

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

Rubbettino Editore

*PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO FINANZIARIO DEL
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA DELL'UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DELLA CALABRIA*

DIRETTORE
NICOLA MEROLA

CONDIRETTORE
FRANCA ELA CONSOLINO

REDAZIONE
FRANCESCO BAUSI
FRANCO BREVINI
RAFFAELE PERRELLI
CATERINA VERBARO

DIRETTORE RESPONSABILE
NUCCIO ORDINE

ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI
FRANCESCO IUSI

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

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, L. 60.000) 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
10, 1996

SAGGI

REMO CESERANI

- p. 7 *DI COSA FA STORIA LA STORIA DELLA LETTERATURA?*

FRANCESCO BAUSI

- p. 29 *L'«EPIGRAMMA» DI MEDORO E ALTRE NOTE ARIOSTESCHE*

MARGHERITA GANERI

- p. 59 *VICENDE OTTOCENTESCHE DEL ROMANZO STORICO*

FRANCO BREVINI

- p. 83 *IL GIARDINO DI FRANCO SCATAGLINI*

NOTE

IVAN GAROFALO

- p. 97 *UNA NUOVA TESTIMONIANZA SU IONE DI CHIO*

ALESSANDRO LAMI

- p. 101 *L'ULTIMA PROVA DELL'IMMORTALITÀ NELL'ANIMA NEL FEDONE*

ALBERTO RAFFAELLI

- p. 113 *SULL'ALBERGO DI MAIOLINO BISACCIONI (CON AFFINITÀ CERVANTINE)*

GIOIELLO TOGNONI

- p. 127 *CARDUCCI, IL PADRE, IL FRATELLO ... E PELOSINI*

GABRIELLA RISO-ALIMENA

- p. 135 *PETRARCA NELLA MEMORIA POETICA DANNUNZIANA*

LAURA NERI

- p. 151 *IL RISCATTO DEL PERSONAGGIO NELLE NOVELLE DELL'ULTIMO SVEVO*

SABINO CARONIA

- p. 179 *L'ALTRA FACCIA DELLA LUNA. MITO E MEMORIA NELLA NARRATIVA DI DESSÌ*

INEDITI E RARI

ROBERTO GIANNONI

- p. 195 *'MEGIO CAZA*

FRANCO BREVINI

- p. 201 *UNA NOTA PER GIANNONI*

LUCIA ROSARIA LARUSSA

- p. 209 *INTERVISTA A VINCENZO CONSOLO*

RECENSIONI

- p. 227 **MONICA LANZILLOTTA** (G. Ferroni, *Dopo la fine*)

Remo Ceserani

Di cosa fa storia la storia della letteratura?

Questo intervento gira attorno ad alcune domande. La prima è stata posta molte volte negli ultimi decenni, è comparsa di nuovo nel titolo di un libro recente di un professore di Harvard, David Perkins, e suona così: *Is Literary History Possible?* – è possibile fare storia della letteratura?¹ La stessa domanda era comparsa anni fa, nel 1936, in uno dei fascicoli dei prestigiosi «Travaux du Cercle linguistique de Prague» posta da René Wellek, in un articolo su *The Theory of Literary History*,² e poi era ricomparsa nel manuale di teoria della letteratura di René Wellek e Austin Warren, uscito per la prima volta nel 1946, così formulata: «È possibile scrivere una storia letteraria, qualcosa, cioè, che sia letterario e, insieme, sia storia?».³

Chi pone questa domanda, probabilmente, per il fatto stesso che la pone, si aspetta, da se stesso e dai propri interlocutori, una risposta positiva e però, al tempo stesso, si dimostra consapevole dei molti dubbi e obiezioni che sono circolati nella cultura letteraria del Novecento, sotto varie forme e muovendo da premesse teoriche e filosofiche fra loro disperate, in tutte le occasioni in cui sono stati sottoposti a revisione critica i principi stessi su cui è fondata la composizione di quel particolare gene-

¹ D. Perkins, *Is Literary History Possible?*, Baltimore 1992.

² «Travaux du Cercle linguistique de Prague» (6), pp. 173-192.

³ R. Wellek-A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1947; trad. it. di P.L. Contessi, *Teoria della letteratura*, Bologna 1965², p. 353.

re di testi che sono appunto le storie letterarie, le quali, come si sa, hanno avuto il loro periodo di massima e trionfale fioritura nell'Ottocento storicistico.

In alcune delle più interessanti prese di posizione sul problema, e attorno alle quali si è svolto il dibattito critico, sono state avanzate alcune distinzioni concettuali che richiamo qui molto brevemente e voglio mettere sul tavolo, fin dall'inizio. Una è la distinzione fra *documento* e *monumento*. È una distinzione antica, di uso corrente nel dibattito fra gli storici, che, trasportata nell'ambito dell'estetica (soprattutto di impostazione fenomenologica), ha istituito una differenza sostanziale e insormontabile tra le opere che si presentano come documenti e testimonianze di una determinata realtà storica, individuale o sociale, e le opere che si presentano come valide in sé, che possono naturalmente anch'esse, con la dovuta cautela, essere usate come documenti storici, ma hanno la propria ragione di esistere soprattutto in se stesse, nella propria ricchezza e densità di significati, nello splendore della realizzazione formale, nelle proprie qualità estetiche.

E mentre Hyppolite Taine poteva, nella sua *Histoire de la littérature anglaise* (1864), in un momento di esaltazione positivista del documento, e tuttavia muovendo da una concezione della letteratura che rientrava nell'ambito della grande tradizione romantica ed hegeliana, sostenere che «se le opere letterarie forniscono dei documenti, ciò avviene perché esse sono dei monumenti» («si elles fournissent des documents, c'est qu'elles son des monuments»),⁴ René Wellek, anni dopo, in clima antipositivistico, riprendendo in modo diverso quella contrapposizione, era molto più drastico: «Le opere d'arte, io sostengo, sono monumenti e non documenti (anche se naturalmente possono essere usate e studiate come documenti).⁵ Esse sono immediatamente presenti: si tratti di Omero o Proust, del

⁴ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1866², I, p. XLVII.

⁵ Sostanzialmente diversa è l'interpretazione dei due concetti di *documento* e *monumento* nel dibattito metodologico fra gli storici. Se ne veda una limpida ricostruzione nella voce *Documento/monumento*, scritta da Jacques LeGoff per l'*Enciclopedia Einaudi*, Torino 1978, V, pp. 38-48. Le Goff ricorda le critiche mosse, in chiave antipositivistica, al concetto di *documento* dagli storici raccolti attorno alla rivista francese «Les Annales», si

Partenone o di Picasso, di Monteverdi o Janáček». ⁶ E ancora:

Un'opera d'arte non è semplicemente un elemento di una serie, un anello di una catena. Può essere in rapporto con qualsiasi cosa del passato. E non è soltanto una struttura che può essere analizzata descrittivamente.. È una totalità di valori che non si aggiungono alla struttura ma ne costituiscono la natura essenziale. Quei valori possono essere compresi solo con un atto di contemplazione. Essi sono creati in un libero atto della fantasia che è irriducibile alle condizioni limitanti di fonti, tradizioni e circostanze biografiche e sociali. ⁷

L'altra distinzione concettuale, è fra *individuale* e *generale* (o *generico*, o *esemplare*). Essa deriva dalla logica classica, è stata ripresa dal pensiero estetico e distingue fra i momenti della interpretazione e del giudizio individuale, quali sono richiesti dalla produzione poetica e letteraria e dall'attività critica, per la quale ogni testo fa caso a sé, e i momenti della formulazione di giudizi generici e classificatori, quali sono richiesti per esempio dall'attività degli scienziati naturali, per i quali vige invece il principio che un singolo caso non fa mai testo. Questa distinzione, in riferimento ai problemi della letteratura e della storia, è stata impostata con grande chiarezza dal critico tedesco Peter Szondi, il quale ha utilizzato la distinzione fra individuale e generale proprio per istituire una differenza fra scienza letteraria e storia:

Fra la scienza letteraria (e tutte le scienze che hanno per oggetto l'arte) e la storia si apre il medesimo abisso che separa la scienza letteraria dalle scienze naturali. La storia letteraria può anch'essa considerare il fatto singolo solo come esemplare, e non come individuo; anche per lei l'esempio unico non ha interesse. A questo proposito si è espresso in modo assai tagliente Friedrich Schlegel: egli

richiama alle riflessioni di uno storico letterario come Paul Zumthor e di un filosofo come Michel Foucault per sostenere che la storiografia moderna, o «storiografia totale», si muove nella direzione del superamento di ogni distinzione fra documento e monumento, dell'allargamento del concetto di documento (a comprendere testi letterari, figurativi, archeologici ecc.) e dell'attribuzione, in definitiva, di un valore di monumento a qualsiasi significativo documento del passato e della memoria.

⁶ R. Wellek, recens. a C. Guillen, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, «Yale Review» LXI, inverno 1972, p. 258.

⁷ R. Wellek, *The Fall of Literary History*, in *The Attack on Literature and Other Essays*, Chapel Hill 1982, p. 75.

definisce come «uno dei principî fondamentali della cosiddetta critica storica» il «postulato della volgarità: tutto ciò che è veramente grande, buono e bello è inverosimile perché è fuori dell'ordinario, ed è per lo meno sospetto». Tale critica alla storia letteraria non implica certamente la tesi che l'individuo, l'opera singola, sia un fatto extrastorico. Anzi, la storicità è proprio un aspetto della sua fisionomia, tanto che il solo modo equo di considerare l'opera d'arte è quello che vede in essa la storia, e non già quello che vede l'opera d'arte nella storia. Innegabilmente, anche questo secondo punto di vista ha una sua giustificazione: una delle funzioni della storia letteraria è proprio quello di giungere a dominare un periodo più o meno omogeneo dell'evoluzione storica, facendo astrazione dall'opera singola. Né si può negare che la conoscenza di un singolo passo o di una singola opera possa trarre profitto da queste nozioni generiche, per quanto problematiche esse siano. Ma non si può dimenticare che ogni opera d'arte ha in sé un che di monarchico; che essa, come osservava Valéry, per il solo fatto di esistere tenderebbe ad annientare tutte le altre opere d'arte.⁸

Intorno ai concetti chiave che ho ricordato si è svolto, nel corso del Novecento, un grosso dibattito, che è giunto a porre in questione la legittimità stessa della storia letteraria. Ho ricostruito in modo abbastanza dettagliato quel dibattito nel libro *Raccontare la letteratura*, pubblicato nel 1990.⁹ In quel libro ho raccontato come, dopo gli anni di grande voga della critica formalistica e strutturalistica, durante i quali hanno avuto la meglio le posizioni di netta esclusione di una qualsiasi legittimità di ogni tentativo di storicizzazione e contestualizzazione del testo letterario, c'è stato un improvviso ritorno di interesse verso questo tipo di operazione intellettuale, si sono fatti discorsi sulle storie letterarie come precisi generi narrativi, sono state avanzate ipotesi e teorie sulla densità storica dei testi letterari e su varie forme della loro possibile contestualizzazione storica. Ricordo, fra gli avvenimenti più recenti, oltre al libro di Perkins che

⁸ P. Szondi, *Traktat über philologische Erkenntnis*, in *Hölderlin-Studien*, Frankfurt a. M. 1967; trad. it. di R. Buzzo Margari in *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino 1974, pp. 15-16.

⁹ R. Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Torino 1990.

ho citato e a un *reader* sull'argomento da lui curato,¹⁰ un recente numero speciale della rivista francese «*Annales*»,¹¹ che è venuto ad aggiungersi a una serie abbastanza nutrita di imprese precedenti (come quella delle due riviste, una europea e una americana, «*New Literary History*» e «*Poetics*», che hanno pubblicato nel 1985 in contemporanea, costruendo una specie di dialogo programmato, due fascicoli sul tema *On writing Histories of Literature*¹²). È un fatto interessante, naturalmente, che la rivista più rappresentativa della prestigiosa scuola francese di storia sociale abbia anch'essa voluto dedicare un intero fascicolo a questa questione. Sarà anche il caso di ricordare che proprio le «*Annales*» avevano ospitato nel lontano 1960 un saggio di Roland Barthes su questo argomento, la cui impostazione dilemmatica era già suggerita dal punto di domanda posto nel titolo: *Histoire ou littérature?*,¹³ e che la storia letteraria aveva a suo tempo interessato il maestro degli storici delle «*Annales*», Lucien Febvre, spingendolo ad auspicare una «storia, che fosse storica, della letteratura» («una *histoire historienne de la littérature*»). Recensendo, infatti, la *Histoire de la littérature classique* di Daniel Mornet, e prendendo atto del fallimento del tentativo di Gustave Lanson di avvicinare fra loro storia e storia letteraria, Febvre aveva scritto che una vera storia storica della letteratura:

significa, o dovrebbe significare, la storia di una letteratura in un'epoca precisa, nei suoi rapporti con la vita sociale di quell'epoca. Bisognerebbe, per scriverla, ricostruire l'ambiente; domandarsi chi scriveva, e per chi; chi leggeva, e per che cosa; bisognerebbe sapere quale formazione avevano ricevuto, se in col-

¹⁰ D. Perkins (a cura di), *Theoretical Issues in Literary History*, «Harvard English Studies» XVI, Cambridge, Mass. 1991 (con contributi di E. Behler, R. Bush, P. A. Cantor, R. Cohen, A. Fowler, J. Frow, Ü. Gökberk, J. Klancher, J. McGann, M. Valdez Moses, M. Parker, D. Perkins e J.P. Russo).

¹¹ C. Jouhaud (a cura di), *Littérature et histoire*, numero speciale di «*Annales. Histoire, Sciences Sociales*» XLIX (2), marzo-aprile 1994.

¹² R. Cohen (a cura di), *On writing Histories of Literature*, numero speciale di «*New Literary History*», XVI, primavera 1985; S.J. Schmidt (a cura di), *On writing Histories of Literature*, numero speciale di «*Poetics*» XIV, primavera 1985.

¹³ R. Barthes, *Histoire ou littérature?*, «*Annales*», 1960, poi raccolto in *Sur Racine*, Paris 1964, trad. it. di L. Lonzi, *Storia o letteratura?*, in *Saggi critici*, Torino 1972², pp. 95-115.

legio o altrove, gli scrittori, e parallelamente quale formazione avevano ricevuto i loro lettori.¹⁴

Nella presentazione del fascicolo delle «Annales» Christian Jouhaud descrive la situazione attuale degli atteggiamenti critici sul problema, sia da parte degli studiosi di storia sia da quella degli studiosi di letteratura, e parla di un «vaste mouvement de réhistoricisation du littéraire»,¹⁵ confermando un giudizio che è ormai abbastanza diffuso. Io stesso avevo parlato di un'«inversione di tendenza» negli atteggiamenti teorici recenti¹⁶ e David Perkins aveva parlato di un «revival of literary history».¹⁷

Le due tendenze della critica e metodologia letteraria a cui rivolgono la loro attenzione in modo privilegiato i collaboratori delle «Annales» sono quella tedesca della «Rezeption-Kritik», con citazione esplicita di Hans Robert Jauss e quella americana del «New Historicism», con citazione esplicita di Stephen Greenblatt. E la cosa non sorprende. Si tratta delle tendenze che, rispetto al problema della storia letteraria, sono per ragioni diverse le più vicine ai presupposti teorici e di metodo degli storici francesi.¹⁸ Come risulta, infatti, dall'insieme dei saggi pubblicati dalla rivista francese, tutti dedicati, con una scelta strategica, ad aspetti della letteratura francese del Seicento, i temi dominanti della ricerca sono: la storia concreta della stampa e circolazione delle opere letterarie, con un evidente richiamo alla tradizione francese di studi sulla storia del libro per cui hanno dato ricerche esemplari e fondanti Lucien Febvre, Henri-Jean Martin e François Furet; la storia della ricezione e della identificazione del pubblico a cui quelle opere sono state rivolte (per esempio, nel saggio di Roger Chartier sul *George Dandin* di Molière, lo scopo è «comprendre ce que les publics, de la cour puis de la ville, ont pu en-

¹⁴ L. Febvre, *Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet un renoncement?*, in *Combat pour l'histoire*, Paris 1953, p. 264.

¹⁵ Jouhaud, *Présentation*, «Annales» cit., p. 271.

¹⁶ Ceserani, *Raccontare la letteratura* cit., pp. 33-63.

¹⁷ Perkins, *Is literary History possible?* cit., pp. 9 e ss.

¹⁸ Per una prima informazione sulle due scuole: R.C. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino 1989 e B. Gastaldello (a cura di), *Il nuovo storicismo*, fascicolo speciale dell'«Asino d'oro» IV (8), novembre 1993.

tendre à ce discours sur les règles des construction des hiérarchies ou des égalités sociales»¹⁹); la storia della rappresentazione che gli scrittori hanno dato di sé stessi e del proprio ruolo sociale e proiettato nelle loro opere (per esempio Jean-Pierre Cavaillé, nel suo saggio sulle strategie d'autore di Descartes, parla, con espressioni che possono richiamare il concetto greenblattiano di *self-fashioning*, della necessità di comprendere le «stratégies multiples mises en oeuvre par l'auteur du *Discours de la méthode* dans le but de communiquer et de promouvoir sa pensée, mais aussi de se promouvoir lui-même, socialement et intellectuellement, en sa qualité d'homme de science et de philosophe d'un genre nouveau»²⁰).

Naturalmente il panorama delle proposte teoriche e dei tentativi critici, per superare i dubbi sulla legittimità della storia letteraria, all'interno del vasto movimento di ristoricizzazione della letteratura, è assai più ampio. La stessa soluzione proposta dalla scuola di Costanza, quella cioè di fare storia della letteratura come storia della ricezione, che pure ha scatenato discussioni importanti, come quella intorno al «canone» letterario, sembra ora in crisi e in difficoltà nella stessa Germania. Certamente, ora che sono passati due o tre decenni da quando è stata avanzata quella proposta, visti i risultati pratici che sono stati ottenuti e i diversi cammini intellettuali che hanno preso alcuni dei protagonisti del movimento (verso l'estetica H. R. Jauss, verso i problemi dell'immaginario Wolfgang Iser), si è diffuso un sentimento di scontentezza e di frustrazione: dopo tante teorizzazioni, nessuno, per esempio, ha tirato fuori una qualche storia letteraria costruita secondo i principi della ricezione. Un qualche peso e un qualche carattere alternativo, nel dibattito tedesco, l'ha preso invece la rivista «Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes-Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», fondata negli anni Settanta, prima della morte prematura, da Erich Köhler, un romanista collega di Jauss, coautore con lui del grande progetto storico-letterario del *Grundriß der*

¹⁹ R. Chartier, *George Dandin, ou le social en représentation*, «Annales» cit., p. 302.

²⁰ J.-P. Cavaillé, «Le plus éloquent philosophe des derniers temps». *Les stratégies d'auteur de René Descartes*, «Annales» cit., p. 350. Possiamo ricondurre a questo tipo di impostazione metodologica anche alcuni saggi del nostro Carlo Dionisotti: gli studi su Pietro Bembo, per esempio, che si propongono di ricostruire la carriera dello scrittore e l'immagine di sé che egli ha voluto dare nelle sue opere.

romanischen Philologie. Mi sembra innegabile che Köhler con opere spesso assai originali sulla cultura e la società trobadorica, su ideale e realtà nei romanzi della tavola rotonda e su tanti altri aspetti della letteratura medievale e moderna,²¹ abbia avanzato proposte di contestualizzazione del testo letterario che mi sembrano di grande interesse e riportabili a un progetto originale, assai moderno e raffinato, di sociologia storica della letteratura – mi verrebbe quasi da dire: dell'immaginario. Egli, fra l'altro, ha avuto un buon numero di allievi e seguaci, sia in Germania fra i collaboratori della «Zeitschrift» da lui fondata, sia in Italia fra studiosi di romanistica come Mario Mancini o Nicolò Pasero, animatore della rivista che è köhleriana forse già nel titolo «L'immagine riflessa».

La questione del «canone» letterario, d'altra parte, dopo aver interessato molto Jauss e i suoi colleghi tedeschi, impegnandoli a discutere non solo intorno ai classici in generale, ma anche alla possibilità di parlare, per esempio, di classici per la letteratura medievale,²² ha avuto uno sviluppo enorme negli Stati Uniti, suscitando dibattiti accesissimi e andando a toccare la questione molto delicata della presenza e del ruolo della letteratura nella formazione scolastica e nella cultura di base comune. La questione dei canoni, infatti, ha messo a nudo d'improvviso un aspetto molto importante di qualsiasi storia letteraria, e cioè quello dei rapporti di gerarchia tra le singole opere (e quindi dello spazio che si meritano) e quello del cambiamento nel tempo, a ogni successiva generazione di lettori, di quelle gerarchie di valori (e quindi della necessità che ogni successiva generazione si costruisca la sua storia letteraria). Credo che non sia un caso che la rivista americana «New Literary History», nell'inaugurare il suo 25° anno di attività, abbia aperto il primo dei previsti quattro fascicoli speciali, che verranno dedicati a illustrare tutto quanto il movi-

²¹ E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen 1970 (trad. it. a cura di M. Mancini, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna 1985); *Sociologia della «fin'amor». Saggi trobadorici*, Padova 1976; *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi*, Napoli 1980; *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, Bologna 1990; ecc.

²² H.R. Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino 1989.

mento di ristoricizzazione della letteratura, con un saggio dedicato alla questione del canone, ironicamente intitolato: *Canonade*.²³

Ma non intendo qui soffermarmi oltre sul panorama assai complesso delle proposte teoriche con cui, negli ultimi decenni, si è tentato di rispondere in modo nuovo e diverso alla domanda se è possibile fare storia della letteratura. Vorrei piuttosto provare a porre altre due domande; la prima è: *come* si fa storia della letteratura?; la seconda è: *che cosa* racconta, di che cosa fa storia la storia della letteratura?

Sulla prima domanda, e cioè sul problema di come sono fatte le storie della letteratura, non mi soffermerò molto, perché a questo ho già dedicato un intero capitolo del mio libro *Raccontare la letteratura*, nel quale ho cercato di definire quel particolare *genere* di opera narrativa che appunto è la storia letteraria. Mi limiterò, qui, a mettere sul tavolo due atteggiamenti o modi retorici, che presiedono in modo alternativo e contrastante alle strategie di scrittura di chi pratica questo particolare genere letterario. Sono gli opposti atteggiamenti del narrare e del descrivere. C'è una continua oscillazione, nelle opere che noi chiamiamo storie della letteratura, fra questi due atteggiamenti. Spesso l'autore ferma la narrazione, apre una descrizione dei singoli testi, e non si limita a contemplarli, ma li analizza e descrive nelle loro caratteristiche specifiche, ci fa capire come sono fatti; e poi, ben sapendo, come ogni buon narratore, che il pubblico non ama le descrizioni troppo lunghe, ritorna al modo dominante, al principio retorico e strutturale di base delle storie letterarie, che è quello del raccontare, del narrare.

Molto interessante mi pare la seconda domanda e a un esame di essa e delle possibili risposte dedicherò il resto del tempo che mi è concesso. Mi scuso sin d'ora se dovrò essere molto rapido e schematico e se finirò, in realtà, per stendere un elenco di tutte le cose di cui si fa storia nelle storie della letteratura; oltre a questo mi porrò il problema delle scelte, delle diverse prospettive, che di volta in volta l'autore, o gli autori delle storie della letteratura, assumono responsabilmente quando decidono di

²³ J. McGann, *Canonade*, «New Literary History» XXV, estate 1994, pp. 487-504.

raccontarci quella particolare serie di vicende in cui secondo loro consiste la storia della letteratura.

Ci sono due tipi, o modelli, di storia letteraria, che sono probabilmente ormai irrecuperabili. Essi, pur appartenendo al momento glorioso dello sviluppo e fioritura del genere, oggi non sembrano più praticabili; più nessuno si sente di assumerli e porli alla base del proprio lavoro. Il primo è la storia della letteratura come storia della coscienza nazionale o dei tratti individualizzanti e identificativi (culturali, linguistici, addirittura razziali) di ogni singola comunità nazionale. Questo è il modello principale che ha ispirato i maggiori autori di storie letterarie dell'Ottocento a scrivere le loro opere. Non si tratta solo di Francesco De Sanctis, che probabilmente ha scritto l'opera migliore di questo genere anche in confronto con gli altri esempi europei. Accanto a De Sanctis si possono ricordare anche il già citato Taine, e poi Gervinus, Cazamian, Stephen, Brandes e tanti altri. Dietro a questo tipo di storie della letteratura ci sono modelli filosofici molto precisi, c'è l'idea che la nazione sia da concepire non soltanto come un insieme di strutture civili, di fondamenti culturali comuni; c'è l'idea, a cui si ispirano gran parte di quelle storie, che esista, hegelianamente, uno *spirito* (un *Geist*) nazionale, una precisa e specifica individualità nazionale che sia identificabile e ricostruibile nella storia del passato e che abbia trovato espressione in tutte le forme di realizzazione e di rappresentazione di sé della nazione, e quindi anche nelle forme della rappresentazione letteraria e poetica. Dietro a questa precisa tendenza della storiografia letteraria c'è una più ampia concezione, molto forte e diffusa nella storiografia ottocentesca, e in particolare quella che è stata definita della *Geistesgeschichte*, impegnata a ripercorrere le tappe della civiltà nazionale nelle varie nazioni europee. Dietro c'è anche il dibattito sulla diversa concezione della civiltà e della cultura, così come c'è anche un fatto storico molto preciso e condizionante: la nascita cioè, agli inizi dell'epoca moderna, di un'idea molto forte non solo dell'individualità del soggetto borghese, ma anche della individualità di quei soggetti collettivi che sono le nazioni moderne. Non può quindi sorprendere se, accanto allo sviluppo di quel genere narrativo nuovo e forte, tipicamente moderno, che è stato il romanzo di formazione, tutto impegnato a

raccontare le vicende della costruzione di un soggetto individuale e della sua autoformazione (o «autoaffermazione» e «autodeterminazione» se vogliamo usare la terminologia di Hans Blumentberg²⁴), sia sorto nello stesso tempo il genere narrativo delle storie letterarie, impegnate a raccontare le vicende della costruzione di un soggetto collettivo, quello nazionale, la sua formazione e autoformazione nel tempo, le sue autorappresentazioni.²⁵

Un altro tipo, o modello, di storia letteraria, anche questo molto praticato in passato e oggi tendenzialmente fuori moda e comunque affrontato, quando viene affrontato, con molte incertezze e molti dubbi è la storia della letteratura come storia di grandi forme stilistiche: non quindi *Geistesgeschichte* ma *Stilgeschichte*. Il modello è quello dei tentativi di fare la storia, per esempio, della letteratura tardo-gotica, o manieristica, o barocca, o neoclassica, sulla base di grandi categorie stilistiche. In questi casi l'elemento generico e generalizzante, che stabilisca il tratto comune fra vari testi e faccia di esso il perno della ricostruzione di un intero periodo storico, è offerto da un tratto stilistico, una caratteristica formale riconoscibile (la chiusura o apertura delle forme, la verticalità, la torsione, il movimento a spirale, e così via), spesso per suggestione e analogia con quanto hanno fatto e fanno, utilizzando grandi definizioni stilistiche, gli storici delle arti figurative. Il modello ha senz'altro un passato molto nobile, risale agli esempi di Wölflin e di altri grandi studiosi di storia dell'arte, ha un'idea della vita delle forme, per usare il termine di Focillon, ha l'idea cioè che le forme abbiano una vita e uno sviluppo nel tempo. Ci sono forti ragioni di perplessità sulla legittimità teorica di questo tipo di storiografia letteraria, che ipotizza una vita separata e autonoma delle forme²⁶ e, dopo tentativi come quelli di Arnold Hauser, che ha ela-

²⁴ H. Blumentberg, *La legittimità dell'età moderna*, Genova 1992.

²⁵ È interessante, a questo proposito, già nel titolo, la raccolta di saggi curata da H.K. Bhabha, *Nation and Narration*, London e New York 1990.

²⁶ È curioso che Wellek, pur con tutti i suoi dubbi sulla legittimità complessiva della storia letteraria, proprio alla periodizzazione stilistica abbia dedicato alcuni suoi studi importanti: penso ai suoi saggi sui concetti di barocco, classicismo, romanticismo, realismo, naturalismo e simbolismo pubblicati in *Concepts of Criticism*, New Haven 1963

borato un suo proprio modello combinando insieme storia degli stili e storia della società,²⁷ mi pare che il modello sia oggi assai poco praticato. Quando si incontra un titolo come quello del bel libro di Jean Rousset *La letteratura dell'età barocca in Francia*,²⁸ bisogna stare attenti: l'operazione che Rousset ha compiuto, rivendicando l'esistenza di un "barocco" francese, contro l'idea tradizionale che il barocco, come stile e concezione del mondo, fosse estraneo al *Geist* del popolo francese, è basata essenzialmente sul rilevamento, nei testi della letteratura francese del Grand siècle, di elementi ricorrenti e ossessivi di tipo tematico e non stilistico.

Più accettabili teoricamente, più diffusi e anche oggi frequentemente praticati sono altri tipi di storia letteraria. Ce n'è tutta una serie e le storie della letteratura che oggi si scrivono tendono a modellarsi ora sull'uno, ora sull'altro di quei tipi, talvolta anche su una combinazione fra essi. Proviamo a passarli rapidamente in rassegna.

C'è, anzitutto, la storia delle istituzioni letterarie, che concentra la sua attenzione su tutto ciò che, nelle varie epoche storiche, ha funzionato da supporto, da sistema istituzionale di riferimento per la produzione, la comunicazione e la diffusione sociale dei testi letterari. Questo tipo di storia, che non è molto lontana da quella auspicata da Lucien Febvre, si occupa dei supporti materiali della comunicazione letteraria, da quello orale a quello scritto, dal manoscritto al libro, e poi degli ambienti e delle circostanze della produzione, dalle botteghe per la copiatura dei manoscritti ai moderni problemi dell'*editing* o dei supporti elettronici per la

(trad. it. *Concetti di critica*, Bologna 1970) e *Discriminations. Further Concepts of Criticism*, New Haven 1970 (trad. it. *Discriminazioni. Nuovi concetti di critica*, Bologna 1980).

²⁷ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1951 (trad. it. *Storia sociale dell'arte*, Torino 1955-56); *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der modernen Kunst*, München 1965 (trad. it. *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino 1988). Sulla stessa scia, con attenzione specifica alla letteratura: G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1959 (trad. it. *Il Manierismo nella letteratura*, Milano 1965). Su linee metodologiche in parte simili si sono mossi, in Italia, studiosi come Mario Praz, Walter Binni e Riccardo Scrivano.

²⁸ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1954 (trad. it. *La letteratura dell'età barocca in Francia*, Bologna 1985).

conservazione e la diffusione dei testi, quindi storia del manoscritto e storia del libro, e ancora dei luoghi di incontro fra gli scrittori e i letterati (le università medievali, le cancellerie comunali, le corti, le accademie, i caffè letterari, le redazioni di enciclopedie, case editrici, riviste), e poi il costituirsi di gruppi, scuole, movimenti e avanguardie, l'elaborazione di poetiche, programmi e manifesti. Si tratta di un tipo di storia letteraria perfettamente legittimo, che si raccorda facilmente con altri aspetti della storia culturale e sociale. Ciò di cui si occupa in realtà sono le istituzioni culturali, che hanno fatto da sfondo e hanno reso possibile la produzione, la distribuzione e il consumo dell'opera letteraria.²⁹

Collegata con la storia delle istituzioni culturali è un'altra storia, che riguarda anch'essa il contesto e le condizioni stesse indispensabili per la produzione letteraria: la storia della lingua. Carlo Dionisotti ha sempre sostenuto (riallacciandosi ad alcune importanti intuizioni di Antonio Gramsci³⁰) che non si può fare storia dell'Italia, non solo storia della letteratura italiana, ma della cultura e della società italiana, senza passare attraverso la questione della lingua. Si tratta di un aspetto fondamentale della costruzione dell'identità nazionale, ma anche delle strutture civili dell'Italia, delle sue istituzioni politiche e sociali. C'è stato, in questo nostro secolo, e particolarmente dopo il secondo dopoguerra, uno sviluppo floridissimo degli studi di storia della lingua, con metodologie spesso raffinate e continui rinvii dalle semplici analisi linguistiche alle strutture e alla storia dei grandi fatti culturali.³¹ Recentissimamente, negli ultimi tre e quattro anni, sono state pubblicate, o hanno cominciato a essere

²⁹ Rientrano nell'ambito di questo tipo di storia letteraria una serie di contributi e *competes rendus*, nel fascicolo citato delle «Annales», firmati da un buon numero di studiosi.

³⁰ A. Gramsci: «ogni volta che affiora [si intende nella storia italiana], in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi: la formazione e l'allargamento della classe dirigente, la necessità di stabilire rapporti più intimi e sicuri tra i gruppi dirigenti e la massa popolare-nazionale, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale» (*Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino 1975, p. 2346). C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967.

³¹ Nel fascicolo citato delle «Annales» (pp. 369-394) c'è un bel saggio di Hélène Merlin su *Langue et souveraineté en France au XVII^e siècle. La production autonome d'un "corps de langage"*, che investe la questione della lingua francese del Seicento e il suo rapporto con la monarchia e il potere politico. E tuttavia ho l'impressione che gli studi francesi di storia della lingua siano complessivamente più arretrati di quelli italiani.

pubblicate, alcune nuove storie della lingua italiana, organizzate per problemi o per regioni, spesso applicando modelli interpretativi originali e giungendo, in parecchi casi, a sintesi nuove e interessanti.³²

Un altro tipo di storia è quella che si occupa della circolazione delle opere letterarie. Si tratta di un ampio campo di studio, attorno a cui si è sviluppata una corrente assai forte di sociologia della letteratura, che si è occupata dei problemi del mercato editoriale, della diffusione dei testi, delle reazioni dei lettori, delle pratiche stesse della lettura, che hanno avuto forme diverse nel tempo. A questo campo di studio appartengono opere esemplari come la storia della circolazione del *Decameron* di Boccaccio, frutto delle ricerche di Vittore Branca, il quale, sulla base dell'analisi dei manoscritti, ha potuto stabilire che furono i mercanti fiorentini, più di altri appartenenti ad altre classi sociali, che si procurarono il *Decameron*, lo lessero nel Trecento, lo fecero circolare.³³ Una sociologia della lettura di tipo quantitativo è stata elaborata da uno studioso tedesco come Rolf Engelsing o da uno francese come Robert Escarpit. Alla piattezza dei dati statistici qualche altro studioso, come l'americano Robert Darnton, ha contrapposto analisi più approfondite, sugli effetti interiori, nella mente e nell'immaginario dei lettori, di esperienze appassionanti e coinvolgenti come la lettura del romanzo, dal Settecento a oggi.³⁴ Non pochi studiosi, poi, prendendo in esame i problemi del mercato librario in epoca moderna, hanno ricostruito le conseguenze che la differenziazione

³² Ricordo *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, Torino 1992, la *Storia della lingua italiana*, articolata per secoli e scritta da numerosi studiosi sempre sotto la direzione di F. Bruni, che è cominciata a uscire presso il Mulino dal 1989 e la *Storia della lingua italiana*, diretta da A. Asor Rosa per Einaudi di Torino, il cui primo volume è uscito nel 1993.

³³ V. Branca, *Tradizione delle opere di G. Boccaccio*, Roma 1958; *Boccaccio medievale*, Firenze 1970.

³⁴ Su questi problemi mi sono soffermato a lungo in *Raccontare la letteratura* cit., pp. 102-106. I rimandi bibliografici vanno a R. Engelsing, *Der Bürger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart 1974; R. Escarpit et al., *Atlas de la lecture à Bordeaux*, 1963; *La lecture populaire en France du Moyen Âge à nos jours*, Bordeaux 1965, ecc.; R. Darnton, *Readers respond to Rousseau: The Fabrication of Romantic Sensitivity*, in *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York 1984, pp. 215-163 (trad. it. *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, Milano 1988, pp. 267-319). Su questo tipo di studi: G. Pagliano, *Profilo di sociologia della letteratura*, Roma 1993.

interna del pubblico dei lettori ha avuto sui vari tipi di produzione libraria (letteratura di qualità e letteratura di consumo, *Trivialliteratur*) e sul costituirsi in modo forte e convenzionalizzato di generi di produzione basata sull'effetto prodotto nel lettore: il romanzo di enigma e di *suspense*, la letteratura dell'orrore, i generi d'evasione, e così via. (Di qui tutta una serie di storie: del romanzo popolare d'appendice, del poliziesco, del romanzo di spionaggio, della fantascienza, ecc.). I metodi di lavoro della tedesca «Rezeptionkritik» e dell'americano «Reader's Response Criticism», pur essendo anch'essi orientati verso il pubblico dei lettori del testo letterario, non hanno, in realtà, un fondamento sociologico, ma semmai ne hanno, in diversa misura, uno linguistico, semiotico ed ermeneutico: puntano la loro attenzione non tanto sull'elemento contestuale del pubblico e della sua composizione sociale, quanto sui rapporti fra il testo e il pubblico e su quelle caratteristiche del testo che gli permettono di far scattare, in modi storicamente diversi, le reazioni del pubblico (di qui i concetti importanti di "orizzonte d'attesa" e di "lettore implicito"). Il problema, come ho già detto, è che il lavoro di quelle scuole si è dedicato a fenomeni singoli, anche molto importanti, della comunicazione letteraria (l'interpretazione dei classici, il sistema dei generi, le questioni dell'imitazione, dell'ironia, dell'allegoria, ecc.) senza mettersi alla prova della costruzione di una vera storia letteraria.

C'è poi un altro tipo di storia, che è quella delle idee e delle ideologie. Essa è stata spesso identificata, nella tradizione italiana e gramsciana, con la storia degli intellettuali. Anch'essa, senza dubbio, fa parte della storia sociale e culturale e ha in essa un ruolo importante. Il suo interesse principale è rivolto ai movimenti generali di una società, all'esistenza in essa di ideologie egemoniche o conflittuali, al sorgere di movimenti di idee e di progetti sociali nuovi, al ruolo che gli intellettuali e gli scrittori hanno svolto in tale società nella formazione e diffusione di tali idee. Nelle diverse epoche della storia culturale italiana si è posto un problema assai serio di attribuzione di ruolo agli intellettuali o di conquista di ruolo da parte di essi e tale ruolo è stato di volta in volta, secondo la terminologia di tradizione gramsciana, un ruolo organico oppure un ruolo critico e contestativo. Probabilmente si tratta di un aspetto centrale della storia

culturale italiana, nella quale, in mancanza di formazioni sociali forti e in presenza di strutture politiche e di potere di volta in volta fragili o troppo potenti, agli intellettuali è stato delegato storicamente un ruolo particolarmente attivo, di supporto del potere e di intervento populistico, o di contestazione radicale e ribellismo.³⁵ E tuttavia l'identificazione fra intellettuali e letterati, pur trovando le sue giustificazioni nel percorso molto particolare della storia italiana, ha finito troppo spesso per ignorare i problemi specifici della letteratura e ridurre la storia letteraria a storia delle ideologie. La storia della nostra letteratura è diventata storia degli intellettuali e del loro ruolo sociale, dei loro rapporti espliciti o impliciti con il mondo delle idee, degli schieramenti, delle grandi narrazioni.

Un altro tipo di storia, anch'esso di notevole interesse, è quello che si concentra sugli scrittori e sulla loro vita. È un tipo di storia che pone alcuni problemi suoi specifici, di legittimità e di modalità: è davvero possibile ricostruire e interpretare il percorso di una vita, riassumerlo in un racconto ordinato e significativo? quali strumenti interpretativi si possono legittimamente utilizzare? quali scelte narrative si possono fare, tra le molte che sono state tentate all'interno di questo particolare genere letterario? la vita di uno scrittore ha caratteristiche sue peculiari, che la distinguono dalla vita di altri uomini? Questo tipo di storia pone, inoltre, dei problemi molto delicati di rapporto tra biografia e letteratura, tra storia individuale e storia sociale. Il rapporto fra la vita di uno scrittore e la sua opera scritta è, come si sa, molto complesso e problematico e la tendenza a interpretare, o addirittura a psicanalizzare, uno scrittore sulla base dei temi più o meno nascosti, delle metafore più o meno ossessive presenti nella sua opera scritta è stata abbastanza diffusa fra gli autori di biografie letterarie del nostro secolo. Nessuno d'altra parte si sente di negare sino in fondo sia l'interesse in sé sia la legittimità teorica della biografia come storia e come narrazione. È anzi abbastanza curioso il fatto che non pochi fra i protagonisti della stagione del formalismo russo

³⁵ Appartengono a questo filone gli studi di Hans Baron ed Eugenio Garin sull'umanesimo fiorentino, molti studi su Machiavelli, Bruno, Campanella, quelli di Franco Venturi sugli illuministi italiani, e così via. Si può citare, come esemplare, il volume collettivo *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, *Storia d'Italia. Annali 4*, Torino 1981.

(penso a Šklovskij, Eichenbaum, Tynjanov), quando caddero vittime della repressione politica, si misero a scrivere biografie letterarie (addirittura, nel caso di Tynjanov, biografie immaginarie), ritirandosi prudentemente dal mondo linguistico dei testi a quello biologico-materiale della vita di un singolo autore. Non va trascurato, inoltre, un altro problema: lo sviluppo biologico della vita di uno scrittore non sempre è facilmente schematizzabile e inseribile dentro lo sviluppo storico più ampio di una società. La parabola che rappresenta lo sviluppo storico e biologico di un individuo può avere un andamento contrastante e sfasato rispetto alla parabola che rappresenta lo sviluppo storico delle strutture sociali, le loro leggi interne di organizzazione, trasformazione, stabilizzazione. Ci sono scrittori che si sono trovati in un rapporto abbastanza armonico e consonante con i loro tempi e altri che hanno vissuto una vita il cui ritmo di sviluppo è stato in netto contrasto con quello dello sviluppo sociale, o perché ne anticipava le direzioni o perché restava attaccata a vecchi modi e valori. Ci sono scrittori la cui vita si è svolta a cavallo di una grande trasformazione sociale, per metà in un periodo storico e per metà in un altro. Si ripropone qui il problema, a cui ho accennato all'inizio, del rapporto fra individuale e generale. Le circostanze materiali, biologiche, esistenziali della vita di uno scrittore hanno un rapporto complesso e problematico, e tuttavia concreto e individuale, con la sua opera; esse hanno invece un rapporto di tipo astratto e generalizzante, con l'ambiente storico in cui quella vita si è svolta. L'insistere sulle circostanze esistenziali delle singole vite e delle singole opere può conferire densità e autenticità alla ricostruzione storico-letteraria, ma rischia di frantumare il disegno generale e complessivo, ridurre la storia a un insieme di medaglioni e ritratti biografici dei singoli scrittori.

I tipi di storia fin qui elencati tendono a considerare l'opera letteraria come documento, e non come monumento, si interessano del contesto più che del testo, partono da elementi del contesto per ricostruire uno dei tanti aspetti della storia generale della cultura: di volta in volta la storia delle istituzioni, della lingua, dell'editoria, delle idee, dei rapporti fra intellettuali e potere ecc. ecc.

Ci sono tipi di storia che si concentrano più direttamente sul testo e tendono a trattarlo come monumento anziché come documento? Possiamo considerare tendenzialmente concentrate sul testo come monumento altri due tipi di storie, più volte programmati e sognati, sperimentati e falliti, forse possibili, forse impossibili: la storia delle forme e la storia dei temi letterari.

Quella di fare una storia della letteratura come storia delle forme letterarie è stato il grande sogno dei formalisti russi prima e degli strutturalisti praguesi poi, successivamente ripreso più volte, sporadicamente e mai forse altrettanto coraggiosamente, quando l'eredità di quelle esperienze dei primi decenni del secolo è stata rilanciata nel nuovo clima culturale degli anni Sessanta e Settanta. Alla base di quel progetto (elaborato da Tynjanov e poi ripreso a Praga da Mukarovsky), c'era l'idea di una vita materiale delle forme, di un'evoluzione nel tempo delle forme (linguaggi, generi, metri, strutture) lungo una propria linea di sviluppo (la «serie»), parallela ma anche sfasata rispetto all'evoluzione delle altre serie (le forme del vissuto, delle mentalità, delle rappresentazioni culturali, dell'immaginario, delle ideologie, ecc.).

Io credo che qui ci sia un punto molto delicato, di cui bisognerebbe riuscire a discutere approfonditamente. Certamente le forme hanno una loro storia. Si può concepire, per esempio, e tentare di costruire una storia dell'ottava, oppure una storia della terzina da Dante a Machiavelli all'epoca moderna, o una storia della poesia barbara, o del poema in prosa, o del verso libero. Ciascuna di quelle forme è comparsa in un certo momento dell'evoluzione letteraria e non prima, ha avuto un inventore, ha conosciuto trasformazioni e innovazioni. Si può tentare, per esempio, di ricostruire, storicamente, come ha fatto Carlo Dionisotti,³⁶ il momento iniziale della creazione dell'*Orlando Furioso*, quando Ariosto ha a disposizione vari modelli formali, più o meno fortunati e di moda, ed è incerto quale di questi privilegiare e usare per il suo poema. E però, dopo il

³⁶ C. Dionisotti, *Appunti sui «Cinque canti» e sugli studi ariosteschi*, in AA.VV., *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna 1961, pp. 369-82; *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in G. Anceschi (a cura di), *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Firenze 1970, pp. 221-41; *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino 1980.

gran lavoro che è stato fatto su questo o quell'aspetto della storia delle forme, ci si è accorti che non è possibile andare molto più in là di alcuni grandi schemi generali e generici, o di alcune analisi minute e circoscritte. Non sembra possibile costruire una vera storia della letteratura su queste basi. Una vera storia complessiva, di una produzione letteraria ampia, secolare, partendo dalla storia delle forme non riesce a venir fuori. C'è, a spiegare tanta difficoltà, una ragione molto precisa: le forme di per sé non sono significanti; i singoli tratti formali (retorici, metrici, linguistici) dei testi letterari possono entrare a far parte di una ricostruzione complessiva del sistema dei significati di un'opera letteraria solo a patto che, di volta in volta, quei tratti formali siano messi in rapporto di correlazione con i singoli tratti semantici di quelle opere.

Meno frequenti sono stati i tentativi di scrivere delle storie letterarie partendo da nuclei, strutture ed evoluzioni tematiche. Di recente c'è stato un tentativo abbastanza ambizioso del francesista Francesco Orlando, che ha dedicato un libro alla storia di un tema o di alcune immagini ricorrenti nella letteratura occidentale per tutti i secoli della sua evoluzione, quelle che egli chiama di «oggetti desueti»: il paesaggio di rovine, la chiesa sconosciuta, il fiore disseccato, la reliquia necromantica, il tesoro sepolto, gli arredi d'antiquariato, l'abito trasandato, l'interno degradato, la casa demolita, il castello spettrale, la città inghiottita dal deserto, il *souvenir* dozzinale.³⁷ Si tratta di immagini, o unità tematiche, ricorrenti e diffuse, molto spesso presenti nella forma sintattica dell'elenco, o della spitzeriana enumerazione caotica, che nel libro di Orlando vengono per la prima volta e sistematicamente poste al centro dell'attenzione, scrutate e definite nelle loro specificità e differenze, riportate a un più vasto e significativo e ramificato sistema di formazione e sedimentazione dell'immaginario culturale e letterario, o addirittura a una generale storia del rapporto fra l'uomo e le cose, la cultura e la natura.

Di fronte a un esempio pur così affascinante vien da chiedersi se è davvero possibile, in un'ipotetica storia letteraria, risalire da un singolo tema a una intera rete tematica, o addirittura, partendo da un elemento

³⁷ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino 1993.

individuale o da una rete tematica particolare risalire alla struttura tematica generale e complessiva che ha costituito l'immaginario di tutta un'epoca storica e alle realizzazioni letterarie in cui quell'immaginario si è concretizzato. Un'opera come quella di Curtius, su una serie abbastanza ampia di temi ricorrenti nella letteratura classica e medievale,³⁸ pur avendo alcune delle caratteristiche di cui sto parlando, risulta tutto sommato abbastanza parziale: il quadro dei temi (o *topoi*) che egli prende in esame è chiamato a sostenere e corroborare una tesi di interpretazione storica abbastanza soggettiva e ideologicamente motivata: quella della continuità fra la tradizione classico-cristiana e quella della letteratura medievale. Quel che accade, nelle ricostruzioni di tipo tematico, è spesso un effetto di schiacciamento storico, un carattere di ricorrenza spesso ossessiva, una tendenza generalizzante e universalistica che finisce per occultare le caratteristiche individuali delle singole epoche o dei singoli testi. E anche quando ci si sposta su opere dedicate alla storia di singoli generi o modi letterari (il romanzo di Bachtin, per esempio, o il romanzo di formazione di Moretti; il carnevalesco dello stesso Bachtin o il romanzesco di Frye o il pastorale di Leo Marx), l'approccio, che di volta in volta privilegia la consistenza tematica di una tradizione o le sue incarnazioni formali e retoriche, tende a essere parziale. Partendo da quelle ricostruzioni parziali risulta assai difficile realizzare qualsiasi progetto di integrazione più ampia e generale, tendenzialmente complessiva, come vorrebbe una vera storia letteraria. Emerge infatti, quasi sempre, in conclusione della lettura di una di queste opere, una domanda: i modi e i generi letterari sono definibili e descrivibili sulla base delle strutture tematiche che li caratterizzano oppure delle loro strutture retoriche e formali?

La vera, grande scommessa sarebbe quella di riuscire a dare insieme una storia dei temi e una storia delle forme, collegandoli strettamente fra di loro. Non so se nemmeno questo, una volta che fosse veramente realizzato, basterebbe. Ho l'impressione che alla domanda «di che cosa fa storia la storia della letteratura?» si possa per ora dare soltanto una risposta provvisoria e problematica. Una cosa, tuttavia, è certa: chi si accinge

³⁸ E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948; trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze 1992.

a scrivere una storia letteraria deve sapere che egli ha comunque di fronte a sé un problema di scelte, di assunzione esplicita di un punto di vista e di una prospettiva. Questa mi sembra che possa essere la prima conclusione necessaria di questo mio discorso. A sostegno di essa mi limito a ricordare che un principio analogo viene enunciato da David Perkins nel libro che ho citato all'inizio, là dove dice: «Una storia della letteratura deve essere scritta da un punto di vista». ³⁹Forse ancora più interessante è un passo, assai denso e ardito, di Walter Benjamin, che sostiene in modo immaginoso lo stesso principio: «Come i fiori volgono il capo verso il sole, così, in forza di un eliotropismo segreto, tutto ciò che è stato tende a volgersi verso il sole che sta salendo nel cielo della storia». ⁴⁰ In base a questo principio il passato, anche quello dei prodotti dell'immaginazione, si presenta a noi che guardiamo il cielo della storia inevitabilmente in modo prospettico, ha un orientamento, e noi che lo contempliamo e cerchiamo di capire abbiamo inevitabilmente un nostro orientamento, una nostra prospettiva.

Trarrei una seconda conclusione dal mio discorso, sotto forma di un principio empirico e di una proposta di lavoro per chi si accinge a scrivere storie letterarie. Secondo questo principio più significanti, più utili, più convincenti sono quelle storie della letteratura che scelgono un punto di vista che tenga conto di più di una delle serie di cui ho parlato, cerchi di collegarle fra di loro, eviti l'effetto riduttivo che deriva dalla scelta univoca, dalla identificazione della storia della letteratura con uno solo dei tipi di storie di cui ho parlato (in particolare di quelle che si muovono soltanto in ambito contestuale e considerano i testi letterari solo come documento). Se vogliamo davvero fare il tentativo di costruire l'immagine di quel fiore che si rivolge a noi dal passato e si erge nel cielo della storia, dobbiamo scegliere la prospettiva multipla, la triangolazione delle serie, la combinazione fra le tante storie possibili e, con particolare insistenza, il rapporto fra storie testuali e storie contestuali.

³⁹ Perkins, *Is Literary History Possible?* cit., p. 13.

⁴⁰ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino 1962, pp. 73-74.

Permettetemi, infine, di avanzare un'ultima ipotesi, di tipo conclusivo, di lanciare un'idea, un progetto. L'idea è quella di costruire una storia della letteratura in modo completamente nuovo: una storia della letteratura che non cerchi di ricostruire una o più delle singole serie raccogliendole in narrazioni parallele o incrociate o intrecciate, ma che cerchi di rappresentare, nel suo disegno complessivo, i rapporti fra le singole serie. È molto probabile che quei rapporti cambino nei vari periodi storici, che la storia realizzi dei *pattern* diversi proprio nei rapporti fra gli elementi costitutivi delle diverse storie. Non potrebbe la storia della letteratura occuparsi proprio di estrarre e rappresentare quei *pattern*, renderli espliciti e raccontarli?

Francesco Bausi

L'«epigramma» di Medoro e altre note ariostesche

I. L'«epigramma» di Medoro

Le ottave 108-109 del canto XXIII del *Furioso* ospitano il testo dell'«epigramma»¹ inciso da Medoro sulla parete della grotta che fu teatro dei suoi incontri amorosi con Angelica:

Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi:

e di pregare ogni signore amante,
e cavalieri e damigelle, e ognuna
persona, o paesana o viandante,
che qui sua volontà meni o Fortuna;
ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante
dica: benigno abbiate e sole e luna,

¹ Così lo definisce l'Ariosto stesso: cfr. *Fur.* XXIII, 129, 4.

e de le ninfe il coro, che proveggia
che non conduca a voi pastor mai greggia.²

Il passo apre un autentico squarcio 'lirico' all'interno del canto, e presenta caratteri stilistici e formali del tutto particolari. I materiali usufruiti dall'Ariosto, come è stato in parte già notato dai commentatori, sono soprattutto petrarcheschi. L'attacco (108, 1) rinvia a RVF 162, 1: «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe»;³ il v. 5 dell'ottava 109 è chiara imitazione di RVF 303, 5: «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi». ⁴ Ma c'è ben altro. Il modello delle due ottave, infatti, è costituito senza dubbio dalla prima stanza della celeberrima RVF 126:

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir mi rimembra)
a lei di fare al bel fianco colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:

² Ludovico Ariosto, *Orlando furioso, secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna 1960, p. 784. Queste le principali varianti delle edizioni del 1516 e del 1521: 108, 7-8: «io povero Medor non posso darvi/ altra mercé, se non sempre lodarvi»; 109, 1: «e supplicar ogni signor amante»; 109, 4-5: «che meni qui sua voglia o la Fortuna./ che all'erbe, al rivo, al speco et alle piante». Salvo diversa indicazione, si intende che i passi citati (sempre secondo l'edizione del 1532) nelle pagine seguenti non presentano, nelle prime due edizioni del poema, varianti sostanziali di rilievo.

³ Cfr. ad es. N. Borsellino, *Ludovico Ariosto, in Letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, Bari 1973 (LIL 18), p. 111.

⁴ Cfr. C. Segre, note a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano 1982, p. 1351.

date udienza insieme
a le dolenti mie parole extreme.⁵

Più che i singoli contatti, interessa la complessiva affinità strutturale fra i due testi: in entrambi, infatti, il poeta si rivolge, enumerandoli, ai vari elementi del luogo ameno che ha ospitato la donna (e, nel *Furioso*, anche il suo amante), e la proposizione principale giunge solo al termine dell'elencazione (Petrarca, vv. 12-13; *Fur.* 108, 6-8). L'enumerazione, in Petrarca, si articola in quattro periodi, tutti caratterizzati dalla presenza di una relativa («Chiare, fresche et dolci acque,/ ove le belle membra»; «gentil ramo ove piacque»; «herba et fior' che la gonna»; «aere sacro, sereno,/ ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse»); nel *Furioso*, gli enti vengono accumulati asindeticamente nei primi due versi (108, 1-2), e l'invocazione occupa pertanto un unico periodo (108, 1-5), anch'esso contraddistinto da una proposizione relativa, il cui attacco (108, 3: «Dove la bella Angelica che nacque») è chiaramente memore del v. 2 di RVF 126.

Gli elementi naturali evocati da Petrarca sono cinque (acque, ramo, erba e fiori, aere), così come nel *Furioso*: piante, erbe, acque, spelunca, ombre, ripresi puntualmente (in ordine diverso, e con sostituzione dell'*antro* alla *spelunca* e del *rio* alle *acque*) al v. 5 dell'ottava 109 (erbe, ombre, antro, rio, piante). L'Ariosto desume da RVF 126 due elementi (acque, erbe), ricorrendo, per i restanti, a RVF 303, donde ricava le ombre e la spelunca/antro («antri», infatti, in RVF 303, 5); quanto alle piante, esse possono considerarsi l'equivalente di *ramo* e *fior'* (RVF 126), di *fior'*, *frondi* (RVF 303), e ancora dei *fiori* e delle *frondi* di RVF 162. Da RVF 126 deriverà anche l'*incipit* trimembre dell'ottava 108 (concluso dalla medesima voce *acque*, mentre l'aggettivo *limpide* riprende e varia il *chiare* con cui si apre la canzone petrarchesca), che però si rivela strutturalmente più vicino a RVF 303, 6: «valli chiuse, alti colli et piaggie apri-che» (l'Ariosto opta per una più fluida armonia, eliminando la congiun-

⁵ Sullo schema metrico di RVF 126, Ariosto esempla fedelmente (anche nel numero delle stanze) la sua canzone *Quante fiate io miro* (*Rime*, II; cfr. l'edizione a cura di S. Bianchi, Milano 1992, pp. 82-84).

zione tra secondo e terzo membro, e regolarizzando la conformazione dei tre sintagmi, tutti costituiti da aggettivo + sostantivo); mentre l'attacco («Liete piante») mette a frutto quello di RVF 162 («Lieti fiori et felici»).

Ma converrà riportare per intero i sonetti 162 e 303, che presentano il medesimo impianto della prima stanza di RVF 126 e di *Fur.* XXIII, 108 (degne di nota anche le *nimphe* di RVF 303, 10, per cui vedi *Fur.* XXIII, 109, 7):

Lieti fiori et felici, et ben nate herbe
che madonna pensando premer sòle;
piaggia ch'ascolti sue dolci parole,
et del bel piede alcun vestigio serbe;

schietti arboscelli et verdi frondi acerbe,
amorosette et pallide viòle;
ombrese selve, ove percote il sole
che vi fa co' suoi raggi alte et superbe;

o soave contrada, o puro fiume,
che bagni il suo bel viso et gli occhi chiari
et prendi qualità dal vivo lume;

quanto v'invidio gli atti honesti et cari!
Non fia in voi scoglio omai che per costume
d'arder co la mia fiamma non impari.

Amor che meco al buon tempo ti stavi
fra queste rive, a' pensier' nostri amiche,
et per saldar le ragion' nostre antiche
meco et col fiume ragionando andavi;

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
valli chiuse, alti colli et piaggie apriche,
porto de l'amorose mie fatiche,
de le fortune mie tante, et sì gravi;

o vaghi habitator de' verdi boschi,
o nimphe, et voi che 'l fresco herboso fondo
del liquido cristallo alberga et pasce:

i dì miei fur sì chiari, or son sì foschi,
come Morte che 'l fa; così nel mondo
sua ventura à ciaschun dal dì che nasce.

Su un modulo analogo, Ariosto costruisce anche la prima parte (vv. 1-21) del capitolo XII, dove l'enumerazione degli elementi del paesaggio, ipertroficamente dilatata (e imperniata su di un'anafora sapientemente variata, in cui la *o* interiezione si alterna alla *o* congiunzione), occupa ben sei terzine:

O lieta piaggia, o solitaria valle,
o culto monticel che mi difendi
l'ardente sol con le tue ombrose spalle;
o fresco e chiaro rivo che discendi
nel bel pratel tra le fiorite sponde,
e dolce ad ascoltar mormorio rendi;
o se driade alcuna si nasconde
tra queste piante, o s'invisibil nuota
leggiadra ninfa ne le gelide onde;
o s'alcun fauno qui s'aventa o arruota,
o contemplando stassi alta beltade
d'alcuna diva a' mortali occhi ignota;
o nudi sassi, o malagevol strade,
o tenere erbe, o ben nodriti fiori
da tepide aure e liquide rugiade;
faggi, pini, ginevri, olive, allori,
virgulti, sterpi o s'altro qui si truova
ch'abbia notizia de' mie' antiqui amori,
parlar, anzi doler con voi mi giova:
ché, come al vecchio gaudio, testimoni
mi siate ancora alla mestizia nuova.⁶

⁶ *Ibidem*, p. 154. Una più breve redazione di questo componimento costituisce il capitolo XIIbis (*ibidem*, pp. 157-159).

Ma i punti di contatto che questo capitolo rivela con l'«epigramma» di Medoro non si limitano all'affinità strutturale, né all'analogia dell'attacco («Liete piante»; «O lieta spiaggia», con *variatio* paronomastica), né ad altri minori e minuti elementi comuni. Degna di nota, infatti, è in primo luogo l'affinità della situazione. Nel capitolo XII il poeta sintetizza liricamente in sé i due stati d'animo di Medoro e di Orlando: egli, infatti, si rivolge, per narrare le sue pene amorose, allo scenario naturale che fu testimone del suo «vecchio gaudio» (vv. 19-21), e in cui – come Medoro – aveva ripetutamente scritto, incidendolo su alberi e pietre, il nome della donna (vv. 31-42):

Io son quel che solea, dovunque o dritto
arbor vedea, e tufo alcun men duro,
de la mia dea lasciarvi il nome scritto;

io son quel che solea tanto sicuro
già vantarmi con voi che felice era,
ignaro, oimé! del mio destin futuro.

S'io porto chiusa la mia doglia fiera,
morir mi sento, e, s'io ne parlo, acquisto
nome di donna ingrata a quell'altiera.

Per non morir, rivelo il mio cor tristo,
ma solo a voi, ch'in gli altri casi miei
sempre mai fidi secretari ho visto.⁷

Questo capitolo, non a caso, è molto vicino a un altro luogo del *Furioso*, laddove (XIX, 35-36) si descrivono gli amori di Angelica e Medoro. Si ricordi, in particolare, XIX, 35, 5-8 («nel mezzo giorno un antro li copriva,/ forse non men di quel comodo e grato,/ ch'ebber, fuggendo l'acque, Enea e Dido,/ de' lor secreti testimonio fido»), da mettere in relazione ai citati vv. 20-21 («ché, come al vecchio gaudio, *testimoni!* mi siate ancora alla mestizia nuova») e 41-42 («ma solo a voi, ch'in gli altri casi miei/ sempre mai *fidi secretari* ho visto») del capitolo XII. Letterali, poi, le corrispondenze che legano, ai vv. 31-33 del capitolo, l'ottava 36 del canto XIX:

⁷ *Ibidem*, p. 155.

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
et era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in varii modi
legati insieme di diversi nodi.⁸

Da segnalare, infine, l'analogia tra la chiusa dell'«epigramma» di Medoro (109, 6-8) e quella del capitolo (vv. 106-109), dove, allo stesso modo, il poeta augura lunga e lieta vita al luogo che l'ha ospitato e che è stato testimone dei suoi segreti (si noti anche la comune presenza delle *ninfe*):

Voi, colli e rivi e ninfe, e ciò ch'a drieto
ho nominato, per Dio, quant'io dico
qui con voi resti; così sempre lieto
stato vi serbi ogni elemento amico.⁹

L'«epigramma» di Medoro è interessante anche sotto l'aspetto metrico. Le due ottave che lo costituiscono appaiono infatti caratterizzate da partizioni interne estremamente irregolari (lontane dalla simmetria formale prediletta e ricercata dall'Ariosto nella grande maggioranza dei casi, e in particolare nella terza edizione), e, soprattutto, risultano sintatticamente collegate. Come ha mostrato Luigi Blasucci, ottave tra loro legate non mancano nel *Furioso*: ma gli esempi da lui addotti (I, 5-9; III, 48-50; VII, 71-72; XIV, 131-132; XXIX, 26-27; XLVI, 7-8)¹⁰ non possono confrontarsi col nostro testo, che presenta caratteri del tutto particolari. Sul piano sintattico, l'impressione è quella di un tutto unico e indivisibile: i vv. 1-5 dell'ottava 108 sono occupati dall'invocazione agli

⁸ Ariosto, *Orlando furioso* cit., p. 465.

⁹ Ariosto, *Rime* cit., p. 157.

¹⁰ Cfr. L. Blasucci, *Sulla struttura metrica del «Furioso»*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli 1969, pp. 107-111.

elementi del *locus amoenus*; segue la proposizione principale, che si estende dal v. 6 dell'ottava 108 al v. 4 dell'ottava 109, i cui ultimi quattro versi sono occupati da una subordinata dichiarativa.

Data la particolare natura ' lirica ' del passo (che, si rammenti, è ' citazione ', o meglio ' traduzione ' di un « epigramma » inciso da Medoro « su l' entrata della grotta »), si potrebbe forse, con qualche arditezze, supporre che l' Ariosto abbia voluto quasi ' infrangere ' la rigida struttura dell' ottava, dilatando in sedici versi la materia di un canto ' lirico ' non riducibile entro i ristretti ed obbligati confini della stanza di otto versi. In altre parole, parrebbe che qui il poeta guardasse al respiro ampio e disteso della stanza di canzone; d' altronde, come abbiamo visto, il modello fondamentale dell' « epigramma » di Medoro è costituito dalla prima stanza della petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque*. Poco più avanti, non diversamente, ci imbattiamo in un analogo esempio di ' mimetismo ' metrico: il lamento di Orlando (XXIII, 126-128), modellato in buona parte — come già notò il Rajna —¹¹ su un epigramma di Michele Marullo, conferisce alle tre ottave in cui si distende una regolare struttura a distici (eccezionale, in queste proporzioni, all' interno del poema), evocativa del marcato carattere elegiaco del passo.¹²

Seguendo la sintassi, potremmo ricostruire, per le ottave 108-109 del canto XIX, uno schema metrico ' implicito ' (o ' sotterraneo ' che dir si voglia) di questa natura: fronte asimmetrica e indivisa di cinque versi (ABABA), e sirma parimenti indivisa, con chiave anomala, di undici ver-

¹¹ Cfr. P. Rajna, *Le fonti dell' « Orlando furioso »*, ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d' inediti a cura e con presentazione di F. Mazzoni, Firenze 1975, p. 402.

¹² Blasucci, *Sulla struttura metrica del « Furioso »* cit., p. 87, si sofferma, definendola « statisticamente tutt' altro che irrilevante », sulla divisione dell' ottava ariostesca in quattro distici separati, cui a suo avviso il poeta ricorre soprattutto in tre circostanze: « o nelle descrizioni (accogliendo per questo aspetto l' insegnamento del Poliziano: come per esempio nella rappresentazione di Alcina e delle sue delizie); o nelle effusioni dei personaggi (con evidente influsso dell' altro filone, lirico-sentimentale, dell' ottava, dagli anonimi rispetti a Leonardo Giustinian, il tutto naturalmente raffinato dall' esperienza petrarchesca: si vedano per esempio i lamenti di Orlando prima della pazzia); o, con più forti concessioni alla paratassi, in certi momenti più rapidi e incalzanti della narrazione (si ripensi anche qui, per analogia, a certi agili periodetti del *Decameron* [...]) ». Nel nostro caso, contemplato anche dal Blasucci, ritengo però più sensibile l' influsso esercitato dal modello latino dell' epigramma.

si (BCCDEDEDEFF). Una stanza senza dubbio anomala, ma non molto diversa da quella di certe canzoni 'sperimentali' tardo-quattrocentesche e primo-cinquecentesche, di area soprattutto settentrionale. Penso, in particolare, alla canzone *Ressurga da la tumba avara et lorda* attribuita al ferrarese Pietro Andrea de' Bassi (schema: ABba ccddeeffGG) o alla celebre canzone *Qual peregrin nel vago errore stanco* di Pandolfo Collenuccio (schema: ABba cDEeDFfCGgHH).¹³ Una canzone con fronte pentastica indivisa (su due rime) è poi la LXXIII del Bembo, *A quai sembianze Amor Madonna agguaglia*, con schema: AbbAA cDDCCEE.¹⁴ Interessante anche il raffronto con la conclusione della seconda *Selva* di Lorenzo de' Medici, costituita da una stanza di canzone di sedici versi, comprendente una fronte elastica (aBcBcA) e una sirma di dieci versi (ddEfEfggHH).¹⁵ Proprio quest'ultima struttura è forse la più simile – soprattutto per la conformazione della sirma – a quella che emerge dalle due ottave dell'«epigramma» di Medoro; non a caso, la conclusione della seconda *Selva* laurenziana è stata interpretata talora anche come giustapposizione di due metri octostici, un madrigale (aBc BcA dd) e un anomalo strambotto toscano (AbAbccDD).¹⁶

II. Descriptio feminae

Una delle più ampie e articolate *descriptiones feminarum* del *Furioso* è senza dubbio quella di Alcina (VII, 11-15):

Di persona era tanto ben formata,

¹³ Su queste due canzoni, cfr. F. Bausi-M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze 1993, p. 131.

¹⁴ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. Dionisotti, Milano 1989, pp. 568-569.

¹⁵ Lorenzo de' Medici, *Stanze*, a cura di R. Castagnola, Firenze 1986, p. 75; e Bausi-Martelli, *La metrica italiana* cit., p. 128.

¹⁶ Cfr. M. Martelli, *Spinte espressive e freni normativi nella lingua del circolo laurenziano*, in *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana. Atti del Convegno (Roma, 16-18 gennaio 1984)*, Roma 1985, pp. 69-70.

quanto me' finger san pittori industri;
con bionda chioma lunga et annodata:
oro non è che più risplenda e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
misto color di rose e di ligustri;
di terso avorio era la fronte lieta,
che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri e sottilissimi archi
son duo negri occhi, anzi duo chiari soli,
pietosi a riguardare, a mover parchi;
intorno cui par ch'Amor scherzi e voli,
e ch'indi tutta la faretra scarchi,
e che visibilmente i cori involi:
quindi il naso per mezzo il viso scende,
che non truova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
la bocca sparsa di natio cinabro;
quivi due filze son di perle elette,
che chiude et apre un bello e dolce labro:
quindi escon le cortesi parolette
da render molle ogni cor rozzo e scabro;
quivi si forma quel suave riso,
ch'apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca nieve è il bel collo, e 'l petto latte;
il collo è tondo, il petto colmo e largo:
due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
vengono e van com'onda al primo margo,
quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l'altre parti veder Argo:
ben si può giudicar che corrisponde
a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta;
e la candida man spesso si vede
lunghetta alquanto e di larghezza angusta,
dove né nodo appar, né vena escede.
Si vede al fin de la persona augusta

il breve, asciutto e ritondetto piede.
 Gli angelici sembianti nati in cielo
 non si ponno celar sotto alcun velo.¹⁷

I commentatori rinviano, per queste ottave, a tre modelli principali: la descrizione di *Emilia* nel *Teseida* boccacciano (XII, 53-63); quella di Antea nel pulciano *Morgante* (XV, 99-103); quella di Simonetta nelle *Stanze* del Poliziano (I, 42-44). A queste vengono poi affiancate, per singoli spunti, fonti 'minori', quali alcuni passi delle *Metamorfosi* ovidiane e un'ottava del poeta fiorentino Francesco Cei, le cui liriche furono stampate nel 1503.¹⁸

Credo che, accanto a questi pur fondamentali precedenti (soprattutto a quelli di Boccaccio e Pulci, veri e propri codificatori della *descriptio feminae* nella poesia volgare),¹⁹ debba essere collocato quello reperibile in uno dei più celebri testi umanistici, divulgato anche dalla traduzione volgare di Alessandro Braccesi: la *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, che (certo a sua volta mettendo a frutto l'esempio boccacciano) ospita due descrizioni analoghe, una nell'epistola preliminare di Annibale a Lucrezia (figlia del re dell'Epiro), l'altra – più ampia – poco dopo l'inizio dell'operetta. Trascrivo quest'ultimo brano, stampando in corsivo i passi di cui l'Ariosto sembra ricordarsi nella descrizione di Alcina, e segnalando tra parentesi quadre i luoghi paralleli del VII canto del *Furioso*:

Statura mulieris eminentior reliquis, *come illi copiose et aurei laminis similes* [11, 3-4], *quas non more virginum retrofusas miserat, sed auro gemmisque incluserat. Frons alta spatiique decentis* [11, 7-8], *nulla intersecta ruga, supercilia in arcum tensa* [12, 1], *pilis paucis nigrisque* [12, 1-2], *debito intervallo disiuncta. Oculi tanto splendore nitentes, ut in solis modum* [12, 2] *respicientium intuitus hebetarent. His illa et occidere quos voluit poterat et mortuos cum libuisset in vitam resumere. Nasus in filum directus* [12, 7] *roseas genas equali mensura di-*

¹⁷ Ariosto, *Orlando furioso* cit., pp. 168-170.

¹⁸ Per questo, cfr. le note del Segre alla sua cit. ed. del *Furioso*, p. 1289.

¹⁹ Cfr. P. Orvieto, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma 1978, pp. 48-85, e la bibliografia lì prodotta.

scriminabat. Nihil his genis amabilius, nihilque delectabilius visu, que cum mulier risit, in parvam utrimque dehiscebant *foveam* [13, 1]. Nemo has vidit, qui non cuperet osculari. Os parvum decensque, labia corallini coloris ad morsum aptissima, dentes parvuli et in ordinem positi ex cristallo videbantur, per quos tremula lingua discurrens non sermonem sed armoniam *suavissimam* movebat. Quid dicam mentis speciem aut *gule candorem* [14, 1]? Nihil in illo corpore non laudabile. *Interioris forme indicium facebat exterior* [14, 7-8].²⁰

Cito il brano anche nel diffusissimo volgarizzamento di Alessandro Braccesi, primamente stampato a Milano tra il 1480 e il 1483:

Era di statura più eminente che le altre; le chiome havea copiose e ' capelli aurei; la fronte alta e serena e di spatio condecante, nella quale alcuna rugha non si vedea. Le ciglia erano sollevate in archo, con pochi e soctilissimi peli e con debito intervallo seperate. E suoi occhi con tale splendore rilucevano che chome sole abagliavano chi gli mirava; el naso era diricto in filo, le guance di porpora, delle quali niente era più piacevole a sguardare. Quando rideva, nell'una e nell'altra guancia si facevano due piccioli fori, in modo che nessuno gli vedeva che di baciargli non si struggessi. La boccha era assettata e molto piacente; le sue labbra, che pareano di corallo, erano aptissime agli amorosi morsi; e' denti, serrati, e quali parevano di candido marmo, tra ' quali la tremolante lingua discorrendo mandava fuori non parole, ma una certa soavissima armonia. Nessuna parte era in quello formosissimo corpo, la quale non fussi degna di somma laude; la bellezza delle cose exteriori dava inditio delle parti nascose.²¹

²⁰ Enea Silvio Piccolomini, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, traduzione e introduzione di M.L. Doglio, con un saggio di L. Firpo, Torino 1973, p. 30.

²¹ Cito la versione del Braccesi dall'incunabolo stampato nel 1489 a Firenze da Francesco di Dino (IGI 7815), cc. a5 v - a6 r. Su questa versione (di cui sono note due redazioni: una, originaria, trasmessa dal ms. Ricc. 2094 della Biblioteca Riccardiana di Firenze; l'altra, posteriore, testimoniata dalle stampe), cfr. P. Viti, *I volgarizzamenti di Alessandro Braccesi della «Historia de duobus amantibus» di Enea Silvio Piccolomini*, «Esperienze Letterarie» VII (3), 1982, pp. 49-68. Nel passo citato a testo, correggo (sulla scorta di Viti, p. 62) il *famosissimo* dell'incunabolo in *formosissimo*, che è lezione del manoscritto e delle stampe successive. La traduzione del Braccesi fu modernamente ristampata in Piccolomini, *Storia di due amanti*, col testo latino e la traduzione libera di Alessandro Braccio, Capolago 1832.

III. L'Occasione

Il *tòpos* dell'Occasione è uno dei più cari all'Ariosto, che, in forme diverse, lo evoca varie volte nel corso del poema. Ho reperito le seguenti occorrenze:

1) I, 50, 5-6:

Se questa occasione or se l'invola,
non troverà mai più scorta sì fida;

2) I, 57, 1-4:

Se mal si seppe il cavallier d'Anglante
pigliar per sua sciocchezza il tempo buono,
il danno se ne avrà; che da qui inante
nol chiamerà Fortuna a sì gran dono;

3) XVIII, 161, 5-6:

(che ben pigliar nel crin la buona sorte
Carlo sapea, quando volgea la faccia);

4) XVIII, 173, 1-2:

Fermossi alquanto Cloridano, e disse:
– Non son mai da lasciar l'occasioni.

5) XXX, 35, 5-8:

ma se Fortuna le spalle vi volta
(che non però nel crin presa tenete),
causate un danno, ch'a pensarvi solo
mi sento il petto già sparrar di duolo.

6) XXXVIII, 47, 1-8:

Or piglia il tempo che, per esser senza
il suo nipote Carlo, hai di vendetta:

poi ch'Orlando non c'è, far resistenza
 non ti può alcun de la nimica setta.
 Se per non veder lasci, o negligenza,
 l'onorata vittoria che t'aspetta,
 volterà il calvo, ove ora il crin ne mostra,
 con molto danno e lunga infamia nostra.

7) XLV, 7, 1-8:

Costui fece ad Ungiardo saper, come
 quivi il guerrier ch'avea le genti rotte
 di Costantino e per molt'anni dome,
 stato era il giorno, e vi staria la notte;
 e che Fortuna presa per le chiome,
 senza che più travagli e che più lotte,
 darà al suo re, se fa costui prigionie;
 ch'a' Bulgari, lui preso, il giogo pone.

8) XLVI, 135, 5-8:

Ruggier, c'ha la Fortuna per la fronte,
 perché levarsi il Saracin non possa,
 l'una man col pugnall gli ha sopra gli occhi,
 l'altra alla gola, al ventre gli ha i ginocchi.²²

Altre attestazioni si rinvencono nella satira VI (vv. 181-83, a proposito dei mancati studi di greco dell'Ariosto):

Mentre l'uno acquistando, e differendo
 vo l'altro, l'Occasion fuggì sdegnata,
 poi che mi porge il crine, et io nol prendo;²³

e nella chiusa dell'*Erbolato*:

²² Ariosto, *Orlando furioso* cit., nell'ordine pp. 17, 20, 592, 596, 1030, 1313, 1561, 1644.

²³ Ariosto, *Satire*, edizione critica a cura di C. Segre, Torino 1987, p. 59. L'«uno» è il latino, l'«altro» il greco; Ariosto si riferisce ai suoi studi umanistici compiuti sotto la guida di Gregorio Elladio da Spoleto.

Deh, non lasciate fuggire l'Occasione, che se rivolge il calvo, dove ora ella vi porge la capillata fronte, non so quando altra volta s'è benigna sia per ritornarvi alle mani.²⁴

Nella forma più completa ed esplicita, il *tòpos* compare, oltre che nell'*Erbolato*, in due luoghi del poema (i nn. 3 e, soprattutto, 6 del nostro elenco). I commentatori citano, a questo riguardo, un verso dei *Disticha Catonis* (II, 26, 2: «Fronte capillata, post haec Occasio calva»),²⁵ certo riecheggiato dall'Ariosto nell'*Erbolato* («dove ora ella vi porge la capillata fronte»). Ma l'immagine dell'Occasione – *Occasio, Tempus* o, greicamente, *Καιρός* – è diffusissima (sulla scorta, soprattutto, del celebre epigramma che Ausonio aveva tradotto da uno, greco, di Posidippo) nella cultura medioevale e umanistica, dal *Perceval* di Chrétien de Troyes all'*Amorosa visione* e al *De casibus* del Boccaccio, da Matteo Palmieri a Poliziano, a Machiavelli.²⁶ Ma si potrebbero citare molti altri testi, quali i *Carmina Burana*,²⁷ l'*Anticlaudianus* di Alano da Lilla,²⁸ le petrarchesche *Familiare*,²⁹ il *Filostrato*,³⁰ e, soprattutto, una favola di Fedro, la V, 8, intitolata *Tempus*:

²⁴ Cito l'*Erbolato* dall'edizione curata da G. Ronchi e compresa in Ariosto, *Tutte le opere*, a cura di C. Segre, vol. III (*Satire, Erbolato, Lettere*), Milano 1984, p. 108. Su questo passo cfr. G. Ferroni, *Nota sull'«Erbolato»*, «La Rassegna della Letteratura Italiana» LXXIX, 1975, p. 214.

²⁵ Cfr. il commento di L. Caretti (Ariosto, *Orlando furioso*, prefazione e note di L. Caretti, Torino 1971, p. 1143).

²⁶ Elencano questi autori N. Pasero, *I capelli di Riquier («Jeu de la feuille»)*, «Medioevo Romano», XI, 1986, pp. 161-169, e M. Martelli, *Kairòn Harpàzein*, in *Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*, Firenze 1991, pp. 73-82.

²⁷ *Carm. Bur.* 16, 1: «Fortune plango vulnera/ stillantibus ocellis,/ quod sua michi munerat/ subtrahit rebellis./ Verum est quod legitur/ fronte capillata,/ sed plerumque sequitur/ Occasio calvata» (*Carmina Burana*, edizione critica a cura di A. Hilka e O. Schumann, I/1, Heidelberg 1930). Ai vv. 6-8, il testo dei *Carmina*, come mostra il v. 5 («Verum est quod legitur»), cita la sentenza dei *Disticha Catonis*.

²⁸ Vedi la descrizione della Fortuna ai vv. 32-33 del libro VIII: «Nam capitis pars anterior vestita capillis/ luxuriat, dum calvicem pars altera luget» (A. de Lille, *Anticlaudianus*, texte critique avec une introduction et des tables publié par R. Bossuat, Paris 1955, pp. 173-174).

²⁹ Si tratta della familiare XII, 1: «brevitatem ac fugam vite mortalis ante oculos habeto et instabilitatem rerum et fortune vim, cuius natura est ut audentibus atque sollicitis faveat, timidus pigrisque reiciat, et, ut sapientibus placet, retro calva esse cum soleat, frontem

Cursu volucris pendens in novacula
 calvus comosa fronte nudo corpore,
 quem si occuparis, teneas, elapsum semel
 non ipse possit Iuppiter reprehendere,
 occasionem rerum significat brevem.
 Effectus impediret ne segnis mora,
 finxere aliqui talem effigiem Temporis.³¹

Difficile, o forse impossibile dire esattamente quali, fra tutti questi testi, fosse maggiormente presente alla memoria ariostesca. Si può notare che, nell'esempio 6, l'attacco dell'ottava XXXVIII («Or piglia il tempo») consuona singolarmente con quello di un verso poliziano, appartenente a quell'ottava del rispetto XXVII in cui il *tòpos* dell'Occasione è ripreso e comicamente variato (ottava 7, v. 7: «Piglia el tempo che fugge pel ciuffetto»).³² È degno di nota, inoltre, che nella prima edizione (1516) l'esordio dell'ottava 47 del canto XXXVIII (allora XXXIV) del *Furioso* si presentava in modo leggermente diverso, con l'*Occasione* in luogo del *Tempo*: «Piglia l'occasïon che, per l'absenza/ d'Orlando, sopra Carlo hai di vendetta».³³

Ma il precedente cui l'Ariosto guarda è, prima di tutto, quello boiardo. Anche nell'*Innamorato*, infatti, la rappresentazione della Fortuna-Occasione (o, come Boiardo boccaccianamente la chiama, della Ventura) ha un rilievo non indifferente. Nei canti VIII e IX del secondo libro,

habeat capillatam» (Francesco Petrarca, *Opere*, a cura di M. Martelli, Firenze 1975, p. 724). Anche Petrarca, come si vede, ha in mente il verso dei *Disticha*.

³⁰ Cfr. II, 44, 1-4: «Solo una volta ha nel mondo ventura/ qualunque vive, s'ei la sa pigliare;/ chi lei vegnente lascia, sua sciagura/ pianga da sé senza altrui biasimare» (Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, II, Milano 1964, pp. 53-54). Trattandosi di una personificazione, «ventura» dovrebbe stamparsi con l'iniziale maiuscola.

³¹ Osservo che la voce *novacula* ('rasoio'), impiegata da Fedro al v. 1; torna anche nel cap. 49 della prima centuria dei *Miscellanea* del Poliziano (1489): «Novaculam tamen dextra gerit grecus ille Κορυβός» (Angeli Politiani, *Opera omnia*, Basileae 1553, rist. anast. a cura di I. Maier, Torino 1971, p. 265).

³² Angelo Poliziano, *Rime*, edizione critica a cura di D. Delcorno Branca, Firenze 1986, p. 298.

³³ Ariosto, *Orlando furioso* cit., p. 1313.

Morgana si presenta a Orlando, appunto, sotto le spoglie della Ventura; queste le ottave 38-39 del canto II, VIII:

Poi che fu giunto in su la terra piana
 Il conte, che a quel lume si governa,
 Parbe vedere a lui molto lontana
 una fessura in capo alla caverna;
 E, caminando per la strata strana,
 A poco a poco pur par che discerna
 Che quella era una porta al fin del sasso,
 Qual dava uscita al tenebroso passo.

L'aspra cornice di quel sasso altiero
 Con tal parole a lettere era tagliata:
 «Tu che sei gionto, o dama, o cavalliero,
 Sappi che quivi facile è la entrata,
 Ma il risalir da poi non è legiero
 A cui non prende quella bona fata,
 Qual sempre fugge intorno e mai non resta,
 E dietro ha il calvo alla crinuta testa».³⁴

(in quest'ultimo verso, si noterà la rara voce *calvo*, 'parte calva della testa', ripresa anche dall'Ariosto nel canto XXXVIII del *Furioso* e nel finale dell'*Erbolato*).³⁵ Orlando non comprende il senso dell'iscrizione, e quindi non approfitta della possibilità – che gli si presenta poco dopo – di afferrare la Ventura (II, VIII, 42-44):

Orlando dalla porta se alontana,
 E mentre che per l'erta via camina,

³⁴ Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di R. Bruscastelli, Torino 1995, pp. 673-674.

³⁵ Cfr. al riguardo il *Grande dizionario della lingua italiana*, s.v. *calvo*, dove sono citati anche due interessanti esempi della locuzione «volgere il calvo»: Tassoni, *La secchia rapita*, II, 19, 1-6 («Mentre vi s'offre la fortuna in questo,/ di cambiare una secchia in una terra,/ ricordatevi sol che volge presto/ il calvo a chi la chioma non afferra./ Se non cogliete il tempo, i' vi protesto/ ch'avrete lunga e faticosa guerra»), e Manzoni, *L'ira d'Apollo*, 57-59 («Voi, se Fortuna a noi concede il crine,/ o volge il calvo, amabile/ e perenne argomento ai canti nostri»).

Vidde da lato adorna una fontana
 D'oro e di perle e de ogni pietra fina.
 Quivi distesa stavasi Morgana
 Col viso al cielo e dormiva supina,
 Tanto suave e con sì bella vista
 Che rallegrata avrebbe ogni alma trista.

Le sue fattezze riguardava il conte
 Per non svegliarla, e sta tacitamente.
 Lei tutti e crini avea sopra la fronte,
 E faccia lieta, mobile e ridente;
 Atte a fuggire avea le membre pronte,
 Poca trezza di dietro, anzi niente;
 Il vestimento candido e vermiglio,
 Che sempre scappa a cui li dà de piglio.

– Se tu non prendi chi te giace avante,
 Prima che la se sveglia, o paladino,
 Frustrarai a' tuoi piedi ambe le piante,
 Seguendola da poi per mal camino;
 E portarai fatiche e pene tante,
 Prima che tu la tenghi per il crino,
 Che serai reputato un santo in terra
 Se in pace soffrirai cotanta guerra.³⁶

Dopo aver parlato coi compagni tenuti prigionieri da Morgana, Orlando torna sui suoi passi; ma ha ormai perduto l'Occasione (II, VIII, 57-59):

Il conte, che d'entrare avea gran voglia,
 Subitamente al fonte ritornava;
 Quivi trovò Morgana, che con zogia
 Danzava intorno e danzando cantava.
 Né più legier se move al vento foglia,

³⁶ Boiardo, *Orlando innamorato* cit., p. 675. A VIII, 43, 4, la «faccia lieta» è memore di Boccaccio, *Decam.* VII, 9, 22: «ricordati che una volta senza più suole avvenire che la fortuna si fa altrui incontro *col viso lieto* e col grembo aperto; la quale chi allora non sa ricevere, poi trovandosi povero e mendico, di sé e non di lei s'ha a ramaricare».

Come ella senza sosta si voltava,
Mirando ora alla terra ed ora al sole,
Ed al suo canto usava tal parole:

– Qualunque cerca al mondo aver tesoro,
O ver diletto, o segue onore e stato,
Ponga la mano a questa chioma d'oro
Ch'io porto in fronte, e quel farò beato;
Ma quando ha il destro a far cotal lavoro,
Non prenda indugia, ché il tempo passato
Più non ritorna e non se ariva mai,
Ed io mi volto, e lui lascio con guai. –

Così cantava de intorno girando
La bella fata a quella fresca fonte,
ma come gionto vidde il conte Orlando,
Subitamente rivoltò la fronte.
Il prato e la fontana abandonando,
Prese il viaggio suo verso de un monte,
Qual chiudea la valletta piccolina;
Quivi fuggendo Morgana camina.³⁷

Anche il canto IX si apre sull'immagine della Ventura-Fortuna (II, IX, 1-2):

Odeti ed ascoltati il mio consiglio,
Voi che di corte seguite la traccia:
Se alla Ventura non dati de piglio,
Ella si turba e voltavi la faccia;
Alor convien tenere alciato il ciglio,
Né se smarir per fronte che minaccia,
E chiudersi le orecchie al dir de altrui,
Servendo sempre, e non guardare a cui.

A che da voi Fortuna è biastemata,
Ché la colpa è di lei, ma il danno è vostro?
Il tempo viene a noi solo una fiata,

³⁷ Boiardo, *Orlando innamorato* cit., pp. 678-679.

Come al presente nel mio dir vi mostro;
 Perché, essendo Morgana adormentata
 Presso alla fonte nel fiorito chiostro,
 Non seppe Orlando al zuffo dar di mano,
 Et or la segue nel deserto in vano.³⁸

Poco dopo, a Orlando si affianca, uscendo da una grotta, una donna pallida e magra: è la Penitenza, che – secondo quanto aveva scritto Ausonio – si accompagna sempre all'Occasione, giacché chi non afferra questa è destinato per tutta la vita a pentirsi della propria irresolutezza. Così in Ausonio (vv. 9-14):

«Quae tibi iuncta comes?» «Dicat tibi. Dic, rogo, quae sis».
 «Sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit.
 Sum dea, quae facti non factique exigo poenas,
 Nempe ut paeniteat: sic Metanoea vocor».
 «Tu modo dic, quid agat tecum». «Quandoque volavi,
 Haec manet: hanc retinent quos ego praeterii.³⁹

E così nell'*Innamorato*, non senza memoria di questi versi (II, IX, 5-7):

Pur segue Orlando e fortuna non cura,
 E prender vol Morgana a la finita,
 Ma sempre cresce sua disavventura,
 Perché una dama de una grotta uscita,
 Pallida in faccia e magra di figura,
 Che di color di terra era vestita,
 Prese un flagello in mano aspero e grosso,
 Battendo a sé le spalle e tutto il dosso.

Piangendo se battea quella tapina,
 Sì come fosse astretta per sentenza

³⁸ *Ibidem*, pp. 681-682. A IX, 2, 3, ancora un ricordo di *Decam.* VII, 9, 22 (vedi qui sopra, n. 36).

³⁹ Ausonii, *Epigr.* XI. Al v. 12, *Metanoea* è, greicamente, la Penitenza, ossia il pentimento.

A flagellarsi da sera e mattina.
Turbosse il conte a tal appariscenza,
E dimandò chi fosse la meschina.
Ella rispose: – Io son la Penitenzia,
De ogni diletto e de allegrezza cassa,
E sempre seguio chi Ventura lassa.

E però vengo a farti compagnia,
Poi che lasciasti Morgana nel prato,
E quanto durerà la mala via,
Da me serai battuto e flagellato,
Né ti varrà lo ardire o vigoria,
Se non serai di pazienza armato. –⁴⁰

Ma Orlando non si arrende e, dopo un lungo e faticoso inseguimento, riesce (eccezionalmente rendendo vana la legge che vuole l'Occasione inafferrabile per chi se la sia lasciata sfuggire) a prendere per il «ciuffo» Morgana-Ventura (II, IX, 16-20):

Così diceva, e con molta roina
Sempre seguia Morgana il cavalliero.
Fiacca ogni bronco ed ogni mala spina,
Lasciando dietro a sé largo il sentiero;
Ed alla fata molto se avvicina,
E già de averla presa è il suo pensiero;
Ma quel pensiero è ben fallace e vano,
Però che presa ancor scappa di mano.

Oh, quante volte gli dette di piglio
Ora ne' panni ed or nella persona!
Ma il vestimento, ch'è bianco e vermiglio,
Ne la speranza presto l'abbandona.
Pure una fiata rivoltando il ciglio,
Come Dio volse a la ventura buona,
Volgendo il viso quella fata al conte,
Lui ben la prese al zuffo ne la fronte.

⁴⁰ Boiardo, *Orlando innamorato* cit., pp. 682-683.

Alor cangiosse il tempo, e l'aria scura
 Divenne chiara e il cel tutto sereno;
 E l'aspro monte si fece pianura,
 E dove prima fo di spine pieno,
 Se coperse de fiore e de verdura;
 E 'l flagellar de l'altra venne meno,
 La qual, con miglior viso che non suole,
 verso del conte usava tal parole:

– Attienti, cavalliero, a quella chioma,
 che nella mano hai volta, de Ventura,
 E guarda de iustar sì ben la soma,
 Che la non caggia per mala misura.
 Quando costei par più quieta e doma,
 Alor del suo fuggir abbi paura,
 Ché ben resta gabbato chi li crede,
 Perché fermezza in lei non è, né fede.

Così parlò la dama scolorita,
 E dipartisse al fin del ragionare;
 A ritrovar sua grotta se n'è gita,
 Ove se batte e stasse a lamentare.
 Ma il conte Orlando l'altra avea gremita,
 Come io vi dissi, e, senza dimorare,
 Or con minacce or con parlar suave
 De la pregon domanda a lei la chiave.⁴¹

È presumibile che le raffigurazioni boiardesche e ariostesche dell'Occasione abbiano particolarmente interessato Niccolò Machiavelli, lettore appassionato di poesia volgare (e in particolare del *Furioso*, come dimo-

⁴¹ *Ibidem*, pp. 685-686. Boiardo parla in due luoghi (II, IX, 2, 7 e II, IX, 17, 8) di «zuf-fo», come Poliziano di «ciuffetto» (nel rispetto XXVII: vedi *supra*). Al riguardo, Daniela Delcorno Branca ricorda un verso di un sonetto di Matteo Franco: «par che Venere tenghi pel ciuffetto» (Angelo Poliziano, *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Venezia 1990, p. 160). Ma cfr. anche Dante, *Inf.* XXVIII, 33: «fesso nel volto dal mento al ciuffetto» (dove *ciuffetto* vale 'fronte', per metonimia); Boccaccio, *Decam.* VI, 10, 45: «il ciuffetto del serafino che apparve a san Francesco»; Pulci, *Morg.* XII, 89, 8 («L'angiol di Dio vi tenga pel ciuffetto»); XIV, 32, 6 («e disse: – S'io ti piglio pel ciuffetto»); e XXVII, 246, 3 («gridò: – Ribaldo! – e presel pel ciuffetto»).

stra la sua lettera a Ludovico Alamanni del 17 dicembre 1517).⁴² Non escluderei, anzi, che proprio l'insistenza di Boiardo e di Ariosto su questo *tòpos* abbia indotto Machiavelli a recuperare (magari con l'ausilio dei suoi amici umanisti che, come lui, frequentavano le dotte riunioni degli Orti Oricellari) il remoto antecedente di Ausonio, e ad approntarne una volgarizzazione poetica in terzine (l'epigramma o capitolo *Dell'Occasione*), dedicandola a Filippo de' Nerli.⁴³ In essa parrebbe di poter cogliere anche una eco delle descrizioni boiardesche e ariostesche: ai vv. 14-15 («Onde invan s'affatica un, se gli avviene/ Ch'i' l'abbi trapassati, o s'i' mi volto»), la chiusa del v. 15 («s'i' mi volto») non trova un corrispettivo in Ausonio (il luogo relativo, v. 8, recita semplicemente «Ne tener fugiens»), mentre Boiardo e Ariosto, come abbiamo visto, insistono più volte sul continuo *voltarsi* e *volgersi* della Fortuna (cfr. *Inn.* II, VIII, 57, 6; II, VIII, 59, 4; II, IX, 1, 4; II, IX, 17, 7; *Fur.* XVIII, 161, 6 e XXXVIII, 47, 7; *Erbolato*).

III. La pioggia divina

Nel canto VIII del *Furioso*, ottave 69-70, l'Ariosto narra di una pioggia miracolosa che salvò Carlo Magno e il suo esercito dall'assedio di Agramante:

Parigi intanto avea l'assedio intorno
 del famoso figliuol del re Troiano;
 e venne a tanta estremitade un giorno,
 che n'andò quasi al suo nimico in mano:
 e se non che li voti il ciel placorno,
 che dilagò di pioggia oscura il piano,
 cadea quel dì per l'africana lancia
 il santo Imperio e 'l gran nome di Francia.

⁴² Niccolò Machiavelli, *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze 1971, pp. 1194b-1195a.

⁴³ Machiavelli, *Capitoli*, introduzione, testo critico e commentario di G. Inglese, Roma 1981, pp. 157-158.

Il sommo Creator gli occhi rivolse
 al giusto lamentar del vecchio Carlo;
 e con subita pioggia il fuoco torse:
 né forse uman saper potea smorzarlo.
 Savio chiunque a Dio sempre si volse;
 ch'altri non poté mai meglio aiutarlo.
 Ben dal devoto re fu conosciuto,
 che si salvò per lo divino aiuto.⁴⁴

Difficile sottrarsi all'impressione che l'Ariosto, scrivendo queste due ottave, avesse in mente il passo delle storie di Erodoto (I, 87) in cui si descrive un analogo episodio di cui fu protagonista Creso, fatto prigioniero da Ciro e condannato al rogo, ma salvato, all'ultimo momento, da una provvidenziale e miracolosa pioggia provocata da Apollo, cui Creso si era rivolto chiedendo soccorso. Cito il brano nella versione latina di Lorenzo Valla, stampata a Venezia nel 1474:

Ibi Croesum, cognita per Lydos Cyri poenitentia, cum cerneret unumquemque extingueno devolvendoque igni incumbentem, nihil tamen profici, exclamando invocasse Apollinem, ut ipsi adesset, si quod ab eo donum illi gratum fuisset oblatum, ipsumque praesenti malo liberaret; ita, cum lachrymis Croeso deum invocante, nimbos repente, cum serenum ac tranquillum esset, contractos esset imbresque erupisse ac vehementissima aqua pluisse et rogam extinxisse. Ita Cyrum cognito deorum cultorem ac bonum virum esse Croesum et pyra deposuisse [...].⁴⁵

Come Creso, anche Carlo è uomo pio (narra Erodoto, nel medesimo capitolo, che Ciro ordinò di ardere vivo il re di Lidia «cupidus sciendum quis demonum liberaret Croesum, quem religiosum esse audierat»), e proprio per questa sua devozione Dio interviene a salvarlo; e anche Creso, come Carlo, aveva dovuto sostenere un terribile assedio (da parte dello stesso Ciro: cfr. Herod. I, 80-85).

⁴⁴ Ariosto, *Orlando furioso* cit., pp. 215.

⁴⁵ Herodoti Halicarnasei, *Historiae*, traductio e graeco in latinum per virum eruditissimum Laurentium Valensem, Venetiis impressa per Ioannem et Gregorium de Gregoriis, 1494 (IGI 4694), c. 10 v.

L'episodio del rogo di Creso è celeberrimo, ed è menzionato o narrato da innumerevoli autori antichi e moderni: ricordo Seneca, *De tranq. animi* XI, 12; Ausonio, *Ludus septem sapientum*, IV (*Solon*); Boezio, *De consol. philos.* II, 2; Vincenzo di Beauvais, *Spec. hist.* III, 17; *Mythogr. Vat.* I, 193 e II, 217; Petrarca, *Tr. Fame* II, 46-48; Ugolino Verino, *Epigr.* II, 28. Non è quindi improbabile che proprio a questo episodio si sia ispirato l'Ariosto nel passo qui sopra trascritto, dove il pio Carlo, salvato da una pioggia divina (che, in ricompensa dei suoi voti e della sua devozione, spegne il «fuoco», cioè l'assedio saraceno), assume per un attimo i connotati di Creso. A conferma, si osservi che anche nel *Furioso* la pioggia è improvvisa e inaspettata («subita pioggia»: VIII, 70, 3), e che anche l'Ariosto parla – metaforicamente – del «fuoco» provvidenzialmente spento dall'intervento celeste (e che «nessuno uman saper» avrebbe potuto smorzare, così come gli uomini di Ciro – dopo che quest'ultimo si è pentito della condanna inflitta a Creso – tentano inutilmente di spegnere il rogo su cui era stato fatto salire il re di Lidia).

IV. Il toro fra i leoni

Le ottave 14-15 del canto XVIII del *Furioso* ospitano un curioso paragone, relativo all'atteggiamento dei parigini davanti alle spaventose imprese compiute da Rodomonte all'interno della città:

Come se dentro a ben rinchiusa gabbia
 d'antiqua leonessa usata in guerra,
 perch'averne piacere il popul abbia,
 talvolta il tauro indomito si serra;
 i leoncin che veggion per la sabbia
 come altiero e mugliando animoso erra,
 e veder sì gran corna non sono usi,
 stanno da parte timidi e confusi:

ma se la fiera madre a quel si lancia,
 e ne l'orecchio attacca il crudel dente,
 vogliono anch'essi insanguinar la guancia,

e vengono in soccorso arditamente;
 chi morde al tauro il dosso e chi la pancia:
 così contra il pagan fa quella gente.
 Da tetti e da finestre e più d'appresso
 sopra gli piove un nembo d'arme e spesso.⁴⁶

L'Ariosto fa qui riferimento a un'usanza evidentemente diffusa: quella di introdurre nelle gabbie dei leoni, per divertire il popolo in occasione di feste o «cacce», tori o altri animali, che generalmente venivano dopo breve tempo assaliti e uccisi dai leoni stessi. Tracce di questa pratica sono attestate già in un epigramma di Marziale (IX, 71), dove si tratta di un leone e di un ariete tanto pacificamente quanto sorprendentemente conviventi in una medesima gabbia; ma molto più simile alla situazione immaginata dall'Ariosto è l'episodio avvenuto a Firenze nel giugno del 1514, durante i festeggiamenti organizzati in onore del duca di Milano Massimiliano Sforza. Il 25 giugno, in Piazza della Signoria, si tenne una «bella caccia» (descritta minuziosamente da Bartolomeo Masi e da Luca Landucci), nel corso della quale, però, i leoni non mostrarono la consueta ferocia. Così – come spiega il Landucci – venne presa una singolare iniziativa:

E perché e' lions non avevano fatto prova in Piazza nella caccia come s'aspettava, deliberorno di mettere uno orso grande fra' lions, e stettero senza fare male a l'orso più di; pure, a un tratto, un lione, di quei maschi, e grande, prese quello orso per la gola, e arebbelo finito, ma come dissono alcuni che vi si trovarono, una cosa incredibile, che una lionessa, veduto la quistione, andò a aiutare l'orso, e morse el lione tanto che lo lasciò; e così si stettero buon tempo insieme senza azzuffarsi, in modo che l'orso crebbe in modo ch'e' lions si stavano volentieri da parte.⁴⁷

⁴⁶ Ariosto, *Orlando furioso* cit., pp. 543-544.

⁴⁷ Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al 1542*, a cura di I. Del Badia, Firenze 1883 (rist. anast. a cura di A. Lanza, *ibidem* 1985), pp. 347-348. Per la testimonianza del Masi, cfr. Bartolomeo Masi, *Ricordanze dal 1478 al 1526*, a cura di G.O. Corazzini, Firenze 1906, pp. 141-44.

Perché il popolo ne avesse piacere (come scrive l'Ariosto), cioè, in questo caso, per fornire uno spettacolo supplementare, venne introdotto un orso nella gabbia dei leoni del Comune fiorentino; e, proprio come dice l'Ariosto, dopo qualche tempo uno dei leoni attaccò l'orso. Ma, incredibilmente, una leonessa intervenne in aiuto dell'orso, che così poté continuare a vivere indisturbato nella gabbia dei leoni, crescendo anzi al punto da intimidirli. Dall'episodio (che, a Firenze, fece scalpore) i poeti filo-medicei trassero lo spunto per una celebrazione delle virtù di Lorenzo il Giovane, identificato (in quanto discendente per parte di madre dalla casata degli Orsini) con l'orso (e resta traccia di questa operazione propagandistica anche nella miniatura di un codice coevo);⁴⁸ ma le due ottave ariostesche sopra citate testimoniano quanto frequente fosse la pratica di far 'divertire' il popolo collocando animali di vario genere (tori, orsi) nelle gabbie dei leoni.

V. Lisci e belletti

I vv. 202-228 della quinta satira dell'Ariosto sono caratterizzati – com'è noto – dalla polemica contro l'uso e l'abuso, da parte delle donne, di lisci e belletti; una polemica tradizionale, che torna anche in altre pagine ariostesche, segnatamente nella *Cassaria* in prosa (atto V, scena III) e nel Prologo della *Cassaria* in versi, vv. 33-70. Ecco le terzine in questione della satira V:

Voglio che se contenti della faccia
che Dio le diede, e lassi il rosso e il bianco
alla signora del signor Ghinaccia.

Fuor che lisciarsi, uno ornamento manco
d'altra ugual gentildonna ella non abbia;
liscio non vuo', né tu credo il vogli anco.

⁴⁸ Mi permetto di rinviare, per tutto questo, al mio «*Extincta viret laurus*». *L'immagine umanistica di Lorenzo de' Medici il Giovane*, «Studi Umanistici» III, 1992, pp. 187-217.

Se sapesse Erculan dove le labbia
pon quando bacia Lidia, avria più a schivo
che se baciasse un cul marzo di scabbia.

Non sa che 'l liscio è fatto col salivo
de le giudee che 'l vendon; né con tempre
di muschio ancor perde l'odor cattivo.

Non sa che con la merda si distempre
di circoncesi lor bambini il grasso
d'orride serpi che in pastura han sempre.

Oh quante altre spurcizie a dietro lasso,
di che s'ungono il viso, quando al sonno
se acconcia il steso fianco, e il ciglio basso!

Sì che quei che le baciano, ben ponno
con men schivezza e stomachi più saldi
baciàr lor anco a nuova luna il conno.

Il sollimato e gli altri unti ribaldi,
di che ad uso del viso empion gli armari,
fan che sì tosto il viso lor s'affaldi;

o che i bei denti, che già fur sì cari,
lascian la bocca fetida e corrotta,
o neri e pochi restano, e mal pari.⁴⁹

Il passo si rivela vicinissimo a un luogo del cosiddetto secondo prologo della *Calandra* di Bernardo Dovizi da Bibbiena (oggi in realtà considerato un prologo di commedia scritto per un'altra occasione, o piuttosto, secondo le parole del Padoan, «un prologo *passe-par-tout* [...] destinato genericamente a rappresentazioni teatrali in case private fiorentine»),⁵⁰ in cui si biasima l'abitudine femminile di «lisciarsi»; in particolare, si consideri il brano seguente:

Può egli essere che queste meschine non si accorghino che, per voler parer più belle, si fanno maschere, e si guastan la vita, e invecchiano dieci anni inanzi al tempo, e diventano grinze e isdentate, o vero co' denti sì sudici e lordi che sareb-

⁴⁹ Ariosto, *Satire* cit., pp. 49-50.

⁵⁰ G. Padoan, note a Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandra, commedia elegantissima*, testo critico e annotato a cura di G. Padoan, Padova 1985, p. 189.

be manco schifo a bacià loro... (presso che io non dissi qualche mala parola) che bacià loro la boca?⁵¹

Angela Casella ha collegato il prologo del Bibbiena (per la parte relativa alla polemica contro i belletti) con il suddetto passo del Prologo della *Cassaria* in versi, notando anche l'analogia con «alcuni particolari» della satira V, e concludendo (sulla base della cronologia: la *Cassaria* in versi è del 1531, la satira V è anteriore al 1520, così come il prologo del Bibbiena, morto nello stesso anno) che non è possibile stabilire con certezza i termini del rapporto tra il Bibbiena e l'Ariosto.⁵² In realtà, l'affinità tra il passo ora citato e i vv. 220-228 della satira ariostesca è talmente stretta da presupporre necessariamente un rapporto di dipendenza; e, cronologia alla mano, sembra verosimile concludere che è stato l'Ariosto ad attingere al prologo del Bibbiena, letto o ascoltato in un'occasione a noi sconosciuta, e messo a frutto sia per il particolare dei denti, sia, soprattutto, per l'osceno paragone dei vv. 220-222, il cui primo termine, taciuto e sottinteso dal Bibbiena, viene invece esplicitato nella satira: «sarebbe manco schifo a bacià loro... (presso che io non dissi qualche mala parola) che bacià loro la boca»; «ben ponno/ con men schivezza e stomachi più saldi/ bacià lor anco a nuova luna il conno».

Sempre in tema di lisci e di belletti, vorrei richiamare l'attenzione – in chiusa – su un particolare del monologo di Fulcio nella scena III del V atto della *Cassaria* in prosa:

Quanti bossoli, ampolle, vasetti, oh quante zachere si mettono in opera! In minor tempo si dovea di tutto punto armare una galea.⁵³

Nella redazione in versi, alla *galea* si sostituisce, per ragioni di ordine metrico (cioè per la necessità di ricorrere a una parola sdrucchiola), il *navilio*; ma nella voce *galea* la prima stesura della commedia conserva for-

⁵¹ *Ibidem*, p. 192.

⁵² Cfr. il commento ad Ariosto, *Commedie*, a cura di A. Casella-G. Ronchi-E. Varasi, Milano 1974 (*Tutte le opere cit.*, IV), pp. 1014-1015 e 1018-1019.

⁵³ *Ibidem*, p. 58.

se un ricordo di uno dei più celebri testi satirici sui belletti e i lisci femminili, vale a dire la prima frottola di Luigi Pulci, *Le galee per Quaracchi*.⁵⁴ Il componimento era probabilmente noto all'Ariosto, che sembra riecheggiarlo anche in un luogo della satira V, e precisamente ai vv. 214-216, dove la menzione del «grasso/ d'orride serpi» potrebbe non essere immemore dei vv. 38-39 della frottola pulciana: «Ch'i' vidi grasso in giarri/ di serpe e di ramarri».

⁵⁴ Si legge in Luigi Pulci, *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano 1986, pp. 21-30.

Margherita Ganeri

Vicende ottocentesche del romanzo storico

I – Poche questioni letterarie possono dirsi controverse come quella delle origini del romanzo storico. Il problema della cronologia del genere è stato spesso oggetto di dispute accanite. Operando una sintesi necessariamente riduttiva, vista l'ampiezza e l'estensione cronologica del dibattito, si può notare che i punti controversi della questione sono ancora oggi sostanzialmente due. Il primo riguarda il significato della locuzione «romanzo storico». Il secondo la questione della paternità del genere.

La prima questione è sicuramente assai complessa. Secondo una *querelle* di antica data esisterebbero almeno due accezioni, reciprocamente esclusive, del romanzo storico, da intendersi una in senso 'largo', l'altra in senso 'stretto'.¹ Chi sostiene la validità della prima accezione, retrodata la nascita del romanzo storico al 1600, sottolineando la linea di continuità che intercorre tra il romanzo romantico e la novella picaresca, il romanzo eroico, il romanzo pseudo memoriale, il romanzo del realismo domestico e il romanzo gotico. Il problema dei confini cronologici di un

¹ La questione delle origini del genere è stata molto studiata. Nelle prime pagine del *Romanzo storico*, Lukács si schiera a favore dell'accezione in senso stretto. La narrativa storica settecentesca per il teorico non è rapportabile al vero e proprio romanzo storico, che inizia con Walter Scott. Recentemente il problema delle origini è stato rivisto in una luce nuova nell'ambito degli studi sul romanzo postmoderno. A questo proposito cfr. E. Was-seling, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam-Philadelphia 1991, pp. 27-59.

genere letterario è certamente di ardua risoluzione. E tuttavia l'accezione allargata non tiene conto di un dato storico importante: che il romanzo ottocentesco si differenzia dai preesistenti generi a sfondo storico proprio perché la storia diventa in esso il soggetto centrale della narrazione. Nei generi indicati sopra, come il romanzo cavalleresco, quello picaresco e, soprattutto, il romanzo gotico, considerato l'antesignano più prossimo di quello romantico, la storia costituisce uno scenario immobile, uno sfondo stereotipato, un elemento quasi accessorio della narrazione. Allargare la definizione di romanzo storico a questi generi significa non tener conto delle radicali innovazioni visibili nel romanzo romantico. Inoltre, se ad identificare il romanzo storico è sufficiente la presenza di un'ambientazione dotata di riferimenti a luoghi, costumi o avvenimenti storici, non vi è praticamente nessun testo letterario che si sottragga all'inclusione nella categoria. Estendere indiscriminatamente la categoria significa in effetti renderla insignificante.²

Da un punto di vista teorico, è certamente lecito negare l'esistenza del romanzo storico, sostenendo che il genere non possiede uno statuto autonomo rispetto a quello del romanzo. L'operazione risulta tuttavia poco fruttuosa in termini storiografici. La categoria del romanzo è infatti troppo ampia per render conto delle differenze fondamentali che intercorrono tra tipi diversi. È vero che i generi letterari sono condizionati dall'adozione di registri narrativi già a monte diversificati sotto il profilo della strategia espressiva e della modalità della rappresentazione. Al registro del verosimile, ad esempio, si contrappongono i registri del comico, del favolistico, del fantascientifico, e così via. Ma mentre i registri sono categorie che toccano trasversalmente lo spazio di più generi, i 'modi' e i generi sono forme storiche dotate di marche distintive e di tratti e caratteri

² Si può aggiungere che chi considera il romanzo storico un genere universale le cui origini risalgono molto indietro nel tempo, non tiene conto di un fattore determinante: l'importanza assunta dalla ricerca storica tra il Settecento e l'Ottocento. Ha scritto recentemente lo storico inglese Geoffrey Elton che la storia assunse nel Settecento il ruolo di disciplina-guida toccato per secoli alla teologia: «Si pensava infatti che l'esperienza del passato, accuratamente studiata con criteri professionali, fosse la migliore guida per la comprensione della condizione umana» (G.R. Elton, *Ritorno alla storia. Né scienza né letteratura: l'obiettività del passato contro gli eccessi della teoria e del narrativismo*, Milano 1994, p. 12).

specifici. Sotto il profilo della definizione del genere, ad esempio, non è sufficiente affermare, come pure è stato fatto, che in quanto forma letteraria legata al registro del verosimile, il romanzo storico rientri nella categoria del realismo. Il realismo non è un genere, ma una istanza, a sua volta dotata di un significato storico preciso (la tendenza delle arti manifestatasi nella seconda metà dell'Ottocento) e di un significato metastorico. Quando si pensa al romanzo come ad un genere 'realistico' si attiva la categoria metastorica del registro e non quella storica del genere. Il rischio maggiore dell'adozione di un'accezione allargata del romanzo storico può essere in effetti quello di trascurare un passaggio essenziale della storia letteraria degli ultimi secoli: la nascita del romanzo borghese.

Il secondo punto controverso della questione riguarda la paternità del genere. Tradizionalmente tale paternità viene attribuita a Walter Scott (*Waverley*, che è del 1814, è considerato il capostipite del romanzo storico). Opponendosi a questa attribuzione, molti studiosi negano che i romanzi di Scott posseggano caratteri distintivi rispetto ai preesistenti generi a sfondo storico, come il romanzo gotico. La paternità andrebbe attribuita a scrittori minori del Settecento, come Ann Radcliffe, dai quali Scott avrebbe attinto a piene mani.³

La questione della paternità di un genere letterario appare in buona parte oziosa. È ovvio infatti che la nascita di un genere non può essere ricondotta, se non in casi molto particolari, all'invenzione individuale. Il genere si costituisce sempre all'interno di una tradizione. Nel caso del romanzo storico, può essere convenzionalmente accettabile indicare in Walter Scott l'iniziatore. Le opere di Scott, infatti, pur fortemente influenzate dalla tradizione del romanzo gotico, in qualche modo si staccano da quella tradizione per avviarne un'altra nuova, con il riconoscimento pieno della comunità dei letterati e dei lettori. Una distinzione fondamentale tra il romanzo scottiano e il precedente romanzo a sfondo

³ Gli esempi di questo tipo di argomentazioni sono frequentissimi. Qui si può citare un numero speciale della «Revue d'histoire littéraire de France» dedicato al romanzo storico, a cura di J. Molino, n. 75, 1975. Una posizione provocatoria è quella di J. Le Goff, *Naissance du roman historique au XII siècle*, «La nouvelle revue française» (238), pp. 163-173.

storico è che quest'ultimo non si colloca in una posizione di collegamento esplicito con la scienza storica, laddove il romanzo di Scott presuppone la ricerca storiografica e assume rispetto ad essa una funzione complementare. Questa distinzione è fondamentale, perché consente di leggere la nascita del genere in rapporto alla progressiva divisione tra le branche del sapere innestatesi con l'avvento dell'era moderna. I fattori culturali che stanno dietro la nuova produzione letteraria sono fondamentalmente due: la diffusione delle ideologie liberali borghesi e il successo della 'scienza storiografica'. Il forte impulso che la storiografia ricevette con l'illuminismo e con gli studi degli Enciclopedisti francesi fu almeno in parte una conseguenza dello sviluppo del pensiero scientifico occidentale. A partire dalla fine del Settecento la scienza, divenuta, per la prima volta nella storia dell'Occidente, una branca del sapere autonoma e dotata di un proprio statuto epistemologico, cominciò ad acquisire un'importanza crescente. Si trattò di un processo rivoluzionario che provocò una profonda crisi all'interno della tradizionale cultura umanistica, costretta a fronteggiare una scissione mai prima conosciuta tra l'identità intellettuale e sociale del letterato e quella dello scienziato. Il romanzo storico risponde in parte a questa crisi. Il bisogno di condurre l'analisi storica all'interno della letteratura, su un terreno alternativo a quello della storiografia, se da una parte è dettato dalla necessità di interpretare le grandi trasformazioni storiche e politiche in atto, dall'altra costituisce il tentativo di una riappropriazione dei ruoli culturali tradizionali della letteratura, messi a rischio dal processo di modernizzazione delle nazioni europee.

La moda europea del romanzo storico, in effetti, va letta alla luce di un più generale fenomeno di diffusione del romanzo, diffusione cominciata agli inizi del secolo scorso. Se l'avvento dell'era moderna fu legato, com'è noto, ai grandi rivolgimenti economici e politici che portarono alla nascita dello Stato borghese, lo spazio della fruizione letteraria venne profondamente modificato dal nuovo assetto economico-sociale. Tali rivolgimenti provocarono infatti una trasformazione delle istituzioni letterarie e, per conseguenza, del gusto del pubblico. Anche in Italia, dove la situazione politica rendeva assai lento il processo di modernizzazione ri-

spetto all'Inghilterra o alla Francia, il successo del genere fu soprattutto il prodotto di un nuovo tipo di circolazione letteraria, legata alla stampa giornalistica. Molti romanzi, seguendo la moda inglese e francese, uscirono a puntate su riviste letterarie, fino a che questa forma particolare di pubblicazione non divenne, intorno alla metà del secolo, quasi la norma.

Lo sviluppo del romanzo storico appare collegato a quello della storiografia letteraria. Anche la storia della letteratura, intesa nel senso moderno del termine, nasce nel nostro paese nei primi decenni dell'Ottocento. Non si tratta di un caso. Se il romanticismo suscitò uno specifico interesse per la storia in quasi tutti i campi del sapere, tale interesse era legato all'emergere delle identità nazionali e derivava soprattutto dal bisogno di autocoscienza dei popoli. A conferma che l'interesse storico esprimeva soprattutto la ricerca di un'identità culturale nazionale, sta il fatto che nel nostro paese molte storie letterarie ottocentesche erano a carattere locale e regionale. Significativamente, spesso ne erano autori gli stessi scrittori di romanzi storici. Fra essi, va ricordato soprattutto Cesare Cantù, che scrisse anche manuali per le scuole.⁴ Rispetto alla narrativa romantica, la coeva storiografia letteraria rappresenta un fenomeno complessivamente assai meno innovativo. Poiché risentiva dei modelli eruditi del Settecento, essa era difficilmente concepita come un genere nuovo e di rottura. Ciò spiega perché la prima storia innovativa in senso pieno, la *Storia delle belle lettere* di Paolo Emiliani-Giudici, uscita nel 1844, fu pubblicata solo dopo l'esaurimento della stagione aurea del romanzo storico.

Nell'ambito degli studi sulla storiografia letteraria della prima metà dell'Ottocento,⁵ ben poche ricerche sono state condotte in parallelo con il romanzo storico. Questa carenza appare tanto più grave in quanto le relazioni che intercorrono tra la storiografia e la letteratura storica in tutto il

⁴ C. Cantù, *La letteratura italiana esposta alla gioventù per via d'esempi*, Milano 1851, e *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1865.

⁵ Fra gli studi sulla storiografia letteraria nell'Ottocento cfr. M. Guglielminetti, *Storia delle storie letterarie*, in AA.VV., *Fare storia della letteratura*, a cura di O. Cecchi e E. Ghidetti, Roma 1986; e D. Della Terza, *Le storie della letteratura italiana: premesse erudite e verifiche ideologiche*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. IV, *L'interpretazione*, Torino 1985, pp. 311-29.

corso dell'Ottocento «sono rappresentabili nei termini di un rapporto tra potenze impegnate a spartirsi le zone d'influenza».⁶ Persino la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, come ha notato Remo Ceserani, può essere vista come l'equivalente storiografico del romanzo storico, soprattutto sotto il profilo dell'adozione di strategie espositive e stilistiche.⁷ Sottolineare la dipendenza che intercorre tra la storiografia e la letteratura nell'Ottocento è essenziale per interpretare lo sviluppo novecentesco del romanzo. In effetti, se è certamente vero che il romanzo romantico «sprigionava disegni espansivi» nei confronti della storiografia, manifestando così la propria «vocazione imperialistica che fa di esso lo specchio più emblematico della civiltà ottocentesca»,⁸ è altrettanto vero che a un certo punto l'impulso viene meno e i confini vengono fissati. Secondo alcuni, il divorzio è avvenuto perché la letteratura si è allontanata sempre più da uno statuto di credibilità scientifica. Questa sarebbe la ragione principale della decadenza del romanzo storico. Molti teorici contemporanei, tuttavia, sostengono che negli ultimi decenni le barriere tra storiografia e letteratura abbiano ripreso a riassottigliarsi. Essi spiegano su questa base la rinascita del genere e il ritorno d'attualità di questioni teoriche ed epistemologiche per molti aspetti affini a quelle dibattute nell'Ottocento.

II – Attraverso una disamina degli studi più recenti che hanno per oggetto lo statuto del romanzo risorgimentale è possibile individuare alcune chiavi teoriche relative alla definizione del genere. La maggior parte degli studi sull'argomento è riconducibile agli ambiti della sociologia della letteratura e della narratologia. La narratologia, com'è noto, fornisce una

⁶ M. Legnani, *Riflessioni su storiografia e romanzo in prospettiva novecentesca*, in AA.VV., *I racconti di Clío: Tecniche narrative della storiografia*, Atti dell'omonimo convegno di studi, Arezzo 6-8 novembre 1986, Pisa 1987, p. 254.

⁷ «Nella *Storia della letteratura italiana* il De Sanctis usa gli artifici delle descrizioni di massa comuni nei romanzi [...] e mescola, come nei romanzi storici, personaggi fittizi ed esemplari con personaggi realmente vissuti, e riutilizza, come documenti e fonti, le opere scritte della letteratura del passato» (R. Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Torino 1990, p. 19).

⁸ *Ibidem*.

serie abbastanza ampia di strumenti e chiavi per l'analisi tipologica. Sono categorie universalmente note la *fabula* e l'intreccio, l'azione, la scena, il montaggio e il sistema dei personaggi. Oltre ad esse, ciò che la narratologia utilizza in via prioritaria per lo studio del romanzo è la disamina dei due livelli assiologici della narrazione, il tempo e lo spazio. Il livello del tempo, soprattutto, anche se «la parola riveste significati differenti secondo i differenti sistemi di riferimento adottati»,⁹ riveste un'importanza fondamentale. Rifacendosi ad una delle tante tipologie esistenti, quella di Bourneuf e Ouellet, si potrà distinguere ad esempio tra un tempo dell'avventura, un tempo storico, un tempo della scrittura e un tempo della lettura. L'articolazione dello spazio, a sua volta, potrà essere analizzata partendo da un inventario dei luoghi per arrivare ad una topografia degli spostamenti e degli itinerari. Sul piano dello spazio, inoltre, potrà essere sondata la modalità della rappresentazione, che potrà essere descrittiva, evocativa, metaforica, simbolica, ecc. Oltre al tempo e allo spazio, categorie essenziali per lo studio tipologico del romanzo sono 'il punto di vista' e 'la prospettiva narrativa'. La loro applicazione consente di individuare il 'patto narrativo' istituito a livello di finzione testuale tra il narratore e il lettore e di operare una distinzione tra i diversi tipi pragmatici di narratore, da quello autobiografico a quello testimoniale, da quello omodiegetico a quello eterodiegetico e così via.

Per la ricostruzione dello statuto del romanzo storico, particolarmente proficua sembra essere l'osservazione del patto narrativo. Sempre fondamentale per identificare lo statuto di un genere letterario, nel romanzo storico il patto narrativo assume un'importanza cruciale, proprio perché il genere è esplicitamente fondato su una relazione fiduciaria tra autore e lettore. Nel romanzo storico l'autore, per così dire, delimita la propria libertà inventiva sottoponendola al vincolo della verità storica. Il rapporto che intercorre tra storiografia e letteratura può mutare, possono mutare le filosofie della storia e i canoni estetici. Ciò che rimane costante

⁹ R. Bourneuf e R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Torino 1976 (ed. or. *L'univers du roman*, Paris 1972), p. 123.

è il patto che lega il tipo di discorso storico al lettore e che dice «ciò che è accaduto», mentre il patto letterario, al di là delle differenze delle forme e dei sottogeneri, sembra continuare a dire «ciò che non è accaduto» [...]. In particolare il romanzo storico sembra porre al proprio centro il rapporto tra presente-passato-futuro, in termini di soggetti collettivi e di relazione tra individuo e istituzioni.¹⁰

Il patto fiduciario assume nel romanzo storico una forma peculiare, quella per cui il lettore da una parte è rassicurato sulla veridicità di quanto si narra, e dall'altra «sa di trovarsi di fronte ad una scrittura di secondo grado, con le conseguenti operazioni di distanza e di ironia».¹¹ Al fine di realizzare questo patto, lo scrittore ha bisogno di autocertificarsi, di presentarsi come il garante della verità dei dati da cui origina il racconto. Per consolidare tale immagine agli occhi del lettore, l'autore si serve di una serie di indicazioni paratestuali, che offrono a loro volta una seconda chiave per l'identificazione statutaria del romanzo storico. Con il termine di paratesto, derivato da Genette, si indica di solito l'apparato di accompagnamento al testo, costituito dal titolo, il sommario, la prefazione, le eventuali note esplicative, ecc. La struttura del paratesto è ovviamente condizionata dalle forme della stampa e dai canali della circolazione editoriale. Nell'ambito delle ricerche sul romanzo storico del primo Ottocento, diversi studi sono stati recentemente dedicati all'analisi della struttura paratestuale delle opere letterarie. Uno studio accurato e sistematico è stato condotto da Margherita Di Fazio su un campione di ventotto romanzi, circa un quarto dell'intero *corpus* esistente¹². Adoperando una terminologia genettiana, la studiosa formula un'ulteriore distinzione tra paratesto e peritesto, distinguendo il frontespizio, il titolo, la dedica, le epigrafi, le appendici, le note, l'indice e le ripartizioni interne del testo, dai testi scritti come le premesse o le introduzioni. Sia gli elementi del paratesto che quelli del peritesto, sottolinea giustamente Di Fazio, sono elementi che incidono sulla ricezione, preparando il lettore al-

¹⁰ G. Pagliano, *Le costanti narrative*, in AA.VV., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma 1988, p. 44-45.

¹¹ *Ibidem*, p. 74.

¹² M. Di Fazio, *Dal titolo all'indice: forme di presentazione del testo*, in AA.VV., *L'età romantica cit.*, pp. 57-123.

l'atteggiamento ricettivo voluto dal testo. In questo senso, un ruolo particolare è giocato dalla prefazione, il luogo testuale della prima apparizione dell'autore. Anche per un'altra studiosa del romanzo storico, Marinella Colummi Camerino,

la prefazione non è solo un supporto teorico e un punto d'appoggio esterno [...]. Essa si presenta non infrequentemente nella veste di *fictio*, in un rapporto di anticipazione, di integrazione, di allusivo richiamo.¹³

Lasciando da parte il paratesto, un'analisi comparativa dettagliata degli elementi del testo è stata invece condotta da Graziella Pagliano su un *corpus* di otto romanzi storici, alla ricerca delle «costanti narrative». Le costanti dei romanzi ottocenteschi, visibili soprattutto sul piano del «contenuto narrativo», sono le indicazioni cronologiche (secoli, anni, mesi, giorni), le descrizioni di abitudini e stili di vita, le ricostruzioni di vesti, arredi, architetture, e, soprattutto, le citazioni dirette da fonti storiche e storico-letterarie. L'analisi della Pagliano consente di individuare alcune costanti anche sul piano della tecnica stilistica. Le più importanti sono le proposizioni pospositive, come «allora ... ora», i richiami espliciti e frequenti del narratario da parte del narratore, le epigrafi e le asserzioni commentative relative alle vicende narrate (contenute spesso nei cappelli o nei titoli dei capitoli).¹⁴ Costanti sono inoltre anche le note esplicative a piè di pagina, che spiegano il significato di vocaboli arcaici o desueti. La studiosa ha in seguito condotto un ulteriore studio su un *corpus* più ristretto di romanzi,¹⁵ mirando alla ricostruzione degli elementi strutturali sulla base di una distinzione «*inventio/dispositio* o *fabula/soggetto*» e «discorso soggettivo/racconto oggettivo». Questo secondo studio ha con-

¹³ M. Colummi Camerino, *Il narratore dimezzato*, in AA.VV., *Storie su storie: indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, Verona 1985, p. 100.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 48-50. I romanzi su cui la Pagliano ha condotto l'analisi sono *Il castello di Trezzo* di G.B. Bazzoni, *La battaglia di Benevento* di F.D. Guerrazzi, *Ettore Fieramosca* e *Nicolò de' Lapi* di M. D'Azeglio, *Marco Visconti* di T. Grossi, *Margherita Pusterla* di Cantù, *Il rinnegato salentino* di G. Castiglione.

¹⁵ G. Pagliano Ungari, *Il romanzo storico del Risorgimento italiano*, in AA.VV., *La pratica sociale del testo. Scritti in onore di Erich Köhler*, a cura di C. Bordoni, Bologna 1982, pp. 189-202.

dotto alla conclusione per cui il narratore del romanzo ottocentesco è sempre

onnisciente, extradiegetico e impersonale, nel senso che conosce tutto degli avvenimenti e dei pensieri dei personaggi, non ha preso parte agli avvenimenti e non fornisce notizie e descrizioni su se medesimo.¹⁶

L'analisi narratologica delle azioni e delle situazioni narrative ricorrenti nel *corpus* a livello di *fabula* consente, secondo la Pagliano, di mettere in luce «la natura della Storia rappresentata». Se le azioni più ricorrenti sono infatti il divieto e l'obbligo, accompagnati dalla vendetta, dall'inganno e dal tradimento, la storia che ne deriva è vista come «il risultato delle azioni di singoli uomini nei loro rapporto di odio e di amore all'interno di una sfera strettamente collegata a quella familiare».¹⁷ Il romanzo storico esprime quindi una fiducia nell'incidenza dell'azione umana nel farsi attivo della storia, fiducia che tenderà ad attenuarsi nella narrativa di fine Ottocento e nel Novecento fino a condurre alla dissoluzione dell'eroe e del personaggio centralizzato.

In conclusione, la ricerca sullo statuto del romanzo storico sembra oggi orientarsi soprattutto sul rapporto relazionale istituito a livello di *fictio* narrativa tra autore e lettore, o meglio, con terminologia genettiana, tra narratore e narratario. In effetti, un'analisi delle strategie di autocertificazione dell'autore e di appellazione del lettore si rivela proficua anche per riconoscere le fasi di passaggio e di trasformazione interna del romanzo storico. Ecco ad esempio come Carlo Varese, con modo tipico della prima fase del genere, si rivolge al lettore:

Se non c'incalzasse un desiderio di venirme quanto più presto al nodo principale di questa nostra narrazione, e di presentare sul davanti del quadro quelle figure per le quali siamo andati finora pingendone il fondo, noi potremmo seguirne il nostro viaggiatore in questa sua corsa. [...]. Ma per non allontanarci troppo dal nostro proposito, stimiamo meno incongruo balzar d'un salto da Firenze al

¹⁶ *Ibidem*, p. 192.

¹⁷ *Ibidem*, p. 194.

Padovano che perderci in racconti che propriamente non si connettono con gli avvenimenti che abbiamo preso a narrare.¹⁸

L'appello di Varese serve a richiamare l'attenzione del lettore sulle fila della trama e sulla continuità del narrato. Indicazioni di tale tipo sono molto frequenti nei romanzi storici degli anni Venti. Attraverso simili richiami, gli scrittori istituiscono un rapporto fiduciario, intervenendo a tutelare i lettori con un atteggiamento esplicativo quasi didascalico. È stato giustamente notato che questa prassi autoriale può essere addebitata «alla scarsa identità di cui era storicamente depositario il genere e alla necessità di dare coerenza a un "ibrido"». ¹⁹ Essa è confermata da una infinità di esempi nei romanzi degli anni Venti e Trenta. Si può citare un passo tratto dal *Marco Visconti* di Tommaso Grossi, pubblicato nel 1834:

Ci duole d'aver dovuto intrattenere a lungo i lettori di pazze e scellerate profanazioni, e non vorremmo che ci venisse dato carico di non averle presentate con quel senso di gravità che sarebbe stato conveniente. Nel porre per saggio in azione uno, e non certo dei più scandalosi eccessi fra i tanti che accadevano alla giornata in quei tempi infelici, ci siamo ingegnati di farlo in modo che chi legge potesse cavarne un concetto più vicino al vero che si potesse: abbiám voluto a bello studio lasciargliene un'impressione cruda, fastidiosa, quale la si trae dalla lettura delle cronache dei contemporanei.²⁰

L'evocazione del destinatario, com'è noto frequente anche in Manzoni, diventa un elemento tipico del romanzo storico e può pertanto essere vista come una sua caratteristica statutaria. L'atteggiamento esplicitante del narratore cambia in seguito all'assestamento storico del genere. Dopo gli anni Quaranta, conclusasi la fase di massimo successo ma anche di maggiore reattività nei confronti del romanzo storico, avviene un mutamento sostanziale nell'atteggiamento del narratore. Si guardi per esempio al passo seguente, tratto dal *Niccolò de' Lapi* di Massimo D'Azeglio:

¹⁸ C. Varese, *Sibilla odaleta. Episodio della guerra d'Italia alla fine del secolo XV*, Milano 1827, 2 voll., I, p. 81.

¹⁹ Colummi Camerino, *Il narratore dimezzato* cit., p. 18.

²⁰ T. Grossi, *Marco Visconti. Storia del Trecento cavata dalle cronache di quel tempo* (1834), Firenze 1915.

Trovata muta, insufficiente la storia, mi volsi alle cronache, ai carteggi, ai prioristi del tempo, alle tradizioni del popolo, ai monumenti. Interrogai le torri, le mura di Firenze [...]. Corsi il contado, salii sui monti di Pistoia e mi consolai il cuore e l'orecchio udendo poveri pastori e contadini parlarmi la lingua del Firenzuola.²¹

Qui l'autore appare sicuro della legittimità della propria ricerca storica 'alternativa', fino ad affermare liberamente di aver trovato la storia ufficiale «muta e insufficiente». Al tempo stesso, tuttavia, l'immagine dello scrittore diventa convenzionale e codificata. Si tratta di una immagine che rientra in un *cliché* romantico, dominato da toni enfatici e retorici. La sicurezza del narratore presuppone l'affermazione sociale del genere letterario, la sua accettazione da parte del pubblico e il suo successo. Ma la codificazione dell'immagine dello scrittore manifesta l'approssimarsi della sua crisi, visibile anche sotto il profilo della relazione testuale narratore-narratario.

La crisi appare nettamente avviata intorno alla fine degli anni Cinquanta. In questi anni il romanzo storico ha perso ogni connotazione di freschezza e novità e non è più di moda né presso i lettori né presso gli scrittori. La perdita di popolarità non provoca la scomparsa del genere ma contribuisce ad una sua radicale trasformazione. Di fronte alle mutate aspettative del pubblico e al nuovo orizzonte della ricezione, il genere letterario si trasforma fino al punto da non essere più riconoscibile in modo immediato. Le innovazioni strutturali del romanzo riflettono il graduale declino della stagione culturale in cui esso si era originariamente sviluppato. Si tratta di un declino che sarà definitivo dopo la costituzione dell'Unità d'Italia, ma che già in questa fase comincia ad essere visibile. Il romanzo risorgimentale era portavoce della visione della storia di una ben determinata classe sociale in fase di ascesa economica e politica, quella borghesia liberale che si riconosceva nei valori della rivoluzione francese, significativamente da molti attribuiti anche alla figura di Na-

²¹ M. D'Azeglio, *Prefazione a Niccolò de' Lapi ovvero I Palleschi e i Piagnoni*, Milano 1841, pp. 5 e 7.

poleone Bonaparte. Con la costituzione dell'Unità d'Italia, gli ottimismo della borghesia perdono terreno di fronte alla nuova realtà della nazione e alla consapevolezza delle enormi difficoltà economiche, sociali e culturali che ne bloccano il risanamento. La stessa filosofia patriottica si trasforma gradualmente in una retorica nazionalistica. Non c'è dubbio che la stagione del romanzo risorgimentale si chiuda sull'onda di questa delusione. Persa la valenza politica, il genere viene rifiutato in quanto veicolo dei valori risorgimentali. Ma è proprio questo rifiuto a favorirne il rinnovamento, sia sotto il profilo dei registri e delle tonalità stilistiche, sia sotto quello del gusto per l'esotico e per l'antico. La periodizzazione storiografica proposta da Lukács, che indica all'altezza del 1848, con l'esaurimento delle spinte rivoluzionarie, l'avvio di una nuova fase del romanzo storico in Europa, può essere grosso modo accettata, con il correttivo di circa un quindicennio di ritardo, anche per l'Italia. È noto che Lukács considera quella successiva al '48 come una fase di declino e di decadenza del romanzo storico. Noi qui accettiamo la periodizzazione proposta dal filosofo ungherese ma non ne accogliamo il giudizio svalutativo. Senza entrare nel merito delle argomentazioni lukácsiane, che si basano non solo sull'evoluzione letteraria del genere ma anche sui valori e sul senso della storia di cui sono portatori i romanzi posteriori al '48, si può sostenere che è proprio a partire dalla seconda metà del secolo scorso, dopo la fine della stagione romantica, che il romanzo storico comincia ad arricchirsi e a svilupparsi fino a diventare un modello duttile e complesso. Riteniamo che sia poco elastica la tesi, sostenuta da molti, secondo cui l'identificazione del genere sarebbe strettamente legata alla presenza di una specifica ideologia storico-politica. Che l'aderenza ad una ideologia progressista debba essere una condizione statutaria del romanzo storico, ci sembra contestabile. Se è vero infatti che le ideologie della storia sono riconducibili ad un contesto epocale più che alle singole opere, attribuire allo statuto di un genere il paradigma di una determinata interpretazione significa negarne la possibilità di esistenza in più di un contesto storico. Ovviamente, con l'esaurirsi delle ideologie, il genere subisce trasformazioni che possono essere anche sostanziali, in quanto la visione della storia condiziona le modalità della rappresentazione. E tut-

tavia, bastano queste trasformazioni a sancire la rottura della tradizione letteraria che si esprime nel genere? Ancora una volta, è forse soprattutto una questione di opzioni. Si può decidere di dare risalto alla discontinuità della tradizione letteraria o viceversa se ne può voler esaltare la continuità. I generi possono essere visti come strumenti per la classificazione o come chiavi di volta utili per la lettura storiografica e l'interpretazione di fenomeni generali della storia letteraria. Fra le due opzioni, chi scrive privilegia la seconda e sostiene la tesi di una continuità del romanzo storico tra il romanticismo e il positivismo. Ciò non esclude la consapevolezza che negli anni che separano la prima stagione del successo letterario dalla fase del secondo Ottocento, il genere si sia profondamente modificato, passando attraverso fratture, rotture e svolte cruciali. Queste non rendono però impraticabile una ricerca fondata sulla continuità storica. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del secolo scorso, la trasformazione del romanzo storico appare già avviata. In alcuni romanzi di rilievo molte delle linee di tendenza dominanti nella letteratura del secondo Ottocento sembrano già tracciate.

III – Dal punto di vista delle innovazioni, appare significativo il caso di *Cent'anni* di Giuseppe Rovani, composto tra il 1857 e il 1864. Tra il '43 e il '45 Rovani aveva scritto tre romanzi storici da lui stesso definiti «classici»: *Lamberto Malatesta*, *Valenzia Candiano* e *Manfredo Pallavicino*. Dopo la stesura dei *Cent'anni*, l'autore sconfessò le prime opere, ritenendole «frutto dell'età dell'innocenza» rispetto all'opera matura, che egli non definisce romanzo storico ma «romanzo sociale». Ad uno sguardo attento, però, le differenze tra i primi tre e l'ultimo dei romanzi di Rovani sono più apparenti che sostanziali. Tanto le prime opere quanto i *Cent'anni* posseggono tratti tipici dei romanzi storici classici con l'aggiunta di una serie di elementi nuovi. Fra quest'ultimi è da notare anzitutto l'estensione dell'arco cronologico, che abbraccia circa un secolo e si conclude con il ritorno all'attualità e al presente storico del narratore. Nei *Cent'anni* la narrazione è affidata ad una voce narrante omodiegetica, collocata all'interno della narrazione. Il narratore tuttavia non è qui autobiografico ma testimoniale. L'io narrante è quello di uno storico in-

tento a registrare e verificare, con l'ausilio di un lavoro supplementare di ricerca documentaria, i ricordi del novantenne Giocondo Bruni, testimone oculare dei cento anni narrati. La ricostruzione della storia è affidata alla memoria individuale di un personaggio, spettatore e testimone. Nella costruzione retrospettiva della narrazione, che è ad inversione analettica,²² appare evidente la perdita di fiducia nelle capacità di lettura e di controllo della storia. La stessa necessità di accreditare la verità del narrato attraverso la presenza di un testimone è espressione di questa incertezza gnoseologica, che si manifesta d'altra parte anche nella rottura del punto di vista superiore del narratore onnisciente. Nel romanzo di Rovani, il narratore si rivolge costantemente al lettore, in modo esplicito e diretto. E tuttavia non lo fa per illuminarlo o per guidarlo nel percorso della lettura, ma per affermare la propria ignoranza rispetto ai fatti narrati, ponendosi così sul suo stesso piano. Tutt'altro che narratore onnisciente Rovani guarda la storia, per così dire, dal basso, fingendo di essere all'oscuro dei futuri svolgimenti del romanzo proprio come ne è all'oscuro il lettore. Può darsi che nel caso di Rovani l'incertezza del narratore, che non ostenta un dominio sulla materia narrata, sia stata in parte determinata, com'è stato sostenuto, dalla posizione sociale dello scrittore. Questi non era un borghese, come la maggior parte dei romantici, ma viveva del mestiere di romanziere (e nei libri sono frequenti i riferimenti alla propria condizione di povertà). Le sue opere furono scritte quasi tutte per commissione. Lo stesso *Cent'anni* fu commissionato dalla «Gazzetta Ufficiale» di Milano, su cui uscì a puntate a partire 1857. Il cambiamento dell'autocertificazione e del patto narrativo, in ogni caso, è radicale. Secondo Peter De Meijer

²² Si definisce ad inversione analettica il racconto storico o memoriale che parte da un tempo posteriore a quello della narrazione vera e propria, in genere per consentire la presentazione del personaggio-narratore, e si conclude poi con il ritorno al tempo iniziale. È una struttura molto frequente nei romanzi storici.

si coglie nel discorso medio di questo narratore autoriale il passaggio dalla modalità del discorso storiografico al discorso del cronista moderno, del giornalista.²³

Lo scrittore infatti non si presenta più come una guida che ne sa più del lettore, ma come un intrattenitore, un cantore da osteria, un uomo di mondo esperto di questioni di donne, di storie amorose, di vino e di piaceri della tavola. L'atteggiamento è dissacratorio nei confronti del romanzo tradizionale. Ecco ad esempio come Rovani si rivolge al pubblico femminile:

Di tutte le forme della letteratura e della poesia, il romanzo è la più disprezzata, e per alcune classi di persone la più aborrita. La lettura di un romanzo si fa di solito di nascosto e lontano possibilmente dagli occhi de' curiosi, press'a poco come quando si commette un peccato. Se una ragazza è in odore di gran leggitrice di romanzi, storna da sé qualsiasi possibilità di matrimonio; la spina dorsale deviata, il broncocele, la clorosi, l'isterismo, l'epilessia, sono in una fanciulla, contro i giovanotti assetati che vogliono mettere casa, spauracchi meno spaventosi dell'abitudine a leggere romanzi.²⁴

Rispetto alle opere giovanili, nei *Cent'anni* la consapevolezza del declino del genere storico diventa esplicita e manifesta. Il romanzo assume la forma della *machine*, del ciclo, di una storia sociale delle generazioni familiari. I registri narrativi si moltiplicano e l'opera assume una forma slegata e frammentaria, ad episodi, condizionata del resto, come si è detto, dalla pubblicazione a puntate. Il risultato è un calderone in cui le contraddizioni diegetiche e stilistiche vengono superate solo grazie all'intervento diretto dell'autore, che riappare di continuo nel testo, pronto a strizzare l'occhio al lettore, mentre la storia dipana i suoi molteplici segmenti narrativi. La posizione di Rovani sul romanzo storico può essere desunta dalla prefazione inclusa nell'edizione a stampa di *Cent'anni*,

²³ P. De Meijer, *Le forme del narrare: la prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. IV, *L'interpretazione* cit., p. 800.

²⁴ G. Rovani, *Cent'anni*, vol. I, Milano 1975, p. 1.

un *Preludio* caratterizzato dal consueto tono goliardico, autoironico e insieme salottiero:

Cent'anni è il titolo del nostro lavoro, e cent'anni dovremo veder passare di fuga dinnanzi a noi, cominciando dalla metà del secolo andato e chiudendo alla metà del secolo corrente. Vedremo le parrucche cadenti a riccioni stare ostinate contro i topè; vedremo il topè subire più modificazioni e concentrarsi nel codino col chiodo. [...] Vedremo la cipria, che imbiancava i capelli neri, di mutamento in mutamento, svolgersi in quell'empiaastro che oggi fa diventar neri i capelli bianchi. [...] D'altra parte vedremo il progresso dello spirito umano, pur subendo le altalene dei capricci della moda, trovare la sua uscita e andare innanzi. E vedremo le arti camminare a spinapesce, perché il nostro romanzo dev'essere anche un trattato d'estetica. [...] Le promesse sono gigantesche e presuntuose; ma guai a chi promette poco. Il lettore lo piglia tosto in parola.²⁵

Nonostante non possa dirsi un'opera di grande rilievo artistico, *Cent'anni* rappresenta un passaggio fondamentale nella storia del romanzo storico e in generale nella narrativa italiana del secolo scorso. Nell'epoca di Rovani, la letteratura è diventata una forma di intrattenimento al servizio del giornale. Il senso dell'impegno culturale e politico che aveva caratterizzato la stagione romantica è scomparso e il romanzo si incanala verso una produzione sempre più vicina alle esigenze del consumo letterario. La macrostoria politica di un secolo, nonostante la partecipazione diretta di personaggi come Napoleone Bonaparte, Alessandro Verri, Ugo Foscolo, resta nel romanzo di Rovani sullo sfondo di una vita quotidiana borghese, una vita media in cui prevalgono le storie d'amore, i tradimenti, gli adulteri e le passioni. I personaggi, del resto, non sono eroi ed eroine. Essi appaiono in scena per essere rapidamente destituiti dal ruolo di protagonisti, travolti da una macchina della scrittura che procede in nome di una costante accentuazione della finzione e del romanzesco. Nel romanzo si accampano in primo piano gli scenari da *feuilleton* e la narrazione assume i toni della cronaca rosa e del pettegolezzo giornalistico. Commenti come il seguente, ad esempio, nel presentare l'entrata in scena di un nuovo personaggio, sono in Rovani frequentissimi:

²⁵ *Ibidem*, pp. 4-6.

Che interesse desterebbe il nostro racconto se fosse concesso di manifestare il nome e il cognome di questa nuova eroina [...]; è un dolore per noi, che siamo artisti nemicissimi del convenzionale, l'essere costretti a trattare questo personaggio come se fosse un ideale, mentre fu vivo, e vero e realissimo.²⁶

Non mancano nel libro la chiacchiera politica e quella sul costume, né sono infrequenti i giudizi su poeti e letterari, sui musicisti, sul teatro e in generale sulla vita culturale del tempo. Personaggi e situazioni storiche sono presentate nel testo senza particolari preoccupazioni stilistiche e letterarie, secondo, appunto, lo stile della cronaca. Ma la differenza principale rispetto al romanzo risorgimentale consiste nell'autocertificazione dell'autore, nell'immagine nuova con cui lo scrittore si presenta ai lettori. Soprattutto guardando a questo aspetto, e alla frattura dell'onniscienza romantica, si può affermare che il romanzo storico degli anni Cinquanta e Sessanta rappresenta un ponte di passaggio tra il romanzo romantico e quello verista.

IV – La crisi del narratore onnisciente appare ben visibile nelle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, composte nel 1858, e pubblicate postume nel 1867.²⁷ L'ampio arco cronologico del romanzo, che arriva a coprire quasi un secolo (dal 1775 al 1855) è ricostruito retrospettivamente, a partire dal presente della narrazione. La rievocazione è affidata alla memoria del narratore, protagonista e insieme testimone degli eventi narrati. Nelle *Confessioni*, il narratore è l'io narrante, un io autobiografico e omodiegetico. Con l'invenzione di questo tipo di narratore, nuovo per il romanzo storico, Nievo opera una sintesi tra le due tradizioni più rilevanti della letteratura italiana tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, la foscoliana e la manzoniana, introiettate sotto il profilo di ciò che Pieter De Meijer definisce «modi di condurre la narrazione». Il modello foscoliano è quello «dell'io narrante protagonista che

²⁶ *Ibidem*, vol. II, p. 891.

²⁷ Con il titolo *Memorie di un ottuagenario*.

ricorre alle modalità della confessione nella lettera-diario». ²⁸ Quello di Manzoni è il narratore onnisciente. Alla preesistente tradizione del romanzo storico, al di là di Manzoni, appartiene ovviamente solo il modello manzoniano. Ricordiamo infatti che dalle analisi narratologiche condotte sui *corpus* dei romanzi risorgimentali emerge invariabilmente la figura di un narratore «onnisciente, extradiegetico e impersonale [...] che non ha preso parte agli avvenimenti e non fornisce notizie e descrizioni su se medesimo». ²⁹ Nel caso di Nievo, invece, l'ottuagenario narratore Carlo Altoviti non solo ha preso parte agli avvenimenti, ma interviene spesso e volentieri a fornire notizie su di sé. È interessante in tal senso notare che l'opera inizia con una «breve introduzione sui motivi di queste mie confessioni». Le motivazioni, naturalmente, sono offerte dal narratore stesso, che così si presenta al lettore nelle prime righe del romanzo:

Io nacqui veneziano ai 18 ottobre del 1775, giorno dell'evangelista S. Luca; e morirò per grazia di Dio italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo. Ecco la morale della mia vita. E siccome questa morale non fui io, ma i tempi che l'hanno fatta, così mi venne in mente che descrivere 'ingenuamente' quest'azione dei tempi sopra la vita d'un uomo potesse recare qualche utilità a coloro che da altri tempi son destinati a sentire le conseguenze meno imperfette di quei primi influssi attuati. ³⁰

Si noti in questo passo la presenza dell'avverbio «ingenuamente», che serve a rafforzare il patto narrativo. In effetti, poiché la veridicità della storia è affidata al racconto del narratore, è necessario che questi appaia affidabile e credibile. Per essere credibile in quanto testimone storico, il narratore deve costantemente ribadire di essere fedele alla verità dei fatti. La strategia autoriflessiva, pertanto, non caratterizza solo l'*incipit* delle *Confessioni*, ma è la nota dominante dell'opera. La figura dell'ottuagenario è il filo coesivo del racconto, il polo della mediazione tra la *fabula* e

²⁸ De Meijer, *Le forme del narrare* cit., p. 801.

²⁹ Pagliano Ungari, *Il romanzo storico del Risorgimento italiano*, in AA.VV., *La pratica sociale del testo* cit., p. 192.

³⁰ I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, in *Opere*, a cura di S. Romagnoli, Milano-Napoli 1952, vol. 57, pp. 3-883 [*il corsivo è nostro*].

l'intreccio, il vero e proprio asse dominante della narrazione. Ciò comporta un patto fiduciario in cui l'appellazione e l'evocazione del lettore diventano sempre più esplicite e frequenti. Si veda ad esempio l'inizio del secondo capitolo:

Il maggior effetto prodotto nei lettori dal capitolo primo sarà stata la curiosità di saper finalmente chi fosse questo Carlino. Fu infatti un gran miracolo il mio, od una giunteria solenne di menarvi a zonzo per un intero capitolo della mia vita, parlandovi sempre di me, senza dir prima chi io mi sia.³¹

La narrazione autobiografica ribalta la prospettiva del racconto storico. Il fatto che la voce narrante sia collocata *in fabula*, infatti, implica che il punto di vista della narrazione non è più superiore e neutrale rispetto ai fatti storici, ma è relativo e di parte. Inoltre, poiché il racconto è memoriale, l'orizzonte narrativo principale del romanzo diventa quello dell'esperienza vissuta. Ciò produce delle vistose conseguenze sul terreno del genere letterario. In primo luogo, dal momento che la memoria è affidata al ricordo e non al documento, due istanze prioritarie del romanzo risorgimentale, e cioè la documentazione e l'esegesi delle fonti, cadono in secondo piano. In secondo luogo, la trama del romanzo si accosta maggiormente alle tonalità del 'romanzesco' e il racconto storico vero e proprio scivola verso uno spazio marginale. Nel brano seguente, ad esempio, si può vedere come la rievocazione storico-politica serva soprattutto a caratterizzare le personalità dei due interlocutori, Lucilio, un giovane di grandi ambizioni e di non altissimo lignaggio e la Contessa, l'anziana proprietaria del castello di Fratta:

Lucilio [...] aveva letto molto, s'era preso di grande amore per la storia, e siccome sapeva che ogni giorno è una pagina negli annali dei popoli, teneva dietro con premura a quei primi segni di sconvolgimento che apparivano sull'orizzonte europeo. [...] Perciò egli magnificava le imprese degli Americani e la civile grandezza di Washington [...]. Quando poi egli parlava a labbra strette delle vicende di Francia, e dei ministeri che vi si sbalzavano l'un l'altro, e del Re che non sapeva più a qual partito appigliarsi, e delle mene della Regina germanizzante, allo-

³¹ *Ibidem*, p. 46.

ra entrava ella a raccontare le cose de' suoi tempi e le splendidezze della corte, e gli intrighi e la servilità dei cortigiani, e la superba e quasi lugubre solitudine del gran Re.³²

Che il racconto autobiografico ponga un limite all'onniscienza del narratore, è vero anche se nel caso di Nievo l'io narrante è presentato in chiave quasi mitica e favolistica. L'ottuagenario è infatti talmente saggio da non avere mai dubbi intorno alla propria memoria e da non avere bisogno di ricorrere al controllo storiografico. Questa caratterizzazione del personaggio, se da una parte, come è stato notato, «scivola verso la posizione di un narratore onnisciente»,³³ dall'altra finisce per dare maggior risalto al piano del racconto autobiografico rispetto a quello storico. Le parti migliori dell'opera, infatti, non sono quelle storiche, ma quelle in cui la vita quotidiana dei personaggi che vivono nel castello è collocata in primo piano sulla scena. La comunità di Fratta diventa in questi casi la specola di una microstoria sociale in cui l'eco della macrostoria politica di un secolo giunge come un riflesso ovattato da uno sfondo lontano. Si tratta di un effetto non ingenuo né casuale. Al contrario, la strutturazione dei piani narrativi è nelle *Confessioni* intenzionale ed anzi è in essa che va letto l'impegno propriamente storico dello scrittore. Nievo ha collocato in primo piano il particolare della storia quotidiana e in secondo piano, sullo sfondo, l'universale dei grandi eventi politici, con l'intenzione esplicita di preservare quanto più possibile la veridicità e la verosimiglianza storica della ricostruzione, originata dal punto di vista del narratore autobiografico.³⁴

³² *Ibidem*, pp. 81-82.

³³ De Meijer, *Le forme del narrare* cit., pp. 800-801.

³⁴ Si può citare ad esempio il seguente brano, in cui l'isolamento sociale è visto come una conseguenza della difficoltà dei collegamenti e del frazionamento giurisdizionale: «Allora i vapori i telegrafi e le strade ferrate non avevano attuato ancora il gran dogma morale dell'unità umana; e ogni piccola società, relegata in sé stessa dalle comunicazioni difficilissime, e da una indipendenza giurisdizionale quasi completa, si occupava anzi tutto e massimamente di sé, non curandosi del resto del mondo che come d'un pascolo alla curiosità. [...] Così gli abitanti di Fratta vivevano, a somiglianza degli dei di Epicuro, in un grandissimo concetto della propria importanza; e quando la tregua dei propri negozi o dei piaceri lo consentiva, gettavano qualche occhiata d'indifferenza o di curiosità a destra o a sinistra, come l'estro portava» (Nievo, *Le confessioni di un italiano* cit., p. 83).

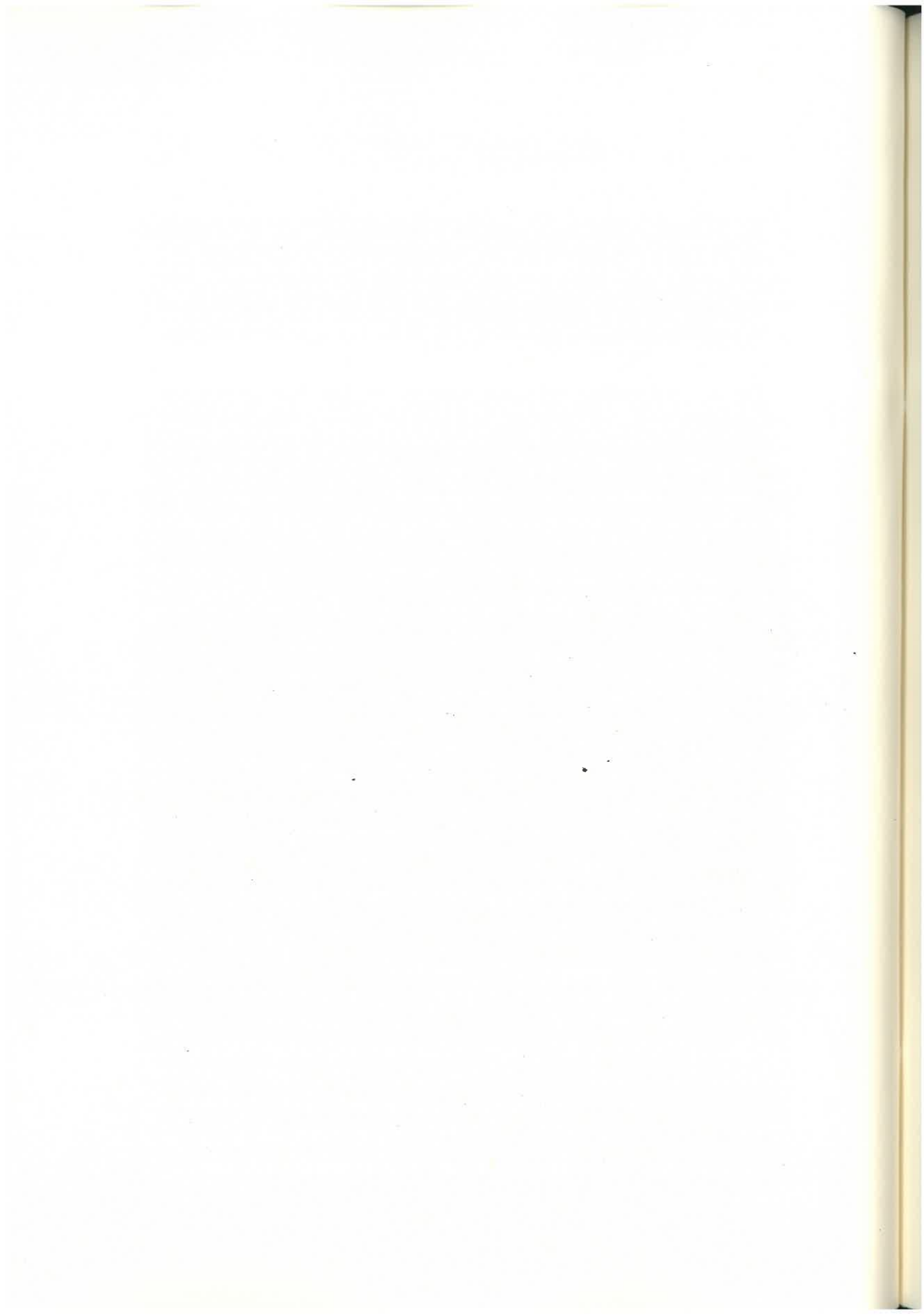
V – Nel dibattito letterario, le idee che avevano caratterizzato il periodo romantico vengono soppiantate dalle nuove idee legate al diffondersi del positivismo e alla nascita del naturalismo e del verismo. In realtà molte problematiche dell'epoca romantica sono riprese all'interno del naturalismo e del verismo sotto angolature nuove. Esse sono recuperate in un contesto in cui è la funzione di testimonianza e di denuncia sociale della letteratura a divenire centrale e prioritaria. A nostro avviso, dietro la svolta culturale che separa il romanticismo dal positivismo, almeno sul terreno del romanzo storico, è possibile individuare una linea di continuità delle questioni estetiche. Siamo di fronte ad un processo culturale unitario di cui i due momenti teorici costituiscono fasi diverse. Fortini ha scritto che l'unitarietà di questo processo, da lui denominato «del razionalismo borghese»,³⁵ persiste laddove è rintracciabile una nozione di «finalità» della letteratura. Non sarà un caso, quindi, che il dibattito sulla finalità e sulla funzione del romanzo sia presente in ciascuna delle due stagioni letterarie. Esso prende origine da una medesima problematica teorica. La funzione principale che i veristi attribuivano al romanzo, cioè la denuncia sociale, è per molti aspetti analoga a quella che vi attribuivano i romantici. In effetti, nella verifica della verità storica, questi ultimi vedevano soprattutto uno strumento di denuncia della storiografia apologetica asservita ai detentori del potere politico. Anche l'orientamento del verismo verso le tematiche sociali e popolari ha la sua matrice nel dibattito romantico sulla funzione educativa del romanzo. Come si è visto nel corso di questo capitolo, il romanzo era esplicitamente concepito dai romantici come un mezzo per la sensibilizzazione culturale del 'popolo'. Ma il concetto di «finalità» non è l'unico punto di contatto tra le due sta-

³⁵ Secondo Fortini, il razionalismo borghese, che produce la nozione di funzione e finalità dell'opera d'arte, viene superato attraverso la prospettiva ermeneutica del marxismo. Ma anche nella categoria marxista del romanzo è presente una forte eredità del razionalismo borghese, evidente soprattutto, per Fortini, in Lukács: «quando si parla di una finalità (il termine *ad quem* del romanzo secondo Lukács) è difficile non impiegare le referenze del razionalismo borghese, ma non è difficile vedere come la prospettiva ne esorbiti» (F. Fortini, *Verifica dei poteri*, Milano 1965; ma citiamo dalla prima edizione in brossura 1974, p. 11).

gioni letterarie. Tutta la problematica che ruota intorno alla categoria del vero, centrale, come dice lo stesso nome del movimento letterario, nel verismo, non sembra essere poi così lontana, sotto il profilo teorico, dalla tematica romantica del verosimile. Le soluzioni artistiche e le tecniche della rappresentazione variano molto, ma la questione che entra in gioco sul piano della poetica letteraria è per molti aspetti analoga.

Per quanto riguarda le influenze letterarie, nel passaggio dalla prima alla seconda metà dell'Ottocento, il romanzo storico rimane un genere vitale. Se la produzione cala in modo macroscopico, la sua eredità resta visibile nei *topoi* letterari, nei luoghi convenzionali e negli stilemi narrativi trasmessi al romanzo d'appendice e a quello sentimentale. Ad un livello più alto, la continuità è visibile anche con il romanzo verista, che recupera le istanze etico-civili del romanzo risorgimentale, seppure nella prospettiva di un rovesciamento delle filosofie apologetiche. È vero che gli scrittori veristi consideravano il romanzo risorgimentale un genere desueto, che aveva esaurito la propria carica fino al punto da poter essere soltanto parodiato. Ma bisogna sempre distinguere tra le singole valutazioni. Non è certo in discussione Manzoni, che viene anzi imitato ed emulato, ma semmai scrittori come Tommaso Grossi o Massimo D'Azeglio, presi volentieri di mira e sottoposti a trattamenti polemici e parodici. Anche tali trattamenti, però, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, attestano la vitalità del genere, che si rinnova non solo attraverso l'accettazione, ma anche attraverso il rifiuto polemico dei modelli letterari preesistenti. Si tratta di un fenomeno evidente, ad esempio, nei *Viceré* di Federico De Roberto.

Ciò che interessa notare, oltre alla persistenza di una vitalità letteraria del genere, è l'esaurimento del dibattito teorico. Per molti decenni non si discute né di romanzi storici né di problematiche connesse alla rappresentazione della storia nella letteratura. Con il positivismo, è la sociologia che prende il sopravvento su questo tipo di riflessione. In seguito, essa diventa ancora più inattuale. Per rintracciare un nuovo interesse nei confronti delle questioni teoriche ed estetiche poste dal romanzo storico, bisogna aspettare gli anni Venti e Trenta del nostro secolo, la Terza internazionale comunista e, soprattutto, gli scritti di György Lukács.



Franco Brevini

Il giardino di Franco Scataglini

«'Na buiosa/ è tutto 'l vive d'omo»

L'assunzione del dialetto è connessa ad una segreta identificazione della mia vicenda di intellettuale solitario ed isolato con quella degli uomini che vengono posti al margine della storia: gli esclusi, quelli che sono deprivati degli strumenti in cui il potere si manifesta: la lingua (incommensurabile per chi la guarda dal suo povero idioma subalterno) e la cogenza dell'uso della forza quando viene irrimediabilmente patita.¹

Franco Scataglini scriveva queste parole nel 1988, rispondendo a un questionario della rivista «Diverse Lingue». L'anno successivo su «Poesia» dichiarava al poeta Marco Ceriani:

Tempo fa Pino Paioni mi chiese quale fosse il sentimento che avevo della lingua. Cincischiai poche frasi risicate. Oggi gli direi sobriamente: il sentimento della privazione. E questo sentimento solo il dialetto può esprimerlo.²

In un'altra circostanza Scataglini aveva parlato di se stesso approdato al privilegio della cultura come di «un guitto nel proscenio del divino».

¹ *Questionario per i poeti in dialetto. Risposte di Franco Scataglini*, «Diverse lingue» (5), dicembre 1988, p. 27.

² *Gli incontri di «Poesia». Franco Scataglini e Marco Ceriani*, «Poesia» II (2), febbraio 1989, p. 15.

Di immagini di negazione e deprivazione è colma la sua poesia. Nel testo eponimo di *Carta laniena*³ l'infanzia del poeta viene tratteggiata come esclusione dal «brolo», il giardino alla cui soglia sosterà l'autore della *Rosa*:⁴ dentro, il privilegio; fuori, il desiderio infinito. «Guardà escluso era un vizio,/ desià impotente un sbaio» annoterà qualche anno dopo nel *Sol*.⁵

Invece che nel giardino, l'infanzia del poeta trascorrerà all'ombra di un mattatoio: la simbolica «cacciata» lo ha gettato dinanzi a un edificio, che diviene il paradigma della sanguinosa violenza di cui gronda la storia (il titolo *Carta laniena* evoca l'ombra cruenta della macelleria). E se gli ebrei sono l'allegoria di quella violenza, Scataglini non si nasconde che «el vitelo è virtuale». Dietro ogni piega della storia, «a l'ora de lo sbandò», attende la torva apparizione dell'«omo imbrancato, ome/ piombato in ferrovia».⁶

In *So' rimaso la spina*⁷ l'identificazione scattava con la «raza de Caì/ fadigadora al chiuso», i prigionieri del vecchio carcere anconitano di Santa Palazia, fra le cui mura avevano scontato una pena lontani parenti del poeta.⁸ Mentre nel *Sol* a riproporsi è ancora una volta la situazione del giardino e il poeta si trova di nuovo fuori, vittima di una misteriosa discriminazione, invidiando i piaceri di cui gode chi sta dentro:

Io, fori dal giardino,
da un angolo infelice
guardavo el suo trenino
con la locomotrice.⁹

³ *Carta laniena*, introduzione di F. Scarabocchi, postfazione e glossario di M. Raffaeli, Ancona 1982.

⁴ *La rosa*, prefazione di C. Segre, Torino 1992.

⁵ *El Sol*, Milano 1995, p. 28.

⁶ Tutte le citazioni sono tratte dal testo eponimo di *Carta laniena*.

⁷ *So' rimaso la spina*, prefazione di C. Betocchi, Ancona 1977.

⁸ *Carcere demolito*, in *So' rimaso la spina* cit.

⁹ *El Sol* cit., p. 27.

Al poeta, come a molti umiliati e offesi che attraversano la scena della sua poesia, sembra destinato il «cantó de l'atesa». Non è difficile cogliere la valenza metafisica di questa pena, fissata da un'affilata vena epigrammatica. In *Carcere demolito*: «Io so che 'na buiosa/ è tutto 'l vive d'omo». In *Carta laniena*: «La primordiale tara/ del vive: sortì al niente». E nel *Sol*: «Colmo/ era el mondo a me fiolo/ ma de mancanza».¹⁰ Siamo in presenza di un *vulnus*, che conferma una volta di più la matrice esistenzialistica di tanti autori nati nel terzo decennio del secolo.

Quello che però colpisce è rilevare come questa stessa situazione tenda a comporsi in più di un poeta dialettale. Tipico il caso di Franco Loi. La stigmatè, l'annerimento, il marchio che Scataglini sente nella propria lingua, Loi non si stanca di raffigurarli nel suo destino di solitudine: «Nüm sèm luntan nel scür, e ne la stansa/ gh'è udur de nüm, rümur, desperassiu».¹¹ E in *Lünn*: «Scriv, scriv, puèta! Nel büs d'una galera/ due che te gira inturna el mund».¹²

Non è forse un caso che sia spettato al dialetto, lingua «macchiata» (la definizione è dello stesso Scataglini), da *vernae*, testimoniare questa esperienza della vita come marginalità, perifericità irredimibile. Adottare un idioma basso e provinciale significa sottolineare la propria lontananza dal privilegio come dai centri culturali, dalla lingua egemone come dall'emancipazione economica. Di qui l'ambigua caratterizzazione del *locus* da cui si scrive – una provincia, un quartiere periferico, una classe subalterna, una remota regione rurale – avvertito come sacrario e insieme prigione, luogo del riconoscimento e dell'estraneità, rifugio e stanza della tortura.

Dietro queste connotazioni mi pare riconoscibile una diffusa vicenda socioculturale del dopoguerra. Scuola di massa e industria editoriale hanno condotto sulla soglia storica una nuova figura di intellettuale proletarizzato, che, scrivendo, ha sentito il bisogno di tematizzare la propria

¹⁰ *Ibidem*, p. 22.

¹¹ F. Loi, *Bach*, Milano 1986, p. 39.

¹² Loi, *Lünn*, Firenze 1982, p. 20.

condizione, fra orgoglio, rabbia e senso di illegittimità. Nel caso di Scataglini questa esperienza era aggravata da due elementi: il vivere in una regione periferica come le Marche e l'essere approdato alla cultura da autodidatta. Aveva capito dopo lunghi anni che quel che conta è non essere periferici a se stessi. Ma quanta sofferenza gli era costata questa conquista. Non a caso il tema della «residenza» si radica ben presto nella sua riflessione.

La poesia di Scataglini chiede di essere interpretata entro questo schema di una marginalità che è insieme geografica e culturale. Angoscia e *dépense* avevano ritrovato in queste coordinate anagrafiche, nella partecipazione alle figure e ai luoghi della sua identità individuale e storica, moltiplicatori straordinariamente efficaci. In tal senso e solo in tal senso l'opera di Scataglini è profondamente *marchigiana*: il referto di una condizione, alla quale il «natio borgo selvaggio» leopardiano prestava il più illustre degli archetipi.

Jaufre Rudel nell'ufficio «Raccomandate»

Osservati dalla prospettiva della perifericità tutti gli elementi dell'opera di Scataglini si saldano in un disegno coerente. Si prenda la scelta del particolarissimo dialetto, così a ridosso della lingua, eppure da essa distinto, utilizzato per confezionare una poesia che non si potrebbe immaginare più lontana dal mondo dialettale. Scataglini vi giunse attraverso letture quanto mai squisite: i provenzali e le origini romanze, recuperati eventualmente attraverso Pound; poi quell'Olimpo da Sassoferrato, che, eludendo il modello del Bembo, si era provato in una poesia popolareggiante, più vicina alle vecchie *koinai* quattrocentesche che al monolinguisimo toscano delle *Prose della volgar lingua*. Facendoci sentire il sapore medioevale del suo anconitano, Scataglini ne negava lo statuto stesso di dialetto. Non si proponeva infatti di scrivere *in dialetto*, ma di costruirsi una lingua personalissima, insieme popolare e letteraria, in cui la parola recuperasse la fisicità della pronuncia, la densità della *phonè*. Il

suo peculiare anconetano era un idioma saturo dell'orgoglio della residenza, recuperato arretrando nei secoli, fino a ricongiungersi all'ultima stagione in cui la tradizione umbro-marchigiana poteva ancora contrapporsi su un piano di pariteticità a quella toscana, poi codificata nella tradizione.

Rispondendo al questionario di «Diverse lingue», Scataglini ricorda le furtive letture negli anni di impiego alle poste.

Mi portavo il libretto di Rudel con me quando lavoravo di notte alle «Raccomandate» di Posta Ferrovia, in Ancona: i miei colleghi, piuttosto ruvidi, finirono per accettare e proteggere quel mio laborioso appararmi.¹³

In quell'avventurarsi nei domini letterari più squisiti avendo intorno un umile scenario di vita popolare consiste tutta l'opera di Scataglini.

In fondo due sono state nell'età moderna le modalità di vivere la condizione del poeta. Una è stata quella dell'angelo caduto, dell'albatro dalle vaste ali, dell'anima sublime vocata ad altri cieli, ma imprigionata nelle contingenze. L'altra è stata la modalità di chi ha creduto che la verità attendesse invece nei triti fatti, nella catena della necessità, nei cupi universi di pece. Scataglini appartiene al primo tipo, mentre di solito i grandi dialettali militano nella seconda schiera, che ci parla di un mondo «'mpastato de mmerda e de mmonnezza». E anche questo ci dà la misura del carattere antidialettale della sua poesia. Avrebbe potuto parlarci del mondo delle raccomandate notturne con il linguaggio dei suoi ruvidi colleghi. E invece ha preferito scandire segretamente i provenzali, come si reciterebbe dall'esilio di Faraone una preghiera di salvezza.

L'emozione più intensa che i versi di Scataglini suscitano è legata allo strazio di un'esistenza sofferta come *pésanteur*, purgatorio. La cifra della sua poesia consiste in un intreccio di riconoscimento e umiliazione, rassegnazione e rancore. Pochi altri hanno saputo farci sentire l'ambivalenza di scenari familiari, di povere cose quotidiane, di luoghi struggente-

¹³ Questionario per i poeti in dialetto cit., p. 32.

mente evocativi, che recano insieme l'*imprinting* della subalternità e del dominio.

C'è un testo-chiave di *Laudario*¹⁴ che illustra questa duplicità. Si intitola *Frescobaldi* e ricorda la scoperta sconvolgente della musica del compositore barocco «drento le care puze/ de la grande cucina». Quando Gozzano registrava gli «odori d'aglio di cedrina tanto tanto per me consolatori», descriveva l'incursione di un borghese entro gli spazi della condizione servile. Scendendo dal sublime degli appartamenti padronali nella cucina della Signorina Felicita, lo scrittore si calava nel regno di un ennesimo amore ancillare. Lo stesso accadeva a Totò Merumeni, che, deluso dalle passioni dannunziane per «attrici e principesse», nel silenzio notturno della sua casa possedeva, animallescamente «beato e resupino», la cuoca diciottenne.

Lo scenario di *Frescobaldi* non è molto diverso da quello gozzaniano, ma qui a mutare è l'estrazione sociale del poeta, che ora appartiene alla stessa umanità della cuoca dello scettico esule o della spenta signorina canavesana. Non c'è discesa dal sublime verso il comico, ma salita dal comico verso il sublime. E, mentre il poeta borghese, scendendo le simboliche scale che lo separavano dalle sue più o meno attraenti *partner*, incontrava l'*eros*, il poeta di origine proletaria, che risale quelle stesse scale, incontra il privilegio della cultura. E si badi che nel caso di Scatagliini la mediazione è topica: il «vechio telefunken», cioè la radio, ossia i *media*, l'industria culturale, che tanta importanza hanno avuto nella promozione delle classi subalterne. Si potrebbe disegnare una sorta di psicoanalisi della cultura, dove il varcare la soglia di classe coincide con il ritrovamento di ciò sulla cui rimozione si fondano il privilegio o la servitù.

La poesia di Scatagliini vive della gioiosa conquista prometeica di chi, dopo essersi sempre sentito oggetto del mondo, può finalmente assaporare il piacere di essere soggetto, di chi era stato muto («perché esse muto è 'l tema/ de vive, in tanta gente») e ha trovato finalmente il suo *éffata*. Ma

¹⁴ *Rimario agontano (1968-1986)*, a cura di F. Brevini, Milano 1986, p. 158. Quest'antologia comprende una scelta di versi dalle tre prime raccolte del poeta, cui è aggiunta una nuova sezione relativa agli anni 1982-86 e intitolata *Laudario*.

il poeta avverte che la sua partecipazione al sublime sarà diversa da quella di chi al privilegio accede per un antico diritto di classe.

Scrivere in dialetto non vuol dire altro che mantenersi fedele alle «care puze» e al «telefunken», testimoniare cioè la condizione di chi ha sostato con struggimento fuori dal giardino di delizie del sapere, accompagnato, come il protagonista della *Rosa*, dalle figure negative dell'esistenza (odio, povertà, ira, invidia, ecc.) dipinte sul muro di cinta. La poesia in dialetto diviene il luogo simbolico in cui il poeta lega la propria parola al destino sociale suo e degli altri che condividono quella stessa parola.

Con i neodialettali compare per la prima volta sulla scena della storia una dialettalità che testimonia, e non solo descrive, i segni della condizione subalterna. La dialettalità aristocratica e borghese era mossa dall'intento di acquisire alla pagina il mondo popolare con il suo fervido disordine pulsionale, lasciandolo però chiuso nel suo ghetto. Non a caso i grandi dialettali sono stati spesso dei grandi reazionari: si pensi a Ruzante, a Belli, a Tessa.

Nella nuova poesia non è più il signore che regredisce nei suoi servi, prestando loro con sapiente mimetismo la parola di cui erano storicamente privati. Sono invece gli Zanni e gli Arlecchini, le Ninette, i Marchionn, i Bongee, i protagonisti di secoli di poesia in dialetto, che, andati a scuola, non hanno più avuto bisogno dei Beolco e dei Porta per esprimersi. Divenuti soggetti di storia, ora sono loro a rivendicare il diritto di partecipare al convivio della cultura egemone. Ma, se «fanno» Leopardi, vogliono farlo portandosi dietro le stimmate della loro origine: «la donzelletta» e «il zappatore» che riscrivono *L'infinito* recando l'inconfondibile impronta idiomantica che il conte registrava in una pagina dei *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*.¹⁵

¹⁵ Leopardi era, come è noto, attento alla difforme varietà del parlato. Si vedano in particolare, nello *Zibaldone*, l'annotazione del 7 maggio 1821 (1621) e il IV dei *Pensieri*, che riporta ad esempio voci toscane, colte con la sensibilità del centro italiano: «Una sera di state, passando per Via buia, trovò in sul canto, presso alla piazza del Duomo, sotto una finestra terrena del palazzo che ora è de' Riccardi, fermata molta gente, che diceva tutta spaventata: ih, la fantasima! [...] Era la finestra non molto più alta da terra che una statura d'uomo, e uno tra la moltitudine che pareva un birro, disse: s'i' avessi qualcuno che mi

Belle melodie con povere parole

È stato leggendo i versi di Scataglini che mi si è chiarita questa dinamica della poesia dialettale degli ultimi decenni. Nessuno ha reso evidente come lui il moto ascensionale che percorre la nuova dialettalità. Egli resta un poeta di formazione ermetica e punta verso un'assolutezza e una rarefazione che appartengono inconfondibilmente alla linea più selettiva della lirica italiana. Il suo ermetismo è certamente più vicino a Gatto che a Quasimodo, ma non rinuncia a taluni contrassegni inconfondibili, quali la frequente omissione dell'articolo determinativo, che imprimono ai suoi versi il marchio di letterarietà alta tipico di quella scuola.

Se la tradizione dialettale aveva rovesciato le gerarchie trascinando l'alto verso il basso, Scataglini vuole invece condurre il basso verso l'alto. Il suo «dialetto» subisce quattro tipi di straniamento: è costellato di

sostenissi 'n sulle spalle, 'i vi monterei per guardare che v'è là drento» (G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, *Le poesie e le prose*, Milano 1973¹⁰, II, pp. 1-66).

Ancora più emozionante per l'immediatezza della registrazione delle voci una pagina dei *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*: «Giardino presso alla casa del guardiano, io era malinconichiss. e mi posi a una finestra che metteva sulla piazzetta ec. due giovanotti sulla gradinata della chiesa abbandonata ec. erbosa ec. sedevano scherzando sotto al lanternone ec. si sballottavano ec. comparisce la prima lucciola ch'io vedessi in quell'anno ec. uno dei due s'alza gli va addoso ec. io domandava fra me misericordia alla poverella l'esortava ad alzarsi ec. ma la colpì e gittò a terra e tornò all'altro ec. intanto la figlia del cocchiere ec. alzandosi da cena e affacciata alla finestra per lavare un piattello nel tornare dice a quei dentro = stanotte piove da vero. Se vedeste che tempo. Nero come un cappello = e poco dopo sparisce il lume di quella finestra ec. intanto la lucciola era risorta ec. avrei voluto ec. ma quegli se n'accorse tornò = porca buzzarona = un'altra botta la fa cadere già debole com'era ed egli col piede ne fa una striscia lucida fra la polvere ec. e poi finché la cancella. Veniva un terzo giovanotto da una stradella in faccia alla chiesa prendendo a calci i sassi e borbottando ec. l'uccisione gli corre a dosso e ridendo lo caccia a terra e poi lo porta ec. s'accresce il giuoco ma con la voce piana come pur prima ec. ma risi un po' alti ec. sento una dolce voce di donna, che non conoscea né vedea ec. Natalino andiamo ch'è tardi - Per amor di Dio che adesso adesso non faccia giorno - risponde quegli ec. sentivo un bambino che certo dovea essere in fasce e in braccio alla donna e suo figlio cingottare con una voce di latte suoni inraticolati e ridenti e tutto di tratto in tratto e da se senza prender parte ec. cresce la baldoria ec. C'è più vino da Girolamo? passava uno a cui ne domandarono ec. non c'era ec. la donna veniva ridendo dolcemente con qualche paroletta ec. *oh che matti!* ec. (e pure quel vino non era per lei e quel danaro sarebbe stato tolto alla famiglia dal marito) e di quando in quando ripeteva pazientemente e ridendo l'invito d'andarsene e invano ec. finalmente una voce di loro *oh ecco che piove* era una leggera pioggetta di primavera ec. e tutti si ritirarono e s'udiva il suono delle porte e i catenacci ec. e questa scena mi rallegrò (12 Maggio 1819)» (*Ibidem.*, I, pp. 682-83).

voci auliche, che creano repentini cortocircuiti di senso («Quando l'udor dei forni/ se spandeva, plenario,/ dai svani disadorni»; «Solivaghe, preumane/ enclavi dei canneti»; «Ed in fondo a una via/ lungi da lampi e scoppi,/ la dolce agiografia/ del Sol»; ecc.); è disceso in una struttura sintattica anti-colloquiale, fitta di iperbati, prolessi, parentetiche, spezzata da violenti *enjambements*, dove la tortuosità diviene strumento di una più intensa concentrazione semantica; è reinventato su una filigrana medioevale; è impaginato in quartine cantabili e musicalissime, in cui la parola vede dissolversi ogni consistenza negli aloni sonori, con accentuateffetti di prezioso. «Fez de leis mains vers ab bon sons, ab paubres motz» («Fece delle belle melodie con povere parole») ricorda la *Vida* provenzale per Jaufre Rudel,¹⁶ prefigurando il destino dell'autodidatta di quasi mille anni dopo, il solitario trovatore che avrebbe saputo farsi «fabbro del parlar materno» anconetano.

Da tutto ciò risulta un dettato fortemente anti-naturalistico, che vuole comunicare in primo luogo un senso di spaesamento linguistico. Il codice che si assiepa nelle sue linde quartine, prima che la parlata di una città, è una lingua poetica personalissima, un idioletto obbediente a rigorose necessità espressive.

Questa scelta appare solidale con il profilo di una poesia invariabilmente lirica, che non nasconde le sue predilezioni per il registro sublime. L'io resta infatti il protagonista incontrastato dell'opera di Scataglini. La città di Ancona, il porto, le rare industrie tendono a svaporare sullo sfondo, come «lo strepere nero d'un treno» di una celebre poesia di Pascoli. Si veda nella *Ghia*, in *Laudario*,¹⁷ come le banchine del porto diventino lo scenario dell'apparire di una verità metafisica. Quando un dato di realtà si accampa più nitidamente, come accade con il carcere o il mattatoio, con alcuni scenari della campagna fuori porta o con apparizioni del tempo di guerra, non possiede mai una sua autonomia realistica, ma è sempre suscitato in funzione del soggetto. In tal senso Scataglini appare

¹⁶ È Scataglini stesso che richiama il passo nella risposta al citato questionario.

¹⁷ *Rimario agontano (1968-1986)* cit., p. 153.

più vicino al novecentismo di Giotti, Marin o Pierro, che alla ricerca più modernamente corrosa di Loi e Baldini.

Se un'evoluzione si registra nell'opera di Scataglini, è il lento cammino da un soggettivismo fortemente introspettivo verso un'apertura sempre controllata al dato esterno. *E per un frutto piace tutto un orto* era un canzoniere amoroso, *So' rimaso la spina* un diario lirico percorso da una vena estetizzante, *Carta laniena* la cronaca di un attraversamento psico-analitico: in tutti e tre i casi l'io restava l'unico fuoco. Solo con *Laudario*, parallelamente al ridursi della mitologia dell'*ego dictans*, si rileva una cauta apertura al mondo di fuori. Il processo registra la sua massima escursione nel *Sol*, dove, in una prospettiva pur sempre centripeta, si annuncia una nuova curiosità verso le apparizioni del mondo, testimoniata sul piano linguistico da un lieve incremento delle voci idiomatiche.

Ciò non toglie che anche nell'ultimo romanzo lirico ogni esterna gerarchia tra i dati della memoria sia abolita e la guerra possa ad esempio contare meno del rombo di un motore che si perde, sentito come epifania della distanza e dell'assenza. Tutto si appiattisce nell'universo a una dimensione del ricordo. Volti, luoghi, eventi scorrono in un'atmosfera sospesa e sognante, consegnati spesso alla nuda elencazione dell'asindeto:

[...] Era el macello,
 la ferrovia, le canne,
 le mura papaline
 del forte, le capanne
 de foie, el vechio cine
 rionale de la chiesa,
 la casa, la stanzetta.¹⁸

Inoltre l'io che funge da protagonista della poesia di Scataglini non è un io gravido di impurità biografiche. Lo si vede benissimo in questo in-

¹⁸ *El Sol* cit., p. 39.

consueto «romanzo di formazione» che è *El Sol*. Autobiografia, certo, ma tutta lirica, proiettata nella storia interiore. Non c'è traccia nei suoi versi di quello che accadeva nel famoso ufficio «Raccomandate». Anche nelle parti che si potrebbero immaginare più corali, l'io poetico si muove in una strana solitudine. Gli altri uomini compaiono nella sezione *La guerra* come confusa massa intenta alla gesticolazione di una tragica partenza («El grigioverde,/ gerbo campo de grano [...] Ricordo mani alzate/ soto a un cielo de calce»)¹⁹ o in *Stella vermiglia* nel sogno di «un umanesimo/ de miti facce smunte».²⁰ Non ci sono incontri. Ci sono piuttosto fondali.

Mosca, le fiole caste,
le code a le fermate,
le costruzioni vaste,
le rudi infagotate

operaie de le strade,
vari cantieri e scritte
mezo ai passanti, rade
automobili invitte

e un'enorme, de legno,
muta periferia.²¹

Appare evidente a questo punto l'importanza strategica del *Sol*, che costituisce anche uno dei risultati più alti della poesia di Scataglini. Il poeta si è misurato con un tema come l'autobiografia, che non si potrebbe immaginare più denso, più fitto di cose, persone, eventi. Ma, fedele alla sua ispirazione rigorosamente lirica, lo ha risolto in un diagramma puramente interiore.

¹⁹ *Ibidem*, p. 67.

²⁰ *Ibidem*, p. 83.

²¹ *Ibidem*, p. 97.

Dentro il giardino

Si confronti *El Sol* con un'altra autobiografia poetica composta da un dialettale della stessa generazione di Scataglini: *L'angel* di Franco Loi.²² Le differenze balzano agli occhi evidenti. Scataglini ha scritto una serie di frammenti lirici, Loi un poema di respiro epico, nel quale si intrecciano le vicende politiche e culturali degli ultimi cinquant'anni, dalla resistenza al dopoguerra, dalle speranze del Sessantotto agli anni di piombo. Non saprei indicare nella poesia contemporanea un altro testo così intensamente attraversato dalla durata storica, così corale e insieme tanto struggentemente attento alle ragioni del privato. I microeventi della biografia e i macroeventi della storia si intersecano senza mai risolversi l'uno nell'altro. Questo accade perché al centro del poema non c'è l'io, ma ci sono le esistenze che gli hanno dato significato.

Al centro del *Sol* troviamo invece una lacerazione immedicabile, un *manque*, che per dirsi ha avuto bisogno di oggettivarsi in quelle anonime «rare figure scure» affacciate al tempo che durano le soste di un accelerato, come leggiamo nel proemio. Ma ciò non riduce minimamente, semmai prova, la selvaggia violenza di quella frattura. L'oggettivo vive in funzione del soggettivo, a dar vita al mondo è l'io.

Mentre nell'*Angel* l'io diviene protagonista perché la storia si è fatta esperienza che trascorre attraverso di lui, nel *Sol* ciò accade esattamente per la ragione opposta: l'io è protagonista perché la storia non lo ha che sfiorato. L'io vive anzi la frattura insanabile che si apre fra natura e storia, fra il consorzio degli uomini e la ferita originaria che il soggetto patisce nella sua solitudine.

Neppure nel libro di Loi mancano lo sgomento di fronte al mondo o gli interrogativi sull'identità. Si veda l'episodio XXXVII, in cui l'angelo-bambino si è smarrito nel cimitero genovese di Staglieno, un luogo non solare e mediterraneo come il cimitero marino di Valéry, ma cupo e barocco. Lo schema è tipicamente platonico: l'anima, caduta nella materia, cerca di ricordare. Il senso delle cose sta in un altrove.

²² Loi, *L'Angel*, Milano 1994.

Ma l'obiettivo del poeta milanese è la reintegrazione dei valori nella città degli uomini: il senso di Dio e la solidarietà che esso garantisce. La poesia di Scataglini ci parla invece di una perdita originaria, di una *Geworfenheit*, per usare il linguaggio heideggeriano che non dispiaceva al poeta, di un'orfanezza senza speranza. *Minuetto antico*, nella sezione *Ricerca* di *Laudario*:

(el senso inaudibile
sentivo: l'altrove.
Dal vago incredibile
suo quando suo dove,

le trombe, spaesate,
sonava ma persa
la vita in mai state
cuntrade – diversa),²³

Esperienza centrale in entrambi i poeti è la lingua. Ma anche in questo caso l'analogia si ferma qui. Lui è posseduto dai dialetti milanese, genovese, colornese, che abitano in lui come voci interiori, lo attraversano, sono temperie emotive al limite della dissociazione. Il poeta le subisce in una sorta di *trance*, è *medium* nel senso anche letterale di chi si fa mezzo affinché qualcosa acquisti per il suo tramite fisicità. Scataglini invece costruisce con lucida consapevolezza antinaturalistica il suo solitario codice, rigorosamente monolingustico, un idioma privatissimo, remoto dal coro che possiede invece Lui. Il peculiare, inaudito impasto di anconitano e italiano riesce forse la più esplicita tematizzazione dell'introversione dell'io.

Il poeta era partito alla ricerca di un «sòno lindo» e dentro di sé non aveva trovato che «el biatolà d'un dindo/ spèrsose 'nte la piova». L'opzione dialettale matura all'incrocio tra testimonianza e divisione. Il bisogno di dire il mondo con le umili parole del quotidiano si complica con una più oscura impossibilità di attingere la perfetta tornitura della

²³ *Rimario agontano (1968-1986)* cit., p. 200.

forma poetica: la sgrammaticatura come indizio del basso o, nei termini psicoanalitici che sono sempre presenti al poeta, il *lapsus* come traccia dell'inconscio. Il nodo, così decisivo nella sua poesia, Scataglini lo aveva affrontato nella *Rosa*. «Niente al tempo resiste:/ invero, niente esiste»²⁴ era il verdetto che dalla copertina accoglieva il lettore in questo viaggio di gusto raffinemente prerafaellita. E più oltre, in versi acutamente messi in risalto da Massimo Raffaeli,²⁵ aveva concluso senza illusioni:

Indove andò bellezza?
La vidi a la caveza
del tempo per le strade
finché la trasse l'Ade.²⁶

La bellezza, in cui il poeta riassumeva le ragioni ultime del vivere, disertava il mondo e tutto riprecipitava in un enigma ancora più imperscrutabile. Giovannin Bongee, che aveva addentato il frutto del sapere, sottraendolo alla tavola di Carlo Porta, aveva scoperto del mondo qualcosa che andava al di là della topologia sociologica di chi sta sopra e di chi sta sotto. Finalmente penetrato nel giardino, il lettore di Giaufre Rudel aveva conquistato i fatidici rosai. Ma proprio allora era stato perduto. Si era impossessato dell'arma terribile che lo condannava a una nuova, più drammatica esclusione, ben più grave di quella sperimentata dal malinconico bimbo che molti anni prima aveva ammirato il trenino del figlio del ricco correre luccicante dentro il parco. Aveva scoperto che in realtà nel giardino non si entra mai, che le rose non si possono cogliere, che la nostra condizione è quella di chi è condannato a sostare all'esterno. «Io vidi e fui perduto» scriverà nella *Rosa*,²⁷ che si chiude sull'immagine di un dardo mortale pronto a scoccare. La poesia di Scataglini non cessa di ricordarci la più amara delle verità: che il riconoscimento sta nell'esclusione.

²⁴ *La rosa* cit., p. 23.

²⁵ «Il manifesto», 30 agosto 1994.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 91.

Ivan Garofalo

Una nuova testimonianza su Ione di Chio

Il *Sommario* alessandrino¹ all'opera di Galeno *De elementis ex Hippocratis sententia*, che fu scritto in greco² ed è conservato in una traduzione araba³ ancora inedita, porta una nuova testimonianza sulla dottrina dei tre elementi di Ione di Chio:

¹ Sui *Sommari* degli Alessandrini cfr. A.Z. Iskandar, *An Attempted Reconstruction of the Late Alexandrian Medical Curriculum*, «Medical History», XX, 1976, pp. 235-258, in part. p. 248. E inoltre I. Garofalo, *La traduzione araba dei compendi alessandrini delle opere del Canone di Galeno. Il compendio dell' Ad Glauconem*, «Medicina nei secoli. Arte e Scienza» VI, 1994, pp. 329-348; Id. *Aspetti della trasmissione del sapere anatomico greco nel mondo islamico*, in C. Sarnelli Cerqua-O. Marra-P.G. Pelfer (a cura di), *La civiltà islamica e le scienze*, Napoli 1995, pp. 63-70 e I. Garofalo-N. Palmieri, *Le commentaire ravennate au De pulsibus ad tirones de Galien*, in corso di stampa negli Atti del Colloquio sui testi medici latini di Bruxelles (1995).

² I sommari sono certamente traduzione dal greco (cfr. anche D.W. Peterson, *Galen's «Therapeutics to Glaucon» and His Early Commentaries*, Diss. The John Opkins University, 1974, pp. 111 ss.). Oltre all'esplicita affermazione di ciò negli incipit si possono citare frasi del tipo «l'animale detto in greco *kyknos*» (f. 21r del *Londiniensis* nel compendio dell'*Ars medica*) o «intendo per individui ad es. Dion e Theon, poiché anche gl'individui sono infiniti. Disse (sc. Hunain): il corrispondente in arabo è, come dicono i grammatici, "Zaid e 'Amr e 'Abd allah"» (nel compendio dell'*ad Glauconem* f. 73r). La datazione dei *Sommari* non è precisabile con esattezza. Se gli 'alessandrini' sono il gruppo di Gessios, Giovanni grammatico, Palladios e Stephanos, siamo nel VI sec.

³ Cfr. F. Sezgin, *Geschichte der arabischen Schriftstums*, B. III, Leiden 1970, p. 147. Di questo sommario ho potuto utilizzare due manoscritti recenti, il *Br. Mus. Add. 23407 (Londiniensis)* e il *Berolinensis 6233* (non menzionato nei repertori). La traduzione è di Hunain ibn Ishaq secondo gli incipit di entrambi i manoscritti.

quanto a quelli che dicono che essi (*sc.* gli elementi) sono tre, vi è Ione oriundo di Chio; infatti costui dichiara che gli elementi sono la terra, l'acqua e il fuoco (*Londiniensis*. f. 158r 1-3 / *Berolinensis* f. 2r 10-11).

Questa testimonianza si aggiunge alla scarsissima documentazione relativa al *Triagmos* o ai *Triagmoi* di Ione,⁴ brillante contemporaneo di Sofocle, tragediografo, ditirambografo e prosatore versatile. Su questo punto in particolare erano già conosciute due notizie, entrambe provenienti dal commento di Giovanni Filopono ad Arist. *De generatione et corruptione*, e puntualmente riportate nella nuova edizione delle testimonianze e dei frammenti curata da Luigi Leurini (fr. 115).⁵

Nel commento a *De gen. corr.* 329a1 (CAG XIV,2 p. 207,18-20 Vitelli), Giovanni Filopono scrive (fr. 115 Leurini; DK 36 A 6; FGrHist. 392 F 24c):

πῦρ μὲν καὶ γῆν Παρμενίδης ὑπέθετο, ταῦτα δὲ μετὰ τοῦ ἀέρος Ἰων ὁ Χίος ὁ τραγωδοποιός.

Ma poco più avanti, commentando *De gen. corr.* 330b17, *ibid.* p. 227,13 ss. Vitelli, Filopono scrive:

οἱ δὲ ἐξ ἀρχῆς <τρεις> ἀρχὰς ὑποτιθέμενοι, καθάπερ ὁ Ἰων, τὸ πῦρ καὶ τὴν γῆν καὶ τὸ ὕδωρ.⁶

Dunque nei due passi di Giovanni Filopono c'è una discrepanza che riguarda la definizione del terzo elemento. L'editore non aveva fino ad ora alcun criterio soddisfacente per la scelta tra aria (come nel primo passo) e acqua (come nel secondo). E anche nell'edizione di Laurini il testo di Filopono è riportato così come è, senza neppure un accenno alla divergenza

⁴ Per le interpretazioni del titolo v. Leurini (cit. a nota 5), p. 161 ss.

⁵ *Ionis Chii testimonia et fragmenta, collegit, disposuit, annotatione critica instruxit Aloisius Leurini*, Amsterdam 1992.

⁶ Per l'assetto del testo cfr. G. Vitelli, CAG XIV,2, p. 357 e Index II, s.v. Ἰων.

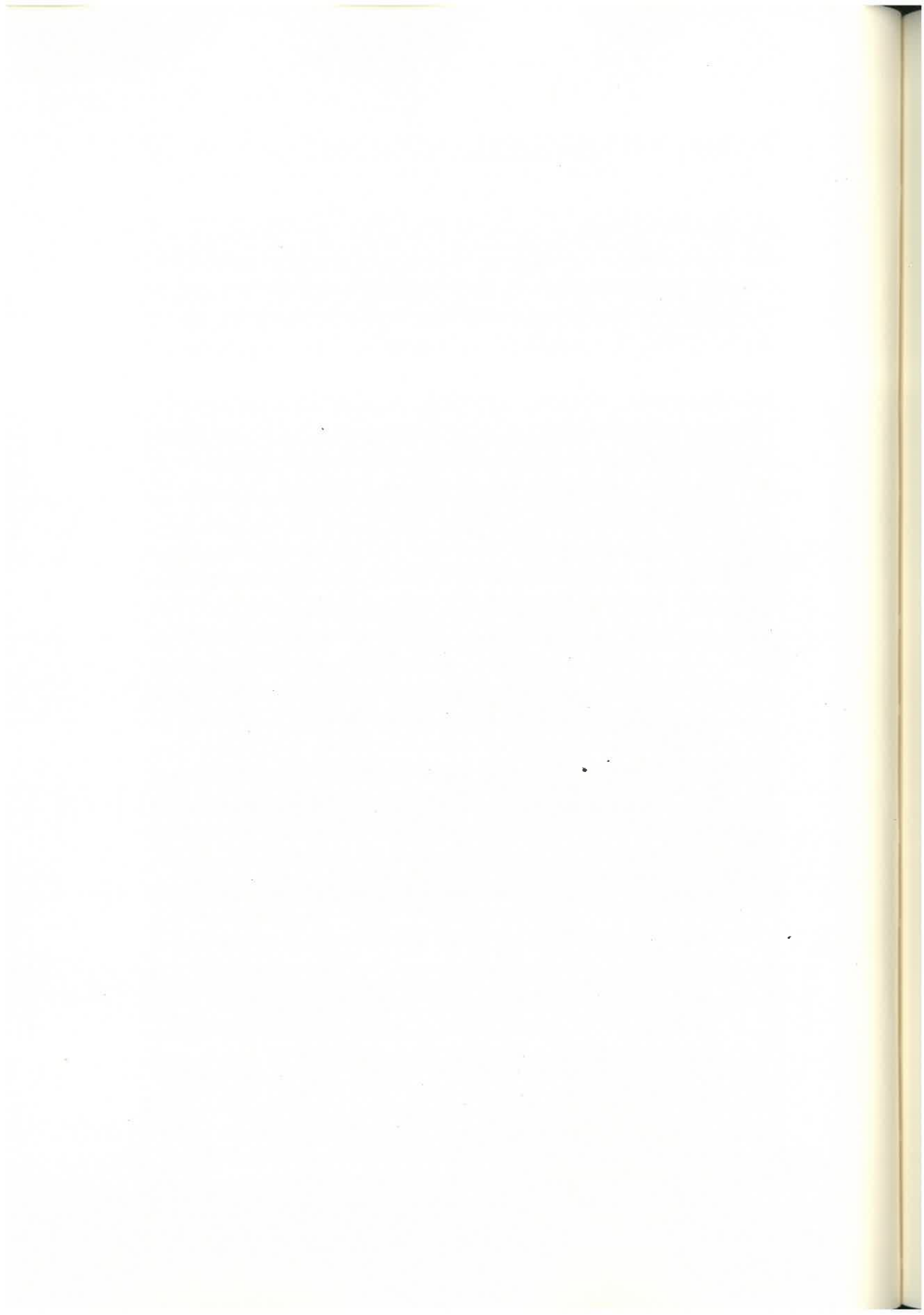
tra le due testimonianze.

Ora la nuova testimonianza conferma che il terzo elemento di Ione, insieme a fuoco e terra, è l'acqua. La fonte araba è infatti da considerarsi una buona fonte. I commentatori Alessandrini di Galeno disponevano di opere del Pergameno riguardanti i problemi degli elementi,⁷ che non si sono conservate, e inoltre verosimilmente disponevano di commenti alla *Fisica* di Aristotele⁸ (le opere logiche di Aristotele facevano certamente parte del curriculum della scuola medica di Alessandria).⁹ Va detto infine che, per quel che ho potuto vedere, quanto nei *Sommari* è contenuto in più rispetto a Galeno mostra che gli Alessandrini avevano accesso a buone fonti. La testimonianza del *Sommario* Alessandrino al *De elementis* va dunque integrata tra quelle che permettono di ricostruire le dottrine di Ione di Chio e apporta un dato probabilmente risolutivo.

⁷ I libri V e VI dell'opera *Sulle dottrine di Asclepiade* e il XIII del *De demonstratione*; cfr. Gal. *Scr. Min.* II 85,15 e I. Müller, *Über Galens Werk vom wissenschaftlichen Beweis*, «Abhandlungen der könig. Bayer. Akademie der Wissenschaften» phil.-hist. Kl., XX, 1895, pp. 403-478, in part. pp. 472 s.

⁸ Negli *Scholia Parisina* al *De elementis* di Galeno (cfr. G. Helmreich, *Bruckstücke eines Kommentars zu Galens Schriften Περὶ στοιχείων, Περὶ κρᾶσεων und Περὶ τῶν φυσικῶν δυνάμεων*, «Programm des k. human. Gymnasiums in Ansbach» 1909/10, Ansbach 1910, pp. 3-34) p. 4, è citato Giovanni Filopono. Si veda anche D. Manetti, *P. Berol. 11739A e i commenti tardoantichi a Galeno*, in A. Garzya (a cura di), *Tradizione e ecdotica dei testi medici tardoantichi e bizantini*, Napoli 1991, pp. 211-235, in part. p. 220.

⁹ Cfr. Iskandar, *art. cit.*, pp. 245 e 248-249.



Alessandro Lami

L'ultima prova dell'immortalità dell'anima
nel *Fedone*

L'ultima prova dell'immortalità dell'anima fornita da Socrate nel *Fedone* è ovviamente, anche solo per ciò stesso, quella decisiva. Di fatto, lo è da un punto di vista drammatico, in quanto, dopo la conclusione della serie dei primi tre argomenti, con essa si viene a sciogliere la tensione che si era creata con le obiezioni portate avanti da Simmia e da Cebete, causa del grave turbamento prodottosi nella cerchia degli amici ed in Echecrate stesso, il quale era giunto ad interrompere per la prima volta il dialogo raccontato (88 c1-89 a7). Quest'ultima prova infatti, una volta confutata la teoria dell'anima/armonia di Simmia, costituisce la risposta diretta all'obiezione insidiosa di Cebete (per altro filosoficamente molto 'pesante': è in sostanza la stessa obiezione mossa da Kant ad una analoga tesi del *Fedone* di Mendelssohn). E da un punto di vista filosofico è, quest'ultima, la prova regina che più direttamente nella sua elaborazione fa appello all' 'ipotesi' delle Forme ideali. L'ammissione di questa realtà ideale costituisce anzi la premessa necessaria del ragionamento, è precisamente l' 'ipotesi' da cui Socrate prende le mosse, richiedendo di nuovo

* È questo il testo di una lezione tenuta all'Università della Calabria su invito della Prof. Amneris Roselli, che desidero ringraziare per la sua straordinaria cortesia. Della questione ho trattato specificamente al paragrafo 2 dell'introduzione a Platone, *Fedone*, introd., premessa al testo e note di A.L., trad. it. di P. Fabrini, Rizzoli, Milano 1966.

il consenso del suo interlocutore (Cebete). Dice Socrate a 100 b4-9: «e ritornerò a quelle realtà, di cui molto si discute tra noi,¹ e comincio da quelle, sulla base del presupposto (*ὑποθέμενος*) che vi sia un bello di per sé e a sé, e così un bene ed un grande e tutto quanto il resto: realtà sulla cui base, se tu me le concedi e convieni che esse siano, ho speranza di poterti mostrare e di ritrovare la causa per cui l'anima è immortale».

I contrari su cui poi si articola la prova sono con ogni evidenza da intendere collocati a questo livello, al livello delle Forme ideali. E in risposta ad un'opportuna obiezione anonima Socrate non manca di richiamare l'attenzione sul diverso piano ontologico cui si collocano i contrari di cui ora sarà questione e quei contrari a cui si era fatto riferimento nel primo argomento (a 70 d7 sgg.). Si trattava infatti allora di *pragmata* che «avevano i contrari»; si tratterà ora invece dei contrari in sé (103 a4-c4). È del tutto ovvio che è solo per questi ultimi contrari, in quanto Forme ideali, che è necessario che non possano essere diversi da quel che sono e, a maggior ragione, contrari rispetto a ciò che sono (103 b4-5 e c7-8: dell'immutabilità assoluta delle Forme ideali si era trattato in particolare nel corso del terzo argomento a 78 c6-80 b6). Il livello ideale di questi contrari è del tutto chiaro e non problematico nel corso dell'intera dimostrazione. E si noti che la prima coppia di contrari presa in considerazione è costituita da *μέγεθος* e *μικρότης* (102 b6); e nel passo sopra citato, con cui Socrate introduce la prova (100 b5-7) si è visto come *mega* venga esplicitamente richiamato come Forma ideale: *ὑποθέμενος εἶναι τι καλὸν αὐτὸ καθ' αὐτὸ καὶ ἀγαθὸν καὶ μέγα καὶ τᾶλλα πάντα*.²

Vale a questo proposito attirare l'attenzione sull'insistenza con cui si ribadisce il fatto che è alle realtà di questo livello ideale che è riservata la dignità del 'nome'. Il 'nome' solo ad esse spetta, mentre alle cose sensibili che ne partecipano compete una 'denominazione' derivata dal nome

¹ Per τὰ πολυθρύλητα cfr. 76 d7-9: ἂ θρυλοῦμεν ἀεί, καλόν τέ τι καὶ ἀγαθὸν καὶ πᾶσα ἢ τοιαύτη οὐσία. (La discussione è a ben altro livello, ma è sulla stessa linea di quella dei poeti di 65 b2-4).

² E cfr. 100 e5-6, 101 a3-5; ma la presenza della 'grandezza' tra le Forme era già stata affermata a 65 d12-13 e 75 c9-10.

di quelle (cfr. 102 b1-2, c10-11, 103 b7-c1: già a 78 e2 si era anticipato il dato della 'omonimia' tra le cose e le Forme, nel senso che il nome spetta alle Forme e alle cose di essere denominate – e cioè di avere un predicato – sulla base del nome di quelle).

Molto meno chiaro è invece, nel corso dell'argomentazione, a quali realtà e poste a quale livello, si riferisca l'alternativa di 'fuggire e recedere oppure morire' all'approssimarsi di un contrario (102 d9-e2). Si tratta in un primo momento del contrario «in noi», ben distinto dal contrario «di per sé» (cfr. *αὐτὸ τὸ μέγεθος*, 102 d6 / *τὸ ἐν ἡμῖν μέγεθος*, d7); è solo il primo che «se ne va o muore» (103 a1; cfr. *τὸ ἐν ἡμῖν* a 102 d7 e e6). È vero che non è nel *Fedone* ulteriormente precisata la relazione di partecipazione che si stabilisce tra la Forma ideale e la realtà sensibile.³ Comunque sia, nell'alternativa posta, il 'morire' potrà solo significare che si estingue il rapporto di partecipazione tra 'noi' – a livello di realtà empirico-sensibile – ed il contrario ideale, il quale di sicuro non potrà, esso, morire (e nemmeno 'andarsene': sarà piuttosto il rapporto di partecipazione a dislocarsi). Esso appartiene infatti a quella *ousia* cui spetta in generale la denominazione di "ciò che è" (*ἡ οὐσία ἔχουσα τὴν ἐπωνυμίαν τὴν τοῦ "ὄ ἔστιν"*, 92 d9). Quel che se ne va o muore è dunque in questa prima fase il predicato di una realtà sensibile nel momento in cui si associa, a quella realtà, un predicato ad esso contrario.

Con l'introduzione dell'esempio della neve e del fuoco (103 c10 sgg.) le cose però si complicano: qui non è più il predicato ad andarsene o a morire, ma la 'cosa': vale a dire la neve all'approssimarsi del caldo, ed il fuoco all'approssimarsi del freddo (103 d8, 10-11). In questo esempio il caldo ed il freddo rappresentano chiaramente realtà contrarie ideali. La domanda posta all'inizio da Socrate (*θερμόν τι καλεῖς καὶ ψυχρόν;*) si pone sulla linea di analoghe domande fatte in relazione alle Forme (65 d4-7: *φαμέν τι εἶναι δίκαιον αὐτὸ ἢ οὐδέν;* ... *καὶ αὖ καλόν γέ τι καὶ ἀγαθόν;* 74 a9-12: *φαμέν πού τι εἶναι ἕσον ... αὐτὸ τὸ*

³ 101 c2-7 richiama immediatamente con la sua insistenza su forme di *μετέχειν* il *μέτεχει* di 100 c5, che però non si era voluto ulteriormente determinare: si veda 100 d5-7, con la conclusione *οὐ γὰρ ἔτι τοῦτο διςχυρίζομαι*.

ἴσον· φῶμέν τι εἶναι ἢ μηδέν;).⁴ Che cosa rappresentino invece la neve e il fuoco non è così ap problematico. Il fatto che si dica che possano anche 'morire' sembra avvicinarli alla realtà sensibile; ma gli esempi successivi puntano in un'altra direzione.

Subito dopo aver parlato della neve e del fuoco, infatti, il discorso si generalizza e si parla di ἄλλο τι: questa realtà (che viene a collocarsi sulla stessa linea della neve e del fuoco) è chiaramente distinta dalla realtà degli ideali contrari. Il contrario ideale, in quanto tale (αὐτὸ τὸ εἶδος), è provvisto di un nome proprio (ἀξιόυσθαι τοῦ αὐτοῦ ὀνόματος) che esso eternamente conserva (εἰς τὸν αἰὲ χρόνον). L'allo ti è invece distinto da quello (ὃ ἔστι μὲν οὐκ ἐκεῖνο), ma in quanto è da esso 'informato' (ἔχει δὲ τὴν ἐκεῖνου μορφήν), ne porta il nome, che conserva anch'esso «sempre», sempre però finché sia (αἰεὶ, ὅτανπερ ἦ, in opposizione a εἰς τὸν αἰὲ χρόνον, 103 e2-5). Apparentemente, siamo ancora ai due livelli, uno ideale, in cui la realtà ha la dignità di un suo nome, ed uno sensibile, in cui la 'cosa' ha un nome derivato dalla realtà ideale di cui partecipa.⁵

A sua volta *allo ti*, che riprende in termini generali il discorso relativo alla neve e al fuoco, è rideterminato con un nuovo esempio, introdotto come «più chiaro» (*saphesteron*, 103 e6): è questo l'esempio relativo al tre e al dispari. Ora, la prima cosa che si afferma di questo dispari è che ha questo suo nome «sempre» (τὸ γὰρ περιττὸν αἰεὶ που δεῖ τούτου τοῦ ὀνόματος τυγχάνειν ὅπερ νῦν λέγομεν); il che lo pone – ma non questo è problematico – allo stesso livello (ideale) della grandezza, della piccolezza, del caldo e del freddo. Ma il tre, che è sulla stessa linea di *allo ti* (e che è introdotto anch'esso come *allo ti*, 103 e9-104 a1 ~ 103

⁴ A 64 c2 l'interrogativa riguardava la morte: ἡγοῦμεθά τι τὸν θάνατον εἶναι; — ma dello statuto ontologico della morte nell'argomentazione dirò alla fine.

⁵ ἔχει δὲ τὴν ἐκεῖνου μορφήν può di per sé bene esprimere la partecipazione da parte del sensibile: cfr. per i *pragmata* l'espressione περὶ τῶν ἐχόντων τὰ ἐναντία, in opposizione a περὶ ἐκεῖνων αὐτῶν ὧν ἐνόητων ἔχει τὴν ἐπωνυμίαν τὰ ὀνομαζόμενα, 103 b6-c1; e anche 102 c2, 4, 7. A 104 d2 il particolare (αὐτὸ) è costretto ad «avere» (ἴσχειν) la forma di ciò che lo occupa; ma in questo caso si tratta in prima istanza di forme specifiche, le quali «hanno» anch'esse a loro volta le forme generiche dei contrari (ἔχει αἰεὶ τάναντία, 104 b8-9).

e4), a che livello ontologico si pone? È esso sì distinto dal dispari ($\delta \xi\sigma\tau\iota \mu\acute{\epsilon}\nu \omicron\upsilon\chi \delta\pi\epsilon\rho \tau\acute{o} \pi\epsilon\rho\iota\tau\acute{o}\nu$, 104 a1 ~ $\delta \xi\sigma\tau\iota \mu\acute{\epsilon}\nu \omicron\upsilon\kappa \acute{\epsilon}\kappa\epsilon\iota\nu\omicron$, 103 e4), e si chiama sì col nome di dispari ($\kappa\alpha\iota \tau\omicron\upsilon\tau\omicron \kappa\alpha\lambda\epsilon\acute{\iota}\nu$), ma così si chiama «sempre» ($\acute{\alpha}\epsilon\acute{\iota}$, senza più l'espressione limitativa $\delta\tau\alpha\nu\pi\epsilon\rho \eta$ impiegata per il primo *allo ti*), e soprattutto si chiama così in aggiunta ad un nome suo proprio ($\mu\epsilon\tau\acute{\alpha} \tau\omicron\upsilon \acute{\epsilon}\alpha\nu\tau\omicron\upsilon \delta\nu\acute{o}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$, 103 e9-104 a4).

Questa attribuzione del nome è un fatto importante, e Platone vi insiste: il tre, distinto dal dispari ($\tau\omicron\upsilon \pi\epsilon\rho\iota\tau\tau\omicron\upsilon$, $\delta\nu\tau\omicron\varsigma \omicron\upsilon\chi \delta\pi\epsilon\rho \tau\eta\varsigma \tau\rho\iota\acute{\alpha}\delta\omicron\varsigma$), va chiamato, e va chiamato sempre, col suo proprio nome e con quello del dispari ($\tau\acute{\omega} \tau\epsilon \alpha\upsilon\tau\eta\varsigma \delta\nu\acute{o}\mu\alpha\tau\iota \acute{\alpha}\epsilon\acute{\iota} \pi\rho\omicron\varsigma\alpha\gamma\omicron\rho\epsilon\upsilon\tau\acute{\epsilon}\alpha \acute{\epsilon}\acute{\iota}\nu\alpha\iota \kappa\alpha\iota \tau\acute{\omega} \tau\omicron\upsilon \pi\epsilon\rho\iota\tau\tau\omicron\upsilon$, 104 a5-7). Ebbene, la dignità di un nome suo proprio pone il tre non certo ad un livello sensibile, bensì ad un livello che, solo per esser cauti, dobbiamo definire almeno quasi-ideale.⁶ E a questo stesso livello si dovranno pur collocare in qualche modo, oltre ad *allo ti*, anche la neve ed il fuoco che sono posti sulla stessa linea esemplificativa.

Perché è importante cercare di vedere a che livello ontologico si pongano le diverse realtà che entrano via via in questione? Perché, a quanto pare, nel corso dell'argomentazione si opera uno slittamento dei piani di realtà coinvolti. All'inizio, si parla della relazione/partecipazione del particolare con l'universale, con Simmia, Fedone e Socrate da una parte, rappresentanti il livello particolare-sensibile e, dall'altra parte, grandezza e piccolezza che rappresentano quello universale-ideale. Ed è a proposito della questione posta in questi termini che è messo in evidenza, per il particolare, il fatto di essere denominato sulla base del nome che solo spetta all'universale (102 b1-2, c10-11, 103 b7-c1). Sempre in questo contesto si accenna all'opposizione, a livello del particolare sensibile, tra carattere essenziale ($\pi\epsilon\phi\upsilon\kappa\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota$, 102 c1) e carattere accidentale o contingente ($\delta \tau\upsilon\chi\acute{\alpha}\nu\epsilon\iota \acute{\epsilon}\chi\omega\nu$, 102 c2). Il rapporto tra il tre ed il dispari è invece in termini affatto diversi. Esso riprende e illustra sì, dopo l'esempio

⁶ Nel passo vi è intercambiabilità tra le espressioni $\eta \tau\rho\iota\acute{\alpha}\varsigma$ e $\tau\acute{\alpha} \tau\rho\iota\acute{\alpha}$ e simili; diversamente da 101 c5-7, dove il problema $\tau\acute{o} \delta\upsilon\omicron \gamma\epsilon\nu\acute{\epsilon}\sigma\theta\alpha\iota$ si risolve nella $\tau\eta\varsigma \delta\upsilon\acute{\alpha}\delta\omicron\varsigma \mu\epsilon \tau\acute{\alpha}\varsigma\chi\epsilon\tau\iota\varsigma$, con opposizione tra *duo* e *duas* e poi tra *hen* e *monas*.

della neve e del fuoco e dopo la generalizzazione operata con *allo ti*, la questione della predicazione essenziale (*πεφυκέναι* e *πέφυκε*, 104 a3 e a7), ma a tutt'altro livello. Il tre infatti non è più un particolare sensibile perché, come si è visto, è provvisto di un nome suo proprio (104 a2, 5-6), così come lo hanno le Forme ideali; perché poi, come le Forme ideali, è in grado di 'informare' di sé, occupandoli, i particolari, da cui va evidentemente distinto (104 d5-7); ed infine perché del tutto esplicitamente è detto che trattasi di una *idea* (104 d5-6).⁷ È quindi chiaro che con questo esempio del tre si è definitivamente passati dalla relazione particolare/universale alla relazione specie/genere, che tutta si svolge a livello ideale.

I passaggi con cui si attua lo slittamento sono, come si è visto, la discussione sulla neve e sul fuoco, che mette in evidenza per essi il carattere essenziale della predicazione di freddo e di caldo rispettivamente, ma mette anche in ombra il piano di realtà a cui la neve ed il fuoco si collocano. L'alternativa per essi di 'recedere o morire' all'accostarsi di un contrario ideale, sottolinea il carattere essenziale rappresentato dal freddo per la neve e dal caldo per il fuoco, ma li colloca in quanto neve e in quanto fuoco su un livello ontologico ambiguo: da una parte li approssima al livello del contrario in noi (e cioè del predicato di una realtà sensibile), ma dall'altra, in quanto anticipano la relazione che si stabilisce tra il tre ed il dispari, li approssima al livello ideale di specie (in rapporto al genere). Con *allo ti* si ha un ulteriore passo in direzione del livello ideale. Non si dice che *allo ti* è denominato sulla base del nome di una Forma (contrario) ideale, ma con un'espressione per un verso più impegnativa e per un altro più ambigua, che «si merita, è degno» (*ἀξιόσθαι*, 103 e3) del nome della Forma ideale (*εἶδος*); ed è vero che *allo ti* «ha la forma» del contrario ideale (*ἔχει δὲ τὴν ἐκείνου μορφήν*), cioè partecipa di questo contrario ideale, ne è 'informato'; ma si tace significativamente

⁷ Per l'espressione *ἡ τῶν τριῶν ἰδέα* cfr. subito sotto, in riferimento ad un universale, un contrario ideale, *ἡ τοῦ ἀρπίου ἰδέα*, 104 e1.

sul fatto se abbia o no un nome ovvero una forma sua propria; cosa che – il fatto di avere un nome ed una forma propria – è esplicitamente affermata per il tre che lo rappresenta nell'esempio successivo.⁸

Si può misurare il progresso in direzione di una maggiore chiarezza, ma anche l'enorme distanza ontologica tra un piano apparentemente sensibile e quello ideale, prendendo in considerazione il passaggio tra *ἄλλο τι* di 103 e4 e *ἄλλ' ἄττα* di 104 c8 (e passando anche per un molto ambiguo *τῶν ὄντων*, a 103 e9): questi enti, posti nell'argomentazione sulla linea di *allo ti* e del tre e degli altri esempi numerici, hanno una loro *idea* (*τὴν αὐτοῦ* [*αὐτοῦ* = *τοῦ καταχόντος*] *ιδέαν*), con la quale 'occupano' e della quale informano i particolari sensibili, una loro *idea* accanto e insieme all'*idea* del contrario ideale, della quale pure informano i particolari sensibili (104 d1-3).

Qual è il punto? È che a livello ideale si dà senz'altro una relazione di necessità tra specie e genere; e ogni specie avrà necessariamente oltre al proprio carattere specifico anche e nello stesso tempo il carattere generico. Lo slittamento di piani appare quindi funzionale all'argomentazione, perché consente di recuperare questo dato di relazione necessaria e di farci poi leva per utilizzarlo in séguito in riferimento all'anima.

Ma l'anima di cui è finalmente questione viene allora a costituire una specie; ed è in quanto tale, cioè come specie ideale o quasi-ideale, che è in grado anch'essa di 'informare' occupandolo un particolare.

A questo proposito, si considerino le diverse azioni riferite all'anima. Si dice infatti in primo luogo dell'anima che a ciò che essa 'occupi' (*κατάσχῃ*), 'apporta' la vita (*ἐπ' ἐκεῖνο φέρουσα ζώην*, 105 d3-4).⁹ Ora, questa 'occupazione' nel passo – e di 'occupazioni' non si parla altrove

⁸ Per la scansione dei vari passaggi, cfr. 103 e4 (*ἄλλο τι ὃ ἔστι μὲν οὐκ ἐκεῖνο [εἶδος]*) + e9-104 a1 (*ἄλλο τι ὃ ἔστι μὲν οὐχ ὅπερ τὸ περιττόν*) + a3-4 (*ἡ τριάς*).

⁹ E l'apporta «sempre»: *δέλ* (cfr. anche 105 d1 e d10 per l'anima) è utilizzato solo in relazione al piano ideale, due volte in riferimento al nome che spetta al contrario ideale (103 e4, 6), e poi sistematicamente sempre in riferimento a idee specifiche; in rapporto al nome: *allo ti* (103 e5, con espressione limitativa), il tre (104 a2, a6); in rapporto al fatto di contenere, come specie, il contrario generico: il numero dispari (104 b1), il numero pari (104 b4), *hosa* (104 b8), *all'atta* (104 d3); in rapporto all'*epipherein*: il tre (104 e10).

nel *Fedone* – è solo riferita e riservata all'azione delle entità formali specifiche sui particolari, che esse investono, oltre che del proprio carattere specifico, anche del carattere-contrario generico (104 d1-3, 5-7).¹⁰

Si parla poi, sempre per l'anima, di un suo 'apportare' (ἐπιφέρειν, 105 d10: a d3-4 si era usato il verbo semplice φέρουσα + il complemento preposizionale ἐπ' ἐκείνο). E anche questa azione è riservata ad entità quali la τριάς (104 e10) e all'ἐκείνο di 105 a3-4 che si pone sulla linea del tre+dispari, del due+pari, del fuoco+caldo.

Dell'anima si dice infine che essa non 'accoglie' il contrario rispetto a quello che essa 'apporta' (105 d10-11, e2, 4, 106 b3-4). Ora, l'azione del 'non accogliere' (δέχεσθαι) si riferisce non problematicamente in un primo momento all'impossibilità per i contrari – idee generiche – di accogliersi reciprocamente, sia come tali, sia in quanto presenti (partecipati) in noi (102 d8 [προδέχεσθαι], e2, 103 c1-2, 104 b7-8, 105 a2: è da notare che solo una volta è stato posto, ma non ulteriormente sviluppato, il problema dell' 'accoglimento' di un contrario da parte dell'individuo particolare, a 102 e3-4). Ma il punto su cui verte la discussione e su cui si fonda l'argomentazione è precisamente quello dell' 'accoglimento' o meno del contrario – idea generica – da parte di entità ideali specifiche di per sé non contrarie ad esso (104 b6-10, 104 e7-105 a5).

Così è questione di non 'accoglimento' da parte della neve del caldo ad essa non contrario (103 d5-6, 106 a5-6); così è per il fuoco in rapporto al freddo (103 d11-12, dove è da notare che τολμήσειν riprende τετόλμηκεν di 102 e5, che però era detto in riferimento al contrario ideale);¹¹ e così è per tutte le altre entità (δσα) che si pongono sulla stessa

¹⁰ I contrari sono «forme» (εἶδος, ἰδέα : 102 b1, 103 e3, 104 b9, c7, d9, e1, 105 d13, 106 d6) e in relazione ad essi è utilizzato anche il termine μορφή (103 e5, 104 d10); ma anche queste entità specifiche sono collocate a livello ideale (104 d2, 5-6).

¹¹ τολμάω rinverdisce la metafora che con ἐθέλω in greco era pressoché neutralizzata (cfr. 102 d6, 8, e3, 7, 103 c1), e anche questa è una spia del fatto che il fuoco e la neve non si possono *tout court* considerare come dei particolari, bensì come (o anche come) idee specifiche: si veda 105 b8-c2 e c4-6 dove si può stabilire la proporzione πῦρ : θερμότης = μονάς : περιττότης, e 106 b5-7 τὰ τρία ἄρτιον : τὸ περιττόν = πῦρ / ψυχρόν : ἢ ἐν τῷ πυρὶ θερμότης e infine 106 c5-6 τὰ τρία : τὸ περιττόν = πῦρ : θερμόν.

linea del tre, del cinque... e del due, del quattro... (104 b8-10; e subito sotto, a c1, si esemplifica con *ta tria*). E ancora per il tre in rapporto al pari (104 e8-9, e per il due in rapporto al dispari, e ancora per il fuoco in rapporto al freddo ecc.); e in generale, per *αὐτὸ τὸ ἐπιφέρων* che non 'accoglie' *τὴν τοῦ ἐπιφερομένου ἐναντιότητα* (105 a4-5); e poi ancora per il cinque in rapporto a pari (105 a6-7) e per il suo doppio, il dieci, in rapporto a dispari (105 a8-b1).

È proprio e solo in riferimento a queste entità specifiche che il non accoglimento del contrario generico si esprime con attributi con prefisso negativo (104 e3-5 e poi 105 d13-e1); come è appunto per l'anima che, non accogliendo morte, è im-mortale (105 e2-7 — e con tutta evidenza il *ti allo* di 106 d3 e 6 che non 'accoglie' *φθορά* rappresenta una specie dello stesso genere a cui appartiene anche l'anima e si pone allo stesso livello ontologico di *allo ti* di 103 e4, e9-104 a1 e di *all'atta* di 104 c8).

Si consideri più da presso il parallelismo che si viene a stabilire tra il 'tre' e l'anima. Con *ὅτι ἂν κατάσχη* (104 d1), esemplificato con *ἂν ἡ τῶν τριῶν ἰδέα κατάσχη* (d5-6), ci si riferisce ad una 'occupazione' da parte di idee specifiche operata sui particolari; e non c'è dubbio che *αὐτοῖς... τριῶν* (d6, e così *ὅτι* e *αὐτό* a d1-2) sono, in opposizione all'«idea del tre», dei tre particolari, un insieme qualsiasi di tre cose individue. Ma, accennata a questa 'occupazione', pare proprio che con *ἐπὶ τὸ τοιοῦτον* (d9), ripreso con *τοῦτο* al rigo successivo (d10), si ritorni a parlare di un livello ideale, quello delle idee specifiche. In effetti, il dispari, uno dei contrari, idea generica, 'effettua' (*ἀπεργάζεται... ἐργάζεται*, d10, 12) direttamente il 'tre' ideale, l'idea del tre, e non certo un insieme di tre cose particolari; il quale tre particolare è senz'altro anch'esso dispari, ma lo è in quanto la sua disparità è veicolata dal tre ideale che lo 'occupa'. Questo riferimento ai particolari non ha ulteriore sviluppo nell'argomentazione ed assolve precisamente alla funzione di preparare la successiva menzione dell'anima che 'occupa' individui particolari (105 d3). Ma si deve notare che si tratta di un'anima che appunto 'occupa' e che quindi si pone, come si è visto, allo stesso livello del tre ideale. Platone tace del tutto di un'anima 'occupata', la quale dovrebbe

corrispondere ai tre particolari di 104 d6. Ed è proprio da segnalare, al di là della mera suggestione di un'anima particolare fatta con questo richiamo alla nozione di 'occupazione', la mancanza di un termine parallelo – e proprio di quello critico – nella catena dell'anima rispetto alla catena del tre. Si ha infatti:

Tre	Anima
idea generica	idea generica
<i>ἡ τοῦ περιττοῦ ἰδέα</i> (cfr. <i>ἡ τοῦ ἀρτίου ἰδέα</i> , 104 e1)	<i>αὐτὸ τὸ τῆς ζωῆς εἶδος</i> (106 d5-6)
idea specifica	idea specifica
<i>ἃ ἂν ἡ τῶν τριῶν ἰδέα κατὰσχῃ</i> (104 d5-6)	<i>ψυχὴ ... ὅτι ἂν αὐτὴ κατὰσχῃ</i> (105 d3)
particolare	particolare
<i>αὐτοῖς ... τρισίν</i> (104 d6)	?

Ma sembra a questo punto anche evidente che lo slittamento di piani ontologici con lo spostamento della dimostrazione dell'immortalità dell'anima dall'anima particolare (l'anima di Socrate, l'anima-Socrate, che è il punto che unicamente dovrebbe interessare) all'anima-specie, comporta un grave indebolimento dell'argomentazione stessa, in quanto risulta stravolto, a questo livello, il senso dell'alternativa posta all'inizio della discussione, riguardante la sorte dei due contrari in conflitto. L'alternativa, per uno dei due, di *φεύγειν καὶ ὑπεκχωρεῖν / ἀπολωλέναι* (102 d9-e2, cfr. 103 a1), se ha senso nella relazione particolare/universale (e cioè per il contrario in Simmia, in Fedone e Socrate) – ed è cruciale per la sorte dell'anima individuale –, comincia, questa alternativa, a diventare problematica nel caso della neve e del fuoco (nella misura in cui non si tratti

di un particolare strato di neve e di un particolare fuoco acceso¹²); e sembra poi del tutto fuori luogo nel caso del tre. Qui, il corno letale dell'alternativa, *apollumena*, a 104 c1, è sì subito ripreso per il tre, ma lo può essere solo in un gioco di parole, nel modo di dire iperbolico in uso per esprimere un'impossibilità assoluta: il tre 'muore piuttosto che' diventare pari, c1-3. E per quel che riguarda l'obiezione finale con la risposta di Socrate (106 b7-c7 che riprende l'ipotesi irrealistica di 105 e10-106 a1: l'alternativa è lasciata aperta per il pari ed il dispari, perché non è stata dimostrata la loro indistruttibilità), ci si trova di fronte, a quanto pare, ad un puro sofisma. È evidente che essere indistruttibili non è essenziale per il pari e per il dispari (cioè non rientra nella loro definizione essenziale il predicato della indistruttibilità), ma che essi – e si ricordi che senza ambiguità alcuna nel corso di tutta l'argomentazione il pari ed il dispari si collocano al livello delle idee –, di per sé non *ἀνώλεθρα*, siano però suscettibili di essere davvero distrutti – o anche solo, in quanto idee, di darsi reciproco assalto –, è semplicemente incredibile.

Ma allora, che sia dimostrata a questo punto e in questo modo l'immortalità dell'anima-specie, è nello stesso tempo poco rilevante – per Socrate che di lì a poco dovrà bere la cicuta e per tutti i 'fanciullini' sgoimenti che dentro ognuno di noi hanno timore della morte – e non troppo caratterizzante per l'anima stessa, se anche il tre ideale, specie del dispari, è poi in realtà immortale, e se lo sono anche, nonostante la formulazione irrealistica di 106 a4-5 e 106 a10 (e cfr. anche 106 c5-6), la 'neve' ed il 'fuoco' (almeno nella misura in cui esisteranno nevi e fuochi a questo mondo a dare testimonianza a livello sensibile di una partecipazione ad un universale sopra-sensibile).

È però molto importante rilevare in conclusione che, considerando l'anima come anima-specie, ancora in quest'ultima prova l'immortalità in questione viene ad essere quella dell'anima 'filosofica' – ben diversamente da quanto risultava dal primo argomento dei contrari, in cui si 'provava' la mera sopravvivenza dell'anima in quanto tale, la sua non

¹² 103 d8, 10-11.

qualificata permanenza nel ciclo di vita e morte —. Si veda la conclusione della prova a 107 a1: *καὶ τῷ ὄντι ἔσονται ἡμῶν αἱ ψυχαὶ ἐν Ἄιδου*, che sembra stranamente ripetere la conclusione raggiunta col primo argomento: *εἰς τὸν ἄρα ... αἱ ψυχαὶ ἡμῶν ἐν Ἄιδου*, 71 e2. Stranamente, perché col secondo e col terzo argomento, e cioè con l'argomento della reminiscenza e della somiglianza, la qualificazione filosofica dell'anima, come principio dell'impegno intellettuale, ed etico, dell'uomo, aveva rappresentato il momento fondamentale della prova.

•Ora, in quest'ultima prova, risulta che l'anima è *a-thanaton* in quanto non 'accoglie' *thanatos* (105 e2-7); e non lo può 'accogliere' non perché essa, così come era nel comune sentire, si identifica immediatamente e semplicemente con la 'vita', ma perché l'anima è considerata come l'idea specifica in cui è *anche* presente il contrario fornito dell'idea generica 'vita' (cfr. *αὐτὸ τὸ τῆς ζωῆς εἶδος*, 106 d5-6; e questo significa anche che, a stretto rigore e per quanto «scioccante» [Loriaux], *thanatos* rappresenta un contrario ideale ed ha anch'esso la dignità, almeno nell'argomentazione, di un'idea [idea generica]). È sottinteso, ma è evidente, che l'anima sarà per conto suo portatrice di un carattere specifico proprio che, come si è sostenuto nel corso di tutto il dialogo, è certamente quello di essere il principio della *φρόνησις*: chi si contrappone al *φιλο-σώματος*, infatti, non è il *φίλο-ψυχος* (che era del resto nell'uso linguistico comune suo quasi sinonimo), ma il *φίλο-σοφος* (68 c1).

Alberto Raffaelli

Sull'*Albergo* di Maiolino Bisaccioni
(con affinità cervantine)

1. *L'Albergo*, opera novellistica uscita a Venezia in due parti nel 1637 e nel 1638,¹ costituisce l'esordio nella narrativa del ferrarese Maiolino Bisaccioni (1582-1663). Essa si presenta da una parte contrassegnata da connotati tipicamente barocchi, dall'altra da elementi che le forniscono un qualche grado di originalità, a livello sia strutturale – almeno fino a un certo punto del suo svolgimento – sia contenutistico.²

Tra gli ingredienti più immediatamente connessi con i dettami del Ba-

¹ M. Bisaccioni, *L'Albergo. Favole tratte dal vero [...]*, Venezia 1637; Bisaccioni, *Del'Albergo. Favole tratte dal vero [...]. Parte seconda [...]*, Venezia 1638. Del primo volume esistono due altre ristampe, rispettivamente del 1638 e del 1640 (da cui in questa sede si cita). I passi di questi due testi secenteschi sono trascritti apportando le normalizzazioni grafiche d'uso.

² La struttura e i caratteri fondamentali – assieme a una panoramica generale della produzione novellistica del Bisaccioni – sono stati indagati in M.G. Stassi, *Le novelle di Maiolino Bisaccioni tra «favola» e «istoria»*, in AA.VV., *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo 1984; E. Taddeo, *Le favole tratte dal vero di Maiolino Bisaccioni*, «Studi secenteschi» XXX, 1989, pp. 101-130; R. De Rosa, *Un lungo viaggio verso il romanzo: le «Novelle Istoriate» di Maiolino Bisaccioni*, «Rassegna della letteratura italiana» XCVII (3), 1993, pp. 74-93. Utile per conoscere gli aspetti fondamentali dell'opera bisaccioniana Taddeo, *Introduzione a Bisaccioni, Il Demetrio Moscovita. Istoria tragica*, Firenze 1992, pp. VII-LII. Per la vita e le opere di Bisaccioni in generale si vedano V. Castronovo, *Bisaccioni Maiolino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. X, Roma 1968, pp. 639-643; P. Malgarotto Hollesch, *Bisaccioni Maiolino*, in V. Branca (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. I, Torino 1973, pp. 346-348; fondamentali Taddeo, *Nota biografica e Nota bibliografica*, in Bisaccioni, *Il Demetrio cit.*, rispettivamente pp. LIII-LIX e pp. LXI-LXXII.

rocco sono da annoverare la rigogliosità inventiva e la complessità degli intrecci, non disgiunti però da una duplice, dolorosa consapevolezza: quella di una precarietà storica priva delle certezze etico-ideologiche tradizionali; e quella di far parte del meccanismo, in crescente sviluppo, di un'editoria che relega il libro a elemento di una catena merceologica: di qui la tendenza dell'autore a cercare, molto più di quanto sia avvenuto in passato, di mettersi in sintonia con le aspettative del pubblico.³ Si tratta di atteggiamenti contraddittori e indicativi dello spirito di un'epoca che, sentendo pesantemente il *vacuum* lasciato dalla caduta delle certezze etiche ed ideologiche, apre la strada a un progresso del sapere, i cui orizzonti tuttavia appaiono incerti e poco rassicuranti.

Fin dalle primissime pagine, anzi addirittura fin dal frontespizio, recante il sottotitolo «Favole tratte dal vero», *L'Albergo* rivela un'ispirazione di poetica che non privilegia gli stilemi più tipicamente barocchi come la metafora, ma anzi si dichiara programmaticamente fedele a un orientamento differente dal «meraviglioso» e dall'inverosimile, che caratterizzano il marinismo e il concettismo all'epoca in auge. Tuttavia la stessa tendenza al meraviglioso e all'inverosimile affiora ugualmente qua e là nell'opera, dando vita, con l'opposta inclinazione al vero e al reale, a un

³ Una simile volontà – ripresa anche nel finale dell'*Albergo* – è presente anche nella prefazione del Bisaccioni al volume miscelaneo *Cento Novelle amoroze dei Signori Accademici Incogniti*, Venezia 1651, edito a sua cura. Questa preoccupazione è evidenziata da De Rosa, *Un lungo viaggio verso il romanzo* cit. Per un inquadramento generale dell'Accademia degli Incogniti di Venezia - della quale il Bisaccioni fece appunto parte - e più in generale della prosa narrativa secentesca, si vedano, tra gli altri: E. Raimondi (a cura di), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milano-Napoli 1960; C. Varese, *Prosa*, in E. Cecchi-N. Sapegno (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, vol. V, *Il Seicento*, Milano 1967, pp. 619-761; G. Getto, *Il romanzo veneto nell'età barocca e La novella*, in *Barocco in prosa e in poesia*, Milano 1969, pp. 319-378; F. Angelini, *Narratori e viaggiatori*, in (diretta da C. Muscetta), *Letteratura Italiana Laterza*, vol. 30, *Daniello Bartoli e i prosatori barocchi*, Roma-Bari 1975, specie pp. 37-71; D. Conrieri (a cura di), *Novelle Italiane. Il Seicento. Il Settecento*, Milano 1982; G. Auzzas, *Le nuove esperienze della narrativa: il romanzo*, in (diretta da G. Arnaldi-M. Pastore Stocchi), *Storia della cultura veneta*, vol. IV/1, *Il Seicento*, Vicenza 1983, pp. 249-295; A. Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, in (diretta da A. Asor Rosa), *Letteratura Italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, t. 2, *La prosa*, Torino 1984, pp. 715-757; C. Jannaco-M. Capucci, *Il Seicento*, Padova 1986; M. Allegri, *Venezia e il Veneto dopo Lepanto*, in (diretta da A. Asor Rosa), *Letteratura Italiana. Storia e geografia*. II. 2, *L'età moderna*, Torino 1988, specie pp. 955-959.

intreccio fra poetiche che ispira (pur con applicazioni e risultati discontinui) le quindici novelle, la cornice e gli intermezzi di cui le due parti dell'*Albergo* sono costituite. Ciò conferisce al testo un ventaglio di prospettive dalle quali inquadrarlo ed esaminarlo.

Infatti, la precisa caratterizzazione del rapporto tra il «vero» e le «favole», comunque non facile da individuare, costituisce un problema esegetico di non poco conto. Con la locuzione «Favole tratte dal vero», esibita come detto nel frontespizio, Bisaccioni introduce un ossimoro che – a prescindere dal significato attribuibile al termine «favola», certo diverso da quello corrente oggi – conferisce a tutta l'opera una certa ambiguità non solo dal punto di vista dei contenuti, ma anche da quello interpretativo.

Vale a dire che nelle trame delle novelle è difficile distinguere i caratteri d'invenzione da quelli effettivamente desunti dalla realtà, così come, nella cornice, l'elemento autobiografico non è facilmente isolabile da quello fittizio. Tra essi esiste insomma una dialettica testuale, costituente un diaframma, il quale rende difficilmente discernibili i confini tra 'verità storica' e sua copertura romanzata:⁴

In alcuni casi la spinta di avvio della novella è fornita da situazioni e personaggi desunti da un noto episodio di storia antica o medioevale, che poi vengono immessi in trame di amori e di intrighi romanzeschi.⁵

La natura e la consistenza del suddetto diaframma, che pure possono essere state, al momento dell'uscita dell'opera, un elemento non indifferente nel contribuire al suo successo, in quanto stimolanti nei lettori la ricerca di allusioni a fatti realmente accaduti o a personaggi esistenti, non devono interessare granché al critico moderno. Piuttosto deve attirarne l'attenzione l'istanza concettuale che ispira e intreccia tale copertura del reale: essa può essere accostata al doppio piano che – da un punto di vista ermeneutico – si instaura in campo metaforico: doppio piano i cui termini sono la stessa metafora e il livello letterale (paragonabili ai due

⁴ Si veda Taddeo, *Le favole* cit., pp. 114 e 127.

⁵ *Ibidem*, p. 114.

elementi della suddetta dialettica testuale, rispettivamente a quello autobiografico-reale e a quello fittizio-metaforico). Lo scopo di una tale impostazione – che è di poetica in quanto ispira l'opera dandole nel contempo forma – è non soltanto artistico, bensì anche di ordine pratico e ideologico, volto a veicolare con prudenza l'espressione delle proprie idee.⁶

In definitiva l'ossimoro delle 'favole verosimili' ripropone un tema tradizionale nella storia letteraria, che però in epoca barocca acquista valenza nuova: quello della riappropriazione del reale da parte della retorica. La metafora, o, nel caso dell'*Albergo*, l'interscambio e la sovrapposizione tra 'verità storica' e ricamo inventivo, esprimono un'intensificazione del rapporto tra realtà e retorica: la prima vista attraverso il filtro della seconda, che pur essendone nutrita, la sottomette. In un binomio siffatto è riassumibile un fermento epocale.⁷

⁶ Relativamente al romanzo eroico-cavalleresco secentesco – ma l'osservazione può essere estesa alla coeva novella – è rilevabile che è «già alle sue origini eteroclitico [...] Può diventare strumento d'intervento polemico non troppo scoperto», stemperando nell'idealizzazione eroico-galante idee e atteggiamenti eterodossi rispetto ai dettami della controriforma (A. Mancini, *La narrativa libertina degli Incogniti. Tipologia e forme*, «Forum Italicum» XVI (3), 1982, p. 214). E, sempre relativamente a questa produzione letteraria, «ci sono due tipi di racconto che possono anche intrecciarsi e interferire nella stessa opera. Da una parte, cioè, la recita piena di brillante prestigio in maschera cavalleresca ed eroica e in un mondo di generose avventure e di forme perfette, dall'altra lo smascheramento, l'indagine che sviluppa quell'elemento narrativo» (Varese, *Prosa* cit., p. 623).

⁷ Una fenomenologia della preponderanza della retorica, concretizzantesi nello strumento espressivo della metafora, è proposta dal Conte: «La tensione tra socialità e individualità, tra mito universale e mito privato, tra valori assoluti e valori di moda, tra trascendente e mondano, testimonia la grande novità, il grande fervore, la grande tragica serietà del Barocco, in cui l'arte, scissa per la prima volta da quella che sembrava da sempre la sua necessaria matrice mitica, rituale, politica, religiosa, reagì aderendo alla società non nei suoi valori ma nella transitorietà dei suoi costumi, oppure bloccandosi in una ricerca individuale e critica (perciò inquieta, oscura, ambigua, polivalente): in cui il messaggio letterario, sospeso tra significati universali ormai muti e significati privati non ancora capaci di parlare, si esalta come forma significante, enfatizza la coscienza appena assunta di se stesso, restringe il mito nei margini a loro modo esigui e infiniti del linguaggio, rispondendo ad istanze di affabulazione attraverso l'uso della metafora come istituzione prima di una poetica cui fa riferimento» (G. Conte, *La metafora barocca*, Milano 1972, p. 212). In tale prospettiva la sottolineatura del ruolo del linguaggio e la concezione del messaggio letterario privilegiante il suo aspetto di «forma significante» costituiscono rilevanti apparati di retorica, che in qualche modo stanno a significare da parte di quest'ultima una forte determinazione – sfociante alla fine in una 'riappropriazione' – della realtà.

Il connubio tra elementi metaforici e aderenza alla realtà (quest'ultimo espresso tramite il motivo dominante del «vero») prosegue, dopo il frontespizio, nelle primissime pagine dell'*Albergo*.

La dedica dello stampatore Pinelli a Giovan Francesco Loredano (che fu fondatore dell'Accademia degli Incogniti, nonché protettore del Bisaccioni durante il lungo soggiorno di quest'ultimo a Venezia), definisce il libro come un «parto d'otio operante». ⁸ Tale ossimoro è indizio, a livello minimale e microtestuale, di una mitopoiesi contrastante, fondata su una dialettica di opposti ed ermeneuticamente collocata sulla stessa linea dell'impostazione generale e macrotestuale dell'opera, la quale è caratterizzata appunto dal binomio, altrettanto oppositivo, «vero» (reale)/ finzione metaforica.

Dopo l'invocazione al lettore, ⁹ la narrazione vera e propria inizia con alcune pagine di natura favoloso-allegorica, ¹⁰ che non pregiudicano però la poetica del «vero», in quanto si propongono come prologo al racconto principale: si tratta del momento più metaforico nella dialettica che struttura *L'Albergo*.

Quindi, repentinamente, il racconto prosegue («Non tardò molto, che da certa occasione invitato a Genova passai, e ivi fui necessitato di fermarmi» – in un albergo: da qui il titolo dell'opera) ¹¹ assumendo dunque un andamento autobiografico. Contemporaneamente si delinea però una

⁸ Bisaccioni, *L'Albergo* cit., p. 3.

⁹ *Ibidem*, pp. 5-10 n.n. L'invocazione al lettore dell'*Albergo* offre interessanti chiavi di lettura a tutta l'opera. Bisaccioni vi inserisce un appello siffatto - accomunando in non casuale *trait-d'union* inizio e fine del testo, dove si ha un richiamo equivalente: «"Lettore, non ti sia grave di fermar qui l'occhio, e la mente prima, che d'entrare a questo albergo [...]. Chi scrive imita la favella, e chi parla deve conoscere chi l'ascolta. [...] Chi scrive per diletto non vuole sudare, e chi legge per gusto non vuole stroppiarsi" (*ibidem*, pp. 5-7). Un invito a trovare la pazienza di leggere, con la rassicurazione che si tratta di cose brevi e poco impegnative, in ogni caso vicine alla "favella", cioè all'oralità. Tale concetto è rafforzato anche dal congedo: "Lettore io ti stimo con gli altri amici già stanco di udirmi, e forse, anche noiato. Io nel prender congedo per un poco di riposo ti inviterei volentieri al secondo libro di questo Albergo, se tu amassi, che questo fosse il primo. Attenderò che me ne richiamarai. Buona notte" (*ibidem*, p. 508)» (G. Baldissone, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze 1992, p. 108).

¹⁰ Bisaccioni, *L'Albergo* cit., pp. 11-18.

¹¹ *Ibidem*, p. 18.

certa atmosfera enigmatica: questa «certa occasione» che spinge l'autore a sostare nel capoluogo ligure non è specificata né ora né in seguito, e del resto egli non rivela mai i motivi della sua permanenza.

Sempre in questo tema rientra il cenno, fugace e sibillino, contenuto nel congedo:

E credimi, ch'io parto da dovero dall'Albergo, perché nel punto di terminare questa favola [...] devo partire per miei affari.¹²

Sia all'inizio che alla fine dell'opera si ha dunque un'aria di mistero, attorno alla quale è inutile fare supposizioni che esorbitino dalle conoscenze biografiche in nostro possesso: se si prende per buona l'interpretazione secondo la quale protagonista dell'*Albergo* è l'autore medesimo, e se si considera che nei mesi della sua probabile stesura il Bisaccioni era in viaggio da Torino per Venezia,¹³ è lecito ritenere che il racconto sia tenuto così nel vago proprio per non richiamare troppo l'attenzione sui maneggi dell'autore fuggiasco.

Ma al motivo per così dire utilitaristico, legato cioè alle necessità contingenti di sopravvivenza, si affianca quello di conferire al testo un'ambiguità, un doppio fondo interpretativo. A testimoniare in maniera netta la presenza di un duplice piano, di uno iato (che è al contempo congiunzione) tra il senso letterale e quello allegorico delle vicende narrate, concorre, nella citazione suddetta, la locuzione «da dovero», che rappresenta l'abbandono dell'albergo inteso come luogo fisico e dotato di una valenza concreta, complementare – nel testo – a quella di *topos* retorico dotato di qualità simboliche (l'albergo è un luogo di transito, in epoca barocca indicatore per eccellenza, col suo via vai, dell'estrema mutevolezza dell'esistenza umana). In questo modo l'autore lascia un pertugio per consentire adeguate supposizioni sugli aspetti letterali e reali di ciò che narra. Come nel caso dell'iniziale «otio operante» – dove dietro l'«otio»

¹² *Ibidem.*, pp. 402-403.

¹³ «La partenza dalla capitale sabauda [...] non dovette differire troppo da una fuga precipitosa» (Taddeo, *Le favole* cit., p. 101). Per dettagli su questa vicenda si vedano in special modo *ibidem* e *idem*, *Nota biografica* cit., p. LVI.

si allude con tutta probabilità a una forzata inattività, biograficamente congetturabile per vera, durante la quale *L'Albergo* deve essere stato composto – una spia testuale siffatta rivela l'aderenza a fatti realmente accaduti ed un esempio di apertura dell'espedito puramente inventivo-retorico all'accadimento effettuale. Certo, c'è il rammarico che il Bisaccioni riesca solo per brevi tratti – nella cornice, in chiusura del testo e in taluni isolati spunti – a sfruttare in pieno le potenzialità dell'effetto di interscambio/sovrapposizione tra verità e invenzione, creando con le due componenti di quest'ultimo – quella realistica e quella retorica – momenti di intreccio serrato e letterariamente ben riuscito. Nel resto dell'opera egli privilegia invece ora l'uno ora l'altro polo.

In chiusura, riprendendo un motivo già implicitamente espresso nell'invocazione al lettore,¹⁴ si ritrova, dichiarato tramite un banale gioco di parole, l'augurio di conseguire il successo editoriale:

Tu scusami, se questa volta mi sono lasciato portar dal volo de gli inviti a secondare l'Albergo; voglia il Cielo, che io abbia secondato il tuo genio, o che tu prenda questa operetta a seconda.¹⁵

In pochissime righe l'autore palesa la pianificazione di un'intesa fruitiva da stabilirsi con il lettore, come già accennato in precedenza.¹⁶ Questa sua esigenza di assecondare i gusti del pubblico sta a significare che egli si rende conto di quanto sia importante stabilire, come autore, un canale comunicativo ben preciso nei confronti del destinatario del proprio messaggio: tale esigenza comunicativo-fruitiva non è più avvertita come mera necessità materiale, ma si avvia a divenire, seppur in forma embrionale, orientamento di poetica.

Ma c'è un altro fatto importante, evidente in maniera emblematica nella citazione precedente: questo contatto viene formalmente svolto nel testo tramite l'istituzione di un processo dialogico vero e proprio, scandito dall'uso dei pronomi 'io' e soprattutto 'tu', e in tal modo enfatizzando

¹⁴ Vedi la nota 8.

¹⁵ Bisaccioni, *Dell'Albergo* cit., p. 403.

¹⁶ Si veda la nota 3.

particolarmente la figura del lettore-fruitor. Quest'ultima dunque configurabile, da un punto di vista ermeneutico, come entità dialettica 'altra' rispetto all'opera. Ne trapela, seppure *in nuce*, una certa consapevolezza delle componenti dell'istituzione letteraria, testimoniando in tal modo come nel Seicento esse si vadano delineando con crescente nettezza.

Inoltre, è forse tutt'altro che casuale l'invocazione del lettore al singolare, spia di una ricezione riconosciuta ormai come individuale: il testo non tende più a essere destinato alla lettura di gruppo o di corte, bensì a quella individuale. Un argomento di supporto a tale rilievo è dato anche dal formato del volume, equivalente a quello di un odierno tascabile.

2. Giusi Baldissone, che studia l'evoluzione della novella nei secoli, definendola – fin dal sottotitolo del suo saggio – «una scrittura da ascolto»,¹⁷ concede lusinghiero risalto all'*Albergo*, in quanto lo considera emblematico di un nodo cruciale di tale parabola: quello cioè caratterizzato da un modo nuovo di concepire il genere del narrare in breve, che non si limita più al racconto di un singolo evento dallo svolgimento più o meno semplice e lineare, ma tende in grado crescente a essere una sorta di romanzo in compendio.¹⁸

In tale mutazione strutturale svolgono un ruolo preminente le *Novelle esemplari* di Miguel Cervantes. Questo testo risulta decisivo per le vicende artistiche del Bisaccioni narratore, nonostante che egli manifesti durante la sua esistenza un viscerale antispagnolismo.¹⁹ Se si considera che la prima edizione italiana delle novelle cervantine porta la data del 1626,²⁰ il rapporto appare verosimile.

¹⁷ Baldissone, *Le voci* cit.

¹⁸ Il mescolamento tra le misure delle due forme narrative è evidente in autori come Bisaccioni e altri suoi colleghi dell'Accademia degli Incogniti; cfr. Conrieri (a cura di), *Novelle italiane. Il Seicento, il Settecento* cit., specie pp. XVII-XIX; e Baldissone, *Le voci* cit., pp. 93-109.

¹⁹ Si vedano Castronovo, *Bisaccioni* cit.; Malgarotto Hollesch, *Bisaccioni* cit.; Taddeo, *Nota biografica* cit.

²⁰ Ad opera di Novilieri Clavelli; si veda C. Vian, *Cervantes e le Novelle esemplari*, in M. de Cervantes Saavedra, *Novelle esemplari*, Milano 1958, p.16.

L'influenza del testo cervantino sull'*Albergo* non si limita però ad un'accentuata inclinazione della novella verso il romanzesco²¹ – caratteristica riscontrabile, benché in gradi differenti tra i suoi diversi componimenti, anche nelle *Novelle esemplari* – ma ha implicazioni pure contenutistiche. Sotto questo profilo possono essere esaminati alcuni elementi basilari del testo bisaccioniano. Ad esempio, lo stesso orientamento del «vero» assume una nuova valenza: oltre a costituire, in dialettica con la metafora, il perno di poetica attorno al quale vengono specificamente conformati momenti importanti dell'opera e ad influenzarne – anche se, come abbiamo visto, in misura meno rilevante – un po' tutto l'andamento generale, può essere considerato come una tappa non indifferente dell'evoluzione di questo genere narrativo.

Infatti, in seguito all'espansione della stampa la novella, istituzionalizzandosi in una forma scritta e quindi permanente e non più – come era in precedenza – orale e perciò aleatoria, tiene molto all'originalità creativa, al fatto di non essere desunta da nessuna fonte letteraria.²² E in Bisaccioni, la dichiarazione della provenienza empirica delle storie raccontate – espressa proprio tramite il motivo dominante del «vero» – può equivalere a un'attestazione di originalità creativa: e ciò a prescindere da tutti i suddetti intrecci con il campo retorico/metaforico, i quali danno vita agli effetti di interscambio/sovrapposizione su citati, e nonostante che Bisaccioni segnali in talune occasioni la derivazione delle sue novelle da fonti scritte (infatti queste ultime non sono mai individuabili con precisione). Il fatto che nelle due parti de *L'Albergo* si accenni – in alcuni casi – a una derivazione da testi altrui (ad esempio, la novella di Perseonta e Deianira presentata dal narratore come «una historia a pochi nota, e da me letta in un manuscritto greco, quasi che un'Appendice a Thucidide»²³) ha un'importanza marginale. Infatti, siffatte dichiarazioni

²¹ Questo nel Seicento tende sempre di più ad esprimersi nella codificazione del genere 'romanzo', modernamente inteso; è necessario infatti distinguere tra 'romanzo', inteso come genere letterario codificato, e 'romanzesco', concepito al contrario come attitudine narrativa riscontrabile anche in altri generi, ad esempio quello della novella. Si veda, tra gli altri, Asor Rosa, *La narrativa* cit., specie pp. 717 e ss.

²² Baldissone, *Le voci* cit., p. 96.

²³ Bisaccioni, *Dell'Albergo* cit., p. 269.

di mutuaione da fonti scritte sono addotte per fornire alle «favole» un principio d'autorità, senza pregiudicare affatto l'originalità dell'invenzione, data la fittizietà delle fonti e l'anonimato in cui sono mantenute:

Si noti che nessuna 'fonte' precisa, che io sappia, è mai stata segnalata per le novelle bisaccioniane [...] Più che fonti, si dovranno ricercare 'modelli' [...] Alcuni spunti per situazioni iniziali, ma niente di più, provengono visibilmente da vite degli imperatori e da compendi di storia bizantina, gotica, longobarda.²⁴

E proprio nella su citata rivendicazione di originalità creativa si nota una convergenza con le *Novelle esemplari* del Cervantes, il cui *Prologo al lettore* recita:

A questo si applicò il mio ingegno, per tal via mi conduce l'inclinazione, tanto più che presumo, e a ragion veduta, di essere il primo ad aver novellato in lingua castigliana, che le molte novelle in essa stampate finora son tutte tradotte da lingue straniere, e queste invece son proprio mie, non imitate né rubate: il mio ingegno le ha generate e le ha partorite la mia penna, e vanno crescendo in braccio alla stampa.²⁵

Fin da questo tipo di impostazione, dunque, Cervantes sembrerebbe aver influito nei riguardi del Bisaccioni.

3. Sempre lo studio della Baldissona – che ha come metodo quello di concentrarsi più sulle variabili strutturali e sugli atteggiamenti generalmente mitopoietici (nel senso letterale di costruttori di storie) che su una disamina pedissequa di autori e ambienti novellistici – è utile per indagare i rapporti tra il testo cervantino e quello bisaccioniano.

Prendendo come spunto *La zingarella* (che apre le *Novelle esemplari*) si può notare come le propensioni al romanzesco, che pur vi sono, vengano evitate e che «nel complesso il racconto scorre senza troppi meandri». Di rilievo la seguente osservazione, non solo illuminante per affer-

²⁴ Taddeo, *Le favole* cit., pp. 128-29.

²⁵ M. de Cervantes Saavedra, *Novelle esemplari*, Milano 1986, p. 40.

rare lo spirito mitopoietico cervantino, ma utile anche a comprendere i procedimenti e gli intenti creativi bisaccioniani:

Per trasformare *La zingarella* in romanzo sarebbe bastato che lo scrittore, tenendo dietro alla complessità del personaggio, ne avesse seguito dall'esterno il pensiero, l'azione, la situazione psicologica. Cervantes, invece, non ha fatto nulla di tutto questo, limitando al massimo la propria presenza nel testo e facendo invece parlare continuamente i personaggi stessi. Così la novella, pur lunga e complessa, si muove in modo teatralmente oratorio come alle origini: ogni personaggio spiega se stesso, le proprie motivazioni, le proprie scelte, come davanti a un giudice supremo. Questo giudice supremo, interlocutore di tutti i personaggi, è il lettore, ancora una volta presente come in nessun romanzo accade: un lettore che legge, certo, con i suoi occhi, ma a cui quei discorsi diretti dei personaggi rammentano una provenienza orale insopprimibile, indimenticabile.²⁶

Va aggiunto che tale provenienza orale è sì un ricordo insopprimibile, ma ciò non toglie che la scrittura, dal canto suo, si sia guadagnata un notevole spazio nell'immaginario creativo e nell'industria editoriale, allora agli albori.

Componenti quali la caratterizzazione teatralmente oratoria dei personaggi e il fatto che l'autore li modelli facendoli parlare continuamente per spiegarsi e definirsi, sono presenti, oltre che nelle *Novelle esemplari*, anche nell'*Albergo*. Il testo bisaccioniano, infatti, è strutturato in gran parte da discorsi diretti, vere orazioni nelle quali i personaggi spiegano i propri sentimenti e comportamenti, dando così conto delle loro personalità più di quanto non facciano le parole del narratore, che pure rimane onniscente.

Tutto questo induce a considerare il testo – dal punto di vista critico – come entità in *performance*: lo portano cioè a un particolare livello di esposizione, caratterizzandolo ermeneuticamente come 'istituzione fruitiva', in linea con l'accentuazione del rapporto che si crea, in epoca barocca, fra emittente e destinatario (fondamentale precisare che in tale inquadramento ermeneutico si intende per emittente non l'autore ma il testo stesso). Ciò avviene perché le medesime componenti teatral-performative

²⁶ Baldissone, *Le voci cit.*, p. 100.

non si limitano ad agire nell'andamento interno dell'opera, ma la investono anche negli aspetti che si sviluppano al di fuori di essa, quelli riguardanti il suo presentarsi all'esterno, ovvero la sua connotazione fruitiva. Infatti, un simile posizionamento del testo nei confronti del lettore accresce l'importanza del primo nei confronti del secondo, nel senso che tra emittente (ovvero, come appena detto, il testo) e destinatario va definendosi, nel prodotto dato dall'assetto formale dell'opera (nel caso delle *Novelle esemplari* e dell'*Albergo* è rappresentato dalla caratterizzazione teatral-performativa di cui s'è appena detto) e dalla pratica della lettura, un rapporto sempre più imprescindibile e marcato; è a tale congiuntura che si può attribuire il nome di 'fruizione'. Essa rappresenta, seppure *in nuce*, uno degli aspetti più innovativi del Barocco, in quanto viene a significare nei confronti dell'opera un atteggiamento individualizzato, segmentabile nel tempo, al limite distratto, e dunque distante dall'attenzione e dai privilegi peculiari invece della ricezione pre-gutenberghiana e ancora in epoca rinascimentale. L'accentuazione del rapporto testo-lettore è perciò inversamente proporzionale all'intensità della concentrazione da parte del secondo nei confronti del primo. Tale tipo di fruizione trova una delle prime applicazioni nel romanzo secentesco. Nello stesso tempo – guardando il rapporto da un'altra prospettiva – l'opera barocca comincia a essere percepita nei suddetti termini di *performance* nei confronti di un 'giudice'. In entrambi i casi si tratta di importanti indizi di modernità. Questi aspetti si chiariscono esaminando ulteriormente nel dettaglio le novelle del Cervantes.

Esse sono contrassegnate dalla lunghezza. Tale carattere le rende già di per sé adatte a una lettura personale più che di gruppo, e non necessariamente continuata, ma anzi spezzata e distribuibile in varie occasioni. La tendenza romanzesca in esse è dunque senz'altro presente; e non cambia la sostanza del ragionamento il suddetto fatto che tale tendenza venga arginata dall'inserimento nel testo delle parole dei personaggi piuttosto che di quelle dell'autore (il che avviene con l'immissione di una sorta di immaginario palcoscenico nella struttura dell'opera, la quale

viene conseguentemente sfoltita quantitativamente, conservando in tal modo forti richiami all'oralità²⁷).

Per fare un esempio, *Il Dottor Vetrata*, uno dei più significativi testi delle *Novelle esemplari*, ha una struttura che, recando in ciò ancora segni della propria provenienza orale, dominata dal senso del limite, dalla paura di uscire dallo spazio suo tradizionale e di superare il tempo, trabocca verso il romanzo.²⁸ In tale struttura è infatti riscontrabile una certa sproporzione tra racconto d'azione da una parte e descrizione d'ambiente e relazione di conversazione dall'altra, a favore di queste ultime.

In particolare si dà vita a una dinamica di voci assai interessante, per cui il testo si concentra - spesso senza una stringente necessità da parte della trama - su discorsi diretti, come ad esempio in occasione del dialogo iniziale tra il protagonista Tomás Rodaja e i suoi benefattori²⁹ e in quella del lungo segmento narrativo della pazzia di Rodaja (in pratica un susseguirsi continuo di battute³⁰), o riportati, come in questo passo costituito dal resoconto di viaggio fatto a Tomás dal capitano Don Diego di Valdivia:

Lodò la vita militare; dipinse, da farli sembrar vivi, la bellezza della città di Napoli, gli spassi di Palermo, l'agiatezza di Milano, i festini di Lombardia, gli splendidi pranzi nelle osterie, di cui ridiede con esattezza e brio l'atmosfera, e l'acconcia, padrone, il vien qua, oste della malora, e venga quel polpettone, li pollastri, li maccheroni: estollendo ai sette cieli la vita libera del soldato e la libertà onde si gode in Italia. Tacque per il freddo delle ore di guardia, il pericolo degli assalti, il panico delle battaglie, la fame degli assedi, il rovinio delle mine e molte altre cose affini.³¹

²⁷ *Ibidem*, pp. 100-107.

²⁸ «Raccontare in breve significa non prendersi troppo sul serio, non presumere troppo delle proprie forze, non presumere troppo del lettore [...]. La novella ha una forza ludica che il romanzo non ha, grazie anche alla sua brevità» (*ibidem*, p. 102). «Questa la sola pretesa della novella nei confronti del lettore: una dedizione intensa, totale, a termine» (*ibidem*, p. 103). Un'uscita da questi limiti significherebbe operare indebite incursioni nel romanzesco.

²⁹ Cervantes, *Novelle esemplari* cit., p. 179.

³⁰ *Ibidem*, pp. 186-202.

³¹ *Ibidem*, p. 180.

Di contro ai momenti cruciali dell'intreccio sono di norma riservate carrellate veloci. Valga come esempio il finale, invero molto repentino:

Così disse, e se la batté nelle Fiandre, dove quella vita che aveva cominciato a ornare con le lettere, giunse a illustrarla con le armi, in compagnia del buon amico il capitano Valdivia, sicché anche dopo morto fu ricordato lungamente come soldato accorto e valorosissimo.³²

Questa sproporzione è emblematica della tendenza che ispira un siffatto tipo di impianto narrativo: la fedeltà a componenti basate su una dialogicità teatrale, le quali conferiscono alla novella un andamento drammaticizzante e vivace. Un simile orientamento coinvolge – come s'è detto – non solo l'ordinamento interno dell'opera, ma anche la maniera con cui essa si offre all'esame del lettore (e quindi del critico), alla cui attenzione risalteranno i caratteri qui evidenziati, connotando la stessa opera come performativa.

Le medesime componenti presenti con evidenza nelle novelle cervantine caratterizzano, per quanto in modo meno artisticamente riuscito, *L'Albergo*. Nelle composizioni bisaccioniane il massiccio impiego, sopra citato, di discorsi diretti e – spesso – di vere e proprie orazioni da parte dei personaggi aventi la funzione di spiegare non solo le azioni ma anche l'interiorità dei protagonisti, sostituendo in questo il ruolo dell'autore, ne accentua la matrice drammatico-teatrale (da intendersi non nel senso letterale del termine, di novelle adatte a una trasposizione scenica, bensì in senso ermeneutico, di interpretazione dell'opera tramite il significato della funzione di quei discorsi e di quelle orazioni) e fa registrare nel testo, all'interno del momento della fruizione, un siffatto carattere performativo della scrittura e del suo contenuto.³³

³² *Ibidem*, p. 204. Per una disamina strutturale del Vetrata cfr. Baldissonne, *Le voci cit.* e C. Segre, *Fuori del mondo*, Torino 1990, pp. 121-132.

³³ Occorre precisare che la macchinosità del procedimento stilistico bisaccioniano nel gestire tale materia consente, in misura complessivamente maggiore che per le *Novelle esemplari*, di parlare di un'inclinazione al romanzesco meno contenuta.

Gioiello Tognoni

Carducci, il padre, il fratello ... e Pelosini

In precedenti saggi, partito all'inizio con tutt'altri intenti, mi si son venute pian piano precisando, dietro una analisi oggettiva e non prevenuta, alcune caratteristiche profonde della mentalità carducciana. Soprattutto sviscerando il suo rapporto con Pelosini,¹ sono inizialmente approdato ad una *analisi* di Carducci in chiave adleriana;² ma mi sono convinto sempre più, col procedere dell'analisi, che tutta la teoria adleriana rimane al livello di psicologia di superficie, poiché, anche accettando per Carducci un *complesso di inferiorità*, di inferiorità d'organo, verso Pelosini, non possiamo mantenere fino in fondo questa fase come primaria e determinante. Certi complessi di inferiorità raramente hanno una giustificazione oggettiva, ma presuppongono un sentimento di inferiorità più profondo, cioè quello scatenato dal misurarsi col padre, nell'epoca del complesso edipico, che presuppone anche una inferiorità oggettiva dovuta all'età e che spesso non viene risarcita neanche dalla successiva maturazione fisica. Adler quindi rimane debitore di Freud.

Ma nel caso specifico di Carducci mi sembra che abbia giocato un ruolo importante nello strutturarsi della sua personalità la nascita del fratello Dante, il quale nasce quando Giosuè non ha ancora due anni. Giosuè ne percepisce la presenza proprio nella fase del complesso edipi-

¹ Cfr. *Spigolature pelosiniane*, «Critica letteraria» (84), 1994, pp. 449-465, che sviluppa il discorso iniziato in *Pelosini, Carducci e altri*, «Paragone» (508-510), 1992, pp. 95-125.

² *Ibidem*, p. 461.

co. Quando Giosuè ha quattro anni nasce l'altro fratello, Valfredo, che sembra giocare un ruolo ben diverso da Dante nella sua vita, anche perché, per quella serie di compensazioni che scattano in questi casi, il nemico del nemico finisce per essere amico, dal momento che Valfredo aveva finito per giocare nei confronti di Dante il ruolo che Dante aveva giocato nei confronti di Giosuè.

Penso quindi che la personalità di Giosuè si sia strutturata proprio nel gioco delle rivalità che ha dovuto subire nei confronti del fratello Dante, fisicamente più bello di lui e a lui contrapposto per vari tratti che giocheranno un ruolo simbolico importante nella sua personalità e nella sua poesia, come la contrapposizione fra «biondo» (il fratello) e «scuro di capelli» (lui).

Penso che fin dai primi anni Giosuè abbia cercato una compensazione nello studio e nel coltivare le sue capacità intellettuali, con quel desiderio di emergere a costo di sacrifici sovrumani che lo accompagnerà per tutta la vita e che sarà la causa del suo successo.

E quel senso di colpa che avevo individuato³ è ora facilmente spiegabile come un rimorso dei pensieri infantili che inevitabilmente egli deve avere nutrito per il fratello e anche per la consapevolezza di essere in definitiva la vera causa della sua morte. Se infatti egli avallò sempre la tesi del suicidio del fratello, non è pensabile che non abbia finito per conoscere col tempo la vera causa della morte di Dante, ucciso in realtà dal padre in un accesso d'ira; quel Dante che bighellonava nel paese di Santa Maria a Monte mentre Giosuè aveva seguito studi prestigiosi, forse per minori capacità, forse perché la famiglia non aveva potuto dare ad entrambi le medesime possibilità o aveva dovuto puntare su colui che prometteva di più. E Giosuè il vantaggio iniziale, dovuto anche ai suoi quasi due anni di più, non se lo sarebbe certo lasciato mai sfuggire. Non va trascurato l'accento ad una malattia incurabile che il fratello avrebbe contratto nella sua vita un po' scapestrata,⁴ che potrebbe spiegarci poi l'animosità di Carducci verso Pelosini (se tale malattia, come è probabile, era

³ *Ibidem*, pp. 462-463.

⁴ U. Clades, *Dall'idillio di San Miniato alla tragedia di Santa Maria a Monte*, Firenze 1965.

una malattia venerea, forse non tanto sifilide, come nel caso di Pelosini, quanto piuttosto blenorragia, per le cure di allora quasi altrettanto grave e destinata a cronicizzarsi). Questa trama potrebbe anche spiegarci il perché Carducci finirà poi per legarsi con donne colte e letterate, cioè, fra l'altro, come un ulteriore senso di colpa nei confronti del fratello.

La trama di tutta questa storia Giosuè ha finito per disseminarla nelle sue poesie, e spesso in quei punti di minor resistenza, dove l'inconscio più facilmente affiora, in un atto mancato o in metafore marginali.

In *Sogno d'estate (Odi barbare)*, ad esempio, che è da credere la trascrizione di un sogno vero, che cosa appare? I protagonisti sono il fratello Dante e la madre, con Giosuè che li guarda fuori campo:

Scendeva per la spiaggia con mormorii freschi un zampillo
pur divenendo rio: su 'l rio passeggiava mia madre
florida ancor negli anni, traendosi un pargolo a mano
cui per le spalle bianche splendevano i riccioli d'oro.
Andava il fanciulletto con piccolo passo di gloria,
superbo de l'amore materno [...]
La giovine madre guardava beata nel sole.
Io guardava la madre, guardava pensoso il fratello [...]
pensoso e dubitoso s'ancora ei spirassero l'aure
o ritornasser pii del dolor mio da una plaga
ove tra note forme rivivono gli anni felici.

Mentre il fratello è «superbo», Giosuè è «pensoso», aggettivo così centrale nella sua poesia.⁵

Mi sembra evidente che Giosuè, una volta 'perduto' l'amore materno a causa del fratello (e questa intersezione fra il 'fratello' e il 'padre' è molto importante⁶), abbia eletto a 'oggetto d'amore' la nonna, e in un'età

⁵ *Spigolature pelosiniane, art. cit.*, pp. 464-465.

⁶ Questa intersezione è rivelata, ad esempio, proprio in *Sogno d'estate (Odi barbare)*. Sono i filologi classici che hanno ipotizzato una influenza omerica sul verso «Andava il fanciulletto con piccolo passo di gloria», e cioè *Odissea XI*, 538-540:

ψυχὴ δὲ ποδώκεος Αἰακίδαο
φοῖτα μακρὰ βιβῆσα κατ'ἀσφοδελὸν λειμῶνα,
γηθοσύη

molto precoce. Così si spiega anche perché in analisi precedenti⁷ siano venuti fuori atteggiamenti voyeuristici e addirittura necrofili legati a elementi funebri («velo nero»⁸).

Nel sonetto *Di notte*, n. VII della seconda sezione di *Rime nuove*, sezione centrale per la mia analisi, Carducci finisce per dire:

Ma posa io trovo in te, qual pargoletto
Che singhiozza e s'addorme de la pia
Ava abbrunata su l'antico petto.

E le immagini della «nonna Lucia» in *Davanti San Guido* (*Rime nuove*) sono famose:

Di cima al poggio allor, dal cimitero,
Giù de' cipressi per la verde via,
Alta, solenne, vestita di nero
Parvemi riveder nonna Lucia...

come significativa è la testimonianza:

È la *Nekyia* in cui Ulisse incontra l'ombra di Achille. Dopo avere appreso che il figlio Neottolema si copre di gloria, Achille si allontana «a gran passi», e noi ce lo vediamo davanti uscire da una pittura vascolare a figure nere, con la vita stretta e le cosce muscolose, procedere al rallentatore, quasi a balzi, per il prato degli asfodeli. Ora è da notare che Carducci descrive il 'fratello' come un 'padre' che ha appena avuto notizie del 'figlio'. E questa era, fra l'altro, la tematica profonda del *Maestro Domenico* di Pelosini. È troppo pensare che nel suo inconscio il 'fratello' è immagine del 'padre' e il figlio che si fa onore è proprio lui, Giosuè? E che questo sogno sia stato per lui ricorrente e ossessivo ce lo dice lui stesso: «Io, che tutti i giorni quasi e spesso nei sogni penso e riveggo il nostro fratello morto, io ricorderò sempre lei [la madre], la rivedrò sempre; la ricorderò, la rivedrò, anche, spero, all'ultimo punto della mia vita» (lettera al fratello Valfredo del 3 febbraio 1870, in *Lettere*, VI, Ed. Naz., Bologna 1941, p.163).

Alcuni tratti di *Sogno d'estate*, da un punto di vista letterario, derivano, a mio avviso, dall'episodio di *Pallade* di Pelosini di cui ho parlato in *Spigolature pelosiniane II*: ma non è questa la sede per approfondire.

⁷ *Spigolature pelosiniane*, art. cit., pp. 464-465.

⁸ Cfr. *Ballata dolorosa* (*Rime nuove*), v. 1. L'interessante commento di G.B. Salinari (G. Carducci, *Rime nuove*, testimonianze, interpretazione, commento di P.P. Trompeo e G.B. Salinari, Bologna 1962, pp. 183-184) andrebbe approfondito anche con quanto sono venuto dicendo nelle mie spigolature.

Il mio primo dolore, del quale serbo vivissima rimembranza, fu la morte della mia nonna paterna: mi par di vederla ancora; una bella vecchia lunga lunga, tutta e sempre vestita di nero: quando la vidi distesa nel suo letto, quando mi dissero che era morta, quando i preti la portarono via, io mi ricordo bene che il mio cuore infantile ne fu straziato, mi ricordo bene che allora intesi orribilmente che fosse la morte: quella donna, che mi teneva sulle ginocchia, che mi raccontava le lunghe e belle fantastiche novelle, che mi dava ragione e mi consolava delle ingiustizie materne e delle paterne crudeltà andava a giacere sotterra, nel povero camposanto, nello stridore del verno [...] Cara la mia nonna, io voglio venire con te: dicevo io: non voglio che tu vada a star sola nel camposanto. Mi ricordo di quella morte, come se fosse ora; e mi ricordo che fui triste, finché il succo della vegetazione non rinnovò le molecole.⁹

Non è necessario commentare questo brano, dove la nonna è detta chiaramente consolarlo «delle ingiustizie materne e delle paterne crudeltà». È casomai da notare che il precocissimo Carducci definisce «infantile» (propriamente *in-fans* è colui che ancora non parla) il suo cuore ormai di otto anni, richiamando evidentemente affetti più antichi. Le lettere a Lidia hanno fra l'altro finito per assolvere la funzione di aperta confessione dell'animo profondo di Carducci, quasi un prodromo di una inconsapevole autoanalisi.

A contatto delle immagini della nonna, che, come abbiamo visto, è stata il primo sostituto della madre, c'è subito la poesia, come è dimostrato nella stessa seconda sezione di *Rime nuove* dalla poesia *Virgilio*:

Tale il tuo verso a me divin poeta.

L'origine di questa ulteriore sostituzione è testimoniata proprio in *Davanti San Guido*, nel ricordo delle «novelle» che la nonna gli raccontava, e dove Giosuè aveva trovato una prima rappresentazione del suo dolore e contemporaneamente un modo per risarcirlo:

O nonna, o nonna! deh com'era bella
Quand'ero bimbo! ditemela ancor,

⁹ Carducci, *Lettere cit.*, IX, p. 218.

Ditela a quest'uom savio la novella
Di lei che cerca il suo perduto amor!

Che amore poteva rimpiangere un bambino di pochi anni se non quello della madre?

Amore e morte. La *béance* sperimentata allora non potrà più essere risarcita:

Deh come bella, o nonna, e come vera
È la novella ancor! Proprio così.
E quella che cercai mattina e sera
Tanti e tanti anni in vano, è forse qui,

Sotto questi cipressi, ove non spero,
Ove non penso di posarmi più:
Forse, nonna, è nel vostro cimitero
Tra quegli altri cipressi ermo là su.

Ed è, ancora una volta, quel «Proprio così», così sgraziato, così clamorosamente zeppa, come spesso in tanti versi di Carducci (lui così fine nel leggere la poesia degli altri), che finisce per essere elemento marginale ma significativo, rivelatore dell'inconscio come un «atto mancato» o una tenace *Verneinung*.

Ma la poesia dove Carducci sceneggia tutta la sua situazione interiore è *Funere mersit acerbo* (*Rime nuove*), scritta probabilmente la sera stessa in cui gli morì il figlioletto Dante, che già nel nome aveva voluto essere un risarcimento del sentimento di colpa nei confronti del fratello. In questa poesia c'è una trascrizione puntuale dell'inconscio di Giosuè:

O tu che dormi là su la fiorita
Collina tósca, e ti sta il padre a canto;
Non hai tra l'erbe del sepolcro udita
Pur ora una gentil voce di pianto?

È il fanciulletto mio, che a la romita
Tua porta batte: ei che nel grande e santo

Nome te rinnovava, anch'ei la vita
Fugge, o fratel, che a te fu amara tanto.

Ahi no! giocava per le pinte aiole,
E arriso pur di vision leggiadre
L'ombra l'avvolse, ed a le fredde e sole

Vostre rive lo spinse. Oh, giù ne l'adre
Sedi accoglilo tu, ché al dolce sole
Ei volge il capo ed a chiamar la madre.

È significativa tutta la *rêverie* che porta a sceneggiare l'inconscio. Ai vv. 1-2 sono presentati il fratello e il padre. Il figlio è immaginato bussare alle porte dell'oltretomba e finisce per immedesimarsi sempre più, a livello simbolico, col fratello, non solo perché porta il suo nome, ma anche perché a lui Giosuè lo affida. Ma è proprio in un elemento marginale della poesia, quell'«Ahi no!» del v. 9, che Carducci rivela più di quanto sembri. Apparentemente, e tutti lo hanno interpretato così, si è inteso come una contrapposizione fra il suicidio del fratello e la morte del figlio per malattia, quindi involontaria e non voluta. In realtà, se è vero che il fratello fu ucciso dal padre e Carducci, dopo tredici anni, non poteva non averlo saputo, quell'«Ahi no!» finisce per significare che lui Giosuè non ha ucciso il figlio come il padre ha fatto col fratello. Ma il tutto finisce per essere una *Verneinung*, se nell'inconscio di Giosuè, nel fondo, cova proprio quella volontà fratricida e oggettivamente egli aveva finito per essere la causa della sua morte, e nella morte del figlio egli vede *anche* la morte del fratello di allora.

L'ultimo elemento della sceneggiata è la «madre» che chiude la poesia. Ufficialmente è la madre del piccolo Dante, la moglie di Giosuè, ma, collocata quasi a specchio del padre Michele Carducci, finisce per essere figura della madre di Giosuè (e di Dante), il quale ha quindi la percezione che la moglie, per di più affine alla madre, era l'ultima trasformazione della madre stessa. Nel momento in cui ciò si rivela a Giosuè, il rapporto con la moglie finisce e lui dovrà prendere altre strade. Un ultimo tentati-

vo che egli farà sarà quello di risarcire sé stesso e il fratello e il padre di un altro Dante, ma nascerà, il 1° marzo 1872, la figlia Libertà (Titti).

L'8 aprile 1872, dopo un propedeutico scambio epistolare, l'incontro con Lidia e la fuga nel 'mito', testimoniata dalle *Primavere elleniche* e poi dalle *Odi barbare*. Ma, anche con Lidia, Carducci tenterà di ricreare quel rapporto di amore esclusivo e di procreazione che gli darà infinite delusioni e non varrà a risarcirlo la possibilità che l'ultima figlia di Lidia (che morrà, non ancora ventenne, nel 1897) sia stata veramente sua.¹⁰ In ogni caso Lidia, che amministrava molto oculatamente le sue procreazioni, avrà finito per cedere quando oramai si sentiva finita, nel fisico e nel rapporto col marito e coi numerosi amanti, dando a Carducci quell'ultimo velenoso fiore, come quell'«aconito» che il poeta, al termine della sua vita attiva e della sua poesia, troverà in cima al Monte Spluga, che sarà anche l'ultima apparizione della poesia di Pelosini, della sua *Augusta* del 1862¹¹, ma anche di *Ricordi tradizioni e leggende dei monti pisani* del 1890¹². Pelosini, un altro a cui era toccato di incarnare agli occhi di Giosuè, inconsapevolmente, il fantasma del fratello, e, di riflesso, per tutto quello che ho detto finora, del padre.

¹⁰ M. Saponaro, *Figlia di Giosuè*, in *Il sole di Carducci*, Bologna 1957, pp. 93-101.

¹¹ *Augusta ovvero il Monte Pisano*, Pisa 1863²; Livorno, Meucci, 1881³; poi in *Scritti letterari*, Firenze 1884, pp. 101-107, senza tuttavia una lettera dedicatoria di P.C. Boggio e una *Avvertenza* che figurano nella seconda edizione. Irreperibile la prima, che uscì nel 1862. Di questo poemetto, e della sua interferenza con la biografia e con la poesia di Carducci, si discorrerà nella spigolatura pelosiniana n. 3, di prossima uscita su «Critica letteraria».

¹² Pisa (rist. anast. Bologna 1970).

Gabriella Riso-Alimena

Petrarca nella memoria poetica dannunziana

Anche d'Annunzio, dopo tutto, «si incontra con Petrarca sul terreno di un'idea della lirica non spontanea, non immediata».¹ Certo, «è proprio per conoscersi che il lirico scrive; e si affida al mezzo espressivo (il linguaggio lavorato, il verso, la rima) appunto perché desidera oscuramente far sprizzare dall'incontro dell'ispirazione col mestiere quel tanto di sé ch'egli razionalmente ignora».² E si ribadirà che, patentemente ancora per d'Annunzio, non sembra prestare il fianco a riserve il «fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali col temperamento, dico il temperamento linguistico, di Dante; ma è altrettanto un fatto che la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca».³

E di fatto, per esempio, – è evidente nell'*Intermezzo* – d'Annunzio eredita da Petrarca la preferenza per lo schema delle quartine del sonetto a rime incrociate;⁴ quello stesso d'Annunzio che dichiara nel *Piacere* il compiacimento da parte del poeta «delle ricche immagini, degli epiteti

¹ G. Savoca, *Sul petrarchismo di Montale*, in Savoca (a cura di), *Per la lingua di Montale*, Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987), Firenze 1989, p. 55.

² E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano 1976, pp. 171-172.

³ Lo riporta sempre Savoca, riprendendo dall'introduzione continiana a F. Petrarca, *Canzoniere*, Torino 1964, p. VIII.

⁴ Non si ometta poi di notare l'artificio che, nella *Napea* (*Poema paradisiaco*), sonetto con fronte e sirma indivise, separa nella fronte, mediante enjambements, i sostantivi dagli aggettivi, conformemente alla struttura delle rime incrociate, nella sequenza: aggettivo + sostantivo («divina/ mano»); sostantivo + aggettivo («ore/ notturne»); sostantivo + aggettivo («collina/ irrigata»); aggettivo + sostantivo («feminina/ forma»).

esatti, delle metafore lucide, delle armonie ricercate, delle squisite combinazioni di iati e di dieresi, di tutte le più sottili raffinatezze che variavano il suo stile e la sua metrica, di tutti i misteriosi artifici dell'endecasillabo appresi dagli ammirabili poeti del XIV secolo e in ispecie dal Petrarca».⁵

Nel tentativo di specillare la ripresa di alcune delle forme metriche canonizzate da Petrarca da parte dello sperimentalismo dannunziano, si passeranno qui velocemente in rassegna alcuni componimenti.

Interessante, segnatamente fra i sonetti, l'esemplare a rime equivoche, *Beata Beatrice (La Chimera)*, che riprende, come si vede, il petrarchesco *Quand'io son tutto vòlto in quella parte*:

Quand'io son tutto vòlto in quella
 |parte
 ove 'l bel viso di Madonna luce,
 et m'è rimasa nel pensier la luce
 che m'arde et strugge dentro a parte a
 |parte,

Talor, mentre son vile, ne la notte
 de 'l mio dolore un'improvvisa luce
 s'apre; e così candidamente luce
 che più fredda e profonda è poi la
 |notte.

i' che temo del cor che mi si parte,
 et veggio presso il fin de la mia luce,
 vommene in guisa d'orbo, senza luce,
 che non sa ove si vada et pur si parte.

Non tu vienì, o sorella, a questa notte
 recando la pietà de la tua luce?
 L'anima s'alza, poi che un sogno luce
 in lei fuggendo come lampo in notte.

Così davanti ai colpi de la morte
 fuggo: ma non sì ratto che 'l desio
 meco non venga come venir sòle.

Oh ricordarsi! Oh allor che da 'l mio
 |sangue
 ella parve salir come una nube
 di gloria, come un turbine di gioia!

⁵ G. D'Annunzio, *I romanzi della rosa*, a cura di E. Bianchetti, Milano 1955, I, p. 149.

Tacito vo, ché le parole morte
 farian pianger la gente; et i' desio
 che le lagrime mie si spargan sole.

Oh allor che tutto il giovenil mio
 Lsangue
 cantava lei risaliente in nube
 d'anèmoli, su fiamme alte di gioia!

L'*aequivocatio* fra le rime dei versi petrarcheschi – annotata dal Ponchioli⁶ – 1, 4, 5, 8; 2, 3, 6, 7; 9, 12; 10, 13; 11, 14, rappresenta un esempio certamente insuperabile. Ma il grande 'imitatore-emulatore', nella sua più veritiera *raison d'être*, ritiene comunque di disporre di una sorta di '*aequivocatio* simmetrica' o, meglio, ripetuta in un ordine simmetrico, onde creare un effetto dai colori sfumati, più astratto, evoluto.

In maniera ancora più sottile e complessa è costruita una variazione a questo tipo di sonetto con *La statua (Poema paradisiaco)*, con parziale ripetizione dei vv. 5, 8 rispettivamente ai vv. 11, 14, alla medesima distanza di due versi, che viene così a creare una simmetria nella costruzione di quartine e terzine, quasi in modo da annullarne la differenza:

Il bel parco, ove un dì correa la muta
 de' veltri in caccia dietro il capriuolo,
 ora tace. È deserto. Un fonte, solo,
 ne l'ombra ride e piange a muta a muta.

E piange e ride verso l'ombra muta
 ove un dì poetava l'usignuolo.
 E v'è, senza letizia e senza duolo,
 la statua dal gesto che non muta.

E v'è (però che l'anima risponda
 sempre a le cose) e v'è qualcuno ancóra,
 solo, che piange verso un'ombra muta.

E su quest'uno, che a la sua profonda
 pena un respiro vanamente implora,
 sta forse un altro gesto che non muta.

⁶ Petrarca, *op. cit.*, p. 20. Tutte le poesie petrarchesche sono citate da questa edizione, mentre quelle dannunziane sono tratte da G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Milano 1982-84.

In *Tristezza d'una notte di primavera* viene ripresa nel I, II e IV madrigale la forma del LIV petrarchesco, *Perch'al viso d'Amor*: ABA CBC DE DE.⁷ Si confronti con il II:

Perch'al viso d'amor portava insegna,
mosse una pellegrina il mio cor vano,
ch'ogni altra mi pareva d'onor men
 | degna.

Poi che su 'l colle già la luna è spenta,
piovono li astri, lacrime immortali, ne
la notte profonda, umida, intenta.

Et lei seguendo su per l'erbe verdi,
udi' dir alta voce di lontano:
Ahi, quanti passi per la selva perdi!

Lacrime di dolor silenziose,
piovono li astri per l'etere. Da quali
occhi? Oh compianto de le oscure
 | cose!

Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel
 | faggio,
tutto pensoso; et rimirando intorno,
vidi assai periglioso il mio viaggio;
e tornai indietro quasi a mezzo 'l
 | giorno.

Oh divina pietà su 'l nostro umano
cuore! Oh pietà su noi, de' cieli vasti!
Né pur tu, forse, o nostro amor
 | lontano,
mai con tanta dolcezza lacrimasti.

Il petrarchesco «su per l'erbe verdi» diviene più precisamente «su 'l colle»; «il mio cor vano» più universalmente «nostro umano cuore»; la medesima parola-rima «lontano»: «alta voce di lontano» diviene «nostro amor lontano»; l'esclamazione «Ahi» insistentemente «Oh»; l'apertura del componimento da «Perch' al» a «Poi che su 'l». È sempre una «scommessa d'arte» – non si può non consentire con il Mario Luzi dei *10 pensieri su D'Annunzio* – di quell'occhieggiante agonista, che «entra nella sua antichità armato di contraddizioni, con il suo bene e con il suo male,

⁷ Presenta lo stesso schema il componimento, *Un ricordo*, del *Poema paradisiaco*, dove l'esperimento è giocato sull'artificio della rima, «esangue», v. 7; «sangue», v. 9; «sangui-nare», v. 10.

senza unitaria sublimazione, senza rogo purificatorio che faccia giustizia delle sue scorie, delle sue inconvenienze [...]. Senonché il bene diventa sempre più buono, il male sempre più insulso e vano».⁸

Di qui, cioè da questa calata dentro l'eletta partitura petrarchesca, il porsi «fuori della congiunzione, in tanti altri necessaria, di sperimentalismo ed espressionismo», nell'abbandono ad un'«inerzia ripetitoria»⁹ relativa ora al ricorrere di coppie di parole identiche, tranne il «piovono», v. 2 – «piovon», v. 5: «lacrime», vv. 2, 4; «pietà» vv. 7, 8; «astri», vv. 2, 5; «nostro», vv. 7, 9, spesso nel solito *refrain* ellittico. Ossia quasi una desementizzazione delle parole, scaturita dal mutevole gioco connotante dei rimandi interni, d'identità o affinità foniche, o da quello delle repeti-

⁸ «Il Verri» (5/6), 1985, p. 155.

⁹ P.V. Mengaldo, *Un parere sul linguaggio di "Alcione"*, in *La Tradizione del Novecento*, Milano 1975, pp. 183-184.

Si ritorni all'introduzione di G. Contini. Essa è da tener presente, ai nostri fini, per individuare gli elementi accomunanti i due poeti meravigliosamente classici. Contini parla per Petrarca di «zelo antiespressionistico» (p. XVII), di non-aderenza alla «tradizione detta realistica» (p. XVIII), di «unilinguismo» ed «assoluto stilistico» (p. XII); di «unità di tono e di lessico» (p. XIII), ed anche però di «nessun esperimento, ove non sia quello di lavorare tutta una vita attorno agli stessi testi fondamentali» (p. XIV). Questi punti servivano per differenziare Dante e Petrarca, ma qui servono perfettamente per accostare Petrarca a d'Annunzio. Da questa introduzione infatti sembrerebbe essere partito il Mengaldo di *Un parere sul linguaggio di "Alcione"*, quando, a ragione, contrapponendo la «poli-valenza linguistica» di Dante, sostiene per d'Annunzio la presenza di «strutture decisamente monostilistiche». «Con questo – prosegue – non intendo certo affermare che tutta l'opera di D'Annunzio stia sotto il segno di una monoglottia unitaria e in ogni momento uguale a se stessa, ma semplicemente che nella varietà delle sperimentazioni, l'alternanza e coesistenza dei registri saggiati non si instaura all'interno d'un medesimo testo, ma fra testi e testi, fra esperimenti ed esperimenti diversi, restando ognuno di essi un sistema a registro stilistico univoco» (pp. 182-183). Ed anche per d'Annunzio Mengaldo sostiene: «D'Annunzio non è un poeta espressivo. Il suo non è un linguaggio-espressionistico» (p. 184). Inoltre, come Contini per Petrarca: «si prescinda dall'etichetta inopportunistissima di "realismo"» (p. 187). E se pure parla, in una sintesi puntualissima, di «acuto sperimentalismo e miracolosa inventività tecnica», li vede «cristallizzati in organismi "classici"» (p. 189). E, come Contini parlava di «inattualità temporale dell'esperimento petrarchesco» (si vedano le ultime due pagine), Mengaldo dichiarava, *mutatis mutandis*, l'«acuto sperimentalismo e miracolosa inventività tecnica, ma cristallizzati in organismi "classici", in certo senso immediatamente inattuali». Così come in *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova 1972 (p. 226) è ripresa la contrapposizione continiana tra il plurilinguismo di Dante e il monistilismo di Petrarca rispettivamente per Pascoli e d'Annunzio.

zioni protraentisi, come «su 'l colle», v. 1; «su 'l nostro umano cuore», vv. 7-8; «su noi», v. 8. Così come «lacrime immortali», v. 2; «Lacrime di dolor silenziose», v. 4; «con tanta dolcezza lacrimasti», v. 10, laddove, al limite, nel primo caso avremmo un'iperbole, nel secondo un iperbato, nel terzo un ossimoro. E a questo punto interviene, pregnante, l'altro discorso contiguo, riassumibile nella formula della «sperimentazione inesauribile dell'accumulazione retorica che non ha mai il carattere dell'imprevisto»;¹⁰ di quello «schema della ripetizione, per il quale il "sempre uguale" si introduce nel "sempre nuovo" garantendolo da ogni rischio d'anarchia e dall'imprevedibilità, che fornisce alla officina letteraria una convenzione automaticamente riproducibile; manifesta, con ingenua e brutale evidenza, i procedimenti attraverso i quali il produttore di poesia trasforma incessantemente le figure della retorica da strumenti della ricerca, della sperimentazione, della manipolazione e trasgressione dei significati, in strumenti convenzionali che consentano un sicuro possesso e un indefinito sfruttamento dei materiali e dei significati utilizzabili».¹¹

Per tale via, lo studioso arriva a definire la letteratura come convenzione assoluta: «un'idea e una pratica della letteratura in cui il culto estetizzante della bellezza sfocia in quello della produttività formale come convenzione assoluta e come supremo valore».¹²

Il III madrigale invece riproduce lo schema petrarchesco di *Nova angeletta*: ABC ABC DD, mentre dal punto di vista tematico sembra riprenderla per contrasto

Nova angeletta sovra l'ale accorta
scese dal cielo in su la fresca riva,
là 'nd' io passava sol per mio destino.

In me misero fan tumulto forte
gli interni sogni; e con dolor novello
dell'un vago desio l'altro risorge.

¹⁰ A. Jacomuzzi, *L'«oratio perpetua» delle laudi*, in *Una poetica strumentale*, Torino 1974, p. 50.

¹¹ *Ibidem*, p. 52.

¹² *Ibidem*, p. 55.

Poi che senza compagna et senza
 |scorta
 mi vide, un laccio che di seta ordiva
 tese fra l'erba, ond'è verde il camino.

Muta è la bocca, quasi che la Morte
 posto v'abbia il suo gelido suggello;
 né speranza più mai l'anima scorge.

Allor fui preso; et non mi spiacque
 |poi,
 sì dolce lume uscìa degli occhi suoi.

In van da 'l ciel la mite Alba rimira!
 La carne è stanca e l'anima già spira.

A differenza della lirica petrarchesca, quella dannunziana è tutta giocata, al solito, su allitterazioni accompagnate spesso dall'assonanza: «me misero»; «fan-forte», v. 1; «Muta-Morte», v. 4; «gelido-suggello», v. 5; «speranza-scorge», v. 6; «mite-rimira», v. 7; «stanca-spira», v. 8, ed anche su rapporti semantici contrastivi: «tumulto-sogni»; «dolor-desio»; «gelido-mite»; «Morte-Alba»; «carne-anima».

Abbiamo visto che due forme petrarchesche su quattro sono state riprodotte in *Tristezza d'una notte di primavera*; una terza, ABB ACC CDD (*Or vedi, Amor*), figura invece nel I dei *Madrigali dei sogni dell'Isotteo*:

Or vedi, Amor, che giovenetta donna
 tuo regno sprezza, et del mio mal non
 |cura,
 et tra duo ta' nemici è sì sicura.

O bel fanciullo* Agosto, o re de 'l
 |bosco,
 o diletto de 'l Sole, o Chiomadoro,
 o tu che ogni orto cangi in un tesoro,

Tu se' armato, et ella in trecchie e 'n
 |gonna
 si siede, et scalza, in mezzo i fiori et
 |l'erba,
 ver' me spietata, e 'ncontra te superba.

questa è la voce tua? Ben la conosco.
 Su la gota il tuo caldo alito sento;
 bevo il murmure liquido de 'l vento:

I' son pregon; ma se pietà anchor	miro pe 'l ciel navigli alti d'argento
└serba	
l'arco tuo saldo, et qualchuna saetta,	cui governano i Sogni, ebbri piloti.
fa' di te et di me, signor, vendetta.	Giovami errar con quelli a' lidi ignoti?

Così «Amor» si trasforma nella lirica dannunziana in «Agosto» (si noti l'assonanza); «Or» in «O»; «giovenetta donna» in «fanciullo», in una lunga sfilza erudita di vocativi. E si veda pure il preziosismo di «murmure» accoppiato all'aggettivo «liquido», anch'esso sdrucchiolo, in un preciso ritmo dattilico («bévo il múrmure líquido»), v. 6 (senza però considerare la sinalefe).

Pertanto diremmo – è il decimo *pensiero* di Luzi – che «quando il poeta lavora per emulazione con modelli elettivi o si tiene nel solco dell'osservanza di un mestiere antico esalta le sue qualità peculiari (che sono, [...], di alchimia linguistica) non meno di quando si propone di forgiare ex novo la realtà strutturale del testo. *L'Isotteo* non è meno “monstre” delle *Laudi* sotto questo punto di vista, il *Piacere* meno “mirabile” del *Notturmo*. In uno scrittore siffatto conta il grado della combustione, la temperatura del crogiolo». ¹³

La quarta ed ultima forma usata nei madrigali petrarcheschi, ABA BCB CC (LII) mancante, figura invece variata (nella fusione di questa con quella del LIV, ABA CBC DE DE) nel *Commiato (La Chimera)*, ABA CBC DD. A conferma troviamo il «suo amante» divenire «dolce sposo»; il secondo verso: «quando per tal ventúra tutta ignúda» nel corrispettivo omotimbrico «quando ella muóve a la nova dimóra»; «la pastorella alpestra e cruda/ posta a bagnar un leggiadretto velo» divenire «Rosea pe' veli splende la sua faccia»; «ch' a l'aura il vago et biondo capel chiuda» trasformarsi in «come per la morente alba l'aurora» e nell'opposizione tematica:

«rosea aurora» – «morente alba»;

«vago et biondo capel» – «chiuda a l'aura»

¹³ Luzi, *op. cit.*, p. 158.

corrispondente:

Non al suo amante più Diana piacque
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

O mie rime, fiorite il suo cammino,
quando ella muove a la nova dimora,
trepida; e il dolce sposo è a lei vicino.

ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel
, Lchiuda,

Rosea pe' veli splende la sua faccia,
come per la morente alba l'aurora.
Fiorite, o rime, la sua cara traccia!

Tal che mi fece, or quand'egli arde 'l
Lcielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.

S'ella vi rida, l'allegrezza è grande.
Ornate la sua porta di ghirlande!

Secondo invece, per esempio, l'artificio delle *coblas unissonans*, anche i versi dannunziani di *Sopra un «Adagio» (Poema paradisiaco)* hanno rime irrelate entro la stanza, ma rimano con tutti i versi occupanti la stessa posizione nelle stanze seguenti. I primi tre versi della I strofa si ripetono appena variati nei primi tre dell'ultima:

Tutto è silenzio, lugubre infinito
silenzio, nel lontano
regno che regnerai.
[...]
Sta un lugubre infinito
silenzio sul lontano
regno che regnerai;

così come gli ultimi due versi dell'ultima strofa sono ripresi nella coda, che a sua volta ripete in chiasmo e in *enjambement* la rima «paradiso»:

regina di quel morto paradiso
che tace eternamente,

o vana luce di quel paradiso
morto ne la mia mente!

Mentre *Hortulus Animae* ha tutta l'aria di una ballata piccola, assente per di più in Petrarca, le cui strofe ripetono nell'ultimo verso, non la sola rima, ma quasi interamente il ritornello; e comune alle due strofe è pure il sintagma del I verso: «Ti sieno cari» e la parola «oblio» del II, in eguale posizione:

Anima, lungi queste cose orrende!

Ti sieno cari gli umili sentieri
ove nel lungo oblio l'erba germoglia.
Una pace verrà ne' tuoi pensieri
nuova, e da te cadrà l'antica spoglia
come cade da l'albero la foglia
arida. E lungi queste cose orrende!

Ti sieno cari i vecchi lauri ancóra,
che soffrono l'oblio tristi e selvaggi.
Forse aspettano. A lor la dolce suora
forse recò que' tuoi buoni messaggi.
Ritroverai ne l'ombra amica i saggi
consigli. E lungi queste cose orrende!

Suspiria de profundis sono poi tre sestine cantilenanti: «Chi ...? Chi...? Voi ..., voi ..., voi non potete, voi, farmi dormire? Oh dolce, ... Oh dolce, ... Che mai feci, che mai feci, mio Dio? ecco ... ecco ... ne le sue braccia ... ne le sue braccia ... Che mai feci, o Dio? - In vano, in vano! È il tuo, misero, un dio terribile... Tu non morrai, tu non...; tu non potrai, tu non potrai dormire. È morto il sonno, ... il sonno! Tu non morrai. Per te sempre la luce; per te ... la luce, sempre la luce. È il tuo, misero, un dio terribile. - Me misero!», etc. Si tratta di sestine - come scrive De Michellis - «così diverse dall'unica dell'*Isaotta Guttadàuro* 1886, carducciana, di pieno ritmo, cantata verso per verso. In queste, il musicale effetto della raffinatissima forma metrica, come di una nota che ritorna sopra di sé a

farsi eco da sé, viene moltiplicato dal tema sempre eguale, subito enunciato in apertura di ciascuna: la brama del sonno, un rumore nel silenzio notturno, l'ardenza arida della febbre. C'è già qui molto di sonnambolico, [...]; e non rompono l'effetto gli *enjambements*, i brevi periodetti interiettivi allineati a far verso, perché la vera continuità del verso non è data dallo scandimento metrico su cui (in teoria) è possibile leggerli, ma dai sospiri che s'introducono fra le pause. Ciò si vede tanto più nelle iterazioni affannose [...] che sembrerebbero zeppe, se non fosse lo zelo dolciastro che esalano». ¹⁴ E continua lo studioso: «Se, nell'articolo sul Pascoli [«Mattino», Napoli, 30-31 dicembre 1892], per illustrare la qualità di "mistero" che gli rimprovera assente, cita sonetti e sestine del Petrarca, "dove le parole pajono divenire immateriali e dissolversi nell'Indefinito" [...], la citazione del Petrarca non ci cade a caso: non per nulla l'esperienza paradisiaca comincia con le tre sestine 1890 [le più antiche composizioni della raccolta], petrarchesco metro. Il qual metro (scrise il Carducci) è inteso a rendere "l'errar del pensiero per un cerchio quasi incantato", cui punteggia il ritorno delle parole sempre eguali; proprio l'effetto cui mirava il D'Annunzio [...]. Certamente, resta al metro della sestina qualcosa di troppo chiuso, di troppo architettato, che mal si attaglia, in genere al D'Annunzio, in particolare all'invertebrato ritmo di cui si giova in questo giro d'esperienze». ¹⁵

De Michelis cita da Carducci, *Della sestina* [1885], dove più diffusamente leggiamo: «La sestina è un metro mestamente serio, e segue e rende l'errar del pensiero per un cerchio quasi incantato, nel quale gli oggetti fantastici e reali, e le percezioni e i sentimenti e le visioni, si presentano e ripresentano alla mente con successioni di parvenze differenti ma sempre gli stessi. Tale la inventò Arnaut Daniel, il trovatore sapiente, [...]; tale la recò Dante su l'Arno [...], e la cantò con rime delle più divine d'Italia il Petrarca». ¹⁶ Così d'Annunzio, che menzionava sestine petrarchesche sul «Mattino», è evidentemente desideroso di delibare anche tale

¹⁴ E. De Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Milano 1960, p. 124.

¹⁵ *Ibidem*, p. 127.

¹⁶ *Ceneri e faville. Serie terza e ultima (1877-1901)*, in *Opere*, XI, Bologna 1923, pp. 339-340.

forma metrica che, in realtà, non si sa quanto «mal si attagli» a lui; ma certamente va sottolineata l'importanza delle prove relative alla *Sestina* dell'*Isottèo* e ai *Suspiria de profundis*, notevoli per la tentata innovazione della «troppo chiusa e architettata» forma.

La prima sestina del *Poema Paradisiaco* rinvia immediatamente alla sestina doppia petrarchesca CCCXXXII, *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, sia, a livello tematico, per l'«odiar vita [...], et bramar morte», v. 6, sia a livello formale. Anzitutto i petrarcheschi: «sospir'», v. 11, «sospiri», v. 45, e «sospirate», v. 67, sono da ritenersi evidentemente determinanti per il titolo *Suspiria de profundis*; poi è da considerare la ripresa della medesima parola-rima «morte» e di talune espressioni petrarchesche: «et però mi son mosso a pregar Morte», v.50, e più ancora: «O voi [...] pregate non mi sia più sorda Morte», v. 69, in «e voi pregatemi la morte», v. 35. Così come la «pallida morte» di Petrarca, v. 29, si trasforma in d'Annunzio in «pallide mani», v. 31, e le «tranquille notti», v. 2, in «notte alta», v. 7.

Ma soprattutto è da notare l'assimilarsi semanticamente palese delle sei parole-rima in due gruppi distinti. In Petrarca avevamo da un lato: «lieto», «stile», «rime»; dall'altro: «notti», «pianto», «morte»; così, in d'Annunzio, troviamo il contrapporsi più sfumato di «sonno», «morte», «dormire» a «luce», «Dio», «riposo», con la tendenza ad allungare le stesse parole-rima in forma predicativa, «dormire», e nel sostantivo trisillabo, «riposo» (nella II sestina saranno tutte parole trisillabe, tranne una, «romore», «ascolta», «silenzio», «respiro», «lontano»). E si osservi anche la medesima forma diretta del congedo in cui le rime ritornano tutte e sei in ordine progressivo. Come elementi comuni spiccano, inoltre: il procedimento anaforico (nella III str. petrarchesca: «Ove», «U'», «ove»; in d'Annunzio nella IV: «Tu», «tu», «tu»), le rime interne (in Petrarca: «sospir'»-«martir», vv. 11-12; in d'Annunzio «morrai»-«potrai», vv. 21-22), il parallelismo (in Petrarca: «I miei gravi sospir' non vanno in rime,/ e 'l mio duro martir vince ogni stile», vv. 11-12; in d'Annunzio «Rinuncio, ecco, a la luce./ [...] Io m'offro, ecco, a la morte», vv. 11-12, etc.). In d'Annunzio però, così come si ripetono con molta più insistenza le forme interrogative ed esclamative (ricorrenti frequentemente anche in

enjambement) rispetto a Petrarca, si dilatano i moduli parallelistici; assieme talvolta agli infiniti desiderativi indipendenti: «Dormire/ [...], non veder più luce,/ chiudere per sempre gli occhi aridi al sonno!», vv. 14-16, mentre in Petrarca si legge: «cagion mi dà di mai non esser lieto,/ ma di menar tutta mia vita in pianto», vv. 8-9. Si riportano qui le sole prime tre strofe:

Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,
i chiari giorni et le tranquille notti
e i soavi sospiri e 'l dolce stile
che solea resonare in versi e 'n rime,
vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,
odiar vita mi fanno, et bramar morte.

Chi finalmente a l'origliere il sonno
può ricondurmi? Chi mi dà riposo?
Voi, care mani, voi che ne la morte
mi chiuderete gli occhi senza luce
(io non vedrò quel gesto ultimo o
L_Dio!),
voi non potete, voi, farmi dormire?

Crudele, acerba, inexorabil Morte,
cagion mi dà di mai non esser lieto,
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri et le dogliose notti.
I miei gravi sospir' non vanno in rime,
e 'l mio duro martir vince ogni stile.

Oh dolce, nella notte alta dormire!
Oh dolce, nel profondo letto, il
L_sonno!
Che mai feci, che mai feci, mio Dio?
Perché mi neghi tu questo riposo
ch'io ti chieggo? Rinuncio, ecco, alla
L_luce.
Ben, io sia cieco. Io m'offro, ecco, a la
L_morte.

Ove è condotto il mio amoroso stile?
A parlar d'ira, a ragionar di morte.

Venga e mi prenda la gelata morte
ne le sue braccia. Io m'offro a lei.
L_Dormire

U' sono i versi, u' son giunte le rime,
che gentil cor udia pensoso et lieto;

ne le sue braccia, non veder più luce,
chiuder per sempre gli occhi aridi al
L_sonno!

ove 'l favoleggiar d'amor le notti?
Or non parl'io, né penso, altro che
L_pianto.

Ah perché, dunque, tu questo riposo
vorrai negarmi? Che mai feci, o Dio?

Anche la *Sestina* dell'*Isottèo* riprendeva le parole-rima «sera», «luna» della petrarchesca *Non à tanti animali* CCXXXVII, la cui ultima strofa anzi è ricalcata nel I e nel III v.; d'altronde a Petrarca si fa espressamente riferimento a v. 32: «cui Laura è suora ne le rime d'oro». Pure il congedo rimanda a quello del *Canzoniere* petrarchesco, sia a livello tematico, sia per le rime ripetute nel medesimo ordine, BDF. In Petrarca era:

Sovra dure onde, al lume de la luna
canzon nata di notte in mezzo i boschi,
ricca piaggia vedrai deman da sera.

In d'Annunzio sarà:

Tu la Bella vedrai diman da sera
e a lei ricingerai le chiome d'oro,
canzon, nata di notte senza Luna.

con lo stesso rivolgersi direttamente alla propria lirica, secondo l'atteggiamento tipicamente medioevale nei confronti del commiato.

Il 1903 segna infine l'esplosione della « misteriosa compenetrazione dei ritmi fluidi», riboccante di versi aventi «impari numero, oscuro/ e inimitabile». Così ebbe a dire d'Annunzio a Giuseppe Giacosa: «Eppure la poesia, quella che vuol comprendere più d'anima e più d'universo, oggi soffre della sua angustia metrica e cerca ansiosamente di rompere i vincoli secolari. Troppo le usate forme son povere di ritmo e irrigidite». E «se tu paragoni la più ricca stanza d'una canzone petrarchesca, perfetta nella sua fronte e nella sua sùrima, nei suoi piedi, nelle sue volte e nella sua chiave, se tu la paragoni a una strofe logaedica di Pindaro o a uno *stasimon* eschilèo, ti appare tutta la diversità che corre tra la dura costrizione del rimate e la libera creazione ritmica del cantore. La strofe greca è una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'arte. È difficile dir quale, tra le cose naturali, la eguagli nell'infinita delicatezza ed esattezza della contestura. La misteriosa compenetrazione dei ritmi fluidi ti fa pensare talvolta al miracolo dell'arcobale-

no, dove tu non sai scorgere il passaggio dall'uno all'altro colore, se bene tu senta nel tuo occhio la molteplicità della gioia. La stanza, al confronto, pur quella che a Dante intonava il Casella, non è se non un organo meccanico duramente articolato».¹⁷

Laus Vitae è un lungo poema di 8400 versi ineguali, racchiusi in 400 strofe di 21 versi ciascuna, e distribuiti in 21 canti. Dunque, «il metro libero del D'Annunzio [...] non si concede tanta libertà da non cercare almeno, nel numero eguale dei versi da strofe a strofe, la più robusta cadenza cercata ieri nei metri chiusi. Non a caso il finale "Encomio dell'opera", se si estende a lodare la forza e quasi la balenante magia delle parole di cui è fatto il poema, prima ne aveva lodato la libera strofe: non però in quanto "libera", anzi in quanto costretta nella quasi cabalistica regola dei ventun versi ogni strofe, bensì i singoli versi, essi sì, fra loro ineguali»:¹⁸

Noi abbiamo un canto novello
 perché tu l'oda, questo grande
 Inno che edificar ci piacque
 a simiglianza d'un tempio
 quadrato cui demmo per ogni
 lato cento argute colonne
 tutto aperto ai vènti salmastri.
 Ai raggi del sole e degli astri
 notturni l'artefice insonne
 operò con puro fervore,
 quasi fosse questa l'estrema
 opera di sé morituro,
 il monumento al suo spirto
 liberato e liberatore.
 Ei le materie sonore
 con impari numero, oscuro
 e inimitabile, vinse.
 Le sette Pleiadi ardenti
 e le tre Càriti leni,

¹⁷ «La Lettura», Ottobre 1906, poi in *Fav.*, II, Milano 1928, pp. 362 s.

¹⁸ De Michelis, *op. cit.*, pp. 252-253.

le stelle dell'Orsa e le Parche,
in rapido giro costrinse.

E se «reinventate volta per volta»¹⁹ sono le regole del gioco, pur tuttavia vi rimane una consuetudine: «le rime bacciate servono spesso a legare in successione i periodi ritmico-sintattici (le “strofe corte” della “strofa lunga”) conservando forse un ricordo della *concatenazione* antica che avveniva, nelle canzoni e nelle ballate, tra la fronte e la sirma di ogni stanza».²⁰

¹⁹ G. Contini, *Innovazioni metriche fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 599.

²⁰ A. Pinchera, *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo (Prolegomeni ad «Alcyone»)*, in AA.VV., *Gabriele D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova 1991, p. 121.

Laura Neri

Il riscatto del personaggio nelle novelle dell'ultimo Svevo¹

Secondo una tradizione critica consolidata, dall'opera di Italo Svevo emerge l'immagine costante di un personaggio inetto, emarginato da una società cui non appartiene mai a pieno titolo e incapace di affrontare ogni responsabilità: il protagonista 'unico' della narrativa sveviana manterrebbe, in questa prospettiva, alcune caratteristiche invariate, dai primi racconti, lungo i tre romanzi, fino alle ultime pagine del *Vecchione*. Ma il concetto d'inefficienza deve essere sottoposto a revisione, poiché la caratterizzazione dell'*homo fictus* sveviano non è uniformemente determinata: *La coscienza di Zenò* inaugura una fase di sviluppo diverso, nella quale l'uomo non è più un essere indifeso che cerca di sopravvivere e affermarsi all'interno di un'organizzazione sociale competitiva. Con un si-

¹ Le novelle che sono state prese in considerazione comprendono: *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, *Una burla riuscita*, *Corto viaggio sentimentale*, *Proditoriamente*, *La morte*, *L'avvenire dei ricordi*, *Vino generoso*, *Il vecchione*, *Le confessioni del vegliardo*, *Umbertino*, *Il mio ozio*, *Un contratto*; di esse le ultime cinque costituiscono il materiale preparatorio del «quarto romanzo». Sono tutti lavori collocabili tra il 1923 e il 1928, ma non è possibile precisare la datazione delle singole novelle. Si seguirà di regola l'edizione: I. Svevo, *Opera Omnia*, a cura di B. Maier, Milano 1966-1969, in 4 volumi. Per i *Romanzi* è fornita l'indicazione del volume e della pagina; per le *Novelle*, vol. III, è fornita solo l'indicazione della pagina.

gnificato per certi aspetti opposto, l'opera dell'ultimo Svevo si propone un rinnovamento nella funzione dell'attività letteraria; mentre *Una vita e Senilità* decretavano la sconfitta dei protagonisti, la narrativa successiva restituisce al personaggio la libertà di scelta, la capacità di difesa e soprattutto diventa essa stessa strumento primario di rivalsa e di supremazia sul mondo. Anche i vecchi protagonisti delle novelle accusano il disagio e l'insoddisfazione verso il presente: lo stato attuale delle strutture borghesi soffoca l'individuo condannandolo ad una perenne finzione, le leggi dell'utilitarismo e dell'interesse predominano e annullano lo spazio creativo dell'intellettuale, la vita affettiva sembra ridotta ad una farsa priva di senso. Eppure la loro condizione non dimostra tanto inferiorità o incapacità di integrazione, bensì coscienza della distanza che li separa dagli altri: questa consapevolezza smentisce, contraddicendola, la presunta inettitudine del soggetto, il quale acquista invece il senso della propria superiorità e mette in atto meccanismi di difesa.² Il signor Maier esemplifica in *Proditoriamente* il percorso decrescente di un fallimento economico, dal quale trova però un riscatto nel finale, che si fonda su una asserzione di elementare evidenza, al limite della moralità più ingenua: meglio la rovina finanziaria della morte. Al di là dell'aspetto consolatorio, la conclusione della novella tende a disgregare il fondamento stesso del mondo affaristico e a collocare l'individuo in una sorta di

² Il concetto di inettitudine è stato più volte accostato alle origini ebraiche di Svevo e talora vi ha tratto anche la sua fondamentale spiegazione. Giuseppe Antonio Camerino ha discusso diffusamente questa correlazione, inserendola nel contemporaneo clima mitteleuropeo: «Le premesse dell'inettitudine sveviana sono già individuate. Il complesso d'inferiorità e la rinuncia alla lotta sono aggravati dalla realtà che esprimono le vicende dell'assimilazione ebraica, e in questo senso la tematica della rinuncia, il mito dell'individuo contemplativo, si ricollegano ancora una volta alla più vasta vicenda spirituale della Mitteleuropa. Alludiamo alla persistenza di un tenace antisemitismo con cui il mondo della borghesia dirigente e la frangia degli ebrei arricchiti e assimilati respingono dal loro seno gli individui incapaci di accettare e subire leggi ed istituzioni estranee» (G.A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Firenze 1974, p. 196), e in nota: «L'isolamento dell'intellettuale dalla famiglia e dal mondo borghese si colora di complesse motivazioni spirituali che riguardano soprattutto il destino della libertà e responsabilità dell'individuo, la difesa strenua della sfera del privato, il terrore dei mutamenti sociali e storici, tipico del fatalismo ebraico». Il collegamento tra inettitudine ed ebraismo è sostenuto anche da E. Ghidetti, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Roma 1980, pp. 36 e ss. Per un approfondimento della cultura ebraica in Svevo e in altri autori, vedi C. Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino 1981.

estraneità ai valori tipicamente borghesi. Il conflitto tra l'uomo e il suo tempo si esplicita nelle forme del dubbio e dell'incertezza poiché il signor Maier, lontano da una forma di ribellione aperta, propone al lettore un interrogativo che muta la visione del mondo; certo, egli non ottiene il prestito, ma è annullata l'umiliazione del confronto con l'amico meno sprovveduto in quanto a investimenti: la rivincita non è la morte del Reveni, ma il riscatto morale. Analogamente Mario Samigli, il più ingenuo apparentemente tra i personaggi delle novelle, affronta il dolore di un disinganno, ma è dotato di una forza di reazione in grado di capovolgere i ruoli della burla. La vicenda ha un esito positivo, anche se non nell'ambito desiderato, cioè quello della gloria letteraria, bensì in quello economico; ma la vera forza di questo personaggio consiste nel saper godere la gioia del buon proposito e l'ansia dell'attesa. Egli rimane di fronte al foglio bianco per anni, «così pieni di sogni e privi di qualsiasi faticosa esperienza», sempre in procinto di scrivere ma mai coinvolto totalmente dall'operazione letteraria; tra il ricordo di un romanzo passato e l'ipotesi di uno futuro, Mario vive in una tale sospensione, sorretto e difeso da quelle illusioni che non coincidono necessariamente con la falsità di un camuffamento. La sua protezione sono le favole, nelle quali riversa, attraverso un linguaggio simbolico, tutta la crudeltà del mondo degli uomini, conservando invece l'innocenza con cui offre l'immagine di se stesso agli altri.

Ad una sconfitta sul piano lavorativo, sociale o familiare corrisponde sempre una risposta da parte del personaggio, dalla quale affiora per contrapposizione l'astuzia e la strategia difensiva di un essere niente affatto inetto. In grado non solo di ripararsi dai contraccolpi della vita, ma di prendere il sopravvento su di essa, sembra essere il protagonista di *Corto viaggio sentimentale*: è distratto al punto di farsi rubare gran parte dei soldi custoditi nella giacca, impacciato nei movimenti e ingenuo interlocutore delle sventure altrui, ma sicuro nella ricerca e nel raggiungimento del proprio obiettivo. Il viaggio realizza l'evasione dagli inferi domestici e le illusioni si confermano depositarie di felicità. Ogni incontro viene a rappresentare un percorso conoscitivo che si riflette innanzitutto su se stesso, ma rivela anche la curiosità inappagata del signor Aghios, che può

finalmente manifestarsi in questa sorta di sospensione, nel momento in cui le coordinate spazio-temporali del viaggio lo sottraggono ai vincoli della consuetudine e della quotidianità. L'insuccesso del protagonista sveviano si registra dunque all'interno di una 'normalità' alla quale non vuole e non è in grado di aderire; l'autoconsapevolezza della propria estraneità è tipica del poeta, ed è curioso che tale appellativo sia rivolto a Giacomo Aghios da un uomo dotato di uno spiccato senso pratico come il Ragioniere Ernesto Borlini:

Il Borlini si mise a ridere, di un riso sonoro, a scatti, il rumore di un motore che s'avvia: "Ma questa è poesia; vera, futile poesia! Sarebbe ella forse un poeta travestito?"

Dapprima il signor Aghios sentì la parola come un'insolenza. Travestito? Ma poi guardò in se stesso con curiosità. Egli credeva d'essere un uomo che desiderava tante cose non permesse e che – visto che non erano permesse – le proibiva a se stesso, lasciandone però vivere intatto il desiderio. Egli poi non ne parlava neppure e stava facendo delle asserzioni che dovevano celare meglio – negandoli – quei desideri. Era perciò un poeta travestito? Se avesse cantato di quei desideri non permessi sarebbe stato un poeta non travestito. E negandoli? Se per negarli avesse saputo elevare la voce fino al canto, anche negandoli sarebbe stato un poeta. Che bestia quel Borlini! Come può travestirsi un poeta? Tacendo? Non è un travestimento infatti ma perché il silenzio pensò l'Aghios. Nella vita si può essere bestia quanto si vuole, ma non un poeta se non si sa cantare la propria bestialità (pp. 180-181).

Il «poeta travestito» appare una contraddizione in termini, poiché anche l'esplicita negazione dei desideri (ritorna qui la tecnica della negazione freudiana) non li annulla ma al contrario li riafferma nella dimensione mentale dell'uomo.³ La sua attitudine analitica si rivolge alle 'cose' che altri non vedono, collocandosi in una nuova prospettiva e mantenendo così il controllo e il dominio della distanza da quella società contemporanea che rappresenta l'obiettivo della polemica sveviana.

³ Il Borlini, in realtà, intende il termine «poeta» nell'accezione non del tutto positiva di «sognatore», ben diversa dal senso recepito poi dal signor Aghios, il quale concepisce la poesia come una forma di autocoscienza del proprio essere, e una sorta di sublimazione letteraria della vita stessa.

Da questo punto di vista, una differenza sensibile separa i protagonisti dei primi due romanzi da quelli della produzione successiva; Alfonso Nitti ed Emilio Brentani lottano contro la propria volontà per raggiungere una condizione o addirittura un'integrazione sociale dalla quale sono respinti senza alcuna possibilità di riscatto. L'immaginazione per loro è davvero una vuota apparenza e culmina puntualmente nella disillusione; la sconfitta del personaggio segna inevitabilmente il suo destino.⁴ L'autore stesso, inoltre, dichiara apertamente la discendenza dei personaggi dalla filosofia schopenhaueriana: non solo il suicidio di Alfonso, ma anche l'atteggiamento rinunciatario di Emilio esemplificano i concetti di volontà e di saggezza secondo il filosofo tedesco.⁵ Invece i tratti tipici di Zeno ne fanno emergere, per contrasto, l'immagine di un uomo che «inciampa nelle cose», ma «potrebbe fare a meno della lotta per la vita»; si difende ingannando se stesso, ma, in virtù di una prospettiva straniata e straniante, acquista coscienza della propria personalità e, alla fine, non può che «ridere dell'attività umana in generale». Soprattutto, Zeno si crede un malato eccezionale, e il senso di una superiore estraneità affiora ad ogni pagina. Nell'autoconvinzione, egli trova il modo per deviare il corso di un evento o di un pensiero, imponendo la direzione più opportuna alla circostanza; così che quando il Vecchione rinuncia al controllo dei propri affari, causa l'efficienza del giovane Olivi che ne assume completamente la direzione, esprime i vantaggi della nuova inattiva posizione: «M'innalzo ancora se regno senza governare». In questo senso, è in grado di mostrare agli altri la maschera che volontariamente si è costruito, giustificando anche a se stesso ogni fallimento, ma contemporaneamente, in virtù di tali affermazioni, allude alla propria percezione del

⁴ La scrittura, osserva Barilli, «appare un sigillo definitivo della debolezza e dell'inefficienza che li affliggono» (R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano 1977, p. 63).

⁵ I riferimenti espliciti a Schopenhauer sono presenti frequentemente negli scritti privati, poiché l'opera del filosofo tedesco aveva rappresentato una delle prime e fondamentali letture durante il periodo trascorso da Ettore Schmitz nel collegio di Segnitz. L'influenza di tale autore si manifesta particolarmente sulla prima narrativa di Svevo; a questo proposito cfr. in part.: G. Savarese, *La scoperta di Schopenhauer e la crisi del naturalismo nel primo Svevo*, «La Rassegna della letteratura italiana» LXXV (3), 1971, pp. 411-431; Ghidetti (a cura di), *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Bari 1984; Camerino, *Italo Svevo* cit.

contrario. Si ricordi che una differenza fondamentale, nella tecnica romanzesca, distingue Zeno dai protagonisti dei primi due romanzi: essi vivevano nella finzione narrativa e una voce narrante verbalizzava la loro storia; Zeno è scisso, all'interno di un mondo *fictus*, in io narrante e io narrato, e le sue memorie sono filtrate dalla mediazione cosciente della scrittura. È pur vero che anche Alfonso ed Emilio scrivevano, ma Zeno 'esiste' solo in quanto rievocato dal 'ricordo': è appunto questo doppio livello a determinare gli spostamenti, le sfasature, le denegazioni tipiche del «quarto romanzo» e della *Coscienza*.

Da questa prospettiva, anche il disagio nei rapporti interpersonali non causa il soccombere del protagonista, il quale, invece, elabora una strategia difensiva che gli restituisce sempre una posizione privilegiata: ad ogni momento, egli manifesta le proprie incapacità, dichiara i propri fallimenti e disarmo l'aggressione altrui, anticipando una possibile risposta. Quando le parole di Zeno non si rivolgono ad un interlocutore, l'io narrante ostenta di confessare a se stesso i suoi limiti, esercitando la sua disincantata tendenza all'autogiustificazione:

In queste carte metterò tutto me stesso la mia vicenda. In casa mi danno del brontolone. Li sorprenderò. Non aprirò più la bocca e brontolerò su questa carta. Io non sono fatto per la lotta e quando mi fanno intendere che non capisco più bene le cose invece che negare e cercar di provare che sono ancora capace di dirigere me stesso e la mia famiglia correrò qui a rasserenarmi (pp. 372-373).

Eppoi, evidentemente, io non sono mai stato un revisore. So fare, immaginare cioè e anche condurre a termine degli affari, ma quando gli affari sono già fatti si sciolgono in tanta nebbia ed io non so registrarli. Credo sia questo ciò che avviene a tutti i veri uomini d'affari, che altrimenti, dopo fatto un affare non saprebbero immaginarne un altro. Intanto non andai più in ufficio. Sono qui pronto. Se capita un'altra guerra mi rimetterò al lavoro (p. 376).

Pensavo invece all'odiosa azione che l'Olivi aveva commessa e con la quale aveva ferito tanto profondamente un povero vecchio come me. La lotta era finita. Perciò ora mi sentivo tanto debole e disarmato. Pensando alla mia debolezza e alla forza del mio avversario, mi pareva di aver ragione: Finalmente ero dalla parte della ragione, io povera vittima. E quel sentimento di essere una povera

vittima innocente, che doveva accompagnarmi per tanto tempo e degenerare in malattia, nacque proprio lì, al momento di subire la lettura di quel contratto (p. 469).

L'esibizione delle proprie inferiorità giunge al limite della commiserazione, che gli permette di affermare ripetutamente la sua innocenza; in seguito all'attacco derisorio che rivolge al figlio causa il dipinto e alla risentita reazione del ragazzo, Zeno si difende con la consueta rinuncia alla responsabilità: «Io non intesi nulla. Mi sentivo innocente». Alla trasgressione dalle regole di un comportamento 'corretto' in famiglia e in società, corrisponde immediatamente la negazione della colpa, e soprattutto il desiderio di essere assolto e approvato. Anche il protagonista della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* cerca, in se stesso e negli altri, la giustificazione dei propri atti e soprattutto vuole legittimare l'estraneità del suo animo a qualsiasi rimorso: il peccato è forse stato quello di aver ricompensato poco generosamente la fanciulla, o di non aver assunto, per lei, un impegno serio, ma non quello, più doloroso agli occhi del vecchio, di aver infranto una legge morale. Simile è l'atteggiamento del signor Maier in *Proditoriamente*, il quale, posto di fronte ad un fallimento economico inequivocabilmente colposo, inventa un improbabile atto di pietà:

Per il Maier era terribile che il Reveni avesse ragione. Egli ricordava com'era stato adescato con le viste di utili enormi immediati. Ma per difendersi ricordò anche com'egli avesse amato quell'uomo più giovine di lui, di sé tanto sicuro, abbondante di nozioni che lo facevano apparire quale un tecnico. E volle ricordare solo quell'affetto. «Io fui spinto a quell'affare anche nel desiderio di aiutare il Barabich. Mi rincresceva che un uomo di tanto talento dovesse rimanere in posizione tanto mediocre (p. 246).

Il meccanismo di autodifesa è sempre il medesimo, anche se spesso accade che il narratore delle novelle in terza persona sveli i trucchi e le reali pulsioni dei personaggi. Essi ne sono generalmente consapevoli, e la voce che smaschera tali finzioni non attinge dall'inconscio; la differenza, per Zeno, consiste nell'assenza di una mediazione: nessuno lo può smen-

tire e l'io narrante, unico detentore della parola, prosegue nella sua auto-critica difensiva, riuscendo ad essere al contempo trasgressivo e obbediente. L'affermazione della propria volontà prevale, quindi, su ogni sconfitta: il fumo, in tal senso, diventa uno strumento privilegiato di questo meccanismo, e può considerarsi una chiave di lettura per il diario del Vecchione. La volontà di non fumare più rivendica per antifrasi il gusto di un vizio che non finirà mai, ma egli rinnova imperterrito il piacere di un buon proposito:

E mi venne un'idea: Potevo cessar di fumare ad un'ora che non conoscevo. Era un proposito del tutto nuovo ch'era più difficile di rompere. Non più calcoli, non più termini. Si partiva da un punto ignoto per arrivare ad un altro punto ignoto lontanissimo (pp. 390-391).

Ma poco oltre lo scrivente si corregge:

Sarebbe stato sciocco di cessar di fumare ad un'ora ignota (p. 392).

Il fumo compare anche nelle novelle in terza persona, con esiti talvolta sorprendenti: se Zeno tende a delegare ad eventi esterni e casuali la responsabilità dell'ultima sigaretta, il signor Aghios, lungi dal privarsi di tale piacevole sensazione, arriva alla piena consapevolezza del carattere antisociale del fumo ed è pronto ad assaporare il gusto della trasgressione: «Grande cosa il fumo! Specialmente in un compartimento per non fumatori».

Tanto meno inetti, quanto più capaci di proteggersi, di esercitare una particolare supremazia e, alla fine, di vincere, appaiono dunque gli ultimi protagonisti sveviani.⁶ La delusione e l'insoddisfazione a cui conduce

⁶ Il saggio di Camerino analizza alcuni aspetti importanti del ruolo 'pubblico' assunto dal protagonista: «Il singolo appresta le difese, forgiandosi una maschera inautentica nei rapporti sociali e riservando esclusivamente alla sfera privata la ricerca dell'autentico se stesso. Il suo comportamento pubblico presuppone cioè un camuffamento a volte goffo e grottesco, una dissociazione della realtà che è la causa prima della sua nevrosi. Il suo ruolo pubblico – al limite – può prospettarsi come una figura di clown, per riprendere un'espressione fortunata [il personaggio di Charlot]. Nel senso che il personaggio sradicato, esiliato da se stesso e dalle sue origini, sbaglia sempre i tempi del proprio intervento

inevitabilmente la vita collettiva, così come la frequente incomprensione degli uomini verso il singolo, non lo rendono necessariamente un perdente, ma la sua diversità e la lucida facoltà di analisi lo conducono piuttosto al confine del superomismo.⁷ Il Vecchione sancisce definitivamente la vittoria già conquistata dal giovane Zeno. La sua totale disillusione approfondisce il cinismo che lo contraddistingue, tanto più acuto quanto più è mascherato esternamente; oltrepassata ormai la soglia della senilità, egli continua a non fissarsi in una forma definitiva, a rimandare le proprie decisioni, aspettando strategicamente che gli altri, o le circostanze, scelgano per lui, ma è determinato nella volontà di non assumere alcun ruolo, per assicurarsi, sempre, l'assoluta libertà d'azione. Zeno Cosini ha attraversato, nella *Coscienza*, le tappe del romanzo di formazione, deridendole nella loro manifestazione più tipica. L'intreccio del *Bildungsroman* prevede infatti il processo di crescita del giovane fino al raggiungimento dell'integrazione sociale attraverso il matrimonio e il lavoro: gli eventi sono sottoposti ad una «retorica teleologica», poiché essi acquistano senso solo nel condurre ad uno scopo.⁸ Al contrario, il prota-

pubblico: ruolo buffo ma doloroso al tempo stesso. Egli sbaglia sempre i tempi del suo agire proprio perché non riesce ad esprimere nel nuovo contesto della società moderna (che è presumibilmente la civiltà occidentale) i propri pensieri, le proprie individuali aspirazioni». Ma nel contesto della società moderna, anche Camerino sostiene l'inettitudine fondamentale di *homo fictus* che, invariabilmente lungo tutta la narrativa sveviana, manifesta «l'incapacità, la debolezza congenita» degli individui «contemplativi» di fronte ai «protagonisti dell'attivismo moderno» (Camerino, *Italo Svevo* cit., p. 204).

⁷ Non si tratta certo del concetto di superuomo nell'accezione proposta da D'Annunzio, verso il quale Svevo aveva manifestato una profonda ostilità; in particolare egli aveva condannato il tono declamatorio e la veemenza della parola-gesto, tipici della prosa dannunziana. Un esplicito riferimento a tale teoria si trova nella lettera indirizzata a Valerio Jahier del 27 dicembre 1927: «Noi siamo una vivente protesta contro la ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani)» (*Epistolario*, pp. 859-860); e ancora nel *Soggiorno londinese*: «Il superuomo quando arrivò in Italia non era precisamente quello di Nietzsche. Attuato in Italia in prosa, in poesia ma anche in azione, non so se Nietzsche lo riconoscerebbe per suo e oramai tanto peggio per lui se ne rifiutasse la paternità» (*Saggi*, pp. 686-687). La concezione sveviana si richiama invece direttamente all'opera di Nietzsche, all'immagine del superuomo che emerge, ad esempio, da *La gaia scienza* e da *Così parlò Zarathustra*.

⁸ L'argomento è approfonditamente sviluppato da Moretti (*Il romanzo di formazione*, Milano 1986), il quale sostiene che tale scopo deve essere la «felicità», anche quando «avvi-lisce e annulla il valore della "libertà"» (pp. 16-17). Il romanzo di formazione è considerato, in questa prospettiva, la «forma simbolica» della modernità del XIX secolo: «Sul

gonista della *Coscienza* non giunge mai a maturità e sembra condannato dal padre (forse da quello schiaffo in punto di morte, o dall'affidamento del patrimonio ad un amministratore) ad una perenne adolescenza. In realtà questa sorta di sospensione rappresenta la più clamorosa trovata del personaggio per sottrarsi all'impegno: lo sviluppo armonico dell'individuo che attraversa i luoghi deputati alla formazione borghese è solo evocato, capovolto dall'ironia e dall'immagine autoparodiante che l'autore costruisce narrativamente. Ebbene, Zeno vegliando può ancora assicurarsi una totale indipendenza dai vincoli sociali che continua ad accettare passivamente e, nella sua costante attitudine a 'guardarsi vivere', rivisita le tappe della propria esistenza attraverso una brillante sintesi retrospettiva:

Ed io vedo ora la mia vita iniziarsi con la mia fanciullezza, passare alla torbida adolescenza che un bel giorno s'acquietò nella giovinezza – qualche cosa come una disillusione – la quale poi piombò nel matrimonio, una rassegnazione interrotta da qualche ribellione, e passò alla vecchiaia di cui la caratteristica principale fu di farmi entrare nell'ombra e togliermi la parte di protagonista. Per tutti, per me pure io oramai vivo perché gli altri, mia moglie, mia figlia, mio figlio e mio nipote avessero maggiore rilievo (p. 373).

Il compimento dell'integrazione e la coerenza con il proprio destino sono demistificati e bloccati in una dimensione spazio-temporale 'altra'; ora la senilità, che dovrebbe rappresentare, nell'ottica del processo di formazione, una conferma del proprio ruolo e delle proprie conquiste sociali e familiari, gli restituisce finalmente la possibilità di sottrarsi a obblighi e prove per «farlo entrare nell'ombra e togliergli la parte del protagonista». Ma questo porsi in disparte, questo vivere affinché i familiari

piano tematico, questo processo di imbrigliamento si esprime nella socializzazione dell'eroe romanzesco. Giovane, maschio, appena inurbato, celibe, intellettuale, socialmente mobile e indefinito, quest'eroe incarna la modernità in tutta la sua turbolenza: proprio per questo è lui, non i suoi più scoloriti coetanei, a dover essere sottomesso a una "forma" – anche a costo, come è spesso il caso, di finire così con l'umiliarne i lati più vivi» (p. 14). Nel processo di «socializzazione», appare fondamentale il concetto di «normalità», «un'idea terribilmente imbarazzante per la nostra cultura»: qui il matrimonio è un 'contratto sociale' che si traduce non solo nella fondazione dell'istituto familiare, ma anche nel patto imprescindibile tra individuo e mondo.

abbiano «maggiore rilievo» non indica affatto un atteggiamento altruistico, alieno dallo spirito di Zeno. Egli può invece legittimare completamente la sua tendenza a deresponsabilizzarsi, vivendo di nuovo, incredibilmente, una caratteristica fase adolescenziale: con un contrasto ancor più stridente poiché vissuto nella vecchiaia, Zeno resta solo ai margini dei diritti-doveri dell'età adulta. Nel suo monologante atto di scrittura, la rete dei rapporti interpersonali è costruita dunque attraverso il riflesso narcisistico del Vecchione che mantiene ben saldo il controllo sulle sue non-scelte; in un frammento che si riferisce evidentemente al «quarto romanzo», la voce narrante viene incontro al lettore con una inconsueta propensione alla 'verità':

Si vede ch'io seppi adattarmi a tutte le circostanze. Quando il destino mi cacciò negli affari io seppi vivere negli affari e quando per volere degli altri ne fui gettato fuori io seppi anche animare la mia inerzia (*Pagine di diario e sparse*, p. 836).

Certo è che non si tratta di «adattamento»: la sua è piuttosto la posizione del vincitore nella «lotta per la vita». Di fronte a lui, gli altri sono sempre avversari; le figure femminili, in particolare, rappresentano le vere antagoniste dei personaggi sveviani, testimoni delle loro distrazioni, giudici delle loro parole e dei loro gesti, nonché cause fondamentali di ribellioni e trasgressioni. Le donne, nella narrativa dell'ultimo Svevo, rappresentano un inalterabile termine di confronto per il dubbioso, incerto, ma pur vitale protagonista maschile: esse sono le principali depositarie di quei valori borghesi contro cui, invece, egli lotta quotidianamente. Moglie, figlia, amante rientrano nella sfera degli affetti, ma sono loro che fanno risaltare in modo assolutamente evidente la diversità dell'antieroe sveviano e la complessità del suo essere che non trova nella famiglia, nella società e nella modernità del suo tempo un motivo di soddisfazione. L'animo femminile, al contrario, è la sede dell'univocità coscienziale; nessuna contraddizione e nessun rovello mentale sembrano affliggerlo, poiché in esso si incarnano i dogmi e le convenzioni istituzionalmente costituiti dalla civiltà contemporanea: luogo deputato alla difesa dell'unità familiare, alla figura femminile è riservato il più natu-

rale e imm modificabile ruolo di moglie. Nell'immagine della donna, Svevo iscrive tutte le caratteristiche proprie della morale borghese; «in ordine con la legge umana e divina», anche la religione diventa un elemento necessario per soccorrere le creature femminili altrimenti «prive di speranza», come sostiene il protagonista della *Morte*: «Eternamente forse la mitologia resterà la sorte della donna».⁹

Felicità, solo apparentemente diversa, non si sottrae in realtà alla medesima funzione antagonistica: l'amante di Zeno vegliardo non è certo custode dei valori familiari, ma risponde a quell'etica dell'egoismo utilitaristico tipica dello stesso universo sociale. Prive dunque di spessore intellettuale, esse non entrano mai nella dimensione della problematicità, e l'autore esclude sempre, per loro, gli strumenti dell'analisi psicologica. Le donne delle novelle sveviane sono personaggi «piatti»,¹⁰ poiché non mutano all'interno dell'intreccio narrativo: la determinazione iniziale rimane invariata lungo il corso del racconto, non esiste progressione né cambiamento ed è proprio tale linearità che assolve, nel sistema dei rapporti attanziali, alla funzione di contrapposizione rispetto al protagonista, il quale, invece, è un personaggio «a tutto tondo», in perenne contraddizione con gli altri e con se stesso, detentore di un significato multiforme e irriducibile ad una definizione. Questa, infatti, sembra rappresentare la maggiore opposizione nella lotta fra i sessi: all'insicurezza e al dubbio

⁹ Svevo conosce l'opera di Otto Weininger il quale, inserendosi sulla scia tracciata da Schopenhauer, agisce in modo determinante sulla caratterizzazione delle figure femminili. Secondo Scandiani, la misoginia dell'autore triestino, però, appare mitigata dalla sua caratteristica contraddittoria: «nessun pensiero nega mai il suo contrario; idee opposte vengono sviluppate insieme, non ci si ferma mai su risultati e fedi acquisite, tutto è rimesso sempre in discussione, e il contrario e il negativo riemergono continuamente a ribadire la vivacissima e totale apertura e disponibilità mentale del nostro autore. Con questo si spiega come possano convivere il disprezzo e insieme l'ammirazione per le donne. È una problematica splendidamente ambigua e complessa, di fronte alla quale ai nostri occhi impallidisce il credo di Weininger, ingenuo, univoco, unilaterale» (G. Scandiani, *Svevo, Weininger e la donna*, «Humanitas» IV, 1983, p. 554). E il commento sentenzioso di Zeno vegliardo, riferito alla moglie Augusta, torna alla mente del lettore: «Le donne sono sempre povere di parole precise» (p. 429).

¹⁰ Vedi la distinzione teorizzata e proposta da E.M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano 1991.

connaturati nel protagonista maschile fanno riscontro il rigore e l'assolutismo dei deuteragonisti femminili.

In questo universo caotico, ma per certi aspetti così rigorosamente distinto, ad essere recuperata, in una prospettiva d'attualità, è la funzione stessa della letteratura: l'alternativa che si presenta all'intellettuale, o almeno quella accolta da Svevo, non consiste nel rivolgersi a consolazioni utopiche, ma nel tentativo contraddittorio e perennemente irrisolto di aprire comunque uno spazio alla letteratura che pur racconti la dissociazione storica dell'uomo dal resto del mondo.¹¹ La funzione ideologica e propositiva dell'arte è posta in dubbio, ma rimane una irriducibile fiducia nel ruolo critico che essa assume, rappresentando l'unico luogo nel quale lo scrittore, il dilettante e il commerciante possono ancora ritrovare la vitalità della ribellione. Se il rapporto scrittore-realtà è in crisi, la dialettica letteratura-società emerge nel suo significato più controverso ma anche più fecondo: il 'rifugio' di Svevo nella scrittura non implica il cristallizzarsi dell'isolamento, piuttosto offre la sola possibilità di opposizione alla morale borghese, nell'irrequietezza di un mondo falso, immaginario, ma in continuo fermento e vissuto da protagonisti tormentati e in conflitto con le imposizioni sociali. La letteratura di Svevo non è di tipo estetizzante; una radice tradizionale la distingue dall'idea di arte come fine a se stessa, e non è neppure utopica, poiché non prospetta soluzioni almeno idealmente possibili; quando si fa profetica, nel finale della *Coscienza di Zeno*, appare distruttiva ed emerge unicamente il *cupio dissolvi*.

Alla vigilia del suo terzo romanzo, nel momento in cui ha inizio la svolta decisiva nella scrittura e nella tecnica narrativa, la delusione per gli avvenimenti della storia sembra incrementare il vuoto che egli sente crearsi intorno all'individuo.¹² L'assimilazione di Trieste all'Italia, che

¹¹ Inspiegabilmente, è molto diffusa tra i commentatori l'idea di uno Svevo portatore di consolazioni utopiche o di costruzioni ideologiche alternative e definite. Se si eccettua forse una novella, *La tribù*, non esiste mai, nell'autore, una tale volontà di espressione.

¹² Varie critiche sono state rivolte a Svevo perché, di fronte alla tragedia della guerra mondiale, egli continuava a scrivere della vecchiaia e delle sigarette, o a sorridere di se stesso e degli altri. Nota Claudio Magris come solo in superficie la narrativa sveviana sia sottoposta ad una rimozione del momento politico: «negli splendidi ultimi racconti, forse

rappresentava l'aspirazione dei liberali, contraddice le speranze di progresso e avanzamento, e si oppone invece il disgregarsi della vita politica e soprattutto l'imposizione violenta della dittatura. L'autore triestino continua a scrivere e a raccontare vicende quotidiane, e il valore della «letteraturizzazione» non si riferisce ad una trasfigurazione fantastica della realtà, ma si identifica con l'operazione di scrittura: non importa che Zenò narrato, o qualsiasi altro protagonista, sia falso o menzognero, e che tale falsità diventi addirittura palese; è fondamentale, piuttosto, che sia tanto più 'vero' in quanto fissato e 'vissuto' nella finzione della scrittura. La facoltà immaginativa restituisce una possibilità di relazione tra lo spazio interiore e la realtà, ma ad essere negata dall'autore è la possibilità stessa del romanzo o della novella autobiografici:

Il pericolo che incombeva, secondo me, sul Joyce per la grande sua virtuosità fu sventato da un benevolo destino che lo portò subito, agli inizi della sua carriera, a raccontare la propria giovinezza nello *Stefano Dedalo*. Ammetto che questo non sia una vera autobiografia. Ne sono avvisato da coloro che ne scrissero e che avvicinano giornalmente il Joyce. Ma non lo è neppure quella del Goethe che pure, sicuramente, la iniziò col proposito di farla. Quando un artista ricorda, subito crea. Ma la propria persona che resta tuttavia il perno della creazione, è una parte importantissima e vicinissima del mondo, e la virtuosità non arriva a falsarla. Nell'ispirazione io direi che si muta perché si fa più intera. Ed è un'esperienza vastissima (*Saggi*, p. 713).

La totalità dell'esperienza vissuta nella finzione prevale rispetto a quella incerta e fuggevole della realtà: l'ispirazione letteraria le conferisce la dignità e la permanenza che altrimenti non può avere. Se Joyce ha raccontato una storia solo simile alla propria, in Goethe c'è l'esplicito proposito della fedeltà, ma, e questo è il punto fondamentale nel concetto sveviano di 'verosimiglianza', il ricordo e la scrittura diventano imme-

le cose più straordinarie che Svevo abbia scritto, apparentemente la problematica di ordine generale sembra ironicamente allontanata e rimossa. La vita borghese del vecchio che troviamo nelle *Confessioni del vegliardo*, nel *Vecchione* o nella *Rigenerazione* e in altre opere non sembra avere un aggancio immediato con i problemi politici del momento, ma li risolve e li fa emergere con una straordinaria grandezza ed efficacia proprio attraverso le cicatrici che questi problemi lasciano nella vita privata» (*Svevo e la cultura tedesca a Trieste*, in G. Petronio (a cura di), *Il caso Svevo*, Palermo 1976, p. 44).

diatamente invenzione. Da una parte, dunque, l'autobiografia, o almeno lo spunto biografico, corregge il virtuosismo che per l'autore triestino è comunque un difetto, dall'altra può essere letteratura in quanto tradisce sempre se stessa. È l'antitesi dell'impegno letterario di Svevo: la scrittura giunge quasi a teorizzare una sostituzione del reale, ma nella sua funzione primaria non può che riprodurre la vita stessa, nella più quotidiana manifestazione di contraddittorietà e di errore.¹³

Anche sul piano spazio-temporale, le strutture che appartengono tipicamente al genere diaristico-autobiografico, sono solo evocate, ma l'umorismo le disgrega dall'interno. La città da sempre 'nota' e abitata è rappresentata attraverso una geografia reale, ma tanto più estranea ai protagonisti, quanto più è comune e condivisibile; lo sguardo restringe sempre la sua prospettiva, e i personaggi delle novelle si muovono in uno spazio delimitato, anche quando è esterno e aperto: il rapporto tra il soggetto umano e l'ambiente, sia esso la città o l'interno domestico, sottende sempre ostilità e diffidenza. A sua volta la dimensione temporale non può seguire uno sviluppo progressivo e omogeneo: emerge uno scarto incalcolabile tra il tempo cronologico e il tempo interiore del vissuto; la memoria, attraverso la scrittura, annulla ogni distinzione tra atto creativo e rievocazione oggettiva di un passato frammentario e non sempre recuperabile. I tempi verbali intrecciano una rete complessa di rapporti che dà forma al «tempo misto»: paradossalmente nella vecchiaia, la dimensione umana appare sospesa poiché l'inevitabilità del futuro condiziona reciprocamente la dinamica presente-passato, e le «confessioni» del Vegliardo non sembrano illuminare affatto le ambiguità della *Coscienza*. La sua falsa ingenuità elimina ogni possibile riferimento determinato e la scrit-

¹³ Secondo Fusco, il problema delle fonti vissute di un romanzo è un «falso problema»; cfr M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, Palermo 1984, p. 201. Anche Lavagetto (1975) sostiene l'impossibilità di una immediata identificazione tra autore e personaggio: «Tutto quanto Zeno eredita incontestabilmente dal suo creatore, è sottoposto a molteplici mediazioni: Svevo procede a una preliminare alienazione a cui segue il recupero di una forma straniata, di una forma altra. Disconoscere questa strategia della sua altissima intelligenza svuota la grandezza e alleggerisce la portata della sua opera» (M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino 1986² (1975), p. 218).

tura deve innanzitutto comunicare al lettore tale sconcertante sospensione della certezza:

Rivedrò queste annotazioni la prossima volta che la sento per vedere se il nuovo presente potrà correggere il ricordo e provarmi ch'io sbaglio (p. 142).

L'impossibilità di un coinvolgimento emotivo del lettore alla vicenda narrata è quanto mai evidente; l'io scrivente sembra piuttosto prendersi gioco di lui, raccontando un evento e denunciandone subito la falsità. Il desiderio del Vecchione è quello di riprendere la scrittura del «diario» dal momento in cui era stata interrotta; alludendo ellitticamente alla guerra, rimanda il lettore alla conclusione della *Coscienza*: «E dovrei cominciare con la storia al punto in cui la lasciai».¹⁴ Tale appare la promessa del narratore che sembra affermare, con questa dichiarazione d'intenti e con la data riportata all'inizio delle *Confessioni del Vegliardo*, la volontà di riprendere cronologicamente un racconto interrotto. Ma è una delle ultime menzogne di Zeno, che delude ancora una volta le attese, falsando perfino il proposito. L'ordine è solo evocato, ma smentito dall'emergere di un tempo individuale e soggettivo in uno spazio oggettivo ed estraneo.

In questa prospettiva disgregatrice, la scrittura, nella vita «letteraturizzata» del Vecchione, occupa uno spazio simbolico fondamentale, proponendosi come il solo luogo di compimento degli eventi; inscindibilmente legata ad una dimensione temporale, essa realizza il «tempo misto» come momento costitutivo della struttura romanzesca. Si viene delinendo, all'interno del «quarto romanzo», una importante connessione spazio-temporale, nella quale Zeno rivive una storia che «riscopre» man mano che il racconto procede: la memoria rappresenta il più tipico 'cronotopo' sveviano.¹⁵ Nell'atto sempre mutevole del ricordare, la determinazione temporale è inseparabile dalla determinazione spaziale: il «tempo misto» del personaggio è possibile solo nella scrittura e lo scatto della memoria, che

¹⁴ Il saggio di Gabriella Contini (*Il quarto romanzo di Svevo*, Torino 1980) contiene analisi frequenti e dettagliate su confronti, riferimenti e similitudini tra terzo e «quarto» romanzo, ed esamina tutti i punti in cui il narratore fa leva sulla memoria del lettore.

¹⁵ M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 231-405.

si nega ad una meccanica rievocazione del passato, fonda assiologicamente la dimensione dell'io narrante e dell'io narrato.

Il cronotopo della memoria crea un'immagine dell'uomo che ha il carattere dell'instabilità: la menzogna ne è una componente essenziale, così come l'autodifesa e l'ironica corrosione di ogni modello rappresentato. Quest'uomo che rifiuta di assumere una qualità e un ruolo specifici vive uno spazio-tempo che la sua attività mentale ricostruisce in unità e in un rapporto di reciproca necessità e compresenza: nel tempo della scrittura risaltano gli scarti e le sfasature tipiche della narrazione inattendibile. Ma il valore cronotopico che assume la memoria rimanda immediatamente ad una connotazione di genere; nel momento in cui l'io narrante dichiara il proprio desiderio di sincerità, Zeno realizza una forma di confessione e di deliberazione intima che tende alla struttura diaristica quando il racconto è incorniciato dall'unica data che vi compare. Il cronotopo sveviano, però, acquista una funzione parodica che caratterizza l'intero discorso narrativo; la menzogna più o meno esplicita altera la confessione del Vecchione trasformandola in un continuo equivoco e lo spazio simbolico della scrittura vi trova la propria forza creativa. Il tempo, staccato dal ritmo normale del flusso biografico, sembra privo di ordine e di progressione; il presente, lungi dal poter essere 'misurato', si dilata fino a comprendere passato e futuro e non può che proporsi come una dimensione inafferrabile:

Ed io, invece, m'ostino a fare qualche cosa d'altro in tale presente e se c'è, come spero, lo spazio per svolgervi un'attività, avrò dato la prova ch'è più lungo di quanto sembri. Misurarlo è difficile e il matematico che volesse farlo sbaglierebbe di grosso e darebbe la prova che non è cosa per lui (p. 138).

Nello «spazio del presente», il protagonista ricerca la possibilità di un dominio sull'istante e sul momento, ma il «tempo misto» derealizza quel presente. L'universo umoristico di Zeno si riflette in un cronotopo carnevalesco che, se da una parte include il ghigno derisorio del personaggio e una disposizione comica della scrittura, dall'altra determina la problematicità esistenziale e un criticismo etico che investe tanto l'io quanto la realtà circostante. Inscritto nell'immagine cronotopica della letteratura

sveviana è dunque il rapporto dell'uomo con la società moderna, che si trasforma, al di là di ogni certezza teoretica, nell'acquisita consapevolezza dell'«errore antropocentrico» («È addirittura l'errore antropocentrico che risorge, il credere che l'uomo possa andare immune dalla morte catastrofica»).

Le ultime novelle di Svevo testimoniano con evidenza la crisi che investe la cultura europea dopo il tramonto del positivismo, ma sono al contempo portatrici di alcune componenti vitali, di cui i protagonisti sveviani sono testimoni consapevoli. La senilità è in questo caso un motivo privilegiato, poiché, connaturata ad un senso di angosciosa irreversibilità, in grado di indurre malessere e noia nell'animo dell'uomo, rappresenta in realtà un fondamentale riscatto perché proprio nell'età senile sembra risvegliarsi un impulso vitale che conduce a prendere coscienza di sé, in una dimensione più autenticamente vissuta. Il paradosso del personaggio capace di difendersi, sempre pronto ad autogiustificarsi e a garantirsi uno spazio entro il quale manifestare il proprio polemico dissenso, quando per contrasto appare indebolito dagli anni e rassegnato dall'esperienza passata, si risolve qui nel motivo fondamentale della vecchiaia: estraneo ormai alla dinamica esistenziale che costringe l'uomo ad una scelta per quanto indesiderata essa possa essere, il vecchio si identifica nel suo ruolo di spettatore. Non è l'esperienza passata che illumina il presente e il futuro: al personaggio sveviano è negata tale saggezza, poiché anche da vecchio, egli continua a «sapere tanto poco»; la sua posizione privilegiata deriva invece dall'esclusione dai vincoli e dai doveri della vita sociale produttiva, dalla possibilità di sottrarsi finalmente all'obbligo di competere con gli altri. Il riso senile rappresenta la prima forma evidente di autocoscienza, di fronte al quale la passività dell'uomo si trasforma in un'incessante iperattività: «Era un esercizio sano, e fra gli esercizi violenti l'unico che fosse permesso ai vecchi». Ciò che ora viene respinto è l'immobilità che per converso appare connaturata all'età dei personaggi; per «lanciare una sfida a madre natura», o per sentire in sé «il ritorno della gioventù», essi trovano nel desiderio erotico la principale forza reattiva e ricercano l'avventura per trarne immediata conferma. È il momento in cui la vitalità è legata all'eros, e la tensione di un rapporto

esprime più che mai la carica emotiva del soggetto.¹⁶ Una componente morale entra in gioco quando il protagonista della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* sente la necessità di giustificarsi; egli non può avere un'avventura senza impegnarsi, si deve innamorare o credere di innamorarsi: «Secondo il linguaggio dei vecchi è vera un'avventura in cui c'entri anche il cuore». Nell'autoconvinzione, l'egoismo sembra diventare un elemento tipico della senilità, in quanto rappresenta lo strumento più idoneo nella lotta per la vita: assicurata la credibilità del proprio ruolo, il protagonista è in grado di assaporare ogni vantaggio che può derivare dall'avventura amorosa e, commenta il narratore, «crede di avere molti diritti e solo diritti».

Ma l'autogiustificazione si rivela al lettore quale un astuto gioco di finzioni; la strategia di Zeno raggiunge più direttamente l'obiettivo perché l'ironia della narrazione in prima persona può rinunciare alla difesa morale:

Ma fra i nostri organi c'è uno ch'è il centro, quasi il sole in un sistema planetario. Fino a pochi anni or sono si credeva fosse il cuore. A quest'ora tutti sanno che la nostra vita dipende dall'organo sessuale (p. 438).

L'impulso vitale attraversa dunque la coscienza di questi personaggi senili: in nome del riconoscimento di un naturale «indebolimento progressivo e contemporaneo di tutti gli organi», l'autore fa appello ad un destino comune e condivisibile, dal quale l'uomo non può prescindere.

¹⁶ La considerazione della senilità entro i termini di una rassegnazione più o meno cosciente conduce alcuni critici a proporre un'analoga interpretazione per quanto riguarda il comportamento del personaggio anche di fronte alla morte. Ma la vecchiaia non è 'accettata', bensì 'vissuta'; a maggior ragione la morte è prepotentemente respinta. Cfr., ad esempio, G. Luti: «Svevo conduce la propria poetica fino all'abbandono dell'antitesi gioventù-vecchiaia, preparando una nuova dimensione 'finalistica' per la sua indagine. Il pensiero della morte non lo ossessiona più; diviene quasi il necessario substrato della sua analisi» (*Svevo*, Firenze 1972, p. 52), e Camerino: «Come la morte, l'inettitudine, la malattia, anche la vecchiaia rappresenta un aspetto qualificante della condizione dell'uomo singolo nella poetica di Svevo, un suo attributo inderogabile. La vecchiaia, specie nello Svevo più disilluso della *Coscienza*, non è da temere, così come non è da temere la morte» (*Italo Svevo cit.*, pp. 101-102). Ma un'osservazione, in particolare, dell'ultimo Svevo, «Scomparivo e il mondo continuava», appare quanto mai angosciata e inquietante; non testimonia affatto la sua tranquillità di fronte ad un evento inderogabile.

Emerge, dalla riflessione sulla vecchiaia, un multiforme tessuto stilistico che passa dalla forma diaristica al tono didascalico, e proprio grazie a quella lingua «infarcita di solecismi e di formazioni dialettali» che non perde la sua caratteristica «scorrettezza», si rivolge ad un destinatario disposto ad accogliere e a discutere criticamente le ambivalenti proposte sveviane, e a condividere la polemica dell'autore; esclusa l'identificazione con l'esperienza 'vissuta' dai personaggi, il contatto con il lettore delle novelle è evocato in virtù di una smentita del concetto di senilità intesa come rassegnazione e perdita delle proprie capacità emozionali. Così che i concetti stessi di senilità e gioventù si sottraggono ai loro significati convenzionali: l'antitesi che fonda il rapporto tra giovani e vecchi si trasforma, gradualmente, nella relatività delle rispettive funzioni poiché, oltre ad una pura differenza d'età, i termini possono definirsi solo reciprocamente («I 70 anni sembrano molti quando si guardano dal sotto in su. [...] Come sono giovine!»). Questo riscatto definitivo che il personaggio senile rivendica conduce ad un contrasto irriducibile: l'insoddisfazione lo indurrebbe al desiderio di cambiare il passato per modificare il presente, ma l'offerta di una gioventù reale e cronologica è assolutamente respinta. In un frammento sul retro dell'ultima pagina del manoscritto del *Vecchione*, l'io narrante offre faustianamente l'anima a Mefistofele:

È l'ora in cui Mefistofele potrebbe apparirmi e propormi di ridiventare giovine. Non accetterei. Rifiuterei sdegnosamente. Lo giuro. Ma che cosa gli domanderei allora io che non vorrei neppure essere vecchio e che non desidero di morire? Dio mio! Com'è difficile di domandare qualche cosa quando non si è più un bimbo. È una fortuna che Mefistofele per me non si scomoderà. Ma se pur avvenisse ora che debbo attraversare il corridoio buio per recarmi a letto gli direi: Dimmi tu che sai tutto quello che debbo domandare. E gli abbandonerei l'anima solo se m'offrisse una cosa molto nuova, una cosa che mai conobbi perché non vi sono giorni della mia vita che vorrei rifare ora che so dove mi condussero. Non verrà. Io lo vedo seduto nel suo inferno che si gratta la barba imbarazzato.

Ecco che debbo a queste annotazioni il conforto di ridere al momento di recarmi a letto. E Augusta borbottesà destata solo a mezzo: Ridi sempre tu, anche a quest'ora. Beato te (*Pagine di diario e sparse*, pp. 849-850).

Lo scambio non avviene. Ma al rifiuto di un'ipotetica proposta di gioventù, si contrappone il desiderio del vecchio: l'anima sarebbe venduta per «una cosa molto nuova» che, sola, possa risvegliare l'entusiasmo di vivere. Il ghigno derisorio e autoironico che accompagna i protagonisti delle novelle si trasforma, grazie all'opera dello scrivente, nel «conforto di ridere», e la scrittura rimane il luogo privilegiato entro cui esercitare la propria facoltà immaginativa.¹⁷

Lo slancio vitale di cui si fa portatore il personaggio sveviano non esclude l'ansia e l'insoddisfazione per l'esistenza: la consapevolezza, però, è in grado di restituirgli l'inquietudine di una inesauribile ricerca che fa di lui «un piccolo ma impavido eroe della conoscenza».¹⁸ La senilità, lungi dal rappresentare la conclusione della propria esperienza, non si richiude mai in un atto consolatorio e nostalgico; l'immagine dello scrittore che consegna all'umanità un messaggio filosofico si disgrega, nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, così come appare smentita dall'intera opera di Svevo. Dalla contraddittorietà e dalle osservazioni talora discordanti emerge piuttosto l'ipotesi di una vecchiaia attiva e quanto mai partecipe del proprio destino, e in tale concetto si definisce una delle rare note ottimistiche della narrativa sveviana.

Ma proprio in vecchiaia, Svevo abbandona definitivamente il rapporto contrastato con la psicanalisi. Già precedentemente aveva manifestato il suo netto dissenso nei confronti della terapia psicanalitica, poiché l'io narrante della *Coscienza di Zeno* evocava le strutture e le forme tipiche di tale scienza, ma per capovolgerle nella narrazione senza rispettarne i metodi fondamentali: consapevolmente «in contraddizione con la teoria e la pratica del Freud», egli violava l'ortodossia della psicanalisi, escludendo innanzitutto la presenza dell'analista e introducendo, fra sé e la

¹⁷ Scrive Claudio Magris: «L'eroe sveviano non ha paura di non essere amato, bensì di non amare; non teme che il suo desiderio resti inappagato, ma che esso si spenga. Svevo ha compreso come l'uomo contemporaneo si senta insidiato non soltanto nella sua possibilità di essere felice ma anche in quella di tendere alla felicità e sia timoroso di venir leso alle radici stesse della vita e dell'istinto» (*Nel cinquantenario di Svevo. La scrittura e la vecchiaia selvaggia*, «Sigma» I, p. 59).

¹⁸ F. Brioschi, *Prefazione* a Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, a cura di F. Brioschi, p. XVI.

propria coscienza, l'operazione in primo grado falsificatoria della scrittura.

Ora, nelle novelle successive, la riflessione sulla malattia appare certamente la conseguenza più interessante derivata dallo studio di Freud. Se dapprima essa si configura come un'anomalia da recuperare alla normalità, e quindi da sottoporre a cura, ben presto si rivela un valore da preservare, proprio in nome di quella diversità che la contraddistingue dallo stato 'normale'; l'autore non può che ribellarsi e rifiutare una ipotetica terapia che finisca per annullare la singolarità dell'uomo rispetto agli altri. In una lettera a Valerio Jahier,¹⁹ egli esprime tutto il suo disappunto: «E perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello ch'essa ha di meglio?». Il rischio, gravissimo, appare a Svevo quello di una omologazione delle menti: «Non Le cambieranno l'intimo Suo "io". E non dispererai perciò. Io dispererei se vi riuscissero». La psicanalisi, per fortuna, non giunge a tanto: e all'autore triestino offre piuttosto lo spunto per un'indagine sul significato di «una perfetta salute morale»; ma il dubbio insidia la possibilità di esistenza di una tale definizione, poiché se non può appartenere al malato, essa non sembra attribuibile neppure al sano. I termini della questione sono significativamente confusi e capovolti, poiché la constatazione di uno stato patologico investe l'universalità dell'esistenza: il limite tra salute e malattia è infranto, e come per il rapporto tra gioventù e vecchiaia, si relativizza nell'uomo. L'uguaglianza ipotizzata tra malattia e inettitudine, tra inettitudine e senilità trova a questo punto un'ulteriore smentita; una fondamentale rivelazione precede infatti queste novelle, poiché nell'ultima pagina della *Coscienza di Zeno* l'io narrante abbandona il tono umoristico per chiarire la sua posizione: «Io sono sano, assolutamente»,²⁰ e dallo sguardo retrospettivo sugli altri emerge l'immagine di una galleria di malati.

¹⁹ Sono note le due lettere che Svevo scrive a Valerio Jahier nel dicembre 1927, nelle quali, riferendosi appunto alla cura intrapresa dal cognato e bruscamente interrotta per volontà dello stesso Freud, sconsiglia l'amico di imbattersi nella medesima terapia: «Grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati» (*Epistolario*, pp. 857-860). Vedi anche E. Weiss, *Sigmund Freud come consulente*, Roma 1971.

²⁰ *La coscienza di Zeno*, vol. II, p. 953.

Homo fictus rinuncia ora alla 'fuga' nel patologico: l'affermazione della propria estraneità è diventata esplicita e consapevole, e la malattia del personaggio, nelle novelle, approfondisce la dimensione della materialità. Il rapporto psicofisico non è più casuale, ma appare necessario e imprescindibile; il riflesso dell'elaborazione mentale sul corpo non avviene a posteriori, poiché implica una contemporaneità d'azione di cui il soggetto ha immediata percezione. Nella vecchiaia la relazione con la propria corporeità è ancora più complessa e la scissione tra l'io cogitante e l'io materiale, caratteristicamente enfatizzata nell'umorismo, viene ricomposta in unità indissociabile: l'autonomia della mente rispetto alla fisiologia del corpo è negata in virtù di un condizionamento reciproco. Non esistono, allora, due differenti patologie, la malattia mentale e la malattia fisica; Svevo giunge piuttosto a fonderle in una, poiché l'uomo è concepito solo nella sua totalità.²¹ Se la malattia rappresentava già il risultato di una ricerca ontologica sull'esistenza, ora la conclusione è modificata:

La vita è una malattia della materia (*Pagine di diario e sparse*, p. 842).

Nel momento in cui l'individuo *sente* il proprio corpo, accusa il disagio di una ricerca su se stesso e la naturalezza di un movimento diventa riflessione sulla sua meccanicità; la «sincerità della carne» di cui parla il signor Aghios nel *Corto viaggio sentimentale* è tradita dall'atto cosciente che non può che negarne l'istinto. Viceversa, la soddisfazione fisica ha una immediata e favorevole conseguenza sullo spirito, quando Mario Samigli si vendica violentemente dell'inganno subito e sfoga la sua rabbia sul Gaia con calci e pugni:

²¹ In effetti Svevo è stato frequentemente associato all'immagine di uno scrittore psicologo e psicanalitico, ma la rappresentazione di processi mentali non esclude la considerazione dell'elemento fisico. Già nella *Coscienza di Zeno* e ancor più nelle novelle il corpo e la fisicità dell'uomo diventano motivi determinanti e strategicamente centrali. Vedi, ad esempio, la frequenza con cui i personaggi accusano il mal di stomaco, il malessere che costituisce il sintomo più tipico dei riflessi psicofisici.

Si sentiva meglio, molto meglio. Le vittorie dello spirito, non v'ha dubbio, sono molto importanti, ma una vittoria dei muscoli è salutare assai. Il cuore acquista novella fiducia nel vaso in cui batte e si regola e rafforza (p. 126).

Il vecchio, dunque, arriva a negare il dominio incontrastato della ragione di fronte all'istinto e alla corporeità, giungendo alla denuncia di una vanagloria tipica dell'uomo: l'intelletto è limitato e impotente poiché nell'individuo esiste una fondamentale componente di irrazionalità. Il *cogito* cartesiano perde il suo valore assoluto, perché la 'sensibilità' assume un'importanza almeno equivalente:

Descartes lasciò detto che l'uomo sa di essere perché pensa. Auguste Comte, invece, il fondatore del positivismo moderno, asserì che sappiamo di essere perché sentiamo. Credo che meglio di tutti saprà di vivere chi sente la verità di tutt'e due la prove (*Saggi*, p. 680).

Tale considerazione sembra stabilire una profonda opposizione con il ritratto del protagonista che l'autore è venuto delineando dalla *Coscienza di Zenò* in poi: la consapevolezza della propria superiore estraneità all'ambiente conduce l'*homo fictus* entro i confini di un inevitabile egocentrismo. Ma la contraddizione è solo apparente. Il punto è che evidenziare i limiti della ragione non è, per lo scrittore triestino, un'operazione riduttiva, semmai l'unica possibile per arrivare ad una conoscenza dell'uomo, per quanto sempre parziale e incompleta. L'istinto e il sentimento da un lato, la fisicità del corpo in quanto materia sensibile dall'altro, entrano nella costituzione dell'individuo e l'io ne può avere solo una percezione cosciente; il privilegio concesso al personaggio sveviano consiste appunto nella riflessione sulla natura umana e sulla vana esaltazione del potere razionale. Anche la ragione e l'istinto identificano, all'interno delle novelle, una struttura antitetica che provoca, nell'animo del soggetto, un dissidio e addirittura una lotta; ma questa volta i termini non si definiscono reciprocamente: l'antitesi non si risolve, perché ragione e istinto devono coesistere nell'essere umano proprio in quanto opposti e complementari l'una all'altro. Di fronte al dolore, alla felicità o al piacere, l'intelletto si dimostra talvolta uno strumento inadeguato e nella con-

sapevolezza di questo limite, nello spazio lasciato vuoto dalla ragione, la tensione conoscitiva implicita nel vitalismo del protagonista non si arresta, ma al contrario ne è propulsivamente stimolata.

Di contro ad una affermazione orgogliosa della complessità dell'uomo, permane una profonda sfiducia nel concetto stesso di 'progresso' e nella considerazione della società come storicamente è venuta configurandosi. Escludendo ogni forma patetica dalla narrazione, egli conferisce al riso la facoltà di esercitare quel criticismo corrosivo che, solo, restituisce un ruolo positivo all'uomo, nel momento in cui l'obiettivo polemico si volge alla derisione delle istituzioni e ancor più delle forme in cui esse si sono concretizzate negli individui. Sia le novelle in terza persona che le novelle in prima racchiudono una fondamentale aporia: mentre tutti i protagonisti esercitano un'indagine proiettiva su se stessi e considerano la confessione, il saggio, la favola o il ricordo come strumenti di ripiegamento intimo, la scrittura sveviana nega l'autoriflessività, affermando invece il carattere relazionale di questi racconti, e la loro struttura 'aperta'.

Da una parte, dunque, la letteratura del dilettante Ettore Schmitz non può che essere fortemente caratterizzata da una irrinunciabile referenzialità, in quanto concepita come mezzo di intervento etico, morale e politico; essa si nega all'idea di scrittura intesa come forma autonoma e indipendente dall'esperienza; dall'altra, la dialogicità del discorso letterario sveviano conferisce un ruolo essenziale al procedimento interpretativo dell'interlocutore. L'indole argomentativa delle novelle, mentre esclude un moto d'identificazione simpatetica alla vicenda appartenente alla finzione narrativa, richiede al lettore di condividere una condizione esistenziale; l'opera letteraria dell'ultimo Svevo si appella alla ragione del singolo, poiché, dal consorzio umano, sembra derivare solo disagio e insofferenza. Al tempo stesso in cui evidenzia i limiti dell'intelletto e del dominio razionale, l'autore confida nella facoltà della ragione, non per ridurre il caos entro un nuovo 'ordine', ma per acquistare consapevolezza della crisi che investe l'uomo, il mondo e lo stesso concetto di letteratura. La sospensione di ogni certezza e l'impossibilità di accogliere leggi universalmente valide e precostituite comportano una arbitrarietà anche per

quanto riguarda le strutture della rappresentazione letteraria; il correlativo oggettivo che lo scrittore ritrova nella realtà non corrisponde al procedimento della ragione. L'immagine dell'uomo che viene restituita al lettore non è ovviamente riconducibile ad un'unica determinazione: è contraddittoria, disgregata e costantemente abitata da roveli mentali che, grazie all'ironia, «possono giungere sulla pagina scritta senza venir sovrapposti da un delirio d'angoscia».²² Tali personaggi non sono mai depositari di una 'verità' incontrastata, in essi si incarna piuttosto il dubbio e lo scetticismo dell'autore, e la narrazione frequentemente smentisce le loro affermazioni, le loro ipotetiche conclusioni. L'itinerario filosofico-saggistico del protagonista della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* si origina dall'analisi dell'esperienza vissuta per approdare ad un esito pedagogico-didascalico e ad un ammonimento morale rivolto a giovani e vecchi; ma se da un lato egli elabora effettivamente un nuovo concetto di senilità, dall'altro l'irrisione che il narratore esercita nei confronti del personaggio giunge ad una evidente antifrasi, poiché «l'esperienza non la si ha che quando è finita»²³ e l'idea di poterne fare oggetto di insegnamento per trasmetterla dogmaticamente agli altri è vana e illusoria.

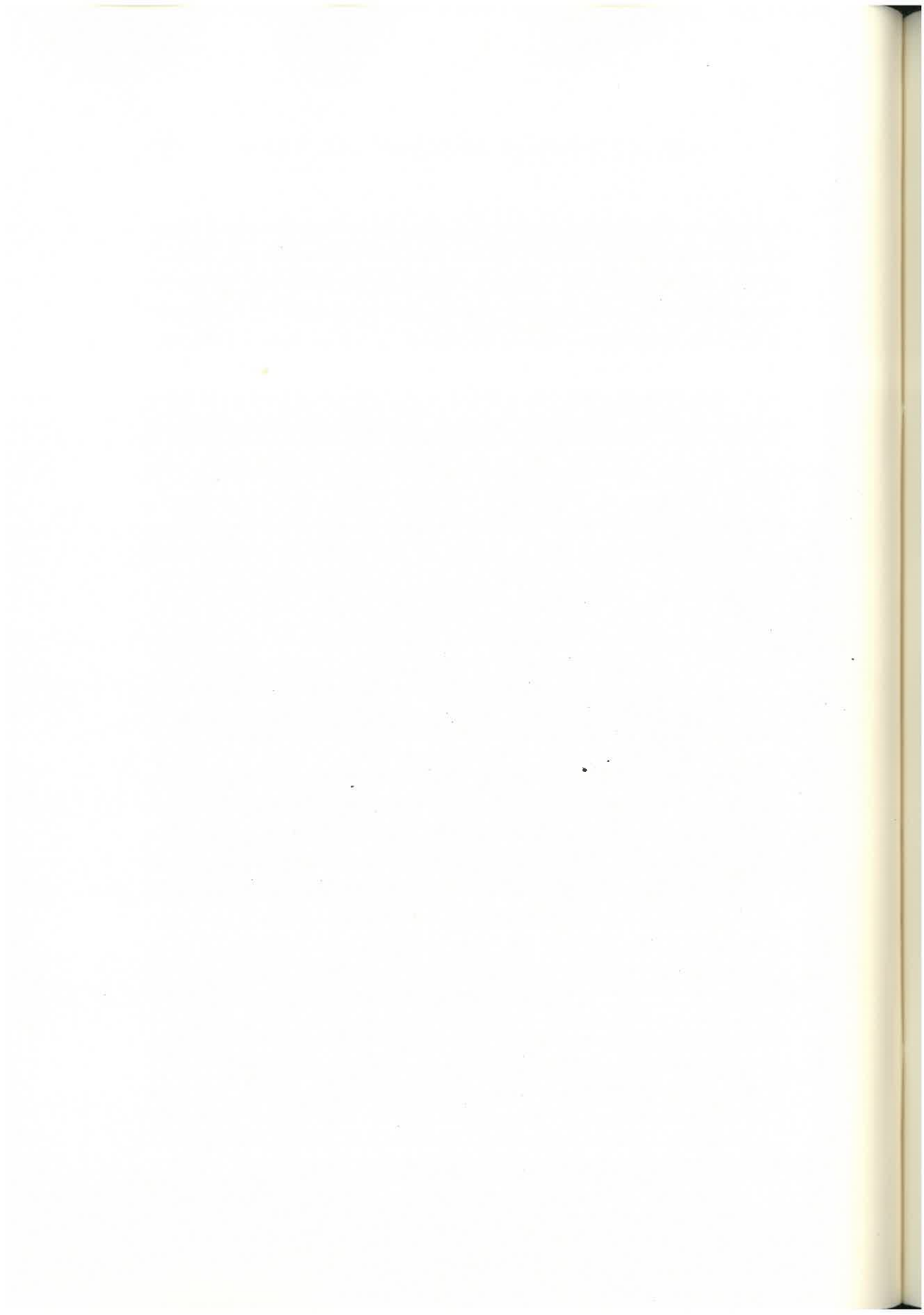
Ma il pessimismo sveviano, mentre approfondisce il cinismo, la sfiducia e il criticismo corrosivo che già lo avevano caratterizzato nella *Coscienza*, non sembra tradursi in un nichilismo e in un desiderio di annullamento.²⁴ La letteratura, innanzitutto, continua a salvare l'uomo dall'alienazione, perché solo nell'atto creativo e falsificatorio della scrittura la realtà può essere 'autenticamente' vissuta. A quest'atto riflesso e mediato, egli affida una funzione esistenziale, perché l'esperienza letteraria è più intensa della vita stessa. Nonostante le ripetute contrastanti dichiarazioni, la letteratura detiene un primato gnoseologico, per quanto rinunci, sempre, ad offrire sintesi uniformemente valide. Una delle ultime

²² V. Spinazzola, *La democrazia letteraria*, Milano 1984, p. 3.

²³ Vedi, tra i *Saggi* di Italo Svevo, *Ottimismo e Pessimismo*. (*Saggi*, pp. 644-648).

²⁴ Certo, alcune novelle e in particolare il «quarto romanzo» sono rimasti incompiuti, ma il vitalismo del «settantenne Zeno Cosini» sembra realizzare narrativamente il suo sogno di immortalità.

sconcertanti affermazioni di Zeno vegliardo sembra rappresentare l'equivalente stilistico del paradosso che egli stesso vive: «Le cose più semplici sono troppo complicate», e questa dialettica contraddittoria esprime la forma antinomica non solo dell'esistenza umana, ma della stessa narrativa sveviana. Contrapposizioni, rovesciamenti semantici, antifrasi irrisolte caratterizzano tipicamente la scrittura delle novelle: l'inquietudine di una ricerca letteraria ne conferma il carattere di problematicità, ma, al contempo, testimonia l'inesauribile attitudine di Svevo a raccontare storie.



Sabino Caronia

L'altra faccia della luna.
Mito e memoria nella narrativa di Dessì

«Può accadere a chiunque, in Sardegna, di scivolare fuori dal tempo storico attraverso le cose, attraverso la materia di cui le cose son fatte, il legno, la pietra; e di restare privo di peso come nell'interno di una nave spaziale». Così Dessì nella memorabile introduzione all'antologia *Scoperta della Sardegna*, pubblicata in quegli anni sessanta che videro il generoso tentativo dell'umanità di dare l'assalto al cielo. E più avanti: «Là sono diventato uomo, là è la mia gente: case e tombe. Ma ciò che conta di più è che io, anche ora, se vado là, mi sento più forte, più intelligente, anzi onnisciente. Se immergo la mano nell'acqua della Spendula, o del Rio Manno, so di che cosa è fatta quell'acqua. Se raccolgo un sasso di Giarrana, ho di quel sasso una conoscenza che arriva fino alla molecola, all'atomo. È là che ho letto per la prima volta Leibnitz e Spinoza. Là mi sono sentito al centro dell'universo come un astronauta».¹

È una sensazione precisa, che si ritrova così spesso nell'opera di Dessì, la stessa che si prova davanti al masso di granito che Maria Lai ha scelto per la tomba nel cimitero di Villacidro, dove lo scrittore riposa da ormai diciotto anni, quel sasso di Giarrana che sembra sceso giù dalla sovrastante montagna con la fiumana di pietre del racconto *Paese d'ombra*.

Non è un caso che il titolo originario di quel racconto fosse lo stesso

¹ G. Dessì (a cura di), *Scoperta della Sardegna*, Milano 1965, pp. XVI-XIX.

che poi sarà del romanzo, *Paese d'ombre*. Un titolo che, come lo scrittore confidò una volta a Nicola Tanda, fa riferimento alle ombre di persone del suo paese che venivano a visitarlo e gli chiedevano di vivere, come le ombre che si presentano a Ulisse sulla soglia dell'Ade.²

Chi non ricorda le pagine iniziali del romanzo, quando Sofia, tornata a casa subito dopo l'uccisione di don Francesco, si addormenta e sogna la grande processione di ombre bianche che viene a prendere il morto? Ecco che ad un tratto, proprio nel bel mezzo del sogno, provando un brivido di freddo, si riscuote un poco e si alza per prendere una pesante coperta, prima di ripiombare definitivamente nel sonno: «Era una coperta di grossa lana filata e tessuta in casa da una bisnonna, uno di quegli oggetti indistruttibili che passano per le mani di generazioni e che danno, con la loro durata, il senso della precarietà della vita umana. Pensò a tutti quelli che la vecchia coperta aveva riscaldato nelle lunghe notti invernali di tanti anni, tutti morti e tornati polvere, morti che lei non aveva mai conosciuto, ma dal cui sangue era nata e per i quali pregava».³

Collegato sempre a questo sentimento dell'immutabilità delle forme in Sardegna è quello della labilità della presenza umana.

Sappiamo che già in *San Silvano* è quel motivo delle «centinaia di generazioni passate su quella terra sconosciute le une alle altre», che ritorna con significativa costanza fino a *Paese d'ombre*.⁴ È, all'altezza degli anni cinquanta, nell'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, il motivo delle

² N. Tanda, *Quante Sardegne in «Paese d'ombre» di Giuseppe Dessì*, in M. Brigaglia (a cura di), *Tutti i libri della Sardegna*, Cagliari 1989, pp. 196-198. Il racconto *Paese d'ombra*, ora in *La ballerina di carta* (Bologna 1957, pp. 67-71) apparve per la prima volta col titolo *Paese d'ombre*, lo stesso che poi sarà del romanzo, in «Il Tempo» del 4 novembre 1949.

Si veda una mia foto della tomba di Dessì sulla copertina del volume miscelaneo di studi critici *Il lume dei due occhi. Giuseppe Dessì: biografia e letteratura*, a cura di S. Caronia, Cosenza 1987.

³ Dessì, *Paese d'ombre*, Milano 1972, p. 43.

Per questo motivo tipico dello «scivolare fuori del tempo storico attraverso le cose» in Sardegna, abbiamo richiamato le pagine dell'*Introduzione a Scoperta di Sardegna* cit., pp. XVI-XVII. Su quella sensazione, che Dessì ritrovava già nel brano di *Cosima* richiamato in *Grazia Deledda cent'anni dopo*, «Nuova Antologia», novembre 1971, p. 309, si veda anche *Sale e tempo*, ora in Dessì, *Un pezzo di luna*, Cagliari 1987, pp. 43-44.

⁴ Dessì, *San Silvano*, Milano 1962, p. 54.

«generazioni antichissime di uomini» che passano «sulla curva del tempo, come sulla faccia illuminata e scabra della luna». ⁵

Ma ho fatto di recente una piccola scoperta, che si può far risalire ancora più indietro, alla tesi di laurea che Dessì discusse nell'anno accademico 1935-1936 intitolata *La storia nell'arte di Alessandro Manzoni*.

Forse le pagine più significative di quella tesi – e già l'epigrafe proustiana ci indirizza in questo senso – sono quelle dedicate ad Ermengarda, al problema del tempo, la «prospettiva di tempo», l'«atmosfera di tempo», la memoria proustiana, il passaggio dall'ideogramma all'alfabeto. ⁶

Ma certo dal punto di vista dello sviluppo di quel *leit-motiv* che da *San Silvano* arriva a *Paese d'ombre* le considerazioni più interessanti sono quelle che riguardano il libro di Angelandrea Zottoli *Umili e potenti nella poetica del Manzoni* che Dessì riprende perché si pone il problema del rapporto tra realtà e fantasia, di quella linea di confine tra la poesia e la storia che il Manzoni aveva cercato di segnare con tanta nettezza e che ad un certo punto ondeggia e minaccia di svanire, proprio quando, abbandonando l'originario proposito di scrivere un dramma su Spartaco, lo scrittore si avvia alla lenta elaborazione dei *Promessi sposi*.

«Abbiamo già ricordato» – scrive Dessì con riferimento al noto passo manzoniano nel secondo capitolo del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* – «un'osservazione dello Zottoli che fa rilevare in quali condizioni si trovasse lo spirito del poeta all'uscire dall'in-

⁵ «Paziente, Massimo disse i nomi. Veramente sembrava che le battezzasse lui, in quel momento, le montagne, evocandole da una solitudine senza tempo. Ma i nomi erano tempo e sulla curva del tempo, come sulla faccia illuminata e scabra della luna, passavano generazioni antichissime di uomini con i loro asinelli pelosi e i magri branchi di capre» (Dessì, *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, «Il Ponte», 1948, p. 611).

⁶ «J'avais suivi dans mon existence une marche inverse de celle des peuples qui ne se servent de l'écriture phonétique qu'après n'avoir considéré les caractères que comme une suite de symboles; moi qui pendant tant d'années n'avais cherché la vie et la pensée réelle des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute, j'en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité; les paroles elles-mêmes ne me renseignent qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit» (M. Proust, *La prisonnière* in *Sodome et Gomorre III*, II, Paris 1923, pp. 118-119). Con l'epigrafe proustiana si vedano, nella tesi di laurea, le considerazioni sui due tempi nell'episodio di Ermengarda (pp. 56-74) e nei *Promessi sposi* (pp. 89-92 e 105-108).

dagine storica. Di fronte al *triste ma portentoso fenomeno* di quella *imensa moltitudine d'uomini, tutta una serie di generazioni, che passa sulla terra, sulla sua terra, inosservata, senza lasciar traccia*, «la coscienza del Manzoni rimaneva commossa... e la vista che non sapeva staccarsene ancora tentava di penetrarne in qualche modo il mistero». Anzi, sempre secondo lo Zottoli, per il Manzoni «l'unica storia che abbia vera importanza è la storia di coloro che non hanno lasciato traccia nella storia», coloro che non hanno storia individuale, possiamo aggiungere, e che, se hanno lasciato una traccia del loro passaggio sulla terra e nel tempo, questa traccia è come quella lasciata da un torrente».⁷

In questo brano sembra già prefigurata la vicenda del racconto *Paese d'ombra*, della fiumana di pietre che passando per le mani di generazioni lontanissime scende entro la forma sempre uguale delle povere case: «Questa è la frana che travaglia Ruinalta e costituisce la sua vera, immutabile storia. E quando si pensa, fantasticamente, alla sua lenta discesa attraverso le case e gli uomini, verso la valle, non si può fare a meno di pensare, nella dissoluzione della materia, che questo è un paese d'ombra, di fantasmi di case; e che queste viti, questi alberi di fico, questi vasi di basilico, questi rosai selvatici dei piccoli cortili, e i polli, i bambini, la biancheria stesa altro non sono che forme labili posate come farfalle su questa materia inconfondibile. Bruni uguali ciottoli a forma d'uovo colati dalla spaccatura della montagna come i semi da un frutto».⁸

Dunque già all'altezza degli anni pisani l'ossessione della fiumana di pietre su cui è sospeso il tempo fermo degli uomini, che poi troverà espressione nel racconto *Paese d'ombra*, perseguita lo scrittore, come dimostra, oltre alla tesi di laurea, anche la conclusione della poesia *Congedo*, pubblicata nel «Il corriere padano» del 25 novembre 1937 e ora raccolta nel recente volume delle poesie a cura di Neria de Giovanni: «Nel breve terrazzo di roccia/ sul fianco del monte ove le sere estive

⁷ Dessì, *La storia nell'arte di Alessandro Manzoni*, Tesi di laurea, a.a. 1934-1935, pp. 93-95; si vedano già le pagine 24-29. Il saggio dello Zottoli a cui fa riferimento Dessì è: *Gli umili e la poetica del Manzoni*, in *Umili e potenti nella poetica del Manzoni*, Milano-Roma 1934.

⁸ Dessì, *Paese d'ombra*, in *La ballerina di carta* cit., p. 71.

m'attardo/ e la voce ascolto che dall'alto picco uguale/ tersa come il crepuscolo scende, nell'intima valle/ ove dorme la fiumana di pietre,/ e ne risale in echi,/ se la passata vita come un caro amico potrò/ in quest'onda di vento sui pini guardare allontanarsi,/ in quest'attimo mi rivedrò fermo/ che riappare deciso nell'inafferrabile vita,/ uguale come il canto del cuculo, che si ripete, o la luna/ nel puro cielo schiarito».⁹

Nello stesso anno di *Paese d'ombra* Dessì pubblica *La storia del principe Lui*, un'opera che non ha ricevuto sufficiente attenzione da parte della critica, una favola in cui, a mio giudizio, offre, per così dire, il controcanto del racconto. È, come noto, la storia di un re per forza innamorato di un'umile bibliotecaria, Cecilia, con cui non potrebbe vivere se non gli venisse in soccorso un magico anello di ametista che ha il potere di far scomparire e di trasportare in un mondo immobile, fuori del tempo. Soprattutto interessanti sono le pagine che riguardano le opposte sensazioni dei due innamorati nel mondo incantato rinchiuso nella pietra dell'anello, che è quello stesso nel quale viviamo ma fermato in un attimo qualsiasi del tempo.

In particolare, descrivendo la sensazione provata quando è prigioniero dell'anello (e sarebbe interessante richiamare alcune pagine dei *Diari* dove è indicata a questo proposito una consonanza psicologica con la madre), il principe Lui richiama i versi dell'*Ode su un'urna greca*: «Che uomini o dei son questi? quali fanciulle schiave?! che folle inseguimento? che lotta per sfuggire?! quali zampogne o cembali? quale estasi selvaggia?» e aggiunge: «Là nel mondo del *sogno* nell'ametista non contemplo un mondo in movimento ma immobile [...]. Questa immobilità mi si fa persino audibile nella vacuità del silenzio [...]. È meglio, quel silenzio, vederlo secondo le immagini di John Keats che è riuscito a chiudere in un solo anello la felicità e l'angoscia: Quale piccola città presso a un fiume o a una spiaggia marina,/ o costruita tra i monti con una pacifica cittadella/ s'è svuotata di questa gente in questo pio mattino?! e, piccola città, le tue strade per sempre/ saranno silenziose». E Cecilia gli risponde: «Ma anche questo dà un brivido: tu, silenziosa forma, ci tormenti fuor

⁹ Dessì, *Poesie*, a cura di N. De Giovanni, Alghero 1995, pp. 22-24.

del pensiero/ come l'eternità: fredda Pastorale!». ¹⁰

Ora, a ben vedere, la felicità e l'angoscia che Dessì indica nell'*Ode su un'urna greca* sono quelle stesse di *Paese d'ombra*. Analogo è il tema della perfezione che coincide con il non accadimento. Analoga è la psicologia della percezione temporale, il mondo gelato dell'arte, la «fredda pastorale», la capacità dell'arte di arrestare la vita, che è vista al tempo stesso come vantaggio e perdita, e rappresenta la possibilità di sottrarsi al divenire, al disfacimento, e di assurgere all'eternità, ma a spese di un inadempimento eterno. La «sposa non violata» con cui si apre l'*Ode* resta sempre tra la cerimonia nuziale e il letto, bellezza e immortalità sopravvivono nelle figure del vaso, le quali altro non sono che una «forma attica», un «atteggiamento», una «fredda pastorale», un «marmo ornato di uomini e di fanciulle». È una sorta di bilancio dell'arte, del rapporto tra essere e divenire, di ciò che si perde e si guadagna nel passaggio dalla sfera della vita a quella dell'arte.

Il richiamo a una «popolazione lillipuziana e multicolore che sfila in teoria come nella piccola città dell'urna di Keats» ritorna fino al *Ricordo di Eugenio Tavolara*. ¹¹ E non a caso il riferimento all'*Ode su un'urna greca* si ritrova anche all'inizio della *Leggenda del Sardus Pater* dove è riproposto il mito sardo del fuori del tempo studiato da Kerényi, il mito di quell'eterno presente che è la condizione stessa della Sardegna, antichissima Ichnusa rimasta fuori dalla storia. Dessì, osservando Maria Lai mentre lavora alle sue bambole e guardando i lunghi scaffali affollati del popolo di piccole donne sgargianti come farfalle e di uomini in bianco e nero, si chiede col poeta: «Che uomini o dèi son questi?». ¹²

Il mio discorso, a questo punto, rischierebbe di essere troppo ampio, quindi procederò in maniera essenziale.

Vorrei partire da una considerazione che è in margine al volume dei *Libri di viaggi e pagine di paesi* di Lawrence, un testo che ha accompa-

¹⁰ Dessì, *Storia del principe Lui*, Milano 1949, pp. 126-129.

¹¹ Dessì, *Ricordo di Eugenio Tavolara* (1963), in *Un pezzo di luna*, Cagliari 1987, p.186.

¹² Dessì, *La leggenda del Sardus Pater*, Urbino, 1977, p.13.

K. Kerényi, *Il mitologhema dell'esistenza atemporale nell'antica Sardegna*, in *Miti e misteri*, Torino 1979, pp. 397-417.

gnato, come sappiamo, Dessì fin dai suoi inizi, e dal momento che l'area che qui interessa particolarmente delineare è quella degli anni cinquanta – non a caso nel noto saggio di Debenedetti la verticale, la sezione, è propriamente questa e non a caso la più che suggestiva lettura che Michele Dell'Aquila ci ha dato di *Lei era l'acqua* ci riporta ancora a quest'altezza –, vorrei far osservare come appunto già in quegli anni cinquanta l'attenzione di Dessì nei confronti del mito Sardegna sia chiaramente indicata in interviste, in contributi, e le guide meglio indiziate per conoscere la Sardegna siano Padre Bresciani e, soprattutto, Lawrence.¹³

Ecco dunque la considerazione. «L'Etna è solo», scrive Dessì riportando le parole delle pagine introduttive di *Mare e Sardegna*, e poi precisa: «qui si può parlare dei Greci, dell'Olimpo e delle divinità dell'Olimpo, ma in Sardegna no».¹⁴

Avviamoci per questa strada.

C'è una definizione di Bocelli, così io cerco di sintetizzarla, secondo cui la Sardegna per Dessì è un mito senza mitologie.¹⁵ Ce n'è un'altra di Debenedetti, che definisce la Sardegna di Dessì «come un'infanzia di prima dell'infanzia».¹⁶

Come noto in quel saggio, pubblicato col titolo *Dessì e il lume dei due occhi* in «La Sera di Roma» il 21 luglio del 1958 e poi, subito dopo, il 3 agosto, col titolo definitivo *Dessì e il golfo mistico* in «La Fiera Lettera-

¹³ Si veda l'intervista di G. Dessì in «Il Convegno», 4 aprile 1946, da me riproposta con una nota al testo in «Periferia», sett.-dic. 1984. Ma soprattutto si veda Dessì, *Le due facce della Sardegna*, «Il Ponte», sett.-ott. 1951, p. 968.

¹⁴ Per la citata nota a margine a D. H. Lawrence, *Libri di viaggio e pagine di paese*, II, Milano 1961, p.184, si veda Dessì, *Un pezzo di luna* cit., p. 238, n. 92.

Una considerazione sulla Sardegna senza storia è già in un brano dei *Diari* dell'11 maggio 1930: «Leggo un articolo di Umberto Cao in risposta ad alcune affermazioni di Gioacchino Volpe circa la Sardegna. E' vero è verissimo, la nostra storia è povera e grigia ed è inutile illudersi. Noi Sardi abbiamo la fortuna di non poterci cullare sui ricordi del passato. Tutto dobbiamo costruire, sulla grigia pietra del nostro passato dobbiamo costruire la nostra storia: siamo, dobbiamo essere dell'avvenire» (Dessì, *Diari (1926-1931)*, a cura di F. Linari, Roma 1993, p. 129).

¹⁵ A. Bocelli, *Racconti di Dessì*, «Il Mondo», 18-6-1957, ora in *Letteratura del Novecento*, Serie seconda, Caltanissetta-Roma 1980, p. 187: «Una Sardegna come essenzializzata, ridotta ai suoi elementi primi e perenni, non però mitica, quanto divenuta mito o metafora di una condizione umana, dimensione o categoria dello spirito».

¹⁶ G. Debenedetti, *Dessì e il golfo mistico*, in *Intermezzo*, Milano 1963, pp. 190-200.

ria», Debenedetti per capire Dessì si aiuta con una favola psicologica, quella favola dei due occhi che poi è servita ai più attenti studiosi del critico torinese per leggere la sua opera definendolo «grande critico dell'occhio sinistro».¹⁷

A un certo punto, dopo essersi servito del racconto *Black* per insinuarci la suggestione di un tempo prenatale, un tempo «incommensurabilmente lontano ma proprio lì, alle soglie della vita individuale», Debenedetti dice che forse Dessì in quel racconto ci ha voluto soltanto dare la parabola psicologica dei suoi collegamenti con la memoria ancestrale e conclude appunto che la Sardegna di Dessì è «come un'infanzia di prima dell'infanzia».

È da *Confronto col diavolo* (1950) che si deve partire per ripercorrere il rapporto con Thomas Mann e per arrivare fino alla pubblicazione, presso Il Saggiatore, del carteggio Mann-Kerényi: *Romanzo e mitologia* (1960) e *Felicità difficile* (1963).

Ricordiamo quanto è affermato in *Il romanzo del Novecento*: «Forse bisognerà giungere a Thomas Mann per trovare un artista che accetta, anche se non lo confessi, confluenze e parallelismi con Jung, se non altro per il tramite di quel mitologo junghiano che è Karl Kerényi».¹⁸

Non a caso dunque gli anni in cui Debenedetti pubblica il carteggio Mann-Kerényi sono gli stessi in cui Dessì pubblica l'antologia *Scoperta della Sardegna*, che si apre con Christian Zervos. E non a caso l'equazione dessiana tra tempo mitico e tempo psicologico richiama automaticamente Thomas Mann.

«Il procedere della conoscenza sia nelle tenebre del passato, sia nella notte dell'inconscio, le indagini che a un certo punto s'incrociano e coincidono, hanno grandemente allargatao la scienza antropologica, ritornando agli abissi del tempo o, che è lo stesso, scendendo negli abissi dell'anima; e la curiosità delle prime e più antiche cose umane, del mitico, del

¹⁷ W. Pedullà, *La letteratura del benessere*, Napoli 1968, p. 108. A. Granese in *La maschera e l'uomo. Saggio su Giacomo Debenedetti e la cultura europea del Novecento* (Salerno 1976) ricordando la definizione di Pedullà («grande critico dell'occhio sinistro») osserva che questi legge Debenedetti in controluce attraverso il suo saggio su Dessì (p. 103).

¹⁸ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano 1987, pp. 468-469.

prerazionale, della storia religiosa è viva in tutti noi», scriveva Thomas Mann nel tardo *Saggio autobiografico*, concludendo: «Mito e psicologia: i bigotti antintellettualisti pretendevano che fossero due cose ben distinte. Eppure mi pareva che dovesse essere divertente tentare una psicologia del mito mediante una psicologia mitica». ¹⁹

Ora, a ben vedere, la memoria mitica del tempo «incommensurabile», della continuità della preistoria in Sardegna, è per Dessì equivalente alla memoria della condizione prenatale, di un tempo «incommensurabilmente lontano ma proprio lì, alle soglie della vita individuale», come è detto in *Black*. ²⁰

In proposito, rimandando a quanto già da me scritto, a conferma di quella che mi appare con sempre maggiore evidenza come una disposizione originaria di Dessì, vorrei ulteriormente richiamare il riferimento al mistero dei nove mesi del feto che si trova in una poesia del luglio 1933, *In morbidi lini avvolta*, ²¹ e soprattutto la descrizione che si può leggere in una pagina dei *Diari* datata 20 aprile 1927 dell'impressione provata alla vista di un feto settimino morente: «Di quella età primissima non resta nulla impresso in noi, come degli ultimi momenti di vita. Sono il passaggio dall'eternità alla vita e dalla vita all'eternità. Forse c'è in quei tempi in noi un essere che vive e soffre o gode cosciente, e muore restando del tutto estraneo al nostro essere vero. Tutto può darsi, e noi tutto dobbiamo ragionevolmente ammettere poiché le tenebre ci circondano». ²²

È il riferimento ad «un luogo che sa», il motivo foscoliano del mistero di quel grande buio che ci circonda, che dal racconto giovanile *La città rotonda* ritorna fino a *Paese d'ombre*: «Mentalmente misurò l'arco di tempo che comprendeva la tenera vita della bambina e la sua che volgeva al termine: poco più in là, da una parte e dall'altra, c'era il buio: il buio

¹⁹ T. Mann, *Saggio autobiografico*, in *Scritti minori*, Milano 1958, p. 100.

²⁰ Dessì, *Introduzione*, in *Scoperta di Sardegna* cit., p. XVII; Dessì, *Black*, «Il Tempo», 8 luglio 1951, ora in *Isola dell'Angelo*, Caltanissetta-Roma 1957, p. 97.

²¹ Dessì, *Poesie* cit., p. 30.

²² Dessì, *Diari (1926-1931)* cit., p. 65.

prenatale e il buio della morte, l'inconoscibile».²³

È stata sottolineata poco sopra la nota di Dessì in margine alla considerazione di Lawrence in *Mare e Sardegna*: «Qui si può parlare dei Greci, dell'Olimpo e delle divinità dell'Olimpo, ma in Sardegna no».

Pensiamo in proposito al più bel racconto di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Lighea*, dove invece c'è la presenza degli dèi dell'Olimpo, a quando il protagonista dice della Sicilia: «Gli Dèi vi hanno soggiornato, forse negli Agosti inesauribili vi soggiornano ancora» e vede nell'Etna «un aspetto eterno di quell'isola che tanto scioccamente ha volto le spalle alla sua vocazione che era quella di servir da pascolo agli armenti del sole» e ricorda: «Spesso mi capitava di scandire ad alta voce versi dei poeti e i nomi di quegli dèi dimenticati, ignorati dai più, sfioravano di nuovo la superficie di quel mare che un tempo, al solo udirli, si sollevava in tumulto o placava in bonaccia».²⁴

Confrontiamo queste pagine con il mito sardo del fuori del tempo così come è esposto da Kerényi e ripreso da Dessì. Ecco dunque il motivo dell'eterno presente, che è la condizione della Sardegna, riproposto in *La leggenda del sardus pater* all'inizio della quale, come abbiamo visto, ritorna da *La storia del principe Lui* il riferimento all'*Ode su un'urna greca* di Keats: «Con stupore si accorse che somigliava all'orma di un gigantesco piede umano [...]. Come se uno fosse passato di là lasciandosi dietro solitudine e silenzio».²⁵ Eccolo ancora, nell'introduzione ad *Anti-*

²³ Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 362. Il riferimento ad un «luogo che sa» è, come noto, nel saggio di Debenedetti, *Dessì e il golfo mistico* cit. Si vedano nei *Diari* di Dessì, con l'accento al linguaggio segreto tra madre e figlio (pp. 183 e 195-197), che sarà ripreso in *San Silvano*, le pagine sulla morte della madre, con quei particolari crudi e quelle notazioni psicologiche (il timore del fuggire della vita comune alla madre e al figlio, la memoria del parto travagliato, la paura materna del buio) che ritroveremo nella descrizione delle morti di Valentina e Sofia in *Paese d'ombre* e nella chiusa del racconto *Il pozzo* (Dessì, *Come un tiepido vento*, Palermo 1989, pp. 82-85).

Il riferimento a Foscolo, al sentimento della caducità umana e all'angoscia pascaliana dell'*Ortis*, è già nelle prime pagine dei *Diari*. Il passo de *La città rotonda* dove Oreste sul monte Or recita a Francesco Maria il sonetto foscoliano *Alla sera* è ricordato da O. Macrì, in *Il Foscolo negli scrittori del Novecento*, Ravenna, 1980, p. 147, n. 94. Il racconto *La città rotonda* è in *La sposa in città*, Modena, 1939.

²⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Lighea*, in *Racconti*, Milano 1961, pp. 63, 76, 82.

²⁵ Dessì, *La leggenda del Sardus Pater* cit., p. 14.

chissima *Ichnusa* del 1976: «Gli dèi l'hanno sempre dimenticata, come quello che la creò incidentalmente [...] Per cui l'isola vive come in un eterno presente [...] È rimasta fuori della storia».²⁶

Ricordiamo infine come, nonostante la parziale revisione del severo giudizio che in un primo momento Dessì aveva dato sulla Deledda, tuttavia non viene mai meno l'accusa di aver avuto i suoi banditi prediletti e creduto in «un mondo sapienziale sardo» di cui pastori e banditi erano l'espressione più autentica. Su questo punto, per quanto riguarda cioè l'accusa alla Deledda di aver creato «un mondo sapienziale sardo» che non esiste e non è mai esistito, autorizzando una lettura folklorica del tutto opposta alla sua lettura europea del mito sardo del fuori del tempo, Dessì non sarà mai disposto a cambiare idea.²⁷

Vorrei citare una poesia del 1937, *Troverai*, dove Dessì scriveva: «Vivrai nel paesaggio essenziale/ dove/ un tempo/ furono gli Dei».²⁸ Ecco, se ancora in quegli anni Dessì poteva esprimersi in questo modo a proposito della Sardegna, presto avrebbe radicalmente mutato il suo giudizio, nella consapevolezza che, in quel paesaggio essenziale, gli Dèi non ci sono mai stati.

E certo il richiamo stesso, nell'introduzione a *Scoperta della Sardegna*, allo stare al centro dell'universo come un astronauta, fa riferimento, attraverso la lettura della pagine di Zervos con cui non a caso quell'antologia si apre, alla Grande Dea, al materno, agli archetipi del grembo e del *regressus ad uterum*.²⁹

²⁶ Dessì, *Antichissima Ichnusa*, introduzione a *La Sardegna*, a cura di A. Cairola, Roma 1976.

²⁷ «Grazia Deledda [...] ebbe i suoi banditi prediletti e credette in un mondo sapienziale sardo, di cui pastori e banditi erano l'espressione più autentica». La citazione è tratta da un quaderno manoscritto relativo a una rielaborazione dello scritto sul banditismo intitolato *Belli, feroci e prodi* e si può leggere in Dessì, *Un pezzo di luna* cit., p. 239. Su Dessì e Deledda si può vedere il mio saggio *Dessì e Deledda*, in *Grazia Deledda nella cultura sarda fra Ottocento e Novecento*, Atti del Seminario di Studi, Nuoro 25-27 settembre 1986, ora in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, II, Nuoro 1994, pp. 105-114.

²⁸ Dessì, *Poesie* cit., pp. 18-19.

²⁹ Dessì, *Scoperta della Sardegna* cit., pp. XVI, XIX. Delle pagine dell'antologia dedicate a Christian Zervos si veda soprattutto la nota introduttiva e i capitoli dedicati ai luoghi di culto (pp. 35-49) e agli oggetti votivi (pp. 57-62).

Pensiamo in proposito a un racconto proverbiale come *Lei era l'acqua*.

Dobbiamo riconoscere a Michele Dell'Aquila il merito di avere indicato l'importanza di quelle pagine, stranamente sfuggita a Debenedetti. E la cosa è veramente singolare perché se c'è un racconto di Dessì in cui il meccanismo freudiano della condensazione si trova tradotto in termini di una esemplarità paradigmatica, questo è senz'altro *Lei era l'acqua*, con la descrizione di quel sogno che mostra la condensazione più radicale in cui fin la distinzione fra io narrante e cosa narrata viene a perdersi («Lei era l'acqua»). Come Freud ci ha insegnato, se nella vita da svegli gli eventi si succedono in modo diacronico e dialettico, nel sogno queste distinzioni non esistono più, si possono far coesistere *a* e *non a*, affermazione e negazione, e il tempo è tutto presente, c'è il confluire in un unico punto di tempi, spazi, personaggi, logiche e dinamiche diverse. Ora appunto in *Lei era l'acqua*, che è una forma di condensazione (il trasformarsi della realtà senza aver bisogno di passaggi logici, una apparente aberrazione e una verità più profonda), sembra che ci sia una persona che crea, ma in realtà anche questa persona è creata dalla fantasia. E la condensazione contribuisce a quel processo di deformazione e mascheramento degli elementi inconsci del sogno che determina la discrepanza fra contenuto latente e contenuto manifesto, fra cronaca e grembo, per usare le parole di Debenedetti.

Giustamente nel suo saggio Michele Dell'Aquila sottolinea «il senso delle generazioni, della continuità della vita» e parla di una «madre-acqua», una sorta di Rea, colei che scorre, la Rea del mito del Fanciullo che è nel mito sardo del fuori del tempo illustrato da Kerényi.³⁰

Certo non a caso il racconto si chiude con quell'immagine suggestiva della madre («E lei scorreva come un ruscello nella notte profonda») che rimanda al fiume materno attraverso cui è espresso in *San Silvano* il sen-

³⁰ M. Dell'Aquila, «*Lei era l'acqua*»: *i margini della scrittura*, «Otto-Novecento», maggio-agosto 1985, pp. 199-210, ora in *La poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna*, Atti del Convegno Letterario, Cagliari 6-9 ottobre 1983, Cagliari 1986, pp. 53-67; e in *I margini della scrittura. Studi novecenteschi*, Fasano 1994, pp. 11-32.

Su *Lei era l'acqua* è di prossima pubblicazione un interessante studio dello psicanalista Francesco Pieroni.

so della continuità e anticipa la fiumana di pietre del racconto *Paese d'ombra*, che è l'immagine inconscia di una civiltà mai nata alla luce.³¹

È ancora una volta il riferimento al materno. È il riferimento a quello che Dessì definisce «l'archetipo dell'originario fungo pelasgico», o meglio «l'archetipo dell'originario tempo pelasgico», il richiamo di quella «oscura età dell'oro che i sardi hanno sempre contrapposto a tutte le civiltà che hanno tentato di sopraffarli», l'immagine degli embrioni, uova, spore o semi.³²

Potrei richiamare anche per Dessì le considerazioni di quel saggio sulla psicologia della percezione temporale in cui Edmund Bergher e Geza Ròheim, dopo aver mostrato come l'elemento nucleare del calendario sia la luna, che rappresenta l'oggetto materno, concludono: «Il passaggio del tempo sta a simboleggiare il periodo della separazione dalla madre. L'osservazione delle fasi della luna si fonda su questa angoscia. La temporalità è la fantasia in cui madre e figlio sono uniti per sempre. Il calendario è la materializzazione dell'angoscia di separazione»³³.

O ancora, a proposito del riferimento agli archetipi del grembo e del *regressus ad uterum*, potrei ancora una volta riprendere il raffronto fra Dessì e Borges, per quella dimensione che Gaston Bachelard, in *La poetica dello spazio*, definisce come nido, guscio, intima immensità, magari

³¹ Si veda Dessì, *San Silvano* cit., p. 70, dove all'immagine della nascita come ingresso nel fiume materno è legata la sensazione di aver continuato più che iniziato una vita. La fiumana di pietre, che è in *Paese d'ombra*, ritorna, come noto, in *La frana*. L'idea di una civiltà mai nata alla luce della storia è, insieme con l'immagine degli embrioni di uova, in Dessì, *Sardegna, una civiltà di pietra*, Roma 1961.

³² «L'antichità di questa terra non è grandiosamente distesa nei secoli, architettonicamente composta, ma ridotta a frammenti, a spore, ognuna delle quali racchiude in sé l'archetipo dell'originario fungo pelasgico» (Dessì, *Scoperta della Sardegna* cit., p. XVII).

«L'antichità di questa antichissima terra non è grandiosamente distesa nei secoli e architettonicamente composta, ma è ridotta a frammenti, a spore, ognuna delle quali racchiude in sé l'archetipo dell'originario tempo pelasgico – una oscura età dell'oro, che i sardi hanno sempre contrapposto a tutte le civiltà che hanno tentato di sopraffarli» (Dessì, *Prefazione a Dessì-N. Tanda, Narratori di Sardegna*, Milano 1965).

Sull'immagine degli embrioni, delle uova di strani animali preistorici, delle spore o semi di una pianta morta, si vedano i miei saggi dessiani ora raccolti in *L'usignolo di Orfeo*, Caltanissetta-Roma 1990, pp. 127-171.

³³ E. Bergher-G. Ròheim, *Psicologia della percezione temporale*, in *Il tempo in psicanalisi*, a cura di A. Sabbadini, Milano 1979, pp. 193-209.

ricordando anche lo studio psicologico di Didier Anzieu sulla borgesiana ossessione degli specchi, che troverebbe la sua spiegazione psicologica nella consapevolezza di essere stati strappati dal grembo materno, o potrei riproporre ancora una volta le considerazioni di Fachinelli sull'area claustroflica e sul vissuto estatico (quel vedere nell'esperienza estatica la persistenza dell'indistinto originario legame con la madre per cui il tempo, i tempi, si contraggono nell'intensità dell'attimo ove esplose la 'gioia eccessiva' di chi sperimenta l'essere fuori dal tempo e dallo spazio).³⁴

Mi limiterò soltanto a osservare come già all'indomani della morte della madre lo scrittore dichiara nel *Diario* il proposito di dedicarle un romanzo, isolando, come è detto, lei e lui: «Dovrei farla vedova, e io do-

³⁴ G. Bachelard, *La fenomenologia del rotondo*, in *La poetica dello spazio*, Bari 1975, pp. 253-261. Come è noto il richiamo agli archetipi del grembo e del *regressus ad uterum*, a quella dimensione che Bachelard definisce come nido, guscio, intima immensità, è stato proposto anche per Borges. Le considerazioni dello psicanalista Didier Anzieu sulla borgesiana ossessione degli specchi si possono richiamare per il sogno di *Lei era l'acqua* o per quello di Sofia nelle pagine iniziali di *Paese d'ombra*.

Il primo a parlare di Borges a proposito della narrativa dessiana è stato Claudio Varese in uno scritto del 1960 ora raccolto in *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna 1967, pp. 336-338.

Di Elvio Fachinelli si veda almeno *Claustrofilia*, Milano 1983, e *La mente estatica*, Milano 1989.

La paura del mare e dello spazio è un *leit-motiv* dessiano. Come giustamente osserva Nicola Tanda «la paura del mare, il rischio della perdita d'identità, rinvia al destino di una civiltà che si difende arroccandosi» (N. Tanda, *Dessi e il problema dei codici: Michele Boschino*, in *La poetica di Giuseppe Dessi* cit., p. 245). Il sardo che vive sul Continente «ha sempre alle spalle il mare, una zona di silenzio e di buio che lo separa dal mondo materno della sua Isola» (Dessi, *Introduzione*, in *Scoperta della Sardegna* cit., p. XV), quell'isola il cui volto è «sperduto tra le brume delle lontananze marine e della preistoria», come si legge nella dedica autografa a Enrico Falqui. Si pensi al sentimento del distacco che è nella breve traversata del racconto *Rovigo* (Dessi, *La scelta*, Milano 1978) o allo smarrimento che dava alla protagonista del racconto *L'offerta* la vista o anche semplicemente la vicinanza del mare (Dessi, *Come un tiepido vento*, Palermo 1989). Si pensi inoltre alla chiusa del racconto *Vigilia* in cui è il sentimento doloroso del distacco dal padre in procinto di ripartire per la guerra dopo un breve intervallo: «Tutto era immutato, a Norbio, tutto fermo come i monti. Sembrava di vivere in un altro mondo, dove non si fosse sentito parlare né di mare né di fiumi» (Dessi, *Racconti vecchi e nuovi*, Torino 1945, p. 138). Ricordiamo soprattutto il capitolo dodicesimo de *La frana* per il riferimento alla Sardegna con «la sua antica invincibile paura del mare» e con quella solitudine oceanica della «campagna senza voci» (Dessi, *La frana*, in *Isola dell'Angelo* cit., pp. 127-128). Per la paura del mare e dello spazio si vedano infine *La donna sarda*, *Taccuino di viaggio e Nostalgia di Cagliari*, in *Un pezzo di luna* cit., pp. 49-51, 73, 77.

vrei essere un figlio unico». ³⁵ Non è forse già questo il primo nucleo di *Paese d'ombre*?

E certo è questa favola materna di Orfeo ed Euridice che costantemente ritorna nella narrativa di Dessì, se è vero che in *La storia del principe Lui Cecilia* è una «novella Euridice», se è vero che già Elisa in *San Silvano* era una novella Euridice. ³⁶

Non a caso per primo De Michelis a proposito di Elisa ha parlato di Euridice: «così di là da un velo Euridice era rapita da Orfeo». ³⁷

Non a caso anche Nicola Tanda, che è stato per me la guida meglio iniziata alla comprensione di Dessì e della Sardegna, ha riconosciuto in *San Silvano* «il mito di Orfeo ed Euridice in una favola moderna» ³⁸.

Se dunque Elisa, la sorella immaginaria, non è altro che una proiezione della figura materna, è al mito materno di Orfeo che bisogna rifarsi per intendere la Sardegna di Dessì.

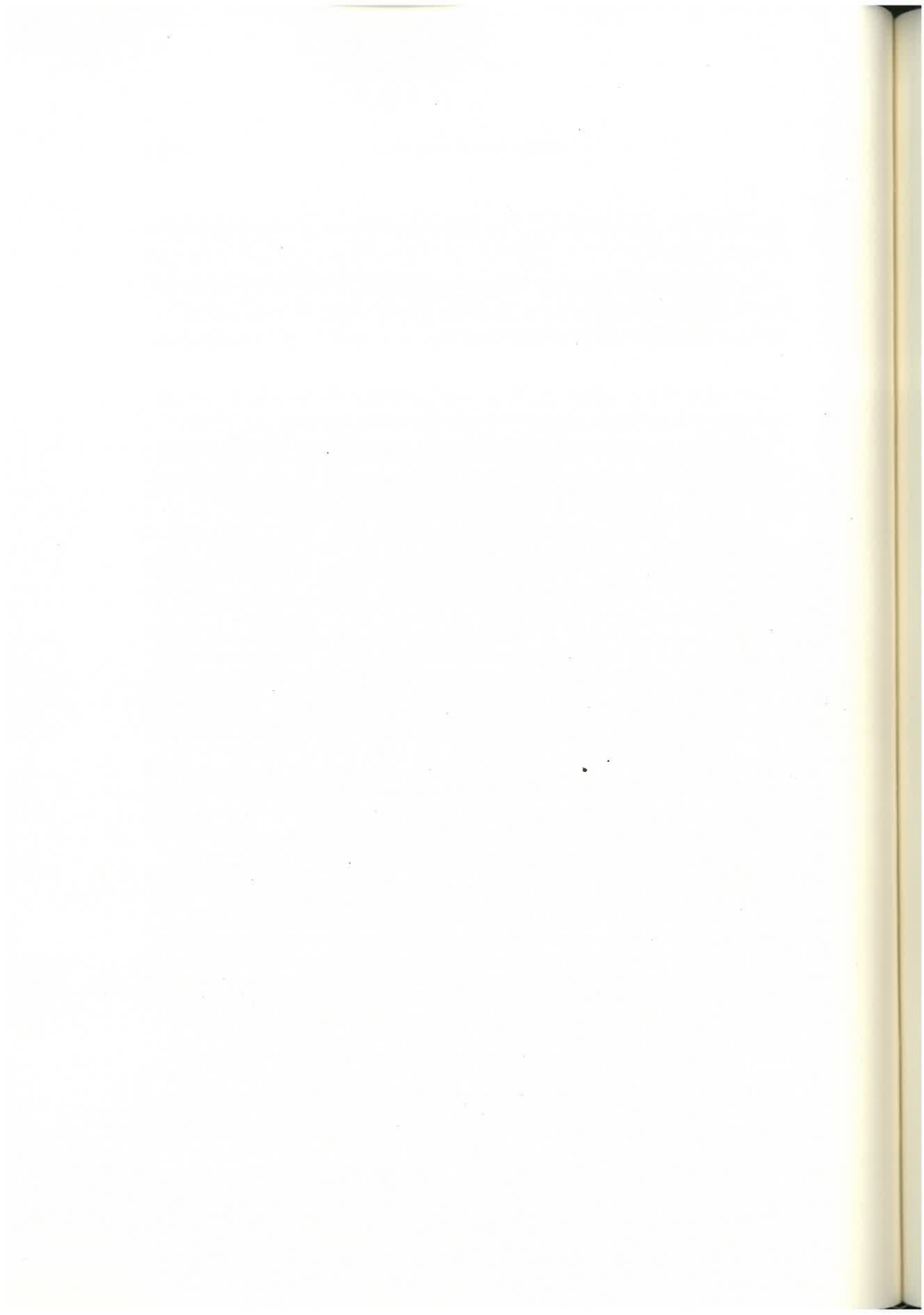
³⁵ Dessì, *Diari (1926-1931)*, cit., p. 204.

³⁶ Dessì, *Storia del principe Lui*, cit., p.133.

³⁷ E. De Michelis, *Giuseppe Dessì*, in *Narratori al quadrato*, Pisa 1962, p. 77.

³⁸ Tanda, *Ristampa di «San Silvano»*, in *Realtà e memoria nella narrativa contemporanea*, Roma 1970, p. 157.

Ricordiamo in proposito il riferimento di Dessì in *Le due facce della Sardegna*: «mia vecchia idea di raccontare il mito di Oreste ambientandolo in Sardegna, immaginando tra le mie montagne la grande tomba di Agamennone, a cui Elettra si reca segretamente». Tra le opere di Dessì soltanto il racconto drammatico *Eleonora d'Arborea* sarà ambientato in un tempo diverso da quello moderno. Ma pure lì, a ben vedere, il riferimento al modello ideale della Sardegna con i suoi ordinamenti giudiciali, con la gestione comunitaria delle terre, rimanda alla mitica età dell'oro, all'eterno presente di una terra in cui la preistoria dura tuttavia nel presente, di una terra in cui «tutto deve ancora accadere». Scrive in proposito Dessì nel cosiddetto quaderno di *Eleonora*, che possiamo leggere nella recente edizione del racconto drammatico con introduzione e commento a cura di Nicola Tanda: «Eleonora è convinta di avere scoperto un segreto dell'isola – il segreto: in Sardegna non è ancora successo niente. Non è mai successo niente. Non vi è storia. Vi è soltanto una imponente, misteriosa preistoria in cui uomini e terra si compenetrano» (Dessì, *Eleonora d'Arborea*, edizione, introduzione e commento a cura di Tanda, Sassari 1995, pp. 159-162).



Roberto Giannoni

'A megio caza
dalla lettera di una prostituta

- Comme no avessan mai visto 'na dònna,
o fòscia in quarche cine... E ancon d'assæ
ch'a saiva 'a megio caza che gh'è a Zena,
con vinti figge tütte incensûræ!
5. ... Ah, bezûgnava véddili a côrf
co-e braghe avèrte e l'aquila insci'a testa
(inte'n giorno coscì che 'a gente 'a dava
l'òu pe-i sordatti...).
- ... 'A *Desirée* 'a l'è lèsta
a infîase inte 'n armäio. Noiâtre invece
10. n'an piggiòu comme e quande voeivan, anche
pe çèrte coæ ch'aivan de lungo dreto...
Ma manco l'atto de tîâ fœa 'e palanche!
Nibba!... 'A scignôa 'a l'èa mûtta, e lô ne criavan
che cantéscimo *Il sacco è preparato*,
15. *Cara Virginia, Ziki-pu...*
...D'i mori
pezo che 'e bisce, o d'ûn ch'o va all'assäto.
...Ah, se ghe n'è a 'sto mondo d'i gondoin!
E armeno 'a fuîse gente ciammâ in guæra!
Mai ciù!... Aivan coæ de rie («*paga Tafari!*»),
20. e d'agguantâ e strosciâne, e dîse: «*Abbæra!*».
Manco fuîscimo stæte d'e abiscinn-e,
o d'e bestie de là, da fâghe 'a caccia.
...S'è chî pe fâ de tûtto a tûtta, çèrto:

- ma no con questa puija, o co-a minaccia.
 25. Ché 'o chœ sennó 'o s'affërma e manca 'a fòrsa:
 e pâ d'ëse 'a figgetta ch'a s'é ascoza,
 s'a sente che ven scûo, che vëgne freido,
 e 'a no vœ cianze ancon...
 ...Saiö angoscioza,
 ma mi son ciù fascista che lofätri,
 30. e fasso 'sto mestê perchê in collegio
 gh'ò 'na figgiœa d'œtt'anni...
 ...Però ò dæto
broches, braççaletti, còse gh'ëa de megio.
 ...'A vera no, no l'ò avûa mai: se dunque
 saiva stæta mi 'a primma a dâ anche quella...
 35. ...Ma 'o mòddo d'andâ via, de criâ!
 ...Ghe paiva
 passòu 'o lô pe de là... Comm'a *Lionèlla*,
 'a *Katja* ascì e l'*Astréa* (e 'a *Bijou* e 'a *Lantèlma*
 e 'a *Lea*) gh'aivan quarcòsa de sguardù:
 con quelli segni a-a schenn-a, in çimma a-a pelle,
 40. de *Turmac* che gh'aveivan asmortòu.
 ...No l'é che se cianzesse. Eimo li pèrse
 in mezo a-i spëgi tròppo grendi, a quelli
 vellûi ch'en cô d'o sangue, e a-i lampadäi,
 a-e tendinn-e tegnûe con tanti anelli...
 45. Pävimo...
 ...'O giorno approevo ûn d'i sò cappi
 'o l'é passòu pe dî de no fâ scene,
 de no stâ a contâ ninte in gïo, se dunque
 ne faieivan serrâ *per scarsa igiene*.
 Ah, 'o l'é 'n bèllo cazin che gh'ei de fœa!
 50. ...Mandæne allôa ciù fito int'o Tigräi,
 che coscì s'é a-o segûo, e no s'impestieivan
 ciù co-e negrette...
 ...Se 'o faxessan mai,
 s'avieiva 'n po' de paxe e a quarche mòddo
 se saiva anche d'aggiûtto pe-a vittöia.
 55. Pöi...
 ...No me creddo ninte. 'O sò da mi
 che a-a fin saiæ quello che son: 'na tröia.

(1989-90)

Il miglior bordello. – Come non avessero mai visto una donna, o forse in qualche film... E questo sarebbe il miglior bordello di Genova, con venti ragazze tutte incensurate!

...Oh, bisognava vederli mentre correvano coi pantaloni aperti e le aquile sulla testa: in un giorno così, nel quale la gente dava l'oro per i nostri soldati...

Desirée è stata svelta a nascondersi in un armadio. Noi, ci hanno prese invece come e quando hanno deciso loro, anche per certe voglie che si tenevano dentro. E senza fare neppure il gesto di tirar fuori il denaro.

Nulla! La signora era diventata muta, e loro ci hanno imposto di cantare *Il sacco è preparato, Cara Virginia, Ziki-paki ziki-pu...* Facce congestionate, peggio che le bisce, o troppo simili al viso di chi vada all'assalto.

Ce ne sono farabutti a questo mondo! Almeno si fosse trattato di giovani richiamati per la guerra...

Macché!... Avevano solamente voglia di ridere («paga ras Tafari!»), avevano il desiderio di agguantarci, di torcerci, di gridarsi l'un l'altro: «prendila!».

Quasi fossimo state delle abissine, o degli animali di laggiù, cui dare la caccia.

...Sì, si è qui per far di tutto a tutti: non però con questa paura, o sotto minaccia.

Altrimenti ti si ferma il cuore e manca la forza: e ti sembra d'essere la bambina che si è nascosta e che a un certo punto sente scendere il buio e venire il freddo, e non vuole cedere ancora alle lagrime...

Sarò noiosa, ma mi sento più fascista di loro, e faccio questo mestiere solo perché ho in collegio una figlia di otto anni... Però ho consegnato spille, braccialetti, tutto ciò che avevo di meglio.

La «fede», no: non l'ho avuta mai. Altrimenti l'avrei data di slancio.

...Ma la loro maniera di andarsene, quel loro far chiasso!

...Sembrava che fosse passato il lupo. Come *Lionella*, anche *Katja* e *Astrea* (e *Bijou*, *Lea*, *Lantelma*) avevano qualche strappo nelle vesti, recavano i segni delle *Turmac* spente sulla loro schiena, proprio sulla pelle.

...Non è che piangessimo. Eravamo sperdute tra gli specchi troppo grandi, tra i velluti che hanno il medesimo colore del sangue, e i lampadarî e le tende tenute da tanti anelli...

Sembravamo...

...Il giorno seguente è passato uno dei loro capi per dirci di non fare scene, di non raccontare nulla ad altre persone: in caso contrario ci avrebbero fatto chiudere per scarsa igiene.

Ah, è un bel casino quello in cui vivete fuori di qui! ...

Inviateci piuttosto nel Tigrâi, dove noi saremmo al sicuro, e i soldati non si impesterebbero più con le negrette.

Penso che, se si decidessero a farlo, avremmo finalmente un po' di pace e daremmo anche noi qualche contributo alla vittoria. Poi...

...Oh, non è che mi illuda. So che alla fine sarei sempre ciò che sono adesso: una troia.

Note

Titolo. *'A meglio caza*: l'episodio è narrato da una prostituta, la quale, dopo l'accaduto, si rivolge direttamente a Mussolini, scrivendogli da un postribolo genovese. Il testo della lettera si trova riprodotto in Giuseppe Raucchi (a cura di), *Caro Duce*, Milano 1988, p. 72-73.

7. *inte 'n giorno coscì*: dopo che l'Italia ebbe dichiarata guerra all'Etiopia, la Società delle Nazioni decretò le sanzioni economiche contro il nostro paese, e il regime chiese ai cittadini di dare ogni oggetto d'oro alla patria, cominciando dalle fedi nuziali, in modo che quell'oro potesse pagare le forniture clandestine. L'effetto psicologico fu enorme: persino Benedetto Croce consegnò la sua medaglietta di senatore.

La cerimonia si compì in ogni Comune d'Italia il 18 dicembre 1935. Nell'euforia di quel giorno e di quelle manifestazioni, un gruppo di fascisti entra nel postribolo, costringe le ospiti a prestazioni non retribuite, lascia su di loro i segni della propria aggressività. La giornata storica, il sacrificio, la patria, tutte le idealizzazioni che anche le prostitute avevano condivise, ne sono brutalmente contraddette.

14. *«il sacco è preparato»*: dall'anonimo canto risorgimentale *Addio, mia bella, addio*.

15. *«cara Virginia»*: dalla canzone *Ti saluto (vado in Abissinia)*, scritta appositamente per la guerra d'Etiopia da Pinki, Oldrati e Carlo Alberto Rossi («Io ti saluto e vado in Abissinia, / cara Virginia, ma tornerò»).

15. *«Ziki-pu»*: una canzoncina dell'epoca (edita però nel '36) parlava, a mezzo tra ironia ed esotismo, di uno strano *Ziki-paki Ziki-pu*, inventato da Mendes. La musica era di Vittorio Mascheroni, autore allora notissimo.

16. *pezo che 'e bisce*: le bisce (ma forse si intendevano le vipere) erano l'immagine cui i vecchi faceva riferimento, allorché una persona appariva trasfigurata dall'ira o da qualche altra pulsione.

19. *«paga Tafari»*: è il cognome originario del *ras* che, asceso al trono d'Etiopia nel 1930, assunse l'appellativo di Hailé Sellassié 1 (più correttamente Hāyla Sellāsē 1).

Nato nel 1891, l'ultimo *negus* (anzi: *negùsa nagasti*, con le *a* che assomigliano ad *e*) regnò sino al 1974, morendo l'anno successivo alla detronizzazione.

21. *manco fuiscimo stàte d'e abiscinn-e*: colonialismo e razzismo allignano anche fra le prostitute, come dimostra il successivo accenno alle negrette, diffonditrici di contagi venerei.

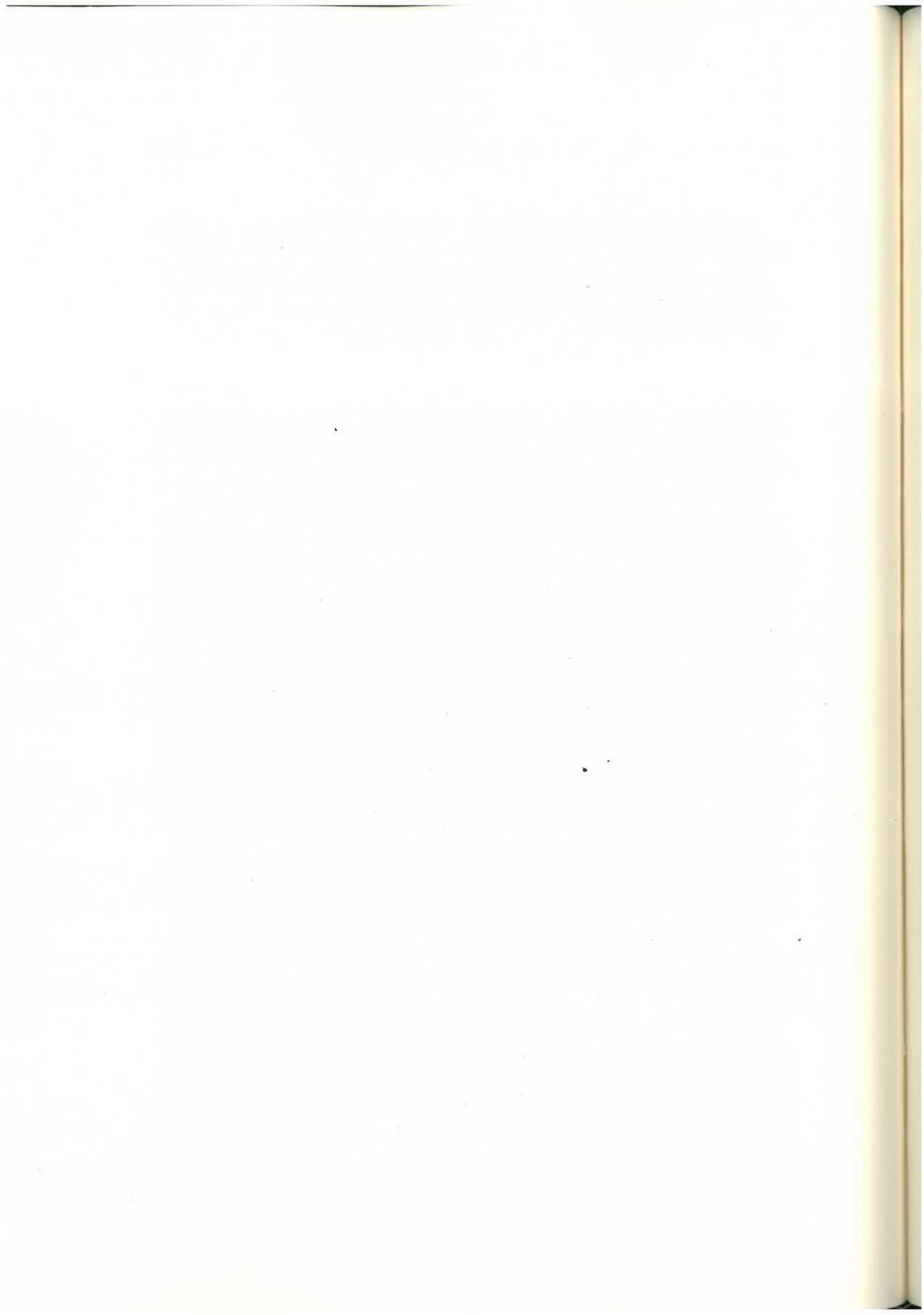
36. *passòu 'o lô*: un modo proverbiale per indicare grande confusione.

36. 'a «*Lionèlla*» ecc.: in una «casa» di lusso i nomi fittizî delle ospiti devono adeguarsi allo stile del postribolo, sicché sono attinti dai romanzi stranieri (*Katja*, *Desirée*, *Bijou*), o imitano repertorî cari a Gabriele D'Annunzio e a Sem Benelli (*Astrea*, *Lantelma*).

40. *d'e «Turmac»*: sigarette estere di un certo prestigio.

48. «*per scarsa igiene*»: il gerarca fa appello agli amplissimi poteri concessi all'autorità di polizia dall'art. 201 del t. u. 18 giugno 1931, n. 773. Con ciò le preoccupazioni igieniche del legislatore e la sorveglianza sanitaria prescritta dall'art. 205 del medesimo decreto (in connessione con l'art. 291 e ss. del t. u. 27 luglio 1934, n. 1265) divengono un semplice pretesto, capace di intimidire anche chi sia ospite di un postribolo di lusso.

50. *int'o Tigrai*: la regione etiopica confinante con l'Eritrea, la prima che fosse invasa dalle truppe italiane.



Franco Brevini

Una nota per Giannoni

Affermare che l'opera di Roberto Giannoni¹ non ha ancora conosciuto, fra tante usurpate notorietà, un'adeguata attenzione di lettori e di critica, sembra ormai obbedire a un vieto *cliché*. Eppure per pochi altri autori l'indifferenza della macchina editoriale sembra altrettanto ingiusta. La qualità dei suoi versi, infatti, fa di lui l'esponente più di spicco della letteratura dialettale ligure dell'intero Novecento, ancora dominata dalla figura del non entusiasmante di Edoardo Firpo. Ma la sua ricerca spicca anche nel panorama neodialettale per il bisogno di muovere al largo delle tendenze liriche dominanti, in nome di una radicale opzione per il coro: «Penso che in qualche maniera scrivere in dialetto significhi parlare per il tramite di un coro».²

La sua insofferenza per il soggettivismo lirico oggi dilagante fra i neodialettali nasce dal bisogno di rispettare le caratteristiche del codice. «In troppa poesia dialettale si avverte una non-necessità, una non-impeiosità del linguaggio rispetto al mondo di cui si parla».³ Sono posizioni che richiamano quelle di un altro protagonista dell'odierna stagione dia-

¹ Roberto Giannoni è nato a Genova nel 1934, ma ha lasciato la città a 25 anni e dal 1959 al 1994 è stato funzionario amministrativo della televisione pubblica. Ha iniziato a scrivere nel dialetto dell'infanzia mentr'era già prossimo alla quarantina, e l'unica sua raccolta di poesie è apparsa quand'aveva superato i cinquant'anni (*'E gagge*, Milano 1987).

² *Questionario per i poeti in dialetto. Risposte di Roberto Giannoni*, «Diverse Lingue» (5), p. 14.

³ *Ibidem*, p. 19.

lettale, Raffaello Baldini, che qualche anno fa, prendendo le distanze dalla celebre distinzione di Pancrazi fra *dialettale* e *in dialetto*, scrisse:

Oggi forse è giusto che i versi 'in dialetto' siano anche 'dialettali'. Svuotato dall'interno il dialetto rischia infatti di ridursi a una scorza, a una buccia. E invece se ha ancora un po' di vita è perché ci sono dentro cose, gente paesaggi. Un dialetto dialettale non è quella tautologia che può sembrare.⁴

In epigrafe all'opera di Giannoni potrebbero figurare questi versi di Caproni tratti da *Lamento (o boria) del preticello deriso*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*: «Eppure, fu in quel portuale/ caos, ch'io mi potei salvare». Il mondo di Giannoni è quello della borghesia genovese, seria, tragica, spietata, divisa tra i soldi e la morte. È da questo cupo osservatorio che l'autore guarda alle cose. Giannoni appartiene ai poeti del microcosmo. La sua è una geometria non euclidea: spetta al poeta stesso fissare di volta in volta i parametri e le caratteristiche di quel mondo a partire dalla specificità che lo contraddistingue.

Il dialetto non possiede per Giannoni alcuna valenza materna. In tal senso il poeta genovese è più vicino a Loi che a Pasolini. Una volta mi confessò che adottarlo era per lui come varcare il ponte di Carignano. Cosa significa? Per chi era nato nel quartiere borghese che stava al di qua del ponte, attraversarlo assumeva due significati: percorrere un luogo vertiginoso e periglioso, spesso teatro di suicidi, e passare dal mondo della stabilità e della durata, alla città del vivere alla giornata rappresentata dal quartiere di Sarzano. Da una parte ciò che è rassicurante, dall'altra quel mondo sfatto e precario, che è simbolo dell'inconscio e del fato, un mondo dominato dall'economico, dalla necessità e dal sesso, attraverso cui uscire dalla fragilità della sua originaria esistenza borghese.

Non va sottovalutato nella sua opera il peso di quella particolare forma di moralità tutta intesa alla modernizzazione industriale, che negli anni Cinquanta circolava negli ambienti vicini all'utopia olivettiana, nutrita di Simone Weil assai più che di Marx. «Preferireri dannarmi con gli altri che salvarmi da sola». La nota frase della pensatrice francese spiega

⁴ A lezione da Raffaello Baldini, «Poesia» I (1), gennaio 1988, p. 10.

molto della recisa opzione anti-lirica di Giannoni. Meglio una temeraria avventura epico-corale che un tranquillo solipsismo lirico da anime belle. È evidente che l'altra bestia nera è l'elegia della terra, l'esaltazione statuarica del mondo contadino, l'arcadia del *Seminatore* di Pastonchi, tutti sentiti come sopravvivenze della vecchia vocazione arcadica del letterato italiano.

Sul piano più specificamente linguistico l'opera di Giannoni appare caratterizzata da una scelta di arcaismo, che lo conduce a recuperare un genovese che non si parla quasi più, un idioma popolare, ma anche aristocratico, in cui ad esempio la caduta delle intervocaliche è ancora assai ampia. Questo bisogno di ricollegarsi a una fonetica e a un lessico più antichi non corrisponde a una scelta di purismo dialettale, ma obbedisce anzi a un rigoroso progetto antivernacolare: nasce dalla ricerca di una sonorità del genovese diversa da quella piccolo-borghese divulgata dalla sua modesta tradizione contemporanea. Quel codice diviene lo strumento per scavare in una sorta di geologia collettiva. In alcuni testi affiancano il parlato dialettale, denso di punte idiomatiche e gergali, intarsi in lingue straniere, raccolti sulle rotte del globo, da Macao a Bahia a Port-au-Prince. La funzione cui concorrono è di rinarrare i grandi miti dell'umanità da una prospettiva pascolianamente bassa, da angioporto di città di mare.

Giannoni si offre oggi come un estremo rappresentante della dialettalità borghese: gli idiomi popolari sono riservati all'uso comico-realistico, mentre alla lirica spetta la lingua sublime. Al contrario il neodialettale realizza una auerbachiana «confusione degli stili»: *sermo piscatorius* per contenuti alti. Dall'osservatorio del neodialettale l'adozione del suo peculiarissimo idioma anche per la lirica corrisponde a quel bisogno di tematizzare il proprio possesso degli strumenti culturali su cui si fonda la sua stessa operazione letteraria. Mentre per Giannoni scrivere in dialetto vuol dire tenere conto che a quel codice è stato assegnato nel corso della tradizione uno spazio ben preciso nelle zone basse del sistema letterario, di cui la produzione dialettale risulta, non un'eccezione, ma un sottoinsieme.

Il testo che qui si presenta, appartiene ad una raccolta inedita, 'A sèrva d'o scio Bjørnvik («La serva del signor Bjørnvik»), in cui Giannoni traccia, attraverso una pluralità di episodi minuti, l'itinerario doloroso del nostro secolo fra il 1905 e il 1990. Le trentacinque poesie disegnano la vita della città dal 1905 a oggi, servendosi di una narrazione in versi, cui è consegnata l'incerta coscienza della storia vissuta dall'uomo della strada. E infatti quella di Giannoni è storia con la minuscola, grigia e dolente, è il tessuto minimo del Novecento, che la poesia provvede a filtrare dentro le piccole esistenze senza riscatto. La sua umanità appare spesso violata da un potere che ha il suo trasparente emblema nella figura di prevaricatore dell'accomandatario, che ingravida la serva e la fa abortire, consegnandola a una vita senza futuro.

Le sezioni ritagliano i diversi periodi cronologici: gli anni Venti, poi Trenta-Quaranta, il dopoguerra, l'età più vicina a noi. Attraverso i suoi personaggi Giannoni pone a confronto le visioni del mondo delle classi nel corso delle diverse epoche, con parallelismi e allusioni simboliche. È il caso del medico che pratica l'aborto, il quale rinvia alle camice nere che impediscono il venire alla luce di realtà politiche nuove. O ancora è il caso dei due borghesi, che a Parigi, dove sono arrivati di nascosto dalle mogli, scoprono il fuoriuscitismo. Si giunge fino agli anni più recenti, con il Vietnam, dove il reduce, discendente di immigrati liguri, ripete il mito di Itaca, divenuta Ithaca, N. Y. L'ecologia, i rapporti interrazziali, il declino delle vecchie borghesie sostituite dai ceti medi rampanti, con i loro *tic* e le loro paure, il terrorismo, in parallelo al definitivo tramonto di una illustre tradizione mercantile e finanziaria cittadina, sono gli altri temi della sezione finale della raccolta.

L'osservatorio da cui Giannoni guarda gli eventi, è invariabilmente quello dell'orizzonte cittadino e della sua quotidianità. È cioè, in primo luogo, il punto di vista della borghesia commerciale e delle professioni liberali, e solo in subordine, quello degli abitanti dei vicoli e di chi deve faticare la vita nelle periferie industriali di Genova.

La città è corporalmente presente in questi versi, lo è nella evidenza dei luoghi pubblici e privati (vie e banchine portuali, uffici e caffè) e nei

riferimenti particolari, onomastici: mentre la natura, in particolare la campagna attorno a Genova, tanto cara alle passeggiate fuori porta di Firpo, è allusa più che descritta, ridotta a un inventario simbolico di mare, nuvole, pioggia, monti senz'erba.

La quotidianità e il riflesso degli avvenimenti entro la quotidianità, costituisce il tema più vero della raccolta, e la voce che compiangere o che inveisce, è quasi sempre voce di coro, anche quando s'esprime al singolare e usa la prima persona. O è voce che dal coro si stacca solo per un momento, quant'è sufficiente per dire una propria pena (com'avviene alla prostituta protagonista della *Megio caza*, il testo inedito che presentiamo).

Il testo che pubblichiamo, rappresenta assai bene un modo di scrivere e di sentire, quindi ha una sua significatività di «campione» rispetto al mondo di cui Giannoni narra le esigue vicende e rispetto ad una scrittura apparentemente semplice, fabulatoria, in realtà costruita minuziosamente attraverso l'alterazione delle forme tradizionali (metriche e strofiche) ed il ricorso a non poche scaltrezze artigiane.

Il punto di partenza della poesia è affatto obiettivo, documentario.

Nel 1988 Giuseppe Raucci ha composto un libro singolare, scegliendo alcune lettere di donne tra le molte carte conservate all'Archivio Centrale sotto la dizione «Segreteria particolare del duce». La più parte chiedono aiuti, sussidî, congedi o licenze per i loro cari inviati al fronte: spicca perciò e sta a sé la lettera di una prostituta, la quale, scrivendo da una «casa» di Genova, denuncia alla massima autorità del regime il comportamento d'alcuni suoi seguaci.

È accaduto che nel giorno in cui si raccoglieva l'oro per la patria (da alcuni mesi è in corso il conflitto italo-abissino), un gruppo di fascisti abbia fatto irruzione nel miglior postribolo di Genova e, senza pagare, abbia abusato delle ospiti, usandogli violenza. Come non bastasse, la *mâîtresse* e le ragazze sono state in seguito diffidate dal farne parola ad alcuno.

Scatta la ribellione d'una di loro, la quale si rivolge direttamente a Mussolini, volendo spezzare un intreccio di omertà e d'acquiescenza.

Ecco il testo:

Genova, 21 dicembre 1935

Duce,

la sottoscritta non può firmarsi col suo proprio nome perché le autorità di pubblica sicurezza sicuramente la priverebbero dell'indispensabile lavoro esercitata in casa di meretricio di questa città.

Eppure garantisco, Duce, di essere donna fascista e se non ho fede di sposa da cambiar con fede di metallo ho pure dato ieri alla patria sei pendenti in oro che mi furono carissimi e bracciale massiccio di oro rosso nonché due sterline d'oro...

Alla spontanea manifestazione di giubilo si sono associate tutte le signorine che dalla gioventù prendono impeto gagliardo e donano generoso oblio. Nessuna di noi che lavorano in questa casa o nelle altre vicine ha mai dato adito a motivi di lagnanza, sospetti, tutte incensurate...

Eppure proprio nel giorno sacro dell'unità della Patria l'abuso più bestiale l'ha fatta da padrone in una delle case più rinomate di Genova, fecendomi vergognare – dopo quello che ho ascoltato – d'essere italiana ma, ancor più, d'aver compatrioti che fanno della Festa più sacra l'occasione per immandrillire senza aprire il portafoglio.

Sono entrati nelle stanze delle ragazze non soldati prossimi alla partenza ma figli di papà e gagà che si sono gettati sulle donne come non avessero mai visto femmine in vita loro, arruffando e tastando, e dopo essersi sfogati come maiali, senza tirar fuori una sola lira, a sputi e calci le hanno portate nelle sale al pianterreno, tutte denudate e illividite a sfilare e a cantare...

Non voglio aggiungere altro né parlare di certe autorità che anziché dar esempio hanno protetto gli scalmanati e minacciata la chiusura «per ragioni sanitarie» di quella casa se non fosse stato tenuto il silenzio.

Il postribolo a questo punto non è qui da noi ma dove si comanda e c'è il vero sconcio. A noi sarebbe meglio partire tutte a turno per l'Africa Orientale, a soddisfare i valorosi combattenti dell'esercito nostro che abbisogna di donne sane se non si vuole che i nostri soldati finiscano col giacere con le tigrine d'Eritrea.

Fascisti saluti
da Loriania

Nelle poche righe di questa lettera il fascismo ci si presenta nella sua quintessenza di *machismo* (ha scritto Gadda che in quel tempo persino la vagina fu maschia): ed è sicuramente anche il modo in cui Giannoni visse

un regime politico e un modello di mascolinità durante l'infanzia, in particolare nell'età edipica. Al disagio e alla reazione della prostituta si sovrappone così l'esperienza di un bambino d'allora, figlio per giunta di uno squadrista.

Non è casuale che il tema ricorra, e in modo insistito, attraverso la raccolta inedita di Giannoni, dove i brani dedicati al periodo fascista parlano quasi sempre di donne, e di donne vittime: dalla serva cui la raccolta si intitola, sino a una cantante di operetta che chiude la sua vicenda nel campo di sterminio.

Quali varianti, quali aggiustamenti, quali aggiunte presenta la versione poetica rispetto all'originario racconto della prostituta? Intanto v'è un infittirsi di nomi e di riferimenti, di indicazioni puntuali (i titoli delle canzoni, ras Tafari, gli pseudonimi delle prostitute, le sigarette *Turmac...*), secondo il gusto erudito e parnassiano che questo poeta deriva dal Pascoli dei *Poemetti*. Si tratta di una predilezione che può richiamare Montale, ma con una differenza evidente. Montale giocava sul mistero di quei nomi, non senza un gusto per la parola oscura, forse oracolare, mentre Giannoni chiarisce tutto, infittendo tanto la pagina di nomi, quanto le note di capziose spiegazioni. Il suo impegno è volto a ricostruire la storia e il colore di un'età. Questo scrupolo documentario non esclude un gusto per la parola esotica un po' alla Cergoly. Lungo la raccolta si ha anzi l'impressione che siano due personaggi a rincorrersi, il poeta e il compilatore delle note, con un ben calibrato gioco delle parti, per cui l'uno si ritrae quando l'altro entra in scena.

In secondo luogo va segnalata la rinuncia a ogni elemento che potesse suonare comico (i discorsi sul dar soddisfazione, lei e le colleghe, all'e-suberanza dei giovani).

Infine vi è una rapida descrizione ambientale (il salone del casino, visto come dall'alto, ad accentuare il senso di vuoto e di desolazione dopo l'incursione dei gerarchi) e vi sono alcune tonalità emotive, non deducibili dalla lettura dell'originale, e però non incompatibili con essa.

La disponibilità professionale a far tutto a tutti, ma non sotto minaccia, e quella bambina, ancor viva nella donna, la quale avverte freddo e

solitudine. Benché prostituta, la vittima torna a essere tenera e indifesa, come la *Ninetta del Verzee* portiana.

Ma anche la sottolineatura di quell' accenno, brevissimo eppur doloroso, a una fede nuziale mai posseduta. E la sconsolata conclusione sulla ineluttabilità della condizione postribolare, che sembra render eterna la contraddizione tra false idealità e dati esistenziali, tra precarie esaltazioni guerresche e realtà dolente della *pésanteur* quotidiana.

Vi è, a ben vedere, un dramma più vero, che fa da sfondo alla vicenda, non riguardando né la donna né il suo mestiere. È il dramma della «falsa coscienza», è l' opacità di una società intera, migliaia e milioni di «anime belle» che cedono ai miti imperiali, senza averne sperimentato la pochezza, senza averli visti ridursi a esaltazione priapica, a violenza goliardica, a rabbia piccolo-borghese.

Nella sua dolorosa condizione di «cosa» la prostituta è stata costretta a vedere ciò che tanti professori universitari, letterati e prelati si ostinano a non riconoscere in quegli anni di consenso al regime.

Un simile accavallarsi di fatti e di sentimenti sembra richiedere un' espressione altrettanto irregolare, quasi tumultuosa. Giannoni si affida alla mimesi del parlato, a un discorso fatto di pause e di concitazioni, dove sintassi e metrica sono di continuo spezzate, o si prolungano nell' *enjambement*. La salda struttura sottostante (le quartine di endecasillabi) risulta in tal modo dissimulata, contraddetta dal flusso ineguale del racconto, e la voce corre incespicando, sino a pronunciare, al limite della afonia, quella parola (*tròia*) che suona condanna a un' intera esistenza.

Lucia Rosaria Larussa

Intervista a Vincenzo Consolo.

Milano, 19 ottobre 1995

D: Mi piacerebbe iniziare facendole alcune domande riguardanti la sua infanzia, la sua gioventù. Ad esempio che atmosfera regnava in famiglia?

R: L'atmosfera era bella perché ho avuto il privilegio di provenire da una famiglia numerosa. Eravamo otto figli, una tribù, e c'era una sorta di compagnoneria tra tutti noi. La mia infanzia è passata fra guerra e il dopoguerra; ci si accontentava di poco e quindi non c'erano i problemi che ci sono oggi. Il mio spirito di avventura mi dava un forte desiderio di conoscere il mondo.

Mio padre andava in giro, faceva il commerciante, e quindi io ogni volta insistevo perché mi portasse con lui. Ci sono stati dei viaggi memorabili che ho fatto con mio padre su per i Nebrodi, le Madonie, nell'interno della Sicilia. Tutta una regione dietro quei monti completamente diversa da quella dove abitavo. La zona di Caltanissetta, delle zolfare, di Agrigento: un mondo affascinante per me perché diverso da quello che conoscevo. Mi ricordo un viaggio che ho fatto nell'estate del '43, poco dopo l'arrivo degli americani. Eravamo con due camion in una Sicilia disastata, con tutti i ponti rotti, i carri armati tedeschi abbandonati ai bordi delle strade.

D: Quali erano i paesi, le città che lei visitava?

R: I paesi dei cereali e del grano, dell'Ennese e del Nisseno, quelli di *Conversazione in Sicilia* che Vittorini identifica con la Lombardia siciliana, zona che partiva da San Fratello, comprendeva Cesarò, Nicosia, Sperlinga. A Caltanissetta sono tornato dopo anni nel '63, per andare a conoscere Sciascia.

D: Che rapporto aveva con Sciascia, d'amicizia?

R: Sì, ma è nata proprio da questo viaggio che io feci. Lo conoscevo da lontano, avevo letto i suoi libri; Sciascia ancora non era molto noto, faceva il maestro elementare e abitava a Caltanissetta. Quando pubblicai il mio primo libro, glielo mandai. Lui mi rispose con una lettera cordiale, piena di incoraggiamenti. Durante quel viaggio andai a visitare la zona delle miniere, capii veramente la dimensione delle zolfare, la diversa cultura di quegli abitanti. Scoprii, al di là del mondo contadino, l'altra Sicilia, non più quella della rassegnazione, del fato verghiano, ma quella della consapevolezza del proprio ruolo nella Storia. La Sicilia che ci è giunta attraverso scrittori come Pirandello, Sciascia, che sono scrittori assolutamente diversi da quelli della parte orientale.

D: C'è stata una figura familiare, nella sua infanzia, a cui era particolarmente legato?

R: C'è stato un personaggio centrale nell'infanzia mia e dei miei fratelli. Era una zia di mia madre, una prozia che ci ha fatto da nonna. Una grande affabulatrice, ci teneva ogni sera fermi e buoni con il racconto dei paladini di Francia, con il racconto di una sorta di vangelo popolare, apocrifo, di antivangelo.

D: Si parlava il dialetto in casa sua?

R: Sì, si parlava il dialetto. Poi quando incominciammo ad andare a scuola ci era imposto naturalmente l'italiano e il dialetto diventava una sorta di trasgressione.

D: In *La ferita dell'aprile* racconta di un gioco, l'*àccipe*, con il quale si costringevano i ragazzi a parlare italiano anche nei momenti di svago.

R: Era quello una specie di gioco durante la ricreazione. L'*àccipe*, un verbo, un imperativo, si materializzava in un pegno, una biglia, una medaglia che passava di mano in mano; l'ultimo che restava con l'"àccipe" in mano veniva punito.

D: Ma era un gioco imposto dalle istituzioni?

R: Era un gioco imposto dai professori che erano dei preti. Questa sembra l'esemplificazione di quello che Roland Barthes, contraddicendo un'affermazione di Renan, dice: la lingua non è né progressiva né reazionaria, è semplicemente fascista. Questa lotta al dialetto era certo un'eredità del fascismo, una volontà di cancellare l'elemento popolare, dialettale, di nazionalizzazione linguistica. Un paese non si può unificare linguisticamente con le leggi. La nazionalizzazione avviene naturalmente quando si forma una società. In Italia una società armonica non esisteva, come invece in Francia, in Inghilterra, dove c'era una lingua che unificava. In Italia la persistenza dei dialetti è stata una fortuna per la letteratura, non lo è stata per la società.

D: Le sembra che il dialetto sia un linguaggio più completo, che possa meglio rendere la realtà?

R: Certo, il dialetto può esprimere situazioni umane, psicologiche che spesso la lingua non esprime, perché la lingua è l'asse centrale che lascia fuori quelli che sono i margini; una terra come la mia non si sente, o non si sentiva, rappresentata da una lingua nazionale, dal toscano. L'operazione che ha fatto Verga è proprio in questo senso, aver scoperto una lingua che non era dialetto, ma un italiano abbassato a livello dialettale. Questo iniziale contrasto linguistico ha fatto sì che venisse fuori quella che era l'anima del pescatore o del contadino siciliano, un'anima che poi diventa universale.

D: È il desiderio di rappresentare fedelmente la realtà che la induce a scrivere in forma dialettale o c'è anche una sorta di opposizione, di trasgressione?

R: Certo, opposizione a quella che è l'imposizione della lingua ufficiale; significa, da parte di uno scrittore sperimentale come me, di derivazione verghiana, sfiducia nella società. Tutto questo è durato sino agli anni '60; poi, con il grande mutamento sociale, è nata quella nuova lingua nazionale di cui parla Pasolini.

D: Che rapporto aveva con la scuola? La vedeva oppressiva come racconta nel romanzo *La ferita dell'aprile*?

R: Certo. Educavano al conformismo, inculcavano l'obbedienza al potere, alle forme consociate. Quindi il romanzo voleva essere oppositivo, con una scrittura fatta di sarcasmo, di parodia. Il sarcasmo è tipico dei giovani, soprattutto degli adolescenti, che ancora non hanno la maturità per poter esercitare l'ironia. L'ironia è un'arte che denota maturità, il sarcasmo ha in sé una sorta di furia distruttiva. Il racconto de *La ferita dell'aprile* poi diventa metafora di altro; attraverso la voce di un adolescente ho voluto raccontare la storia della Sicilia nel secondo dopoguer-

ra, la ricostituzione dei partiti politici, della vita democratica e dei nuovi giochi di potere.

D: Quali libri leggeva da bambino?

R: Non ho avuto nella mia adolescenza la cosiddetta "letteratura per ragazzi", non l'ho conosciuta, l'ho letta solamente più tardi perché allora in casa c'erano solo libri scolastici e nel paese non c'era una biblioteca pubblica. Avevo una grande sete di libri. I primi che trovai sono stati quelli che aveva un cugino di mio padre, un personaggio simpatico, anarchico, più che anarchico un personaggio tolstojano; aveva una piccola biblioteca, in cui, diceva, c'erano i libri fondamentali: letti quelli, non c'era bisogno d'altro. Era appassionato lettore di Hugo e Tolstoj, de *I Miserabili*, di *Guerra e Pace*.

D: Successivamente?

R: Successivamente, man mano che diventavo più grandicello, incominciai a leggere altri classici, scoprii un'altra biblioteca privata, di un avvocato, il padre di un mio compagno di scuola. Lì c'erano dei libri bellissimi che nessuno toccava e che questo mio compagno mi prestava di nascosto in cambio dei compiti che facevo per lui. Ho letto così Shakespeare, Molière, Flaubert, Manzoni. Avevo un grande bisogno di libri, proprio per la crescita spirituale, culturale che corrisponde alla crescita fisiologica: a quell'età si è voracissimi, si legge di tutto per formarsi le ossa. Credo che quella stagione lì sia importante per la lettura, anche se non si capisce tutto si assorbe molto ossigeno, ci si forma.

D: Quando ha iniziato a scrivere?

R: Ho incominciato a scrivere da ragazzo, ma senza la consapevolezza di quello che stavo facendo. Mi piaceva descrivere dei fatti che accadevano ma poi subito strappavo quello che scrivevo.

D: Come in un diario?

R: Sì. Ma a volte anche divertendomi, facendo parodie; poi presi consapevolezza di cosa era la letteratura e quindi ebbi l'ambizione di scrivere.

D: Qualcuno l'ha incoraggiata a scrivere?

R: No, era qualcosa che bisognava nascondere. Dire ai genitori o a delle persone adulte che si voleva fare lo scrittore era imbarazzante. C'erano nei paesi delle figure di poeti, poetastri quasi sempre, che erano oggetto di scherno, di derisione. Quindi si aveva paura di somigliare a questi stereotipi. Scrisi il mio primo libro di nascosto, volevo farlo vedere a mio padre pubblicato. Mio padre morì sei giorni prima che il libro fosse pubblicato da Mondadori.

D: Lei scrive narrativa, ma la sua è una prosa frammista a poesia. È d'accordo con la distinzione tra poesia e prosa o con il suo esempio vuol suggerire una fusione dei generi?

R: Sin dall'inizio la mia prosa è stata contrassegnata da una sorta di ritmo. Questo dipende dal fatto che la prosa dei romanzi evidenzia una fiducia o speranza nella società. Quando ho esordito narrativamente si era conclusa l'esperienza del neorealismo che significava speranza di ri-

costruire una nuova società. Questa speranza poi cadde. Non si poteva più comunicare in prosa, ma esprimersi in forma poetica.

D: Lei va a teatro?

R: Una volta ci andavo, adesso di meno. Più avanti si va negli anni, più aumentano le responsabilità nei confronti del proprio lavoro. Rimane quindi poco tempo per il cinema, per il teatro. Ne sento la mancanza. In Sicilia, a Milano, negli anni giovanili, dedicavo molto tempo al teatro, ero assiduo frequentatore di cineteche.

D: Nella sua narrativa si avverte una predisposizione verso il teatro; a parte *Lunaria*, che dichiaratamente è opera teatrale, in quale romanzo c'è più teatro?

R: *Retablo* è l'opera più teatrale. La mia prosa si presta molto alla lettura a voce alta perché affonda le sue radici nelle forme di narrazioni pre-romanzesche, quelle dei poemi narrativi. Si presta molto ad una sorta di recitazione pubblica, proprio per il ritmo che ha la prosa, che e fatalmente prende una connotazione teatrale. *Retablo* poi è dichiaratamente teatrale perché oltre ad essere pittura è anche teatro, come si vede in Cervantes.

D: La narrativa può rendere l'idea del tempo, del fluire. Ho notato che lei tende a voler fermare il tempo, ad imitare un'opera pittorica che per natura non può rappresentarlo. È così? Se lo è, è un artificio voluto?

R: È voluto. Nelle mie opere c'è forse questa sorta di fissità perché non credo negli ingranaggi romanzeschi, nello sviluppo della vicenda, io do per scontato che tutto è avvenuto e quindi cerco di rappresentare questo che è avvenuto indagando sulle ragioni per cui è avvenuto, sulle sue con-

seguenze. Non mi piace la letteratura d'effetto, non mi interessano gli intrecci romanzeschi perché sono artificiali. Le vicende, gli sviluppi, gli esiti vengono raccontati continuamente da quella che è l'informazione, o dai romanzi para-letterari, di consumo.

D: Le piace ascoltare la musica?

R: Con la musica ho avuto una storia un po' traumatica. Da ragazzo studiavo il violino con un maestro che era venuto dall'America. Una mattina sono andato a lezione e la sorella mi ha detto: «no, il professore non c'è più, è andato via con gli americani per fare l'interprete». Rimasi molto male per questa interruzione brusca. Poi mi hanno mandato da una suora violinista. Ad un certo punto anche questa suora mi dice: «sai, non ti posso più dare lezione perché sei diventato troppo grande». Il mio risentimento verso la musica durò anni. Poi ricominciai ad ascoltare la musica, a recuperarla quando sono diventato adulto.

D: Come si descriverebbe l'uomo Vincenzo Consolo?

R: Sono una persona che cerca di essere tollerante in ogni momento, sono molto timido, ma come tutti i timidi a volte capace di grande furore. M'indigno di fronte alle prepotenze, alle ingiustizie, a volte perciò diventato antipatico.

D: Crede in Dio?

R: No, purtroppo. Come tutti i ragazzini ho avuto un'educazione cattolica, ero molto fervente anche, prendevo tutto sul serio, poi naturalmente c'è stata una specie di rottura con la religione. Ho scoperto altre cose che mi affascinavano di più: l'impegno politico e sociale, la storia, la letteratura. Comunque ho molto rispetto per quelli che credono, siano cattoli-

ci o musulmani, perché credo che veramente la religione sia un grande conforto per l'uomo, perché l'uomo è talmente fragile e debole, così finito, che la religione, questa speranza oltre la fine, è un grande vantaggio.

D: Qual è il suo sentimento dominante nei confronti della morte: paura, rassegnazione, sfida?

R: Una domanda molto delicata. È un fenomeno che mi ha sempre sconvolto, sin da bambino, una cosa che non sono mai riuscito ad accettare. Questo emotivamente, poi con la ragione si capisce che è giusto anche così, che esista la morte perché è inconcepibile l'eternità dell'uomo, sarebbe veramente una mostruosità. Essendo poi un materialista penso che ci sia un'eternità della vita, che non riguarda i singoli individui, ma la specie umana, che è questo flusso eterno che non sappiamo da dove viene e dove va. La cosa miracolosa è questo fiume di vita di cui noi siamo granellini che durano lo spazio di un attimo. Veniamo da un'energia vitale, viviamo e tramontiamo perché ci sono altre energie che premono. Questo avvicinarsi di generazioni lo trovo miracoloso, lo trovo molto bello, così come negli animali, nelle piante, in tutto il creato, lo considero uno dei più grandi miracoli, una delle più grandi meraviglie. Perché la vita è un miracolo, è qualcosa di straordinario; poi il passaggio dall'animato all'inanimato è un passaggio facilissimo, si diventa cadaveri in un attimo, ma il fatto che ci sia la vita, i fiori, i bambini è qualcosa di straordinario, di poetico.

D: Che importanza ha avuto la figura della donna nella sua vita?

R: Le donne sono state molto importanti nella mia infanzia; nella mia educazione sono state preponderanti le presenze femminili, più di quelle maschili, e credo che queste presenze femminili abbiano influito su di me, specie quella della zia, di mia madre, delle sorelle. Avevo cinque so-

relle. M'indignavo per la cultura tradizionale che relegava la donna sempre in una condizione di inferiorità nei confronti dell'uomo; noi tre maschi eravamo in un certo senso un po' privilegiati. Le sorelle allora erano obbligate a fare quello che facevamo noi, cioè a studiare, però avevano il compito supplementare dei servizi domestici. Notavo le discrepanze, le differenze, le parzialità e le ingiustizie nei loro confronti. Quindi la presenza femminile in un certo senso mi ha educato, mi ha insegnato una sorta di equità, di giustizia che poi ho trasferito sul piano della storia, sul piano della società. Avendo osservato le ingiustizie all'interno della famiglia, della nostra cultura, poi ho capito che le ingiustizie non erano solo dentro le case, ma anche fuori.

D: Ha figli?

R: No. Ho dei nipoti che ho allevato come figli, che sono rimasti orfani da piccoli, che ho cresciuto. Ora sono adulti, hanno dei figli a loro volta.

D: Qual è la massima aspirazione dell'uomo Consolo e dello scrittore Consolo?

R: Come uomo, come cittadino, sento moltissimo, e ne rimango allarmato, quello che è accaduto e che accade, politicamente, moralmente, culturalmente. Sono stato molto impegnato sul piano della storia, ho nutrito forti speranze; quello che è avvenuto adesso è una sorta di regressione culturale, civile e umana. Ho assistito alla trasformazione di quella che era la millenaria società rurale, contadina. Ho visto veramente togliere di mezzo l'uomo, quella che era la centralità dell'uomo nella società contadina, con tutti i suoi dolori, le sue carenze. Oggi c'è una società industriale, capitalistica e questo cambio di valori (la merce al posto dell'uomo) è una cosa che mi addolora, mi indigna. Vedo che l'umanità va tutta da un'altra parte. La mia aspirazione di scrittore è quella di denunciare tutto questo, di parlare della distruzione dei valori umani, distruzione-

ne di quella che era la matrice di ogni civiltà, di ciò che ci hanno insegnato gli scrittori greci e latini, di tutto ciò che significa mediterraneità, cioè la centralità della nostra civiltà occidentale.

D: Il passato, il presente, il futuro: come vive lo scrittore Consolo questa tridimensionalità?

R: Credo che questi siano i tempi della letteratura e ahimè noto che certa letteratura ha perso quello che è il senso del passato. Perdendo il senso del passato si crede di essere moderni, invece nel presente non si è, si è in una sorta di finzione del presente, in una specie di presente dilatato, infinito, dove non si riesce ad immaginare neanche il futuro. Ed è il tempo imposto anche dal potere economico per cui il passato è un elemento disturbante; il potere economico vuole che l'uomo viva in questo presente dove può essere condizionato da quelle che sono le leggi del mercato, le leggi dei consumi e soprattutto dove non si possono neanche progettare ed intravedere vie future, una sorta di situazione alienante che impone il potere. E allora il compito della letteratura è stato sempre questo continuo rivedere chi siamo, da dove veniamo, per cercare di capire il presente.

D: Citando una frase de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, è la storia che «vorticando dal profondo viene» per sollecitarci a immaginare anche un futuro?

R: Sì. La letteratura è sempre stata così. È stata anche un ripercorrere la memoria letteraria. Tommaseo rimproverava alla scrittura di Leopardi il fatto di essere come un palinsesto mal cancellato, diceva che in essa si vedevano tutti i rimandi agli scrittori classici che Leopardi frequentava e conosceva benissimo, dai poeti greci a quelli latini. Ma questa è l'essenza della letteratura: riferirsi a quelli che ci hanno preceduto facendo diventare veramente nostro patrimonio questa eredità, non ostentandola.

D: Per lei allora è importate la tradizione siciliana?

R: Certo. Non si nasce nel vuoto e soprattutto non credo nelle letterature istintuali, non credo che si possa scrivere senza la consapevolezza di quello che è accaduto prima di noi, di quello che ci ha preceduto, e di quello che avviene intorno a noi.

D: Ma la vede anche come ostacolo?

R: No. Credo che se non avessi conosciuto Verga, Pirandello, De Roberto, Capuana o Vittorini non avrei trovato la mia identità; l'ho trovata grazie alla consapevolezza che c'erano queste persone e ho trovato la mia identità grazie a loro, e in maniera diversa da loro. Quando li si conosce poi si cerca di proseguire il loro discorso ma in un'altra dimensione, che sia propria, quella che rivela la propria identità.

D: Quale messaggio vuole che il lettore riceva dai suoi romanzi?

R: L'ambizione che ho è di far capire al mio lettore che sotto la scorza dell'uniformità, di questa specie di dura lastra sulla quale noi ci troviamo, ci sono degli echi, delle profondità. Quando riesco a resuscitare questi echi, a farli risentire, il lettore credo rimanga disorientato, ma poi spero affascinato nel riscoprire la profondità dell'esistenza, della Storia, della cultura.

D: Si può parlare di evoluzione tematica e stilistica nei suoi romanzi? Qualcuno ad esempio, a proposito dello stile, ha notato un illimpidirsi del linguaggio.

R: Sono uno che odia le cristallizzazioni, penso che da un libro all'altro (che sono legati fra loro e quindi hanno una loro necessità) ci sia una

consequenzialità unita ad un'anima di novità. Ogni libro ha un'anima di novità rispetto a quello precedente e quindi il linguaggio forse si è illimpidito, sì, forse prima ero più magmatico. Dipende poi anche dalle situazioni messe in campo, dai tempi narrativi che voglio rappresentare, dipende da tante cose.

D: Per esempio in *L'olivo e l'olivaastro* il linguaggio è più caotico, forse perché deve descrivere il presente?

R: Descrivo insieme il presente e il passato, la contingenza e la memoria, passando dalla linearità alla digressione, dalla voce narrante alle parti o canti corali.

D: La Sicilia che riaffiora nei suoi ricordi è realmente esistita o è il raffronto con il presente ad idealizzare il passato?

R: Non credo che ci sia un'idealizzazione o mitizzazione di un passato perduto. Un idealizzatore di un passato mitico, aureo, di un'età dell'oro è per esempio Tomasi di Lampedusa con *Il Gattopardo*; lui aveva una visione pessimistica della storia, perché era caduto il mondo di cui faceva parte e lo rimpiangeva. In me non c'è questa mitizzazione, credo nelle forze della Storia, i miei dubbi riguardano soltanto gli aspetti conflittuali, drammatici della Storia e quindi cerco di scandagliare questi momenti dove si sono perse le occasioni di un ripristino dell'offesa, una specie di risarcimento dell'offesa, in questo caso, nei confronti dell'uomo.

D: In quale delle sue opere traspare quel legame culturale che ha con la Sicilia?

R: Penso *Retablo*, che è quella più affettuosa nei confronti della Sicilia perché vi è rappresentata una Sicilia inventata, quasi onirica, un po' uto-

pica, una Sicilia del Settecento, di cui s'è faccio vedere le brutture, le incongruenze, però dichiarandole anche amore, non solo con le storie d'amore incrociate che racconto, ma anche con un attestato d'amore nei confronti della Sicilia, della bellezza delle antichità, di un'umanità diversa rispetto a quella di oggi. In *Retablo* mi sono posto come se fossi un viaggiatore, come Fabrizio Clerici, che poi è una specie di *alter ego*.

D: Dal punto di vista esclusivamente linguistico in che cosa si sente vicino alla neoavanguardia?

R: Con la neoavanguardia penso di aver poco da spartire, perché c'è una linea di demarcazione ben precisa e netta tra quella che è l'avanguardia del Gruppo '63 e quella che è la linea sperimentale della letteratura italiana. Sono due esperienze parallele: l'avanguardia opera una sorta di azzeramento di quelle che sono le esperienze precedenti e quindi propone un linguaggio nuovo che non ha giustificazione di tipo storico, filologico; la linea sperimentale, quella per intenderci che parte da Verga, tiene conto della tradizione, è proprio un progredire sulla via della tradizione. Ci sono da una parte gli sperimentali, che poi nel secondo dopoguerra sono stati rappresentati da uno scrittore come Gadda, da Pasolini, e dall'altra gli avanguardisti. Gli avanguardisti hanno valore perché scuotono in un certo senso alcuni momenti stagnanti della cultura, della storia letteraria, ma finito questo momento eroico poi spesso diventano dei conformisti, dei retrogradi. Alcuni del Gruppo '63 lo hanno dimostrato.

D: Oggi è diventato uno scrittore affermato, i *mass media* la cercano e le chiedono pareri su vari argomenti. Cosa ne pensa? Proprio lei che attribuisce l'addormentarsi delle coscienze ai mezzi di comunicazione come considera le sue apparizioni in TV, compromessi a cui è necessario scendere?

R: È una fatalità, come le malattie infettive, alle quali non si può sfuggire; cerco di "controllarle" fino a quando mi è possibile: e allora quando c'è necessità scrivo sui giornali, al di là di quello che è l'ambito letterario, attraverso quella che Roland Barthes definisce la «scrittura d'intervento», dato che i tempi della letteratura sono tempi lunghi, e a volte si ha bisogno di esprimere il proprio pensiero su fatti contingenti, immediati; quindi si è costretti a scrivere sui giornali ed è giusto che lo si faccia, perché uno scrittore non vive solo nei tempi della letteratura. Per quanto riguarda la televisione, la radio, io preferisco la radio perché ha per protagonista la parola che è più importante dell'immagine. L'immagine mi sembra una sorta di sopraffazione. Non amo molto la televisione. Però detto questo non voglio sembrare un passatista. La televisione fa parte del progresso, della tecnologia da cui i nostri tempi sono contrassegnati, non la si può ignorare. Il discorso è sul modo in cui questo strumento, questa tecnologia è usata dal potere. Come sempre la tecnologia in sé è innocente, è neutra, anzi la tecnologia ci ha liberato da parecchi mali, da molte angosce, da molta fatica e schiavitù. Ma è il modo in cui il potere se ne impossessa, per tentare di dominare questi strumenti e quindi di dominare le masse, che mi preoccupa.

D: La sua audace ricerca linguistica risponde ad un intento di contestazione del potere?

R: Sì, certo, credo che sia il segno più evidente della mia scrittura.

D: Come vede il futuro in un momento tanto grave?

R: Sono un inveterato ottimista anche se sono un lamentoso, ma credo che quella di lamentarsi sia la condizione dello scrittore, perché lo scrittore è sempre in una posizione critica nei confronti del tempo in cui vive, guai se non fosse così. Non può essere il laudatore dei tempi; neanche in un'ipotetica società perfetta lo scrittore dovrebbe lodare il tempo in cui

vive, dovrebbe invece esserne sempre la coscienza critica. Siamo vivendo in un tempo d'imposizione tremenda, in un tempo di mutazione, di mutazione culturale, e quelli che erano gli ideali in cui avevamo creduto sono crollati; ma oggi, e rischio la retorica, vedo anche dei segnali che in questo momento mi confortano, vedo che i giovani vivono una sorta di saturazione e di rigetto di ogni imposizione. Ci sono dei giovani serissimi, studiosi. Nel campo sociale ci sono quelli del volontariato che sono veramente segno di speranza e di ottimismo. Si spera che le vecchie generazioni compromesse, di cui io faccio parte, vengano spazzate via al più presto e che i giovani possano realmente farsi alfieri di quella che Vittorini chiama «coscienza di nuovi doveri». La generazione di Vittorini e di altri scrittori è stata sfortunata perché è vissuta sotto il fascismo. Vittorini ha pubblicato *Conversazione in Sicilia* nel '41, in piena guerra. Oggi le dittature sono molto più subdole, sottili, certo non abbiamo più la dittatura, ma ci sono altri regimi che sono più insinuanti, pericolosi. C'è una falsa libertà e tutto viene falsificato.

D: Quali cambiamenti ha portato il sindaco Formentini nel milanese? Il clima di razzismo che qui si respira è adeguatamente espresso dai mezzi di comunicazione?

R: No, questa non è una città amministrata bene. Oggi un articolo di Montanelli del «Corriere della Sera» denuncia la sconfitta di questa amministrazione. Con i revanscismi, perché la Lega è un movimento revanscista, con le chiacchiere, non si amministrano le città, città come Milano, come Napoli, Palermo. Amministrare queste grandi città non è facile, perché ogni giorno si ha a che fare con problemi quali la delinquenza, l'inquinamento, la scuola, la sanità, la disoccupazione, il traffico. Ci vuole molta umiltà e soprattutto la consapevolezza degli strumenti che si hanno a disposizione per amministrare una città. Mi ha fatto veramente male sentire in questi giorni le ventate di xenofobia, l'alleanza che il PDS, un partito progressista, ha stabilito con la Lega per la riforma della legge sull'immigrazione, la legge Martelli; ecco, questo è un segno della

nostra mancanza di memoria storica. Non bisogna dimenticare che il nostro è un paese d'immigrati. Mi sembra un errore, mi sembra un'impostura vedere l'immigrazione solo sotto l'angolazione dell'ordine pubblico, e sottovalutare che essa è fatta da poveracci spinti dal bisogno, che vengono qui a riempire dei vuoti, fanno dei lavori pericolosi che nessuno vuol fare; quindi perseguitare queste persone, non dare accoglienza, come ha fatto Milano distruggendo i centri di accoglienza, mi sembra un insulto alla civiltà, mi sembra un errore, da parte poi di un paese che avuto la stessa storia di questa gente.

D: Sta scrivendo un nuovo romanzo?

R: Sì, sono all'inizio, mi pare impudico parlarne in anticipo. È un romanzo ambientato nel presente, non è più un romanzo storico. È un po' sulla linea de *L'olivo e l'olivastro*, ma questa volta non in forma di viaggio, ma in forma narrativa con dei personaggi.

D: Il tema del viaggio ricorre sempre nelle sue opere perché è un'esperienza personale?

R: Sì, è un'esperienza personale ma è anche una cifra narrativa che mi ha insegnato Vittorini. Prima la letteratura siciliana si svolgeva in mondi chiusi, l'Acitrezza di Verga, oppure le stanze borghesi di Pirandello, la piazza di Sciascia. Vittorini è stato il primo a cimentarsi nel tema del movimento, del viaggio che è un atteggiamento anche di tipo ideologico. Ce lo ha insegnato con *Conversazione in Sicilia* e poi con *Le città del mondo*.

D: Se fosse al mio posto quale domanda si porrebbe?

R: A che serve la letteratura? Credo che la letteratura sia assolutamente gratuita, che nel momento in cui la si fa non ci si aspetti una ricompensa, poi può darsi che miracolosamente possa servire ad un lettore che tu non conosci, che legge il tuo libro e stabilisce con te un rapporto. Pochi giorni fa sono stato in un paesino toscano, Castiglioncello, e un signore d'origine pugliese mi ha detto che io avevo in qualche modo influenzato la sua vita: si era imbarcato su una nave e aveva visto il mio libro *Il sorriso dell'ignoto marinaio* in vetrina, e, incuriosito dal titolo, lo ha letto; poi ha letto tutti i miei libri e mi ha detto che questi libri sono stati determinanti per le scelte della sua vita. Se la letteratura può influire sulle scelte di vita, una funzione ce l'ha. Ma la lotta della letteratura è impari nei confronti dell'economia, della politica e di altre forme. Però ha dei tempi lunghi la letteratura, al contrario dell'economia e della politica. C'è la vaga speranza che si possano lasciare, per usare la solita immagine, dei messaggi nella bottiglia e che prima o dopo possano arrivare a qualcuno.

Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996.

Dopo la fine è un testo di critica letteraria che non si pone ambizioni teoriche, ma vuole essere un dialogo con la letteratura rivisitata, da Omero ai moderni, sotto la lente-categoria del 'postumo'. In realtà, come si vedrà da qui a poco, il filo rosso che percorre *Dopo la fine* è una riflessione sul presente, un interrogarsi sul 'ruolo' della critica letteraria e della stessa letteratura nella società attuale.

Libro di critica e non di teoria letteraria: non si costruiscono postulati teorici, non si accetta nessuna posizione preconstituita; la teoria letteraria è l'orizzonte, lo sfondo in cui già ci si trova. Ferroni parla da critico e storiografo letterario, quindi parla del postmoderno dal punto di vista della letteratura, ma né della letteratura né del postmoderno offre una definizione. La disinvoltura con cui rinuncia a chiarire cosa intende per letteratura e postmoderno sembra dipendere non dall'intenzione di liquidare il problema, ma dall'ambiguità e dall'elasticità concettuale dei termini stessi, come se in presenza di troppe mappe si ribadisse che un'altra sarebbe di troppo. Di qui la volontà di impiegare i due termini come dati scontati, in modo globale e generalizzante: «in questo saggio si evitano scelte rigide per la designazione delle "opere" e in genere degli oggetti artistici e letterari, seguendo così l'uso comune: è l'ottica stessa del saggio a imporre uno sguardo all'universo artistico nella sua globalità, negli effetti e nei rapporti percepibili entro la consistenza e la persistenza materiale dei prodotti dell'arte. Da questo punto di vista, la specificità di ciò che chiamiamo letteratura si riconosce, prima che in codici e strutture interne, nella fisicità della scrittura, nell'essenzialità dell'atto della lettura, e nelle tradizioni che scrittura e lettura costituiscono» (pp. 10-11).

Ferroni, dunque, rifiuta ogni limitazione della nozione di letteratura entro orizzonti teorico-estetici preconstituiti, soprattutto perché il venir meno delle certezze della critica strutturalista e postrutturalista e dell'imperialismo di quella critica basata sui modelli desunti dalle scienze umane (psicoanalisi, antropologia, linguistica, sociologia) che hanno finito «per allontanare da un "ascolto" autentico dei testi» (p. 40), impone oggi alla critica letteraria di «saper ricavare i propri principi dalla esperienza stessa della letteratura» (p. 40): occorre fare «un bagno storico-filologico» (p. 41) e guardare da vicino alle condizioni di vita dei testi e al loro rapporto con ciò che ad essi è esterno. È ribadito più volte il rifiuto della

'chiusura' del testo, la necessità di una critica impegnata a far parlare i testi nel loro rapporto col mondo. La letteratura è intesa come testimonianza, *monumentum*, fissazione della precarietà della vita in qualche cosa di resistente, stabile. Se l'atto dello scrivere rinvia a una vita futura, a un agire 'dopo', l'atto del leggere si costituisce come un guardare da 'dopo', riappropriandosi di una realtà ormai consumata, sentendo vivo un passato morto. La letteratura conserva e prosegue la vita dopo la morte. Qui si cerca di interrogare non le «valenze mitiche, simboliche, ideologiche, metafisiche, che può assumere il rapporto di ogni scrittura con un "dopo", ma ci si porrà qualche domanda sui modi in cui essa viene determinata dalla finitudine e dalla casualità dell'esistenza». In questo senso «si presta attenzione alla natura materiale della scrittura stessa, ai limiti spaziali e temporali del vivere concreto, alla stessa accidentalità e precarietà dell'esistenza individuale e collettiva, vale a dire quella dei singoli autori e a quella dei gruppi sociali, della civiltà, e delle culture. La condizione postuma delle scritture si costituisce prima di tutto nell'inevitabile rapporto di ogni esperienza con la morte e con la rovina» (p. 10) e nel permanere di qualche cosa proprio al di là della morte.

La dimensione postuma delle scritture chiama direttamente in causa l'impegno a ri-finire l'opera, a condurla alla perfezione: ogni *monumentum* che voglia sopravvivere alla vita degli autori, cerca necessariamente quella condizione di compiutezza e perfezione che gli permetta di durare nel tempo. Ma «su ogni impresa di questo tipo grava la minaccia dell'incompiutezza, del non raggiungimento della finale perfezione» (p. 8): può così accadere che l'opera sia portata a termine, ma non sia riconosciuta degna di una vita postuma; che l'opera resti inedita, perché non conclusa, non portata a perfezione o non considerata soddisfacente dall'autore, e che riceva questa vita postuma contro la volontà di chi l'ha composta.

Dal termine «postumo» si irradia una «costellazione semantica» che tende progressivamente ad allargarsi; all'essere dopo si può guardare da prospettive diverse: possono essere riconosciuti come postumi non solo un autore, un'opera, una tradizione, ma anche un lettore e chiunque si rapporti a quegli oggetti postumi. L'attenzione al postumo chiama in causa una «selva di altri termini», cioè tutto quanto che è riferibile al 'dopo', alla 'fine', come «postero»,

«postremo», «estremo», «ultimo», «tardivo», «finale»; il «concludere», «terminare», «realizzare», l'«interruzione», il «non concluso», l'«incompiuto», il «corrotto», l'«imperfetto», il «frammento», la «lacuna», ecc. «Rispetto a tutti questi termini "postumo" sembra comunque indicare un di più, un oltre, una dimensione estrema, in cui nello stesso tempo qualcosa sopravvive, in cui, nel segno della fine si dà una continuazione, una eredità» (p. 15).

Ed è proprio a partire dalla letteratura intesa come «eredità», da questo rapporto tra letteratura e mondo, che Ferroni investe la critica letteraria di una nuova funzione. La lettura-interpretazione dei testi non può prescindere da un atteggiamento storico che tenderà a trarre in luce le risposte che ogni opera dà al costituirsi del tempo, alla vita individuale e collettiva che si svolge intorno ad essa e le domande che essa pone a noi che la leggiamo. Quella che si delinea è la proposta di una critica che senza assumere ideologie precostituite, si pone però sempre come forma critica delle ideologie, del presente. E non a caso le *auctoritates* richiamate da Ferroni, come «punti di riferimento» (p. 42) essenziali, i nomi più adatti a rispondere a quelle domande che una letteratura postuma pone, sono quelli di Benjamin, Bachtin, Auerbach, Curtius, Lotman, Adorno, Folena, Timpanaro, Orlando e quelli di alcuni poeti attivi anche come critici (come Luzi, Zanzotto, Fortini).

In un momento storico come quello attuale in cui la presenza e il ruolo della letteratura appare ormai esaurito, critica e storiografia letteraria si sentono 'ultime', giunte tardi, si affidano all'incerta scommessa della sopravvivenza della parola scritta, che sembra arrivata al capolinea. Proprio per questo continua ad avere un certo rilievo (nonostante il diffondersi al proposito di pareri contrari) la storiografia letteraria, che si concepisce appunto come storiografia postuma, come sguardo da «dopo». La proposta di Ferroni di guardarsi da «dopo» ha un valore provocatorio. Ogni operazione storiografica ha un carattere provvisorio, è sempre dettata da una prospettiva interpretativa, ma ha anche un valore operativo. Tentare di diventare storici di se stessi, staccarsi dalla realtà in cui si è immersi per individuarsi, è un'operazione difficile, temeraria, perché si ha a che fare con un processo ancora in corso, non concluso, di cui non è possibile prevedere gli esiti. La difficoltà non esime dal tentare, anche perché cercare di oggettivare la contemporaneità è un'operazione legittima, e in un duplice senso: lo è nella misura in cui è legittima ogni operazione storiografica, ed è legittimata dalla preoc-

cupazione (che si traduce per Ferroni in imperativo etico) di diventare storici di se stessi, perché la paura per il 'dove si sta andando' pone la necessità di prevenire un 'ormai è troppo tardi'.

In ogni operazione critica e storiografica strettamente intrecciate sono le questioni dell'inizio e della fine, perché solo «dopo la fine» si può prendere la parola. Questa è la proposta paradossale di Ferroni: porsi in una prospettiva postuma, anticipare. Porsi «dopo» vuol dire mettersi nella condizione di oggettivare e quindi di *poter parlare*: saldando un inizio ad una fine è possibile pensare al presente come a un già vissuto, come a un processo concluso, perciò dotato di senso, figura compiuta di cui si può avere coscienza. Solo dalla prospettiva dalla morte nasce la possibilità della rappresentabilità-individuazione, senza la quale non si riesce ad agire. La progettazione parte sempre da un crollo, da una morte, e qui si vuole progettare proprio la prevenzione di una potenziale catastrofe. Il 'dopo' di Ferroni è un volersi porre oltre l'orizzonte contemporaneo per prospettare una critica adeguata al secolo nascente: l'ottica del postumo, cioè di chi si pone dopo la fine del postmoderno, e quella di chi mentre si riferisce alla problematica postmoderna, ne assume però la forma critica, cioè vuol farsi riflessione dal suo interno.

Dopo la fine nasce dalla necessità di guardare nel fondo della situazione contemporanea, proponendo un rilancio della letteratura e della critica letteraria come capaci di esercitare una funzione sociale, cioè di essere la coscienza critica del mondo attuale, funzione che oggi hanno perduto. Questo visitare il postmoderno da una prospettiva postuma sembra nascere da un 'pegno d'amore' per la letteratura. Come risposta all'angoscia della situazione contemporanea, Ferroni propone un prospettivismo ottimistico, egli è cioè fiducioso nelle potenzialità di quella che chiama «ecologia letteraria». Il libro è animato da un imperativo etico: è necessario porsi dopo la fine perché non sia troppo tardi. Compito della letteratura è essere capace di attualizzarsi, adornianamente, come «promessa di felicità». L'ottimismo di Ferroni è già nella scelta del titolo: prospettare un 'dopo la fine' anziché un 'dopo la morte' è già di per sé significativo. Il termine morte ha una carica negativa, rimanda a una pesantezza o naturalistica o mistica, per cui mal si adatta a prospettare un possibile dopo, a pensare al ricominciamento. Se questo è il tempo dell'angoscia, angoscia segnata da una duplice mancanza, il 'non più' della storia passata e il 'non ancora' del tempo che deve venire, è da

questa angoscia che sorge una sfida. Il modello di questa sfida è, per Ferroni, uno «dei vertici più alti» (p. 94) fra le opere critiche e storiografiche della modernità, *La letteratura europea e il Medio Evo latino* di E.R. Curtius, opera nata proprio dalla preoccupazione «per le “rovine”, per la catastrofe incombente su una tradizione “europea”, sentita come nodo integrale di valori e di esperienze (sotto il segno della “memoria” e della “bellezza”), esposta ormai ad una possibile fine dalle molteplici forme di barbarie affacciate in questo secolo» e retta da una «viva attenzione [...] per la letteratura capace di confrontarsi con la propria fine, di riconoscere la propria vita nel proprio essere esposta alla morte» (p. 95).

L'opera di Curtius si presenta come un confronto con la catastrofe: mentre nella società circostante arretra il senso della storia e il presente sembra ancorato a un non-senso, in preda all'irrazionalità, lo sguardo alla tradizione si impone come uno sguardo 'ultimo', finale, una sfida ad ogni crisi. Curtius (e Ferroni sulla sua scia) riconosce la tradizione occidentale proprio nella sua capacità di costituirsi come 'eredità' entro la civiltà del libro e della scrittura: attraverso lo strumento libro essa è riuscita a far vivere nei secoli un «presente atemporale», a riappropriarsi del passato in una «relazione di essere» (p. 95), in uno scambio sempre libero tra presenze anche lontanissime nel tempo e nello spazio. Il capolavoro di Curtius è chiamato in causa da Ferroni proprio per la partecipazione al nuovo senso di rovina che l'accelerazione verso la modernità fa gravare sulla civiltà del libro e della scrittura: le catastrofi di questo tempo sembrano preparare effetti analoghi a quelli provocati dal crollo del mondo antico, annunciando una sorta di nuovo Medioevo. Ma Curtius avvertiva che proprio dalle rovine della cultura antica il Medioevo costruì quella civiltà del libro e della parola, quel sistema di valori, che è il fondamento dell'unità culturale europea. Insomma, questa stessa tradizione è nata e si è sviluppata all'interno di una catastrofe, affermando se stessa e prolungandosi nei secoli, offrendo così le categorie essenziali per la costruzione dell'uomo occidentale, per la ricerca della libertà e della bellezza. Se nel Novecento essa è costretta ancora una volta a fare i conti con la catastrofe, ciò appare a Ferroni quasi un ritorno all'inizio del ciclo, quasi un ritrovare la situazione da cui essa era partita e su cui si era costruita.

La riflessione di Ferroni intorno alla letteratura è una interrogazione politica sulla funzione-destino della letteratura stessa. In *Dopo la fine*, la letteratura sembra aver perso la tensione verso il futuro: se essa aveva sempre collaborato all'a-

vanzamento della storia, ne è sempre stata la coscienza critica, oggi ha abdicato a questo ruolo per il mantenimento dello *status quo*. L'adesione (il non rifiuto) alla modernità è qui intrecciato strettamente con una critica a gran parte dei suoi esiti, con il richiamo al valore di una tradizione che sta dissipandosi. È insomma in questione il destino della poesia davanti alla storia, la debolezza della letteratura di fronte alle terribili sfide del secolo: il libro è una appassionata domanda sulla vita della tradizione nel tempo, su ciò che la letteratura ha continuato a testimoniare per la nostra civiltà nella società di massa, tra i disastri e le barbarie del Novecento. Si privilegia il movimento dialettico della storia verso il futuro, entro una visione escatologica per cui la cultura ha il compito di preparare una società migliore: il saggio è attraversato da una tensione morale per un futuro liberato dagli orrori presenti. La letteratura ha dunque una funzione parallela a quella della politica, un 'compito'. Ogni pagina di Ferroni è perciò una denuncia dell'orrore, una strategia di attacco e di difesa, un appello finale per la verità.

Ferroni espone allo sguardo della fine il proprio discorso. Se la letteratura è un'ombra non pacificata, in Ferroni agisce l'ostinazione morale a farla rivivere come valore. La letteratura, interpretata secondo Curtius, è capace di far vivere in un «presente atemporale», a rendere presente il passato come «relazione di essere», e per questo Ferroni richiama il concetto di «ripresa» che Kierkegaard illustra in *Timore e tremore*: l'essere dopo è un poter ricominciare, «la vera ripresa è un ricordare procedendo», è un modo di essere nel presente «all'incrocio di passato e futuro»: l'esperienza del ritorno è riferita a qualcosa che è già stato. Il ritorno però contiene in sé «un libero movimento in avanti, concentrato in una "felice certezza". La ripresa fissa una pienezza che si dà "dopo", ed è cosa diversa dal ricordo e dalla reminiscenza, che invece sono turbate dal senso della distanza di ciò che è stato, dallo struggimento e dalla nostalgia» (p. 109); e Ferroni non è un passatista, un nostalgico. Kierkegaard delinea l'ideale del «dopo» e con il concetto di ripresa opera una sorta di superamento della chiusura dell'*Aufhebung* hegeliana: «La ripresa è una sposa amata di cui non accade mai di stancarsi, perché ci si stanca solo del nuovo, mai del vecchio e la presenza delle cose a cui ci si è abituati rende felici. Ma riesce ad essere interamente felice chi non si inganna col pensiero che la ripresa debba dargli qualcosa di nuovo; chi si inganna con questo pensiero ben presto si stanca della ripresa» (p. 109). La conoscenza, dunque, intesa come reminiscenza, il progredire come un 'quel che è stato sarà'.

Ferroni intende il termine postmoderno, come si è detto, in senso generale, come l'«orizzonte dominante della cultura contemporanea» ed evita di riferirsi «ai diversi usi del termine *postmoderno* e alla fittissima discussione che si è sviluppata in proposito» (p. 147). Si preoccupa di dire che tale definizione è basata su «capziosità teoriche e sulla decisione (consueta per molti intellettuali) di “non vedere” ciò che accade intorno», che «difficile e aleatoria può essere l'ascrizione al postmoderno di tanti fenomeni degli ultimi decenni di questo secolo» (p. 124), ma non si preoccupa di definire la sua posizione in merito. Ed essendo *Dopo la fine* una meditazione sulla modernità, era necessario, forse, prendere una posizione più netta. Il termine postmoderno, infatti, come forse nessun'altra categoria critica di teoria culturale, ha reso possibile il pensare fenomeni culturali, sociali, economici, sotto un unico segno, ha fatto muovere con troppa disinvoltura fra elementi diversi, rivendicando, perciò, una sua universalità, agendo come forza omologante fra le diverse sfere della società, della cultura, dell'economia. Il solo pronunciarlo fa porre analogie, relazioni, si propone come teoria unitaria dell'esistenza, esprime lo 'spirito dei tempi', dimenticando che c'è anche 'uno spirito delle leggi'. Politologi, filosofi, critici letterari, urbanisti, parlano tra di loro del postmoderno, senza che il concepire un concetto così globale, interdisciplinare, sia messo in discussione. Il postmoderno è un termine che ignora la specificità di particolari campi, le dinamiche che oppongono, per esempio, la letteratura all'economia, ha un disinteresse per i luoghi e i contesti storici; è un modo di pensare alla totalità senza vigilanza critica, senza cautela nell'omologare realtà diverse sotto un unico segno.

Se la letteratura e le arti della tradizione sono giunte a un punto finale, si collocano «dopo» una storia che appare esaurita, Ferroni non assume, come si è detto, un atteggiamento passatista. Se la letteratura è stata privata del suo ruolo essenziale di formazione di coscienza e di modelli di vita, rispetto alla deriva postmoderna si può scoprire una continuità tra modernità e tradizione, una loro comune appartenenza all'orizzonte della coscienza, dell'esperienza, del valore, della passione, della ragione.

Sia la tradizione classica che quella moderna hanno collaborato alla ricerca di una civiltà libera e razionale, ad un progetto di abitabilità della natura e del mondo. La letteratura, che ha consentito la nascita della razionalità moderna, contiene perciò sempre una promessa di bene, mantiene costantemente viva una ipotesi di

razionalità; anche la letteratura più negativa lavora, per Ferroni, a strutturare un edificio della ragione. Occorre che oggi la letteratura risponda alla situazione attuale, coniugando il legame con il passato alla ricerca di un futuro, nesso su cui ha insistito Theodor W. Adorno: «Lo sguardo verso il passato, verso la tradizione e la storia esaurita, nel momento in cui ci troviamo “al di là” di esse, può essere ricordo (*Erinnerung*) e sopravvivenza delle possibilità stesse che il passato non ha realizzato, ma che ha in qualche modo intuito e disegnato: può condurre a riscattare quelle potenzialità di coscienza, di ragione, di libertà, di felicità, quell'impossibile conciliazione che la tradizione dell'arte, tra conflitti, catastrofi, inganni di tutti i tipi, ha comunque configurato e organizzato con il suo secolare lavoro. Se ci rendiamo conto di essere davvero “dopo”, possiamo ritrovare nella cultura del passato quel modello di razionalità e di civiltà che essa non ha mai realizzato pienamente, quella “promessa di felicità” che essa ha sempre lasciato in sospeso: e possiamo scommettere di opporre quel modello e quella promessa a un presente ribaltato su se stesso, sulla sua neutra apparenza, che con le sue forme comunicative sembra negare ogni possibile razionalità, civiltà, felicità» (pp. 149-150).

Ferroni, dunque, non è indulgente verso concezioni disinteressate della letteratura e afferma che da sempre la letteratura ha esercitato la propria funzione sociale di coscienza critica del presente. Questo 'illuminismo' (che si traduce in una sorta di visione teleologica della letteratura) è ciò che vizia *Dopo la fine*: Ferroni contrappone la ragione all'ideologia (col rifiuto di qualsiasi tipo di ideologia pre-costituita) e pone la ragione come strumento di civiltà e di verità. La letteratura gli appare come un corpo che ha in sé la forza di partecipare alla formazione della civiltà, di costruire un mondo libero e razionale. Così Ferroni, se rifiuta di ritagliare l'oggetto letteratura, di limitarne la nozione, di fatto lo funzionalizza a un ruolo (costruzione del futuro) e la astrae come giudizio di valore (la sua capacità di essere la forma critica del presente), attribuendo perciò alla letteratura un potere che non è giusto attribuirle, perché anche i testi più nichilistici, maledetti, cambiano di segno nel momento in cui si offrono alla lettura. La letteratura, in realtà, è a-morale, può prestarsi e si è prestata a giocare ruoli qualsiasi. Se oggi essa è in condizioni marginali, se sembra non identificare il suo movimento con quello dello sviluppo della storia, se ha perso la tensione verso il futuro, se non è più coscienza critica del presente, può darsi che abbia scelto questa identità: ieri

la letteratura confermava le ideologie del progresso, oggi si pronuncia per quelle dello *status quo*. Ferroni, certo, non vuole proporre nessun programma 'positivo', ma questo suo funzionalizzare la letteratura a una costruzione morale non è condivisibile, perché la letteratura è questo ma è anche altro, ed altro ancora.

E dalla prospettiva ferroniana di una letteratura rivisitata dal punto di vista del postumo che nasce l'imperativo etico di farle recuperare una 'missione': quella ecologica. L'apologia postmoderna del mantenimento dello *status quo* ha come corollario il venir meno di qualsiasi prospettiva critica allo stato vigente di cose. Predisporre la mente ad una ecologia letteraria del postumo è l'unica via di uscita dal postmoderno, una provocazione di Ferroni per combattere lo «storicismo dell'estremo», fatto di brusio, chiacchiere, inessenziale, di simultaneità e velocità, di «angoscia della quantità» (p. 183). La preoccupazione, ben condivisibile, dell'autore è che si debba agire come se la fine ci fosse già stata, perché così non ci si potrà sottrarre alla necessità di affrontare il presente che rivela ormai i limiti della saturazione della modernità, dello sviluppo a tutti i costi, e impone la considerazione dei costi da pagare. L'ecologia «è scienza e pratica per eccellenza postuma: si svolge da dopo, per riparare, correggere, prevenire le ferite eccessive [...] essa è giustificata da un essenziale e inappellabile responsabilità verso il futuro» (p. 192).

Sulla necessità di una coscienza ecologica che sia assunzione della responsabilità, un essenziale punto di riferimento è, per Ferroni, Hans Jonas ed il suo *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*. Questo filosofo incoraggia il critico a scavare a fondo nelle derive del tardo capitalismo italiano, nello sfacelo dell'ambiente fisico e di quello mentale, nella degradazione del paesaggio e della comunicazione. Ferroni insiste su termini come rovina, disastro, barbarie, sulle terribili sfide del secolo, sulla minaccia di un crollo finale. Questo *requiem* nasce dalla preoccupazione per il destino del presente e della cultura amata. La conversazione sulla letteratura e sul suo intrecciarsi con la vita, scaturendo da un sentimento d'amore non può che condurre a questa visione funebre e postuma. Ferroni infatti si muove in funzione di un'urgenza finale, come sulla china di un baratro. Vuole ricordarci che occorre una critica, un non «sentirsi immuni da possibili disastri» che di solito si pensa tocchino agli altri e «a chi appunto non può più parlare»: «esprimere preoccupazione per gli aspetti negativi e "finali" che essa [la società postmoderna] presenta non equivale ad accelerare il

cammino verso l'«apocalisse», ma conduce sovente ai soli credibili tentativi per arrestarlo». È una scommessa sulla «forza del pessimismo come strumento di salvaguardia della vita e del futuro», giacché il «pessimismo e l'ansia della fine tendono a proteggere la vita» (pp. 142-143).

La fine della storia è un'illusione. La storia c'è e ci sarà, e la storia attuale richiede una maggiore coscienza della storia stessa giacché più di prima essa ha prodotto deformazione, aggressione, violenza. Esorcizzando tutte le tentazioni apocalittiche non ci si sottrae alla constatazione del carattere allarmante della situazione. L'ecologia è intesa non come culto della 'integrità' della natura, ma come atteggiamento di responsabilità verso il futuro. Il campo di questa 'ecologia della letteratura' è vasto, include problemi politico-culturali, teorici, pratici, e Ferroni non vuole certo offrire ricette né regole, né un manuale d'azione. In un mondo come quello attuale, dove tutto è intrecciato nel modo più complesso, dove si sovrappongono culture e storie diverse, dove l'allarme ecologico impone interventi globali e responsabili, si ha un bisogno estremo di interpretazioni e interventi che tengano conto di tutti gli elementi in gioco nello spazio e nel tempo. Per questo dovrebbe praticarsi l'elementare risorsa di mantenere gli occhi aperti, di *saper vedere*. È questa l'ambizione di Ferroni, il recupero di una funzione critica della letteratura.

Dopo la fine c'è ancora una carta da giocare, una scommessa su cui contare, quella della «letteratura ecologica», capace di costruire una vita civile e razionale, attraverso il rilancio della letteratura stessa. Le strutture portanti su cui operare sono, per Ferroni, la scuola e l'esperienza fondamentale della lettura, due momenti che sono ancora in grado di esercitare alla socialità e all'attività critica, due valori abrogati dall'ideologia postmoderna. La lettura è «esperienza determinante nell'elaborazione di coscienza e nella formazione di modelli mentali» (p. 170); essa si costituisce come recupero di quel «tempo lento, quel silenzio e quella distanza» (p. 171), che sono consustanziali all'autentico ascolto contro i tempi veloci della vita contemporanea. Solo a partire dalla distanza-lentezza connaturate all'autentica lettura si dà la possibilità di formulare giudizi critici sulla realtà e sul mondo, allontanandosi dalla cieca immediatezza.

Monica Lanzillotta

Finito di stampare nel mese di luglio 1996
presso le Arti Grafiche Rubbettino
Soveria Mannelli (Catanzaro)