversene da debitore a discepolo».

In ogni caso, non facendo conto di coloro che si sono limitati a ripeterlo passivamente, molte volte riducendo l'esito critico a una stantia riproposizione di espressioni paradigmatiche decostruite dal contesto letterario e scientifico, si tratta di lettori che si sono interessati all'opera pierriana per impulso e stimolo del maestro e hanno 'attraversato' i suoi percorsi, spesso riprendendo e dipanando alcuni punti, fino ad approdare per successive ricognizioni su territorî proprî, distinti e talvolta distanti.

Gli esempî di proselitismo, specie del magistero *extra cathedram*, potrebbero moltiplicarsi, se solo se ne facesse un esame più esaustivo. Non è un mero paradosso l'argomentazione secondo la quale spesso «ci si è accostati alla poesia di Albino Pierro per suggestioni che non venivano dalla sua poesia, ma che venivano dalla critica». Per ritornare a uno dei punti di domanda posti in principio, con maggiore consapevolezza, a suggello, non è chi non convenga con Blasucci: Contini è stato «non dico scopritore, ma per lo meno il più autorevole sostenitore, valorizzatore e illuminatore della poesia di Pierro». In tal senso va accolto l'elenco di potenziali lettori accluso alla breve ma intensa lettera XXIV, l'ultima. La lista, frutto di una selezione (*omissis* «conoscenze comuni romane, fiorentine e pisane»), allestita con la consape-

volezza che il Pierro più recente ben figurasse tra mani non estranee ai suoi gusti; ancora una volta nella sua cerchia, tra allievi, amici, colleghi, consulenti editoriali. I nomi sono attinti nell'accademia come nell'editoria. Un apostolato cercato e praticato ormai non più solo entro i confini nazionali. Non sarebbe incongruo relazionare il contenuto di quella lettera con quanto aveva detto nella presentazione pisana, alla Normale, e in quella milanese, al san Maurizio. Nel rapporto di quest'ultima, è palese la convinzione che trattavasi di un autore la 'differenzialità' linguistica del quale poteva essere superata di più e meglio da chi come costoro fossero o filologi, o lettori adusi ad apprezzare l'«espressività accusata». È altrettanto evidente che poco credeva all'ipotesi di un Pierro 'popolare', o come Buttitta, poeta di piazza. Così ammette che «in sostanza Pierro scrive per se stesso e per un uditorio quanto mai esiguo»; per poi aggiungere, non senza ironia, pensando al pubblico entro i confini della regione: «Non so, quel canonico di cui non mi sovviene il nome, che era stato la fonte principale di Lausberg [...]; gente, voglio dire, di questo calibro».

## Nota

Gli appunti proposti sono da considerarsi parte di uno studio più ampio, in preparazione, *Tra «Re Mida» e un «re magio». A proposito degli scritti pierriani di Gianfranco Contini*. Nel testo si fa riferimento al carteggio Pierro-Contini che, unitamente agli scritti critici in oggetto, sarà pubblicato sotto il titolo *Pagine pierriane. Lettere, schede ed esercizi*. Una sintesi è offerta nel numero monografico di «Ermeneutica letteraria» VII, 2011. Come nel libro, le lettere di Pierro sono contrassegnate con le cifre arabe, quelle di Contini con i numeri romani. Per i documenti di archivio si è grati al professor Riccardo Contini e alla Fondazione Ezio Franceschini, alla professoressa Maria Rita Pierro e ad Archilet. Per decrittare i richiami bibliografici alle opere di Pierro e Contini dati in modo implicito, si rimanda a G. Delia, *La «parlèta frisca» di Albino Pierro*, Cosenza, Edizioni Periferia, 1988, pp. 137-153 e a *L'opera di Gianfranco Contini. Bibliografia degli scritti*, a cura di G. Breschi, Tavarnuzze (FI), SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000. Si dà conto dettagliato delle fonti bibliografiche primarie (in sigla S.c.).

S.c. 1: La voce *Albino Pierro* è stata pubblicata nella *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, a cura di G. Contini, Firenze, Sansoni, 1968 («Letteratura italia-

na», diretta da G. Contini), pp.1044-1045 (la scheda critica è a p. 1044, seguita a p. 1045 dalla poesia e dalla traduzione a piè pagina di *T'aspette*). Riproposta, senza varianti, nelle successive ristampe (qualcuna, in particolare la sesta del 1983, anche con aggiustamenti biobibliografici), fino a quella che è per ora l'ultima (nei "Saggi" della Sansoni-R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A.), postuma, del 1994 (a sua volta rist. nel 1997, nel 2002, ecc.). Dell'ed. 1968, senza le segnalazioni bibliografiche e il brano antologico, se ne ha la trad. in fr. anonima (ma di M. Santschi), nel pieghevole firmato G. Contini-E. Montale, *Albino Pierro*, Milano, «all'insegna del Pesce d'oro» - Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1972, p. 2 n.n. Rispetto alla «quarta ristampa aprile 1972», con la collaborazione di R. Bigazzi, senza alterare il portato concettuale, ma con un ritocco bibliografico e con varianti nella testura del discorso, funzionali alla costruzione di una diversa finalità argomentativa e di una differente tipologia testuale (dall'antologia alla storia), viene ripubblicata nel cap. XIX (dedicato ai *Poeti dialettali del Novecento*, preceduta da un cappello introduttivo) di G. Contini, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, a cura di R. Bigazzi, Milano, Sansoni-Edizioni Accademia, 1974 ("Le letterature del mondo. Enciclopedia universale delle letterature", diretto da R. Bacchelli, G. Macchia, A. Viscardi, tomo IV), pp. 422-423 (rist. nel 1991 e riproposta presso altro editore, Milano, 1ª ed. Rizzoli, "Bur-Le letterature del mondo", 1992, a sua volta rist. nel 1998, nel 2001, ecc.). Ancora una volta aggiornata dal punto di vista bibliografico, senza il brano antologico, ma ampliata e sempre più calibrata, si legge in G. Contini, *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, con un'Avvertenza dell'editore, Firenze, Sansoni, 1978 ("Nuova Biblioteca"), pp. 160-161 (su tale base, è stata compresa in *Omaggio a Pierro*, a cura di A. Motta, in sovraccopertina ritratto di Pierro a opera di C. Levi, Manduria [TA], Lacaita, 1982, pp. 383-384).

S.c. 2: [Lettera ad Albino Pierro] premessa in A. Pierro, *Curtelle a lu sóue*, poesie in dialetto lucano con trad. it. dell'autore, risolto di anonimo (ma di M. Marti), disegno sulla copertina di C. Levi, Bari, Laterza, 1973, pp. 7-11. Poi riproposta senza varianti in A. Pierro, *Couteaux au soleil (Curtelle a lu sóue)*, traduction française et postface de M. Santschi, Milano, «all'insegna del Pesce d'Oro» - Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1977 ("Acquario", 91), pp. 7-13 (testo originale nelle pagine dispari, trad. in fr. della Santschi a fronte). Anche in *Omaggio a Pierro* cit., pp. 313-314; e in *Un poeta come Pierro*, a cura di G. Appella, con una testimonianza e due poesie inedite di A. Pierro, una intervista di G. Varanini, Roma, Edizioni della Cometa, 1992, pp. 19-21.

S.c. 3: *Pierro al suo paese*, in *Pierro al suo paese. Atti del Convegno su «La poesia di Albino Pierro»*, Tursi 30-31 ottobre 1982, a cura di M. Marti, Galatina (LE), Congedo, 1985, pp. 261-267. Il testo è preceduto da una lettera agli «Egredi

Amici» organizzatori del Convegno. Poi, senza la lettera, ma con una postilla bibliografica *in calce*, in G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988 (“Opere di Gianfranco Contini”, poi, nel 1989, con un brevissimo poscritto dell’autore e indici a cura di G. Breschi, ristampato nei “Paperbacks”, 196), pp. 179-185.

S.c. 4: «*Io vi esorto alle Concordanze*», «Ragioni critiche», terza serie, I (1), 1985, pp. 13-14; poi in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di R. Broggin, con presentazione di S. Salvioni, in appendice due testimonianze di R. Broggin e G. Pozzi, seconda edizione accresciuta di nuovi testi, s. l. (ma Bellinzona), Edizioni A. Salvioni & Co., 1986, pp. 209-213.

S.c. 5: *Contini presenta Pierro*, in A. Pierro, *Com’agghi’‘a fê?! Come debbo fare?! Comment dois-je faire?*, traduit par M. Santschi, nota biobibliografica anonima (ma di L. Formisano), Milano, «all’insegna del Pesce d’Oro» - Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1986 (“Acquario”, 157), pp. 59-93. Una postilla, *in calce*, precisa: «Trascrizione di una conversazione tenuta a Milano nel 1977, lievemente ritoccata dall’autore ma senza alterare la tonalità di parlato». Poi in G. Contini, *Po-stremi esercizi ed elzeviri*, postfazione di C. Segre, nota ai testi di G. Breschi, Torino, Einaudi, 1998 (“Opere di Gianfranco Contini”), pp. 41-59.





Stella Caporale

«Ripeness is all».

Fortini attraverso Pasolini

Il rapporto dell'espressione letteraria con la contingenza e la prospettiva storica – e della scrittura con il tempo, o i tempi, della sua ricezione – è il terreno sul quale si consuma tutta l'affinità e la definitività inconciliabile dell'esperienza poetica e intellettuale di Franco Fortini e di Pier Paolo Pasolini. Diversa, e diametralmente opposta, è stata la fortuna dei due autori che qui si vogliono affiancare e indagare dal punto di vista del dialogo-conflitto che li avvicinò e contrappose in anni cruciali per la storia della società e della cultura italiana. Se infatti all'opera di Pasolini è toccata in sorte, in anni recenti e in ambito specialistico, una operazione di revisione/ridimensionamento del giudizio critico sulla tenuta nel tempo o, addirittura, sul diritto a comparire tra i classici della nostra storia letteraria<sup>1</sup> – che non ha però scalfito i privilegi di presenza e di continuità propri di una *icona*, al livello della ricezione di massa e non specializzata; l'opera di Fortini, che gode di un apprezzamento in ambito critico-accademico destinato, come sembra, a crescere in questi anni, rimane invece per lo più sconosciuta al grande pubblico non accademico (e, in ogni caso, circoscritta ad una precisa area ideologica).

<sup>1</sup> «Tendenza espulsiva» documentata e spiegata polemicamente da Carla Benedetti nel suo *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, in part. pp. 9-60.

Non è qui possibile ricostruire minuziosamente le opposte poetiche, le strategie testuali o le caratteristiche formali – consapevoli o meno – capaci di spiegare tali esiti sulla ricezione. Si cercherà piuttosto di osservare la contrapposizione, e di ricavarne alcune considerazioni, valide tanto come introduzione alla peculiare visione del mondo fortiniana, quanto capaci di suggerire la recuperabilità di Fortini alle questioni del nostro presente.

Nelle ragioni ideologiche di quella che Fortini stesso definisce, riassumendone le vicende in *Attraverso Pasolini*,<sup>2</sup> una sordità reciproca, una fondamentale «inconciliabilità» (AP, p. XV), si precisano e in certo senso si fissano alcuni caratteri e punti fermi (e alcune contraddizioni) della propria stessa poetica. Le più stabili posizioni teoriche legate alla legittimità o alla legittimazione della poesia – dalla necessità di esibire, per superarla, la costituzionale ambiguità del fare poetico all'avversione contro ogni forma, consapevole o meno, di nichilistica rinuncia a una prospettiva marxiana di rivolgimento dell'esistente – fin dal fatidico 1956 della 'polemica in versi' con Pasolini, si sostanziano *anche* dei temi e delle figure che attraversano il racconto e l'interpretazione del lungo dialogo-conflitto con questo autore. Nella figura di Pasolini sembrano concentrarsi alcuni stabili bersagli della riflessione di Fortini: soprattutto la rimozione – connessa ad un uso pervasivo e falsamente immediato del linguaggio poetico – dell'«inconscio politico»<sup>3</sup> dei testi letterari. Ma alla complessità di questo rapporto non sono estranee istanze meno verificabili, più sottili, collocate sul versante della «biografia» piuttosto che della «metrica».<sup>4</sup> La ricostru-

<sup>2</sup> F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993. D'ora in poi si citerà da questa edizione, indicando nel testo solo il numero di pagina preceduto dalla sigla AP.

<sup>3</sup> Secondo Fortini il grande *rimosso* dell'opera di Pasolini è proprio quello che Fredric Jameson chiama «inconscio politico» dei testi letterari, offrendone una teorizzazione nel libro del 1981 (F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990).

<sup>4</sup> «...Una ho portato costante figura,/ storia e natura, mia e non mia, che insiste...». *Metrica e biografia* è il titolo di una poesia inserita nella raccolta *Poesia e errore* (ora in F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, p. 173): la prima poesia di Fortini, tra l'altro, comparsa in «Officina», nel 1956.

zione di *Attraverso Pasolini* è fitta di indicazioni in questo senso, sin dalle pagine introduttive:

Non ho nessuna difficoltà a scorgere in questa relazione con Pasolini vivo o morto un esemplare degli psichismi – che probabilmente un analista chiamerebbe ‘omosessuali’ – frequentissimi anzi correnti fra chi (come lui e me) ha ereditato buona parte della figura storica dell’‘intellettuale’. Psichismi di ammirazione, devozione, stima, e reciproca competitiva aggressività. Posso solo cercare, coi miei mezzi, di controllarli e interpretarli. I sentimenti di invidia, rancore, amore, narcisismo frustrato e altro ancora sono con poco pudore offerti in questo libro a chi se ne accontenta. (AP, pp. XIV-XV)

Con un movimento tipico della scrittura fortiniana, lo sforzo di «controllare e interpretare» non corrisponde qui ad una volontà di inibizione della sfera individuale e privata in favore della prospettiva pubblica e collettiva: piuttosto ad un inserimento di quella in questa, ad un superamento che non cancella ma mantiene visibili i termini della contraddizione (e nel testo citato è il riferimento alla «figura storica dell’intellettuale» che compie questo movimento e generalizza, spersonalizza i personalissimi caratteri di «questa relazione»).

E proprio il rapporto tra il singolo e i destini generali, come qualificazione etico-politica del tempo presente, esistenziale, segna il basso continuo della riflessione fortiniana su Pasolini, efficace chiave di lettura per storicizzarne e recuperarne i temi. *Attraverso Pasolini* ripercorre – con i toni bruschi e amari di una questione ancora non risolta – tutte le tappe testuali del rapporto con Pasolini; particolarmente estesa e minuziosa è la ricostruzione del primo episodio conflittuale: lo scontro poetico del 1956. Commentando i versi di *Al di là della speranza*, risposta a *Una polemica in versi* di Pasolini,<sup>5</sup> Fortini restituisce i primi tratti di quegli psichismi di devozione e aggressività che il commento del ’93 riconosce con tanta lucidità; ma soprattutto quel clima, all’in-

<sup>5</sup> La più esauriente ricostruzione dello scontro poetico del 1956, nonché lettura e interpretazione tanto di *Una polemica in versi* di Pasolini che della propria *Al di là della speranza*, è offerta proprio da Fortini in *Attraverso Pasolini*, in part. pp. 62-81; ma i riferimenti attraverso tutto il libro non si contano: ad esso si rimanda, anche per il testo di *Al di là della speranza*, che vi è riportato nella sua forma originaria e più completa.

domani del '56, di «ripensamento del passato e persino ripresa di una tensione che era stata della Resistenza e che il '48 e la guerra fredda avevano soffocato» (AP, p. 80). Il recupero di questioni e di un dibattito così lontani dal presente della scrittura, tanto da dover sembrare «alcunché di incomprensibile, quasi al confine della mania, per un giovane di oggi» (AP, p. X), creano uno scarto e una dissonanza che sono precise scelte programmatiche, e rientrano anche nella coerente (per quanto asistemica) 'teoria della ricezione' che è possibile ricavare dalle pagine fortiniane. Ma la ricostruzione – vivida e precisa fino al particolare – dello scontro poetico del '56 è dovuta principalmente al fatto che di questa prima «furiosa diatriba, anche psicologica» (AP, p. 66) con Pasolini rimane costante, fino alla chiusura definitiva del '68, il nodo profondo della contrapposizione, da rintracciare nel tema della «speranza» (ovvero del posto che l'istanza utopica occupa nella poetica fortiniana e nelle sue premesse ideologiche). L'input della polemica è infatti costituito non dai versi pasoliniani che sono l'occasione diretta della poesia, ma dall'interrogativo che chiudeva *Le ceneri di Gramsci* (1954): «[...]. Ma io, con il cuore cosciente// di chi soltanto nella storia ha vita,/ potrò mai più con pura passione operare,/ se so che la nostra storia è finita?»,<sup>6</sup> cui fa da contrappunto il fortiniano «la nostra storia non è mai finita» (AP, p. 71).

A una ideologia di 'fine della storia', maturata attraverso una completa adesione al tempo presente della propria individualità (il futuro di Pasolini «è un futuro come proprio prolungamento vitale piuttosto che come reale futuro *altrui*» [AP, p. 33]), la poetica fortiniana oppone un principio di speranza che, sia pure paradossalmente, ovvero attraverso la sua negazione o il suo differimento («*Non ti dico speranza. Ma è speranza*» [AP, p. 73]), fonda la legittimità dell'atto poetico. Conta insomma il nesso speranza-fine individuale (ed è un nesso politico: «di questo mondo sempre volevo la fine./ Ma la mia fine anche»<sup>7</sup>), sul quale è costruita l'ideologia e la poetica fortiniana.

<sup>6</sup> P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in *Poesie* [1970], Milano, Garzanti, 1999, p. 27.

<sup>7</sup> F. Fortini, *Il Comunismo*, in *Una volta per sempre* cit., pp. 231-232.

Questo complesso di inibizioni e resistenze, di rigore etico e rinunce, non può che apparire ‘grigio’ a Pasolini: implicante uno stato di auto-repressione, e di ‘morte formale’, quanto mai distante dal vitalismo e dalla tendenziale coincidenza di letteratura e vita su cui si fonda la sua poetica. Nello scontro in versi del 1956 tutti questi nodi, tanto psicologici quanto ideologici, affiorano e le differenze si chiariscono e rimangono definitive. Rimarranno costantemente rintracciabili, aggiornate sui tempi e sulle nuove altezze del dibattito letterario ed extra-letterario, in tutti gli scontri pubblici e privati tra i due; e in particolare Fortini le recupererà, ricostruendole e ripensandole, fino alla soglia estrema della propria produzione. Le reciproche «accuse» del 1956 testimoniano, insomma, di una coerenza, pur nel vertiginoso mutare delle circostanze socio-politiche e nell’inarrestabile (per Pasolini) evoluzione del proprio ruolo: i caratteri dell’inconciliabilità sono già fissati.

Il conflitto si chiariva. Alla accusa di decadente latitudinarismo, Pasolini replicava con quella di misticismo e di un moralismo minacciato da aridità. [...] Da quel momento, ognuno dei due non farà che cercare conferme a questa interpretazione. (AP, p. 80)

Sotto l’etichetta (negativa) di moralismo, l’ideologia fortiniana appare a Pasolini sostanziata da un rigore assolutizzante, quasi anti-storico, che ha come effetto di tendere all’annullamento del reale e della propria persona. Opposta l’accusa rivolta a Pasolini, di confidenza con il reale (pur nella netta presa di posizione politica a favore del marxismo), di esposizione narcisistica dell’io, di rimozione della «complicità» di classe che l’atto poetico non può non portare con sé e che – attraverso un uso del linguaggio poetico che in Pasolini è pervasivo – coinvolge anche i discorsi dell’oggettività argomentativa (della verifica collettiva). Una chiave di lettura per queste due posture intellettuali estreme ed opposte è nel concetto (ricorrente nelle pagine fortiniane) di *maturità*.

Ma essere giovani vuol dire essere divisi, senza dialettica, fra due poli estremi, quello del desiderio furioso della concretezza, con l’angoscia e la febbre dell’im-

mediatezza e della corporeità, col crudele e intenerito avventarsi nel qui-e-ora del sé e degli altri e quello del desiderio altrettanto furioso di astrattezza e di rigore disincarnato, di ossequio appassionatamente servile o tirannico ai principi.<sup>8</sup>

Si capisce allora come Fortini rubricasse le posture di entrambi sotto il nome – nel carteggio privato – di «infantilismo» (AP, p. 80), e come la categoria della maturità risultasse congeniale per spiegare – attraverso la sua negazione anzi il suo rifiuto – le rimozioni e le inconsapevoli complicità dell'opera di Pasolini (*Il rifiuto della maturità* è il titolo del saggio forse più denso che Fortini abbia dedicato a Pasolini e che è il cuore teorico del libro del 1993). Il testo citato inviterebbe a leggere come complementari i due estremismi, se sono offerti come termini a-dialettici di una stessa condizione: ma, a ben vedere, un'ulteriore contraddizione muove all'interno queste due posture, se le consideriamo indipendenti: e il vitalismo «crudele e intenerito» appare meno disposto del «servile o tirannico» moralismo ad andare dialetticamente oltre se stesso, autocensurandosi, diventando 'adulto'.

Il cuore critico più arduo e denso della ricognizione del 1993 è probabilmente la lettura della *Nuova gioventù* di Pasolini (nel già citato saggio *Il rifiuto della maturità*): il secondo libro poetico cancella il primo, per Fortini: ne cancella il falsetto, e tutto trascina nel furioso gorgo nichilistico tipico dell'ultima fase poetica pasoliniana. Ma una cifra comune permette a Fortini di tracciare una continuità tra il primo e l'ultimo Pasolini: e quanto, negli anni cinquanta, era decadente indulgenza per l'inespresso, per l'indicibile, si traduce negli anni settanta in procurata cecità delle implicazioni politiche delle forme e delle sedi dell'espressione letteraria, senza più il risarcimento della maniera e del falsetto, ma solo di una pagina sporca di non-letteratura, gestuale – ancora una volta nel rifiuto di un «rimorso vero»:

Adulto? Mai – mai, come l'esistenza  
che non matura – resta sempre acerba,  
di splendido giorno in splendido giorno –

<sup>8</sup> F. Fortini, *Il diario di Pietro Valpreda*, in *Questioni di frontiera. Scritti di politica e letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 37-46 (in corsivo nel testo).

io non posso che restare fedele  
alla stupenda monotonia del mistero.  
Ecco perché, nella felicità  
non mi sono abbandonato – ecco  
perché nell'ansia delle mie colpe  
non ho mai toccato un rimorso vero.  
Pari, sempre pari con l'inespresso,  
all'origine di quello che io sono.<sup>9</sup>

Ed ecco il commento di Fortini a questo testo pasoliniano, che è del 1950:

Il personaggio si sente rimproverare tanto una mancanza di autenticità quanto un rifiuto d'obbedienza alle leggi della sua età; mentre la sua risposta esalta un tempo e un luogo prerazionali che ignorano qualsiasi problema di autenticità e veracità. [...]. Non è senza significato che proprio in quell'anno 1950 Matthiessen e Pavese [...] si siano suicidati. Il primo aveva posto come epigrafe della sua opera maggiore, *American Renaissance*, le parole shakespeariane, del *King Lear*, «*Ripeness is all*», la maturità è tutto. Il secondo aveva ripreso quelle parole (che a suo tempo anche Melville aveva sottolineate) per il suo ultimo saggio, intitolato *L'arte di maturare*, non senza evocare nel titolo l'*ars moriendi* degli antichi. (AP, pp. 185-186)

La maturazione richiesta a Pasolini mostra così la sua natura fondamentalmente politica, ricadendo per intero entro le esigenze dell'impegno e della verifica collettiva: e non può che portare con sé, quanto a dimensione esistenziale e singolare, una quota di morte.

Sulla traccia dello stesso tema si situa anche il rapporto di Fortini, pure intensamente contraddittorio, con la poesia di Vittorio Sereni. Il dialogo con il poeta di Luino inizia e si conclude proprio sul solco del tema della maturità: in un percorso che dal fiero richiamo a rigore dell'*Ospite ingrato* («Sereni esile mito/ filo di fedeltà/ non sempre giovinezza è verità»<sup>10</sup>) si conclude con la stanca resistenza di *Composita solvantur* («Dimmi, tu conoscevi, è vero, quanto sia indegna/ questa

<sup>9</sup> Il testo pasoliniano, dal titolo *Roma 1950. Un diario*, è riportato in AP, p. 184.

<sup>10</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato primo*, in *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 872.



vergogna di vecchiezza»<sup>11</sup>). Il tema della maturità si connette, in questo caso, al tema della «ripetizione dell'esistere»<sup>12</sup> che si fa, in Sereni, forma poetica (ritornante su stessa, politicamente evasiva) così come in Pasolini un patologico desiderio d'invarianza è all'origine tanto dell'angoscia quanto del vitalismo – che precipitano ogni assunto ideologico in una indistinzione decadente e assai poco marxista.

Conta rilevare che Fortini oppone sempre un rigore di ordine etico-politico alle consolazioni della forma poetica o del narcisismo: una maturità, appunto – che imponga una distinzione anche formale nel discorso letterario, capace di rendere riconoscibile, nel testo, il momento politico dal momento poetico.

È senz'altro vero quindi, come Romano Luperini ha schematicamente, ma efficacemente sostenuto, che se l'uno è il poeta dell'esibizione, l'altro lo è di un'inibizione e che se uno è «disobbediente», l'altro rispetta le forme, i cerimoniali e le frontiere 'di genere' della comunicazione letteraria. Si può aggiungere che non è mai sfuggito alla lucidità teorica di Fortini il fatto che queste alternative scelte di poetica rientrano nella più vasta – e ineludibile – insufficienza della poesia rispetto alla realtà. Certo è minore, o di diversa natura, l'evasività politica di una poesia che esibisca la propria insufficienza e in cui l'esposizione dell'io lirico sia ridotta al minimo, fino al limite della repressione. Si tratta di scelte di poetica delle quali il linguaggio è lo strumento primario, e che si spiegano nella più ampia cornice del rapporto poesia-realtà, o meglio scrittore-realtà. E se, nota ancora Luperini, il classicismo di Fortini si qualifica come mezzo per far «stridere passato e presente e per tale via ellitticamente parlare all'avvenire», i «bisogni immediati» della propria singolarità incatenano invece al presente la parola poetica dell'anticlassico Pasolini: che «testimonia di una lacerazione e di una minaccia senza risarcimenti possibili (e in

<sup>11</sup> Idem, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 9.

<sup>12</sup> Cfr. R. Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1980. Al giovane critico, scomparso nel 1987, si deve anche una precoce e valida monografia fortiniana: R. Pagnanelli, *Fortini*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1987.

questa assolutezza senza tempo del male risuona una profonda corda religiosa)». <sup>13</sup> Ma una profonda corda religiosa, si può aggiungere, risuona pure nell'atteggiamento antitetico, quello di chi sa di non poter parlare al presente e scommette, pascalianamente, su un risarcimento futuro non verificabile. Il posizionarsi della voce d'autore rispetto al tempo e alla possibilità di verifica nel presente della propria ideologia o visione del mondo sembra in entrambi i casi – da posizioni opposte e complementari – tradire le esigenze materiali dell'esistente (che proprio quell'ideologia e visione del mondo metterebbe in primo piano): nel caso di Pasolini *compromettendosi* con esso (e rimuovendo tuttavia i segni politici, necessariamente ambigui, di tale adesione al tempo presente); nel caso di Fortini *estromettendosi* da esso (e tuttavia esibendo tutte le inevitabili complicità del fare poetico) con una fede ideologica che conserva i tratti dell'utopia. La postulazione, marxista e lukácsiana, della totalità come orizzonte dell'«essenza umana», <sup>14</sup> che fonda la poetica fortiniana, è, in quanto tale (scommessa e rischio), astratta e inverificabile («Fortini si muove pensa e opera fuori della realtà, come tutti i poeti», <sup>15</sup> scriverà Pasolini nel 1969); ma è anche l'imposizione di una prospettiva che dia senso all'azione nel presente.

Ed è appunto in questa tensione dialettica (nel necessario divaricarsi, cioè, dell'atto poetico tra il presente di chi scrive, con i suoi condizionamenti ambigui, e una *alternativa* di presente, non ancora visibile, che dovrà smentirlo) che risiede il senso più forte dello scontro del 1956 con Pasolini, che voleva colpirlo nel punto – vitale, a parere di Fortini – della legittimazione ideologica del fare poetico.

Leggiamo l'epigramma a Pasolini del 1963:

Ormai se ti dico buongiorno ho paura dell'eco,  
tu, disperato teatro, sontuosa rovina.

<sup>13</sup> Si è finora citato da R. Luperini, *L'“eredità” di Pasolini e quella di Fortini*, in *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, p. 30.

<sup>14</sup> Cfr. F. Fortini, *Classico*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 273.

<sup>15</sup> Da un articolo per la rubrica letteraria *Il caos* del settimanale «Tempo», pubblicato il 15 marzo 1969 con il titolo *Le ossessioni di Fortini*, e ora in P.P. Pasolini, *I dialoghi*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 593-596.

Eppure ti aveva lasciata, il mio verso, una spina.  
Ma va' senza ritorno, perfetto e cieco.<sup>16</sup>

«Eppure ti aveva lasciata, il mio verso, una spina». Il riferimento è ai versi di *Al di là della speranza*: e la *spina* lasciata doveva essere del tipo kierkegaardiano («che, se me la tolgo, muoio»), come la propria: consapevolezza di un paradosso insuperabile, della necessità di esibire la «malattia mortale» della poesia, che la tiene in vita<sup>17</sup> («perfetto e cieco», infatti: perché l'atto poetico, per legittimarsi, deve prima sapersi illegittimo rispetto all'ideologia che dichiara; per 'vedere' deve prima sapersi 'imperfetto'). E consapevolezza anche che la disperazione in versi è un inaccettabile paradosso e che, se non si dichiara come tale, è finzione («disperato teatro»).

Una poesia (poi che le poesie, come i sogni, possono essere solo affermative) non dispera. Dispera il poeta, non la sua poesia. Purtroppo, in realtà e troppo spesso, Pasolini dice solo le parole della disperazione. Giustamente e ironicamente, la vitalità invocata diminuisce la vitalità del testo poetico. Leopardi lo sapeva. Fa da schermo. È come un fotogramma cieco. Dice tutto, ossia nulla. (AP, p. 190)

L'*Erlebnis*, l'immediatezza dell'esperienza quotidiana, la confidenza con il reale (pur se nel radicale rifiuto politico dei suoi sistemi di potere) sono punti visuali «ciechi»: privi – se non sono offerti in contrappunto ad un'idea di *totalità* – della capacità di accedere non ad un sapere ma ad una sapienza (non ad una *certezza* ma ad una *verità*) che è l'unica che possa giustificare politicamente, per Fortini, l'atto di scrivere poesie. La poesia, insomma, non può accedere ai contenuti della totalità storico-sociale senza aver prima dichiarato i condiziona-

<sup>16</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato primo cit.*, p. 961; il testo è riportato anche in AP, p. 37.

<sup>17</sup> Questo accenno a Kierkegaard non è casuale: *in primis* per il peso che l'incontro con Kierkegaard ha nella formazione culturale di Fortini (che ne è stato anche traduttore), in secondo luogo perché più di una traccia intertestuale ci fa accostare questo motivo della «spina mortale» al nodo teorico e psicologico che caratterizza lo scontro di Fortini con Pasolini, all'altezza di «Officina». Cfr. le lettere 'redazionali' di Fortini, duramente aggressive nei confronti dello scarso rigore, della disinvoltura ideologica di Pasolini, che si leggono oggi in G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975.

menti del proprio *medium* linguistico e formale, che è esso stesso carico di contenuti ideologici. La parabola descritta in questi versi ci mostra quindi Pasolini, attraverso gli occhi Fortini, passare da un decadentismo («in senso metastorico, come momento e forma ricorrente della cultura e dell'ethos»<sup>18</sup>) ad un altro, allontanarsi senza possibilità di ritorno dalla verità. La poesia, fatta coincidere – senza mediazione e dialettica – con il proprio destino individuale, è infatti inganno e menzogna, una «suntuosa rovina»:

L'opera sua rimane come un grande palazzo splendido, abbandonato dopo il rovinoso passaggio di un'epidemia. Lo si visita per sapere com'è finita l'Italia della nostra gioventù. Ossia – per dirla meglio e con minore pathos – per sapere quale sia stata l'immagine menzognera del nostro paese, del mondo intero, della poesia e dei nostri doveri che fin troppo a lungo, con Pasolini, abbiamo trascinato insieme alle nostre esistenze. (AP, p. 191)

I versi dell'epigramma descrivono così un *tradimento*.<sup>19</sup> Il movimento di chi si allontana irreversibilmente, tradendo una causa creduta comune, lasciando chi scrive nella ostinata scelta della strada più ardua e rischiosa (senza la consolazione e il risarcimento di una qualsiasi confidenza con il reale), è descritto in moltissimi luoghi fortiniani, non solo poetici: ed è il rifiuto e l'allontanamento di tutti i vicini e gli amici da quell'inderogabile e autopunitivo rigore ideologico che Pasolini chiamava «moralismo»;<sup>20</sup> mentre il risvolto dell'ostinazione e del

<sup>18</sup> F. Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 173.

<sup>19</sup> Cfr. l'epigramma a Calvino del 1959: «Il mondo non vuole che tu muti, chiede che tu tradisca soltanto». La contrapposizione Fortini-Calvino, forse meno intensa e connotata dal punto di vista 'biografico', conosce le stesse formule e le stesse premesse ideologiche di quella con Pasolini – e con quasi tutti i «compagni separati». Insieme al tema del tradimento torna anche, rispetto a Calvino, l'accusa di accondiscendenza, di procurata incoscienza delle proprie complicità o responsabilità ideologiche: insomma del rifiuto della maturità (per cui cfr. un altro verso del 1959: «Cinico bimbo va Calvino incolume», dal primo *Ospite ingrato*; entrambi i testi si leggono in *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 906, 918).

<sup>20</sup> Si rimanda alla casistica offerta da L. Lenzini, *Appunti sull'ingratitudine dell'ospite*, «Allegoria» VIII, 1996, pp. 109-121, poi in idem, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999. Si può aggiungere che quanto Luca Lenzini sottolinea della 'biblica' solitudine dell'io poetico fortiniano (che «non ha veri amici») vale tanto più per l'io saggistico: e le ragioni di questa separatezza, guerra, solitudine costante e coerente,

rigore ideologico è angoscia della dissipazione del tempo e dello spreco di sé: «Qui abito/ dove una notte l'incenerirsi del secolo/ persuade, e mi stermina lenta e tremo».<sup>21</sup> Tra questi due poli si definiscono le risorse della parola letteraria in un tempo presente che solo concede di consumare *in figura* l'integrazione marxista, rendendo paradossale o impossibile la legittimazione dell'arte e della letteratura.

Appare quindi cruciale la questione del narcisismo, e più precisamente della esposizione (o, al contrario, della tendenziale cancellazione) del proprio 'corpo' nella scrittura – ed entro la complessiva proposta estetica di entrambi i nostri autori. Non è necessario qui richiamare l'invito pasoliniano a «gettare il proprio corpo nella lotta» a riprova della centralità del tema in tutta l'ultima produzione di Pasolini – si tratta, è noto, di una espressione tutt'altro che genericamente retorica: vera e propria chiave di lettura dell'ultimo Pasolini. Per il quale l'irripetibilità dell'esistenza singolare e del momento presente coincide con la materiale concretezza del corpo: punto di interruzione (opaco, cieco, inerte per Fortini) che tradisce la storia.

Il mistero della vita dei padri è nella loro esistenza. Ci sono delle cose – anche le più astratte e spirituali – che *si vivono solo attraverso il corpo*. [...] Ma la storia ci appassiona tanto perché ciò che c'è di più importante in essa ci sfugge irrimediabilmente.<sup>22</sup>

Così, se per Fortini il «mistero dei misteri» è l'inconscio sociale, che si rende decifrabile e manifesto solo nella continuità della storia

andranno ricercate nella complessiva visione del mondo fortiniana, della quale la poetica e la teoria letteraria non sono che una parte. Del resto anche l'esercizio critico, come ha notato Pier Vincenzo Mengaldo (*Per Franco Fortini*, «Paragone» XLVI [49-50], 1995, pp. 3-19, poi in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 255-270), è in Fortini militante non in quanto *contemporaneista* ma in quanto prevalentemente *antagonista*: l'opposizione, la negazione, è una postura anche gnoseologica ed ermeneutica, vero e proprio metodo di avvicinamento ai testi letterari e, in senso più ampio, di lettura della realtà.

<sup>21</sup> F. Fortini, *Poesia delle rose*, ora in *Una volta per sempre* cit., pp. 264-269. Il verso sembra anche richiamare il «qui sarò stato io vivo» di *Al di là della speranza*, sostituendo però con una tremante incertezza del presente ciò che in quei versi era utopica certezza di un futuro anteriore, già carico di passato.

<sup>22</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1993, p. 262.

(nelle stratificazioni storiche, e perciò collettive, del tempo presente), per l'ultimo Pasolini tale continuità si interrompe, fatalmente, con noi, nel nostro corpo. In questo senso, la rimozione pasoliniana dell'inconscio sociale coincide con la rimozione anche dei propri destinatari «virtuali».<sup>23</sup>

Il tema della mortificazione del presente esistenziale, individuale, sull'altare della continuità storica, collettiva, è all'origine di un movimento tipico del pensiero e della poesia di Fortini: quello che oppone dialetticamente l'osservazione passiva (l'immedesimazione emozionale) alla riflessione razionale (lo sforzo interpretativo) e che dimostra come il «vero» non sia nella parte più visibile della realtà ma nelle sue «ombre», nei suoi residui, in quelle quote di non-detto affidate, con una operazione di speranza, alla dialettica delle generazioni e della trasmissione umanistica; ed è all'origine anche di una figura oppositiva pregnante e ricorsiva – nei versi quanto nella scrittura saggistica.

L'opposizione ombra/luce segnala nelle poesie fortiniane, soprattutto nelle prime due raccolte, un ambito metaforico insistente e molto connotato, che ricorre con una frequenza certo non casuale nelle pagine poetiche o critiche su Pasolini: essa assume infatti in Fortini almeno due significati più connotati che proprio il discorso su Pasolini chiarirà e fisserà nel sistema metaforico della sua scrittura. Nel primo senso, l'ombra è vista come «portato della carne»<sup>24</sup>, segnale di un soggettivismo, di una immediatezza che, se non è corretta o dialetticamente contrapposta alla necessità di una verifica collettiva, nuoce alla politicità del fare poetico (delegittimandolo, agli occhi di Fortini); nel secondo è l'ombra del linguaggio, termine rimosso dell'ambiguità di ogni atto di scrittura: segnala le 'servitù' della lingua letteraria e delle

<sup>23</sup> «Il lettore reale è quello che si propone all'intelligenza sociologica e politica di ogni autore. Quello virtuale è una proiezione dell'autore. È la speranza che l'autore porta con sé» (F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1070).

<sup>24</sup> «Ombra, senza dubbio, tradisce la corporeità del sostantivo; spiritualizza, disincarna, è poeticistico. Ma è anche associato al contrasto luce-buio, rivelazione-tenebra. L'ombra è un portato della carne, dice Dante»: così Fortini in una nota redazionale in S. Weil, *L'ombra e la grazia*, Milano, Bompiani, 2002, p. V (ed. or. *La pesanteur et la grace*, Paris, Librairie Plon, 1947), di cui curò la traduzione.

sue sedi o, più precisamente, ciò che Fredric Jameson chiama l'*inconscio politico* dei testi letterari. Le conferme intertestuali di entrambe le accezioni (che rimandano ai due poli estremi dell'operazione poetico-letteraria: l'individualità dell'autore e la dimensione sociale e collettiva della ricezione), anche solo le più esplicite, sono assai numerose e ricorrono nell'intera opera fortiniana (in prosa e in versi) con una marcatura e una coerenza semantica tali da meritare, in altra sede, una approfondita indagine critica.

Se nel primo caso – in contrapposizione all'ombra della materiale individualità – la luce «diurna»<sup>25</sup> è la luce della coscienza, dell'oggettività condivisa, del discorso razionale, nel secondo caso (come risvolto della rimozione, parte emersa e visibile che indica dunque un'inconscienza) la luce non ha accezione positiva, e segnala una separatezza della poesia rispetto ad altri discorsi – e ai suoi destinatari – che ne depotenzia la prerogativa di eversione politica (la carica rivoluzionaria):

Northrop Frye dice che la poesia lirica è quella poesia che l'autore finge in assenza di pubblico, finge perché in realtà il pubblico esiste. [...] È come essere su un palcoscenico di un teatro quando la luce ti investe completamente e tu non vedi più la platea e il pubblico, ma sai che ci sono. [...] *La poesia lirica è l'illuminazione violenta del soggetto che esclude i destinatari, per cui si vive in una finzione.* [...] «A Silvia» oggi non è «A Silvia» di cinquanta o cento o centocinquanta anni fa: vale a dire, muta a tal punto la composizione del pubblico invisibile, *che sta nell'ombra*, che può darsi – e in genere si dà – che il pubblico diventi visibile, faccia cambiare il rapporto e muti la fruizione; si passa per esempio da un uso lirico ad uno narrativo o psicologico.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Cfr. F. Fortini, *Introduzione* [1977], in F. Fortini, L. Binni (a cura di), *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 2001, p. 23.

<sup>26</sup> F. Fortini, *Il dolore della verità. Maggiani incontra Fortini*, Lecce, Manni, 2000, pp. 28-29 (il secondo corsivo è nostro). L'immagine di Pasolini investito da una luce che rende cieca la sua poesia (ma non i lettori della sua poesia) era già del resto nell'epigramma del 1963: «Ma va' senza ritorno, perfetto e cieco». Ad una opposta e apparentemente complementare cecità (che è quella di uno sguardo che si posa su ciò che ancora non c'è) va incontro Fortini («accarezzali i simboli deformi/ dell'avvenire, fino a non più vedere/ tu che ti accechi se li fissi e rantoli/ con loro»: *Poesia delle rose* cit., pp. 264-269). Apparentemente: perché il suo essere consapevole e dichiarata ne cambia la natura, fino a trasformarla in una capacità, certo contraddittoria e imperfetta, di 'vedere'.

Secondo la lettura di Fortini, Pasolini «ha deciso che l'inconscio non esiste» (AP, p. 186): insomma di ignorare che è la realtà storico-sociale che si situa all'origine del testo poetico (ma di ogni testo), ed è la realtà storico-sociale che il testo attraversa:

Perché crediamo – o almeno credo io – che l'inconscio sia oltre la poesia né intenderemmo la sua voce delfica se, prima o dopo la composizione poetica, non fosse come inconscio storico ovvero (la formula è di Fredric Jameson) come inconscio *politico*. (AP, p. 187)

E altrove si legge: «Come già Vittorini anni prima, Pasolini ebbe un atteggiamento di rifiuto e di ignoranza procurata nei confronti della critica della cultura e della industria culturale» (AP, p. 199). Di questo atteggiamento simbolico («a metà strada tra tattica del preconscious e figura retorica»), che per Fortini equivale alla costituzione di un alibi, il trattamento del linguaggio è lo strumento primario:

Se abbiamo a che fare con un testo, il rifiuto dell'*ombra* che qualsiasi linguaggio non può non portare sulla scrittura e la presunzione di poter dir tutto nella parola che straripa, ci rendono certi che tutto il linguaggio è qui assunto come maschera o visiera; sotto cui non c'è, o non c'è più, nessun volto. [...] Questi alibi, tengo a ripeterlo, non sono che maschere e pronunciano il suo messaggio più semplice e chiaro e terribile: *antitesi senza dialettica*. (AP, pp. 186-188)

Così l'accusa di colpevole rimozione della responsabilità politica della parola letteraria – nelle sue forme e sedi oltre che nei contenuti – attraversa tutti i livelli del testo di *Attraverso Pasolini*, dalle lettere degli anni cinquanta, all'introduzione-commento del 1993: «non voleva mai perdere, perché si sapeva perduto» (AP, p. XII). A ben vedere, questa 'immaturità' si trova già nel seme dello scontro poetico del '56. Pasolini scrive, nella nota ad *Una polemica in versi*:

Nella concezione che Fortini e gli altri di 'Ragionamenti' hanno della cultura e del lavoro culturale, sento il pericolo, no, non dell'estremismo, ma di una certa forma di misticismo, data, appunto, la mitizzazione della base e la sospetta volontà di *annullare la propria persona* in un rigido e spento anonimato moralistico.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> P.P. Pasolini, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1999, p. 224, corsivo nostro. *Una polemica in*



Dove il sospetto e l'avversione contro la repressione del sé che vi è espressa è perfettamente in linea con gli sviluppi successivi della sua poetica, e preannuncia il radicale rifiuto della 'morte dell'autore'.<sup>28</sup> Tuttavia, la mortificazione della dimensione individuale non è mai in Fortini, nemmeno nelle pagine teoriche (dove non agirebbe alcun condizionamento lirico), un obiettivo di poetica che vada pienamente perseguito, fino a far scomparire l'individuo nei 'destini generali': si tratta di una tensione dialettica che solo attraverso l'esibizione dei termini in contraddizione può sperare di superarli (ma mai di cessare il proprio movimento dall'uno all'altro, di definizione reciproca). Attraverso la pervasività del linguaggio poetico – oltre il quale nessun altro linguaggio e nessun altro contenuto sembra esistere – Pasolini ne espone invece totalmente uno (esibizione narcisistica), e ne reprime integralmente l'altro (il contenuto politico, necessariamente ambiguo, delle forme letterarie): esibendo quindi una unità formale non-dialettica, come fuori della storia.

Quello che copre di un enorme dubbio il discorso etico-politico di Pasolini, quello che ci impedisce di considerarlo fraterno, è proprio questo cerchio atroce che tutto gli fa iniziare dal sé e concludere al sé. (AP, p. 205)

Il *rifiuto della maturità* è quindi, riassumendo, il rifiuto, o la rimozione, della divaricazione necessaria tra intenzioni ed effetti ideologici dei testi letterari: è il farsi carico, quanto alle prime, di una negazione e di una lotta, ma rimuovendo i secondi, se comportano un'assunzione di responsabilità che limita «il diritto all'eccezione e ai privilegi del genio» e smentisce l'idea di «un destino personale radicalmente separabile da quello altrui» (AP, p. 183).

Nel rifiuto di delegare il giudizio (o l'assoluzione) ad altri o ad altro tempo, attraverso il gesto privato e ancora letterario della 'abiura';

versi compare su «Officina» II (7), 1956 e si legge ora, con annessa nota, in G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>28</sup> Pasolini non accetterà mai schermi ironici tra il sé e la parola letteraria, la riduzione della propria voce autoriale a impersonale funzione del testo, che sia per fini ideologici (il classicismo 'ironico' di Fortini) o per fini estetici (l'ironia combinatoria di Calvino, per esempio, precocemente postmoderna).

nella illusione di scansare il peso dell'ambiguità politica della scrittura – quasi che l'uso letterario della lingua fosse «un guscio trasparente, che consente di essere, allo stesso tempo, nel mondo ma non del mondo» (AP, pp. 180-181) – si incontrano, nella riflessione di Fortini, Pasolini e Roland Barthes:

La coscienza delle contraddizioni di chi, per avere una voce pubblica [...], crede di far uso di quella sua autorità quando è invece solo usato dai poteri, quella coscienza – allora come oggi – si giustifica solo se trae le dovute conseguenze e si pone la questione dei modi e delle forme delle istituzioni della moderna comunicazione, e di come penetrarle o combatterle o conquistarle. Se, quindi, si persuade (e persuade intorno a sé) che il vero problema non è di dire questo piuttosto che quello ma del come e del dove e del quando. È una testa di Medusa; solo guardandola e diventando 'duri come la pietra' si acquisisce il diritto alla scelta fra parola e silenzio.

Lo so, viene a tutti – e più a chi abbia un senso interiore violento della precarietà dell'esistenza e della sua sacertà – il bisogno di avere subito e qui, “in un'anima e in un corpo”, il proprio “piacere” e la propria asceti in esso.<sup>29</sup>

Se Barthes finì, com'è noto, col teorizzare tale piacere «trovandolo nella pagina letteraria»<sup>30</sup> (e arrivando per questa via a sancire la morte dell'autore fuori di essa), Pasolini, partendo dalle medesime rimozioni e dai medesimi alibi, tentò la strada inversa, paradossale, della contaminazione di arte e non-arte, chiedendo per la pagina letteraria l'integrazione del «corpo» dell'intellettuale, in una prospettiva che ancora una volta elimina, per sua stessa costituzione, un futuro in cui questo sia dissolto: condannandosi ad un eterno (e «cieco», per Fortini) presente.

Le nostre pagine scritte, come un muro antico mostra il salnitro, finiranno col mostrare non solo i luoghi della nostra forza e debolezza ma quello delle ingiustizie feroci che abbiamo tollerate. *Il linguaggio è il luogo dove nulla davvero si perde*, soprattutto l'errore. [...] Crederlo non è poi troppo diverso dal credere in un'altra vita, *dove apparirà tutto quel che oggi è nascosto*.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> F. Fortini, *La corsa del topo*, «Il Manifesto», 4 dicembre 1991, ora in *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta (1985-1994)*, Roma, manifestolibri, 1996, p. 214-218.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem* (corsivi nostri).

Per Fortini si può davvero dire che «la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di una archeologia»;<sup>32</sup> il passato rivela una sua permanenza umbratile e profonda, che ha i caratteri di un rimosso freudiano: ma senz'altro politico.

Come si vede, il concetto jamesoniano risulta particolarmente compatibile con la teoria letteraria che Fortini viene costruendo negli anni (per accumulazione e selezione di figure e 'insistenze'): esso infatti si può già ricavare, formulato *ante-litteram*, in pagine del 1962 (si ricordi che *The political unconscious*, pubblicato nel 1981, è stato tradotto in Italia nel 1990), da *Verifica dei poteri*:

Come si fa a parlare di industria e letteratura senza essere d'accordo almeno su questo (ma è quasi tutto): che cioè le forme, i modi, i tempi della produzione industriale e i suoi rapporti sono la forma stessa della vita sociale, il contenente storico di tutto il nostro contenuto e non semplicemente un aspetto della realtà? Che le strutture economiche – nel nostro caso, capitalistiche e quindi industriali – sono né più né meno che l'inconscio sociale, cioè il vero inconscio, il mistero dei misteri?<sup>33</sup>

E lo ritroviamo ancora, al capo estremo della produzione fortiniana, in un importante saggio del 1989, *Opus servile*.<sup>34</sup> Si può poi indicare una traccia interstestuale certamente fragile ma che suggerisce come la riflessione teorica di Fortini su un critico come Jameson<sup>35</sup> trovi una applicazione calzante ed assai esemplificativa proprio nel di-

<sup>32</sup> G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, in *Nudità*, Roma, nottetempo, 2009, pp. 19-32. Diversi spunti della riflessione di Agamben sul «contemporaneo» si prestano al discorso tentato qui su Fortini e Pasolini, specie quando viene impiegata l'immagine oppositiva ombra-luce: «Può dirsi contemporaneo soltanto chi non si lascia accecare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra, la loro intima oscurità» (p. 24).

<sup>33</sup> F. Fortini, *Astuti come colombe*, in *Verifica dei poteri* [1965], ora in *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 57-58. Dello stesso anno (1962), una *Poetica in nuce* (che si legge nel primo *Ospite ingrato*, e ora in *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 962-963) dichiara come suo primo punto che «come insieme di scelte linguistiche e di comportamento, un testo è sociale per la sua origine quanto per la sua destinazione, implicita o esplicita».

<sup>34</sup> Idem, *Opus servile*, «Allegoria» I (1), 1989, pp. 5-15.

<sup>35</sup> Fortini è stato infatti uno dei primi e più attenti lettori, in Italia, di Jameson. Ben prima della fortuna toccata al critico americano nel nostro paese, in anni recenti, e in relazione al dibattito sul postmoderno.

scorso su Pasolini. È infatti difficile leggere come ripetizione casuale la ripresa frasale che mette in collegamento l'introduzione di *Attraverso Pasolini* («A differenza della santità, la poesia non è mai *inhaerens ossibus*, è sempre *prima* o *dopo* il soggetto» [AP, p. XII]) e l'introduzione fortiniana a *Marxismo e forma* di Jameson, del 1975:

Come se la critica dialettica e rivoluzionaria di cui Jameson ci discorre avesse come destino *inhaerens ossibus* di essere sempre *prima* o *dopo* il concreto operare critico; di essere insomma quel che orienta, non quel che è orientato. Condizione forse vera anche per ogni altra attività critica marxista, ivi compresa l'attività politica. E che cos'è che eminentemente non può accettare una simile tensione intollerabile, una così accanita negazione della propria essenza? È *l'opera*; qualunque opera, nella sua illusione anti-dialettica, nel suo farsi da parte, nel suo necessario rifiuto della storia. Quando, come ai nostri giorni, la tentazione dell'opera e della sua immobilità apparente si fa irresistibile come la sera, anche per chi sa che resisterle è la sola via per adempiere un'opera.<sup>36</sup>

«Rifiuto della storia», «farsi da parte dell'opera»: sono precisamente i peccati pasoliniani contro la verità e la dialettica, che qui sono però presentati come «essenza» tendenziale dell'opera letteraria. Ed è proprio per questo che non possiamo considerare complementari, come sembrerebbe evidente, le poetiche dei due autori: perché i caratteri dell'una (l'eterno presente della parola poetica di Pasolini) rientrano stabilmente nell'altra ma come *tentazione* cui opporre una ostinata *resistenza*.

Rifiuto della storia equivale, quanto a destino dell'umanesimo e del fare letterario, a rifiuto della tradizione – che Fortini intende, brechtianamente, come «coscienza del passaggio dal passato al futuro, atto di quel transito, fondazione del futuro attraverso una selezione di quell'eredità».<sup>37</sup> Senso dei passaggi, dunque, ma anche «di quel che è conscio e di quel che non lo è».<sup>38</sup> E se è vero che l'ultimo Pasolini percepisce tragicamente la propria esclusione da un presente in rapida mutazione

<sup>36</sup> F. Fortini, *Introduzione* a F. Jameson, *Marxismo e forma*, Napoli, Liguori, 1975, pp. V-XVIII.

<sup>37</sup> Idem, *Insistenze*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 54-55.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 55.

e, dichiarandosi «una forza del passato»,<sup>39</sup> rivendica un ultimo luogo abitabile, rifugio di incomunicabilità paradossale e scandalo; per Fortini (specie per l'ultimo) ricorrere agli istituti letterari della tradizione non equivale a un mezzo per 'sopravvivere' al presente: piuttosto ad una quota di morte spesa sulla scommessa della trasmissibilità umanistica e del disegno comunista.

I recuperi jamesoniani di Fortini si limitano, e non è certo poco, al concetto dell'inconscio sociale dei testi letterari, e all'attenzione tributata al geniale teorico del postmoderno a cavallo tra gli anni ottanta e novanta.<sup>40</sup> Se se ne fa qui, in chiusura, menzione è perché la deriva postmoderna ha trovato in Italia il suo più intelligente critico proprio in Fortini: che, sotto diversi nomi, iniziò ad annunciarla e ad additarne i segni fin dagli anni sessanta di *Verifica dei poteri* (ben prima che lo stesso Pasolini parlasse di mutazione antropologica o di «progresso come falso progresso»<sup>41</sup>). Non è necessario qui approfondire criticamente la variegata fenomenologia entro la quale Fortini seppe indicare, con sorprendente precocità, gli esiti del processo storico che ha portato in Italia all'esplosione del postmoderno. Conta invece constatare come questi – veri e propri bersagli teorici – ritornino ossessivamente proprio nella riflessione su Pasolini. Dalla 'fine della storia' del 1956, alla scomparsa di ogni distinzione fra arte e non arte (fra letteratura d'arte e di consumo), diverse tra le formule maggiormente descrittive della nuova temperie culturale sembrano passare attraverso la figura di Pasolini; e tutte quelle che potrebbero leggersi sotto l'unico nome di nichilismo. «La gente non vuole più vivere. [...] Tutti i persuasori ufficiali, dal Papa a Pasolini, gli hanno detto che non deve sperare nulla in questo mondo» (AP, p. 230): questo frammento del 1973,

<sup>39</sup> P.P. Pasolini, *Poesie mondane*, in *Poesia in forma di rosa*, in *Tutte le poesie*, I, Milano, Mondadori, 2003, p. 1099.

<sup>40</sup> Altre affinità si potrebbero istituire tra questi due grandi esponenti della critica marxista: la più evidente è forse quella che li può apparentare nell'accusa, rivolta a Jameson, di un marxismo 'depotenziato', impegnato cioè solo nel campo della teoria e della critica (e, nel caso di Fortini, della letteratura). Ma è questione teorica densa, da approfondire in altra sede.

<sup>41</sup> L'espressione, com'è noto, costituisce il sottotitolo delle pasoliniane *Lettere luterane* (Torino, Einaudi, 1993).

raccolto in *Un giorno o l'altro*, è recuperato in *Attraverso Pasolini*. Il motivo del *nullam sperare salutem* costituisce la nota finale della riflessione fortiniana su Pasolini e, dai nichilistici anni novanta da cui è pronunciata l'ultima parola su questa vicenda (di due singoli destini e di una intera storia culturale), sembra stendere la propria ombra anche all'indietro oltre che, minacciosamente, su un tempo futuro verso il quale si è tuttavia responsabili. Proprio a questa responsabilità sembra aver rinunciato, fin dall'inizio, Pasolini: di indicare, anche ellitticamente (attraverso «quote di silenzio»<sup>42</sup>), i vuoti del presente da cui si scrive a un tempo futuro che potrà-dovrà colmarli: «silenziosamente indicando un'assenza».<sup>43</sup>

Un libro come *Attraverso Pasolini*, l'ultimo pubblicato in vita da Fortini, ricostruisce allora non solo le vicende di una doppia biografia (o di una biografia «con personaggio accanto», come è detto in quarta di copertina), ma di una doppia storia, tra le cui strade alternative il lettore – presente e futuro, reale e potenziale – è chiamato a scegliere: «“So che la nostra storia è finita”; “La nostra storia non è mai finita”. La differenza era tutta nel valore di quel “nostra”» (AP, p. XII).

Le radici psicologiche dell'ossessivo ritorno della riflessione fortiniana su Pasolini ci sembrano a questo punto coincidere tanto con quel «rifiuto del padre», di cui ha parlato Romano Luperini,<sup>44</sup> che è in Fortini una norma sistematica di autocontrollo, di congelamento dell'im-

<sup>42</sup> «Ebbi a scrivere, con molta crudeltà intenzionale, che Pasolini sapeva fare moltissime cose eccetto tacere, così volendo alludere a una quota di silenzio che accompagnasse ogni parola. Quella quota non vale solo per la poesia. Vale per tutto» (AP, p. 204).

<sup>43</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in *Saggi ed epigrammi* cit., p. 173.

<sup>44</sup> R. Luperini, *Per un profilo di Fortini. La poesia come contraddizione*, in *Il futuro di Fortini* cit., p. 18: «In Fortini c'è un sentimento di vergogna per lui [il padre], per il suo tremore, per la sua mancanza di compostezza e di calma, che lo fa arrossire [...] la negazione del padre (fino a rifiutarne il cognome, anche se in questa scelta un peso forse determinante l'ebbero ragioni razziali e religiose), l'assunzione di un opposto modello paterno [Noventa], l'accesso alla legge e alla sua interiorizzazione, l'adesione a una norma costante d'autorepressione [...] sembrano essere necessarie premesse della poetica fortiniana. Ne deriva una volontà di superiorità, di distanziamento goethiano [...], una tendenza a porsi in alto [...] per non commettere errori». Basti leggere le pagine de *I cani del Sinai* (1967), dove la figura del padre – del suo scomposto tremore – è ritratta con una vividezza e una intensità quasi feroci.

mediatezza scomposta del sé, quanto con la resistenza contro la vertigine dell'annullamento nichilistico, che le poesie di Fortini esibiscono in immagini di «sonno e custodia» («una madre di me stesso»<sup>45</sup>: che rimanda alla «madre inesistente»<sup>46</sup>, irresistibile grembo di sonno e di nulla, dei primi versi del poeta). Sulla figura di Pasolini è proiettata insomma una propria scissione o «irrealtà» (AP, p. 129), contro la quale sono reclutate le energie di tutti i discorsi e di tutta l'esistenza, ma che non si può fare a meno di esibire (porsi come fuori di sé, aver ragione anche contro se stessi: è anche questo, in fondo, un modo di 'non voler mai perdere'). E sempre esibita è la fatica della resistenza e di una vigilanza critica che assume i caratteri di una vera e propria auto-repressione: all'estremo opposto dell'esibizione narcisistica del proprio corpo e del vitalismo pasoliniani.

Mi sarebbe piaciuto pubblicare quei versi con altro nome: per godere ancora una volta i vantaggi di una doppia identità senza rinunciare a quelli d'una sola. O anche col mio nome; ma allora essere largo, libero, autore per diritto divino, in segreto accordo col mondo, nell'agio e nella gesticolazione, sciolto da quel tanto di contratto, di stecchito e confitto che può contorcerti il labbro davanti al corpo della vita con la pena che hanno in faccia talvolta gli uomini posati se una donna molto bella viene e passa.<sup>47</sup>

È ormai chiaro però che queste radici psicologiche vanno anch'esse poste in rapporto dialettico alla «luce diurna» del discorso razionale, dell'oggettività collettiva e politica. Tra resistenze e tentazioni di immediatezza espressiva, confidenza con il reale, di «sonno» e invarianza, l'ultima parola spetta alla maturità politica di collocare la propria singolarità all'ombra dei destini generali. La forma specifica del-

<sup>45</sup> «Mi hanno spiegato che le bestie e l'erbe,/ cieche o modeste o vinte o assopite/ o in sé raccolte, dimesse, sfinite,/ rapprese nei miei versi, // sono una madre di me stesso, immagini/ di sonno e di custodia./ Ma ormai sonno non ho, non ho custodia./ E tutto ancora farà male, madre»: sono versi tratti dall'ultima poesia di Fortini, pubblicata postuma sotto la cura di Pier Vincenzo Mengaldo in F. Fortini, *Poesie inedite*, Torino, Einaudi, 1996, p. 29.

<sup>46</sup> «E questo è il sonno, edera nera, nostra/ Corona: presto saremo beati./ In una madre inesistente, schiuse/ Nel buio le labbra sfinite, sepolti»: sono i primi versi della poesia incipitaria di *Foglio di via* (Torino, Einaudi, 1946), l'esordio poetico di Fortini.

<sup>47</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato primo cit.*, pp. 864-865.

l'utopia di Fortini non intende coincidere con la forma poetica, pur sostanziandola, né si consuma in essa: segue l'oltranza del progetto comunista, e da questa non può prescindere. Ed è sul terreno di questa oltranza che il pensiero di Fortini si incontra e scontra con la tensione nichilistica del pensiero moderno, rintracciabile – nella forma del rimosso – tra le pieghe della proposta etica e poetica di Pasolini.





Margherita Ganeri

Sotto l'*habitus* in frantumi:  
Jameson, Bourdieu e la dislocazione  
dell'impegno

I. L'idea di postmoderno circolata in Italia è in larga misura coincisa con una specifica visione del postmodernismo, strettamente associata al disimpegno. Non stupisce, perciò, che la recente ripresa di discussioni sull'impegno si sia accompagnata alla proclamazione della fine del postmoderno e persino, in qualche caso, al contestuale annuncio della resurrezione del moderno.

Proprio perché nell'ultimo decennio abbiamo assistito all'indubbio declino di una stagione culturale, sembra difficile credere che il passaggio al clima attuale possa identificarsi con una fioritura di eredità, pur parziali e frammentarie, di modelli del passato. Se intendiamo il postmoderno, sulla scorta di Fredric Jameson, come l'ultima fase del tardo capitalismo, da questa fase non siamo usciti: il capitalismo non si è esaurito e neppure è tornato a uno stadio di ascesa espansiva. La marginalizzazione e il declino degli intellettuali si sono accentuati, per effetto delle medesime condizioni sociali, economiche, politiche dei decenni precedenti. Ciò che si è deteriorato è lo slancio ottimistico del postmodernismo, l'impatto della sua ideologia funzionale all'espans-

\*Una versione parziale di questo saggio è stata già pubblicata: M. Ganeri, *Bourdieu, Jameson e l'impegno*, «Allegoria» (56), 2007, pp. 177-186.

sione dell'economia globalizzata.

L'irriducibilità della stagione attuale rispetto a quella moderna non si fonda sull'antinomia tra impegno e disimpegno, ma sull'inadeguatezza di entrambi i concetti rispetto al contesto attuale.

Per questo si può dissentire da chi ipotizza tanto il rilancio quanto la persistenza di forme di partecipazione alla politica diffuse fino alla metà degli anni Settanta. Non sembra sufficiente, per esempio, come fa Jennifer Burns, definire l'impegno come un fattore predominante della relazione autore-lettore.<sup>1</sup> E la continuità non pare dimostrata dalla sua scelta di autori. Se in Tabucchi, Ramondino, Ballestra o Melliti si scoprono lasciti di preesistenti dottrine, i frammenti in questione potrebbero essere rintracciati anche in molti altri autori, e forse potenzialmente in tutti. Non basta che i testi contengano rappresentazioni storiche o sociali perché li si possa definire impegnati. Da questo punto di vista, tutta la letteratura ne contiene, e non avremmo bisogno di porci il problema. Persino negli scrittori immigrati è difficile trovare una vera e propria proposta politico-culturale: il loro impegno si limita, in genere, a una funzione di denuncia.

Gli stranieri che scrivono in italiano si prospettano in genere come testimoni, e raramente come ideatori o difensori di un progetto di futuro. E, invece, l'idea di progetto è parte essenziale del concetto di militanza, secondo il modello culturale dominante fino agli anni Settanta. È vero, come afferma Burns, facendo l'esempio di Pasolini, che l'impegno non si è mai identificato con l'idea di un programma coerente. Il punto è, però, che il contesto in cui intellettuali come Pasolini operavano, pur tra incoerenze e contraddizioni, non esiste più, perché non esiste più uno spazio pubblico riconosciuto e di rilievo per l'impegno culturale. Ben pochi fra gli scrittori citati dalla Burns possono vantare un'adeguata visibilità sociale (forse solo Tabucchi, ma in mi-

<sup>1</sup> «I think it becomes clear, as I concluded in chapter five, that commitment is predominantly a factor of the author-reader relationship, and in this sense, all the writers I have discussed "pass the test", except De Carlo, Tabucchi, Ramondino, Tondelli, Ballestra all gain top marks in this respect, I think, but it is Methnani and Melliti themselves who draw attention to the importance of simply establishing relationships of reciprocity and responsibility» (J. Burns, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative (1980-2000)*, Leeds, Northern University Press, 2001, p. 184).

sura molto inferiore a quella riservata in passato a Pasolini, Moravia o Calvino).

L'autorevolezza intellettuale, in nome di una visione del mondo che è extraletteraria, perché è propriamente politica, è oggi quasi scomparsa. Se il termine frammenti richiama una condizione moderna, nobile, e la possibilità di alludere a un intero non del tutto rotto, lo scenario che invece ci riguarda è quello di uno sbriciolamento radicale e irreparabile, che ha lasciato macerie in campo, come per effetto di esplosioni. Oggi la dimensione del *commitment* sembra configurarsi non tanto come un'allegoria, e quindi come una dimensione traslata e allusiva, quanto come una sineddoche paralizzata in un doppio legame. Una sineddoche, perché il crollo produce speranze disperate e perciò tanto più ambiziosamente velleitarie di ricomposizione: ne è un esempio l'allucinazione utopica di Jameson, in cui la parte sta per il tutto assente; e un *double bind*, perché l'impegno si manifesta come un'urgenza paralizzante, come uno stato di allarme che non produce azione.

Ciò accade perché le componenti costitutive del paradigma moderno, vale a dire la prassi, la passione e la partecipazione, sono al momento improponibili e impraticabili. Si può aggiungere che l'*engagement* implica sempre la presenza di un discernimento intenzionale. Secondo Lukács, come sappiamo, Balzac non era uno scrittore conservatore, nonostante la sua ideologia reazionaria. Tale giudizio, tuttavia, non autorizza a definirlo impegnato (impegnata, semmai, è la prospettiva di Lukács che interpreta Balzac). Il discorso sulla valenza politica dei testi letterari, al di là delle intenzioni consapevoli, non è il discorso sull'impegno. Quest'ultimo si registra in presenza di intenti espliciti e programmatici, che rimandano da un lato a una comunità di intellettuali, e dall'altro a un destinatario sociale relativamente definito; presuppone una comunità capace di riconoscersi in valori di riferimento collettivi, mentre la nostra è l'epoca dell'autismo e dell'amoralità intellettuale: è l'epoca del narcisismo, visto nel doppio senso dell'incomunicabilità e dell'inconsapevolezza.

Una strada per reagire al narcisismo è quella dell'obiettività scientifica e della descrizione equilibrata. Non si tratta, però, della strada

dell'impegno, neppure nella sua forma attuale della sineddoche impedita. Remo Ceserani, per esempio, definisce «equilibratissimo» il libro di Monica Jansen sul postmoderno.<sup>2</sup> L'equilibrio dello studio di Jansen è tipico di chi guarda da lontano e ricostruisce un fenomeno senza sentirsene parte interna e attiva. Questa pur rispettabile prospettiva possiamo considerarla come il contrario dell'impegno. L'impegno è l'orizzonte di chi non è *super partes*, è l'orizzonte di chi è implicato, di chi è parte in causa, di chi è dentro un fenomeno, e non se ne pone fuori neppure tramite forme fittizie di escapismo. Si impegna chi si sporca le mani. Si impegna – altra espressione obsoleta – chi lotta per qualcosa nel proprio presente.

Se le condizioni per la prassi politica e l'azione sociale sono oggi rese difficili da un contesto che ha indebolito la legittimità e la visibilità del pensiero critico, l'unica prospettiva residua può consistere nello sguardo che dai frantumi faccia affiorare il corpo nudo delle contraddizioni su cui si reggevano i vecchi schemi culturali. Questo è il nucleo teorico vitale del pensiero di Fredric Jameson e, con le debite differenze, di quello di Pierre Bourdieu. Jameson soprattutto descrive la situazione attuale dell'*impasse*, mentre Bourdieu offre modello anche parzialmente (e paradossalmente) propositivo.

Entrambi hanno in comune la decostruzione degli atteggiamenti nostalgici per la modernità. Ma se Jameson profila un discorso solo teorico, Bourdieu propone anche un vero e proprio modello pratico di *commitment* (*Ragioni pratiche*,<sup>3</sup> del resto, è il titolo di uno dei suoi libri più importanti). Tutti e due elaborano teorie fondate sul riconoscimento della condizione frantumata dell'impegno, compreso quello che codificava le sue modalità anti-egemoniche. L'altro tratto in comune è la dislocazione dell'*engagement* in una dimensione spaziale che abolisce l'alterità (l'uno per la nozione di cartografia cognitiva, l'altro per quella di campo). In entrambi, in sostanza, prevale la *pars destruens*, anche se nessuno dei due, e soprattutto Bourdieu, rinuncia del tutto alle

<sup>2</sup> M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati, 2002.

<sup>3</sup> P. Bourdieu, *Ragioni pratiche*, Bologna, Il Mulino, 1995.

possibilità operative.

*La fine del postmoderno* di Romano Luperini si apre con una stroncatura di *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*.<sup>4</sup> Qui, dopo aver registrato il ritorno di tematiche e terminologie moderne, Jameson si schiera contro la tesi della fine del postmoderno e ripercorre con sguardo critico le principali teorie della modernità, per mostrarne il carattere inattuale. Propone poi una serie imperativi e la seguente esortazione finale:

[quando] raccomando di sostituire il capitalismo con la modernità in tutti i contesti in cui appare questo termine, faccio una raccomandazione terapeutica piuttosto che dogmatica, allo scopo di eludere vecchi problemi (e di produrne di nuovi e più interessanti). Ciò di cui abbiamo davvero bisogno è una rimozione totale delle tematiche della modernità attraverso quel desiderio che chiamiamo utopia. [...] Le ontologie del presente richiedono archeologie del futuro, non previsioni del passato.<sup>5</sup>

In proposito Luperini obietta:

Jameson sembra restare prigioniero della propria scoperta: [...] e dimenticare invece una delle tesi di fondo del suo libro del 1991 sul postmoderno: che esso coincide con la logica culturale del tardo capitalismo, cioè, potremmo aggiungere, della tarda modernità. [...] Data l'equivalenza, da lui più volte ribadita, fra moderno e capitalismo, potremmo infatti legittimamente parlare per il postmoderno di logica culturale dalla tarda modernità.<sup>6</sup>

La critica è quanto mai fondata, perché evidenzia una contraddizione sostanziale del discorso. Infatti, se per rimuovere il moderno è utile sostituire il termine con quello di capitalismo, la definizione jamesoniana del postmoderno diventa incongruente rispetto alla tesi della rottura epocale. Il postmoderno diventa, in effetti, la logica culturale del tardo moderno, dunque una fase interna al moderno, come Luperini, in-

<sup>4</sup> F. Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, introduzione di C. Benedetti, Milano, RCS, 2004.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>6</sup> R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, pp. 8-9.

fatti, non manca di rilevare, attribuendo questa posizione a Jameson, contro la sua vera tesi del saggio del 1984, poi ribadita nel libro del 1991.

Il recensore, insomma, utilizza un'aporia del discorso per la difesa della propria tesi del ritorno alla modernità, un ritorno che si lega, dopo l'attacco alle torri gemelle di New York, a una crescita esponenziale di scontri e logiche «pesanti», contrastive o contrappuntistiche», secondo una terminologia ripresa da Said. Tali scontri impedirebbero oggi l'«anestesia della vita collettiva» e degli intellettuali che, ridottisi al ruolo di «esperti», «consulenti» o «intrattenitori» sono stati vittime, durante il postmoderno, di un «nichilismo morbido e soddisfatto, insensibile alla cura del mondo». <sup>7</sup> Per il teorico dell'allegoria moderna, <sup>8</sup> dunque, postmoderno è sinonimo di postmodernismo, e basta questa osservazione a segnare la sua distanza abissale dalla posizione di Jameson. Ma il piano delle proposte, nonostante la diversa descrizione dell'esistente, non si differenzia molto da quello del neomarxista americano. Se per lo studioso italiano le risposte verranno dalla storia futura, anche per lo statunitense il nodo del cambiamento andrà cercato nell'archeologia del futuro, e non nelle ipotesi interpretative disegnate secondo categorie teoriche moderne.

C'è del fatalismo in questa convinzione, alla quale però si consegna persino Jameson, benché il suo discorso sembri ormai del tutto separato dalla prassi politica e dal conferimento di centralità ai fatti storici, dietro le logiche culturali postmoderne. In Luperini come in Jameson, insomma, nonostante le posizioni molto diverse sul piano dell'idea di prassi e quindi sull'eredità della teoria marxista, si registra la stessa *impasse* dell'impegno in termini di proposta attiva. Il primo rimprovera al secondo l'isolamento del neo-marxismo americano, che ha sempre registrato «troppa aria di campus e troppo poca del mondo globale». <sup>9</sup> Impossibile negare la verità di questa osservazione. Si può aggiungere, però, che essa riguarda anche il marxismo accademico italiano, ormai totalmente separato, anch'esso, dalla prassi politica e so-

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>8</sup> *Idem*, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 8.

ziale. E forse l'ottima ricezione di Jameson in Italia, almeno negli anni Ottanta e Novanta, è stata dovuta proprio alla legittimazione di questo aspetto favorita dal suo discorso. Il riconoscimento dell'inadeguatezza delle vecchie assiologie teoriche e la tensione verso una cartografia cognitiva come unica prospettiva intellettuale giustificano, infatti, nobilmente, l'assenza dell'impegno pratico. Ipotizzo dunque che la teoria di Jameson sia stata ben accolta perché fondata su una grande tradizione marxista, da Lukács ad Adorno e Althusser, in una prospettiva che al tempo stesso giustifica teoricamente la negazione della prassi.

Il pensiero di Jameson è segnato dalla sistematicità della *pars* decostruttiva, ma in nome di una tensione utopica verso la ricostruzione. Non è un tipo di pensiero debole, pur non essendo un pensiero forte. C'è un doppio movimento nella sua teoresi, che si fonda sull'idea centrale della morte del soggetto e della sua trasformazione in allegoria. Un'ampia sezione di *Una modernità singolare* sviluppa la questione, nodale, per la filosofia moderna, della scissione io-altro, a partire da Cartesio per arrivare a Heidegger. Nel postmoderno non sussisterebbe più la possibilità di questa scissione: il soggetto sarebbe morto, e con esso il mito del fallocentrismo. Ridotto a un crocevia di intrecci, a uno spazio vuoto senza autocoscienza, l'ego decentrato jamesoniano si intreccia con l'oggetto, vi si sovrappone e insieme gli resiste, ponendosi come entità dinamica e incoerente. La scissione diventa così componente interna del conoscere, forma della conoscenza continuamente superata, e non condizione strutturale rigida ed esteriore. D'altronde, la nozione stessa di inconscio politico<sup>10</sup> sposta il termine del discorso dal conflitto reale a quello di un agente collettivo disgregato e inconsapevole. Negli anni Ottanta, Jameson dichiarava che fosse necessario portare alla superficie del testo artistico la realtà rimossa della Storia universale, supponendo la presenza di un contenuto latente, sedimentato dietro la testualità manifesta. La vittoria contro le zone cieche del soggetto era vista come un effetto dell'imperativo a storicizzare sempre, e dunque a storicizzare anche il soggetto e l'inconscio, nella con-

<sup>10</sup> F. Jameson, *L'inconscio politico. La narrazione come atto simbolico: l'interpretazione politica del testo letterario*, Milano, Garzanti, 1990.



vinzione che nulla fosse astorico, nulla asociale, ma tutto, anche l'inconscio, appunto, fosse politico.

È indubbio che, in *Una modernità singolare*, il nostro autore abbia cambiato idea. E proprio perché la sua *pars construens* appare ancora più indebolita, limitandosi alla sola decostruzione e infine rimozione di tutto ciò che è stato moderno, l'immagine dei frantumi, piuttosto che quella dei frammenti, appare cogente per definire la sua ultima fase teorica. La distruzione delle torri gemelle, evento reale e allegoria traumatica ed emblematica, a sua volta rimossa e mai citata nel discorso di Jameson, sembra essere diventata la metafora euristica nascosta dell'allegoresi jamesoniana. Un passo di Marco Belpoliti potrebbe ben illustrare la dinamica di questo referente inconscio:

le rovine del WTC vengono faticosamente dissepolti e occultate come se si trattasse di materiale osceno, ingombrante, scandaloso. E in una certa misura lo sono, vista la presenza dentro di esse di 3000 corpi umani mescolati alle macerie, polverizzati dal crollo e in gran parte irrecuperabili. Caricate e trasportate su camion e articolati verso le chiatte a un deposito situato a debita distanza dal luogo del crollo, le macerie di New York sono la «parte maledetta» di un evento traumatico di grande rilevanza.<sup>11</sup>

La citazione è tratta da *Crolli*, in cui l'icona della distruzione delle torri è definita, insieme a quella altrettanto emblematica della demolizione del muro di Berlino, come il significante di un «ritorno del rimosso». Crolli, macerie e ancora una volta, dunque, frantumi, non sono altro che i principali significanti di un rilevante trauma inconscio. La rimozione dei detriti dovrebbe essere però anche il processo preliminare alla ricostruzione. Di questo secondo aspetto, tuttavia, in *Una modernità singolare* non c'è traccia. Il discorso si ferma prima. In *Firme del visibile*, pubblicato nel 2004 in Italia, ma risalente al 1992, l'articolazione di proposte ermeneutiche era ancora presente, e il presente era ancora visibile, come recita il titolo, seppure attraverso il cinema, e non attraverso la cronaca politica.<sup>12</sup> Nel libro successivo, in-

<sup>11</sup> M. Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005, p. 4.

<sup>12</sup> F. Jameson, *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrich, Antonioni*, a cura di G. Pedullà, Roma, Donzelli, 2004.

vece, lo sguardo resta inibito dall'aporia traumatica, che lo stesso titolo e sottotitolo, del resto, non mancano di registrare.

La paralisi ermeneutica di Jameson riflette l'odierna situazione paradossale dell'impegno. Essa si prospetta ingabbiata in un doppio legame: si pone come una condizione da un lato necessaria e dall'altra impossibile. In questo senso, Jameson non resta solo prigioniero della sua stessa scoperta, come scrive Luperini, ma resta anche vittima del proprio marxismo solo teorico. Ormai, infatti, egli è un marxista che non è più marxista. Il limite della sua esegesi neo-marxista è diventato evidente per l'impotenza non solo pratica, ma anche teorica, di una definizione della prassi. La formula dell'archeologia del futuro risulta tanto suggestiva quanto nebulosa, come spesso accade, del resto, alle espressioni troppo brillanti. Essa, tra l'altro, contraddice l'idea della morte totale del soggetto. E perciò viene da chiedersi: ma il soggetto è veramente assente nel discorso di Jameson? L'idea della sua scomposizione allegorica nel discorso mostra la corda quando cerchiamo di giudicare la posizione dell'autore nell'*establishment* intellettuale nord-americano e mondiale. Jameson crede di esistere come soggetto: i suoi libri sono firmati, propongono discorsi coerenti, e sono anche grandi successi di mercato, sebbene di un certo ambito del mercato editoriale. La sua negazione del soggetto, allora, potrebbe essere vista come il simulacro teorico di un senso traumatico di *failure*.

Se anche Bauman, come Luperini, ritiene che nella situazione attuale ci sia spazio per riproposte moderne accompagnate da una critica radicale del moderno, Jameson non solo non pensa possibile alcun ritorno alla modernità, ma, al contrario, difende la condizione postmoderna proprio perché terreno di una cancellazione totale del passato. Così facendo, cerca di mantenersi strenuamente anti-apocalittico, sebbene non sia mai riuscito a prospettarsi come un integrato. In fondo, potremmo ossimoricamente definirlo come un integrato apocalittico. Rispetto allo schieramento tra i repressi e i sedotti profilato da Bauman, il grande teorico del postmoderno resta un sedotto, quindi un integrato, la cui seduzione è però avvenuta grazie a suggestioni apocalittiche.

Forse per questo non riesce ad andare oltre lo smontaggio delle «rappresentazioni» e «costruzioni» della modernità (non per caso i due

termini-feticcio più contestati in *Una modernità singolare*). Dal suo discorso resta fuori la consapevolezza che l'impegno, oltre all'utopia e al desiderio del futuro, debba legarsi alla costruzione di uno spazio progettuale nel presente, se non vuole vanificarsi in una serie di «mezzi senza fine», per citare il noto titolo di Giorgio Agamben.<sup>13</sup>

**II.** Per ipotizzare una possibile via d'uscita dall'alternativa tra i repressi e sedotti, non casualmente Bauman addita, insieme ad altri, anche il pensiero di Bourdieu.<sup>14</sup> Per Bauman, la trasformazione dell'intellettuale da legislatore a interprete è un segno di decadenza. Bourdieu offre un modello di interprete che, pur senza più ambire ad essere legislatore, si sottrae alla semplice dimensione ermeneutica, per rifondare anche una dimensione propriamente pratica. La ricezione di Bourdieu in Italia non è stata particolarmente positiva, proprio per il suo anti-accademismo programmatico, e per la sua dislocazione dell'impegno in spazi e pratiche non convenzionali ed ortodossi. Solo da poco più di un decennio, Bourdieu comincia a registrare un maggior seguito in Italia, benché ancora inferiore a quanto meriterebbe. Forse il recente successo si deve, nello scenario drammatico fin qui descritto, alla sua valorizzazione, pur fortemente critica, della nozione di intellettuale.

Il suo è un lavoro teorico che si fonda da un lato sul metodo della decostruzione, di matrice foucaultiana, ma anche in polemica con Foucault, ritenuto troppo accademico, e dall'altro sul conferimento di centralità al soggetto, inteso sia come singolo sia come agente comunitario. In nome del soggetto, Bourdieu rivaluta e ripropone espressamente anche la passione e l'azione diretta in politica, come dimostrano tante sue posizioni pubbliche e titoli quali *La responsabilità degli intellettuali*<sup>15</sup> o *Il mondo sociale mi riesce sopportabile perché posso arrabbiarmi*.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

<sup>14</sup> Z. Bauman, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 192.

<sup>15</sup> P. Bourdieu, *La responsabilità degli intellettuali*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

<sup>16</sup> Idem, *Il mondo sociale mi riesce sopportabile perché posso arrabbiarmi*, intervista a cura di A. Spire, Roma, Nottetempo, 2004.

È particolarmente utile analizzare il modo in cui Bourdieu posiziona il soggetto rispetto al discorso teorico e critico. Il suo quasi motto «oggettivare il soggetto dell'oggettivazione» esemplifica efficacemente la centralità dell'agente, inteso come parte del campo osservato e quindi anche come oggetto. La scissione io-altro viene superata in una polarità dialettica sistematicamente priva del momento sintetico. Il soggetto interseca in sé più campi, fino a considerare se stesso un campo. L'altro concetto tanto centrale di *habitus* deriva dalla relazione dinamica soggetto-oggetto, perché l'*habitus*, insieme alla *doxa*, è la forma simbolica della codificazione del dominio inscritto in quel campo. Se, ne *La responsabilità degli intellettuali*, Bourdieu si scaglia contro il «feticismo politico» e propone l'analisi del linguaggio come forma di resistenza alla dominazione del potere simbolico, nel *Dominio maschile* sostiene che quello sessista sia l'ordine simbolico per eccellenza, e colloca nel *Gender* il massimo raggio d'azione dell'impegno, tanto da poter concludere che solo «un'azione politica» potrebbe, «avvalendosi delle contraddizioni inerenti ai diversi meccanismi o alle diverse istituzioni in gioco, contribuire alla progressiva decadenza del dominio maschile». <sup>17</sup>

Nel postumo *Questa non è un'autobiografia*, il doppio movimento del soggetto diventa esempio pratico auto-diretto: siamo di fronte a un'autobiografia che non è un'autobiografia, perché si sottrae alle pose e alle cristallizzazioni psicologiche. Più che un'autobiografia, come recita il sottotitolo, si tratta di un'autoanalisi, e ancor meglio, come Bourdieu spiega nell'*incipit*, di un tentativo di «mettere insieme e di esporre alcuni elementi di un'auto-socioanalisi». <sup>18</sup> L'analisi, dunque, è al centro di una dinamica doppia e mobile. Per suo tramite Bourdieu si sottrae alla paralisi del doppio legame, non semplicemente escogitando un sistema correttivo della scissione io-altro, ma addirittura rendendo proficua la situazione del vincolo e dell'*impasse*. Il soggetto, infatti, non è pensabile senza il campo, come il campo non lo è senza

<sup>17</sup> Idem, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 135.

<sup>18</sup> Idem, *Questa non è un'autobiografia. Elementi per un'autoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 11.

il soggetto. Il pensiero intellettuale si colloca in un tracciato interno ai due poli, vincolato ad essi e perciò al riparo dalla deriva narcisistica. L'impegno sul campo si definisce anche come un'azione sul soggetto, per la forza del procedimento auto-analitico, denominato anche auto-psicanalisi. Se tanti *J'accuse* di intellettuali traditi dalla storia suonano deboli è proprio perché non sono accompagnati dall'autoanalisi. Il nucleo vitale della teoria di Bourdieu sta, invece, nella congiunzione indissolubile tra il soggetto e il discorso intellettuale, e tra il soggetto e il campo sociale. La prospettiva *engagé* non è mai separabile dall'esame del soggetto, e al tempo stesso la riflessione sul sé osservante, modificando il soggetto, si pone in Bourdieu già come un vero e proprio terreno di impegno. L'anamnesi delle costanti nascoste permette di mostrare come il soggetto non sia né protagonista né vittima, e di «comprendere il comprendere», come scrive ne *Le regole dell'arte*,<sup>19</sup> simultaneamente affermando e distruggendo l'*habitus*.

Per questo la teoria di Bourdieu si sottrae a ogni prospettiva egolatrice e al rischio dell'individualismo anarcoide. Per lottare contro le sindromi narcisistiche attuali, contro quel variegato berlusconismo tanto diffuso anche tra gli intellettuali, non serve tentare di porsi come osservatori illusoriamente neutrali, né basta smontare le categorie del campo: occorre mandare in frantumi gli *habitus* individuali che producono, nei soggetti, le derive di scollamento rispetto al principio di realtà. Lo schema proposto da Bourdieu incatena il soggetto alla realtà della *doxa*, nel momento stesso in cui gli impone di staccarsi da essa.

Se Jameson non sa uscire dall'*impasse*, perché non esce dal recinto della teoria accademica, Bourdieu tratta il discorso accademico come una sede del conflitto reale, politico e sociale. Il suo è un continuo atto di accusa e di auto-accusa, in una sinergia instancabile che tende alla desacralizzazione del sapere. Pur non essendo marxista, dunque, Bourdieu concepisce una teoria inseparabile dalla prassi e segnata dalla cifra della dialettica negativa, vista come rottura delle etichette e demolizione delle coperture. Sotto il suo *habitus* in frantumi sta la ve-

<sup>19</sup> Idem, *Le regole dell'arte. Genesis e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

rità del corpo, come spazio in cui si esercita il conflitto tra la violenza dolce e la tensione conoscitiva.

Se Jameson non è nostalgico o apocalittico, tanto meno, dunque, lo è Bourdieu. Introduco questa riflessione per concludere con il commento di un'usurata formula che, a dispetto della propria leggerezza, continua spesso a essere evocata.

Ne *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Monica Jansen contesta la mia definizione di Ceserani come integrato e di Luperini come integrato critico, mentre concorda con quella di Ferroni come apocalittico. Ciò allietta Ceserani, che nella prefazione al libro torna sul punto, affermando di condividere piuttosto le definizioni di «apocalittico critico» (per Luperini), e di «integrato critico» (per lui) proposte dalla Jansen.<sup>20</sup> E però aggiunge:

anche se, proprio per la posizione di principio che ho sempre cercato di prendere, di equidistanza fra le due reazioni estreme e nevrotiche di cui sopra, io preferirei essere considerato al tempo stesso un apocalittico critico» e un «integrato critico», o, ancor meglio, un «osservatore critico», convinto che si possa, con tutti i rischi e egli errori del caso, cercare di capire e storicizzare il presente, ci piaccia o non ci piaccia personalmente.<sup>21</sup>

Non vorrei tornare sulla vecchia polemica, spiegando le ragioni per cui riproporrei le stesse formule per il dibattito degli anni Ottanta, almeno per Ceserani e Ferroni (la definizione di Luperini invece la correggerei in apocalittico critico). Vorrei piuttosto dichiarare che oggi non riproporrei gli stessi aggettivi, neppure spostandoli tutti, come sarebbe necessario, verso un maggiore pessimismo, per cui Luperini diventerebbe un apocalittico con qualche sporadico barlume di speranza e Ceserani un integrato criticamente apocalittico. Non lo farei perché i termini mi sembrano completamente privi di forza euristica. Per descrivere lo scenario italiano fino ai primi anni Novanta erano ancora in qualche modo efficaci. Lo stesso Eco, che nel 1964, pubblicando *Apo-*

<sup>20</sup> M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia* cit., p. 11.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

*calittici e integrati*, si era collocato in una terza via rispetto ai due estremi, poteva però essere efficacemente collocato tra gli integrati, cosa che veniva quasi sempre fatta, seppure con sua riprovazione.<sup>22</sup> Oggi invece siamo tutti forzatamente integrati (lo si era già per Eco, a dire il vero, perché Eco prospettava le figure contrapposte come interne e funzionali al sistema della cultura di massa). La differenza è che oggi, proprio perché la prospettiva dell'impegno è impedita e l'autorevolezza degli intellettuali erosa, le pose sono radicalmente cambiate.

Testimoniando soprattutto la condizione della sua generazione, Aldo Nove scrive:

Apocalittici o integrati? Oggi non è più una scelta ideologica. A meno di non accontentarsi di quello che non basta. In realtà, è un tentativo generazionale di integrazione, il nostro, che ha davvero dell'apocalittico. [...] Integrati per forza. Questa è la grande trappola dell'attuale capitalismo. Vendere l'omologazione come differenza, in un'allucinazione collettiva dove a ciascuno è data la stessa, identica, funzionale diversità.<sup>23</sup>

Come smentire queste dichiarazioni di Nove? Si può però notare che esse non si riferiscono tanto agli atteggiamenti intellettuali, quanto alla condizione reale delle professioni umanistiche. Sul piano delle pose, la condizione dell'integrazione forzata, e in quanto tale apocalittica, per la sua mancanza di scelta e alternativa, implica atteggiamenti diversi, che si potrebbero sintetizzare nella formula – con il conio di un aggettivo – degli aporematici e dei disintegrati: atteggiamenti che più che contrapposti sono coesistenti, intercambiabili e forse addirittura potenzialmente coincidenti.

<sup>22</sup> Nella prefazione che accompagna l'edizione tascabile del 1985 di *Apocalittici e integrati*, Eco scrive: «Per quanto concerne il senso generale del libro, forse ciò che lo renderà ancora leggibile è proprio l'aspetto che ha indotto tanti recensori a domandarsi se io fossi apocalittico o integrato, dando le risposte più divergenti, e non ho ancora capito se è perché ero ambiguo, perché ero problematico o perché ero dialettico. O se erano loro a non essere nessuno dei tre e avevano bisogno di risposte a tutto tondo, o bianco o nero, o sì o no, o giusto o sbagliato. Come se fossero stati inquinati dalla cultura di massa» (U. Eco, *Apocalittici e integrati: la cultura italiana e le comunicazioni di massa*, in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1985, p. XV).

<sup>23</sup> A. Nove, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 105, 108 e 109.

Alla crisi del ruolo e della funzione, al crollo di quello che un tempo si chiamava il mandato, si accompagnano il collasso degli schemi logico-argomentativi e la disgregazione psichica e morale. Più diffuse nella generazione degli intellettuali mutanti, o post-umani, per riprendere due note etichette del campo artistico, le pose si rintracciano però anche in esponenti di generazioni precedenti.

Per restare a nostri casi, tanto Jameson quanto Bourdieu sono rubricabili sotto l'etichetta degli aporematici, seppure nel senso del rovesciamento in negativo dell'aporema. Jameson forse rischia di restarne prigioniero, dal momento che considera tutto egualmente falso nel moderno e non articola i contenuti di verità del postmoderno. Bourdieu si sottrae al rischio proprio facendo dell'aporema il suo metodo ermeneutico, fondato sistematicamente sulla definizione della *doxa* e sulla sua contestuale decostruzione, e quindi sulla certificazione della falsità e della contemporanea verità di ogni singola affermazione riguardo l'*habitus* e il campo. Entrambi sono, dunque, aporematici, proprio perché entrambi in qualche modo disintegrati, per effetto dei processi di frantumazione. Se si vuole, si può vedere nel loro procedere teorico l'estremizzazione «della logica *differenziale e conflittuale*» heideggeriana, «in cui gli opposti non sfociano nell'unità, non si fondono: semmai si penetrano e si rimodellano a vicenda», e nella quale «l'inversione funziona come *inclusione*».<sup>24</sup>

È un fatto, però, che in un'epoca in cui la vera dominante cognitiva è il narcisismo, forma per eccellenza della disintegrazione, l'aporema offre la risposta, più corretta e insieme più paradossale, per cui le risposte al narcisismo non possono non essere narcisistiche. Quella di Bourdieu offre un *modus* antidotico in senso omeopatico, in quanto responso contemporaneamente narcisistico e antinarcisistico. È ancora narcisistico, infatti, il rovesciamento negativo per cui, per esempio, la propria autobiografia non è un'autobiografia.

E tuttavia, mostrare la componente narcisistica del proprio discorso, esibendola come tale per lottare contro la sua struttura chiusa, e

<sup>24</sup> G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 338.



quindi affermandola e negandola insieme, sottrae ai rischi più estremi dell'egolalia. La forza di questa proposta, dunque, sta nel *commitment* paradossale, che insieme nega e afferma l'impegno. Anche il concetto bourdieuiano di dislocazione è aporetico, perché inteso sia come dissociazione sia come tensione verso uno spostamento senza un oltre. Appunto: non fuori, ma sotto l'*habitus* in frantumi.

Seguendo le indicazioni di Bourdieu, l'impegno si configura oggi soprattutto come tensione doppia verso l'autoanalisi e verso il conflitto nei confronti della *doxa*. Comincia, dunque, dall'impegno su di sé, dentro il campo delle relazioni reali, sociali e quindi anche accademiche. Non è una prospettiva sufficiente, ma è un primo necessario passo verso la rifondazione dell'impegno. Bourdieu è convinto che cambiare se stessi non sia solo la premessa per cambiare il campo: pensa che significhi già cambiarlo. Perciò il suo metodo ha l'obiettivo duplice di mostrare non solo che sotto l'*habitus* il re è nudo, ma anche che sotto i frantumi, invece, gli intellettuali non si vedono ancora nudi come il re.

Francesco Biamonti alla Biblioteca del Senato

Atti della presentazione del volume  
*Scritti e parlati* (26 maggio 2008)

a cura di Marco Debenedetti



Le pagine di «Filologia Antica e Moderna» accolgono, grazie alla cortesia del Professor Nicola Merola, gli interventi tenuti in occasione della presentazione del volume di Francesco Biamonti *Scritti e parlati* (Torino, Einaudi, 2008), che ha avuto luogo presso la Biblioteca del Senato 'Giovanni Spadolini' il 26 maggio 2008. L'iniziativa è stata fortemente voluta e poi organizzata da un gruppo di funzionari di Camera e Senato, ammiratori dello scrittore ligure e desiderosi di celebrare l'uscita del libro; ed ha coinvolto sei studiosi che da differenti angolature hanno analizzato, alla luce del nuovo tassello appena aggiuntosi, la totalità dell'opera di un narratore che, sempre più, si sta rivelando una delle ultime voci universali della letteratura italiana.



Simona Costa

## Introduzione ai lavori

Buonasera a tutti e grazie di essere qui, e in tanti, per questo appuntamento nel nome di Francesco Biamonti: appuntamento reso possibile dalla gentile disponibilità della Biblioteca della Camera e della Biblioteca del Senato, a cominciare dalla persona del suo direttore, Sandro Bulgarelli, cui siamo molto grati. L'incontro di oggi nasce da due occasioni: la prima più immediata e contingente, ovvero la pubblicazione di questo libro postumo, edito da Einaudi, *Scritti e parlati*. È un libro costruito con estrema empatia e altrettanto rigore critico dai suoi due curatori, Gian Luca Picconi e Federica Cappelletti, che oggi non hanno potuto essere con noi per motivi logistici. Su loro parole, si tratta di una sorta di «libro-ritratto dello scrittore realizzato da lui stesso»: dunque, non un testo occasionale, non un'antologia, insomma, di scritti recuperati, ma un 'ritratto in piedi' di uno scrittore che un po' per vocazione esistenziale, un po' per destino geografico, è sempre vissuto defilato. Un testo, allora, non direi testamentario ma testimoniale di una poetica, spaziando dalla dimensione narrativa, con i tre racconti d'apertura, a quella più propriamente autobiografica, chiuso com'è, tra l'altro, da un'intervista a Biamonti condotta da Giovanni Turra, che ringraziamo per essere oggi qui presente.

Un libro anche di critica, sul doppio versante, tanto importante nel registro di Biamonti, di critica letteraria e di critica artistica, per cui oggi appunto abbiamo qui con noi critici letterari (e soprattutto critici-

scrittori) e critici figurativi. Ed oltre a coniugare l'edito e l'inedito, con manoscritti e dattiloscritti tratti direttamente dal Fondo Biamonti, queste pagine, come dice il suggestivo titolo, si estendono al 'parlato'. È certo stata un'ottima idea dei curatori quella di trascrivere anche testi orali di Biamonti, dando così conto della sua presenza intellettuale su questo particolare registro: chi l'ha conosciuto e chi l'ha sentito parlare non può dimenticare la sua capacità affabulatoria, che, come del resto la sua scrittura, andava tutta per sottrazione, ma lasciava echi, risonanze, suggestioni che poi lievitavano in immagini, in visioni di grande fascino.

La seconda occasione che ci ha riunito qui è dovuta a una volontà, già maturata nel tempo, di un gruppo di amici della Biblioteca del Senato e dintorni, di cui vorrei ricordare qualche nome, individuandone i volti fra i tanti oggi qui presenti: da Mario di Napoli a Laura Tafani e Giuseppe Filippetta a Marco Debenedetti, a Luca Borsi. Un piccolo club in sordina, insomma, di 'biamontiani', dalla grande sensibilità di lettura, che ha voluto testimoniare la sua affezione allo scrittore ligure organizzando, appunto, questo incontro romano. Un omaggio romano che farà certo piacere a Corrado Ramella, il presidente dell'Associazione 'Amici di Francesco Biamonti', quale riconoscimento, diciamo extra-territoriale, a uno scrittore rimasto sempre fortemente legato alla sua terra, anche nella costruzione mitopoietica del proprio personaggio. Uno scrittore quasi connaturato a un paesaggio pericolante, tra mari e monti: un paesaggio – e lo sentiremo da Giorgio Bertone – investito non dal grigio di Cézanne ma da quell'azzurro che varia col vento, dall'opale al cobalto, e che vive anche nel suono delle campane. Essere così innervato nella terra ligure l'ha fatto anche sentire radicato in tutta una tradizione letteraria, come del resto dimostra ampiamente questo libro postumo, con un arco di nomi da Montale a Calvino. Dalla sua Liguria di Ponente, lui, uomo di frontiera e, come tale, attento ai tanti 'passaggi' che la nostra attuale società ci prospetta, si è caso mai sentito prossimo a un'altra regione che sentiva molto sua, la Provenza, con quell'immaginario culturale e figurativo di cui ci parlerà Jacqueline Risset.

Riconoscersi profondamente nelle proprie radici non vuol dire, tuttavia, fissarsi in una realtà circoscritta. L'omaggio che oggi gli rendiamo qui, nella valenza anche politica di questo luogo, è dunque importante proprio perché rivendica una centralità intellettuale dello scrittore Biamonti. Nella vibrata, molto intensa prefazione che da par suo ha scritto Sergio Givone a questo libro postumo, molto giustamente si sottolinea come per Biamonti «l'uomo è l'essere delle lontananze e parla con una certa distanza da se stesso, l'uomo agisce e nello stesso tempo contempla la sua azione, quindi prende le distanze». Biamonti uomo delle distanze, di un 'lontano' che, da una parte, gli ha permesso di avere una montaliana visione epifanica del reale e, dall'altra, gli ha consentito di essere, secondo una dicotomia figurale che si rincorre senza soluzione di continuità anche in queste pagine, al contempo monaco e soldato, contemplatore e uomo d'azione. Biamonti, allora, non solo scrittore metafisico, di paesaggi, di illuminazioni, di epifanie, ma anche intellettuale che ha lanciato e ribadito nel tempo il suo reciso atto di accusa contro una società da lui avvertita sempre più alla deriva, nella sua rinuncia a contrastare le prevaricazioni dell'uomo sulla natura, dell'uomo sul suo simile e in definitiva, quindi, su se stesso.

Ma non voglio rubare più oltre tempo agli amici e colleghi, qui riuniti in onore di Biamonti: li ringraziamo moltissimo, a cominciare da Jacqueline Risset, poetessa, scrittrice, grande traduttrice soprattutto di Dante, francesista a Roma Tre, per continuare con Giorgio Bertone, italianista all'Università di Genova, critico letterario che coniuga parola e paesaggio e il cui libro sul paesaggio nella letteratura occidentale ha vinto il Premio Grinzane-Cavour. Paolo Mauri, che ben conosciamo per le pagine culturali di «Repubblica», non è solo critico letterario di grande finezza, ma ha anche recentemente ottenuto per la sua scrittura d'autore il riconoscimento del Premio Viareggio con un intrigante testo saggistico come *Il buio*. Accanto a me è Sergio Givone, filosofo, docente di estetica all'università fiorentina dopo essere stato all'università torinese, finissimo analista delle pagine di Biamonti in questa bellissima prefazione che ho prima citato e ben noto scrittore in



proprio, anche lui edito da Einaudi. Infine, ma solo per ordine alfabetico, Claudio Zambianchi. Si è prima accennato al doppio registro di Biamonti, di critico sia letterario sia figurativo, mosso da un grande amore per la pittura non solo italiana (pensiamo ad esempio a Morloti), ma anche francese. In questa prospettiva, Zambianchi è allora lo studioso più adatto per parlare di Biamonti, non solo perché docente di storia dell'arte presso 'La Sapienza' di Roma, ma poiché si è particolarmente occupato sia della pittura italiana del secondo dopoguerra sia della pittura francese.

Passiamo ora agli interventi.

Giorgio Bertone

Letto e ascoltato.  
Ricordo di Francesco Biamonti

Grazie. E un saluto a tutti voi, insieme con un ringraziamento agli organizzatori, a Simona Costa, a Marco Debenedetti e a tutti quelli che hanno cooperato per questo bello e strano incontro su Biamonti a Roma.

Tra tutte le motivazioni che abbiamo ascoltato è assente la motivazione di tipo calendariale. Spesso gli autori si celebrano o si ricordano a data fissa, attendendo lo scadenziario, a volte unico e solo detentore delle ragioni culturali. Questa volta prevale l'affetto e la stima per un uomo e la sua opera. Qualcuno potrebbe ricordare che Francesco Biamonti nacque nel '28, e tirare le somme. E invece no, non c'è nessun «pretesto aritmetico», come diceva non senza ironia Contini. C'è, al contrario, una spinta più profonda, una motivazione culturale ed esistenziale.

\* Del mio intervento nella tavola rotonda romana su Francesco Biamonti lascio qui tutto il carattere e il taglio orale, strettamente derivato dall'occasione non accademica, non specialistica. Debbo a Marco Debenedetti non solo l'occasione del bell'incontro, pure lo stimolo e l'aiuto a trasporre sulla carta la mia particola di conversazione. Per il lettore, cui risultino troppo impliciti o addirittura criptici alcuni riferimenti e pensieri, mi permetto di rinviare al mio libriccino *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Novara, Interlinea, 2006, se non altro perché alcune idee generali sui personaggi, sul paesaggio, la luce e i presupposti filosofici dei romanzi di Biamonti vi risultano più chiari e dispiegati. Per fortuna l'opera di Francesco non ne ha bisogno: si fa leggere da sé.

Incontro ‘strano’, dicevo. Perché? Perché straniante. Noi abbiamo quasi sempre parlato di Biamonti riuniti tra Bordighera e San Biagio della Cima, insomma in mezzo agli ulivi. Questa volta il rito si svolge a Roma, città distantissima da quel mondo in cui ci si incontrava, lui presente o assente. Un po’ straniante, dicevo, pur sempre una bella occasione per un’esperienza che mette alla prova il nostro ricordo e la nostra capacità di leggere e rileggere Francesco Biamonti.

Il senso di spaesamento si supera grazie anche allo stesso autore, perché siamo qui anche per trattare di un libro, di un bel libro, postumo certo, il cui merito, – come è stato già detto –, è di Gian Luca Picconi e Federica Cappelletti con la prefazione, – che è tutta da leggere molto attentamente –, di Sergio Givone. E finalmente anche un libro tutto suo: un libro di Francesco, tanto ci si sente la sua voce e, cosa su cui insisterò, il suo stile, di cui fa parte la sua scrittura speciale (già analizzata dai linguisti). Uno stile che lui acquisì nella sua vita procrastinando nel tempo la sua scrittura: cominciò la narrativa maggiore oltre i cinquant’anni, come sappiamo.

In fondo, se lo ricordiamo così intensamente è perché Francesco ci accoglie sulla soglia della sua scrittura come sulla soglia di una casa, di un campo, di un confine, per ricordare con una criptocitazione Lévinas. Sulla soglia, è il nostro caso di oggi, di un libro postumo che conserva questa prerogativa.

È sempre lì con il cappello in mano. Ciò che ci affascina di lui è anche il suo ritratto di personaggio complessivo che ha assunto diversi nomi, Gregorio, Vari, Edoardo, Leonardo. Non la sua figura reale, biografica (non me ne sono mai occupato e non gli ho mai chiesto ragguagli, conto o racconto, sul suo passato, aspettavo che lui me li raccontasse, se ne aveva voglia, e poi non credo nel valore euristico delle biografie; risparmiatemi, vi prego, le lettere alle Clizie e delle Clizie. E vi dirò che adesso nel Ponente c’è anche una specie di gara a chi l’ha frequentato di più. Io non l’ho frequentato tantissimo, anche per una ragione molto semplice: era un nottambulo che riusciva a passare tutta la notte in osteria, mentre per me vale la battuta di Woody Allen, «se non dormo le mie sedici ore...»).

Ci aspetta, dicevo, nuovamente sulla soglia di un libro, in casa ospitante: la definizione di «casa ospitante» non è di Biamonti ma è di un autore a lui carissimo, che si trova in questo libro, e cioè Mario Rigoni Stern, per cui tutta la mia breve, brevissima relazione-ricordo è in realtà infarcita di citazioni che provengono dal libro.

Insomma, anche di fronte a queste ultime pagine, che ci sono state donate, non possiamo disgiungere la scrittura dalla sua figura, figura lievemente consacrata da picciola leggenda, di contadino-marinaio, una specie di Corto Maltese oramai giubilato e anziano che abbia scelto di vivere e far rivivere tra gli ulivi i propri ricordi di avventure mai avvenute, perché in realtà non si è mai mosso dalla sua casa di pietra, ben fisso ai temi di sempre. E questa fedeltà ai suoi temi fa parte, appunto, di quello di cui voglio parlare, del suo stile.

Anche in tarda età era in effetti di una bellezza sommessata e intensa, austera nel volto scavato da solitudine e ironia, un poco nascosta nella curvatura della persona, con un berretto da marinaio improbabile quasi fosse sempre ‘in partenza per’ o ‘in arrivo da’, ma radicato o sradicato, bilicato tra scelta e non scelta nei confronti della terra e della donna, lui frequentatore di bar, osterie e cimiteri, lui bibliotecario ma solo per otto anni, lui agricoltore putativo, coltivatore di mimose solo grazie a leggenda di orecchie editoriali, l’eterna sigaretta tra le dita (ecco, ve lo confesso, questo gliel’ho rimproverato spesso, lievemente, a tratti, per accenni, preoccupato per ciò che l’avrebbe portato alla morte).

Se dico questo non è per concedermi al ricordo personale, o a un omaggio privilegiato alla persona e al personaggio. E snobbare il libro. Voglio invece introdurre la lettura di *Scritti e parlati*. Voglio leggerli attentamente, come li ho letti, e renderne onestamente conto. Anche se non di tutti, per mancanza di tempo. Si tratta in effetti di articoli e interventi assai vari.

Dello stile parlava lui stesso con precisione, lo ribadisce in questo libro: «Lo stile è l’unica garanzia di sopravvivenza, per qualche decennio al massimo». E invece vediamo che, insomma, la garanzia è un po’ più lunga per lui, ne siamo sicuri. E aggiungeva: «Uno passa metà della sua vita per farsi gli stilemi e poi dire cose».

Desidero almeno introdurre quella che è la sigla, l'emblema che segna e caratterizza la sua parabola. Non per collocarlo e inchiodarlo agli anni Quaranta e Cinquanta una volta per tutte. Perché Biamonti seppe leggere e andare oltre l'esistenzialismo di quell'epoca. Ma l'esistenzialismo, attraversato in modalità tutte sue, rimane la patria culturale originaria, per gran tempo fertile, forse per tutto il tempo. In una intervista Biamonti dichiarò a proposito della sua formazione esistenzialista: «Io ero allora – come tutti gli stupidi del mio tempo – diventato sartriano e lei Sartre non lo accettava per niente. Poi ho capito la ragione; Sartre è un predicatore furibondo, non ha l'onestà della poesia interiore. Partiva da delle premesse per fare delle dimostrazioni. Invece lei amava molto Camus, perché in Camus sentiva il rovello di un'anima ferita, anche se le sue conclusioni erano tragiche e disperate, più disperate ancora di quelle di Sartre, ne *Il mito di Sisifo*, ne *Lo Straniero*, ne *L'homme révolté*. Però sentiva questo accento e tono della pura, grande spiritualità, della grande onestà intellettuale».

«Lei» è la cara e gentile libraia di Bordighera Maria Pia Pazielli. Che stia parlando pure di se stesso è ben chiaro.

Scelta e rischio progettuale sono i termini persino quotidiani di chi sa, come l'uomo esistenzialista, che non c'è scelta originaria e assoluta, ma sempre scelta determinata dalla situazione individuale e concreta, racchiusa tra gli eventi della nascita e della morte, della totale involontarietà della prima e della condanna di ciascuno alla seconda o come vuole la lacerante prosa di Camus nei libri prediletti da Francesco, «la sanguinante matematica che regola la nostra condizione» e che ci vuole tutti condannati alla pena di morte. Un Camus, aggiungo, che la nostra cultura recentissima sta rileggendo o, come si suol dire, riscoprendo (come testimoniano le edizioni recenziatori di alcune sue opere capitali).

Proprio in nome di questa coerenza di vita culturale e mentale, questa fedeltà a una formazione che emerge bene anche in *Scritti e parlati*, pur nella loro eterogeneità marcata, credo si possa suggerire una sorta di viatico alla lettura.

Abbiamo assistito in un Novecento avanzatissimo, nel secolo dei frammenti e degli incompiuti, dei destini dispersi e della dispersione

persino del concetto che li sottende, all'apparizione inattesa, in un angolo di *Far West* italiano, di un'opera delineata e compiuta nel giro breve, sì, ma perfetto di un unico progetto, che discende sia da un programma minimo esistenziale («Oh anima mia, esaurisciti in un compito mortale!», esclamava Francesco, discorrendo sulle prose nordafricane di Camus, da cui confessava di aver tratto quella lucidità mediterranea di pensiero che trova in sé la nascita e il compimento e non rimanda a nessun aldilà), sia da un esercizio stilistico coerente e necessario. Naturalmente un viatico che non si vuole sovrapporre alla lettura racchiusa nell'introduzione di Sergio Givone, ma anzi invita a misurarsi con essa, con i suoi affondi.

Un viatico che serva alla lettura anche di queste pagine scritte e parlate, scaturite da un esistenzialista o post esistenzialista che ha assimilato a suo modo da filosofo-non filosofo (in senso stretto, ovviamente, filosofo non fu mai), e rilanciato una sua forma di esistenzialismo alle soglie del tramonto del secolo e del millennio. E lo ha rilanciato su se stesso, sulla propria carne, sulla propria scrittura, con il suo «porsi e cogliersi in atteggiamento», come diceva lui (me lo ripeteva all'osteria, 'in situazione' enologica, davanti al vino che sceglieva sempre lui, da intenditore). Ebbene il suo porsi in atteggiamento verso quei filosofi è già un criterio e una prassi, appunto, esistenzialista.

Vedete per esempio, – mi limiterò a pochissimi prelievi, lasciandovi tutto il gusto di assaporare queste pagine –, l'intervista a uno dei suoi amici e pittori. L'intervista a Ennio Morlotti. È Biamonti che fa l'intervistatore: «Sei partito da Camus, da *L'homme révolté*, adesso dove sei?», gli chiede Biamonti.

«Camus mi ha fatto tornare alla concretezza, alla terra di Brianza, al lato eterno delle cose», risponde Morlotti.

«Funebre e solare nel contempo?», interroga Biamonti, che in realtà mentre fa le domande sottintende risposte, come avete capito.

E poi annota: «Non mi risponde, i suoi occhi si velano di malinconia. Poi dice: “Tutto si allucina, non so perché”».

Segue un commento che è quasi un racconto, uno strano dialogo, un'intervista-racconto. Prima è lui medesimo, Biamonti scrittore, che

parla: «[Morlotti] guarda il mare. Foglie di palma strisciano contro i vetri rigati di salino».

Poi è Morlotti: «Passo le sere a guardare la luce che se ne va, l'apoteosi del viola».

«Mi prendono i ricordi – continua Francesco – e vorrei smettere di tormentarlo con le mie domande, m'accorgo che sta meditando su quel cielo che si irradia sopra Cap d'Antibes. È lui ora a interrogare. “Non ti pare che il cielo laggiù si faccia vita? Che pacatezza dentro quel delirio”».

Cézanne e Morlotti. Cézanne è chiaramente uno dei pittori-chiave. Certo, non troviamo un saggio compiuto che ruoti intero attorno Cézanne, ma Cézanne, e un altro artista, percorrono un po' trasversalmente, obliquamente tutto questo libro. Questo secondo artista, autore, è Montale. Mi pare allora che il libro si potrebbe intitolare a questi due grandi autori. E Cézanne è poi un pittore prettamente filosofico. Con ciò voglio semplicemente rinviare ai tanti che ne hanno parlato e hanno riflettuto e speculato sulla sua opera, Merleau-Ponty in testa; e a Biamonti attraverso Merleau-Ponty. Cézanne, dicevo, è uno dei più filosofici dei pittori e ritorna sempre non perché Biamonti lo insegue, lo talloni, in modo da tentare di realizzarne la versione letteraria. Un Cézanne trasferito sulla pagina. No, perché paesaggisticamente, per esempio, si comporta in modo totalmente diverso. Architetto del paesaggio, Cézanne, quando dipinge la sua montagna Saint-Victoire e la ricostruisce, come è stato detto, con una spinta tale che a un certo punto butta via pennelli e spatola e usa il dito, usa il pollice. E invece in Biamonti trovate sempre la disarticolazione del paesaggio, la sua frantumazione o decostruzione attraverso la luce. Mai infatti siamo di fronte a un vero, compiuto, ampio e dispiegato paesaggio. Anche questo sarà da meditare sulla via del pittorico e del simbolico: la luce, per Biamonti, la luce che fu l'unità del paesaggio agli inizi della storia figurativa, ora ne è il bisturi. Non c'è momento di ricostruzione materica, sulla tela o sulla pagina, di un analogo della visione armonica e complessiva, come nel pittore che costituisce il principale riferimento di Biamonti, cioè appunto Cézanne. La luce concepita da Biamonti,

mentre lo accenna, quasi lo distrugge il paesaggio, e si propone come un suo sostituto. Una brevissima citazione. Parlando di Morlotti e di Cézanne: «Il paesaggio si pensava in Cézanne», dice Biamonti, con questo linguaggio alla Merleau-Ponty, «e egli ne aveva coscienza. Morlotti avrebbe voluto entrare nelle tenebre della materia, sprofondare nell'organico, sempre aderente come Cézanne al plurale della vita, al magma fisico, materico; alleggerire non voleva dire per lui tradire l'empito materiale, ma sentire nel cuore delle cose, fiori, teschi, rocce, una tensione verso una serenità»; e via così per pagine che strutturalmente assomigliano molto ai suoi racconti, sembrano pagine divaganti, un po' come i dialoghi dei suoi romanzi a volte sembrano parlare d'altro, poi di colpo ti portano, appunto, nella 'situazione', di fronte all'assoluto, di fronte all'angoscia, di fronte alla vita, alla vita e alla morte.

Un'altra sorpresa ci coglie in queste pagine dall'apparenza così varia e che, insieme, non di rado appaiono così apparentemente monocordi, non dissimili in questo dai suoi romanzi, – e ci sono altre sorprese in questo pullulare di scritti, scritturelli scelti, interviste, etc.; ci vorrebbe, come dire, un'analisi precisa, oltretutto Biamonti non ha scritto solo questi 'pezzi' e occorrerebbe una bibliografia generale, di modo che il lettore, si possa rendere conto della parte (pubblicata) rispetto al tutto: questo è un florilegio, per esempio sono rimasti fuori almeno alcuni articoli che Biamonti ha scritto per la pagina culturale de «La Repubblica» –, ebbene una delle posizioni, voglio dirlo, che mi ha lasciato sorpreso, perché non ne avevo mai trovato o ascoltato neppure un cenno nei suoi scritti o parlati anteriori, è quella nei confronti di Pier Paolo Pasolini, e del film *Il Vangelo secondo Matteo*. Una presa di posizione durissima, che, come dire, quasi non gli riconosco: «Il Cristo del *Vangelo secondo Matteo*», dice Biamonti, «di Pier Paolo Pasolini è un Cristo imperativo, categorico, profondamente anticristiano, impregnato di tutto il peggiore stalinismo: questo è un Cristo fascista, la congiunzione dinamica antiliberale, antilibertaria, dei peggiori moralismi cattolici e del peggiore autoritarismo stalinista». Di qui l'indicazione del miglior Pasolini; ovvio, quello me lo prevedevo:



il miglior Pasolini per Biamonti è quello delle *Poesie a Casarsa*. Me lo aspettavo, forse ne avevamo parlato; ma una presa di posizione di questo genere contro il film, e che film!, è vistosamente segnata da una carica polemica che fa emergere anche le sfaccettature di questo personaggio, ne svela la carica interna, ne svela l'indole, l'istinto culturale, se mi passate l'ossimoro.

Si potrebbe continuare. Mi avvio invece verso la fine. Se ho rievocato all'inizio la sua figura, non è soltanto per rievocare un amico, oltre che uno scrittore, che io ho conosciuto prima come scrittore sulle sue pagine. È per dire che la sua figura, il gesto, la voce, come non cessa di ricordare il titolo *Scritti e parlati*, hanno a che fare non solo col suo stile, ma con il suo stile proprio, come dire, 'filosofico', di uomo di consiglio, di uomo saggio, ancorché disperato, che ripensa i grandi temi della contemporaneità, col suo attraversamento delle filosofie contemporanee, – soprattutto come dicevo dell'esistenzialismo e della fenomenologia –, per mostrare o per accennare al fatto concreto e tangibile che molte personalità artistiche del Novecento hanno, non seguito pedissequamente, piuttosto interpretato e direi incarnato sulla propria carne viva oltre che nella scrittura che è il correlativo della carne, alcuni aspetti essenziali della filosofia del secolo: incarnato con la voce della poesia, dei correlativi oggettivi, del ritmo versale. Quando dico questo, non sto pensando direttamente e solo a Biamonti, ma sto pensando all'altro grande personaggio che è qui, nel libro, incombe in qualche modo, attraversa un po' tutto Biamonti. Ovvero Montale, come avevo annunciato. Un poeta filosofo o parafilosofo, se non vi spiace la parola, per eccellenza, non soltanto nella lettura biamontiana, ma in quella di un altro ligure, per alcuni lati limitrofo, Italo Calvino, il quale dirà: «Non per nulla il poeta della nostra giovinezza è stato Montale: le sue poesie chiuse, dure, difficili, senza alcun appiglio a una storia se non individuale e interiore erano il nostro punto di partenza». Lo diceva addirittura negli anni Cinquanta in *Tre correnti del romanzo d'oggi*, e poi in *Una pietra sopra*: «L'unico filosofo che ha influenzato la mia giovinezza», asserisce Calvino, «è stato Montale».

Più o meno la stessa cosa, secondo me vale anche per Biamonti. Ebbene Montale in *Finisterre* scrive due poesie non su Clizia, ma sui

morti. Di esse abbiamo a volte parlato con Francesco e qui ci sono degli accenni: non sui morti suicidi o i morti per malattia, che sono i morti tipici dei romanzi di Biamonti. Piuttosto i cari estinti, il rapporto tra noi e i cari trapassati, in questo caso anche i familiari, gli amici. Si sa bene, è arcinoto, che la preistoria di queste poesie, dell'ultima parte di *Finisterre*, è racchiusa in una lettera di Contini, la lettera di condoglianze per la morte della madre Giuseppina Ricci, avvenuta nel '42. Le domande che Contini poneva erano rivolte a padre de Menasce, un ebreo convertito, un domenicano, e professore di teologia a Friburgo. Non meno acuto che ironico Contini si proponeva questo serissimo scherzo: «Ora vorrei porre al padre de Menasce il sottile quesito teologico se nella vita eterna si potranno amare particolarmente alcune individuate anime, si potrà far domande e avere risposte, sviluppare storicamente i propri rapporti con loro. Vorrei intendere di anime come *formae separatae*». Si può dialogare nell'aldilà? Montale risponderà con *Personae separatae*, ma soprattutto con due poesie strettamente correlate, che sono forse il vertice della poesia montaliana. Appena accenno al titolo, vengono subito in mente quasi a memoria: una è *L'arca*, e l'altra *A mia madre*. In *A mia madre* ci sono dei versi che Biamonti conosceva molto bene:

[...] or che la lotta  
dei viventi più infuria, se tu cedi  
come un'ombra la spoglia  
(e non è un'ombra,  
o gentile, non è ciò che tu credi)

chi ti proteggerà? La strada sgombra  
non è una via, solo due mani, un volto,  
*quelle* mani, *quel* volto, il gesto d'una  
vita che non è un'altra ma se stessa [...].

Montale nel rievocare la madre (la chiama «o gentile», un aggettivo che tradizionalmente faceva parte del codice linguistico della lirica per la donna-angelo), entra dolcissimamente in sottile polemica con lei medesima, che crede cristianamente alle trasformazioni dei morti in ombre, ovvero in indistinte negazioni: l'ombra è il nulla; mentre per

lui, Montale, vale la «spoglia», ovvero il corpo senza vita, sì, ma fatto di tutti i gesti, di tutti gli atti, di tutte le voci di quel ‘personaggio’ che i vivi ricordano. *Quelle* mani, – scrive il dimostrativo sottolineato –, *quel* volto, *quei* gesti: credo che difficilmente si possa raggiungere apici tanto alti e tanto scavati nel profondo, senza alcun riferimento esplicito o sottinteso prelievo citazionale, senza neppure forse avere chiari i riferimenti contemporanei (voglio dire, i filosofi di Montale restano Bergson, Boutroux e Schopenhauer) a un autentico nucleo che per brevità e approssimazione, – e i filosofi poi mi rimprovereranno –, ho chiamato esistenzialistico. Perciò all’inizio ho rievocato anche la figura, il personaggio, il volto, la voce che viene fuori da questo libro, di Francesco, che qui in questo libro riecheggia così forte: non ombra, o gentile, non ciò che tu credi, ma quel gesto, che è pure in Francesco, il gesto dello stile della sua scrittura, tanto nei quattro romanzi quanto nel libro postumo. Un gesto tuo, come dice Montale, un gesto tuo che lasci all’ombra delle croci, per terminare con le ultime parole della poesia montaliana.

Jacqueline Risset

«Vivre avec l'inconnu devant soi»

Sono lieta di ricordare qui Francesco Biamonti, a partire da un libro insolito, composto da testi molto diversi, eterogenei, di destinazione incerta; forse Francesco Biamonti con la sua nota modestia avrebbe preferito non pubblicarlo, o chissà, avrebbe almeno esitato prima di accettarne l'idea. Idea e realizzazione che invece sembrano pienamente riuscite.

E dunque parlerò dei testi della letteratura francese che sono presenti in questo volume. Non numerosi e per lo più brevi, anzi brevissimi, risultano tuttavia carichi di una intensità e di una ricchezza analitica che rende ben conto di quanto la letteratura francese sia viva nell'opera di questo scrittore.

Ricordo le felici e lunghe conversazioni con lui sui luoghi della frontiera tra Francia e Italia – o se si vuole, con le sue parole, tra Provenza e Liguria –: Bordighera, Ventimiglia, Menton e... San Biagio. Conversazioni che spesso non avevano come argomento la letteratura, ma piuttosto i paesaggi e i paesi dell'entroterra. Villaggi dell'*arrière-pays* – per usare un termine caro a Yves Bonnefoy – di Ventimiglia e che per me prima di allora, evocava soltanto quel mercato – luogo di pellegrinaggio consumistico per turisti francesi. Ventimiglia mi sembrava tradire l'idea che avevo dell'Italia. L'Italia che avevo conosciuto nei viaggi da adolescente, era un paese che realizzava una trasfigurazione dei paesaggi europei, delle città, e dell'architettura europea;

ma Ventimiglia, in quegli anni, ne rappresentava l'antitesi. Fu proprio Biamonti a farmene scoprire l'altra faccia: la città antica con la Biblioteca Aprosiana dove lui stesso aveva lavorato un tempo come bibliotecario. Una raccolta preziosa, iniziata da un monaco che apparteneva alla famiglia Aprosio che vi aveva costituito il nucleo originario di testi antichi scrivendo a molti umanisti d'Europa e chiedendo loro esemplari, volumi, manoscritti in omaggio per la sua impresa. Ricevette così volumi e testi antichi e rari – anche, se ricordo bene, di Aristotele.

In effetti dagli anni Ottanta in poi l'amicizia con Francesco Biamonti, nata da occasioni letterarie, presentazioni reciproche sulla stampa nazionale e in quel di Bordighera, trovò frequenza e consuetudine quasi annuale durante il mese di agosto, allorché passavo le vacanze nella casa di Heurtebise a Menton, una dimora estiva della mia famiglia, e dove egli veniva di frequente talora anche con il suo grande amico, Giulio Einaudi. Proprio in quegli anni con generosità e consuetudine d'amicizia prese a condurre me, mio marito, ed altri amici nostri e suoi, alla scoperta dei dintorni, per noi fino ad allora ignoti, dell'entroterra ligure, Apricale, Dolceacqua, Perinaldo, Pigna... villaggi così diversi tra di loro, quasi andalusi, quasi medievali, quel ponticello compiutamente medievale, quell'antico parlamento, sulla via del sale, tra Palermo e Amsterdam. Gradualmente la campagna ligure, e quei luoghi fino ad allora per me indistinti, divennero quasi mitici, perché Francesco nel mostrarli, nell'illustrarli, aveva il potere di avvolgerli in un alone di verità e di sogno.

Ma per tornare alla 'sua' letteratura francese in questo volume, essa vi appare con autori da lui amatissimi, René Char, Valéry, ma anche con Blanchot e Camus seppure con notazioni minime, appena allusioni. Ricordo molto bene la sua voce sommessa, sognante che conversando citava lungamente questi scrittori, li conosceva a memoria; quasi li cantasse, li raccontava come se gli giungessero senza sforzi di memoria, come fluttuassero a mezz'aria. In *Scritti e parlati* il primo testo è su René Char. E ora lo noto per la prima volta, mi appare la grande somiglianza tra questi due scrittori, talora un'identificazione vera e propria. Si tratta di un dattiloscritto senza data che – secondo i

curatori – risale probabilmente agli anni Novanta. René Char muore nell'88. Verrebbe da pensare a un testo scritto d'impeto subito dopo quella morte che fu uno choc per tutti quelli che amavano Char. Ma in questo scritto c'è qualcosa di più centrale e che non dipende da una reazione emotiva; lo si percepisce da un altro testo molto riflessivo, dal titolo – credo dato dai curatori – *L'arte scheggiata*, sulla poesia fatta di schegge, di schegge luminescenti, e che sono caratteristiche di René Char. Biamonti definisce questa poesia dicendo che la frase di Char allude soprattutto ai *Feuillets d'Hypnos*, i *Fogli di Hypnos* che mi sembra siano stati tradotti da Giuseppe Guglielmi. Francesco Biamonti amava molto quella traduzione. Afferma che la frase di Char emerge dal silenzio, per brusca e decisiva esplosione e che in ciò sta la somiglianza con le sue frasi di cui dice «tallonate dal silenzio». Per le frasi di René Char egli usa due immagini che prende nella sua vita quotidiana. A proposito dell'emergere delle parole di Char, «si pensa al fiore improvviso preparato da una germinazione invisibile», e si sente allora la sua esperienza, il rapporto che stabiliva tra visibile e invisibile, tra il buio della terra e il fiorire nell'aria. E poi, «nessuna poesia è più impregnata dai colori e dai soffi della vita, impregnata fino alla saturazione» dove allude al linguaggio della pittura con la quale egli si è incontrato in numerose occasioni e in molti testi critici.

Ma inoltre qui accenna anche a qualcosa che non appare se non in questo breve testo, allo Char della Resistenza, laddove si sofferma sull'aspetto felice, prenatale del rapporto di Char con la natura: «A dar retta al sottosuolo» (questa è una citazione di Char tradotta da Biamonti), «a dar retta al sottosuolo dell'erba, dove una coppia di grilli questa notte fa pensare», «la vita prenatale doveva essere ben dolce»; inserisce allora queste parole charriane «tra gli orrori della lotta». Si tratta della lotta della Resistenza che Char ha affrontato con estremo coraggio e che è rimasta in lui esperienza decisiva. 'Resistenza' è in effetti uno dei termini-chiave del suo vocabolario e che impiega anche quando parla della poesia; lo unisce a un'altra parola francese che non esiste in italiano, *insoumission* e che esprime insieme il senso della rivolta e il rifiuto a sottomettersi. E del resto, ben presto, subito dopo la

fine della guerra, Char divenne il solitario dell'Ile-sur-Sorgue, un po' come Francesco Biamonti sarebbe divenuto il solitario di San Biagio della Cima.

Vi si avverte anche la complessità filosofica di cui parlava Giorgio Bertone. L'ammirazione per Char include l'ammirazione per l'impegno durante la resistenza e l'idea della sovranità della letteratura. Nel 1950 Char diresse la rivista «Empédocle» dove in pieno accordo con l'amico Georges Bataille che pure a sua volta ne scrisse sulla rivista «Botteghe Oscure», esprimeva la convinzione della sovranità della letteratura: una letteratura necessariamente senza maestri, *sans maître*. Char scrisse inoltre anche un testo poetico, *Le Marteau sans maître*, poi messo in musica da Boulez. Tra il '48 e il '60, Char fu inoltre il grande consigliere per la letteratura francese, di Marguerite Caetani che dirigeva a Roma «Botteghe Oscure», la più bella rivista del dopoguerra, dove pubblicarono autori ancora sconosciuti, Bataille, Leiris, Michaux, Ponge e molti ancora, ma anche giovani poeti discepoli di Char, Jacques Dupin, André Du Bouchet. In quel periodo l'idea della sovranità della letteratura e la rivendicazione di una sua totale indipendenza, era in Francia molto discussa, perché l'impegno sartriano trionfava in quegli anni; ma in Italia era ancora molto rara. Come ormai risulta anche dall'epistolario di Marguerite Caetani con gran parte degli scrittori europei ed extra europei, la cui pubblicazione giunta al secondo volume riguarda la Francia.<sup>1</sup> In effetti quello della sovranità della letteratura può essere considerato tra i motivi più consistenti dell'attaccamento di Francesco Biamonti alla letteratura francese.

Non sarà poi privo di interesse osservare come in questi scritti postumi, Francesco Biamonti citi spesso a memoria; poco importano piccole sviste o inesattezze: natura e varietà delle citazioni testimoniano una memoria in azione, danno conto dell'attaccamento e della familiarità di questo scrittore con la letteratura francese.

<sup>1</sup> *La Rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori stranieri, 1948-1960*, direzione di J. Risset, I. Sezione francese, a cura di L. Santone e P. Tamassia, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2007.

Per tornare al testo su Char, vorrei ancora osservare che è seguito da una nota ancora più breve dove Francesco ricorda che dal surrealismo, Char ha preso l'audacia e la folgorazione delle immagini, ma non la predilezione per lo straordinario e l'irreale. Il suo punto di riferimento è sempre l'esperienza vissuta, una linea di tendenza costante in Francesco. «Contro l'eloquenza», dice ancora, «più vicino alla parola che alla frase, più vicino al gesto che alla parola» – bella definizione questa, di scrittura poetica. E ancora: «Senza tessuto verbale emerge dalla scrittura di Char un silenzio che la circonda». Parole che segnalano la vicinanza coi romanzi di Francesco Biamonti che hanno pur, necessariamente, un tessuto verbale. Ma se pensiamo ai dialoghi fatti di brevi frasi sospese nel vuoto, vi possiamo scoprire una tensione verso la poesia, mai poesia formale, come genere letterario, ma piuttosto ricerca della sua essenza, come appunto in Char.

Nel testo sul *Cimetière marin* di Paul Valéry, scritto nel '95, quando uscirono diverse traduzioni del poema, Francesco Biamonti evoca quello che chiama «il più oscuro e il più limpido dei poeti», che conosce assai bene. E conosce bene anche l'opera non poetica di Valéry, che definisce «la lotta paradisiaca e mortale tra dentro e fuori», quell'oceano dei *Cahiers* di Valéry in cui emerge proprio quel conflitto interno che una recentissima biografia mette per la prima volta in rilievo, ma che Francesco sentiva già con molta acutezza. E per Valéry avviene qualcosa di ancora più strano e che colpisce ancora di più del rapporto con René Char. A un certo punto Francesco cita alcuni versi del *Cimetière marin* impressi nella sua memoria; versi bellissimi che incantano chiunque legga e ami questo poema; e senza avvedersene Biamonti inizia a citare senza virgolette, sorta di approssimazioni di citazioni, sorta di 'rimembranze' – verrebbe da osservare – come se le parole di Valéry fossero appunti del diario di Biamonti, intuizioni di fronte al paesaggio marino, all'inabissarsi, alla morte, al sole, al levarsi del vento, e alla «tentazione di vivere».

Ma nei confronti di un altro poeta ancora si percepiscono aspetti ulteriori della personalità di Biamonti. Bernard Simeone non è, diversamente dai due poeti francesi già osservati, molto famoso. Oltre che



poeta, è stato un traduttore eccellente della poesia italiana contemporanea di cui è stato un *passseur* prezioso e Francesco Biamonti glielo riconosce apertamente. È scomparso ancor giovane, nel '92, aveva scritto un saggio di poesia dove il bianco sorge in continuazione e nel quale la lucidità, dice Biamonti, rende la voce più bassa e più sorda: c'è come un'attesa sospesa in questa poesia, come un bisogno di assoluto; e i poeti che traduce, dice Francesco, sono poeti dalla grande interiorità «murata» – parola interrogativa e che si può comprendere a fronte del contesto stesso della scrittura di Francesco.

Ma anche il testo su Julien Gracq, questa volta su un romanzo, *Balcon en forêt*, non è privo di interesse. Testo del 1996 pubblicato su «Tuttolibri», breve, tratta della tenuta e dello stile. Già l'inizio fa comprendere quanto Francesco resti indipendente rispetto ai libri che legge. Al contrario di come per solito fanno i critici che iniziano con la trama, con gli oggetti, con un giudizio, e alla fine con lo stile, egli invece inizia proprio dallo stile e, nella fattispecie, dallo stile che rende Gracq diverso dal surrealismo dal quale pure proviene. Scrive Biamonti: «Sono soldati erranti nelle fortificazioni della foresta delle Ardenne e in attesa dell'attacco del nemico [...] e si tratta di un vasto paesaggio muto, di un silenzio, un silenzio nel quale il soldato percepisce il galoppo dell'Apocalisse». Anche in questo testo vi sono notazioni straordinarie: quel soldato che aspetta l'Apocalisse ha una sorta di promessa di immortalità, diversamente che in Camus, che affermava di non averla, perché lui, dice Francesco, non era mai questo soldato, non era mai uscito veramente dalla terra e vedeva gli uomini in trasparenza attraverso le foglie, il bosco. C'è in questo testo un va e vieni tra vegetale, terra e umano; quest'ultimo lo si può pensare come una possibilità della sua scrittura. Si può immaginare che un giorno Francesco avrebbe scritto su un albero o su un uomo che non fosse mai uscito completamente dalla terra. In sostanza ciò che i testi di questo volume mostrano di avere in comune, è la presenza delle epifanie. Una presenza che del resto opera anche nei romanzi di Francesco, un tendere alla poesia come istante eterno, come epifania di esso, come illuminazione.

Tra i testi della raccolta ne vedo uno che sorprende trovare qui. Ignoravo che Francesco si interessasse a Céline, e in particolare a *D'un château l'autre* (tradotto da Giuseppe Guglielmi). Prende lo spunto dallo sguardo sperduto, dalla collera poetica che esprime il viso di Céline e dal *Voyage au bout de la nuit*, «questo incubo visionario che descrive l'assurdità della vita e darà nascita in seguito a tutta la letteratura dell'assurdo, e quindi anche alla *Nausée* di Sartre». Ciò che anche in questo volume torna a colpire è il ritmo, che egli qui collega a questa frase di Céline: «Sono uno stilista come Mallarmé», mostrando di saperne ben cogliere l'aspetto mallarmeano. *D'un château l'autre* è il racconto del viaggio di Céline in Germania durante la guerra quando, ospite dei tedeschi, prende le famigerate posizioni antisemite delle quali ancora oggi non è possibile farsi una ragione. Céline vede se stesso come una sorta di vittima e considera la propria scrittura come qualche cosa al di fuori grazie alla quale può affermare: «Io mi sento bene solo nel vuoto». A questo proposito quando Francesco analizza la scrittura straordinaria di *D'un château l'autre*, e che è molto diversa da quella del *Viaggio al termine della notte*, una scrittura sospesa, rotta, frammentata, scrive: «L'intercalare di Céline mi fa pensare ai *conteur* di favole dei paesi, che a un certo momento si interrompevano, dicevano: non riesco più ad andare avanti, e partivano in una sorta di sarabanda di fantasticherie». Di questo tratto della scrittura di Céline è dunque Francesco Biamonti a fornire la chiave più giusta.

Vorrei concludere con un'espressione di René Char che si attaglia bene a Francesco, «Vivre avec l'inconnu devant soi», vivere con l'ignoto davanti a sé, significa che occorre avvicinarlo, conoscere questo ignoto ma pure mantenersene a distanza. Questo proposito di non chiudersi l'ignoto mi fa pensare ad una frase di un altro poeta italiano che Francesco amava molto, Andrea Zanzotto, che della poesia ha detto che è «lo sforzo di mantenere il tasso di enigmaticità nel mondo».

Credo che Francesco abbia lavorato per noi proprio in questa direzione, per preservare al nostro universo il suo giusto tasso di enigmaticità.



Sergio Givone

## Letteratura e conoscenza in Biamonti

Quel poco che tenterò di dire ruota intorno a ciò che Jacqueline Risset ha appena affermato a proposito di quell'assunto così tipico di Francesco Biamonti per cui il lavoro dello scrittore altro non è che tenere alto il tasso di enigmaticità nel mondo. Comincerei allora ricordando qualcosa di banale, di scontato, ma di difficilmente contestabile: tutta l'opera, e quindi non solo questi *Scritti e parlati*, non solo l'opera critica di riflessione ma tutta l'opera di Francesco Biamonti, anche e soprattutto quella narrativa, è attraversata da una metafora, la metafora della luce, metafora che è molto più che una metafora ed è nello stesso tempo molto meno che una metafora. Molto più che una metafora, perché è né più né meno che un principio di conoscenza: secondo Francesco Biamonti non c'è conoscenza che non sia illuminazione; la conoscenza non è argomentazione, deduzione, dimostrazione o altro, è solo e soltanto illuminazione. E allora è più che metafora, la metafora della luce, se è il principio stesso della conoscenza, se ha, diciamo pure, un valore metafisico oltre che metaforico. Però è anche meno che metafora, perché la luce di cui parla Biamonti è la luce, è il fenomeno fisico della luce, e non è mai se non anche e soprattutto e principalmente fenomeno fisico.

Proprio perché la metafora della luce si configura in questa sua profonda, radicale doppiezza e ambivalenza, può essere caratterizzata

\* Testo ricavato dalla registrazione dell'intervento tenuto il 26 maggio 2008.

appunto come Biamonti la caratterizza lungo tutta la sua opera: come luce di questo mondo: come luce mediterranea, per esempio. E non c'è chi non veda in questa espressione appunto la doppiezza di cui dicevo: luce mediterranea è anzitutto luce mediterranea, è il fenomeno fisico della luce quale appare in quella regione del mondo; ma è anche qualche cosa di essenziale, qualche cosa che dice infinitamente di più. Biamonti parla di luce cosmica: la luce cosmica è la luce che anima, che abita, che inonda di sé l'intero universo; ma la luce cosmica è anche molto di più che questa luce fisica che inonda l'universo, è luce cosmica perché attinge a qualche cosa come un fondamento, un principio, un assoluto, una profondità. Biamonti parla di luce creaturale, luce che ci raccoglie in questo momento, in questo luogo, che fa di noi quello che siamo, delle creature illuminate; ma appunto la luce creaturale ha risonanze, ha significati che vanno infinitamente al di là del fenomeno fisico della luce.

Ecco, è proprio in forza di questa doppiezza, di questa ambivalenza, che l'idea di conoscenza, letteratura come conoscenza (non dimentichiamolo: per Biamonti la letteratura è essenzialmente conoscenza), ha un che di paradossale se non addirittura di contraddittorio. Che cosa si conosce per illuminazione, anzi, per un'illuminazione che procede per intermittenze, per lampi, per bagliori, presa dentro un doppio nulla, dal nulla al nulla? Che cosa ci dice questa luce, se non che la conoscenza nel momento stesso in cui rende trasparente la realtà, la inabissa, lascia che sprofondi, non fa che allargare ancora di più il cerchio del mistero, dell'indicibile, del buio, rende ancora più buio il buio – sono parole di Biamonti – che ci circonda?

Così lavora Biamonti, cercando l'illuminazione, ma un'illuminazione fatta di bagliori e di frammenti e di schegge illuminate, che appaiono e scompaiono nel momento stesso in cui appaiono; questa metaforica della luce è strettamente legata alla passione filosofica di Biamonti, che è già stata illustrata molto bene da Bertone e poi da Jacqueline Risset, ma su cui anch'io vorrei dire qualche cosa. Non è *curiositas* intellettuale che si aggiunge al suo lavoro di scrittore, ma qualche cosa che appartiene al suo lavoro di scrittore. I suoi autori so-

no esattamente quelli che abbiamo sentito; e si può dire di lui, proprio come di Dostoevskij, che amava la filosofia senza essere filosofo. Ma chi sono dunque i suoi autori? Sartre, anche se poi Biamonti a Sartre contrapponeva Camus, che amava ben più di Sartre, e poi Merleau-Ponty, il filosofo dell'immagine, della visione, della conoscenza immaginativa, della conoscenza che fa venire alla luce qualche cosa che è dentro le cose, che è nascosto, qualche cosa che non si vede, e poi anche un filosofo di cui non c'è traccia nella sua opera ma che mi appare sempre più vicino a lui: Wittgenstein.

Perché Camus, perché Sartre, perché Merleau-Ponty, perché anche Wittgenstein? Perché la conoscenza è contraddizione, perché la conoscenza è illuminazione che getta nel buio, che lascia scendere in questo buio e mette di fronte al naufragio, al disastro. Donde l'idea che l'uomo sia «l'essere delle lontananze», come è stato ricordato, che è una falsa citazione di Heidegger, o meglio è uno Heidegger citato e tradotto e ricomposto da Sartre. Perché l'uomo è l'uomo delle lontananze? Ma appunto perché ciò che gli è più proprio, ciò in cui può riconoscere qualche cosa di suo, è misterioso, sfuggente, ha il valore di un destino indecifrabile ed enigmatico – appunto il tasso di enigmaticità che Biamonti vuole tenere alto. Che cosa c'è di più vicino all'uomo, che cos'ha l'uomo di più suo che il suo essere qui, il suo essere quello che è, il suo essere gettato in questo mondo e non in quello... Eppure proprio questa situazione, questo esserci avrebbe detto Heidegger, questa situazione, diceva Sartre, è arcana, è il segno di una «gettatezza», diceva Heidegger, di un essere al mondo di cui non riusciamo assolutamente a capire il senso se non assumendocelo, questo senso, se non riconoscendolo come nostro, questo destino. Contraddizione dentro la contraddizione, paradosso dentro il paradosso: come faccio a riconoscere come mio ciò che mi è dato, a riconoscere come mia situazione quella in cui sono gettato, gettato chissà da chi e chissà perché? Anzi, tutto ciò che si può dire è che non sappiamo da chi e tantomeno sappiamo perché. Eppure, ecco, la conoscenza è quella che facendo luce, per bagliori, per illuminazioni, illuminazioni contraddittorie, ci porta a compiere questo gesto di assunzione come se fosse co-

sa nostra quella cosa che è sì nostra ma è anche la più aliena, la più estranea, quella di fronte alla quale non possiamo assolutamente niente.

Ed è l'assurdo di Camus, di fronte a cui non resta che resistere con tutta la disperazione di cui si è capaci, in assenza di consolazione. Mi è piaciuto molto quello che tu Jacqueline hai detto, spero di aver capito bene, a proposito di René Char, della *insoumission*: *insoumission* è qualcosa che dice ancora meglio ciò che Camus, e Biamonti con lui, avrebbero detto nei termini di una resistenza, di una rivolta all'ordine dato. Se mi mettessero di fronte all'alternativa tra la custodia, la sistemazione, dice Biamonti, dell'ordine e il suo disfacimento, la sua disarticolazione, la sua distruzione, io non avrei dubbi: starei dalla parte della distruzione, della disarticolazione.

Ma Wittgenstein cosa c'entra con questa compagnia filosofica? C'entra perché il presupposto è lo stesso, e soprattutto identiche sono le conseguenze. Quale presupposto? Quello per cui l'identità, l'identità del nome e della realtà, della parola e della cosa è tutto ciò che possiamo dire. Naturalmente Biamonti giunge a questa conclusione per una via tutta sua: la via, diceva prima Simona Costa, della letteratura per sottrazione, della letteratura dove la parola è davvero significativa se collocata tra due silenzi, tra due macchie, la macchia bianca e la macchia nera, tra due indicibili. Mi conforta in questa ipotesi ciò che Dalia Oggero, che è stata *editor* di Biamonti, mi diceva del suo lavoro: Biamonti predisponava delle reti, delle varianti, diciamo così, ad ogni pagina, quasi che – questo lo aggiungo io – appunto volesse fare quello che Wittgenstein aveva insegnato a fare, usare il linguaggio come rete capace di catturare la realtà, perché solo la realtà che si lascia prendere dentro il linguaggio è dicibile. E il resto? Il resto è silenzio; ma un silenzio produttivo, un silenzio che manda messaggi, un silenzio, come dice Biamonti, pieno di echi (sono parole sue) e di risonanze. Diciamo pure un silenzio parlante, ma silenzio. Un silenzio che fa risaltare, aiuta la parola a essere quello che è, portatrice di qualche cosa, qualche cosa destinato a restare enigmatico; ma appunto fa questo a misura che la pagina è bianca, a misura che da questo spazio emerge una rete di possibili dei quali solo uno è quello destinato a diventare

reale, soltanto la parola davvero capace di far risuonare in sé quegli echi, quei misteriosi rinvii che appunto sono presenti in ogni parola. Ogni parola, diceva Wittgenstein (davvero si dovrebbero accostare certe riflessioni wittgensteiniane e certe pagine di Biamonti), in ogni parola c'è un'occulta mitologia: io non posso dire acqua senza dire un'infinità di cose, nello stesso tempo e nello stesso momento in cui dico acqua, e quest'infinità di cose devo far risuonare; ma non risuonare come se queste cose fossero al di là della parola, farle risuonare nella parola. Infatti io posso dire acqua e soltanto acqua, e non ne ho un'altra per dire quella cosa che voglio dire in quel momento lì.

Insomma, esattamente come in Wittgenstein il movimento del linguaggio in Biamonti non è dal segno al significato; la parola non va alla ricerca di qualcosa per via allegorica o attraverso chissà quali simbolismi, alla ricerca di una realtà altra, che sta fuori. Non c'è nessuna trascendenza: il rifiuto di Biamonti dell'idea stessa di trascendenza nasce da qui, è a livello linguistico che va colto. La parola opera all'incontrario; il movimento linguistico che la costituisce è rovesciato, non va dal segno al significato ma dal significato al segno, nel senso che il segno si lascia imprimere dal significato, un po' come la *chora* platonica, e diventa luogo di epifanie. Ma epifanie di che cosa? Di qualche cosa che nella parola trova il modo di manifestarsi. Anche questo termine è già stato usato: epifania. Epifania non è allegoria, non è simbolo e tantomeno metafora, non è movimento verso. Epifania è l'improvviso dischiudersi della realtà, come dice Biamonti, tra nulla e nulla, tra silenzio e silenzio, tra bianco e bianco, tra nero e nero.

Letteratura, dunque, come conoscenza: ma perché conoscere? Forse che conoscendo, e cioè scrivendo, raccontando, ci è dato di salvare qualcosa, di sottrarre qualcosa all'insensatezza, all'assurdo (quell'assurdo che filosoficamente Biamonti aveva incontrato in Camus), ma anche alla situazione, al destino (quella situazione e quel destino che Biamonti aveva pensato attraverso Sartre)? Niente di tutto questo. Biamonti è chiarissimo su questo punto: non c'è niente da salvare. Non c'è niente da salvare perché la letteratura in quanto conoscenza e la conoscenza in quanto racconto e fatto letterario non solo non salva,



ma semmai lascia affondare, lascia che appunto ciò che si è manifestato in modo epifanico, si è fatto evento in un attimo, sprofondi, perché lì, nello sprofondamento, nel disastro trova la sua unica verità possibile. Non c'è niente da salvare, lo scrittore non vuole e non deve salvare nulla; e tuttavia lo scrittore fa quel che fa, cioè scrive, perché come potrebbe altrimenti «dare un'idea della enigmaticità della condizione umana»? È questo il compito dello scrittore, dice Biamonti, che qui mette il sigillo alla sua poetica.

Claudio Zambianchi

## Come la parete di un antico affresco

«Zolla, o pietra, o cielo, i pittori più interessanti del nostro tempo hanno lavorato sulla relazione tra materia e luce, materia che si colora di divenire, di tempo, di durata; materia che sorge prima o dopo l'immagine, o che si fa, intrisa di tempo, essa stessa immagine; materia che assorbe e restituisce le emozioni fondamentali: il nascere, il soffrire, l'amare, il morire». Così scriveva Francesco Biamonti nel 1985, in un testo dedicato a un pittore a me caro (e che ho conosciuto ormai molti anni fa), troppo presto scomparso, il ligure Pierluigi Lavagnino.<sup>1</sup> I motivi che ispirano il passo appena citato sono gli stessi che Biamonti persegue, con assoluta dedizione, nel pugno di testi sull'arte raccolti nella sezione finale del volume *Scritti e parlati*, stesi fra il 1964 e il 1996.

L'effetto complessivo della raccolta, lievemente paradossale se si vuole, è il seguente: da un lato sembra che Biamonti parli sempre (o quasi) dello stesso artista o, per meglio dire, che in artisti diversi vada in cerca sempre di uno stesso carattere; dall'altro che questi suoi scritti di critica d'arte, di natura il più delle volte d'occasione (il che non vuol dire privi di meditazione: si tratta sempre, anzi, di pagine intense, sofferte e meravigliosamente scritte), siano leggibili come la parete di

\* Desidero ringraziare gli organizzatori e in particolare Marco Debenedetti per l'invito a partecipare alla presentazione del libro *Scritti e parlati*, di Francesco Biamonti, a cura di G.L. Picconi e F. Cappelletti (Torino, Einaudi, 2008).

<sup>1</sup> F. Biamonti, *Lavagnino o lo strazio del tempo*, in *Scritti e parlati* cit., p. 197.

un antico affresco, di cui siano rimasti soltanto i frustuli di una più ampia scena, in buona parte perduta. Come cioè se Biamonti avesse in mente un quadro di riferimento forte di una certa tendenza dell'arte contemporanea, che per semplicità definisco adesso come informale naturalistico di materia, ne avesse ben chiare le fonti, o alcune di esse, in particolare Paul Cézanne; ne tenesse presenti gli addentellati internazionali, soprattutto Nicolas de Staël e Jackson Pollock, ma d'altronde non avesse mai avuto modo di scrivere sul più a contesto, e si fosse limitato a un perimetro molto stretto di artisti (in gran parte pittori, con l'aggiunta di due fotografi, Ario Calvini e Mario Dondero) attivi tra Liguria, Lombardia e basso Piemonte; prevalentemente amici, traspare dai testi, su alcuni dei quali – Giancarlo Cazzaniga e Sergio Gagliolo – l'autore interviene più volte.

Se è vero che una buona metà di quel che scrive riguarda uno dei protagonisti maggiori dell'arte italiana di quegli anni, cioè Ennio Morlotti, e che un paio di testi trattano di altri personaggi importanti di quello stesso clima informale lombardo, Alfredo Chighine e Pierluigi Lavagnino, alcune idee su Cézanne, de Staël, Pollock, e anche Wols, incastonate nei suoi scritti d'arte, fanno rimpiangere che Biamonti non abbia potuto scrivere di più, e con un raggio più ampio di quello adottato. La critica d'arte, d'altronde, non fu per Biamonti un 'secondo mestiere'; piuttosto un'interrogazione costante sulla pittura alla ricerca, in fondo, degli stessi temi, e per chiarirli basterebbero i testi su Morlotti, che hanno peraltro un valore fondativo per la sua scrittura, visto che uno di essi, del 1972, è anche il primo da lui prodotto con una decisa ambizione letteraria:<sup>2</sup> uno scritto quindi di primaria importanza, nel quale viene messo a fuoco, verificato sull'arte di un suo amico stretto – la sua non è una critica di militanza, ma di passione –, il rapporto fra pittura e materia. Questo l'aspetto che individua Biamonti in Morlotti, il *punctum* che lo colpisce di questo artista, forse oggi un poco fuori moda, ma che tra gli anni Cinquanta e i primi Sessanta

<sup>2</sup> Vedi ad esempio P. Zublena, *Postfazione. Lo sguardo malinconico dello spazio-evento. Elegia del paesaggio dipinto*, in F. Biamonti, *Ennio Morlotti. "Pazienza nell'azzurro"*, a cura di G.L. Picconi, Torino, Ananke, 2006, p. 90.

sembrò offrire a critici quali Francesco Arcangeli e Giovanni Testori, e poi Roberto Tassi, la prospettiva di una strada del moderno alternativa alle contemporanee tendenze tecnicamente e spazialmente più sperimentali (quelle rappresentate da Burri e Fontana, per fare i due nomi più rilevanti); Morlotti continuava a lavorare sui codici della pittura tradizionalmente intesa. Due, a me sembra, sono i connotati specifici che colpiscono Biamonti nella pittura di Morlotti: anzitutto l'annullamento della distanza fra sé e lo spettacolo naturale, sino al limite di un totale coinvolgimento, di una immersione entro di esso; una spazialità interpretata in una chiave di prospettiva vissuta, simile a quella con cui Maurice Merleau-Ponty legge Cézanne, e più in generale in analogia con le modalità dell'esperienza percettiva così come appaiono nel filosofo della *Fenomenologia della percezione*: nell'indagine sull'arte di Morlotti compiuta da Biamonti mi sembra soprattutto affiorare, cioè, l'idea di un mondo che si fa nella relazione dinamica tra soggetto e oggetto; il *penchant* per Merleau-Ponty è originale nell'interpretazione di Morlotti all'interno della critica italiana e fa anche sì che Biamonti faccia prevalere nettamente il retaggio cézanniano su quello courbettiano nel lavoro dell'artista: la pittura di Gustave Courbet, del resto, non appare in primo piano nel mondo di Biamonti, forse perché egli ne considera la materia (pur così presente) priva di quel connotato esistenziale che riscontra, invece, in quella di Morlotti. Quest'ultimo è un altro punto decisivo nei testi sul pittore e ricade, a cascata, sulla lettura di molti altri artisti di cui Biamonti si occupa. Il paesaggio di Morlotti è, specie tra gli anni Cinquanta e gli inizi dei Sessanta, caratterizzato da una materia molto presente, da una stesura risentita, frutto di un sofferto corpo a corpo tra l'artista e i suoi mezzi espressivi, che conduce a superfici incrostate di un colore sovente cupo; esso vive di luminescenze improvvise, che hanno spesso condotto la critica a paragonare i quadri di questo periodo ai prodotti dell'oreficeria medievale (il rapporto con l'arte medievale, e in particolare con il romanico, è fortemente sentito da Morlotti e specie in tarda età si fa più intenso di quello con Cézanne). L'aspetto di una siffatta sensibilità per la materia pittorica che più colpisce Biamonti non è tanto quello naturalistico

quanto quello esistenziale, parola quest'ultima che ricorre molto spesso nei testi di cui mi occupo: sta a significare che la materia di Morlotti si impasta al tempo, è indice e metafora del tempo; secondo un'intuizione formulata dallo stesso Morlotti, che si esprime nella coppia antinomica di 'eros-erosione'. È, questo, un luogo classico della critica su di lui,<sup>3</sup> che riscontra nel trasporto dell'artista per un mondo di cose feriali, quotidiane – un mazzo di fiori, un campo di olivi, un paesaggio lungo l'Adda, e non solo nei bucrani o nei più tardi teschi – la coincidenza tra l'amore per il mondo e il presentimento di morte; o per meglio dire – idea che ricorre continuamente negli scritti di Biamonti su Morlotti – l'artista sente l'eros come unico riscatto al destino inevitabile degli esseri umani, che (con linguaggio heideggeriano) sono-per-la-morte. Non si dipingono le cose, quindi, ma – come viene detto dallo scrittore prendendo a prestito (a proposito di Mario Canepa) le parole di de Staël – il «colpo ricevuto»;<sup>4</sup> la materia di Morlotti nei suoi spessori s'incarica di restituirlo, diventando simile a un calco del sedimento della memoria: tempo, in questo senso, reso visibile; materia non assunta nella sua mera terzestrività (questo può spiegare l'assenza di Courbet dal panorama di Biamonti), ma vissuta nell'immaginazione e nel ricordo, secondo una modalità che ricorda il pensiero di Gaston Bachelard, uno dei riferimenti più continuativi in questi scritti di Biamonti, accanto a Merleau-Ponty e a Martin Heidegger. Di qui, secondo Biamonti, il carattere allucinatorio e mai naturalistico dell'immagine in Morlotti; e, più in generale, tale appare la qualità della luce riscontrata dall'autore non solo in questo artista, ma anche in quella di altri su cui scrive, ad esempio Lavagnino.

<sup>3</sup> Vedi ad esempio P.G. Castagnoli, *Le stagioni di Morlotti*, in G. Bruno-P. G. Castagnoli-D. Biasin, *Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Ginevra-Milano, Skira, 2000, I, pp. 26-27.

<sup>4</sup> F. Biamonti, *Canepa: la dolorosa attesa*, in *Scritti e parlati* cit., p. 180. La fonte (ancorché non dichiarata) di Biamonti per queste parole è una lettera (1949) di de Staël a Pierre Lecuire dove l'artista scrive: «On ne peint jamais ce qu'on voit ou croit voir, on peint à mille vibrations le coup reçu, à recevoir...» (*Lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire*, Paris, Marthe Féquet et Pierre Baudier typographes, 1966, p. 13; cit. in R. Tassi, *Penser peinture*, in D.A. Lévy-S. Studer-S. Tosini Pizzetti, *Nicolas de Staël*, cat. della mostra, Mamiano di Traversetolo (PR), Fondazione Magnani Rocca [Milano, Electa], 1994, p. 22).

Gli aspetti che ho appena elencato, separati per meri scopi analitici, formano in realtà un tema unitario e coerente nell'avvicinamento di Biamonti all'arte figurativa, e costituiscono il motivo che lo scrittore cerca, continuamente, nel paesaggio dipinto: una volta annullata ogni distanza, e quindi ogni dialettica tra soggetto e oggetto come entità distinte; caduta anche la possibilità che la natura rispecchi, romanticamente, lo stato d'animo dell'artista, resta il paesaggio come sedimento del tempo vissuto, colto al suo limite, se si vuole allucinatorio, un istante prima della scomparsa: «Fantasma che permette alla vita di non franare nel silenzio assoluto»,<sup>5</sup> dice Biamonti parlando di Cazzaniga (il tema del fantasma è continuamente evocato nella raccolta). Di un tale sofferto «seguire» (per dirla con Eugenio Montale) di colpi e contraccolpi Biamonti cerca le evidenze nella pittura che ama: quella direttamente presa in esame, e quella il cui tessuto si legge insistentemente, come in trasparenza, in questi scritti.

<sup>5</sup> F. Biamonti, *La tenera felicità di Cazzaniga*, in *Scritti e parlati* cit., p. 163.



Paolo Mauri

## I silenzi di Biamonti

Francesco Biamonti per me è legato soprattutto al Silenzio. Quando recensii il suo primo romanzo su «Repubblica» non lo conoscevo ancora personalmente. Parlai dei silenzi che abitavano *L'angelo di Avrigue* e questo, come mi disse poi, gli era piaciuto, anzi me ne era grato. Pensandoci possiamo dire che Biamonti è un uomo vissuto in silenzio per cinquant'anni: un silenzio rotto appena da qualche raro bagliore. Aveva spazzato via tutti i mestieri che si era dato, anche quello di bibliotecario all'Aprosiana di Ventimiglia. Una biblioteca antica, fondata da padre Angelico Aproso in nel Seicento e con fondi rari molto interessanti. Lì si può trovare, per esempio, una copia della *Stratonica*, il romanzo di Luca Assarino, lo scrittore assassino che ebbe ai tempi suoi una gran voga. Non so perché, non ne abbiamo mai parlato, ma io penso che Biamonti non abbia mai frugato tra i fondi antichi della biblioteca Aprosoiana, perché aveva gli occhi fissi fuori della finestra. Guardava le colline, guardava il mare. Pensava. Cinquant'anni di silenzio non sono cinquant'anni vuoti: sono cinquant'anni di lunga, meticolosa preparazione allo scrivere, quasi una infinita interrogazione. Sarò in grado di scrivere quello che voglio scrivere? Sicuramente Francesco aveva maturato dentro di sé un'opera, se l'era ricantata intimamente e, ad un certo punto, era successo una sorta di miracolo: l'uomo era diventato scrittura; e quindi ecco l'esordio, ecco gli altri libri, ecco l'uscita pubblica nel mondo che lo aveva festeggia-



to quasi immediatamente, perché subito quel suo primo libro era parso a tutti importante, era stato riconosciuto come un frutto maturo.

Che cosa incarnava Francesco Biamonti? Incarnava un'idea di letteratura se vogliamo legata a modi antichi: lo si è detto tante volte, Biamonti era un solitario, era un uomo che amava vivere in campagna, o per meglio dire, nelle sue campagne. Amava anche chiacchierare perché era molto disponibile verso gli amici: amava passare le serate e spesso anche le notti a scambiare pareri sui libri letti. Ad un certo punto lo si vedeva ritrarsi come in se stesso, non per rinchiudersi ma per meditare. Allora traeva dalla propria biblioteca personale, cioè dalle stanze della propria memoria, una citazione, spesso un verso che in particolar modo lo incantava. Era il suo modo di offrire all'amico un aggancio, un segno di solidarietà, come a dire: riconosciamoci in questo verso, leggiamolo insieme. Lo recitava con quella sua voce arrocchita dal fumo e con gli occhi semichiusi, come se pescasse le parole in fondo all'anima.

Ad un certo punto, dunque, Biamonti è diventato i suoi libri. Non aveva più mestieri da fingere. Poteva permetterselo, grazie alla situazione familiare e al fratello che provvedeva alle necessità pratiche. Ora la notte era sua: poteva girovagare quanto voleva, andarsene in giro, passare da un bar all'altro e poi dormire fino a tardi la mattina e recuperare finalmente la propria intimità, la propria lucidità e mettersi a scrivere.

Si è parlato molto degli autori cari a Biamonti (quelli che lui cita) ma penso che ne avesse molti altri che non citava e che tuttavia aveva sicuramente letto e amato. Non poteva certo dispiacergli Giono, con quel suo libro sapienziale, di sapienza montanara e contadina, *L'uomo che piantava gli alberi*. Biamonti aveva bisogno di insistere (anche con se stesso), di ripetere certi autori, così come aveva bisogno di evocare i propri amici di un tempo come Morlotti o Montale. La letteratura era il suo strumento di conoscenza: cinquant'anni passati a esplorare in silenzio e poi due decenni per diventare l'altro Biamonti, il Biamonti pubblico che con qualche reticenza collabora persino ai giornali. Quando gli chiedevo un articolo per «Repubblica» il tira molla

era lungo. Non finiva mai di limare e rivedere. Di limare e rimandare il momento della consegna. Chiamava da chissà quali bar di Sanremo che avevano un fax e quei bar bisognava richiamare per dire che sì, andava tutto bene, i fogli con le correzioni a mano erano finalmente – e lui pensava, un po' misteriosamente – arrivati. Il suo modo di concedersi era veramente tipico della terra che gli aveva dato le origini: una terra scavata con le unghie, dove le terrazze per coltivare sono state spianate a forza di braccia per generazioni e i muri a secco tirati su pietra dopo pietra con la sapienza antica degli incastri. Una terra difficile che chiedeva cure infinite per dare fiori e frutti. Biamonti tutte queste cose le pensava, ma non le faceva. Ormai il suo giardino era la scrittura e lasciava che le mimose, le sue famose mimose da quarta di copertina, bruciassero di sete. I fiori e gli alberi gli piaceva frequentarli, ma ancora di più pensarli come se fossero personaggi letterari. Con gli ulivi parlava la notte, durante le sue passeggiate e in mezzo agli ulivi meditava di costruirsi una casa. Ma un domani, non si sapeva quando. Se gli si chiedeva perché, rispondeva che lo faceva per avere più solitudine ed era uno degli uomini più appartati che si potessero immaginare.

Una volta Emilio Tadini gli disse che alla luce mediterranea da lui tanto magnificata anche sulla scorta di Paul Valéry, preferiva la luce elettrica. Per Francesco fu quasi una dichiarazione di guerra e ci volle una buona dose di pazienza per dirgli che Tadini non lo voleva certo offendere: veniva solo da un'altra esperienza, era un uomo di città, legato alle avanguardie... Non si convinse mica tanto. Per lui illuminazione e conoscenza del mondo e dell'altro viaggiavano su certe vie ben definite e la sua pagina ce lo dice in modo esaustivo. Biamonti scrive con una densità che l'era dell'industria culturale detesta e rifugge. Biamonti è il contrario di un autore da *best seller*. Ha scritto poco e al riparo dal successo facile: il suo è stato un successo di critica prima che di pubblico, comunque, indifferente alle classifiche dei più venduti, alla vittoria dei numeri. In fondo chi pratica la letteratura come conoscenza è persino disposto a non pubblicare. I grandi autori del passato, quando arrivò Gutenberg, pensavano che pubblicare fosse una

vergogna, addirittura una volgarità, perché un'opera dovrebbe essere letta da chi lo merita. Figurarsi oggi.

Di libro in libro Biamonti ci ha ridetto che la letteratura può durare se sfida, appunto, la conoscenza, il tempo e la vita stessa. Beckett in una famosa battuta rivolta a chi gli chiedeva perché scriveva disse: non sono capace di fare altro. Era la conclusione anche di Francesco: con il suo sorriso sornione sapeva che avrebbe versato fino all'ultimo respiro, fino all'ultima goccia di sangue nei suoi libri.

**Guglielmo Gorni, *Guido Cavalcanti. Dante e il suo «primo amico»*, Roma, Aracne, 2009, pagine 135**

Fra i tanti nodi che caratterizzano la storia della letteratura italiana, risulta sicuramente molto intricato quello relativo alle condizioni particolari dell'amicizia fra Dante e Guido Cavalcanti. Guglielmo Gorni raccoglie in questo volume diversi suoi saggi riferibili a questo argomento e già pubblicati in altre sedi, a esclusione dello studio sulla *Sant'Alena* cavalcantiana, edito qui per la prima volta, ma si guarda bene dal portare avanti quella tradizionale pratica che vuole trovare «una ragione postuma a certi agglomerati testuali» (p. 9). Il solo e unico *leitmotiv* è rappresentato dalla presenza di Cavalcanti e delle sue poesie, con due evidenti eccezioni, una delle quali risiede nell'ultimo studio, dedicato all'Ulisse dantesco e, più precisamente, alla figura di Circe come simbolo del «mondo dei sensi e dell'effimero» (p. 125). La seconda eccezione è quella del saggio di apertura, riservato invece alla *Vita Nova* e di cui in questa riproposizione viene significativamente variato il titolo rispetto alla pubblicazione originale, diventando *Una «Vita Nova» per Cavalcanti, da Beatrice alla Donna Gentile*. In effetti Gorni, accettando la tesi di una doppia redazione della *Vita Nova*, tenta di ricostruirne l'aspetto testuale originario, quello scritto nel periodo fiorentino e certamente letto dallo stesso Cavalcanti, attraverso un «capitolo di fantafilologia» (p. 11). Di questa prima forma dell'opera dantesca, infatti, non esistono prove o rimandi nei codici, visto che i due codici di area fiorentina più antichi che possediamo risalgono alla metà del Trecento, mentre quello più antico al quale possiamo fare riferimento è umbro. Ma sulla scorta della dichiarazione presente nel *Convivio* (II II 1), relativa alla chiusura della *Vita Nova* con la dissertazione sulla Donna Gentile e interpretata come un indizio dell'esistenza di un originale in cui non fossero presenti i quattro paragrafi conclusivi dedicati al trionfo di Beatrice, autori come Pietrobono e Nardi hanno ipotizzato che nella sua prima stesura l'opera ter-

minasse con quello che, nell'edizione critica approntata dallo stesso Gorni (utilizzata in tutto il corso della nostra trattazione), è il paragrafo 27. Gorni, invece, parte proprio da questo numero, il 27, e da indizi testuali e stilistici, indicatori di una plausibile divisione del prosimetro in tre sezioni di nove paragrafi ciascuna, per ricondurre a Beatrice la simbologia numerica del *libello* dantesco e rendere quindi infondata l'idea che in questa struttura unitaria ci fosse posto per la Donna Gentile, intrusa e tentatrice. L'innesto, dunque, non riguarderebbe i quattro paragrafi beatriciani, bensì quelli dedicati alla Gentile (dal 24 al 27), ed è ragionevole presupporre che Cavalcanti abbia avuto fra le mani una *Vita Nova* di 27 paragrafi interamente dedicati al vero tormento amoroso di Dante.

Il rapporto intercorso fra Dante e Cavalcanti, caratterizzato da rimandi diretti e indiretti, si pone da solo a inficiare la dichiarata disorganicità delle diverse parti che compongono lo studio, così che proprio la precedente analisi della giovanile opera dell'Alighieri ci introduce alla successiva trattazione: un'ipotesi di revisione del moderno ordine di pubblicazione delle rime cavalcantiane, con particolare riguardo a un gruppo di sonetti interni a esse. Sembra infatti possibile riconoscere suggestioni della *Vita Nova*, che però Guido «riscriverebbe qui in chiave parodica» (p. 42), creando una struttura di nessi tematici, utile per poter cogliere indicazioni sulle modalità compositive delle liriche. Il codice Vaticano latino 3214 (Va) tramanda molti versi di Cavalcanti che non sono invece presenti nell'altro testimone fondamentale, il Chigiano L. VIII 305, e tra questi assumono particolare rilevanza «nove sonetti, che piacerebbe definire la “novena dello sbi-gottito”, a norma della parola rima che è nel capoverso del primo e dell'ultimo testo» (p. 35). Questi nove componimenti non sembrano essere una semplice collezione del copista, che avrebbe lasciato a noi il compito di riordinare in maniera corretta il materiale, bensì una silloge così concepita da Cavalcanti stesso. La «novena» è infatti divisibile in tre sezioni, i cui sonetti (VII e VIII; IV e XXIII; XVII, XL, V, XXI e XVIII) presentano omogeneità metrica e tematica; ma la prova più stringente è rappresentata dall'ultimo sonetto, *Noi sian le triste*

*penne isbigotite*, che al suo interno manifesta chiari elementi di ricapitolazione e chiusura, quali i recuperi concettuali e verbali dagli otto testi precedenti. Inoltre la “capacità dialettica” delle *penne isbigotite* è un evidente riferimento provocatorio alla *Vita Nova* e a un suo «*paragrafo* famoso [il XVI], quello che tratta di *cosa che non è animata che parla a cose animate*» (p. 42). Guido avrebbe quindi scritto questi nove sonetti posteriormente alla *Vita* di Dante, il quale a sua volta, consapevole di questa sorta di critica ricevuta, riprende e utilizza più volte l'immagine delle *penne* nella *Commedia*. Tutti questi elementi, ai quali si aggiunge la riproposizione del beatriciano numero nove, delineano un'intenzione compositiva unitaria dei sonetti in questione e svelano nella loro trascrizione in **Va** una precisa concezione cavalcantiana.

Finalità provocatorie sono alla base anche di un altro sonetto, *Guata, Manetto, quella scrignutuzza*, componimento privo di un'esatta collocazione nel *corpus* cavalcantiano e che già Favati aveva 'emarginato' in penultima posizione (LI) nella raccolta delle rime da lui curata. Protagonista è una «scrignutuzza», cioè una gobbetta, di aspetto talmente deforme, da provocare un'ilarità capace di condurre quasi alla morte. Il contesto rimico riconduce i versi a un particolare filone comico, caratterizzato dalla terminazione in -uzza/-uzzo e del quale esistono diverse testimonianze: *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo* (Guinizzelli), *Volete udir vendetta smisurata/ c'ha fatta di sua donna l'Acerbuzzo?* (Filippi), *Deh, guata, Ciampol, ben questa vecchiazza* (Muscia?), *Sennuccio, la tua poca personuzza* (Dante). Ma la *scrignutuzza* non si limita a questa semplice comicità e si rivela essere una precisa parodia letteraria dell'opera dantesca, come già era in parte stato notato da Contini e da Ercole, i quali avevano evidenziato la presenza di riferimenti a *Ne li occhi porta* e a *Donne ch'avete*. Gorni individua ulteriori e manifesti richiami a *Tanto gentile e tanto onesta pare*, definendo in maniera chiara questa giovane gobba come un'anti-Beatrice e riuscendo a ipotizzare anche quale potrebbe essere l'identità del Manetto destinatario del sonetto. Si tratterebbe, come già indicato da Ercole, del fratello di Beatrice, Manetto Portinari, il referente migliore per colpire Dante e per sfogare l'«irritazione cavalcantiana nei confronti della poetica dell'amico» (p. 67).

In una continua ricerca di fedeltà a Guido e alla sua scrittura si segnala per la sua importanza lo studio delle sue soluzioni metriche, la cui analisi ha il duplice fine di comporre un'inedita tavola metrica delle liriche cavalcantiane e di proporre una nuova lezione del verso 10 di *Se vedi Amore*, che andrebbe ricondotto alla forma tradita e verosimilmente conforme alla penna del poeta. In tutta la produzione di Cavalcanti, infatti, si registrano tre situazioni di rima imperfetta, due in *Donna me prega* e una proprio in *Se vedi Amore*, ma in questo secondo caso gli editori moderni tendono a ripudiare questa soluzione – *vile* del verso 10 in rima con *sire* del 13 – e ipotizzano quattro differenti redazioni per l'endecasillabo «e' non vi può servir uom che sia vile»: «uomo non può, che sia vile, servire» (Favati), «om che sia vile non vi può servire» (Contini), «non vi pò om che sia vile servire» (De Robertis) ed «e' non vi può hom che sia vil servire» (Cassata). In realtà questi tentativi di emendare la rima imperfetta risultano inutili, in quanto l'imperfezione – e «l'imperfezione l'avvertiamo noi, educati alla scuola petrarchesca» (p. 62) – è basata sulle due liquide *l* ed *r*, foneticamente vicine, e il loro impiego in rima è riscontrabile anche in Dante (*ricolto/ morto, scorto* in *Lo doloroso amor* e *parti/ alpi, palpi, scalpi* in *Iacopo, i' fui*). «E' non vi può servir uom che sia vile», testimonianza presente nella tradizione manoscritta, sembra essere dunque la lettura più corretta e quindi da mantenere, in quanto coerente con una sensibilità condivisa da altre eccellenze poetiche coeve.

Le problematiche individuabili nelle liriche cavalcantiane non sono però solo 'genealogiche', ma pure interpretative, ed esemplare è il caso della *Santalena*, di cui resta ignoto il destinatario e oscuro il senso. Il sonetto già presenta difficoltà esegetiche nella sola esplicazione dell'oggetto che offre la definizione all'intero componimento e la «santalena» ha favorito diversi dibattiti filologici, risolti da Contini e da De Robertis nel riferimento a un'antica moneta bizantina, caratterizzata dalla presenza dell'effigie di sant'Elena, impiegata come ciوندolo portafortuna. Gorni si inserisce in questo dibattito proponendo una diversa spiegazione e «la *sua* lettura persegue il significato che viene fuori dalla coerenza tematica fondamentale del testo, che è di ambito

agreste» (p. 83). In effetti i versi sono indirizzati a un amico, recente acquirente di una proprietà terriera, il quale non è però in grado di affrontare le occupazioni bucoliche che lo attendono, diventando perciò obiettivo dell'ironia di Cavalcanti. La santalena altro non sarebbe che un'allusione al capitale investito per l'acquisto del campo e che rischia di essere sciupato per l'incapacità di quel 'tu' al quale Cavalcanti si rivolge direttamente, seguendo l'esempio di Virgilio, che nelle sue *Georgiche* intesse un discorso in prima persona per impartire i suoi precetti agricoli. Evidentemente in questo sonetto il tono è scherzoso e i rimandi agli esametri virgiliani nascondono un intento parodico capace di mettere in luce, al di là della tecnica poetica, la personalità e la sagacia di Guido, già note ai suoi contemporanei e implicitamente esaltate da Boccaccio. La nona novella della sesta giornata del *Decameron* ha come protagonista proprio Cavalcanti, il quale viene avvicinato per le strade di Firenze dalla brigata guidata da Betto Brunelleschi, intenzionato ad accogliere il poeta nella sua compagnia; ma «Guido, da lor veggendosi chiuso, prestamente disse: 'Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace'; e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò» (*Dec.* VI 9 § 12). Questa affermazione viene spiegata da Betto come un'accusa rivolta alle persone incolte e illetterate, che, essendo come morte, devono riconoscere la loro casa nelle tombe (le «arche») e non possono permettersi di avere a che fare con Cavalcanti. Tuttavia Gorni rileva la sfida che Boccaccio lancia al lettore nel comprendere la superficialità della conclusione di Betto e cogliere l'ulteriore significato della novella, la quale mira a screditare le accuse di epicureismo mosse contro Guido; questi, infatti, riconosce negli epicurei, convinti che l'anima muoia con il corpo, la volontà di godere al massimo dei piaceri della vita terrena, l'unica che ci è concessa. Il suo gesto rimanda allora alle tombe degli eretici dell'Inferno dantesco e con esso taccia di epicureismo i componenti della brigata di Betto, composta da giovani dediti esclusivamente al piacere fisico, screditando d'altra parte una volta per tutte le false dicerie sul proprio conto.



Cavalcanti, quindi, poneva problematiche conoscitive già ai suoi concittadini e ancora salta oltre le «arche» e fugge da noi nel momento in cui tentiamo di avvicinarci a lui, ma quanto più si allontana dalla nostra comprensione, tanto più ci porta a inseguire i segni del suo intelletto.

Francesco Mattia Arcuri

**Cesare Pavese, *Il quaderno del confino*, a cura e con *Introduzione* di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pagine 242**

Mariarosa Masoero ha dato alle stampe il taccuino contenente le minute delle lettere che Pavese scrive da Brancaleone durante il periodo di confino, dal 5 agosto 1935 al 17 marzo 1936 (Pavese viene arrestato il 15 maggio 1935 per attività antifascista e condannato a tre anni di confino a Brancaleone, dove arriva il 4 agosto 1935), taccuino custodito nell'Archivio Pavese presso il Centro Interuniversitario per gli Studi della Letteratura italiana in Piemonte 'Guido Gozzano-Cesare Pavese'. Le lettere erano già state pubblicate da Lorenzo Mondo diversi anni fa (C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1966), ma prive delle numerose varianti che le accompagnano e che il *Quaderno del confino* permette di recuperare. Nell'*Appendice* ai testi la studiosa mette a confronto la cronologia del *Mestiere di vivere* (diario principiato proprio nel paesino calabrese col titolo *Secretum professionale*) con quella delle lettere del confino, evidenziando come di rado lo scrittore si sfoghi contemporaneamente nelle due scritture private, dato che in pochi casi le date coincidono (cioè solo l'11 ottobre 1935, il 12 novembre 1935, il 15 dicembre 1935 e il 23 febbraio 1936): i temi presenti nelle lettere e nel diario sono diversi, sicché nel periodo in questione il «quaderno del confino diventa una specie di *journal intime*, dettato dagli affetti e dalla quotidianità», mentre il *Mestiere di vivere* è un «*journal de l'oeuvre*», dato che lo scrittore vi deposita quasi esclusivamente meditazioni di poetica «svincolate da

qualsiasi preciso riferimento spazio-temporale» (pp. VI-VII). È bene ricordare che durante il periodo di confino Pavese si accinge ad esordire nel mondo delle lettere con la pubblicazione di *Lavorare stanca*, e proprio a Brancaleone compone otto poesie (*Tolleranza, Un ricordo, Parole del politico, Mito, Semplicità, L'istinto, Paternità e Lo steddazzu*), a cui attribuisce un'importanza particolare se sono le uniche per le quali conserva oltre all'indicazione dell'anno anche quella del mese, come a voler sottolineare che quelle poesie vanno interpretate in rapporto a una loro genesi precisa; del resto il periodo trascorso in Calabria coincide proprio con la forma definitiva che assumerà *Lavorare stanca*, che viene pubblicato nel 1936 nelle edizioni «Solaria».

Lo scrittore piemontese aveva l'abitudine di stilare taccuini sin da adolescente: testimonianza ne sono il taccuino che il quattordicenne Pavese scrive quando trascorre dodici giorni al mare, nell'agosto del 1922, a Celle Ligure in un campo scout (C. Pavese, *Dodici giorni al mare*, a cura di M. Masoero, Genova, Galata, 2008) e i *Frammenti della mia vita trascorsa*, un diario del 1927, posto in appendice alla nuova edizione del *Mestiere di vivere* curata da M. Guglieminetti e L. Nay per Einaudi nel 1990. In questi testi ad impressionare il lettore è non solo il riscontrare come temi e situazioni torneranno nell'opera dello scrittore, ma soprattutto la cura formale: nei taccuini giovanili, come in quello calabrese, non ci si trova in presenza della prosa estemporanea, trasandata o dimessa, che dovrebbe essere quella tipica di chi sfoga o appunta velocemente impressioni e stati d'animo: come nota la Masoero, il «supporto cartaceo scelto da Pavese per stendere le minute delle sue lettere, ovvero il quaderno e non i fogli singoli, è un chiaro segno della volontà di dare forma unitaria a questi materiali, che uniti già sono dall'eccezionalità del luogo e dei tempi della scrittura, oltre che dall'esiguo manipolo dei corrispondenti, ulteriormente ristrettosi nel febbraio 1936, alla luce di “disposizioni nuove” da parte della censura», sicché tutto «contribuisce a delimitare e circoscrivere un nucleo omogeneo con una precisa sua autonomia all'interno delle carte pavesiane» (pp. VIII-IX). Il taccuino calabrese ci riporta al rapporto particolare che lo scrittore piemontese intrattiene con i materiali

autobiografici, a un *modus operandi* petrarchesco (i *Frammenti della mia vita trascorsa* come il *Secretum professionale* rimandano non a caso ai *Rerum vulgarium fragmenta* e al *Secretum*): alla base delle scritture private di Pavese è sottinteso il progetto di edificare nel tempo un racconto di sé, nella convinzione dell'attenzione e del riconoscimento postumi della sua opera e del suo ruolo; lo scrittore vuol lasciare testimonianza di sé come Petrarca nella *Posteritati*, presupponendo un destinatario ben definito: il lettore postero. Ad avvalorare ciò non sono solo i diari di Pavese, ma soprattutto le lettere, specie quelle scambiate nel periodo giovanile con gli amici della 'confraternita' e col maestro Augusto Monti (*Lettere a Luisotta* è stato definito un epistolario di tipo petrarchesco), che si configurano come vere e proprie *epistulae*; anche le lettere degli anni del confino, persino quelle più sofferte, danno l'impressione che per Pavese siano occasione per un esercizio di stile: da Brancaleone l'inquietudine, la rabbia e l'amarezza non si traducono mai in crudo sfogo, ma sono sempre dominate e distanziate dallo stile. La letteratura è vissuta dallo scrittore sin da giovanissimo in modo totalizzante, è *l'esserci*. Nelle lettere del taccuino calabrese lo scrittore procede con una scrittura solida, specie nelle missive editoriali (quelle a Carlo Frassinelli e ad Alberto Carocci), mentre quando scrive alla sorella Maria o agli amici (Mario Sturani, Adolfo Ruata, Augusto Monti), annota la Masoero, «intervengono reazioni emotive» che determinano «la necessità di dosare o adattare le parole, di esibire o celare i propri sentimenti, lo stato di salute, le difficoltà e le speranze, sfogandosi ma non gravando troppo su chi è lontano» (p. X). La studiosa dà conto delle ragioni che potrebbero aver determinato le cassature: le varianti sono dettate «dalla ricerca caparbia di una scrittura concisa ed essenziale, che nulla conceda al compiacimento di sé, all'indulgenza a forme del parlato, dialettali e proverbiali»; «ad essere espunti sono commenti tutti incentrati sull'io dello scrivente, autoreferenziali insomma [...] altre volte si tratta di frasi prossime al patetico [...] o sentenziose [...] oppure troppo erudite» o, al contrario, di «precisazioni [...] superflue [...] gratuite, quasi giustapposte, e vengono lasciate cadere»; altre varianti sono determinate

dall'«autocensura» del linguaggio goliardico che «interviene a espungere veri e propri *divertissements* che, se si giustificano nel dialogo con gli amici, si rivelano del tutto inopportuni in quello con la sorella»; infine le cassature sono dettate da ragioni stilistiche: l'«attenzione allo stile è meticolosa e pignola, severa nell'evitare ripetizioni, aggiunte o scelte espressive in grado di rompere un equilibrio formale ricercato e raggiunto» (pp. XI-XIII).

Pavese ritorna sul materiale autobiografico scoprendovi un disegno stabilito, un destino, imponendo retrospettivamente una cadenza al trascorrere del tempo. Il taccuino calabrese, come gli altri taccuini, costituisce il lento precisarsi di una prassi scrittoria finalizzata a scoprire i segni di un destino.

Monica Lanzillotta

**Cesare Pavese-Renato Poggioli, «*A meeting of minds*». *Carteggio 1947-1950*, a cura di S. Savioli e *Introduzione* di R. Ludovico, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pagine 161**

Cesare Pavese e Renato Poggioli tra il 1947 e il 1950 intessono un rapporto epistolare che si rivela assai prezioso perché permette di recuperare informazioni su libri, autori, editori e riviste in anni particolari della storia culturale italiana; rivela inoltre la statura di due *hommes des lettres* dai larghissimi interessi culturali e consente di aggiungere qualche tessera alla ricostruzione della storia della casa editrice Einaudi, che ha avuto un ruolo fondamentale nell'opera di divulgazione culturale in Italia, le cui vicende si intrecciano, proprio negli anni di questo carteggio, con la storia politica italiana, vicende ricostruite egregiamente da G. Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini e idee oltre il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1990, e da L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

«*A meeting of minds*» è corredato dalle ricche e documentate note di Silvia Savioli, curatrice del volume, e dall'*Introduzione* di Roberto Ludovico che ricostruisce le tappe essenziali della biografia di Renato Poggioli, un «intellettuale dal profilo spiccatamente internazionale e cosmopolita» (p. 2), che può essere considerato il più rilevante studioso di letteratura russa moderna. Formatosi come slavista a Firenze (si laurea in filologia slava nel 1929 con Ettore Lo Gatto), negli anni Trenta dapprima è a Praga grazie a una borsa di studio (nel 1935 è anche segretario dell'Istituto Italiano di Cultura in Cecoslovacchia), poi insegna come lettore del governo italiano a Varsavia e a Wilno; dopo aver lavorato come italianista, tra il 1938 e il 1946, in due università americane (Smith College e Brown University), dal 1947 al 1963 (anno della morte) insegna a Harvard come slavista. La sua formazione è «tutta all'insegna di un europeismo che supera i confini specifici della slavistica per allargare piuttosto la prospettiva letteraria europea alle culture slave, includendole in una geografia culturale il cui centro è, insolitamente per quegli anni, spostato verso l'est del continente» (p. 3). Poggioli lavora alacremente come critico e traduttore, dedicandosi con particolare assiduità alla poesia russa del Novecento: Ludovico ricorda, infatti, che il suo primo volume di traduzioni di poeti russi è *La Violetta notturna*, pubblicato presso Carabba nel 1933, «una primizia assoluta per l'Italia di quegli anni» (p. 3), e che sono «oltre centotrenta i titoli elencati da Poggioli nella lista delle pubblicazioni allegata alla domanda d'ammissione al concorso per la libera docenza in filologia slava nel 1937, a dimostrazione non solo di un'inusuale prolificità ma anche dell'ampiezza delle sue competenze. Col proprio assiduo impegno di traduttore, recensore e chiosatore di opere russe, bulgare, cecche, croate e polacche, Poggioli informava il pubblico dei lettori su autori dai nomi allora ancora esotici se non del tutto sconosciuti: Achmatova, Blok, Gor'kij, Bunin, Zamjatin, Mendel'stam, Esenin, Majakovskij, Gumilev, Babel', Rozanov, Kafka, Hašek» (p. 3). La produzione critica di Poggioli scaturisce essenzialmente da una formazione culturale che ha alla base una visione europeista e l'intolleranza per i regimi totalitari (per il regime fascista come per quello sovietico), co-

sa, quest'ultima, che lo induce a lasciare definitivamente l'Europa, nel 1938, per stabilirsi negli Stati Uniti. Appena giunto in America, Poggioli aderisce, assieme ad altre personalità di spicco come Michele Cantarella, Roberto Bolaffio, Aldo Garosci, Giuseppe Antonio Borgese e Lionello Venturi, alla Mazzini Society, un'associazione antifascista fondata nel 1939 da Gaetano Salvemini, promotrice della raccolta di fondi per gli esuli antifascisti italiani, che si contraddistingue per la contrarietà all'accordo unitario con l'antifascismo di matrice comunista e l'intransigente opposizione alla monarchia sabauda. All'attività accademica e politica si aggiunge quella di consulente editoriale per le maggiori case editrici americane ed italiane e di direttore della rivista «Inventario», che fonda con Luigi Berti nel 1946: come rileva Ludovico, i «nomi che orbitarono intorno a "Inventario" furono sì quelli di Saba, Palazzeschi, Cecchi e Ungaretti [...] ma il giro con Poggioli si allargava ora a T.S. Eliot, Paul Eluard, Jean Paulhan e quelli residenti in America: Giuseppe Antonio Borgese, Harry Levin, Theodore Spencer, St-J-Perse, Herbert Steiner, Henri Peyre, Vladimir Nabokof, George Guillén e Pedro Solinas. Tenere insieme questa compagine di intellettuali di caratura internazionale e metterla al servizio della cultura italiana reduce di vent'anni di regime e della Seconda Guerra Mondiale fu forse l'impresa più straordinaria e il servizio più grande che Poggioli rese al proprio paese d'origine» (p. 10). Dal carteggio emerge come Poggioli aveva pensato, per la pubblicazione di «Inventario», proprio a Einaudi, ma, come annota la Savioli, la proposta giunge in un momento in cui l'editore decide, reduce dalle esperienze di «Politecnico» e «Società», «di chiudere con la stagione delle riviste» (p. 50, nota 1), con grande sollievo di Pavese che infatti, il 18 marzo 1948, risponde alla proposta di Poggioli: «Troppi grattacapi ci hanno dato le passate e ora felicemente defunte [riviste]» (p. 51).

Lo scambio epistolare tra Pavese e Poggioli, che comincia il 6 febbraio 1947 e dura fino al 15 luglio 1950, mostra innanzitutto quello che lo slavista definisce, in una lettera del 7 gennaio 1950 al consulente torinese, un «meeting of minds» (p. 120): un'intesa che scaturisce dal fatto che entrambi gli intellettuali sono animati dalla volontà di

svecchiare la cultura italiana, credendo con fermezza in un nuovo umanesimo rifondato a partire dalla diffusione della cultura straniera. Nel carteggio diverse volte emerge il convergere di giudizi critici e gusti: quando Poggioli segnala, il 4 novembre 1948, *The Theory of the Leisure Class* del sociologo ed economista statunitense Thorstein Veblen, come opera «originale e suggestiva» (p. 70), ignora che l'editore torinese ha già provveduto a farla tradurre da F. Ferrarotti e che è stata da poco pubblicata, sicché Pavese gli scrive, il 13 novembre 1948: «La sua segnalazione del Veblen ci riempie di fierezza: l'abbiamo pubblicato proprio in questi giorni.. [...] Ciò dimostra che il suo consiglio può esserci prezioso: c'incontriamo nei gusti» (p. 71); così, negli ultimi scambi epistolari, Poggioli segnala *Mimesis* di Auerbach, che lo scrittore torinese aveva già letto e trovato assai interessante, tanto che gli scrive: «la sua segnalazione dell'Auerbach coincide con un nostro interesse ben preciso; è infatti un mese che io esaminai questo libro, lo approvai, e si aspetta soltanto che i digiuni di tedesco ne possano saggiare qualche capitolo in una affrettata versione di un nostro collaboratore» (p. 131).

La collaborazione di Poggioli con la casa editrice torinese si rivela preziosa su un doppio versante: da una parte, aggiornato su ciò che si pubblica in America, segnala all'editore le opere più interessanti che potrebbe pubblicare in Italia, dall'altro si fa promotore del lancio della letteratura italiana contemporanea, tanto che, come scrive a Pavese il 19 ottobre 1948, il «trionfo» di *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi e il «notevole interesse» della editrice New Directions per *L'uomo è forte* di Alvaro, *La coscienza di Zeno* e *Raccolti scelti* di Svevo, *Il cielo è rosso* di Berto, *Moscardino* di Pea e per tutta l'opera di Vittorini è dovuto «all'azione che io svolgo da anni presso amici letterati, editori americani, e piccole riviste» (p. 64); difatti informa Pavese che sta «preparando un'Antologia della lirica italiana contemporanea, che raccoglierà le numerose versioni dai nostri poeti che Weaver ed io siamo andati pubblicando su varie riviste letterarie americane» (p. 65) e in una lettera del 4 dicembre 1949, dopo aver aggiornato Pavese sul «successo di Vittorini (*Conversazione*) e Moravia (*La romana*)» (p.

112), lo sollecita a inviargli una copia di *Menzogna e sortilegio* per segnalargliela agli editori americani. Poggioli segue «con interesse» anche «la sua [di Pavese] opera di prosatore» (p. 46) e si mostra entusiasta di *Prima che il gallo canti* (cfr. lettera del 25 aprile 1949, p. 84).

Il carteggio, oltre a dare la misura del ruolo giocato da Poggioli come divulgatore di cultura in Italia, ci mostra anche il suo forte interesse a pubblicare come autore con l'editore torinese, tanto che proprio all'inizio della corrispondenza con Pavese invia *Teoria dell'arte d'avanguardia* (cfr. lettera del 4 aprile 1947) e il *Fiore del verso russo* (cfr. lettera del 10 dicembre 1947 e nota 1) e, in una lettera datata 4 gennaio 1949, fa una vera e propria lista, proponendo all'editore torinese «una monografia su LEONE TOLSOJ», «tre saggi su Rozanov», «due lunghi saggi sulla Critica Americana e sul Formalismo critico russo», un saggio «intitolato *Per una Storiografia Letteraria Basata sulla Sociologia di Pareto*», «saggi su Pascal, St.-J. Perse, Valéry, Novalis», «un lungo saggio sul concetto di Decadenza», «*Genio della Letteratura Russa*» e «*Teoria dell'Arte d'Avanguardia*» (p. 73). È Pavese a rispondergli, il 14 aprile 1949, che tra le proposte fatte è *Il genio della Letteratura Russa* (opera, come annota la Savioli, che in realtà «non corrisponde a nessun saggio edito» da Poggioli: p. 73, nota 7) a suscitare gli apprezzamenti di Giulio Einaudi, perché «pensa che accompagnerà bene il *Fiore*», antologia che l'editore sta per pubblicare e di cui proprio Pavese sta seguendo scrupolosamente l'iter editoriale. Il giudizio assai positivo dell'editore per le opere dello slavista deve però fare i conti con le dure reazioni degli altri consulenti della editrice irritati dalle posizioni critiche espresse dallo studioso, nel *Fiore*, nei confronti del regime sovietico e il suo entusiasmo subisce così una battuta d'arresto, triste epilogo che costituisce un altro motivo d'interesse per questo carteggio; infatti decide di prendere le distanze dall'opera ormai in stampa, stilando un'«avvertenza», che fa venire subito alla mente le accese polemiche nate nell'editrice tra il 1947 e il 1950 e i conseguenti 'casi' editoriali: basta qui ricordare il dibattito sul «Politecnico», che determina la chiusura della rivista e la 'scomunica' di Vittorini da parte di Togliatti, e le violente reazioni di più di



un dirigente di partito e di più di un redattore della editrice (particolarmente feroci Antonio Donini, Franco Fortini, Giovanni Giolitti e Carlo Muscetta) per alcuni testi pubblicati nella 'Collana di studi religiosi, etnologici e psicologici' diretta da Pavese e De Martino, che impongono ai due direttori 'prefazioni profilattiche' ai testi di Eliade, Evola e Frobenius. Lo scrittore torinese, del resto, è investito pesantemente in questi anni dalle critiche che alcuni 'einaudiani' muovono oltre che alla "Collana Viola" anche ai suoi romanzi disimpegnati o scandalosi (ricordiamo che *Prima che il gallo canti* viene pubblicato nel 1949), come mal vista è la sua collaborazione all'eretica «Cultura e realtà», la rivista diretta da Mario Motta che incorre nelle censure di Togliatti e di Donini. Il 'caso Poggioli' ha a che fare proprio con i rapporti che l'editrice torinese instaura col PCI (rapporto suggellato dalla pubblicazione, nel 1947, delle *Lettere dal carcere* di Gramsci) in anni perturbati dalla 'guerra fredda' che incrementa un clima di polarizzazioni assolute, di schieramenti contrapposti (è la linea sancita da Togliatti nel VI Congresso del gennaio del 1948). Pavese trova «piccante» (p. 99) l'«avvertenza» che Giulio Einaudi ha scritto per il *Fiore del verso russo*, ma Poggioli non si mostra irritato perché spera di ottenere un parere favorevole per altri saggi scritti nell'ultimo decennio, che gli preme pubblicare, e che elenca, dandone una dettagliata descrizione, in una lunga lettera del 10 ottobre 1949, sicché scrive a Pavese l'8 ottobre 1949: «Sono lietissimo di sapere che il *Fiore* è in corso di stampa. E sono gratissimo a Giulio Einaudi per la sua avvertenza, non solo in quanto *aggrada* ma anche in quanto *disgrada* del mio libro. Un'altra prova, non necessaria, della sua onestà di uomo e di editore» (p. 101). Così quando riceve in America copia del libro appena pubblicato non fa che complimentarsi: «L'edizione è bellissima, e sono molto fiero, e molto grato alla sua casa editrice. È anche molto corretta: né so troppo protestare all'articolo iniziale che avete aggiunto al titolo dell'opera. Manifesti, la prego, la mia riconoscenza e la mia soddisfazione a editore e tipografo» (p. 115). Come nota Ludovico, «accettando di buon grado l'*Avvertenza* anteposta al *Fiore*, Poggioli interpretava il gesto come un segnale d'apertura da parte dell'editore a

posizioni ideologiche anche diverse rispetto a quelle che in quegli anni prevalevano nell'ambiente della casa editrice; non sospettava però che la discussione intorno al *Fiore* andasse ben oltre i termini dell'*Avvertenza*» (p. 24). Difatti le accese polemiche che animano la corrispondenza interna della editrice si traducono nelle recensioni poco favorevoli che compaiono sui quotidiani, di cui la Savioli dà conto nella preziosa appendice al carteggio («*La curiosa fortuna del Fiore*», ovvero *note sulla ricezione critica*, pp. 133-145): particolarmente severe le recensioni di Pietro Zveteremich, che l'11 novembre 1949 su «Rinascita» liquida l'opera di Poggioli come dettata esclusivamente dalla volontà di fare «propaganda antisovietica» (p. 134); di Italo Calvino, che il 23 novembre 1949 su «L'Unità», pur salvando la statura del traduttore, critica tutto l'impianto del testo («L'introduzione storica, i commenti, la stessa scelta antologica son fatti con proposito tendenzioso e settario»: p. 135), in una recensione che già nel titolo è di sostanziale condanna (*Un'antologia faziosa*); di Franco Fortini, che sull'«Avanti» il 1<sup>o</sup> dicembre 1949 rincara la dose aggiungendo all'accusa di tendenziosità ideologica riserve sul lavoro di traduttore e filologo; di Francesco Jovine, per il quale, come dichiara nel titolo della recensione pubblicata sull'«Unità» il 23 dicembre 1949, quella di Poggioli è *Un'antologia poetica arbitraria e capricciosa*. Servono a ben poco le recensioni di chi, come Eugenio Montale, Wolf Giusti, Domenico Porzio, Dan Dainino di Sarra, Leone Traverso, Augusta Grosso e Sergio Romagnoli, elogia sostanzialmente il lavoro dello slavista perché la pubblicazione del *Fiore* si trasforma in quello che Poggioli definisce, in una lettera a Pavese del 17 gennaio 1950, un vero e proprio «*casus belli*» che vorrebbe «finisse pacificamente, o almeno in un *gentlemen's agreement*» (p. 123). Solo dopo aver preso visione delle recensioni, lo studioso arriva a concludere, in una lettera a Pavese del 30 gennaio 1950: «Quella polemica [sul *Fiore*] mi fa capire quanto io sia fortunato nel non vivere in un'Italia dove se non sei rosso ti credono nero. Io rifiuto di essere rosso o nero. Al tempo del fascismo, almeno a Firenze, ci chiamavano “grigi”. Ma non siamo “grigi”: ci rifiutiamo, semplicemente, di essere rossi o neri. Odio egualmente, perché in fondo si

somigliano, il Vaticano e il Cremlino. E non mi piacciono i Saragat proprio perché credono che si può collaborare col Vaticano, e non mi piacciono i Nenni, perché credono che si possa collaborare col Cremlino...», sicché spera che per la pubblicazione di *Teoria dell'arte d'avanguardia* l'editore «decida in funzione di valori più alti che quelli di certe polemiche» (p. 125). *Teoria dell'arte d'avanguardia* viene respinta prima ancora che i redattori dell'Einaudi abbiano preso visione completa dell'opera e verrà pubblicata in Italia solo nel 1962, dal Mulino: nella editrice si è scatenato nei confronti di Poggioli un «odium nominis» (p. 126), scrive Pavese sconcolato il 2 febbraio 1950, che non ha niente a che fare con «giudizi di merito» (p. 127).

Monica Lanzillotta

**Lorenzo Ventavoli, *Visioni. Possibili itinerari cinematografici di Cesare Pavese*, Torino, N.I.P. Edizioni (edizione fuori commercio), 2010, pagine 241**

*Il serpente e la colomba*, uscito presso Einaudi a cura di Mariarosa Masoero nel 2009, ha fatto scoprire ai lettori la centralità del rapporto di Pavese col cinema, rapporto sottovalutato dalla critica, intenta da molti anni ad analizzare la produzione di Pavese scrittore, traduttore e saggista, e il ruolo fondamentale avuto all'interno della casa editrice Einaudi. Il libro raccoglie infatti gli scritti di carattere teorico stilati da Pavese studente universitario, tra il 1927 e il 1930, e i soggetti per il cinema composti quasi tutti nel 1950 (*Un uomo da nulla* è infatti l'unico soggetto scritto in gioventù, nel 1927) per le sorelle Dowling, conosciute nel 1949: Costance, ultimo amore di Pavese, giunta in Italia con la speranza di rifarsi una carriera come attrice (carriera bruciata in America al debutto), ma che continuerà a ricoprire ruoli minori; Doris aveva invece esordito brillantemente in America nei *Giorni perduti* di Billy Wilder e in *La dalia azzurra* di George Marshall, e proseguirà in Italia con discreto successo, lavorando per esempio con De Santis in

*Riso Amaro*. Lorenzo Ventavoli, autore dell' *Introduzione* al volume, ha dato alle stampe un testo che ne rappresenta la prosecuzione visiva: *Visioni. Possibili itinerari cinematografici di Cesare Pavese*; testo che ha realizzato insieme a quelli che considera «non semplici collaboratori ma costruttori del libro», come puntualizza nella quarta di copertina, cioè Maicol Casale, Angela Greco, Federica Niola e Stefano Francia Di Celle. Con *Visioni* l'autore offre al lettore la possibilità di recuperare visivamente, attraverso la riproduzione fotografica che ne fa, i film amati da Pavese e a cui aveva fatto cenno nell' *Introduzione* al *Serpente e la colomba*, dove si era soffermato a mostrare come lo scrittore piemontese fosse stato spettatore di cinema per tutta la vita, frequentando le sale cinematografiche di Torino (l'Alpi, l'Ideal, il Minerva l'Odeon, lo Splendor, lo Statuto) sin da quando fanciullo si stabilì a Reagle, e come in quelle stesse sale fossero entrati molti suoi personaggi, da Masino e Paolo di *Ciau Masino* a Ginia e Amelia della *Bella estate*, dalla Michela del *Compagno* a Cate e Corrado della *Casa in collina* a Clelia di *Tra donne sole*. Ventavoli aveva ricostruito il catalogo dei film visti e amati da Pavese e dai suoi personaggi, dagli anni del muto (*Cabiria*, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *Ben Hur*, *Maciste*, *Femmine Folli* e *Figlio dello Sceicco*), quando si imposero attrici come Mae Bush, Louise Brooks, Pola Negri, Francesca Bertini e Pina Menichelli, che rimasero impresse nella memoria e nel cuore di molti spettatori e soprattutto di Pavese (che nel periodo giovanile si infatuava facilmente di attrici e ballerine dell'avanspettacolo), al dopoguerra, quando giunsero in Italia molti film che erano stati bloccati dalla legge sul monopolio del 1938, alcuni dei quali particolarmente apprezzati dallo scrittore piemontese perché trasposizioni da romanzi che aveva amato e tradotto molti anni prima, come *Perdizione*, di Roberts, e *Rivalità eroica*, di Hawks e Rosson, tratti da *Santuario* e *Turn About* di Faulkner, *Le avventure di Tom Sawyer* di Taurog da Twain, *Moby Dick* di Bacon da Melville, *Uomini e topi* di Milestone da Steinbeck, *Il postino suona sempre due volte* di Garnett da Cain, *La via del tabacco* di Ford da Caldwell, *Il grande Gatsby* di Nugent da Fitzgerald e i numerosi film tratti dalle opere di Hemingway (ad esempio *Addio alle*

armi di Borzage, *I Gangsters* di Siodmak e *Per chi suona la campana* di Wood). Nel dopoguerra ad incantare Pavese furono anche i capolavori del neorealismo italiano prodotti da registi come Rossellini, De Sica, Visconti, De Santis, Lattuada, tanto che affermò, intervistato da Leone Piccioni alla radio nel 1950: «*Ossessione*, *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, hanno stupito il mondo – americani compresi – e sono apparsi una rivelazione di stile che in sostanza nulla o ben poco deve all'esempio di quel cinematografo di Hollywood che pure dominava in Italia negli anni stessi in cui vi si diffondevano i narratori americani»; aggiungendo: «il maggior narratore contemporaneo è Thomas Mann e, tra gli italiani, Vittorio De Sica» (C. Pavese, *Intervista alla radio*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 263, 267).

La particolarità di *Visioni* è che sembra costruito come un film realizzato da un regista per rendere omaggio al rapporto di Pavese col cinema. Infatti l'autore, Lorenzo Ventavoli, scompare, per dar risalto, con un fotogramma dopo l'altro, solo al mondo del cinema di Pavese, dato che nell'elegante copertina domina l'immagine di Marcella Albani, diva del cinema muto, e nome e cognome dell'autore sono appena visibili, riprodotti in corpo minore e relegati in basso a destra. L'autore, anche all'interno del volume, prende la parola brevemente, solo all'inizio e alla fine, lasciando parlare le immagini e le didascalie che fanno scorrere come in un film «trent'anni di fedele frequentazione della sala cinematografica, talvolta elevata al rango di rifugio, [...] in un sodalizio fisico consumato tra parola e schermo, partendo dal 'rito' della scelta operata sul tabellino del giornale cittadino» (p. V). Si vedono così susseguirsi, pagina dopo pagina, immagini di attori, fotogrammi e locandine di film, riviste cinematografiche, accompagnati da didascalie, tratte dagli scritti pavesiani (romanzi, racconti, lettere, diario e saggi) o dalle pagine di critici che hanno scritto su di lui. A riempire gli occhi del lettore-spettatore sono anche capolavori di assemblaggio, cioè pagine che propongono vere e proprie opere d'arte del collage creativo.

Il testo è diviso in cinque parti, ognuna delle quali ha un titolo (de-

clinato poi nelle parole tematiche o nelle frasi collocate nei titoli correnti) che campeggia su una copertina cinematografica, e ogni parte è suddivisa in sezioni: *il cinema muto* (suddiviso in *il muto italiano, il muto americano e il muto tedesco*); *gli anni '30-'40* (includente *cinema americano, cinema francese, cinema ungherese, italiani intanto e film sognati*); *pre-neorealismo* (suddiviso in *meno salotti, più strade, blasetti, rossellini, de sica e visconti*); *neorealismo* (ripartito in *visconti, rossellini, de sica, de santis, altri film..., ritornano gli americani*); *le sorelle dowling* (includente *costance americana, costance italiana, doris, tullio pinelli e l'ultimo mestiere*). Il lettore-spettatore, dopo aver preso visione del cinema visto da Pavese dagli anni '30 agli anni '50 nelle cinque parti, trova i titoli di coda, non inclusi, per farne risaltare la funzione di 'coda' cinematografica, nell'*Indice*, attraverso i quali Lorenzo Ventavoli si congeda dall'interlocutore, e da Pavese; titoli che principiano con i versi leopardiani con cui Arrigo Cajumi ha deposto, nel 1950, nel suo *Addio, Pavese*, una «corona alle sue [di Pavese] tempie», proseguono con alcuni articoli pubblicati da intellettuali 'compagni di strada' dello scrittore (Franco Antonicelli, Arrigo Cajumi e Fernanda Pivano) e si concludono con le scarse parole dell'autore-regista che vuole restituire una sorta di serenità al triste epilogo dello scrittore, leggendolo alla luce di un panismo assai caro a Pavese: «Se la vita di Pavese si chiude su un grande amore e Costance (balletto di rami, cerbiatta, vento di marzo, luce, alba, stella, carne, zolla nel sole, radice feroce, rondine o nube, sangue di primavera, acqua chiara) è tante, tutte le cose, come ciascuno di noi tante cose poteva essere, allora è chiaro che la visione panteistica riaffiora, confortata e invigorita dalla 'Viola', nella vita di Pavese, lo prende per mano e lo guida verso la fine. Il tutto aspettava da tempo una soluzione e l'arrivo. Non è mancato neppure il sorriso in quella disperata serenità» (p. 234). Ventavoli chiude il volume, proprio come in un film, dopo i suoi titoli di coda, con la parola «FINE».

Monica Lanzillotta

***Interpretazioni di Gianfranco Contini I, numero monografico dedicato a Contini di «Ermeneutica letteraria» VI, 2010, pagine 146***

Cosa accadrebbe se proiettassimo il rapporto diligenza e voluttà, filologia e divinazione, o presentimento con le parole di Debenedetti, nello strabismo che, per Ilaria Crotti, caratterizza lo sguardo critico di Contini? È, questa, un'ipotesi legata alla lettura del bel numero monografico di «Ermeneutica letteraria» dedicato allo studioso di Domodossola. La rivista mette a punto un dibattito culturale e letterario pluriennale, puntualmente evocato da Paolo Leoncini nella sua presentazione. In questo spazio preliminare già si rileva l'affinità presente fra l'ascolto dell'alterità testuale, tipico di Contini, e il movente ermeneutico della giovane rivista, fondata nel 2005. I termini evocati all'inizio alludono a *Diligenza e voluttà*. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini (1989), un libro spesso menzionato nei contributi del volume, fin dal primo di essi: *La «critica verbale» degli esercizi e l'interpretazione* di Enza Biagini. Ridimensionando il giudizio di Massimo Onofri sul presunto critico di parole, e non di cose, la Biagini sottolinea la ricchezza epistemologica dell'«esercizio»: un genere nel quale il *primum* irrazionale della critica è una tentazione dialetticamente arginata dai rilievi tecnici del testo auscultato (p. 22). Con un'efficace rilettura del divario esistente fra interpretazione e analisi del testo nell'erotica dell'arte di Susan Sontag, semmai ravvisando, quest'ultima, nell'aderenza di Contini ai dati testuali concreti. Se, nella scrittura della Biagini, l'interprete «fa un uso teorico delle proprie esperienze ermeneutiche» (p. 28) quando esporta i moduli espressivi acquisiti (come la funzione Gadda) oltre lo sguardo a picco dell'esercizio, recuperando curvature storiografiche meno sintetiche, in *Polivalenze del canone novecentesco di Gianfranco Contini* della Crotti, la tensione teorica emerge proprio dalla metafora visiva già citata: «Opzioni prospettiche di tale tenore, appunto definibili come strabiche, rendono inoltre perspicui tratti dettati da un criterio di continuità, rispetto a sistemi invece prevalentemente declinabili sul crinale scivoloso [...] della discontinuità» (p. 95). Nel testo questi due estremi, che

identificano la capacità di tenere sott'occhio sia il vicino che il lontano, servono a definire un canone *in progress* dove le stesse esclusioni creano silenzi significativi: ciò che avviene per la scrittura femminile, quasi del tutto assente nel canone di Contini, attento solo a Gianna Manzini, peraltro riletta tutta al maschile, e a Anna Banti. È curioso come, nel saggio di Angela Borghesi, *Un crocicchio della critica pascoliana: Contini e Debenedetti*, la prospettiva bifocale di Contini crei gli 'strappi' che è possibile individuare nei quaderni su Pascoli di Debenedetti, in genere noto per la sua vena più narrativa e conversevole. Della lettura pascoliana, infatti, si rileva «la dinamica (Contini parlerà di dialettica) tra il “primo piano” dei particolari e lo sfondo “che indietreggia sfocato”, tra “frammenti di veduta chiusi nel loro contorno e diffusività atmosferica”» (p. 110). A riprova di come il volume riesca a indebolire alcuni stereotipi di lunga durata, rivelando sfaccettature inedite dei due principali interpreti del Novecento, anche nella ricostruzione dei rapporti con Benedetto Croce. Pertanto se Debenedetti vincola i risultati critici raggiunti ai nuovi e più scientifici strumenti di osservazione della poesia, e non a un reale sorpasso delle intuizioni crociane, e «più si incaponisce, più si impegola» (p. 119) nella pania del filosofo, Contini non esita a compromettere la sua reverenza al maestro, a suo dire poco illuminato quando ritiene Pascoli un fallito, anche se volenteroso, applicatore della poetica classica (p. 118, il riferimento è a *Il linguaggio di Pascoli*, incluso in *Varianti e altra linguistica*). Al dibattito legame tra Contini e Debenedetti si applica anche il saggio di Beniamino Mirisola per il quale «il Debenedetti letto da Contini a partire dal 1971 [è] in buona parte diverso da quello che egli conosceva: meno aderente [...] alla figura di intellettuale postcrociano che aveva idealmente disegnato vent'anni prima» (p. 130): aspetto, questo, che dimostra il pervicace legame del *Romanzo del Novecento* e dei suoi momenti epifanici con l'intuizione di Croce.

Il volume tratteggia, poi, il Contini che 'brucia' i materiali a disposizione nel crogiolo dello stile, capace di alternare «momenti di articolazione descrittiva del testo a illuminazioni improvvise» (p. 135), quelle che folgorano il lettore sintetizzando studi e ricerche plurienna-



li. Così si esprime Giuseppe Panella nel suo *Contini lettore di Croce* dove lo studioso analizza *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, saggio in cui l'influenza crociana è ravvisabile nella stessa scrittura di Contini, con una suggestiva mimesi formale tra soggetto e oggetto della ricerca. Di «ricercatezza espressiva indulgente al gioco metaforico» (p. 37) parla, quindi, Carlo De Matteis ne *Le forme del saggio nella critica di Contini*, mettendo in luce l'originalità del saggio continiano e degli altri generi ai quali il critico affida la sua militanza da contemporaneista. Per questo motivo, nella misura breve, ma altamente scientifica, della recensione «l'individuazione del valore letterario coincide quasi sempre con una formula critica di risolutiva esattezza dentro le spire di una dimostrazione accerchiante» (p. 43). Il Contini saggista di De Matteis non è solo l'arduo specialista dal *penchant* figurativo: è anche il conferenziere o l'antologista capace di coinvolgere i lettori, non disdegnando responsabilità pedagogiche.

Alle affinità con Jakobson è dedicato l'interessante contributo di Carlo Alberto Augieri. Esso evidenzia la specificità della lettura continiana che, pur riconoscendo inconfutabili doti al glottologo volante (così è chiamato Jakobson ne *La grammatica della poesia*), fruga attentamente nella sua linguistica per distanziarsene. Il testo è, infatti, valorizzato come *parole* che ospita il lavoro creativo-enunciativo dell'autore, «documento dell'inquietudine della scrittura nel suo farsi opera» (p. 53). La variantistica, in tal senso, diventa un nodo ermeneutico decisivo poiché permette di cogliere un eccesso, la non coincidenza dell'autore rispetto alla *langue*: è la «traccia di una coscienza parlante nel vivo compositivo del testo, espressa nello stile vivente del testo» (p. 55) che può anche diventare l'allegoria di una modernità *à venir*. Perciò il 'cigolio della lettera', nell'impiego dantesco della parola *agens* (lettera a Cangrande), può anticipare il Novecento e gettare ombre sulla convenzionale *auctoritas*.

Significativi sono anche altri saggi del volume. La nozione di scrittore classico è esaminata da Silvia Longhi che evidenzia come il classico sia, per il critico, lo scrittore citabile per qualunque circostanza vitale (p. 65), capace di imprimersi nella mente dei lettori. L'originali-

tà di Guido Lucchini va colta, invece, nella sottile ricostruzione dei nessi fra Contini, Spitzer e l'espressionismo tedesco. Il temperamento continiano si rivela, allora, nella capacità di dilatare le crepe presenti nel pur amato Spitzer, individuando, al contempo, verrebbe da dire sempre con un punto di vista bifocale, i caratteri specifici dell'espressionismo italiano, non connesso alla deformazione del verbo e più vicino a 'differenzialità' dialettali. Degno di nota il fatto che, per Lucchini, la 'correzione' di Spitzer sia un processo graduale: esso invade la pratica dei testi prima delle assunzioni teoriche esplicite, facendo lievitare nella voce di Contini un doppio, «l'istanza del critico militante» (p. 84), tendenziosamente attenta alla modernità del primo Novecento, quella degli espressionisti Rebora e Boine. Un'idea affine mi sembra emerga anche in *Contini e i poeti del primo Ottocento* di Pietro Gibellini che la rileva, però, a proposito dell'Ottocento della *Letteratura italiana del risorgimento. 1789-1861. Tomo I* dove Contini, «cittadino d'Europa» (p. 90), non si accontenta delle *idées reçues* sul secolo. Le sue idiosincrasie vanno ricercate tra le pieghe del testo, quasi affondando la precisa linea storiografica nei tagli umorali che, per esempio, ridimensionano Vincenzo Monti ricorrendo alla vitalità dello *Zibaldone*: «Ma a definire i suoi limiti convoca un passo del Leopardi che contiene una “folgorante” (parole sue) definizione di poesia: “un pezzo di vera contemporanea poesia, in versi o in prosa... aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità. Ma rarissimi sono oggi i pezzi di questa storia. Nessuno del Monti è tale”» (p. 91). Sarebbe forse legittimo sostituire vitalità con *voluptas* per chiudere il cerchio, facendo dimorare l'antico *lepos* di Lucrezio sia nelle parole di Contini che in quelle di Leopardi. Concludo qui un discorso che meriterebbe altri approfondimenti, con la speranza che il perimetro circoscritto di una recensione abbia colto almeno un riflesso delle note continiane e della ricchezza dei contributi presenti nella rivista: di quel rovistare in margine ai testi che sa iscrivere nel frammento un universo culturale e storico stratificato nel tempo, scarabeo nell'ambra.

**Roberto Carnero, *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bompiani, 2010, pagine 201**

Il libro di Roberto Carnero si presenta, nelle sue stesse intenzioni, come una «introduzione» (p. 10), e, pertanto, come una «guida di lettura» all'opera di Pier Paolo Pasolini. Destinatari e fruitori precipui di tale guida dovrebbero essere, in prima istanza, gli studenti universitari, e, eventualmente, quelli della scuola superiore, ma l'opera si rivolge in realtà a tutti «coloro che vogliono farsi guidare, con semplicità, ma [...] anche con qualche stimolo e provocazione intellettuale, alla lettura dei testi di Pasolini e alla visione dei suoi film» (p. 11). La trattazione è svolta perciò in uno stile lineare e divulgativo, secondo un criterio tematico-cronologico che tiene fortemente presenti le intersezioni, secondo l'autore inscindibili e imprescindibili in Pasolini, tra la produzione letterario-cinematografica e le vicende biografiche dell'intellettuale di Casarsa. Nelle pagine che fungono da introduzione alla monografia, l'autore sottolinea l'unicità di Pasolini nel panorama letterario italiano: un'unicità che, a suo parere, si deve soprattutto a due motivi. Il primo è che Pasolini è stato un autore poligrafo, che si è interessato ai generi più disparati mantenendo «la tendenza a rinnovarsi continuamente» (p. 7). Il secondo motivo, invece, è che egli è stato un intellettuale che ha avuto il coraggio di interrogarsi sempre in maniera lucida, e, anche, quando le circostanze lo richiedevano, crudele e spietata, sulla realtà politica e sociale del nostro Paese. In sostanza, Pier Paolo Pasolini ha incarnato la coscienza critica non solo di una parte politica, la Sinistra, ma spesso, dell'intera nazione, in anni cruciali della nostra storia: gli anni che videro sorgere la società dei consumi e la contestazione studentesca, l'avvento delle comunicazioni di massa e l'inizio della strategia della tensione, la secolarizzazione dei costumi e la perdita di peso sociale della Chiesa Cattolica, la scomparsa della civiltà contadina e la comparsa dell'uomo 'a una dimensione'. Su tutte queste vicende Pasolini fa sentire, chiara e risoluta, la sua voce di intellettuale che, come scrive nel famoso articolo intitolato *Il romanzo delle stragi*, «ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitra-

rietà, la follia e il mistero» (p. 166). Una voce spesso fuori dal coro, quella del grande scrittore, osteggiata sia dalla Destra (com'era ovvio) che dalla Sinistra (che lo vedeva come un'anomalia insita nel suo schieramento). «Corpo estraneo alla nostra cultura nazionale» (p. 9), per molti mina vagante piuttosto che grillo parlante, Pasolini si presenta oggi come un «classico [...] la cui opera appare ancora *in fieri*» (p. 9). Carnero insiste sulle numerose intersezioni della variegata e complessa produzione pasoliniana, ribadendo che è sua intenzione proporre, nel volume, una lettura della sua opera che tenga conto della «consustanziale interdipendenza tra le varie parti» (p. 9). Nel fare ciò l'autore si propone di centellinare la presenza dei contributi critici, tuttavia presenti, per dare ampio spazio agli scritti e alle dichiarazioni dello stesso Pasolini. Innumerevoli sono, infatti, le citazioni di poesie, brani di romanzi, articoli giornalistici e interviste che ci restituiscono il punto di vista diretto dello scrittore friulano. Una scelta di immediatezza, ossia di diretta fruizione della sua parola senza la mediazione di interventi critici, che è coerentemente funzionale alle intenzioni dell'autore di fornire al lettore un testo propedeutico all'incontro con Pasolini prima ancora che con la miriade di voci, tra loro discordanti, che, a più riprese, ne hanno tentato e proposto una chiave di lettura critica. Nonostante questa impostazione, apparentemente semplicistica, la monografia offre, come, d'altra parte, l'autore dichiara in sede introduttiva, un'ampia trattazione, anche critica, del romanzo *Ragazzi di vita*, sia perché «si tratta dell'opera più letta (se non necessariamente più importante) di Pasolini, sia per offrire – all'interno di un libro che si propone di affrontare 'tutto Pasolini', quindi anche a costo di qualche semplificazione – un esempio di analisi un po' più approfondita almeno di un testo tra i molti presi in considerazione» (p. 10). Del romanzo vengono, pertanto, fornite almeno tre proposte di interpretazione critica: quella che lo inserisce nel filone della letteratura picareasca, quella che considera le vicende del Ricetto come una sorta di 'romanzo di formazione', sia pure in negativo (Emilio Cecchi ha visto nel romanzo un «*Cuore in nero*» laddove il romanzo di De Amicis era un «*Cuore in rosa*», p. 79) e, infine, quella che legge l'opera come un

‘romanzo sociale’, capace di offrire un quadro realistico della vita che si svolgeva nelle borgate romane. Sempre a proposito del romanzo *Ragazzi di vita* viene messa in luce anche la presenza di quella che Carnero, richiamandosi alla terminologia di Charles Mauron, definisce «metafora ossessiva». Tale sarebbe, infatti, l’immagine del fiume (Tevere e Aniene) che, oltre a veicolare metaforicamente l’idea dello scorrere del tempo, rimanderebbe anche a una sorta di luogo liminare, il cui attraversamento costituirebbe un rito di passaggio, al pari di una vera e propria iniziazione. Altra metafora ossessiva sempre presente sia negli scritti che nei film di Pasolini sarebbe quella del sole, interpretata da Enzo Golino quale «simbolo paterno» (p. 85). L’autore fornisce poi un excursus relativo alla ricezione critica del romanzo, immediatamente successiva alla sua pubblicazione, sottolineando l’avversione dei critici di sinistra quali Carlo Salinari e Giovanni Berlinguer, e facendo riferimento al procedimento giudiziario di cui il romanzo fu oggetto «per il suo carattere pornografico» (p. 89), e che vide la difesa dello scrittore schierare come ‘periti letterari’ il poeta Giuseppe Ungaretti e il critico cattolico Carlo Bo. Entrambi sottolinearono come quella di Pasolini costituisse una prova di scrittura notevolmente alta, in cui una certa scabrosità di linguaggio, lungi dallo scandalizzare, era fortemente funzionale all’intento mimetico e realistico dell’opera. Il processo si concluse favorevolmente per l’autore, ma fu solo il secondo (dopo Ramuscello) dei trentatré procedimenti giudiziari che egli dovette subire nel corso della sua vita.

La monografia dedica ampio spazio anche al Pasolini regista cinematografico. Prima di passare in rassegna i singoli film, il critico precisa i motivi della scelta cinematografica dello scrittore: egli intendeva trovare un linguaggio che fosse più universale della letteratura, «un sistema di comunicazione che parlasse della vita, anziché con le parole, attraverso la vita stessa, resa nel cinema con l’evidenza delle immagini» (p. 99). Il cinema, inoltre, rappresenta, rispetto alla letteratura, un genere più national-popolare. «Se la letteratura – narrativa e poesia – si indirizza, per forza di cose, a un pubblico borghese, il cinema riesce ad arrivare alle masse», scrive Carnero, «quelle masse proletarie, che,

peraltro, sono anche oggetto della sua rappresentazione artistica» (p. 100). Va detto tuttavia, a rigor del vero, che il pubblico che assisteva nelle sale cinematografiche alla proiezione dei film di Pasolini era sostanzialmente un pubblico borghese, e che assai difficilmente quelle ‘masse proletarie’ o ‘sottoproletarie’, che egli amava tanto, avrebbero potuto comprendere appieno, sprovviste com’erano dei necessari strumenti cognitivi e culturali, il senso ultimo e profondo di film fortemente metaforici quali *Teorema*, *Porcile*, *La sequenza del fiore di carta*, o *Salò*.

Il libro di Roberto Carnero si conclude con «un’appendice sul caso giudiziario». In essa si fa riferimento ai fatti più recenti relativi al ‘caso Pasolini’, ossia le dichiarazioni di Marcello Dell’Utri del 2 marzo 2010, relative al fantomatico *Appunto 21* (un capitolo del romanzo incompiuto *Petrolio*, che sarebbe stato rubato dalla casa dello scrittore dopo il suo omicidio e che conterrebbe verità scottanti sull’Eni, sulla morte di Enrico Mattei e sull’ambigua figura di Eugenio Cefis che prese la guida dell’Eni nel 1967, ma che è stato anche consigliere dell’Agip e Presidente della Montedison, nonché personaggio di spicco della loggia massonica P2) e l’iniziativa di Walter Veltroni che, con una lettera aperta al Ministro della Giustizia Angelino Alfano, pubblicata il 22 marzo 2010 sul «Corriere della sera», ha chiesto, e ottenuto, la riapertura dell’inchiesta sulla morte del grande intellettuale. Nelle rimanenti pagine, l’appendice ripropone la serie di negligenze e di carenze investigative che caratterizzarono le prime indagini successive al delitto e ribadisce gli inquietanti interrogativi che da oltre trentacinque anni, da più parti, vengono sollevati e che potrebbero ora trovare, finalmente, una risposta grazie ai nuovi metodi di investigazione scientifica.

Antonella Falco

**Angelo Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Bompiani, Milano, 2010, pagine 384**

All'indagine delle novità della narrativa italiana degli ultimi sessant'anni è dedicato il volume di saggi di Angelo Guglielmi, raccolta di testi editi e inediti, realizzati in un arco di tempo che va dal luglio 1958 al marzo 2009, e dedicati al commento di varie opere di narratori che, nell'ottica del critico, hanno segnato le fasi di definizione del nuovo concetto contemporaneo di 'realtà'.

Adottando come criterio interpretativo di base l'analisi della lingua dei testi oggetto d'esame critico, Guglielmi traccia una parabola dell'evoluzione ideologica e linguistica della cultura italiana, indagandone le diversificate concretizzazioni nelle sedi narrative considerate.

La scansione ternaria del volume isola tre sezioni, corrispondenti ad altrettanti archi temporali: il primo capitolo, riferito agli anni 1955-1969, esamina il «periodo in cui gli scrittori [...] nuovi accertarono l'impossibilità di scrivere con le vecchie parole, ribellandosi al linguaggio della comunicazione e del dir di tutti, con foga impetuosa» (p. 7); il secondo «è dedicato agli anni 1970-1980, in cui la rivolta del quindicennio precedente era stata così tumultuosa da rischiare lo smarrimento» per cui, dopo l'esplosione del linguaggio «in efflorescenze così incendiate da trasformarsi in cenere s'imponeva l'urgenza di una strategia di contenimento e di risparmio che restituisse *corpo* alle parole»; il terzo riservato al periodo 1980-2010, anni «che segnano una prima possibile uscita dalla crisi ambientale ed espressiva che aveva sostanzialmente fin lì la narrativa italiana, consentendo agli autori, una nuova generazione di giovani scriventi, di ritrovare la parola della comunicazione e dell'uso a condizione di utilizzarla in esercizi spericolati e di provocazione» (p. 8).

Queste le direttive principali della complessa e articolata analisi di Guglielmi che dipinge, progressivamente, i diversi pannelli di un unico grande dipinto, leggibile attraverso la lente dell'espressione linguistica nelle sue progressive trasformazioni.

Partendo dal concetto foucaultiano dell'«antiplatonismo dell'arte

moderna», per cui l'artista, a partire dalla metà del XIX secolo, ha modificato il modo classico di rapportarsi al reale (alla sua 'apparenza' in senso platoniano), assumendo la consapevolezza dell'impossibilità di continuare a imitare la realtà, in quanto non è più possibile far coincidere, attraverso l'attribuzione di un valore simbolico, «l'apparenza del reale con il suo significato di verità» (p. 13), Guglielmi ricorda come l'obiettivo dell'artista sia il pervenire alla verità di cui è *medium* il dato realistico che, avendo perso validità ermeneutica, non risulta più avvicinabile secondo i criteri classici.

Vagliate e comprese le ragioni storico-ideologiche della perdita progressiva di utilizzabilità del reale, il narratore moderno è costretto a trovare nuove alternative per raccontare gli aspetti del mondo. Così gli scrittori delle avanguardie, sconcertati per lo smarrimento della funzione comunicativa del linguaggio, si rivolgono alla sua funzione espressiva, concentrandosi sulla lingua concepita quale «strumento fondativo dell'opera d'arte» (p. 17), nonché come unico mezzo per ritrovare un contatto diretto con la realtà.

La tradizione letteraria italiana è sempre stata portata a idealizzare (interpretandolo, giudicandolo, moralizzandolo) quel reale con cui lo scrittore dovrebbe sempre interloquire, considerandolo nel suo valore autonomo e non come mera manifestazione di un senso ideale o di false apparenze erroneamente ritenute mediatrici di verità. La necessità che il narratore sostituisca all'«atteggiamento dell'idea» un «atteggiamento della realtà», consistente nel «porsi di fronte alle 'cose', avviare in esse un opportuno processo di sviluppo e vigilare che detto processo cresca dall'interno, e non per concetti introdotti dall'esterno» (p. 34), diviene pregnante negli anni Cinquanta e Sessanta e Guglielmi riconosce nei romanzi di Gadda, Vittorini e Calvino le opere in cui meglio si concretizza, pur in maniera diversa, tale auspicato atteggiamento autoriale. Se Calvino utilizza l'espedito della favola per «sostituire le forme tradizionali e ormai impermeabilizzate in cui la realtà si attua con altre artefatte», ma più adatte per indurre un processo endogeno di crescita e di reinvenzione della realtà, Gadda, avendo un concetto fisico del reale e organizzando sapienti «pasticci linguistici»,



è il creatore di un certo «realismo filologico» (pp. 39-40), laddove Vittorini compie un'operazione di 'riconoscimento' della realtà, calandosi all'interno delle cose e non partendo dai concetti per spiegarle. I tre narratori sono artefici, dunque, di un'operazione di «svestimento» che conduce al «recupero di un'idea intatta (senza tempo) di realtà» (p. 41), traguardo che l'artista moderno non riesce a raggiungere con facilità avendo perso la fiducia nella Storia che dava un senso al reale percepito.

E anche il linguaggio dello scrittore moderno, proprio per il suo carattere demistificatorio, ha acquisito un ruolo di provocazione della realtà, assumendo, con le avanguardie, tratti ridondanti e barocchi e instaurando con i contenuti dell'opera non più un rapporto d'interpretazione, bensì di concorrenza con l'oggetto verbalizzato.

Diversa la situazione nel terzultimo decennio del Novecento, quando «nasce la *letteratura del risparmio*» per la quale «parlare è lottare contro l'abbondanza e la dissipazione del linguaggio» (p. 217), ma anche riprendere le fila di un discorso interrotto con l'atteggiamento di rifiuto avanguardistico; il clima culturale e sociale degli anni Settanta, pregno di vitalismo e aggressività creativa, spinge gli scrittori, meno diffidenti nei confronti di un reale non più così ostile come quello del dopoguerra, verso la creazione di un linguaggio (inevitabilmente di stampo più basso ed elementare) che faciliti una comunicazione aperta col mondo.

L'inserzione delle missive e dei più noti articoli e scritti pubblicati in risposta ai saggi dell'autore dai vari Calvino, Moravia, Chiaromonte, Quinzio, Manganelli incardinano il discorso autoriale nel contesto storico e ideologico da cui è scaturito, richiamando l'attenzione su alcuni noti dibattiti critici (e contraddittori polemici) degli anni Sessanta e Settanta inerenti particolari questioni letterarie (valga per tutti la discussione sulla distinzione calviniana tra avanguardia razionalistica e viscerale – tra la letteratura dell'impegno e quella della 'resa al labirinto', sviluppatasi sulle pagine del «Menabò»).

Se l'obiettivo di ogni scrittore è «cogliere *nel e con* l'opera quel di più di indicibile, di non detto che è nascosto nelle 'cose'» (p. 20), di-

versi sono i modi di concezione e utilizzazione della lingua per perseguirlo. Dal *pastiche* gaddiano (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*) al linguaggio alienato di Volponi (*Memoriale*), dalla elementarietà di Arbasino (*Fratelli d'Italia*) alle combinazioni controllate di Balestrini (*Tristano*), dal cerebralismo di Malerba (*Il serpente*) all'«universo proliferante» di Manganelli (*Hilarotragoedia*), dal «realismo totale» di Sanguineti (*Storie naturali*) alla «comicità cinica» (p. 225) di Celati (*Comiche*), dall'operazione linguistica nuova ed espressiva di Tondelli (*Altri libertini*) all'«euforizzazione del linguaggio» (p. 301) dei cannibali, alla creazione inedita della lingua di Camilleri.

Non lesinando giudizi negativi sugli scrittori che, secondo la sua interpretazione, non hanno raggiunto esiti totalmente positivi nel 'discorso con la realtà' (ad esempio Cassola, Moravia, Pratolini etc.), Guglielmi traccia le tappe della trasformazione dei rapporti artista-opera nella filigrana del binomio narratore-romanzo: dall' 'opera aperta' di Eco, alla concezione contrapposta della letteratura e del linguaggio dell'avanguardia e dello sperimentalismo, dalla normalizzazione dell'anormale degli scrittori degli anni Settanta, che ha condotto a una «inflazione linguistica» (p. 211) in senso regressivo e alla ribalta dello spazio letterario del comico, alla «prospettiva della narrativa oggettiva, cioè di una letteratura in cui il rapporto scrittore-mondo tende a diventare sempre più solidale e complice» (p. 239), fino alla recente riacquisizione da parte del romanzo dell'«esercizio della vocazione fabulatoria» (p. 300), grazie ai gialli di Eco, Fruttero & Lucentini, Camilleri, Lucarelli e alla narrativa memorialistica (diaristica, biografica o autobiografica), i cui massimi esempi sono Vassalli (*La notte della cometa*) e Del Giudice (*Lo stadio di Wimbledon*), che hanno riconferito autenticità al materiale narrato, traendola dal valore documentario oggetto della ricostruzione narrativa.

Il percorso critico si conclude, infatti, con la trattazione delle più rilevanti esperienze contemporanee della narrativa italiana: «da Tondelli, ai *cannibali*, ai memorialisti, agli attuali giallisti o scrittori *noir*» (p. 8). Una letteratura che sembra quasi «un'increspatura nel mare della mediocrità» (p. 296; si pensi a *Gomorra* di Saviano), essendo nata

in un periodo di totale decadenza in ambito sociale, morale, politico e culturale.

È così che, dichiarando il proprio intento 'cronachistico' perseguito, Guglielmi può candidamente affermare: «dal gomitolo aggrovigliato e confuso ho colto un filo che spuntava nervoso e l'ho tirato servendomene come anima in cui inanellare i narratori scontrati. [...] / Sono scrittori intelligenti che quando narrano le loro storie sanno che raccontano una lingua più che le vicende di quelle storie. Sanno che la realtà è nelle parole, non nel senso che queste sono lo strumento con cui raccontarla, ma nel senso che sono esse stesse la sola realtà disponibile» (p. 9).

Angela Francesca Gerace

## 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](mailto: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.	in particolare = in part.	<i>scilicet</i> = <i>scil.</i>
carta/e = c./cc.	manoscritto/i = ms./mss.	seguito/i = s./ss.
commento = comm.	nota/e = n./nn.	<i>sub voce</i> = s. v.
confronta = cfr.	opera citata = <i>op. cit.</i> (corsivo)	supplemento = suppl.
eccetera/et cetera = ecc.	pagina/e = p./pp.	traduzione italiana = trad. it.
edizione = ed.	paragrafo/i = §/§§	verso/i = v./vv.
frammento = fr.	ristampa anastatica = rist. anast.	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, 1976<sup>2</sup>.
- 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](mailto:marcosantoro@italinemo.it)

### **Segreteria**

Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi [segreteria@italinemo.it](mailto:segreteria@italinemo.it)

### **Dibattiti e discussioni**

[forum@italinemo.it](mailto:forum@italinemo.it)

### **Iniziative e progetti in corso**

[notizie@italinemo.it](mailto:notizie@italinemo.it)

Finito di stampare nel mese di aprile 2011  
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali  
per conto di Rubbettino Editore Srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

