

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia

A large, thin brown circle that frames the central text.

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

IN REDAZIONE
FILIBERTO WALTER LUPI

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

12, 1997

SAGGI

GRAZIA SOMMARIVA

- p. 7 *FAR MERCATO DELLA GIUSTIZIA: L'INTERMEZZO METRICO DELL'EPISODIO DEL FORUM (PETR. SATYR. 14, 2)*

FRANCA ELA CONSOLINO

- p. 31 *L'ELOGIO DI GRAZIANO E LE CLARIAE CAMENAE DI GIUSEPPE SCALIGERO (AUSONIO, EPIGR. I SCHENKL)*

RENATO NISTICÒ

- p. 47 *«AI MARGINI DEL PAESE VISIBILE». LA LETTERATURA DI VITTORIO SERENI SULLE ROVINE DELL'ESTETICA*

NOTE

ALESSANDRO LAMI

- p. 79 *TRE NOTE A DUE SCRITTI IPPOCRATICI (REGIME ED AFFEZIONI INTERNE)*

ANTONINO LUPPINO

- p. 97 *THEOCR., ID. VII 82. ANALISI GRAMMATICALE E SEMANTICA*

AMNERIS ROSELLI

- p. 103 *ESERCIZI E CIBI NELLA DIETA PITAGORICA. A PROPOSITO DI IAMB. VITA PYTH. §§ 163 E 244 (E DIOG.LAERT. VIII 9)*

LUCA D'ASCIA

- p. 111 *AL DI LÀ DEL PRINCIPIO DI DIEGESI. NOTE SUL ROMANZO FUTURISTA*

ELENA FUMI

- p. 125 *IL TRIONFO DELL'AMBIGUITÀ (NOTE SU LETTERE DI UNA NOVIZIA DI GUIDO PIOVENE)*

MARGHERITA GANERI

- p. 151 *IL NAUFRAGIO DELL'IPER-ROMANZO INTERTESTUALE: L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA DI UMBERTO ECO*

INEDITI E RARI

MONICA LANZILLOTTA

- p. 165 *STORIOGRAFIA E CRITICA LETTERARIA. INTERVISTA A GIUSEPPE PETRONIO*

STEFANO FAVA

- p. 177 *INTERVISTA A EDOARDO SANGUINETI*

RECENSIONI

- p. 195 **MARGHERITA GANERI** (H. BLOOM, *IL CANONE OCCIDENTALE: I LIBRI E LE SCUOLE DELLE ETÀ*)
- p. 199 **GIOVANNA TAVIANI** (R. CESERANI, *RACCONTARE IL POSTMODERNO*)
- p. 205 **VINCENZINA LEVATO** (F. CORDELLI, *LA DEMOCRAZIA MAGICA. IL NARRATORE, IL ROMANZIERS, LO SCRITTORE*)
- p. 209 **NICOLA MEROLA** (P.V. MENGALDO, *ANTOLOGIA PERSONALE*)
- p. 213 **FRANCESCO BAUSI** (*STUDI LATINI IN RICORDO DI RITA CAPPELLETTO*)

Grazia Sommariva

Far mercato della giustizia:
l'intermezzo metrico dell'episodio del *forum*
(Petr. *Satyr.* 14, 2)

La domanda di Ascilto, *quid ergo facimus aut quo iure res nostras vindicamus?* (*Satyr.* 13, 3) segna un momento cruciale dell'episodio del *forum*: riconosciuto nella modesta tunica messa in vendita da un *rusticus* l'indumento perduto – per negligenza, a quanto pare, di Encolpio¹ – che celava in una cucitura un gruzzolo di monete d'oro, si pone il problema di come rivendicarne la proprietà. Si contrappongono, a questo punto, il parere di Encolpio, che propone di adire senza indugio le vie legali ricorrendo, se necessario, a un *interdictum*,² e quello di Ascilto, che ritiene

* La prima stesura di questo saggio è stata letta da Scevola Mariotti e Maria-Pace Pieri, che ringrazio per la generosa disponibilità e per l'attenzione dedicata al mio lavoro. Alle loro amichevoli critiche e ai loro suggerimenti molto deve la presente redazione dell'articolo, mia ovviamente resta la responsabilità delle conclusioni raggiunte. Rivolgo inoltre un sentito ringraziamento a Franca Ela Consolino per l'aiuto prestato nella revisione finale.

¹ L'antefatto dell'episodio è andato perduto, ma da 12, 5 *videbatur ille* (sc. *rusticus*) *mihi esse qui tunicam in solitudine invenerat*, e da 13, 4 *exhilaratus ego* [...] *quod fortuna me a turpissima suspicione dimiserat* sembra di poter arguire che l'indumento, smarrito o abbandonato (da Encolpio?) fosse stato raccolto dal *rusticus* e poi Ascilto avesse ingiustamente accusato l'amico della scomparsa del tesoro. Di questo episodio perduto si veda la ricostruzione tentata da V. Ciaffi, *Struttura del 'Satyricon'*, Torino 1955, p. 30, e quella, non molto diversa, di J.P. Sullivan, *The 'Satyricon' of Petronius. A Literary Study*, Bloomington-London 1968, p. 45.

² Buone osservazioni sugli aspetti tecnico-giuridici di questo passo in L. Debray, *Pétrone et le droit privé romain*, «Nouvelle revue historique de droit français et étranger» XLIII,

opportuno evitare ogni complicazione legale acquistando *parvo aere* la tunica. Si delinea dunque tra *iudicium* ed *emptio*³ una contrapposizione che riflette, come meglio vedremo più avanti, la differenza di carattere e mentalità dei due personaggi del romanzo. Nel contesto di questo dibattito si colloca un intermezzo metrico, che la tradizione manoscritta fa seguire immediatamente alla frase che enuncia, nella forma del discorso indiretto, il pensiero di Encolpio (13, 4 *exhilaratus ego [...] negavi circuitu agendum, sed plane iure civili dimicandum, ut si nollet alienam rem domino reddere, ad interdictum veniret*), ma che gli editori moderni in genere, da Bücheler in poi, trasferiscono dopo 14, 1, ossia dopo le parole con cui Ascilto esprime il suo parere, contrario alla proposta dell'amico e favorevole all'acquisto della tunica.

Quid faciunt leges, ubi sola pecunia regnat,
 aut ubi paupertas vincere nulla potest?
 Ipsi qui Cynica traducunt tempora pera
 non numquam nummis vendere verba solent.
 Ergo iudicium nihil est nisi publica merces,
 atque eques in causa qui sedet empta probat.⁴

La trasposizione dei versi viene comunemente attribuita al filologo Anton, il quale in verità non intervenne sul testo tradito, ma si limitò a osservare, nel commento che correda la sua edizione del *Satyricon*: «*contra* indicat haec referenda esse ad c. 13, 4. Hinc versus alieno loco inserti videntur, qui melius vel post *leges timebat*, vel post *litem descendere* poni potuissent».⁵ Fu Bücheler a operare la trasposizione dei versi

1919, pp. 61-70. Si veda inoltre A. Aragosti, *L'episodio petroniano del 'forum'* ('*Sat.*' 12-15), «MD» III, 1979, p. 107, n. 17.

³ Su ciò bene Aragosti, *art. cit.*, p. 107.

⁴ Cito il testo del *Satyricon*, qui e nel seguito, secondo il testo stabilito da K. Müller in Petronius, *Satyricon, Schelmenzenen*, Lateinisch-deutsch von K. Müller und W. Ehlers, München 1983³, p. 26. Con le sigle adottate da Müller indicherò d'ora in poi classi della tradizione manoscritta, codici ed edizioni antiche del *Satyricon*.

⁵ *Petronii Arbitri Satyricon, ex recensione P. Burmanni reficta cum supplementis Nodotianis et fragmentis Petronianis*, notas criticas, aliasque et indicem uberrimum addidit Conr. Gottlob Antonius, Lipsiae 1781, *ad loc.*

dopo le parole di Ascilto,⁶ e al suo autorevole giudizio si attennero i successivi editori, fino a Carlo Pellegrino, che di recente ha sostenuto contro la *communis opinio* l'autorità della tradizione manoscritta sostenendo che non vi è sicura affinità di contenuto tra le parole di Ascilto e i versi.⁷ In effetti, ritengo che non si possa seriamente discutere il problema della collocazione dei versi nel contesto, se prima non si sia chiarito il reale significato dell'epigramma, di solito inteso (neppure Pellegrino mette in discussione l'esegesi corrente) come un'invettiva di maniera contro la venalità dei giudici,⁸ citati nel v. 6. A mio parere però i versi svolgono una tematica assai più ampia e articolata, richiamandosi, con una serie di riferimenti intertestuali, a un filone letterario ben preciso. In particolare l'ultimo distico, e soprattutto l'espressione *empta probat* del v. 6, merita di essere più attentamente considerato, sia per quanto riguarda l'esegesi sia nel suo rapporto con il contesto narrativo, poiché è nella chiusa del carne, come cercherò di mostrare, che si evidenzia il legame dell'intermezzo metrico con lo svolgersi degli eventi dell'episodio del *forum*.

Al v. 1 Müller legge *faciunt*, contro la maggioranza degli editori precedenti, i quali accoglievano nel testo la variante *faciant*, non tramandata da un alcun manoscritto antico conservato,⁹ ma presente nell'*editio princeps* milanese del 1482, nell'*editio Sambuciana* (Antuerpiae 1565 = *s*) e nella *Tornaesiana* (Lugduni 1575 = *t*). Dall'elenco delle varianti stampato in appendice alla *Tornaesiana* apprendiamo che *faciunt* si leggeva an-

⁶ Cfr. *Petronii Saturae*, recensuit F. Bücheler, Berolini 1922 (= rist. anast. Berolini 1958), p. 15, apparato: «inter *veniret* et *contra* libri carmen inserunt a nobis in inferiorem locum translatum. Similis iam Antonio sensus fuerat».

⁷ Cfr. *T. Petronii Arbitri Satyricon*, Introduzione, testo critico, commento di C. Pellegrino, vol. I, *I capitoli della retorica*, Roma 1986, pp. 28-29 e 78, appar.

⁸ Per riassumere l'esegesi corrente dell'epigramma basti citare la traduzione del v. 6 di Ehlers (in Petronius, *Satyricon*, *Schelmenszenen* cit., p. 27): «wer den Vorsitz hat, dem zahle./ sonst kriegst du die Ware nicht!».

⁹ Non la riporta infatti l'autorevole *B(ernensis)* della classe *O*, come risulta, per una svista, dall'apparato critico dell'edizione di Bücheler. Presumibilmente la lezione *faciant* dell'edizione milanese proveniva dal perduto codice (*M*) che sta alla base dell'*editio princeps*, e da questa passò per contaminazione nella *Tornaesiana* (si veda a questo proposito l'apparato della prima edizione di Müller, München 1961, p. 13).

che nel perduto codice *Cuiacianus*, autorevole testimone della classe *L*:¹⁰ abbiamo perciò la certezza che questa lezione, confermata peraltro dall'antico manoscritto *Leidensis Vossianus CXI*,¹¹ sia stata trasmessa indipendentemente dalle classi *O* e *L*.¹²

La fortuna di *faciant* presso gli editori non deriva dunque dai dati della tradizione manoscritta, ma piuttosto dall'interpretazione complessiva del carne come lamento sull'impotenza delle leggi causata dalla venalità dei giudici.¹³ questa interpretazione, a mio parere riduttiva e insoddisfacente, ha indotto a preferire al v. 1 il congiuntivo potenziale («che cosa potrebbero fare le leggi?»).¹⁴ Ristabilendo nel testo l'indicativo *faciunt* è possibile invece arrivare a un'interpretazione dei versi di più ampio respiro, riconducendoli a un filone moralistico-letterario, al quale

¹⁰ Cfr. inoltre il codice *Leidensis Scaligeranus LXI* (= *D*), basato sostanzialmente sul ms. di Cujas. Peraltro Giuseppe Scaligero stampando l'intermezzo metrico come carne autonomo preferì anch'egli *faciant* a *faciunt*: cfr. *Catalecta Virgilii et aliorum Poetarum Latinorum vetera Poematia*, cum commentariis I. Scaligeri, Lugduni Batavorum 1617, p. 229.

¹¹ Questo manoscritto, risalente all'inizio del IX sec., è un codice miscelaneo, che tramanda isolati dal contesto *Satyr.* 14, 2 e 83, 10, seguiti da *Satyr.* fr. 29 e 30 Ernout: un'esauriente descrizione del *Leidensis Vossianus CXI*, con dettagliato elenco del contenuto, è reperibile in *D. Magni Ausonii Opuscula*, recensuit R. Peiper, Lipsiae 1886, p. XVIII ss.

¹² Tramanda *faciunt* anche il *florilegium Gallicum* (φ) i cui rapporti con le classi *O* e *L* sono, anche in questo caso, difficili da ricostruire. Il florilegio ha trasmesso del carne solo i vv. 1-2 e 5.

¹³ Rivelano fin dall'inizio di aderire a questa interpretazione le traduzioni di Ehlers («wozu nützen die Gesetze?»), Ernout («Que peuvent faire les lois?»), N.W. Slater, *Reading Petronius*, Baltimore-London 1990, p. 163 («What can the laws do?»). In antico l'esegesi del carne doveva essere diversa, se il *florilegium Gallicum* gli assegnava un titolo generico, *Quod iusticia destruat per avariciam* (cfr. J. Hamacher, *Florilegium Gallicum*. *Prolegomena und Edition der Exzerpte von Petron bis Cicero, 'De oratore'*, Bern-Frankfurt 1975, p. 1). Parimenti lo Scaligero inserì i versi nella sezione *In avaritiam et pecuniam* dei suoi *Catalecta* (cfr. *op. cit.*, *ibidem*). L'appartenenza dei versi a una precisa tradizione letteraria moraleggiante, il loro rifarsi a modelli ben noti è sfuggita, curiosamente, ai critici: ancora C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the 'Satyrical' of Petronius*, «Mnemosyne» Suppl. 146, Leiden 1995, p. 24, lamenta la difficoltà di identificare la fonte di Petronio: «since the power of money was a *locus communis* in different literary genres, it is difficult to establish definitely Petronius' source».

¹⁴ Peraltro chi volesse mantenere il senso potenziale non avrebbe comunque necessità di leggere *faciant*, poiché l'indicativo si trova comunemente usato in luogo del congiuntivo dubitativo-potenziale: cfr. Hofmann-Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, II, München 1965, p. 308. Un esempio di tale uso ricorre a breve distanza dai nostri versi, proprio nella frase di Ascilto (13, 3 *Quid [...] facimus [...] aut quo iure [...] vindicamus?*).

l'*incipit* del carme mostra esplicitamente di riferirsi con la probabile allusione a un passo di Orazio lirico, in cui, come nel nostro epigramma, la crisi della giustizia è vista nel contesto più generale della dilagante corruzione dei costumi:

Quid leges sine moribus
 vanae proficiunt, si neque fervidis
 pars inclusa caloribus
 mundi, nec Boreae finitimum latus
 durataeque solo nives
 mercatorem abigunt, horrida callidi
 vincunt aequora navitae,
 magnum pauperies opprobrium iubet
 quidvis et facere et pati
 virtutisque viam deserit arduae?

(Carm. 3, 24, 35-44)

Nell'ode oraziana l'inanità delle leggi viene posta in relazione con la decadenza dei costumi, a sua volta imputata al prevalere dell'*avaritia* sulla *pauperies*: quale emblema dell'avidità di guadagno viene scelto, al solito, il *mercator*, che sfida le intemperie e i pericoli del mare per amor di lucro.¹⁵

Come si vede, i versi di Orazio hanno in comune con l'intermezzo metrico del *Satyricon* l'interrogativo riguardante le leggi e la constatazione del prevalere dell'*avaritia* sulla frugalità, sulla *paupertas*, valore importante nella società romana delle origini. Il medesimo ribaltamento dei valori etici denunciato nel carme di Orazio si trova espresso, nel distico iniziale del carme petroniano, prima in forma positiva (*sola pecunia regnat*, «trionfa il denaro come valore unico e supremo») e subito dopo

¹⁵ Celeberrima è l'immagine del mercante insaziabile di guadagno che compare in Horat. *carm.* 1, 1, 16-18, ma cfr. ad es. anche *carm.* 1, 31, 11; *epist.* 1, 1, 45. La deprecazione dell'avidità del mercante è un tema diatribico, ma, come fa notare A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963, p. 45, qui e altrove «la polemica di Orazio contro la ricchezza smisurata e insaziabile acquista un valore che va al di là della letteratura o della ripetizione di luoghi comuni diatribici».

in forma negativa (*paupertas vincere*¹⁶ *nulla*¹⁷ *potest*, «la povertà non riesce in alcun modo a prevalere»): analogamente in Orazio (v. 42) si sottolinea come nella società contemporanea al poeta la *paupertas* sia ormai considerata non un pregio, ma un disonore, *magnum opprobrium*.

Questo capovolgimento dei valori che governano il consorzio civile determina, secondo Orazio, il dilagare del crimine e *vanae*, prive di efficacia sono perciò le leggi, non più sorrette dai buoni *mores* dei cittadini, travciati dall'*avaritia*. È peraltro evidente che il discorso di Orazio non comporta alcuna svalutazione delle leggi, ché anzi il poeta auspica con energia il ritorno al rispetto della giustizia e l'applicazione di sanzioni ai colpevoli, ma soprattutto una radicale riforma della società.¹⁸ In altri termini, la polemica di Orazio non investe le *leges*, bensì è diretta contro

¹⁶ Si noti come alcuni critici abbiano interpretato *vincere*, non senza forzature, lasciandosi troppo influenzare dal distico finale dell'epigramma: così M. Heseltine e F.W. War-mington (in *Petronius*, with an English Translation, Cambridge Mass.-London 1975, p. 23) traducono «the poor suitor can never succeed», Ehlers, *loc. cit.*, «der kleine Mann der Strasse/ immer den Prozess verliert» e da ultimo Slater, *loc. cit.*, «poverty has no chance to win a judgement». Ma a chi non si limiti a vedere nella *pecunia* del v. 1 il denaro necessario per corrompere il giudice è nella *paupertas* del v. 2 la penuria di tale denaro risulta evidente che nell'*incipit* dell'epigramma si fa riferimento, proprio come nel carne di Orazio, al generale degrado dei costumi, dei *mores*, dovuta all'imperversare del *lucrum*, dell'avidità di guadagno: poiché di questo degrado morale la degenerazione della giustizia dei tribunali è una delle tante conseguenze, a *vincere* andrà attribuito un significato più generico. Analogo concetto si trova in un altro passo oraziano, *epod.* 11, 11 s. *contra [...]* *lucrum nil valere candidum/ pauperis ingenium*.

¹⁷ La variante *nuda*, attestata da codici autorevoli come il *Bernensis*, l'*Autissiodurensis* utilizzato da Pithou, il *Cuiacianus* e il *Leidensis Vossianus CXI* (quest'ultimo ms. consente di datare la lezione almeno al IX sec.) ha goduto di qualche fortuna presso editori e studiosi di Petronio quali Heinsius (che però mutava l'*aut* di inizio verso in *haud*: cfr. *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt, cum integris doctorum virorum commentariis et notis N. Heinsii et G. Goesii [...]*, curante Petro Burmanno, Trajecti ad Rhenum 1709, p. 49) e, in tempi più vicini a noi, J. Moessler, *Quaestionum Petronianarum specimen novissimum*, «Philologus» IV, 1891, p. 728 s. Leggendo però *nuda* in luogo di *nulla* il distico risulterebbe privo di *concinntas* e stentato nella sintassi, dovendosi attribuire al secondo *ubi* valore interrogativo e intendere il v. 2 come frase principale a sé stante: «che cosa fanno le leggi dove regna solo il denaro? o dove mai la povertà nuda e cruda può trionfare?». Inutile dire che *nulla* è perfettamente plausibile come rafforzamento enfatico di *non*: cfr. Hofmann-Szantyr, *op. cit.*, p. 205.

¹⁸ Secondo La Penna, *loc. cit.*, «l'ode probabilmente precede le odi romane e forse accompagna le prime formulazioni del programma etico-politico di Ottaviano dopo Azio». Il rimedio proposto da Orazio è l'educazione dei giovani (cfr. i vv. 51-54 dell'ode), volta a riformare i *mores*, sostegno delle leggi.

i cittadini schiavi dell'*avaritia*, soli responsabili dell'inefficacia delle norme giuridiche.

Se dunque, come pare, il distico iniziale del carme di Petronio fa riferimento al medesimo *topos* moralistico oraziano, che mette in rapporto la decadenza delle leggi con lo strapotere del denaro, occorrerà rivedere l'interpretazione dell'epigramma e in particolare dell'interrogativo *quid faciunt?* Proprio il confronto con il passo di Orazio potrebbe suggerire l'ipotesi di un'equivalenza *faciunt = proficiunt*, tanto più che l'uso del verbo semplice per il composto è abbastanza frequente.¹⁹ Tuttavia occorre considerare che l'epigramma petroniano sviluppa in maniera originale lo spunto fornito dall'ode di Orazio: mentre da quest'ultimo il tema moralistico era svolto più astrattamente, a colui che declama l'intermezzo metrico del *Satyricon*, come appare dal prosiegua del carme, stanno a cuore l'esame concreto delle cause della decadenza delle *leges*, della giustizia e l'analisi anche tecnica del fallimento delle istituzioni giudiziarie.²⁰ Alla luce di ciò, ritengo che si possa proporre di intendere *quid faciunt?* semplicemente come «che cosa fanno le leggi?» ovvero «che fine fanno le leggi?», «qual è il destino delle leggi in una società dominata dal culto del denaro?».²¹

¹⁹ Si vedano i numerosi esempi citati dal *Th.L.L.* VI 1, col. 102, 69 ss., s.v. Questa interpretazione del verbo, se pure mi sembra meno appropriata di quella che ora prospetterò, non sarebbe in ogni caso incompatibile con l'esegesi dell'epigramma qui proposta, purché non si dimentichi che il declamatore dei versi mira, più che a sottolineare l'inutilità di ricorrere alla legge, a illustrare quali insidie per i nullatenenti onesti si celino dietro una giustizia manipolata da chi detiene la ricchezza.

²⁰ Al v. 1 *leges* indica non solo le norme sancite dal codice, ma anche tutto il complesso delle istituzioni e delle procedure giudiziarie: cfr. Rufino, *Orig. in num.* 11, 2 *generaliter omnia ista, hoc est mandatum, iustificaciones, praecepta, testimonia, iudicia lex appellatur. Leges* ingloba dunque in sé il concetto di *iudicium*, termine che sarà introdotto al v. 5, ma anche lo trascende avvicinandosi all'area semantica di *ius* come «universa res iudicaria», secondo la definizione del *Th.L.L.* VII, 2, col. 698, 12 ss., alla voce *ius*.

²¹ Questa accezione sembrerebbe preludere all'uso colloquiale di *quid facit/ faciunt?* («che senso ha/ hanno?», «che ci sta/ stanno a fare?») documentato «per lo più nella prosa argentea e nella poesia di tono non elevato», come rileva M. Citroni, *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber primus*, Firenze 1975, p. 197, a proposito di Mart. 1, 59, 2 *inter delicias quid facit ista fames?*. Giustamente Citroni, *ibidem*, rileva l'incompiutezza sotto questo aspetto della voce *facio* del *Thesaurus*, dove tale uso colloquiale del verbo non è preso in considerazione.

All'interrogativo enfaticamente posto all'inizio dell'epigramma rispondono i versi seguenti: in una società che stravede per il denaro, in cui la *paupertas* non è più un ideale ma un peso insostenibile, l'amore per il *lucrum* è talmente diffuso da avere contagiato perfino chi dovrebbe essere immune dalla cupidigia, avendo scelto, per coerenza coi principi che professa, di vivere ai margini della società. È costui il filosofo cinico, che «tira a campare», «sbarca il lunario» (cfr. v. 3 *traducunt tempora*)²² con i pochi viveri contenuti nella sua bisaccia,²³ eppure, influenzato da

²² *Traducunt tempora* in iunctura allitterante (altre allitterazioni si incontreranno al v. 4: *non numquam nummis e vendere verba*) equivale ad *agunt vitam: tempora* sarà stato scelto anche per comodità metrica. Per *traduco* usato in questo senso cfr. *Oxford Latin Dictionary*, p. 1957, s.v., e Tibull. 1, 1, 5 *me mea paupertas vita traducat inertis*. Una diversa esegesi della frase fu proposta da Gronovius e da Broucksius (cfr. Burman, ed. cit., *ad loc.*): i cinici fustigherebbero il malcostume dei loro tempi. Ora, se è vero che i seguaci di Diogene erano fustigatori dei costumi, è altrettanto vero che nel nostro contesto *traduco* non viene usato nell'accezione di «prendere in giro» o, più raramente, «rampognare» (in tale senso peraltro il verbo ricorre in genere al passivo e ha per soggetto una persona, non un'entità astratta: cfr. Mart. 6, 77, 5 e Petr. 87, 4): qui il verbo è strettamente connesso all'ablativo strumentale *Cynica [...] pera*, che ne chiarisce il significato. La frase vuol dire: «quegli stessi che tirano a campare, che si sostentano con la bisaccia dei cinici». L'interpretazione di Gronovius e Broucksius è perciò da escludere, benché la si ritrovi nella traduzione di Heseltine (*loc. cit.*: «the very men who mock at the times by carrying the Cynic's wallet») e benché di recente l'abbia riproposta E. Courtney, *The Poems of Petronius*, «American Classical Studies» 25, Atlanta 1991, p. 17. Più corretta la traduzione di Ernout (Pétrone, *Le Satyricon*, Paris 1923, p. 11: «ces philosophes que tu vois chargés de la besace cynique»), ma rende meglio l'idea di sforzo implicita in *traduco* la pur libera versione di Ciaffi: «chi pei giorni strascina la cinica borsa» (cfr. Petronio, *Satyricon*, a cura di V. Ciaffi, Torino 1967, p. 15).

²³ I mss. tramandano l'assurdo *cera* (lezione del *Cuiacianus*, del *Leidensis Vossianus CXI* e dei codici più autorevoli della classe *O*) o *coena* (quest'ultima lezione è, verosimilmente, 'rabberciatura' congetturale della prima: l'hanno tuttavia accolta nel testo molti editori, intendendo *Cynica cena* come «le misere cibarie dei cinici»: si veda, a questo proposito, la nota di Erhardus *ap.* Burman, *loc. cit.*). *Pera* è brillante congettura di Heinsius, che sottolineava il valore emblematico della bisaccia, caratteristica dei vagabondi e dei mendicanti (ancora oggi, del resto, noi associamo alla figura del 'barbone' il fagotto, la borsa che egli tiene sempre con sé, contenente i suoi miseri averi: cfr. i termini colloquiali inglesi *bagman* [sul quale si veda *The Oxford English Dictionary*, I, p. 884, s.v.] e *bag lady* per indicare il *clochard*, nonché la locuzione inglese *to turn to bag and wallet* per *to become a beggar* [*ibidem*, p. 881, alla voce *bag*]) e perciò quanto mai adatta a rappresentare la scelta di vita dei 'filosofi straccioni'. Sulla bisaccia di Diogene cfr. *Anth. Pal.* 7, 67, 5; 6, 293, 3-4 e A. La Penna, *L'intellettuale emarginato nell'antichità*, «Maia» XLII, 1990, pp. 3 ss. La bisaccia è insomma emblema, insieme al *baculus*, della voluta *paupertas* del Cinico, introdotto ad accentuare ancor più la paradossalità della situazione: perfino chi ha abbracciato la frugalità come scelta di vita viene travolto dalla generale cu-

una società tanto corrotta, si lascia non di rado²⁴ indurre a *vendere verba* in cambio di denaro sonante (*nummis*).

L'espressione *vendere verba*²⁵ ha suscitato molte perplessità e discussioni tra gli esegeti, ma credo che essa sia spiegabile attraverso il riferimento a un altro *topos* moralistico che risale almeno a Sallustio (cfr. *Catil.* 14, 2 *quos manus atque lingua periurio aut sanguine civili alebat*), come ho cercato di dimostrare in altra sede.²⁶ *Vendere verba* sembra alludere alla falsa testimonianza resa in tribunale da un individuo prezzolato.²⁷ *Vendere verba* equivarrebbe perciò a *vendere periuria*, con un'allusione al falso testimone venale del tutto appropriata in un epigramma che fin dall'*incipit* si dimostra ispirato agli stereotipi della letteratura moralistica: il riferimento alla vendita di false testimonianze come espediente per sbarcare il lunario o addirittura come vera e propria 'professione' è anch'esso luogo comune moralistico, come dimostra Iuv. 14, 218-221 *cum pectere barbami coeperit et longae mucronem admittere cultri, falsus erit testis, vendet periuria summa exigua et Cereris tangens aramque pedemque*. Il verso di Petronio sembra aver trovato un'eco in Mart. 5, 16, 6 *sollicitis velim vendere verba reis*, dove però si fa riferimento al *causidicus*, all'avvocato che per denaro, violando così la *lex Cincia* che vietava al *patronus* di ricevere compensi (cfr. *ibidem*, v. 8 *et fiet vario sordidus aere sinus*), si presta a difendere il reo. Il passo di Marziale confermerebbe in ogni caso che l'espressione *vendere verba* era posta in relazione con l'ambito forense. Proprio sulla base del confronto con il verso di Marziale e con Ov. *am.* 1, 10, 37-40, nonché con Tac. *ann.* 11, 5, 2 (questo passo, relativo alla venalità e la *perfidia* degli *advocati*,

pidigia di denaro. Sulla figura dell'intellettuale cinico 'straccione' (non necessariamente si trattava di poveri 'proletari', più spesso erano ex ricchi o benestanti che avevano scelto questo tipo di vita) si veda A. La Penna, *art. cit.*, pp. 3 ss.

²⁴ Per *nonnumquam* in unione con *solet* cfr. Quint. 7, 1, 18.

²⁵ Ritengo che *verba* sia senz'altro da preferire alla lezione *vera*, che, tramandata dal codice *Leidensis Vossianus CXI*, ha goduto di qualche fortuna presso gli editori: ho discusso diffusamente la questione in 'Ora manusque vendere': fortuna di un motivo sallustiano, «Atene e Roma» n.s. XXXV, 1990, p. 27 s.

²⁶ Si veda l'articolo citato nella nota precedente.

²⁷ Segue questa interpretazione E. Courtney, *loc. cit.* («*vendere verba*] as witnesses»), senza aggiungere altro.

mostra anch'esso, come dirò meglio più avanti, interessanti punti di contatto con l'epigramma del *Satyricon*), sarei ora meno categorica nell'escludere la presenza nel v. 4 di un riferimento *anche* all'illecita prestazione di assistenza come *patronus*. In altre parole, il nesso *vendere verba* potrebbe riferirsi, più genericamente, alla prestazione in ambito forense di illeciti 'servizi' basati sull'eloquio, si trattasse di rendere falsa testimonianza o di perorare la causa di un reo. Tanto meglio si potrebbe prospettare un'interpretazione siffatta qualora nella figura del cinico del v. 3 vedessimo un'allusione a personaggi e situazioni del *Satyricon*, secondo un procedimento tipico della tecnica narrativa petroniana: di questa possibilità parleremo più avanti.

L'espressione *vendere verba* è comunque fondamentale per la connessione logica tra il primo e il secondo distico, in quanto essa introduce il tema dei tribunali, che occupa la chiusa dell'epigramma. L'immagine dei cinici che si prestano a *vendere verba* serve a delineare il quadro desolante di una società che ha elevato il guadagno a valore supremo e ha perso completamente di vista ogni principio morale, sicché, anche nell'amministrazione della giustizia, la potenza del denaro riesce a prevalere sul diritto, vanificando di fatto l'efficacia delle leggi. La relazione di causa ed effetto tra culto del denaro e decadenza delle *leges* è sottolineata, all'inizio del terzo e ultimo distico, da *ergo*: «è per questo motivo, è a causa dello strapotere del denaro che il procedimento giudiziario (*iudicium*) non è niente altro che una *publica merces*».

Particolare attenzione merita al v. 5 il nesso *publica merces*. Intanto *merces* è rara forma arcaica per *merx*, usata tra gli altri da Sallustio, come attesta Carisio (p. 42, 10 Keil, «*merx*: Sallustius merces dixit»).²⁸ Ora, quest'uso di un arcaismo sallustiano non disdice nel contesto di un

²⁸ L'uso del vocabolo arcaico nel carne è comunemente accettato dai critici: sostengono invece trattarsi del più comune *merces*, *-edis*, sulle orme di Anton, *loc. cit.* («sic fit iudicium merces, quam quasi reipublicae auctoritate a litigantibus, qui ius obtinere cupiunt, iudices exigere possunt»), Aragosti, *art. cit.*, p. 109 n. 21, e Slater, *op. cit.*, p. 163: Aragosti intende *merces* nel «senso peggiorativo di una metafora del linguaggio corrente, cioè 'salario' di un atto illecito», mentre Slater traduce *publica merces* come «public salary». Il confronto però con Tac. *ann.* 11, 5, 2, dove ritroviamo al genitivo (*publicae mercis*) la stessa *iunctura*, conferma la correttezza dell'interpretazione *merces = merx*. Sui rapporti del passo di Tacito con l'epigramma torneremo più avanti nel testo.

componimento poetico che per più aspetti abbiamo visto risentire di quel filone letterario moraleggiante che proprio con Sallustio si fissò nei suoi tratti caratteristici; l'influsso di tale letteratura già si era avvertito nel *topos* moralistico dell'*incipit* rielaborato da Orazio e nella ripresa con *vendere verba* di un altro *topos* tipicamente sallustiano.

Per quanto riguarda l'aggettivo *publicus*, in questo contesto esso non può significare altro che «comune», «esposto in pubblico».²⁹ *Publica merces* andrà dunque inteso come «merce comune», «merce esposta al mercato», a disposizione di chiunque:³⁰ la giustizia, non più sostenuta e garantita dai buoni *mores* dei cittadini, ma passata ormai in subordine rispetto al denaro, all'*avaritia* dilagante, è divenuta una mercanzia come un'altra. *Merces publica* è dunque il *iudicium*, in quanto l'amministrazione della giustizia non è più posta al di sopra del denaro e degli interessi privati o dell'arbitrio di singoli individui, ma gestita a suon di quattrini. Tuttavia le procedure giudiziarie, pur svuotate ormai di ogni efficacia a causa della decadenza morale, continuano a esistere nella forma, coprendo l'ingiustizia di fatto con l'orpello della legalità apparente.

L'espressione *publica merces*, per quanto mi risulta, è attestata, oltre che qui, soltanto in un altro passo di autore latino (Tac. *ann.* 11, 5, 1-3), che riguarda la medesima tematica dell'intermezzo metrico del *Satyricon*:

Continuus inde et saevus accusandis reis Suillius multique audaciae eius aemuli: nam cuncta legum et magistratuum munia in se trahens princeps materiam praedandi patefecerat. Nec quicquam publicae mercis tam venale fuit quam advocatorum perfidia, adeo ut Samius, insignis eques Romanus, quadringentis nummorum milibus Suillio datis et cognita praevaricatione ferro in domo eius incubuerit. Igitur incipiente C. Silio consule designato, cuius de potentia et exitio in tempore memorabo, consurgunt patres legemque Cinciam flagitant, qua cavetur antiquitus ne quis ob causam orandam pecuniam donumve accipiat.

Tacito usa le medesima espressione petroniana *publica merx* per riferirsi alla messa in vendita dell'opera degli avvocati, per di più *perfidi* nei

²⁹ Cfr. *Oxford Latin Dictionary*, p. 1513, 4, alla voce *merx*.

³⁰ Ernout traduce *publica merces* con «marchandise publique». Più esplicita e calzante, anche in questo caso, la traduzione di Ciaffi: «merce lì al pubblico esposta».

confronti dei loro clienti: lo storico anzi va oltre, dichiarando che di nessuna merce comune si fece traffico più sfacciato che dell'eloquenza degli *advocati*. Il passo degli *Annales* mostra, in primo luogo, come Tacito abbia ripreso il *topos* del *vendere verba*, applicandolo, al pari di Mart. 5, 16, 6, ai *patroni* che mettevano illecitamente in vendita, a dispetto della *lex Cincia*, la loro eloquenza. In secondo luogo, l'uso del nesso *publica merx*, in contesto affine a quello petroniano, è indizio della comune dipendenza dei due autori da uno stesso luogo comune riguardante il 'far mercato della giustizia'.³¹

Nel finale dell'epigramma la mercificazione dei processi viene dunque imputata non solo ai giudici ma a tutta la società, corrotta dall'*avaritia* a tal punto che persino i Cinici, sedotti dal denaro, contribuiscono all'inquinamento delle procedure giudiziarie. Si dovrà a questo punto ridiscutere l'interpretazione dell'ultimo verso, nel quale compare la figura dell'*eques in causa qui sedet*. Come già s'è detto, secondo l'esegesi corrente del v. 6, si tratterebbe di un giudice venale³² che pronunzia sentenze ingiuste: questo significherebbe l'espressione *empta probat*.³³ Nessuno però, a quanto mi consta, ha reso ragione puntualmente di tale esegesi,

³¹ Queste coincidenze lessicali con i versi di Petronio (che potrebbero anche interpretarsi come ripresa diretta e consapevole del passo del *Satyricon*) sono sfuggite, a quanto pare, ai commentatori di Tacito: così E.K. Koestermann (*Cornelius Tacitus, Annalen*, Heidelberg 1967, III, p. 36) si limita a citare, a proposito della *lex Cincia*, *Ov. am.* 1, 10, 39.

³² Il fatto che si parli qui proprio di un *eques* (come è noto, fu una legge gracchiana, in seguito modificata, a conferire ai soli *equites* la prerogativa di giudicare le cause penali), mentre i giudici appartenevano, nell'età di Petronio, anche all'*ordo* senatorio, è stato variamente interpretato: presso Burman, ed. cit., p. 52, è reperibile una rassegna di pareri in proposito, influenzati dall'esegesi corrente del carne (il cavaliere sarebbe stato scelto a indicare il giudice corrotto, perché soprattutto tra gli *equites* si annidava la corruzione). Si ricordi tuttavia che il ceto equestre era quello degli imprenditori, dediti agli affari, al commercio, e quindi un *eques* si prestava bene a impersonare il giudice-mercante del finale del carne.

³³ Rende bene la frase *eques [...] emptam probat* la versione di Heseltine, «the knightly juror who sits listening to the case approves, with the record of his vote, something bought», che peraltro non mette esplicitamente in questione l'esegesi vulgata. Si vedano anche le traduzioni di Slater («the equestrian juror [...] judges things already bought and sold») e di Ernout: «le chevalier [...] ne fait qu'approuver le marché». Incompleta è invece la versione di G.A. Cesareo e N. Terzaghi (Petronio Arbitro, *Il romanzo satirico*, testo critico, traduzione e commento, Firenze 1950, p. 9), «il cavalier che siede a giudicare approva», con la significativa omissione di *empta*.

che, alla luce dell'analisi del carne fin qui condotta, mi pare alquanto forzata, tanto più che il verbo *probo* non sembra il più adatto a esprimere il concetto di «emettere», «pronunziare» una sentenza.

Ma *empta* indicherà non le sentenze, bensì l'insieme di tutti gli elementi (prove, testimonianze, arringhe difensive e simili) sui quali il giudice si basa per emettere il suo verdetto. Di *verba*, fossero essi false testimonianze o arringhe, venduti già si parlava infatti nel v. 4, e il termine *empta* si giustifica proprio come ripresa di *vendere* del verso precedente: *empta*, «comprati» saranno stati dunque dai litiganti le testimonianze, i discorsi di difesa e, si lascia intendere, ogni altra prova esibita di fronte ai giudici. Interpretato così l'oggetto *empta*, risulterà allora appropriato e comprensibile il verbo *probo*, nel suo significato normale di «approvare», «ratificare». ³⁴

Nel finale dell'epigramma si intende cioè dire che in una società dominata dal denaro, anche qualora il giudice sia personalmente equo e incorruttibile, non è però più in grado di amministrare bene la giustizia, dovendo egli emettere la sentenza sulla base di prove e testimonianze inquinate. Il giudice pertanto si troverà nell'incapacità di porre un freno alla corruzione del *iudicium*. ³⁵ In tale contesto, se il procedimento giudiziario è descritto come *publica merces*, conseguentemente il giudice sembra visto come una sorta di vigile annonario preposto alla sorveglianza del mercato, incaricato di «saggiare», «valutare», *probare* appunto, le merci sottoposte al suo controllo.

³⁴ Cfr. *Oxford Latin Dictionary*, p. 1465, 3, s.v.: «to give official approval to (after examination, scrutiny, etc.), certify as satisfactory, pass».

³⁵ A questa forzata passività del giudice vuole alludere forse il verbo *sedeo*. *Sedeo*, come sottolineavano i commentatori più antichi (cfr. le note riportate da Burman, ed. cit., *ad loc.*), è il verbo tecnico del «presenziare all'udienza» dei giudici e dei magistrati in genere. Tuttavia tra i significati del termine viene annoverato anche quello di «to sit and do nothing», «sit around», «be inactive» (*Oxford Latin Dictionary*, p. 1725, 7, s.v.): perciò, considerata la predilezione di Petronio per le ambiguità lessicali, non sembra improbabile che al senso tecnico del verbo possa cumularsi quest'altro significato. Comunque sia, l'interpretazione di *sedeo* come «restare passivo, inerte» pare presupposta dalla curiosa lezione di un manoscritto noto al Pithou (cfr. Bücheler, ed. cit., appar. *ad loc.*) che tramandava il v. 6 nella forma *atque eques in causa, qui probat emptā, sedet*: più che una variante, questa sembra una parafrasi esplicativa penetrata nel testo.

In forma più criptica (in parte giustificata, come vedremo, dall'esigenza di creare un collegamento tra i versi e il contesto narrativo in prosa), l'epigramma svolge insomma il medesimo tema che troviamo sviluppato in Ovidio, *am.* 1, 10, 37-40:

non bene conducti vendunt periuria testes,
nec bene selecti iudicis arca patet,
turpe reos empta miseris defendere lingua,
quod faciat magnas turpe tribunal opes.

È questa di Ovidio una minuziosa disamina della corruzione dei tribunali, dove ritroviamo tutti gli elementi già incontrati prima, dalla vendita di false testimonianze all'illecita (perché retribuita, contro la *lex Cincia*) prestazione di patrocinio da parte degli avvocati: come si vede, la corruzione del giudice è presentata qui come uno dei tanti elementi, non l'unico o il principale, che concorrono alla mercificazione del procedimento giudiziario, ricapitolata nel v. 40.³⁶ In questo passo, che forse Petronio aveva presente, credo si possa trovare una conferma all'esegesi dell'epigramma sopra proposta. I versi di Ovidio possono, tra l'altro, fornire sostegno all'ipotesi di interpretazione del v. 4 (e in particolare di *vendere verba*) come allusivo in forma sintetica a due diversi misfatti, il rendere falsa testimonianza e il percepire un onorario per la difesa dell'imputato: il *vendere verba* di Petronio sembra infatti la contaminazione di due diverse espressioni ovidiane, *vendunt periuria* del v. 37 ed *empta lingua* del v. 39 dell'elegia. Questa contaminazione lessicale pare aver permesso a Petronio di compendiare in un unico verso (complice anche il *topos* sallustiano del 'vendere la bocca al crimine', come falso testimone e delatore) i due concetti della vendita di false testimonianze e della pratica dell'avvocatura a fini di lucro.³⁷ Il confronto con il passo di Ovidio sug-

³⁶ Intenderei così il v. 40: «è cosa vergognosa che il tribunale sia un mezzo per accumulare denaro», indicando il termine *tribunal* il complesso delle istituzioni deputate all'amministrazione della giustizia. Invece J.C. McKeown, *Ovidii Amores*, Text, Prolegomena and Commentary in four volumes, Leeds 1989, II, p. 228, ritiene che il sostantivo si riferisca qui alla «legislative corruption».

³⁷ I due crimini erano menzionati insieme anche in Apul. *apol.* 74 *hic advocatorum conductor, hic testium coemptor*.

gerisce inoltre l'ipotesi che nel distico finale dell'epigramma sia implicito il motivo della venalità del giudice come possibile concausa dell'inquinamento del processo: il reato di peculato commesso dall'*eques* potrà concorrere, al pari delle false testimonianze, dell'abilità dei difensori prezzolati e simili, a distorcere l'esito del *iudicium*. In nessun caso però sarà il giudice l'unico responsabile della corruzione della giustizia.

L'epigramma illustra dunque cause e meccanismi della degenerazione di quelle procedure giudiziarie cui Encolpio vorrebbe ricorrere con fiducia, forte della sua buona fede, ma che Ascilto teme (cfr. 14, 1 *contra Ascylos leges timebat*), consapevole della diffidenza che circonda i forestieri, tanto più se vagabondi e squattrinati (*ibidem*: «*quis [...] hoc loco nos novit, aut quis habebit dicentibus fidem?*»). Il giovane non dice, ma è facile per noi intuire che egli lo pensa, che i loro trascorsi poco edificanti, la stessa provenienza equivoca del gruzzolo e dello splendido mantello che hanno con sé, frutto probabilmente di traffici poco chiari, se non di rapina, sconsigliano di chiedere giustizia in tribunale. Ma Ascilto rivolgendosi a Encolpio si limita a sottolineare la loro condizione di forestieri, privi di conoscenze in città, e a sostenere l'opportunità di recuperare *parvo aere* la tunica contenente il *thesaurus*.

Se mettiamo ora a confronto i versi, come li abbiamo reinterpremati, con il discorso di Ascilto, notiamo che il distico iniziale esprime considerazioni non molto lontane da quelle con cui il personaggio del romanzo introduce la sua proposta: in una società dove solo il denaro conferisce prestigio e autorevolezza, chi è povero, anche se in buona fede, è guardato con sospetto, è destinato a soccombere.³⁸ Il resto dell'epigramma poi si presta ottimamente ad argomentare la proposta di Ascilto di evitare di impegolarsi in una *ambigua lis*: se il denaro inquina a tutti i livelli lo svolgimento dei processi, la buona fede e la ragione dei querelanti nulla potranno contro le insidie degli avversari, i quali saranno in grado di volgere la sentenza a loro favore a suon di quattrini, comprando false testi-

³⁸ Analogo concetto è espresso nei già citati passi di Orazio (*epod.* 11, 11 s.), dove, come del resto nei versi più volte ricordati degli *Amores* di Ovidio, il *topos* moralistico è applicato all'ambito erotico, alla polemica contro la venalità femminile e il rivale ricco, il *dives amator*.

monianze, facendosi assistere dai migliori avvocati e così via,³⁹ senza contare il vantaggio di cui comunque quelli godranno, essendo del luogo, rispetto a loro, privi di conoscenze in città. I versi appaiono dunque ottimamente completare l'asciutto discorsetto di Ascilto, cui conferiscono tanta efficacia da lasciare privo di argomenti contrari Encolpio, che immediatamente accoglie la proposta dell'amico.⁴⁰ Sembra perciò confermata l'opportunità di trasporre l'intermezzo metrico, così da collocarlo a suggellare il discorso di Ascilto.

Certo occorre considerare che nella tradizione manoscritta degli *excerpta* del *Satyricon* non sono affatto frequenti, per quanto almeno ci è dato sapere, errori nella sequenza degli *excerpta*, e anzi l'unico caso si può dire sicuro di un fenomeno del genere è la dislocazione di un altro intermezzo metrico, i versi su Tantalo di 82, 4.⁴¹ D'altro canto l'incertez-

³⁹ Per negare l'affinità di contenuto tra i versi e il parere di Ascilto, Pellegrino, ed. cit., p. 29, sostiene che lo scetticismo del giovane in merito al ricorso al tribunale non è motivato dalla denuncia della corrottibilità della giustizia, ché secondo la mentalità pratica del personaggio «una promessa di denaro, ch'egli sapeva ben custodito nella veste, alla persona giusta avrebbe potuto rimediare a tutto». Ma lo scaltro Ascilto usando le espressioni *ambigua lis* e *parvum aes* sembra alludere piuttosto alla possibilità per gli avversari di volgere il giudizio a loro favore con i quattrini, nonché al fatto che, come appunto spiega l'epigramma, l'inquinamento della giustizia è legata a molteplici fattori, non alla corruzione di una sola persona.

⁴⁰ Riteneva invece probabile una lacuna dopo 14, 2 Bücheler, ed. cit., p. 15 appar.: «deesse pauca puto quibus consentire se Encolpius dixerat».

⁴¹ Questo intermezzo metrico appare fuori posto nella sede in cui lo colloca *L*, mentre il *florilegium Gallicum* riporta i versi tra 20, 3 e 34, 10. Questo caso di sospetta dislocazione di un inserto metrico non sembra tuttavia del tutto assimilabile al nostro, soprattutto per il fatto che i versi su Tantalo appaiono completamente estranei al contesto in cui li leggiamo nella redazione di *L*, mentre l'epigramma sulle leggi si colloca sicuramente all'interno della discussione tra Encolpio e Ascilto: la dislocazione del nostro carne sarebbe perciò avvenuta all'interno di una sezione ristretta e ben delimitata di testo. La definizione dei rapporti tra le diverse classi della tradizione, sempre difficile, risulta ancora più problematica per quanto riguarda i versi su Tantalo, per i quali manca la testimonianza della classe *O. H. Van Thiel, Petron. Überlieferung und Rekonstruktion, «Mnemosyne»* Suppl. 20, Leiden 1971, p. 18 (seguito da Müller, ed. cit., p. 424, n. 50), ritiene che il redattore di *L* abbia ricavato i versi da ϕ e li abbia inseriti dopo 82, 4, nella prima cesura narrativa reperibile negli *excerpta*. Di recente ha ripreso in esame questo problema M. Di Simone, *I fallimenti di Encolpio, tra esemplarità mitica e modelli letterari: una ricostruzione* ('*Sat.*' 82, 5; 132, 1), «*MD*» XXX, 1993, pp. 87 ss., la quale sostiene che la testimonianza sulla collocazione originaria del carne fornita da ϕ non è attendibile e propone di inserire i versi dopo 127, 10, riferiti alla prima crisi di impotenza subita da Encolpio nel corso dell'episodio di Circe.

za che regna sui dati offerti dalla tradizione manoscritta, in particolare la mancanza di conclusioni chiare e coerenti sui rapporti reciproci tra le tre classi di testimoni, in merito ai quali gli studiosi non hanno raggiunto opinioni concordi,⁴² sconsiglia di aderire a tesi preconcepite. In questo caso l'analisi del contesto in prosa e dell'intermezzo metrico sembra confortare l'ipotesi che in un momento indeterminato della tradizione del testo i versi siano stati erroneamente dislocati.

Per evitare la trasposizione, Carlo Pellegrino ha suggerito di postulare lacuna prima e dopo i versi, supponendo che «la parte più o meno ampia di contesto perduto avrebbe dato ragione della loro collocazione e reso più plausibile il loro significato».⁴³ Ma dopo la nostra analisi penso che questo significato risulti ormai sufficientemente chiaro e tale da consigliare l'attribuzione dei versi ad Ascilto. Aderire invece all'ipotesi di Pellegrino che i versi siano stati tramandati nella giusta posizione, ma isolati da due lacune non segnalate dalla tradizione manoscritta, significherebbe presumere che il dibattito sulla decisione da prendere fosse più esteso di quanto non appaia dagli *excerpta* tramandati, e che nella lacuna trovassero posto, corredate dai versi, altre considerazioni di Ascilto sull'inopportunità di ricorrere alle *leges*. In sé e per sé una tale ipotesi non appare improponibile: è ammissibile infatti che i nostri testimoni manoscritti abbiano potuto talvolta omettere, per svista o per qualche altro motivo, l'indicazione di lacuna. Del resto in altri punti del *Satyricon* troviamo in momenti cruciali dibattiti deliberativi, talvolta molto lunghi ed

⁴² Van Thiel, *op. cit.*, p. 11, ha avanzato in merito due diverse ipotesi: secondo la prima, *L* potrebbe avere derivato i versi da *O* recependo invece da ϕ la collocazione (errata) del carne dopo le parole di Encolpio. Ma poiché al v. 4 *L* ha la giusta lezione *vendere verba solent* mentre in *O* leggiamo *verba solent emere*, lo studioso ha elaborato in alternativa l'ipotesi di una diretta derivazione dei versi da Λ , fonte principale di *L*. Nessuna delle due ipotesi appare però soddisfacente, come ha osservato Pellegrino, *ed. cit.*, pp. 28-29, che difende la collocazione tradata dell'intermezzo metrico. La soluzione di questo problema è subordinata, come nel caso dei versi su Tantalò, al chiarimento dei rapporti tra *L* e ϕ , nonché alla verifica dell'attendibilità del florilegio per quanto concerne la sequenza degli *excerpta*. Sulla base del confronto con il caso del carne di 82, 5 si potrebbe forse ipotizzare l'esistenza di una contaminazione tra le classi *L* e ϕ , ma sembra estremamente difficile stabilire con certezza quale sia l'origine della dislocazione dei versi da noi supposta.

⁴³ Cfr. *ed. cit.*, p. 29.

elaborati,⁴⁴ e in uno di questi casi è stata avanzata l'ipotesi di una lacunosità latente del testo.⁴⁵ Ma nel nostro caso un'ipotesi siffatta mi sembra difficilmente sostenibile: l'urgenza di decidere il comportamento da tenere (cfr. 14, 4 *ne interim praeda discederet*) sembra qui avere imposto a Encolpio e Ascilto discorsi deliberativi brevi e concitati.

In conclusione, delle due soluzioni proposte, salvare la collocazione tradita dei versi ipotizzando la caduta di due indicazioni di lacuna prima e dopo l'epigramma oppure trasporre l'intermezzo metrico dopo il discorso di Ascilto, quest'ultima mi pare la più economica, oltre che la più plausibile. La scelta di Ascilto di suggellare con i versi la sua proposta appare infatti particolarmente indovinata nei confronti di un interlocutore come Encolpio, che sappiamo molto sensibile per il suo idealismo e per la sua *forma mentis* di *scholasticus* ad argomentazioni tratte dalla letteratura satirica e più in generale moraleggiante. Nessun espediente poteva essere più adatto, per convincerlo ad accogliere la proposta di Ascilto, del ricorso a versi densi, come si è visto, di reminiscenze letterarie, di sottili e dotte allusioni a *topoi* moraleggianti. Mentre sarebbe stato sordo, verosimilmente, a più concreti richiami alla precarietà della loro situazione di fronte alla legge, al pericolo insito nel ricorso al tribunale, Encolpio non trova parole per ribattere alla tirata di maniera sulla decadenza della giustizia causata dal dilagare del culto del denaro.⁴⁶

⁴⁴ Questo si riscontra nella sezione del romanzo dedicata alle avventure a bordo della nave di Lica, dove i capitoli 101-103 contengono un lungo ed elaborato dibattito sulla strategia da adottare.

⁴⁵ A proposito del capitolo 117 del romanzo, dove Encolpio, Ascilto ed Eumolpo deliberano sulla maniera migliore di entrare a Crotona, V. Tandoi, *Come entrare a Crotona?* (Petr. 'Sat.' 117), in *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, Pisa 1992, I, pp. 624 ss., ha sostenuto l'ipotesi di una latente lacunosità dei §§ 2-3, supponendo che il dibattito sul da farsi fosse in origine più esteso di quanto appaia dai nostri *excerpta*.

⁴⁶ Si ricordi che Encolpio aveva motivato la sua ferma intenzione di ricorrere al tribunale con la ripugnanza ch'egli provava per gli intrighi e i sotterfugi: cfr. 13, 4 *ego negavi circuitu agendum, sed plane iure civili dimicandum*. Il vocabolo *circuitus* è usato qui nel senso traslato di «via non directa vel flexa»: cfr. *Th.l.L.*, III, coll. 1102 ss., s.v. Ovviamente Encolpio vuole alludere alla linearità morale della sua proposta (alla medesima linearità deve riferirsi l'avverbio *plane* che egli usa subito dopo) rispetto alla 'tortuosità' di quella dell'amico. Orbene, è proprio ricorrendo alle argomentazioni retoriche dei versi che Ascilto riesce a dimostrare a Encolpio che, dal punto di vista della realizzazione pratica, è

L'intermezzo metrico mette bene in risalto la spregiudicatezza del carattere di Ascilto, la sua abilità nel trarsi d'impaccio anche nelle situazioni più intricate, in contrasto con l'astrettezza di Encolpio, imbevuto di ideali libreschi, sprovveduto di fronte alla durezza della realtà quotidiana. Anche Ascilto ha il suo bagaglio culturale di *scholasticus*, ma sa usarlo con disinvoltura per raggiungere i suoi fini: qui lo adopera per mettersi in sintonia con Encolpio e convincerlo ad aderire alla sua proposta.⁴⁷

Un approfondimento dello studio dei rapporti dell'intermezzo metrico con la compagine del romanzo, a breve e lungo termine, evidenzierà molteplici funzioni svolte dai versi nel contesto narrativo, oltre a quella più immediata di conferire efficacia al discorso di Ascilto. Intanto l'improbabile immagine del v. 3 del filosofo cinico che tira a campare vendendo *verba* tradisce un'affinità con certe figure del *Satyricon* a noi ben familiari. Penso a certi intellettuali rappresentati nel romanzo, i quali dapprima ostentano di osservare i precetti delle più austere scuole filosofiche, ma subito dopo, con evidente e comica contraddizione, mettono la propria cultura e la propria eloquenza al servizio dei ricchi, *vendunt verba*, appunto. Si pensi al retore Agamennone, che dapprima fa l'elogio della frugalità (cfr. 5, 1, vv. 2 s.), per poi comparire come invitato abituale alla mensa di Trimalchione, dove viene mostrato in quel ruolo di venale adulatore da lui stesso in precedenza colpito con tanta foga oratoria.⁴⁸ E appunto come invitato abituale del liberto arricchito il maestro

invece il ricorso alla legge il progetto meno lineare, più difficile da attuarsi, a causa della degenerazione dei costumi che ha corrotto la giustizia.

⁴⁷ Slater, *op. cit.*, p. 162 sembra avere intuito ciò, quando osserva che è questo l'unico intermezzo metrico che possiamo attribuire ad Ascilto e conclude che il personaggio si esprime qui in versi per meglio convincere Encolpio: «whether these lines are his own or another's they are part of his repertoire and are trotted out to sway Encolpius». In effetti i tratti arcaizzanti (nei concetti e nello stile) che abbiamo evidenziato nell'epigramma e ai quali E. Paratore, *Il 'Satyricon' di Petronio*, Firenze 1933, II, p. 42, attribuiva un intento caricaturale (cfr. *ibidem*, p. 43), sembrerebbero a prima vista alieni dal carattere pratico e disincantato di Ascilto e più pertinenti all'*ethos* di Encolpio. Ma l'apparente incongruenza (che sia stata questa la causa della dislocazione del carme?) si spiegherà tenendo presente che Ascilto ha scelto proprio questo tipo di versi per adeguarsi alla mentalità e ai gusti poetici dell'amico, allo scopo di convertirlo alla sua proposta.

⁴⁸ Di questo passo del carme declamato da Agamennone e della sua relazione con gli sviluppi successivi della narrazione mi sono occupata nel saggio *Gli intermezzi metrici in*

di retorica sembra prestarsi a mettere la sua parola al servizio del padrone di casa. Parimenti Eumolpo, presentatosi dapprima con la *facies* e le idee di austero filosofo all'antica (83, 7 ss.), per sbarcare il lunario si vede costretto, tra l'altro, a vendere i suoi carmi satirici a Bargate (96, 7). Non mancano poi sia negli episodi conservati dagli *excerpta* sia nei frammenti del romanzo situazioni in cui i personaggi principali, individui squattrinati, che vivono di espedienti come il cinico degradato del v. 3 dell'epigramma, si improvvisano avvocati in altrettanto improvvisati processi: basti citare il capitolo 107, in cui Eumolpo funge da avvocato difensore degli amici Encolpio e Ascilto, messi sotto accusa da Lica e manifestamente colpevoli. A una situazione analoga potrebbe riferirsi il fr. 7 del romanzo, dove compare un tale *Cerberus*, definito *forensis causidicus*: il nome stesso del personaggio evoca non già la figura di un normale avvocato, ma piuttosto la sua grottesca deformazione. Allo stesso modo la battuta conservata dal fr. 14 del *Satyricon* sembra provenire da un altro episodio perduto in cui un ignoto *causidicus* perorava una causa ricorrendo, a quanto pare, a ogni genere di lambiccato cavillo, manipolando estrosamente le parole. A personaggi e a situazioni di questo tipo potrebbero dunque alludere, a un secondo livello di lettura, i vv. 3-4 del carme.⁴⁹ Gli stessi Encolpio e Ascilto, vagabondi squattrinati che vagano con la loro bisaccia (cfr. 11, 4 *lorum de pera soluit*) e, non digiuni di cultura filosofica, vivono di espedienti, potrebbero riconoscersi in trasparenza nella figura del Cinico che mette in vendita le parole.⁵⁰ Se questo fosse vero, troveremmo applicato qui un altro procedimento caro a Petronio, l'uso di mostrare le parole di un personaggio, particolarmente negli intermezzi metrici, in comica contraddizione con le sue azioni.

Insistente e scoperto è nei versi il gioco allusivo imperniato sui termi-

rapporto alle parti narrative nel *'Satyricon'* di Petronio, «Atene e Roma» n.s. XLI, 1996, pp. 59-61. Cfr. inoltre C. Panayotakis, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹ Su questa funzione allusiva delle parti metriche del romanzo petroniano in relazione alle parti narrative in prosa si veda il mio articolo *Il barbiere di Mida* (*Petr. 'Sat.'* fr. 28 *Ernout*), «Filologia antica e moderna» I, 1991, pp. 115 s.

⁵⁰ L'ipotesi che i vv. 3-4 possano alludere ad Ascilto e a Encolpio è stata già formulata da Slater, *op. cit.*, pp. 162 s., n. 12: «they live by their knowledge of words [...] and their ability to 'sell' those words to others».

ni del lessico mercantile (*vendere* al v. 3, *merces* al v. 5, *empta* al v. 6) che, usati in senso traslato nella requisitoria moralistica, rimandano però con arguzia all'ambiente reale del mercato in cui si svolge l'episodio.⁵¹ Questo gioco di allusioni trae spunto dall'ambiguità di base della parola *forum*, che designa sia il tribunale sia il mercato e si fa più evidente nella *pointe* dell'epigramma, dove viene affermata la sovrapposizione, la raggiunta equivalenza tra le due realtà antitetiche: il tribunale è ormai un mercato e perciò il *iudicium* può bene essere definito *merces* e il giudice diventa semplice ispettore, *probator mercis*.

Non sfuggirà infatti la connessione del tema dei versi con il prosieguo e l'epilogo dell'episodio, quando, sfumata la possibilità di realizzare l'*emptio*, davvero, per una serie di incidenti,⁵² 'si fa mercato della giustizia', nel senso che il mercato diventa letteralmente tribunale, sia pure un tribunale *sui generis*. Il ricorso alle *leges* (o a un grottesco surrogato di esse), in precedenza respinto dopo il dibattito, avverrà infatti lo stesso, ma non in ossequio ai nobili ideali propugnati da Encolpio, bensì, paradossalmente, proprio a causa della penuria del *parvum aes* necessario per l'acquisto della tunica. Per procurarsi il denaro necessario per l'acquisto voluto da Ascilto, i due amici sono infatti costretti a mettere in vendita il prezioso *pallium*: questo però, riconosciuto dalla donna che accompagna il *rusticus*, è rivendicato come di loro proprietà dagli antagonisti dei nostri eroi, sicché si avvia una reciproca *rei vindicatio*. Ed è proprio nel momento in cui sembra trionfare il partito della legalità che invece i fatti dimostrano la fondatezza delle obiezioni mosse dal buon senso di Ascilto alla proposta dell'amico. Quali rappresentanti della legge si fanno avanti infatti certi *advocati* [...] *iam paene nocturni*. Quest'ultima espressione è emblematica, così come lo spregiativo termine *cocio*, usato poco più avanti,⁵³ dell'ambiguità lessicale dominante nel passo: la connotazione

⁵¹ Ciò è stato opportunamente messo in rilievo da Aragosti, *art. cit.*, pp. 108 s. e n. 22, che rileva la presenza nel carne di «una serie di espressioni che alludono ambigualmente al mercato e sono, nello stesso tempo, connotate in senso giuridico».

⁵² Per l'importante ruolo che ha la sorte, la *fortuna* nell'episodio del *forum* e sull'inserimento nella narrazione di 'codici' propri del genere comico si veda Aragosti, *art. cit.*, *passim*.

⁵³ Per ulteriori informazioni sul sostantivo, sopravvissuto nell'italiano «cozzone» (su ciò cfr. *Th.L.L.*, III, col. 1400, 74, alla voce *cocio*), rinvio ancora ad Aragosti, *art. cit.*, pp. 109

negativa dell'attributo smentisce infatti la rispettabilità dell'ufficio indicato dal sostantivo, costituendo in tal modo una *iunctura* quasi ossimorica,⁵⁴ la quale metterà in risalto il degrado che il procedimento giuridico subisce allorquando esso si attua in un ambiente malfamato quale è il *forum* dell'episodio del *Satyricon*, fin dall'inizio espressamente definito come luogo di scambio di merci di dubbia provenienza.⁵⁵ Altrettanto chiaramente si palesa la reale intenzione di questi *advocati nocturni*, ansiosi non certo di garantire il rispetto delle leggi, ma di impadronirsi del *pallium* (cfr. 15, 2 *qui volebant pallium lucri facere*) è dunque il *lucrum*, non la sete di giustizia, a promuovere l'avvio del 'procedimento giudiziario', con il sequestro dell'oggetto conteso.

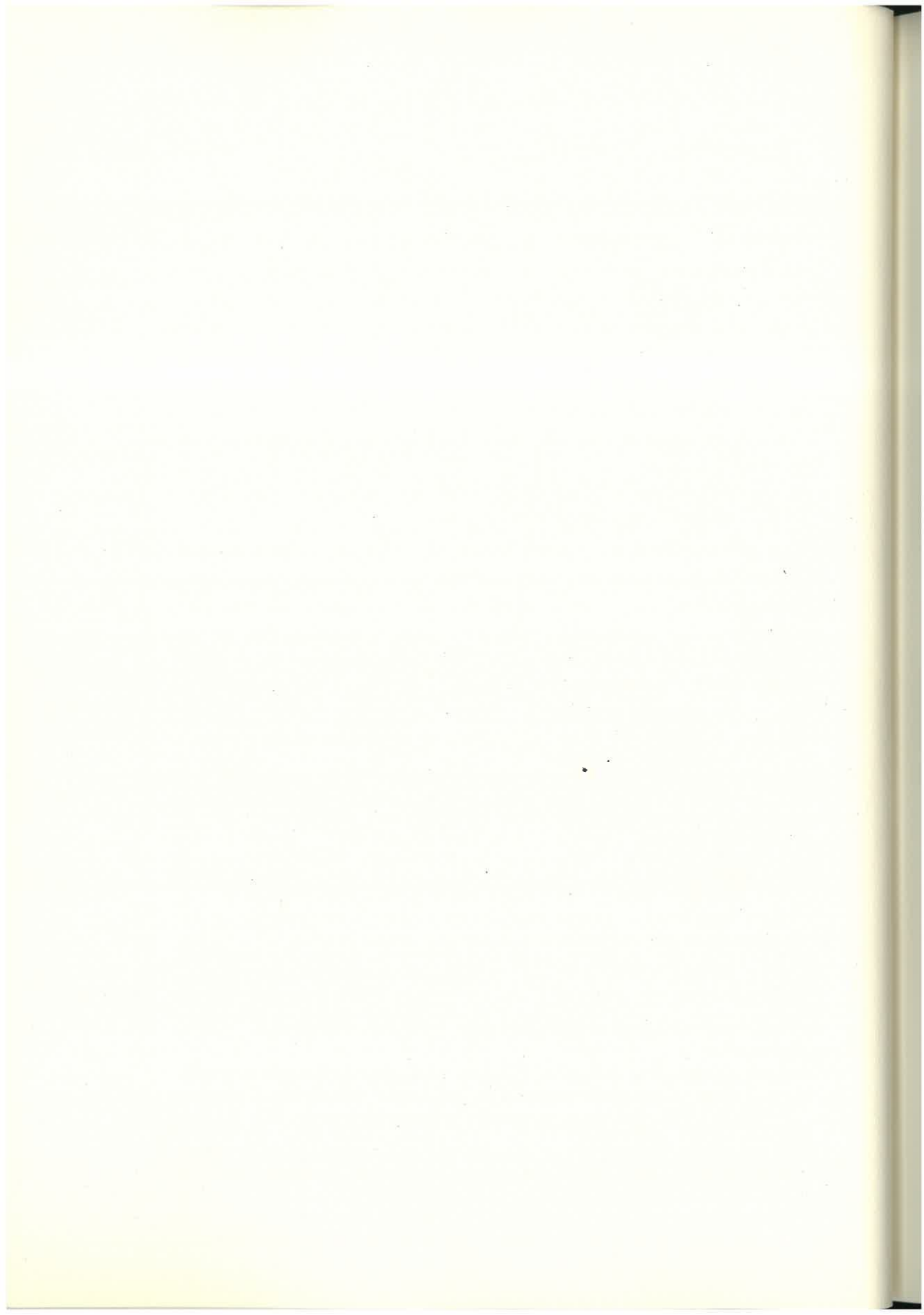
Date queste premesse, trasferita cioè la procedura giudiziaria in un ambiente equivoco, e snaturata, pervertita la procedura stessa, quella parodia di amministrazione della giustizia che si svolge nel *forum* attualizza il metaforico 'far mercato della giustizia' deprecato nell'intermezzo metrico. Analogamente, la persona del laido *cocio* che emerge alla fine dal gruppo dei sensali quale grottesco rappresentante della legge (15, 4 *nescio quis ex cocionibus, calvus, tuberosissimae frontis, qui solebat aliquando etiam causas agere*) rappresenta una sorta di deformazione caricaturale dell'*eques-probator mercis* che compariva al termine del carne.

s., n. 25, e alla bibliografia ivi citata.

⁵⁴ L'espressione *advocati tamen iam paene nocturni* è stata variamente interpretata: per un'analisi esauriente delle diverse ipotesi esegetiche rimando a Gabriella Focardi, *A proposito di Petr. 'Satyr.' 15, 2: un'allusione giuridica in 'advocati... nocturni'?*, «Sileno» XII, 1986, pp. 57-72. La studiosa propone a sua volta di intendere la frase come segue: «eppure certi avvocati, che entrano in azione, sul far della notte (ai limiti della legge) e infatti, stavo per dire, 'faccendieri notturni'» (*art. cit.*, p. 72, n. 57), sottolineando la connotazione negativa che *nocturnus* ha sempre in Petronio e la molteplicità di significati assunti qui dall'aggettivo. «Questi 'avvocati' sono ormai quasi *nocturni*, cioè [...] poco raccomandabili, fuori legge, sospettabili di affari loschi, perché sta ormai annottando nel foro e per antica legge [...] il tramonto segna la fine di tutte le oneste attività forensi» (Focardi, *art. cit.*, p. 69).

⁵⁵ Cfr. 12, 1 *forum* [...] *in quo notavimus frequentiam rerum venalium, non quidem pretiosarum sed tamen quarum fidem male ambulantiem obscuritas temporis facillime teget.* Riguardo alla *fides male ambulans* delle merci concordo con l'interpretazione dell'estensore della voce *fides* del *Th.l.L.*, VI, 1, col. 681, 61, ripresa da Aragosti, *art. cit.*, p. 101 e n. 3, contro la tesi di Burman (cui si rifà Pellegrino, in *Petronii Arbitri Satyricon*, Introduzione, edizione critica e commento, Roma 1975, p. 230), secondo cui la frase si riferirebbe alla qualità scadente degli oggetti messi in vendita.

Nell'epilogo dell'episodio si manifesta dunque un'altra funzione assoluta dall'intermezzo metrico nel contesto narrativo, quella di prefigurare lo sviluppo degli eventi: la sconcertante analisi del degrado dei tribunali in una società dominata dall'*avaritia*, una filippica così infarcita di stereotipi retorici e letterari da apparire fuori dal tempo, irreali, trova invece piena conferma nello svolgersi dei fatti. La realtà risulta anzi ancora più desolante della pur disincantata descrizione fattane da Ascilto: nello scontro con i fatti, si misura tutta l'ingenuità e l'astrattezza dell'idealismo di Encolpio, sconsiderato fautore del ricorso alle istituzioni giudiziarie.



Franca Ela Consolino

L'elogio di Graziano e le *Clariae Camenae*
di Giuseppe Scaligero (Ausonio, *Epigr.* 1 Schenkl)

In ricordo di Salvatore Costanza

La raccolta più ampia degli *Epigrammata* di Ausonio¹ è aperta da un carme in lode di Graziano poeta:²

* Consegnato nel 1986, questo contributo era destinato a *Polyanthema. Studi di letteratura cristiana antica offerti a Salvatore Costanza*, la cui pubblicazione – per sfortunate vicissitudini editoriali – è rimasta ferma ai primi due volumi («Studi tardoantichi» VII e VIII, Messina 1989), mentre il resto è tuttora in bozze. La recente scomparsa di Salvatore Costanza mi induce a non attendere oltre, e a pubblicare oggi, come gesto di *pietas* verso uno studioso per cui ho avuto stima e affetto, il testo che avrebbe dovuto essere un omaggio a lui vivo. Al ricordo di Salvatore Costanza mi è caro associare quello del mio maestro Vincenzo Tandoi, con il quale nel 1985, in quello che si sarebbe purtroppo rivelato uno dei nostri ultimi incontri, avevo discusso il problema testuale qui affrontato.

¹ L'epigramma è tradito unicamente dai codd. della cosiddetta famiglia Z, nei quali gli *Epigrammata* aprono la serie delle opere ausoniane. Il carme, che ha il n. XXVI nell'edizione di Peiper (Lipsiae 1886) e in quelle di H. Evelyn White (London-Cambridge Mass. 1961) e di S. Prete (Lipsiae 1978), conserva presso gli altri editori moderni il posto che già occupava nelle edizioni antiche di Ausonio, le quali rispettano la sequenza degli epigrammi presente nei codici della famiglia Z. Le mie citazioni seguono il testo di Ausonio stabilito da K. Schenkl in *Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi V*, Berolini 1883.

² Nell'ambito del carme, Ausonio non fa il nome dell'Augusto di cui loda le abilità letterarie: potrebbe dunque trattarsi, almeno in via teorica, sia di Graziano che di suo padre, Valentiniano I, e incertezze circa l'identità del dedicatario erano espresse da E. F. Corpet nella sua edizione (Paris 1887, p. 15 e p. 37). È peraltro difficile nutrire seri dubbi sul fatto che il carme si riferisca a Graziano: mentre non risulta che Valentiniano I fosse dedicato alle lettere, gli studi letterari di Graziano sono ricordati dall'*Epitome de Caesaribus*

- Phoebe potens numeris, praeses Tritonia bellis,
 tu quoque ab aereo praepes Victoria lapsu,
 come serenatam duplici diademate frontem,
 serta ferens, quae dona togae, quae praemia pugnae.
- 5 Bellandi fandique potens Augustus honorem
 bis meret, ut geminet titulos, qui proelia Musis
 temperat et Geticum moderatur Apolline Martem.
 Arma inter Chunosque truces furtoque nocentes
 Sauromatas, quantum cesset de tempore belli,
- 10 indulget Clariis tantum inter castra Camenis.
 Vix posuit volucres stridentia tela sagittas:
 Musarum ad calamos fertur manus, otia nescit
 et commutata meditatatur harundine carmen:
 sed carmen non molle modis; bella horrida Martis
- 15 Odrysi Thressaeque viraginis arma retractat.
 Exulta, Aeacide: celebraris vate superbo
 rursus Romanusque tibi contingit Homerus.

«Imperator a multis hoc primo epigrammate laudatur, nempe quod egregius sit poëta, orator, pugnator, victor»: così Elie Vinet³ introduceva questo componimento, che è tutto giocato su un sapiente parallelismo fra le arti belliche e quelle letterarie, due ambiti in cui il principe dà ottima prova di sé. Guerra e poesia sono presenti fin dal primo verso, in cui vengono invocati gli dei che ad esse presiedono, Febo e Pallade. Separando le due invocazioni all'interno dell'esametro, la cesura stabilisce fra le due sfere di attività un parallelismo che è mantenuto nell'immagine della corona, premio per l'eccellenza poetica, ma anche per il trionfo militare. L'appello alla *Victoria* – la quale intrattiene con l'imperatore un

47, 4 (*fuit autem Gratianus litteris haud mediocriter institutus: carmen facerè, ornate loqui, explicare controversias rhetorum more*), e da Simmaco (*Ep. X, 2, 5 igitur divina mens tua, iuvenis Auguste, Romani nominis decus, vehatur curru eloquii sui [...] facundia res esse coepit imperii; nam, quod sciam, Musis in palatio loca lautia tu dedisti*). E non va dimenticato che di Graziano lo stesso Ausonio era stato il precettore.

³ *Ausonii Burdigalensis, viri consularis omnia, quae adhuc in veteribus Bibliothecis inveniri potuerunt, opera [...] emendata, commentariisque illustrata per Eliam Vinetum Santonem, Burdigalae, apud Simonem Millangium Typographum Regium, 1580, Commentarius in Epigramma primum.*

rapporto antico e privilegiato⁴ – rimanda in modo specifico alla persona pubblica di Graziano e giunge opportuna in un momento reso assai delicato dalla preoccupante avanzata dei barbari.⁵

L'immagine della Vittoria alata che deve porgere a Graziano il duplice serto ha una precisa corrispondenza nella monetazione imperiale, dove alla leggenda *Victoria Augustorum* generalmente si accompagna la raffigurazione di una Nike (spesso ad ali spiegate) che si avvanza con una corona in mano. Tale iconografia, diffusa nel basso impero, è presente anche nelle monete coniate sotto Graziano.⁶ Un ulteriore accenno alla regalità è nella parola *diademate*, sinonimo di *corona* ma anche termine specifico per indicare il serto regale, da Costantino in poi insegna costante dell'Augusto. Infine, la *serenata frons* di Graziano ha riscontro nell'aspetto sereno e rasserenante che, da Stazio⁷ ai panegiristi,⁸ è caratteristica degli imperatori. Anche le lodi riservate alle attitudini letterarie del *princeps* hanno dei precedenti: basterà ricordare gli elogi tributati a Domiziano da Marziale, Stazio, Silio Italico e Quintiliano.⁹ In particolare, la connessione che Ausonio stabilisce fra corona regale e corona poetica si trova già in un epigramma di Marziale dedicato a Domiziano,

⁴ Sui rapporti fra *Victoria* e ideologia imperiale, del molto che si è scritto mi limito a segnalare J. Gagé, *La Théologie de la victoire impériale*, «Rev. Hist.» CLXXI, 1933, pp. 1 ss. e l'importante messa a punto di M.P. Charlesworth, *Pietas and Victoria. The Emperor and the Citizen*, «JRS» XXXIII, 1943, pp. 1 ss. (poi ristampato in trad. tedesca in *Ideologie und Herrschaft in der Antike*, hrsg. von H. Kloft, Darmstadt 1979, pp. 473 ss.). Sul significato della vittoria per l'imperatore cristiano si veda M. Forlin Patrucco, *Il tema politico della vittoria e della croce in Ambrogio e nella tradizione ambrosiana*, in *Paradoxos Politeia. Studi patristici in onore di G. Lazzati*, Milano 1979, pp. 406 ss., cui si rinvia anche per indicazioni bibliografiche ulteriori.

⁵ Sulla determinazione del momento storico cui il carme allude, vedi sotto, pp. 38 ss.

⁶ Cfr. H. Mattingly, C.H.V. Sutherland and R.A.G. Carsons, *The Roman imperial Coinage*, vol. IX by J.W.E. Pearce, London 1968²; fra le monete coniate dalla zecca di Treviri (e dunque certamente note ad Ausonio) particolarmente vicini sul piano iconografico all'immagine della Vittoria presente nel nostro epigramma risultano i tipi di p. 17, n. 17(f) e (g); p. 18, 26 (d) ed (e); p. 19, n. 28; p. 27, n. 70 (a).

⁷ *Silv.* I, 1, 15 s. *iuvat ora tueri/ mixta notis belli placidamque gerentia pacem*; *Silv.* IV, 2, 41 s. *tranquillum vultus et maiestate serena/ mulcentem radios*.

⁸ Cfr. p. es. *Paneg.* III, 14, 5 s.; IV, 5, 4; VI, 4, 4.

⁹ *Mart.* V, 6, 18; VIII, 32, 3 s.; *Stat. Achill.* I, 14; *Sil.* III, 618 ss. (dove Domiziano è detto superiore ad Orfeo); *Quint. Inst.* IV *proem.* 3; X, 1, 91 s. Decisamente riduttivi – ma emessi in tempi politicamente diversi – i giudizi di Tacito *Hist.* IV, 86, 2 e *Suet. Dom.* 2.

princeps ugualmente dedito al governo e alle Muse: *posse deum rebus pariter Musisque vacare/ scimus et haec etiamserta placere tibi*.¹⁰ Un duplice serto figura anche nell'*Anrede* di Stazio a Domiziano in *Achill.* 14 ss.: *At tu, quem longe primum stupet Itala virtus/ Graiaque, cui geminae florent vatunque ducumque/ certatim laurus – olim dolet altera vincit–, da veniam*. E un'analogia immagine ricorre in Quintiliano, il quale – per meglio sottolineare l'eccellenza dell'imperatore, grande sia come condottiero che come cantore di guerre¹¹ – ricorre ad una citazione virgiliana, *inter victrices hederam tibi serpere laurus*.¹²

L'espressione *bellandi fandique potens*, a v. 5, trova sostanziale conferma nella testimonianza dell'*Epitome de Caesaribus*¹³ e in quelle che Ammiano Marcellino segnalava come qualità positive del giovane principe: *praeclarae indolis adulescens, facundus et moderatus et bellicosus et clemens*.¹⁴ Nell'*Augusto fandi potens* Ausonio non esalta unicamente l'abilità del poeta: l'espressione *dona togae*, a v. 4, individua infatti un campo d'azione che non è limitato al culto delle Muse, ma investe la sfera civile. La duplice padronanza delle arti belliche e di quelle civili era da Plinio annoverata, come qualità assai rara, fra i meriti di Traiano.¹⁵ Su questa stessa linea si porrà Mamertino, elogiando in Massimiano la capacità di passare senza problemi dalla toga alla corazza.¹⁶ La notazione di Ausonio rinvia dunque ad ambito panegiristico, ma il carattere non ufficiale del carme consente di dare alle attitudini letterarie del principe un rilievo che difficilmente avrebbero potuto ottenere nel contesto di un panegirico. Lo prova il confronto con la *Gratiarum actio*, in cui, pur ricordate con civetteria di maestro, le lodi per l'eloquenza e la cultura di Graziano¹⁷ hanno uno spazio assai ridotto se paragonate all'elogio delle virtù

¹⁰ *Carm.* 8, 82, 3 s.

¹¹ *Inst.* X, 1, 91 *quis enim caneret bella melius quam qui sic gerit?*

¹² *Inst.* X, 1, 92; la citazione è da *Ecl.* VIII, 13.

¹³ *Epit. de Caesaribus* 47, 4. Il confronto è già nell'edizione di Vinet, *ad loc.*

¹⁴ *Res gestae* 31, 10, 18.

¹⁵ *Paneg.* I, 4, 5 *enituit aliquis in bello, sed obsolevit in pace; alium toga sed non arma honestarunt.*

¹⁶ *Paneg.* X, 6, 3-5.

¹⁷ *Grat. act.* 4, 19 s. e 15, 68 s.

imperatorie mostrate dal *princeps* nella vita pubblica. Il componimento d'occasione offre invece al vecchio professore di retorica la possibilità di un encomio incentrato principalmente sulle doti letterarie del suo illustre allievo.¹⁸ E come nel contesto pubblico di *Gratiarum actio* 4, 19 il giovane Augusto, per le qualità oratorie dimostrate, è messo sullo stesso piano di re e condottieri omerici quali Ulisse, Nestore e Menelao, così nell'epigramma egli viene definito l'Omero romano di Achille.

È però indicativo dell'inquieta atmosfera di quegli anni il fatto che Ausonio, pur dando speciale risalto a Graziano poeta, non trascuri di porne in rilievo anche le tanto più necessarie virtù belliche, messe alla prova dall'incombente guerra contro i barbari. *Otia nescit*, a v. 12, mostra una concettualizzazione diversa da quella classica: la letteratura non è più *otium* contrapposto ai *negotia* della vita pubblica, e anche il tempo dedicato alle Muse viene ad accreditare l'immagine di un imperatore sempre in attività, che non spreca un momento della sua impegnatissima giornata. Il nostro carme testimonia dunque una sorta di compromesso fra le realtà fattuali della politica, che non possono venire ignorate, e i valori della scuola, che continueranno a far sentire la propria voce, circa due secoli dopo, nei carmi dell'italiano Venanzio Fortunato, il quale si spingerà ad esaltare nei sovrani merovingi, accanto alle scontate virtù guerriere, assai meno ovvie doti di educazione e cultura.¹⁹

La forma espressiva dell'epigramma mostra la grande perizia del suo autore. Il linguaggio è quello di una tradizione poetica illustre, e risente in particolar modo di Virgilio: *praeses Tritonia bellis* di v. 1 riprende e

¹⁸ Il maggior rilievo dato alle lettere rispetto alla guerra era già osservato da Giulio Cesare Scaligero, il quale trovava nel carme di Ausonio una sproporzione in favore delle qualità letterarie di Graziano: «Quare vero mihi non penitus satisfaciatur declarandum est. Ponit in imperatore virtutes duas, belli et eloquentiae poeticae. Concludit tamen unum tantum, de poetica scilicet, *Exulta, Aeacide, celebraris vate superbo/ rursus Romanusque tibi contingit Homerus*. [...] At in principio duplicem petebat coronam, hinc unam dat a poesi. Nobis commodius videbatur si non Homerum solum, sed et Achillem faceret, neque sic languide, sed hac argutia ut Augustus esset Achilles Homero, Achilli autem Homerus: *Ingentem Aeacidem celebras Romanus Homerus/ idem Maeonio vati celebrandus Achilles*» (il passo è riportato a p. 42 da I. Ijsewijn, *De Iulio Caesare Scaligero Ausonii iudice*, «Latinitas» XXXIII, 1985, pp. 27 ss.).

¹⁹ Si veda a questo proposito il bell'articolo di B. Brennan, *The Image of the Frankish Kings in the Poetry of Venantius Fortunatus*, «Journ. Med. Hist.» X, 1984, pp. 1 ss.

varia l'invocazione di *Aen.* XI, 483 (*armipotens, praeses belli, Tritonia virgo*).²⁰ Di ascendenza virgiliana è *praemia pugnae* di v. 4 (*Aen.* XI, 78, nella stessa sede metrica), anche se in accezione mutata rispetto al modello.²¹ Anche le *volucres, stridentia tela, sagittas* di v. 11 rinviano a linguaggio epico: *volucrem sagittam* è in *Aen.* XI, 858, *stridente sagitta* è in *Aen.* V, 502 e *telum volucre* è la freccia in Valerio Flacco II, 524. V. 13 'contamina' *Ecl.* VI, 8 (*tenui meditabor harundine musam*)²² e *Culex* 100 (*modulatur harundine carmen*). Infine, il nesso *bella horrida* di v. 14 rimanda agli *horrida bella* di Virgilio, che riferisce l'espressione alle lotte di Enea in Lazio (*Aen.* VI, 86 *bella, horrida bella*: è la profezia della Sibilla) e la usa in ambito proemiale (*Aen.* VII, 41 *dicam horrida bella*) per introdurre la parte iliadica del suo poema.²³ Raffinato a v. 2 il ricorso all'aggettivo *praepes*, già riferito alla Vittoria in un passo dell'*Iliade* di Mazio, *dum dat vincendi praepes Victoria palmam*.²⁴ La caratterizzazione dei Sarmati, *furto nocentes* (v. 8), è vicina alla descrizione che di loro dà Ammiano;²⁵ ugualmente non casuale l'uso di *truces* per caratterizzare gli Unni.²⁶ Sofisticato a v. 14 s. il chiasmo fra *Martis/Odrysii* (in *enjambement*) e *Thressae viraginis*, dove risultano accostati due aggettivi sinonimi, il primo dei quali è di stile elevato, mentre il secondo informa dottamente sull'origine tracia delle Amazzoni.²⁷ Il complimentoso finale,

²⁰ La cosa è segnalata da Prete, *ad loc.*

²¹ Nel passo virgiliano l'espressione è riferita alle spoglie di guerra, in Ausonio alla corona che premia il condottiero vincitore.

²² Questa ripresa è segnalata da Schenkl, seguito da Peiper e Prete.

²³ La vicinanza anche contestuale di questo secondo passo virgiliano credo porti a ridimensionare l'influenza del proemio dell'*Eneide* (*horrentia Martis/ arma virumque cano*), in cui Schenkl, e poi Peiper e Prete, individuano il modello di Ausonio.

²⁴ Fr. 3 Morel conservatoci da Gellio *Noct.* 7, 6, 5. La ripresa da Mazio era già segnalata nel commento del Vinet, che la traeva dalle *Diatribae* (Roma, 1524) di Mariangelo Accursio.

²⁵ 16, 10, 20 *Sarmatas, latrocinandi peritissimum genus*.

²⁶ Cfr. Ammiano 31, 2 *Hunorum gens [...] omnem modum feritatis excedunt*; ma anche le successive testimonianze di Hier. *Ep.* 77, 8 (del 399) *Hunorum examina, [...] quae caedis pariter ac terroris cuncta complerent*; e Jord. *Get.* 24 *Hunorum gens omni ferocitate atrocior*.

²⁷ Vinet (*Comm.* cit.) ricorda in proposito che Servio, nel suo commento a Verg. *Aen.* XI, 659 s. (*quales Threiciae quum flumina Thermodontis/ pulsant, et pictis bellantur Amazones armis*), nota che la Tracia era il paese di origine delle Amazzoni, e osserva che nei *Monosti-*

che fa di Graziano un novello Omero, acquista pregnanza ideologica grazie all'attributo *Romanus* (v. 17 *rursus Romanusque tibi contingit Homerus*)²⁸ e al contempo ci informa che l'Augusto componeva in latino.

Il poema di Graziano ha per protagonista Achille, e tale scelta è un'ulteriore manifestazione di interesse per una saga ed un eroe che dalla fine del III e per tutto il IV secolo sono oggetto di particolare attenzione sia nell'ambito letterario che in quello figurativo.²⁹ Tema di canto è la lotta contro Penthesilea,³⁰ e l'espressione *arma retractat* fa pensare ad un trattamento nuovo o diverso del soggetto, per il quale esistevano anche varianti mitografiche rare.³¹ Il più ovvio termine di riferimento è costituito dalla tradizione letteraria greca, anche se il tema non era del tutto assente dalla poesia romana: *Penthesilea* si intitolava infatti una tragedia latina per noi perduta.³² L'argomento prescelto, per le sue implicazioni di ordine erotico, doveva richiedere una raffigurazione dell'eroe assai più influenzata da Stazio che da Omero: ultima tappa di questa progressiva elegizzazione dell'epos e dei suoi personaggi sarà «il grande Achille che con amore al fine combattè» di Dante.

cha de aerumnis Herculis (= *Ecl.* 24, 6) Ausonio usa l'espressione *Thraeiciam Amazona*.

²⁸ «Imperator Romanus, Latinus homo, est tibi alter Homerus in tuis rebus canendis»: così Vinet, *Comm.* cit.

²⁹ Una buona raccolta di testimonianze sul *revival* di Achille a partire da fine III secolo in M.A. Manacorda, *La paideia di Achille*, Roma 1971 (ma per la parte figurativa cfr. anche la voce *Achille*, in *Enciclopedia dell'arte classica*, p. 31 e *LIMC* I, alla voce *Achilleus*).

³⁰ L'identificazione della *Threissa virago* con Penthesilea è resa pressoché certa dall'origine tracia delle Amazzoni e dall'esistenza di una saga sulla lotta di Achille contro le Amazzoni e sul suo amore per Penthesilea (cfr. W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I, 1 s.v. *Achilleus*, coll. 44-46. Poco probabile l'interpretazione di Pastorino (*Opere di Decimo Magno Ausonio*, Torino 1971, *ad loc.*), che sulla scorta di Verg. *Aen.* I, 316 s. (*vel qualis equos Threissa fatigat/ Harpalice*) identifica la *Threissa virago* con Arpalice. Manca infatti qualsiasi collegamento mitografico fra l'eroina e Achille, l'unico indiretto legame fra i due essendo offerto da Neottolemo, al cui assedio (secondo una variante mitografica rara) l'eroina avrebbe sottratto con l'astuzia il vecchio padre, cfr. Roscher, *Lexikon* cit., I, 2 alla voce *Harpalyke*.

³¹ Per *retractare* nell'accezione di «rielaborare in maniera personale un soggetto già trattato da altri», cfr. p. es. Gellio, *Noct.* 3, 3, 13 (le commedie degli antichi poeti sarebbero state da Plauto *retractatae et expolitae*). Non pertinente il rimando di Prete, *ed. cit.*, a Livio 2, 30, dove *arma retractare* vuol dire «riprendere in mano le armi», mentre nel nostro passo *arma* ha il valore di *bellum*, come nel famosissimo *incipit* virgiliano *arma virumque cano*.

³² Ce ne resta un frammento di due parole, *formidabant obiurare*, *Inc. poet. Fab.* VI R³.

Veniamo ora alla probabile data di composizione. Il nostro carme è tramandato solo dai codici della famiglia Z, nei quali gli *Epigrammata* aprono la serie degli scritti di Ausonio: essendo il primo degli epigrammi, esso sta dunque in testa all'intera raccolta. Questa sua collocazione ha portato ad attribuire funzione proemiale al componimento, che in alcune delle più antiche edizioni a stampa è infatti intitolato *Proemium*.³³ La sua natura proemiale è ancora un dato di fatto per Giorgio Pasquali, che su di essa fonda la propria ipotesi di datazione: «nessuno dei carmi contenuti in una raccolta conservata a noi per intero solo nei codici del Rinascimento [...] può dimostrarsi posteriore al 383, e proprio al 383 deve spettare il primo componimento della raccolta, la dedica in esametri all'imperatore Graziano. La dedica anche nell'antichità si scriveva all'ultimo momento, immediatamente prima della pubblicazione, e Graziano è stato ucciso proprio in quell'anno».³⁴ Ragionamento impeccabile, questo, se solo *Epigr.* 1 S. fosse una dedica di Ausonio a Graziano; ma poiché nel nostro carme non c'è nulla che autorizzi a considerarlo una dedica, l'argomentazione di Pasquali, acriticamente ripresa anche da studiosi successivi,³⁵ non può essere condivisa.

Indubbio carattere proemiale ha invece l'epigramma in cui il poeta illustra ai suoi lettori temi e carattere della raccolta, e che nei codici della famiglia Z seguiva immediatamente quello in lode di Graziano (*Epigr.* 2 S.):³⁶

³³ Così è p. es. nell'edizione degli epigrammi curata da Bartolomeo Merula (Venezia 1496), in quella degli *opera omnia* apprestata dall'Ugoletus (*Opera Ausonii nuper re-perta*, Venetiis 1501) e in quella pubblicata dall'Avantius a Venezia nel 1507, mentre tale indicazione manca nella sua Aldina del 1517.

³⁴ G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1952², pp. 412 s.

³⁵ Di dedica a Graziano parla senz'altro F. Della Corte, *Ausonio*, Milano 1957, p. 64, e lo stesso fa Pastorino, ed. cit., p. 104.

³⁶ Il carattere introduttivo di *Epigr.* 2 S. veniva già rilevato da R. Peiper, *Die handschriftliche Überlieferung des Ausonius*, «Jahrbücher für classische Philologie» Supplbd. XI, 1880, pp. 189 ss.: il carme poteva essere o un «Einleitungsgedicht einer längeren Epigrammenreihe», oppure una «Einleitung zu einer grösseren Gedichtsammlung» (p. 292). Sul valore proemiale di *Epigr.* 2 S. si fonda anche la ricostruzione di W. Brandes, *Zur handschriftlichen Überlieferung des Ausonius*, «Jahrbücher für classische Philologie» XXVII, 1881, pp. 59 ss. Il carme sarebbe stato posto all'inizio della prima raccolta in ordine di tempo (Brandes ne ricostruisce ben quattro), la quale avrebbe contenuto gli epigrammi erotici.

Est quod mane legas, est et quod vespere. Laetis
seria miscuimus, temperie ut placeant.
Non unus vitae color est nec carminis unus
lector: habet tempus pagina quaeque suum.
5 Hoc mitrata Venus probat, hoc galeata Minerva,
Stoicus has partes, has Epicurus amat.
Salva mihi veterum maneat dum regula morum,
plaudat permissis sobria Musa iocis.

Ma Pasquali non era il solo a ritenere una dedica all'imperatore l'epigramma in lode di Graziano. Questa posizione era stata già presa da Otto Seeck, nel formulare la sua ipotesi sulle edizioni antiche dell'opera di Ausonio.³⁷ Secondo Seeck, che riconosceva il carattere proemiale di *Epigr.* 2 S., questo avrebbe fatto da introduzione ad una precedente raccolta, la quale con ogni probabilità non conteneva solo epigrammi.³⁸ Nella riedizione del 383, Ausonio le avrebbe premesso, quale nuova dedica, *Epigr.* 1 S., facendolo seguire da *Epigr.* 2, che costituiva la «kurze poetische Inhaltsangabe» dell'edizione.³⁹ Quest'ultimo epigramma ci è stato tramandato per intero da un manoscritto della famiglia V,⁴⁰ mentre in Z troviamo solo gli ultimi tre versi. Consapevole dell'assenza di elementi dedicatori nel testo di *Epigr.* 1 S. che noi leggiamo, Seeck si fondò sulla lacunosità di *Epigr.* 2 S. nei codici della famiglia Z per ipotizzare la caduta di un foglio, che avrebbe dovuto contenere, oltre all'inizio di *Epigr.* 2 S., anche i versi conclusivi di *Epigr.* 1 S., per noi perduti, nei quali il poeta avrebbe dichiarato di dedicare a Graziano i suoi carmi.⁴¹

³⁷ L'intervento di Seeck, pubblicato in «Göttingische gelehrte Anzeigen» di giugno 1887, fasc. 13, pp. 497 ss., nasce come recensione all'edizione critica di Peiper, ma sviluppa una posizione autonoma, che avrà poi grande successo, sul problema delle varie possibili redazioni ed edizioni antiche di Ausonio. Per notizie ulteriori sulla questione, che resta marginale rispetto ai problemi affrontati in questo lavoro, rimando alla lucida e informata esposizione di A. Pastorino, ed. cit., pp. 145 ss. le cui posizioni mi sembrano largamente condivisibili.

³⁸ Seeck, *rec. cit.*, p. 501 «offenbar ist dies das Einleitungsgedicht zu einer grösseren Sammlung mannigfachen Inhalts»; cfr. anche p. 514.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Si tratta del Bruxellensis 5369/73 del XII sec., che lo riporta a foglio 82^v.

⁴¹ Seeck, *Ibidem.*

L'ipotesi di Seeck, pur ingegnosa, è decisamente fragile. La lacuna iniziale di *Epigr.* 2 S. potrebbe essersi prodotta anche senza la caduta di un foglio con conseguente perdita del finale originario di *Epigr.* 1 S. Né ci sono ragioni per sospettare che il nostro epigramma, così come ci è stato trådito, sia incompleto: la *pointe* conclusiva, con il lusinghiero paragone fra Graziano ed Omero, testimonia anzi in favore della completezza del carne.⁴² L'unica deduzione legittima, almeno sulla base dei dati di cui disponiamo, è dunque che se l'ordine in cui le opere di Ausonio sono disposte nei codici della famiglia Z risale davvero ad un'edizione curata dal poeta, il carne propriamente introduttivo alla raccolta era *Epigr.* 2 S., e non *Epigr.* 1 S. La collocazione di quest'ultimo in posizione iniziale poteva suonare come un complimentoso omaggio del maestro che, proprio all'atto di mettere insieme le proprie opere, volle dare rilievo all'eccellenza del suo imperiale allievo. Niente però impedisce che a tale scopo Ausonio abbia utilizzato un epigramma composto in precedenza. La ragione addotta da Pasquali per ritenere il carne composto nel 383 era che le dediche si scrivono per ultime: ma se il nostro epigramma non è una dedica, il 383 resta valido solo come *terminus ante quem* per la composizione di un carne che non avrebbe avuto alcun senso dopo la morte di Graziano, avvenuta nell'agosto di quell'anno.

Per una datazione al 382 o al 383 si era in precedenza pronunciato, ma con argomenti diversi e di maggior forza, Otto Seeck. Lo studioso tedesco notava che Ausonio menziona Goti, Unni e Sarmati: tutti popoli, cioè, che stanno nel basso e medio Danubio, mentre non fa alcuna menzione degli Alamanni e degli altri popoli stanziati lungo il confine del Reno. Ciò vuol dire che il carne non può essere anteriore al 378, poiché fino a quell'anno gli imperatori al cui servizio stava Ausonio avevano colto sul Reno, e non sul Danubio, tutti i loro successi. Nel 382 Graziano era in Italia, ma in luglio era di nuovo tornato a Viminacium, sul basso Danubio; in novembre era a Milano, e in quello stesso inverno preparava

⁴² Mentre copisti ed antichi editori hanno tentato in vario modo di completare il testo di *Epigr.* 2 S. (si vedano in proposito gli apparati critici di Schenkl e Prete), nessuna modifica o integrazione è stata fatta al testo di *Epigr.* 1 S.: se questo non prova ovviamente la completezza del carne, per lo meno mostra che lettori e studiosi di epoche e culture diverse lo ritennero un testo compiuto.

una campagna nelle province illiriche, che l'usurpazione di Massimo gli impedì di effettuare. Ce n'è abbastanza, conclude il Seeck, per dire che nel 382 o nel 383 chi volesse celebrare i successi militari di Graziano doveva in prima linea pensare ai popoli del Danubio; a collocare la composizione del carne negli ultimi mesi di vita dell'Augusto condurrebbe anche il fatto che questi non portò a termine il poema su Achille di cui Ausonio ci parla.⁴³ Convincente nello stabilire il *terminus post quem*, l'argomentazione del Seeck non basta però a provare che l'epigramma fu scritto soltanto nel 382-383.⁴⁴ Assai più rispondente alla situazione di qualche anno prima è il ritratto di Graziano poeta che mette a frutto gli insegnamenti del suo precettore e sceglie per il suo canto un soggetto che ad Ausonio, autore di due *periochae* ai poemi omerici e degli *epitaphia* per gli eroi della guerra di Troia, non doveva certo dispiacere. Questa raffigurazione dell'imperatore si spiegherebbe assai meno bene dopo il 380, quando l'influsso di Ambrogio, fattosi sempre più forte, aveva ormai soppiantato quello di Ausonio presso il *princeps*.⁴⁵

In favore di una datazione più alta mi sembra vadano anche alcuni dati ricavabili dall'epigramma. L'invocazione della Vittoria, a v. 2, potrebbe risultare di cattivo gusto a partire dal 382, anno in cui Graziano aveva ordinato la rimozione dell'ara dal senato, provocando quella reazione di parte pagana che sfocierà, due anni dopo, nella contesa fra Simmaco e Ambrogio.⁴⁶ Inoltre, dai vv. 8-9 risulta che Sarmati e Unni sono i nemici contro cui Graziano è attualmente impegnato. I Sarmati erano stati fonte di preoccupazioni già per Valentiniano I, morto nel 375 proprio mentre preparava una campagna contro Sarmati e Quadi. Nella *Gratiarum actio*, pronunciata nel settembre del 379,⁴⁷ Ausonio elogia Gra-

⁴³ Seeck, *rec. cit.*, pp. 514 s.

⁴⁴ Giustamente Schenkl, *ed. cit.*, p. XVI, ne collocava la composizione fra il 375 e il 383.

⁴⁵ Per lo stabilirsi di sempre più stretti legami fra il vescovo di Milano e l'imperatore, determinanti sono stati gli anni 379-380, cfr. G. Gottlieb, *Ambrosius von Mailand und Kaiser Gratian*, Göttingen 1973, pp. 26 ss. Sui rapporti fra Graziano e Ambrogio si veda anche J.-R. Palanque, *Saint Ambroise et l'empire romain*, Paris 1933, pp. 55 ss. I primi contatti fra Ambrogio e Graziano risalgono al 378.

⁴⁶ Per informazioni e rinvii bibliografici sullo svolgersi dell'intera vicenda rinvio al ricco *Commento Storico* di D. Vera alle *Relationes* di Simmaco (Pisa 1981, pp. 12 ss.).

⁴⁷ La *Gratiarum actio* venne pronunciata da Ausonio a Treviri, presente l'imperatore, e

ziano per averli debellati:⁴⁸ il fatto che nell'epigramma i Sarmati risultino ancora da battere individua il periodo compreso fra la morte di Valentiniano I e l'estate del 379. Agli stessi anni rinvia la menzione degli Unni, che erano comparsi nella regione del basso Danubio circa il 375, provocando con il loro arrivo quello spostamento dei Visigoti ad Occidente che avrà per risultato ultimo la sconfitta romana di Adrianopoli nel 378. In soccorso di Valente contro la minaccia dei Goti si era mosso Graziano dopo la vittoria riportata ad Argentaria contro gli Alamanni Lenziesi (febbraio 378).⁴⁹ E alla guerra gotica credo sia da riferire v. 7 *et Geticum moderatur Apolline Martem. Geticum Martem* è inteso nelle moderne edizioni come un dotto riferimento all'identificazione fra Marte e il dio protettore dei Traci di *Aen.* III, 35 (*Gradivomque patrem, Geticis qui praesidet arvis*). Tuttavia, in assenza di riprese letterali da Virgilio, è assai più corretto farsi guidare dal contesto, interpretando *Mars* come metafora di *bellum*, in precisa corrispondenza con *Apolline*, che metaforicamente indica la poesia.⁵⁰

Se la nostra interpretazione è giusta, il carne dovrebbe dunque essere stato composto fra il marzo del 378 e il gennaio del 379. Infatti, dopo l'elevazione di Teodosio ad Augusto della *pars Orientis*, avvenuta il 18 gennaio 379, Graziano non si trovò mai più a dover affrontare Sarmati, Unni e Goti contemporaneamente.⁵¹ Una conferma a questa ipotesi di datazione ci viene da un altro componimento di Ausonio, la *precatio consulis designati*, composta nel dicembre 378, e nella quale pure è presente l'immagine della Vittoria alata.⁵² Nella *precatio*, auspicando il prossimo ritorno dell'Augusto, il poeta ne preannuncia i successi militari,

Graziano doveva essere già rientrato a Treviri verso metà settembre, cfr. M. Fortina, *L'imperatore Graziano*, Torino 1953, p. 65.

⁴⁸ *Grat. act.* 2, 28.

⁴⁹ Per informazioni generali su Graziano e le sue campagne belliche si vedano, oltre a Fortina, *L'imperatore* cit., G. Gigli, *Il regno dell'imperatore Graziano (375-383)*, Roma 1963 e la voce *Gratianus* 3 in RE VII, coll. 1831 ss.

⁵⁰ Già Vinet, *Comm.* cit. «carminibus bellum temperat, quod contra Getas gerit». Il rimando ad *Aen.* III, 35 si trova sia nelle edizioni di Schenkl e Peiper che in quella di Prete.

⁵¹ Per una ricostruzione delle azioni belliche di Graziano cfr. Fortina, *op. cit.*, pp. 53 ss.

⁵² V. 38 *praepetibus Victoria alis*: l'analogia fra questo passo e il nostro carne era segnalata da Peiper, che cita *prec.* 38 in nota ad *epigr.* XXVI fra i passi paralleli.

descrivendo il suo passaggio fra i nemici vinti e pacificati. Fra le popolazioni barbariche ricordate troviamo Sarmati, Unni e Goti.⁵³

Interessante come testimonianza sulla poesia alla corte d'Occidente una ventina di anni prima della sua piena fioritura con Claudiano, il nostro epigramma presenta anche un problema testuale che finora non sembra aver suscitato attenzione. A v. 10 in tutte le moderne edizioni leggiamo *Clariis [...] Camenis*, ma l'uso dell'aggettivo *Clarius* per le Camene è tutt'altro che scontato. Se infatti riferiamo *Camenae* a poesia latina (e siamo autorizzati a farlo poiché, come apprendiamo dall'ultimo verso, il poema di Graziano veniva scritto in latino), l'attributo *Clarius*, rimandando ad ambito greco, suona piuttosto incongruo. Se invece consideriamo *Camenae* un sinonimo di *Musae*, come in altri passi ausoniani,⁵⁴ l'aggettivo crea comunque qualche difficoltà, legata all'*usus scribendi* del poeta. Ausonio riferisce alle Camene aggettivi che rimandano a regioni di lingua greca solo in altri due casi. Una è l'apostrofe al grammatico di Treviri Ursulo, che in *Epist.* 18, 31 egli chiama *Cecropiae commune decus Latiaequae Camenae*: il passo elogia Ursulo per la sua duplice competenza di poesia greca e latina. L'aggettivo *Cecropius* vale dunque a designare – e non è l'unico caso in poesia latina⁵⁵ – l'ambito greco in contrapposizione a quello latino, definito dall'aggettivo *Latius*. Più favorevole a *Clariae* potrebbe sembrare il secondo caso, che si trova in *Epist.* 10, 3 *Paule, Camenarum celeberrime Castalidarum/ alumne quondam, nunc pater*. Nell'*Anrede* ad Assio Paolo, poeta bilingue,⁵⁶ le Camene in-

⁵³ V. 29 ss. *Hostibus edomitibus, qua Francia mixta Suebis/ certat ad obsequium, Latius ut militet armis,/ qua vaga Sauromates sibi iunxit agmina Chuni/ quaque Getes sociis Histrum adsultabat Alanis/ (hoc mihi praepetibus Victoria nuntiat alis), iam venit Augustus*. La vittoria dell'Augusto e la successiva pacificazione dei barbari non avevano ancora avuto luogo alla fine del 378, e il fatto che Ausonio parli di un annuncio a lui fatto in anteprima dalla Vittoria lascia pensare che egli, più che descrivere avvenimenti già accaduti (e dei quali non c'è traccia nelle fonti a noi pervenute) stia qui preconizzando il futuro successo di Graziano (sui problemi posti da questo passo vedi Pastorino, ed. cit., p. 321, n. 16).

⁵⁴ *Mosella* 474; *Prof.* 2, 7 e 5, 20; *Epist.* 10, 36; 12, 1; 15, 24; 18, 7 e 31; 24, 74.

⁵⁵ Per l'uso di *Cecropius* con rimando a produzione letteraria greca cfr. *Hor. Carm.* 2, 1, 12; *Mart.* 3, 23, 6; *Symm., epist.* 8, 22 (*Musa Cecropia*); *Claud.* 17, 67.

⁵⁶ Cfr. Auson., *Epist.* 12, 1 s. 'Ελλαδικῆς μέτοχον Μούσης *Latiaequae Camenae*/ "Ἀξιὸν Ἀυσόνιος *sermone adludo bilingui*.

fatti sono dette Castalie con riferimento a poesia scritta sia in latino che in greco. Solo che, mentre in poesia latina le Muse vengono più volte definite Castalie o Castalidi,⁵⁷ esse non sono mai dette Clarie,⁵⁸ e risulta strano che un poeta dotto come Ausonio non abbia tenuto conto della tradizione espressiva precedente.

Dal momento che *Clariis* non è l'unica lezione trädita, è il caso di esaminare le varianti offerte dalla tradizione manoscritta. *Clariis*, letto da Vinet e forse da Giuseppe Scaligero su dei libri non meglio precisati,⁵⁹ non è presente in nessuno dei codici a noi pervenuti, i quali si dividono fra *Daciis* (anche nella variante grafica *datiis*), *Latiis*, e *doctis*. Senz'altro da scartare è *Daciis*, poiché la tradizione letteraria e mitografica non stabilisce alcun collegamento fra la Dacia e le Muse, greche o latine che siano. Ad intervento congetturale o correttivo è quasi certamente da ascriversi *doctis*, trädito da un solo manoscritto, dove è stato vergato in rasura da una seconda mano.⁶⁰ Rimane la variante *Latiis*, epiteto adattissimo alle Camene e rispondente all'*usus scribendi* di Ausonio, nei cui carmi il nesso *Latae Camenae* compare altre due volte, sempre riferito a poesia latina in opposizione a quella greca.⁶¹ E in latino è scritto anche il poema di Graziano, l'Omero romano di Achille. Sul piano paleografico, poi, *Latiis* ha il vantaggio di spiegare bene la corruzione in *Datiis*, nata dall'erronea lettura delle lettere *t l* in *indulget latiis*, e questa ipotesi trova conferma in quei manoscritti che hanno *indulge Datiis*,⁶² o *Daciis*, che di *Datiis* è la normalizzazione grafica.⁶³ Anche *Clariis*, d'altronde, può ricondursi ad una erronea lettura della sequenza *-t l-*, e tale ipotesi verrebbe confermata dal cod. Vaticano lat. 3152, nel quale la prima mano ha

⁵⁷ Per le attestazioni cfr. *ThLL, Onom.* II, alla voce *Castalia*.

⁵⁸ Cfr. *ThLL Onom.* II, alla voce *Claros*.

⁵⁹ «Habent tamen quidam libri *Clariis*»: è questa l'unica notizia a riguardo, e la dobbiamo a Vinet, ed. cit., da cui Scaligero potrebbe averla desunta (cfr. *infra*, n. 67).

⁶⁰ È il codice Perusinus bibl. Civ. I. 102 del XV secolo: ricavo l'indicazione dall'apparato critico dell'edizione Prete.

⁶¹ Si tratta di *Epist.* 12, 1 (vedi sopra n. 56) e della già citata *Epist.* 18, 31 *Cecropiae commune decus Lataeque Camenae*.

⁶² È il cod. Magliabechianus I, 6, 29.

⁶³ *Indulge Daciis* si legge sul cod. Reg. Mus. Brit. 31, sul Laurentianus LI, 13 (che è un apografo del Magliabechianus I, 6, 29) e sul Vaticanus Barb. lat. 135.

scritto *latiis*, ma la seconda (cui si debbono varianti riportate a margine ed emendamenti del testo⁶⁴) offre la lezione *clatiis*,⁶⁵ di cui *Clariis* potrebbe essere l'emendamento.

Inadatta alle Camene, la variante *Clariis* merita però qualche considerazione. Innanzitutto ci informa dell'esistenza di alcuni (*quidam*) manoscritti utilizzati da Vinet e Scaligero che sono perduti per noi. In secondo luogo, la fortuna di cui *Clariis* ha goduto presso gli editori offre un buon esempio di quanto possa valere l'*auctoritas* di un grande filologo: a determinarne l'unanime successo è stato infatti Giuseppe Scaligero, che accoglieva *Clariis* nel suo testo senza neanche indicare che si trattava di una variante della quale non c'è traccia nelle edizioni precedenti,⁶⁶ e senza dare ragione di questa sua scelta testuale.⁶⁷ Dal momento in cui lo Scaligero introdusse *Clariis* nel testo di Ausonio, la fortuna di questa *varia lectio* fu assicurata, e *Clariis* figura in tutte le più importanti edizioni successive, dal Tollius,⁶⁸ al Souchay⁶⁹ (che fa per *Latiis*, capovolgendola, la stessa osservazione di Vinet per *Clariis*), alla Bipontina,⁷⁰ alle più

⁶⁴ Per la descrizione di questo cod. cfr. Schenkl, ed. cit., p. XXIV.

⁶⁵ L'esistenza di *Clatiis* non è segnalata in apparato critico né da Peiper, né da Prete.

⁶⁶ La lezione *Latiis*, oltre che nell'*editio princeps*, nelle edizioni pubblicate da Giulio Emilio Ferrari nel 1490 a Milano e nel 1494 a Venezia, in quelle di Merula, Avantius e Ugoletus (citate a nota 33), si trova nella Giuntina del 1517, nell'edizione di Basilea del 1523, nelle lionesi del 1537 e 1558, e in quella di Theodor Poelman (Antwerp 1558).

⁶⁷ Nella prima edizione dello Scaligero (*D. Magni Ausonii Burdigalensis [...] opera*, Lugduni 1575), che sfruttò la non ancor pubblicata edizione del Vinet, *Clariis* è recepito nel testo, senza che sia fatta menzione del problema nelle sue *Lectiones Ausonianae (Ausonianarum letionum libri duo*, Lugduni 1574) che di tale edizione sono il complemento. Il primo a segnalare in modo corretto l'esistenza della variante *Clariis* fu invece Elie Vinet, il quale la registrava nel suo commento («habent tamen quidam libri *Clariis*, id est Apollineis Camenis, et Musis»), ma accoglieva nel testo *Latiis*. Sui rapporti fra Vinet e Scaligero, e sui 'furti' di quest'ultimo, cfr. A. Grafton, *Joseph Scaliger. A Study in the History of Classical Scholarship. I. Textual Criticism and Exegesis*, Oxford 1983, pp. 128 ss.

⁶⁸ *D. Magni Ausonii Burdigalensis opera*, Iacobus Tollius ex vett. Codd. Restituit, Amstelodami 1669.

⁶⁹ *D. Magni Ausonii Burdigalensis opera*. [...] Recensuit, supplevit, emendavit [...] Johannes-Baptista Souchay, Parisiis 1730, p. 2, n. 4 (commento a *Clariis Camoenis*): «quasi dicas *Apollineis*. Clarius Apollo dictus est [...] a Claro urbe [...]. Quaedam exemplaria hic non *Clariis* habent, sed *Latiis*, hoc est, *Latinis seu Romanis*».

⁷⁰ *D. Magni Ausonii Burdigalensis opera ad optimas editiones collata*, Biponti 1785.

recenti edizioni di Schenkl, Peiper e Prete.⁷¹ C'è anzi da constatare il successivo oscuramento dell'informazione: se dall'apparato critico di Schenkl risulta evidente che *Clariis* è una variante riscontrata sui manoscritti da Scaligero e Vinet,⁷² Peiper dà *clariis* come congettura dello Scaligero.⁷³ Prete infine, oltre a non informare sulle attestazioni di *Clariis*, erroneamente attribuisce al Vinet la scelta della variante *Datiis*.⁷⁴ Al generale consenso su *Clariis* va tuttavia segnalata una significativa eccezione. Nella sua edizione di Claudiano,⁷⁵ Theodor Birt, a proposito di *carm. min.* 30, 15 (*Latiis movet ora Camenis*, anche qui per indicare poesia latina in opposizione a quella greca), nell'apparato dei passi paralleli scriveva: «Ausonii *epigr.* 1, 10 *Latiis* [...] *Camenis* (*sic ibi legendum*)».

⁷¹ La cosa vale anche per l'edizione di Garnier curata da Max Jasinski (Paris 1934) e per quelle di Evelyn Withe e di Pastorino.

⁷² «*Clariis Scal. et Vin. ('ex libris')*».

⁷³ «*datiis M, latiis G, corr. Scaliger*».

⁷⁴ È, questo, solo uno dei tanti casi in cui Prete non si mostra all'altezza del proprio compito. Sui discutibili criteri da lui seguiti per la sua edizione largamente condivisibili risultano i duri rilievi mossigli da M. Reeve, «*Gnomon*» LII, 1980, pp. 444 ss.

⁷⁵ *Claudii Claudiani carmina, Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi X*, Berolini MDCCCXCII.

Renato Nisticò

«Ai margini del paese visibile».
La letteratura di Vittorio Sereni
sulle rovine dell'estetica

I. La reinvenzione della poesia alla svolta degli anni '60

Nella complessiva vicenda letteraria di Vittorio Sereni, da leggere avendo riguardo di farvi confluire unitariamente le figure solidali del poeta, del narratore e del teorico da «immediati dintorni», va individuata una proposta forte di riforma, ecologica, potremmo dire, della letteratura.¹ L'etichetta risulta singolarmente efficace nel caso del nostro autore, a segnalare una impresa di critica e di implicito rinnovamento della tradizione lirica, che il formulante ha condotto per decenni in una coerenza temperata da continue variazioni sul tema, affidandosi a un processo di reversibilità ed osmosi fra i vari generi e modi della scrittura. E se alle cronache delle patrie lettere il fenomeno non è ignoto (già la prosa d'arte faceva uso di una sorta di contaminazione con la lirica ai primi decenni del secolo), la novità di Sereni risiede nell'aver fornito questa volta proprio alla poesia lirica una sponda e una destinazione finale nell'ambiente della prosa, invertendo dunque i termini tradizionali. Egli ha formulato

¹ La proposta di una «nuova ecologia della letteratura» è contenuta nel recente, interessante libro di Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino 1996.

tale proposta nel convulso dell'epoca che definiva della perdita «memorabilità» della poesia,² intendendo con ciò il tempo che le categorie storiografiche identificano oggi con la dissoluzione della tarda modernità: fra gli effetti di deriva, dunque, della seconda guerra mondiale e a ridosso del boom neocapitalistico (e non è certo ozioso sottolineare come questa sereniana, solidale del resto con la pasoliniana «mutazione antropologica», sia una delle poche periodizzazioni che la letteratura abbia saputo imprestare alle scienze umane, anche in netto anticipo sulla sociologia). Per Sereni questa epoca era marcata dal fatto che la letteratura e, nello specifico, la poesia, da viatico filosofico e pragmatico dell'esistenza, da luogo di comprensione e proiezione del reale, da *koiné* di un intero programma pedagogico (la scuola, le poesie rimandate a memoria, come fondamento della formazione umanistica di ogni ordine e grado), si degradava a corpo separato, a pratica specialistica, ingenerando un rimorso di insignificanza a cagione e misura della pervasiva estetizzazione delle masse; mentre in coeve più tradizionalistiche impostazioni, come quella del Montale critico della modernità, la frattura era ancora segnata da elementi generici, forse retrocedibili alla frusta categoria storiografica della contrapposizione fra un Otto e un Novecento dello spirito.

Questo Sereni teorico, che non bisogna peritarsi di valutare, di contro alla critica che ha voluto disconoscerlo equivocando un costume personale di ritrosia e di antintellettualismo, gioca le sue carte migliori in selezionati e mirabili interventi degli anni Sessanta, soprattutto quelli che presiedono alla svolta riordinatrice e storicizzante del pensiero della poesia sereniana che possiamo riassumere nella metafora, allora partorita, dell'«organismo vivente»;³ e in maniera più diretta e cospicua nelle in-

² Quella nella quale la poesia ha perso «il dono della memorabilità dei suoi testi, cioè quella specie di citazione spontanea con cui l'esistenza sembra riecheggiare a distanza, [...] e a convalidare il lavoro di scavo della poesia», V. Sereni, *Poesia per chi?*, intervista a cura di Gian Carlo Ferretti, «Rinascita» (37), 19 settembre 1975, pp. 21-22.

³ Oltre alla raccolta degli *Strumenti umani*, comparsa nel 1965 e alla risistemazione con modifiche, aggiunte, sottrazioni e ristrutturazione dell'impianto, delle due precedenti raccolte, *Frontiera* (1966, riedita per i tipi di Scheiwiller) e *Diario d'Algeria* (1965, presso Mondadori), risalenti rispettivamente al 1941 e al '47, che ne rappresentano una verifica *in corpore vili*, citiamo almeno la fondamentale, lunga intervista a Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano 1965, gli scritti dell'ultima sezione de *Gli immediati dintorni*,

terviste e negli scritti degli anni Settanta e del primo scorcio degli Ottanta.⁴

In questa costellazione di scritti gli obiettivi polemici (che dunque contribuiscono già a delineare e *contrario* un ambito di interessi non strettamente creativi, non necessariamente connessi alla «disposizione del tempo e dell'ora», o provenienti da una «coincidenza, anche momentanea» di «interessi» personali con gli argomenti trattati, ma rivolti *erga omnes*, in un moto di astrazione dal contingente dell'orticello poetico), vengono individuati soprattutto nella autoreferenzialità della letteratura e nello specialismo delle arti ridotte a scienza, con la connessa ritualità dello «zoo» dei letterati. Sereni si muoveva in una direzione opposta a quella percorsa nel frattempo da un Italo Calvino, ad esempio, che tendeva invece con esattezza e chiarezza scientifiche alla perimetrazione del letterario, di ciò che è o dovrebbe essere la letteratura, anziché volgersi, come nel caso del nostro autore, verso le condizioni contestuali che possono accoglierla e alle quali essa è destinata. Un campione magno di quelle inopportune tendenze Sereni forniva nella nozione di *écriture* di provenienza francese, quale glossa infinita di una letteratura «parlante solo a se stessa», «quella sorta cioè di saggismo strisciante e autosufficiente, buono a tutto definire, che forma l'incanto di alcune platee e costituisce ormai genere a sé, quando addirittura non s'insinua, surrogandole, nella narrativa e nella poesia odierne».⁵ Sereni, contrariamente a quanto qual-

Milano 1962 e segnatamente *Per un poeta d'amore*, *Due ritorni di fiamma*, *Il silenzio creativo*; il racconto *L'opzione* con i suoi «allegati»; la risposta all'inchiesta della rivista «Nuovi argomenti», *7 domande sulla poesia*, (55-56), marzo-giugno 1962; gli interventi sulla rivista «Pirelli» nel biennio '64-'65; l'intervento su Montale in «Letteratura» (79-81), 1966, *Ognuno riconosce i suoi*; le prefazioni alle traduzioni di W.C. Williams, *Poesie*, 1961; a René Char, *Fogli d'Ipnos*, 1968; e a Giorgio Seferis, nel volume della collana «Scrittori del mondo: i Nobel», 1971.

⁴ Da segnalare in questo caso le prove creative successive agli *Strumenti*, in *primis* la *summa* de *Un posto di vacanza* (1972), gli interventi critici e la *Postilla* contenuti in *Lecture preliminari* (Padova, Liviana, 1973), le prose memoriali raccolte poi a cura di Maria Teresa Sereni e Franco Brioschi ne *Gli immediati dintorni primi e secondi*, soprattutto *Negli anni di Luino e Dovuto a Montale*; e le seguenti interviste o interventi: *La contraddizione in agguato*, «Rinascita» (15), 13 aprile 1973; G.C. Ferretti, *Poesia per chi?*, «Rinascita» (37), 19 settembre 1975; *Questo scrivere così vacuo così vitale*, «Rinascita» (42), 24 ottobre 1980; *Che ognuno vi cerchi il suo senso*, «Il Messaggero», 3 febbraio 1982; *In viaggio verso me*, «Panorama», 22 marzo 1982.

⁵ Sereni, *Postilla a Lecture preliminari* cit., p. 138.

cuno pensa, aveva chiare a sufficienza le ragioni di fondo di tale avversione. Egli imputava alla *écriture* di aver

ritagliato un piano, o piuttosto una conca del reale; quasi che, ignorato ogni altro piano al di qua della scrittura, questa si impegnasse a costruire di per sé e all'interno della stessa, in piena autosufficienza critica – critica e scrittura accampandosi insieme sulle rovine dell'estetica – un proprio modello di realtà, che verrebbe poi a coincidere col tracciato che la scrittura compie nel percorrere la foresta dei segni.⁶

Sono le parole di un lucido teorico, seppure controvoglia, discendente dalla costante sollecitazione, sempre sconfinante nel rimorso e nella colpa, di dover fornire ferree giustificazioni, etiche, in primo luogo, al proprio operare poetico; con le quali aveva sorvegliato attentamente, per decenni, la sua produzione in prosa e in verso. Come sempre Sereni (che era fra i pochi a cogliere, e con lui Fortini, nell'estrema propaggine del secolo, il crollo non il trionfo dell'estetico), a quell'autoreferenzialità opponeva la base etica del suo agire poetico, e la prospettiva dell'inevitabile destino politico che attende ogni scrittura che valichi i confini artificiali della pagina e si faccia, a pena di non rimanere lettera morta, luogo di costruzione della realtà. Egli prospettava l'incontro fra l'autore, con le voci dei suoi fantasmi poetici, e il lettore, nel giro di possibilità concrete e di occasioni storiche nelle quali egli può collocarle:

Occorre finirla di considerare la poesia come un corpo separato [...]. A quella che vedo come tendenza profonda della poesia [...] mi pare corrisponda oggi la sua massima carenza: *non tanto nella facoltà di comunicare quanto piuttosto in quella di accomunare* [...]. Forza accomunante: cioè la facoltà di raccogliere altri, e se stessi con altri, attorno a qualcosa [...] come bisogno o ricerca o nostalgia di presenze.⁷

Di «vere presenze», verrebbe da dire parafrasando un celebre titolo di George Steiner, il grande critico inglese. Anche il «lettore ideale» di Sereni è il lettore concreto, il lettore reale, come il poeta stesso ci istruisce

⁶ Sereni, *Giorgio Seferis* cit., pp. 125-126.

⁷ Sereni, *Poesia per chi?* cit.

nella citata introduzione alla traduzione delle poesie di Seferis: colui che è incaricato di compiere a ritroso lo stesso percorso che ha portato il poeta da una primitiva emozione di partenza alla scrittura poetica. La proposta critico-teorica del poeta verte infatti tutta, oltre che sulla genuinità esistenziale della poesia e il suo apprendimento ai sensi, sulla centralità della lettura come luogo di orientamento della *poiesis*. Alla base sta la concezione energetica del fatto letterario in Sereni (oggi di nuovo in auge, via Freud e pragmatica della letteratura), per il quale la ur-energia di stampo fenomenologico tende a bruciarsi trasformandosi in altro da sé e dando adito, nella sfera letteraria, a un sistema di azioni e controeazioni («reazioni a catena» come si esprimeva Sereni nel suo lessico tardopositivistico), di domande e risposte, di visioni e credenze. Le basi filosofiche di Sereni affondano nell'eredità positivista, nel Bergson e soprattutto nella fenomenologia di stampo husserliano appresa alla scuola milanese di Antonio Banfi, suo maestro; un pensiero sempre ritrovato dietro la autonoma valutazione del reale e una non comune facoltà di intuirlo nel dare ordine alla propria esperienza. Perciò la poesia gli appariva come un «organismo vivente», le cui potenzialità semantiche sono sviluppate sia dal sedimentarsi di contenuti storici, implicite nel corpo simbolico e nello slancio allegorico della parola, ma anche indotti dai conflitti che appassionano la società civile; sia, in ultima istanza, dalla concretizzazione attiva del lettore. I significati della poesia, sembra suggerire Sereni, appartengono al suo destino storico e attraversano il vissuto del lettore a cospetto della realtà:

“Cosa significa la poesia?”. [...] Se c'è un reale interesse la risposta verrà [...] Magari in forme arbitrarie, soggettive, a volte improprie. L'essenziale è che questo agisca su di noi attraverso i sensi [...]. A poco a poco anche quelli che sembravano significati occulti vengono fuori o, comunque, hanno una risonanza dentro di noi e ci danno quel quadro che in un primo momento ci sfuggiva completamente. Succede persino questo, che di colpo un fatto dell'esistenza, un determinato momento, un fatto davanti al quale vi trovate improvvisamente, getti una luce retrospettiva su quello che era una cosa oscura e lo illumini.⁸

⁸ Sereni, in AA.VV., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole cit.*, pp. 53-54.

II. La teoria del «ritorno»

Questa scommessa orientata sul lettore non come funzione semiotica ma come persona reale,⁹ si pone anche come uno dei fondamenti, o una delle premesse, della sua teoria del «ritorno» sulla quale egli edificò, sempre intorno agli anni Sessanta, la revisione storica dei suoi luoghi comuni poetici. Alla base di questo grande 'modo' sereniano di intendere e praticare la poesia è il convincimento, in più luoghi dichiarato, che il completamento delle potenzialità semantiche di un'opera poetica può darsi solo tramite un «ritorno» all'opera stessa. Questo «ritorno» avviene in più punti del percorso che porta dalla emozione di partenza, che ha suscitato il bisogno di espressione poetica, alla scrittura vera e propria e, quindi, alla lettura. Esso non si esaurisce all'interno dell'*individuum* poetico, ma si dà piuttosto, in un ripetuto «sopralluogo» e in un dialogo, dislocato diacronicamente, fra i singoli componimenti all'interno delle raccolte e nondimeno nei rapporti fra queste ultime. La poesia *Un ritorno* degli *Strumenti umani* tratta appunto di una rivisitazione dei luoghi dei primi idilli (i folgoranti idilli lacustri di Sereni) col fine di sottoporne a critica e revisione il luogo comune poetico. La lettura critica del *Ritorno* montaliano,¹⁰ di qualche tempo successiva, è proprio un riandare con le risorse della critica ai luoghi del poeta ligure come ai segni originali di una propria ideale biografia artistica. Piccolo manifesto della teoria del ritorno sereniano (che si sostanzierà in un dialogo a distanza e in una mutua ridefinizione di singole poesie fra di loro anche lontane¹¹), è inve-

⁹ «Sul far della sera sprofondavo nello stato contemplativo [...], con un amico che ritenevo più serio, più concreto di me. Gli citavo di tanto in tanto, in appoggio a mie sensazioni inesprese, versi di Montale che da allora prese ad amare. Lettori di questo tipo, voglio dire partecipi senza essere addetti ai lavori o più precisamente connotati da interessi e attività di altro genere, quale scrittore non li vorrebbe per sé?». A fronte delle condizioni storiche era anche ovvio per Sereni pensare che «appartengono a una specie sempre più rara». Sereni, *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni* cit., p. 163.

¹⁰ Sereni, *Un «ritorno»*, in AA.VV., *Lecture montaliane in occasione dell'80. compleanno del poeta*, Genova 1977, pp. 189-194.

¹¹ Basti pensare a *La spiaggia*, che riprende e rivede sia *Comunicazione interrotta* sia *Pantomima terrestre*; o alla «circolazione endosemantica» (l'espressione è di Corrado Bologna) di temi e motivi fra *Nel sonno*, *L'equivoco* e *Situazione*.

ce l'ultima delle prose che Sereni ci ha lasciato, *Dovuto a Montale*, là dove il poeta fa del ritorno a Luino la base, la magica occasione di rivelazione della sua natura poetica, non diversamente da come una piccola e grassa pasta di mandorle generò nella *Recherche* quel dispositivo di «intellettualizzazione» del tempo che è alla radice di uno dei grandi capolavori della letteratura moderna (e molto Proust è in Sereni, oltre che come dato biografico per lo scambio intellettuale di cui rappresentò l'oggetto nelle frequentazioni con Attilio Bertolucci e Giancarlo Vigorelli, soprattutto in questo deposito di sapienza, di concentrazione simbolica generatrice di significati da attribuire all'oggetto temporale). Conoscere è per Sereni tornare; e sull'eterno ritorno dell'identico («le scarse vite che all'occhio di chi torna/ e trova che nulla nulla è veramente mutato/ si ripetono identiche», *Ancora sulla strada di Zenna*) è fondata sia l'angoscia della ripetizione, sia la possibilità di conoscere e di far rinascere a ogni «svolta» il mondo poetico, così come il mondo tout court. E allora, sempre nella stessa poesia, può accadere che «già mutato il mio rumore/ s'impunta un attimo e poi si sfrena/ fuori da sonni enormi/ e un altro paesaggio gira e passa» (*Ibidem*).

III. L'allegoria di Sereni

Alle spalle di questa concezione è anzitutto un metodo critico, una maniera di leggere e vivere la poesia. Sia alla scrittura che alla lettura occorre infatti, secondo Sereni, un intervallo temporale che faccia sedimentare i significati e consenta loro di reagire col materiale storico che su di essi si è accumulato. Consiste fra l'altro in questa disposizione storica il carattere allegorico che qualcuno¹² ha voluto assegnare a questa poesia. Ma l'allegoria sereniana, rispetto alla teoria tradizionale, valorizza all'estremo un carattere immanente all'evolversi storico della lettera, che deriva dall'intervallo temporale originale il quale si dà comunque fra l'emozione di partenza e la fissazione in una formula poetica vera e propria.

¹² G. Mazzoni, *Verifica dei valori. Saggio su «Gli strumenti umani», «Allegoria» VI (18), 1994, pp. 45-81.*

Scriveva Sereni:

Io direi che il tempo stesso che passa tra la prima impressione e l'elaborazione mi fa da filtro. In me si frappongono sempre lunghi intervalli tra la prima emozione e la stesura. Esiste quindi per me questo problema: rifarmi alla prima emozione, restituirla, e più ancora elaborarla, spremere il senso e la riserva di altre energie, che essa includeva ma che all'inizio non erano state nemmeno supposte [...]. I miei versi riflettono la sedimentazione, l'acquisizione di altri motivi, l'arricchimento e la dilatazione rispetto alla prima configurazione emotiva, e, parallelamente, il sopraggiungere di esperienze diverse, umane e culturali.¹³

Di qui la continuità fra il piano letterale, referenziale – ove mai se ne diano in poesia – e quello metaforico-allegorico. Il che non comporta che fra i due piani si instauri una separazione di valore, come ad esempio fra un piano fisico e uno metafisico, ma solo una concrezione e uno sviluppo di motivi e acquisizioni che appartengono tutt'affatto alla serie storica, al mondo delle relazioni umane, al loro «tempo». Ne discende che questo schema di allegoresi interna può essere esteso all'esterno, al di là dunque dei limiti della singola configurazione testuale, a partire dal momento in cui una poesia appartiene al mondo del già compiuto. Se il secondo piano di significazione risulta da uno sviluppo e una elaborazione di una emozione di partenza originaria, la poesia, costituendosi come una di queste emozioni, pretende che essa sia ricompresa e possa essere completata nella pienezza della sue «energie» rappresentative solo da un atto successivo e necessario quale è la lettura; o un'altra scrittura che in qualche modo la inglobi o a essa si relazioni. È proprio questa complessa strutturazione dei suoi «organismi» che ha consentito di fare dell'opera poetica un organismo storico; e allo stesso Sereni di farsi, da un certo punto in poi, in quanto poeta, storico della propria poesia; senza per questo, ed è il massimo pregio dell'operazione, dover rinunciare mai ai contributi della contemporaneità che gli provenivano dalla «realtà», senza eludere la verità montalianamente «puntuale» dell'esperienza e, a livello testuale, senza dover rinnegare la «lettera» della vecchia espressione.

¹³ Dall'intervista contenuta in Camon, *Il mestiere di poeta* cit., pp. 121-122.

IV. Una poetica pragmatica

Da quanto abbiamo detto risulta un atteggiamento complessivo, un risvolto di politicità per il Nostro, desumibile dal continuo commisurare l'espressione artistica, nelle sue attente esplicazioni retoriche, alla destinazione intersoggettiva e, *lato sensu*, sociale della parola tramite il controllo dell'etica. La qual cosa si estendeva anche ai risvolti formali del fare poetico. Alla «nausea metrica» che colpì ben presto il nostro autore rivolto a cercare modelli nella tradizione, corrispose da subito una forma etica che, nella cifra generale del rattenimento verso ogni abbandono al sublime e al prezioso, era desumibile direttamente dai contenuti secondo una misura di necessità espressiva. Ciò implicava che la duttilità del metro e della composizione aderisse non solo alla varietà e articolazione delle emozioni, quanto alla diversità della situazione storica del soggetto. A questo modo Sereni trascorre da una metrica che fino a tutto il *Diario* è imperniata sul ruolo-guida, di media attiva, dell'endecasillabo rispetto alle altre misure, soprattutto quelle più brevi, nelle quali si adagiavano la frammentarietà e la frantumazione dell'esperienza; alle preponderanza di misure piuttosto allungate, quasi da verso lungo whitmaniano (non poche sono le suggestioni "americane" di Sereni), nel periodo degli *Strumenti*; dove si fa alto il livello di travaso e di dialogo con la «prosa del reale», per dirla con Hegel. D'altro canto i "contenuti", lo spessore semantico dei temi e delle immagini proposti, proprio per quel loro rivelarsi in pienezza soltanto nella tensione lunga dell'arco temporale, di un indefinibile *terminus ad quem*, assumevano una struttura progressiva che impediva l'imposizione di qualsiasi precisa teoria metrica. Alla stregua dunque di quanto era accaduto agli ermetici,¹⁴ o a Ungaretti nella travagliata evoluzione dal verso spezzato all'endecasillabo – la cui relativa teoria non doveva essere estranea allo stesso Sereni¹⁵ – e quindi alle forme arcaico-

¹⁴ Su quest'aspetto e sul ruolo dell'endecasillabo nella poesia di Sereni, ha svolto simili argomentazioni P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino 1991, soprattutto alle pp. 48-49.

¹⁵ Essa era stata resa nota da Ungaretti proprio sulle colonne di «Corrente» il periodico milanese di cui Sereni fu redattore. Cfr. G. Ungaretti, *In difesa dell'endecasillabo*,

tradizionali del sonetto gongoriano.

D'altra parte la sua radicale critica all'Io lirico della poesia Sereni l'aveva intrapresa con uno sdoppiamento in maschere (l'Io-Tu già montaliano) attivo sin dalle poesie della metà degli anni '30, delle quali può fungere da campione la primissima poesia della raccolta, *Inverno*: «Ma se ti volgi e guardi/ nubi nel grigio/ esprimono le fonti dietro te,/ le montagne nel ghiaccio s'inazzurranno/ .../ ... ed hai/ un gesto vago/ come di fronte a chi ti sorridesse/ di sotto un lago di calma» (corsivi nostri), dove è facile cogliere lo sdoppiamento, anche mediato dalla superficie acquatica che ben presto assumerà i connotati metaforici dell'intero sistema poetico (vedi più in là i versi di *Un ritorno*, nonché quelli citati appresso). Quella critica aveva poi portata a compimento e conclusa con l'epitome epocale del *Posto di vacanza*: «Ma tu specchio ora uniforme e immemore/ pronto per nuovi fumi/ .../ tu davvero dimenticami, non lusingarmi più». Si trattava ovviamente dello specchio rifrangente dell'Io poetico (quasi il pariettaio montaliano), lo stesso al quale egli aveva raccomandato in anni bui, di allegro naufragio della personalità, addirittura il salvataggio dell'esistenza prima che la edificazione del sé: «E tu mia vita salvati se puoi/ serba te stessa al futuro/ passante ...» (*Periferia 1940*). La sintesi conclusiva del *Posto di vacanza* (1972) aveva ammesso, da quel momento in poi solo riverberi, solo echi e sviluppi di un movimento circolare ed ellittico, compresenza di tempo lineare e tempo ciclico caratterizzante l'intero sviluppo della poesia e della prosa sereniane; a cui poco aveva da aggiungere la già postuma raccolta di *Stella variabile*, nella quale ciò che si anima è la commedia di una maschera letteralmente già morta che si svolge

nella casa dove sei/ venuto a stare, già/ abitata/ dall'idea di essere qui per morirci/ venuto/ – e questi che ti sorridono amici/ questa volta sicuramente/ stai morendo lo sanno e perciò – ti sorridono (*Quei tuoi pensieri di calamità*).

Si dice commedia, ovviamente, non ignorando un giuoco delle parti e dello sdoppiamento che Sereni non abbandonò neppure *in articulo mortis*, appunto:

Ogni angolo o vicolo ogni momento è buono/ per il killer che muove alla mia volta/ notte e giorno da anni./ Sparami sparami – gli dico/ offrendomi alla mira/ di fronte di fianco di spalle –/ facciamola finita fammi fuori./ E nel dirlo mi avvedo/ che a me solo sto parlando. Ma/ non serve, non serve. Da solo/ non ce la faccio a far giustizia da me (*Paura prima*).

Tuttavia la divisa etica e l'impresa di socialità che fondano il suo pensiero della poesia, fanno sì che l'avvertimento della sparizione della realtà determinata dai tempi storici e il perfezionamento della radicale critica allo specchio dell'Io lirico non pregiudichino la pratica utopica e liberale dei possibili, che prende corpo nell'ultima postrema lirica, di transito assoluto, che chiude l'intero *corpus* poetico, *Altro compleanno*:

A fine luglio quando/ .../ trasecola il gran catino vuoto/ a specchio del tempo sperperato e pare/ che proprio lì venga a morire un anno/ e non si sa che altro un altro anno prepari/ passiamola questa soglia una volta di più/ sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore/ e un'ardesia propaghi il colore dell'estate

E per capire come funzioni la ripresa a distanza dei luoghi poetici in Sereni si guardi ora a quell'«indelebile», «di tutti i colori il più forte», «il colore del vuoto», col quale si chiudeva, quasi senza appello, l'epicedio de *L'autostrada della Cisa* che di poco precedeva in *Stella variabile*. Si trattava, dopo tutto, di un segno di coerenza. Egli non aveva mai dato un'origine, un fondamento ontologico o metafisico, alla sua poesia, reinventandosene a metà del percorso, nei tardi anni Sessanta, un *incipit* acefalo. La poesia *Inverno*, infatti, che a partire dalla edizione scheiwilleriana del '66, retrocedendo dalla posizione occupata nelle precedenti edizioni, viene posta programmaticamente ad apertura di *Frontiera* esordiva non a caso con dei puntini sospensivi e una lieve avversativa («.../ ma se ti volgi e guardi...») che erano il segno di una battuta in un dialogo già avviato su una scena già predisposta. Riguardandola da una distanza di anni, come ne fosse egli stesso il sorpreso lettore, dovette apparirgli già gettata *in medias res*; e gli rivelava quel taglio oscuro nel passato, quella ferita nevrotica che egli non rimarginò mai, non essendosene mai rivelato (ne era la causa o la conseguenza?) l'antefatto, e che egli non sublimò ma

rese produttiva in un risvolto di censura, di reticenza che imponeva un'inchiesta, una spinta ulteriore all'elaborazione di significati storici. Allo stesso modo, poiché non disponeva di un fondamento originale, egli non chiudeva ultimativamente la poesia, ponendosi piuttosto nel segno di un discreto passare la mano. Evitava così la perentorietà filosofica del *Congedo del cerimonioso viaggiatore* caproniano, ad esempio; o la metafora grandepositivistica del *Composita solvantur* di un poeta, Fortini, di cui fu per lunghi anni compagno da opposte rive del fiume della storia; o, ancora, il calcolato protendimento postumo del Montale donatore stillicida di liriche ad Annalisa Cima.

Ciò avveniva anche perché per Sereni non contava quanto era fissato nell'opera scritta, contemplabile con una sicumera da filologi *ante litteram*, non deponeva cioè quella ideologia poetica quasi imperitura nel Novecento e oggi di nuovo imperante con il suo ontologismo logocentrico, che chiude nel Testo una assoluta fungibilità e una immobilità totemica; ma gli si imponeva invece quanto dopo la scrittura poteva realizzarsi in atti, parole e credenze. Uno, aveva scritto nella prefazione alla traduzione delle poesie di W. Carlos Williams «se si riconosce poeta, si riconosce tale solo nell'atto di firmare la poesia finita, per annullarsi immediatamente dopo e rinascere come uomo che guarda». Era questa la precisa istanza etica contenuta nella metafora dell'«attimo seguente», con cui chiudeva la prosa de *L'opzione*:

Occorre che l'attimo seguente nasca da te, non da quello in cui sei seduto... O almeno, scrivere non basta, lo strumento di cui disponi non è niente se non ha qualche parte, e tu stesso con lui, nella figura dell'attimo successivo...¹⁶

V. Poesia verso la prosa

La politicità più alta e più risentita era infatti da cogliere in quella precisa volontà di uscita, prima detta poeticamente poi praticata infine,

¹⁶ Sereni, *L'opzione*, ora in *Il sabato tedesco*, con nota introduttiva di F. Brioschi, Milano 1980, pp. 54-55.

dalla poesia lirica verso la prosa,¹⁷ una prosa ormai apertamente narrativa. Rispetto al periodo di smarrimento esistenziale e incerta costituzione del sé essa significava la possibilità di dare ordine e storia all'esperienza, raccordando i moti sentimentali dell'individuo ai tempi e luoghi della coscienza e della memoria collettive.¹⁸ Essa rappresentava una sfumatura ulteriore, un approfondimento obbligato della prosa di quegli «immediati dintorni» dallo statuto sospeso fra l'invenzione, la critica e la speculazione, che pure restano tuttavia la sua più originale cifra stilistica, l'ambiente intellettuale suo più proprio, la scoperta meno sottraibile alla sua personalità d'artista. La scoperta della prosa e l'abbandono ad essa come a un'attività che ammetteva ormai anche i connotati, prima ignobili, del piacere narrativo, proponeva l'uscita dalla tirannia dell'Io della poesia, quell'io improprio e avventuroso alla continua ricerca di se stesso, proponente rischi di tautologia, cui la lirica imponeva il ricorso: «... niente di peggio di una cosa/ scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,/ e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione./ Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna» (*Un posto di vacanza*).

Non che l'Io, tuttavia, avesse mai goduto di una pienezza; quella maschera della poesia era sdoppiata dal nascere, franta in un giuoco di rifrazioni rimandi e allusioni maturate di poi nelle poesie della sezione *Uno sguardo di rimando* degli *Strumenti* (si veda ad esempio la poesia eponima, o *Appuntamento a ora insolita*). Erano i tardivi, maturi frutti di quella nevrosi di cui è testimonianza nei frammenti epistolari e diaristici degli anni della giovinezza perplessa nell'estate luinese, dove il poeta già si trovava sottoposto a una doppia e contrastante istanza di vita e di astrazione, entusiasmo biologico e rimorso. A quell'io già disorientato in un gioco di «rimandi» interiori, accadde poi di essere disperso dal «troppo tardi» in cui lo gettò sia l'assenza dai luoghi e dalle occasioni di mu-

¹⁷ Il titolo del capitoletto è debitore del libro di A. Berardinelli, *Poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino 1994, che assegna una condivisibile prospettiva storica al tema qui circoscritto al solo Sereni, ma estendibile a molti altri poeti italiani contemporanei, ad esempio Pasolini e Montale.

¹⁸ Sul ruolo dell'ordine narrativo nella costruzione della identità psichica e sul significato metanarrativo della trama come ordinamento del senso nel tempo della storia fornisce ottimi ragguagli P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino 1995.

tamento della storia (la Resistenza perduta durante la sua prigionia in Africa); sia dalla mancanza («l'omissione, il mancamento, il vuoto») di una coscienza delle forze in campo e della situazione reale; che lo consegnava a un girone purgatoriale di «morto tempo da spalare al più presto», e che si costituiva intanto in una sua paradossale immobilità di eterno ritorno. Ciò che mancava era infatti precisamente l'«oggetto interno», messo a fuoco lentamente e venuto fuori proprio nell'ultimo periodo delle memorie giovanili, a cavallo fra i Settanta e gli Ottanta, come mancanza di una istanza paterna (e da lui surrogata e resa produttiva nei padri artistici Ungaretti e Montale). «Il padre che non risponde»¹⁹ è l'etichetta che, sulla base di alcuni episodi dell'infanzia, poteva ricomprendere quella complessa dinamica psicologica ed espressiva, dando adito alla sua metodica misinterpretazione dei modelli. Proprio una risposta alla reticenza del padre Montale, arrestatosi di fronte all'«inferno del realismo» fu la sua rapida, catartica discesa nel «fondo» degli «asettici inferni» di *Una visita in fabbrica*. A questo periodo risale la lenta, problematica ricostruzione dell'io disperso, in quanto solo adesso l'alienazione da individuale poteva farsi sociale nel recupero alla poesia della «voce degli altri, operaia», dopo avere abbandonato nel solaio del lirismo la «voce ora abolita, già divisa, [...] anima bilingue/ tra vibrante avvenire e tempo dissipato/ [...] spenta musica già torreggiante e triste» (*Una visita in fabbrica*). Appena in tempo, e quasi senza rendersene conto, per fronteggiare nelle poesie di *Stella variabile* il problema della fine, che in *Sereni* non è un problema religioso, ma precisamente esistenziale-narrativo. Il problema era appunto come chiudere quello speciale romanzo che era stato la costruzione della sua poesia come «logo» esistenziale; era l'esigenza di porre un punto d'arrivo dal quale a ritroso riordinare, nel senso indicato dal Brooks di *Trame*, la propria attività di poeta in un orizzonte di significato deducibile dal confronto e dall'eventuale accordo fra la Storia intesa come la «narrazione maestra» e la piccola trama individuale della propria biografia. A ciò, come abbiamo visto, attese soprattutto *Un posto di vacanza*, che chiudeva la lunga vicenda lirica col gesto di chi

¹⁹ Cfr. *Il tempo delle fiamme nere*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit.

lievemente cede il passo ad altro; e faceva così dell'ultimo libro di poesia nient'altro che un capitolo postumo della propria personalità poetica, un dialogo con quel morto che era il se stesso in effigie, dopo i tanti dialoghi persefonici con le ombre altrui. Morte reale, presagita e agita, dunque; ma anzitutto morte simbolica, morte anzi del simbolo dei simboli, la poesia. Abbandonata la quale, nelle pieghe della prosa del mondo reale si offriva la realizzazione del *kairòs* intravisto nel «romanzo d'amore» con l'esistenza, il luogo della «gioia originaria», dove riposare la forbice dolorosa dei tempi, di cui è impastato il suo male, dove alloggiare, in una scena che li riscattasse – divorante utopia – «i minimi atti, i poveri/ strumenti umani avvinti alla catena/ della necessità, la lenza/ buttata a vuoto nei secoli,/ le scarse vite che all'occhio di chi torna/ e trova che nulla nulla è veramente mutato...» (*Ancora sulla strada di Zenna*). In una intervista del 1982 Sereni dichiarava che la «tentazione della prosa» negli ultimi tempi si era «accentuata»:

È come se nel mio impulso a scrivere si fosse insinuato qualcosa che esorbita dalle mie attuali possibilità di mettere le parole in versi. Chissà, forse *Stella variabile* sarà la mia ultima raccolta di poesie. Vi è un'accentuazione di occasionalità in questo libro, qualcosa che tende allo sviluppo di una costruzione narrativa.²⁰

La prosa si proponeva a questo punto – concretando una istanza per lui sempre attiva – come una «verifica sui luoghi» (*Ventisei*). Essa concedeva la possibilità di trasportare definitivamente i fantasmi poetici nel territorio storico delle possibilità, che si trova «ai margini del paese visibile»; qualcosa che poteva essere, che esisteva in potenza anche se non attualizzato.

Luino è il luogo storico e insieme ideale (la formula è di Piero Chiara) di questo *kairòs*. Anzi: non è, ma lo diventa a ritroso:

Il mio modo odierno di guardare a Luino vede o crede di vedere in trasparenza una storia nascosta, continua nel tempo, che vi si svolge [...] un paese segreto che gli sta dietro, sempre sul punto di sconfinare nella patria notturna variegata pro-

²⁰ Sereni, *Che ognuno vi cerchi il suo senso* cit., p. 6.

teiforme dei sogni [...] che può parere e non è e non ammette di essere nient'altro che una mia fantasia; e che invece, finché durano sensi e memoria, si sforza di essere percezione di realtà che fermenta e prolifera (*Dovuto a Montale*)

Si tratta di una stupenda metafora su ciò che bisogna intendere come realtà: certo non ciò che è; in quanto ciò che è, ciò che appare, ne è solo l'affermazione positiva, a cui sono opponibili indeterminabili varianti che riposano nei risvolti del paesaggio quotidiano, e che attendono una qualche verifica nel firmamento mobile dell'utopia, in quella «città della gioia» che Sereni sempre intravide a polare «stella variabile» della città borghese, la società neocapitalistica a torto smemorante nel benessere gli orrori e le minacce di sopraffazione che ancora provengono – da qui il ritorno perturbante del *révenant* nazista in *Apparizioni o incontri degli Strumenti* – dalla parte oscura e ineffabile del potere. «Segnali/ di loro che partiti non erano affatto?! E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse». Questi versi della *Spiaggia* prospettano la maledizione ciclica della reticenza di significato della storia, a cui Sereni oppone il ribaltamento dialettico, lo scatto verso un mobile orizzonte utopico: «I morti non è quel che di giorno/ in giorno va sprecato, ma quelle/ toppe d'inesistenza, calce o cenere/ pronte a farsi movimento e luce.// Non/ dubitare, parleranno» (*La spiaggia*). Questo, il Sereni più alto e maturo, a dire che quella realtà imposta può sempre essere sconvolta dal fuoco alchemico della parola; si può rinnovarne il disegno, tentare la «frustata in dirittura» verso la «felicità sempre a un passo da noi», occulta, come gli automi montaliani di *Tempo e tempi*, nei meccanismi ben congegnati del potere, ma che attraverso gli attimi baluginanti della parola («Parleranno»!) si rivela. Una realtà dunque da rovesciare nella sua variante pragmatica di realizzazione.

VI. Rimbaud

Tuttavia il vero modello soggiacente, mai emulato, eppure invocato sempre, è Rimbaud, l'«uomo dalle soles di vento», la cui somma realiz-

zazione, più alta dei suoi più alti e sublimi poemi, è il silenzio.²¹ Egli lo vedeva «Sparito. Sgusciato nella sua casa/ di sassi di sabbia franante»; vi cercava la irrevocabile metamorfosi della poesia nell'Altro; la trasformazione dello spazio poetico in spazio reale. Perciò fa dell'ultima sezione dell'ultimo libro, la V di *Stella variabile*, la ricerca di una «spiaggia ulteriore» che ha i connotati delle immani distese di sabbia del continente africano dove 'lui' («l'ombra volpe o topo che sia/ frequentatrice di mastabe/ sfrecciante via nel nostro sguardo») era entrato, passando, ma solo accidentalmente, per un ospedale di Marsiglia, nella casa dei morti, la stessa che ora attendeva proprio lui, «Vittorio».

VII. La poesia abitabile

La poesia di Sereni si era sempre montalianamente nutrita di occasioni terrestri, di luoghi prosastici (ma fuori dalla zona ancora alonale e compromessa dei «triti fatti» del nume ligure), nel quale potesse darsi quel «transito», quel trasferimento di energia dalla poesia alla vita, sotto l'effetto del quale Sereni, e molti altri della sua generazione e del circolo di banfiani milanesi, Anceschi, Paci e tutti gli altri, avevano fruito il tramonto dell'idealismo e la fuoriuscita dai grandi sistemi filosofici più o meno idealistici, ivi compreso un mai completamente denegato Benedetto Croce («eravamo banfiani nel metodo, ma crociani per indole...»). La sua era stata una poesia tesa verso i luoghi geografici, che dall'ambientazione calda, domestica, allogata in una natura eletta, se pura da subito condizionata dal senso allegorico, era arrivata dapprima a un periodo di negata agnizione:

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema/ ma pari più non gli era il mio respiro/ e non era più un lago ma un attonito/ specchio di me una lacuna del cuore (*Un ritorno*).

²¹ Non a caso nella stagione degli *Immediati dintorni*, il silenzio è «creativo». Per Rimbaud cfr. *Per un omaggio a Rimbaud*, ne *Gli immediati dintorni* cit.; e *Rimbaud: il Belgio. Montale: la Svizzera*, «Milano Sera», 7-8 ottobre 1950. E inoltre *Rimbaud, scritto su un muro di Stella variabile*, da dove sono citati i versi riportati nel testo.

Poi, più tardi, era approdata a una aperta frustrazione di possesso che si traduceva nell'ultimo periodo (*Stella variabile* soprattutto), in quella estrema stagione che assisteva al luogo trasformarsi in nome, in una parossistica nominazione: «Campitello Eremo Sustinente/ luoghi di fascini discreti/ moltiplicanti l'orizzonte dei borghi/ .../ oggi nomi di spettri dalla calura...», (*Nell'estate padana*); «... luoghi folti dei nomi rupestri/ di suono a volte dolce/ di radice aspra/ Valtravaglia Runo Dumenza Agra», (*Luino-Luvino*). E doveva vedere, infine, «i nomi» ritirarsi «dietro le cose» (*Niccolò*), in quanto il nome «non è/ la cosa ma la imita soltanto» (*Un posto di vacanza*). Tutto come in un tragico gioco a nascondino in cui il soggetto faceva la parte del topo (vedi *Paura prima e Paura seconda*), e sconosciuto era il gatto, in un'atmosfera forse condizionata dal coevo "mistero" caproniano de *Il franco cacciatore* (1973-1982). Basti, se si vuole, con una leggera elisione consonantica, accomunare entrambi sotto l'insegna del(l') '(D)io onnipotente'. Pensiamo infatti a testi di Caproni come *Lui* («Quello che ritroveranno,/ non se l'aspettano: lui,/ che loro hanno ucciso, qui/ più vivo e più incumbente/ (più spietato) che mai»); o *Indicazione* («- Smettetela di tormentarvi./ Se volete incontrarmi,/ cercatemi dove non mi trovo.// Non so indicarvi altro luogo»), che possono rendere un identico cedimento del soggetto di fronte a un Altro forse più interno che non oggettivamente considerabile.

Ma «prima, prima», soprattutto agli esordi, la poesia si era completamente trasfusa (combusta, avrebbe detto lui) e trasfigurata nella parola; una parola non astratta, ma condizionata dal peso storico del suo corpo, quella parola-ambiente, che esemplificabile nel vago toponimo del lago, è già da subito elemento geofisico concreto, il Lago Maggiore, e dunque oggetto del suo orientamento, ma insieme casa della sua vocazione poetica e luogo di elezione e di chiusura dialetticamente produttiva, soggetto e preconditione della poesia, di cui diventa ben presto, tramite la metafora dello specchio, simbolo, quasi-sinonimo. È questa la particolare forma della poesia sereniana, che, a conferma dello spunto ecologico di cui sopra, possiamo definire una poesia abitabile; per come, cioè, nella strutturazione spaziale e insieme storica in cui essa si risolve, il lettore viene invitato a quel moto di approssimazioni e ritorni che già Zanzotto ha definito, con ef-

ficace metafora, l'«andirvieni» critico necessario a viverla: «Una poesia non si legge – diceva Sereni –. Si convive con essa» (e «poesia in movimento» è altra formula opportunamente coniata da Giacomo Magrini).

VIII. Le costanti della poesia

Sereni ha fondato la pragmatica poetica, di cui abbiamo tentato di tracciare le essenziali linee evolutive, su alcune costanti di lungo periodo; elementi strutturali e originali, dunque, ma puntualmente rielaborati a cospetto delle rinnovate situazioni contingenti e storiche.

La prima di tali costanti, cifra costitutiva della letteratura di Sereni, è senza dubbio il rifiuto del primato ontologico della poesia di fronte all'esistenza. Sin dai primi segni rintracciabili, la sua, anche nei modelli prescelti ad orientarne le soluzioni, è una poesia vissuta in quanto illuminante zone altrimenti opache dell'esperienza. Si veda ad esempio quanto conterà, in una zona forse vicaria del vuoto di parole proveniente dalla figura paterna propriamente detta, la figura di Montale:

Montale con i suoi primi versi precorreva in noi la presa di coscienza del mondo circostante e dei suoi stessi lineamenti fisici: nella misura in cui ci avvertiva che lo spazio immediatamente a noi vicino e nel quale già stavamo muovendoci con la nostra esistenza non solo poteva essere ma già era abitato dalla poesia. Ci avvertiva al punto da determinare i nostri passi e il nostro stesso sguardo? È probabile che sia stato così, almeno per un lungo periodo. [...] La poesia di Montale ci aveva offerto una chiave, fu la chiave più naturale per noi, non dirò di leggere l'universo, ma per affacciarsi sulla esistenza che era nostra e viverla: in certi casi, inventarla.²²

Da quella che Mengaldo ha ben definito la «concezione esistenziale» della poesia, Sereni mai si discosterà. Egli anzi la preciserà lasciandone il segno non soltanto nell'opera poetica, direttamente, ma dotandola di puntuali raccordi coi contesti intersoggettivi e disciplinari nella sua attività «preliminare» di lettore, di polemista e di teorico. Tutto quello che

²² Sereni, *Ognuno riconosce i suoi*, cit., pp. 306-308.

dalla poesia era fungibile si trovava in una zona di accesso sensibile, fisico, immediato, come se i segni meditati sulla pagina dovessero concretizzarsi e prolungarsi in luoghi, situazioni e figure realmente esistenti:

In una pagina scritta come in un intero libro i segni che più m'attraevano erano connessi al senso, della contemporaneità, diciamo al colore e all'aria del tempo nel quale ero posto a vivere. La mia attenzione si faceva più precisa non appena mi si prospettavano aspetti, oggetti d'uso, strumenti, ambienti tra i quali io stesso vivevo o avrei potuto vivere [...] avvertiti presenti, inseriti nella natura, raggiungibili in qualche punto del mondo a portata dei sensi.²³

Se, dunque la poesia disvela il mondo e la vita, sono però questi stessi a loro volta a nutrirla. Perciò per Sereni diventa addirittura fondamentale proprio quel luogo altrimenti indefinibile di transito, fra la pagine e l'esistenza – la famosa «quota Elpenore» –, una zona ancora neutra, che si pone come volontà di mutamento, di possibilità e di ascolto, «quello spazio intermedio individuale tra l'esistenza e la lettura, tra l'esistenza e l'opera [...] tra l'esistenza e la cultura [...], quel territorio (terra di nessuno?) sul quale le parole agiscono per ciò che transitoriamente, ma nel massimo della loro vivezza, sono».²⁴ Un territorio, una terra davvero di nessuno che Sereni più di altri ebbe il coraggio, la ventura di esplorare.

IX. Il «misreading» del poeta lettore

Discendente da questa concezione esistenziale della poesia, e direttamente connessagli per via dell'apprendimento del mondo con cui si strutturava ai suoi occhi il genere poetico²⁵ era lo speciale rapporto che

²³ Sereni, *Dovuto a Montale* cit., pp. 160-161.

²⁴ Sereni, *Ognuno riconosce i suoi* cit., p. 307. Per «quota Elpenore» Sereni intende «l'esistenza, la piattaforma esistenziale dell'ancora indifferenziato, del non percepito appieno, o dell'appena percepito per via sensoria, non necessariamente del banale e del qualunque, ma anche di questo» (*Giorgio Seferis* cit., p. 126).

²⁵ Ma, in verità, dobbiamo ricomprendervi la prosa: si pensi soltanto a quanto contarono, nella sua formazione, opere come *Farewell to arms* di Hemingway o *Le grand Meaulnes* di Alain-Fournier, modelli ed *exempla* del romanzo ritagliato addosso al proprio slancio vitale e al proprio entusiasmo biologico contrastato appena, e perciò rattivato, dagli eventi. Caso

la figura del giovane poeta in formazione intratteneva coi modelli che, in alcuni casi addirittura gli schiudevano l'accesso a un mondo fisico abitato o abitabile dalla poesia; e, in quello di Montale soprattutto, si precisava nei termini di una lettura orientata, piegata cioè, nel momento di impadronirsene, alle urgenze della propria volontà espressiva.

Diversi erano i modelli della poesia sereniana, a ognuno dei quali, si può dire che egli apprendesse una delle tante facce della sua ricca personalità in formazione. Quelli più immediatamente evidenti, dal punto di vista dello stile e della grammatica poetica, sono i poeti ermetici veri e propri, Quasimodo e Gatto. Con Quasimodo sorsero addirittura proteste di plagio, che il giovane poeta smontò, dati alla mano; ma quello che non poteva evitare di ammettere era il segno evidente, l'"aura" complessiva della parola che fasciava l'atmosfera dei suoi sospesi, perplessi idilli delle origini: l'adozione trasparente di una «grammatica ermetica».²⁶ A Gatto invece Sereni dedicò uno dei suoi primi fondamentali saggi di lettura, dove c'è già tutto il metodo di *misreading*: la poesia non «sul» mondo, ma «nel» mondo, «il senso di simpatia coi climi i luoghi e le figure; d'una appassionata interpretazione di questi», «quell'avvertita e mai tradita necessità delle scorie, il movimento non presupposto ma intimo al crescere della poesia, per cui l'assenza tende continuamente a diventare presenza», sono elementi di netta coincidenza con la propria poesia che egli ritagliava, isolandoli se non addirittura creandoli, sulla pagina altrui.

Contavano anche (proprio sotto quell'insegna dell'assenza e della reticenza sulla quale il critico più avvertito di Sereni, Fortini, ha voluto insistere) i modelli apparentemente occulti. Potremmo metterci Petrarca («Al mio tempo di studente liceale [...] dire Petrarca era dire la Poesia; dicevo: la poesia, ed era senz'altro una dimensione dello spirito che allora aveva nome Petrarca»²⁷); o D'Annunzio. Oltre ai diffusi prestiti o echi

particolare, e particolarmente rilevante, fu per Sereni anche quella specifica quota di narritività ingenua ed essenziale rappresentata dal cinema (con cui Sereni ebbe rapporti di scrittura: diverse recensioni pubblicò e stese addirittura un soggetto cinematografico, tuttora inedito).

²⁶ Di «grammatica ermetica» ha parlato, con l'autorità che gli è riconosciuta, P.V. Mengaldo in *Il linguaggio della poesia ermetica*, contenuto ne *La tradizione del Novecento. Terza serie cit.*

²⁷ Sereni, *Petrarca e i poeti d'oggi. Problemi e illuminazioni*, «L'approdo letterario» (66),

testuali, è di certo dannunziano il «romanzo da vivere più che da scrivere» di cui egli aveva parlato nella sua gioventù, nonché un certo afflato dei sensi, una sensibilità naturale, l'«entusiasmo biologico», che sono di stampo alcyonico, rinvenibili nei momenti in cui l'eros negato e trattenuto dalla superficie si riversa nella rilucenza di oggetti poetici, rivelando così un percorso di conversione narcisistica dell'oggetto d'amore verso le zone dell'io. Ma potremmo metterci anche Saba; che, se da una parte gli si poneva come un classico, pure estendeva la grazia della visione all'ambiente «di tutti/ gli uomini di tutti/ i giorni». E sicuramente Ungaretti, la cui figura, al momento della sua scomparsa, egli investì d'autorità paterna («Muore oggi per la seconda volta mio padre»). Ma sopra a tutti bisogna includere, e per un certo effetto di spostamento in relazione alla figura del genitore reale, il padre-per-la-poesia Montale, dietro cui si cela un esempio perspicuo della dialettica bloomiana dell'«angoscia dell'influenza» fra modello poetico ed epigono: «Era come se Montale ci avesse tolto la parola di bocca ogni volta che stavamo per pronunziarla. Viene da qui il tremore reverenziale e paralizzante che abbiamo sentito imputare alla nostra malfamata generazione».²⁸ Come abbiamo già accennato, rispetto a questa identificazione afasica il «clinamen» (il momento bloomiano della diversione dell'epigono dal modello) si pone all'altezza della visione della macerie della seconda guerra mondiale, di fronte alla quali Montale arretra per tema dell'inferno realistico, mentre Sereni vi affonda il suo specchio irato suggerendo, qualche anno più tardi, nella stagione degli *Strumenti* (1965), allo stesso Montale di trovare proprio in lui un punto di riferimento, come testimonia la recensione che il poeta genovese gli dedicò allora dalle colonne del «Corriere della Sera» (24 ottobre 1965), e come hanno già notato due importanti critici quali Romano Luperini e Gilberto Lonardi.

Fornito di queste ponderose figure della *auctoritas* poetica egli aveva

giugno 1974, p. 94. Cfr. anche *Petrarca, nella sua finzione la sua verità*, Vicenza 1983.

²⁸ Sereni, *Ognuno riconosce i suoi cit.*, p. 308. Per quanto riguarda l'«angoscia dell'influenza» ci riferiamo alle tesi espone nel noto libro di H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, trad. it. di M. Diacono (tit. originale *The anxiety of influence*), Milano 1983; ora utilizzate anche da Sergio Zatti (*L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel '500*, Milano 1996), nello studio della personalità poetica di un grande lirico della tradizione, Torquato Tasso.

cominciato a contrastare e a corrodere dall'interno la metafisica della parola d'ambiente fiorentino, contrapponendogli una poetica di relazione oggettuale (in un senso non del tutto coincidente con la «poetica dell'oggetto» indicata nel famoso saggio di Anceschi sulla *Linea lombarda*), fondata sulle «cose». «Io in poesia sono per le cose», aveva scritto nel 1937 a Giancarlo Vigorelli; ma vale certo di più a riguardo quanto dichiarato, sempre con lo stesso metodo di misinterpretazione, e dunque valevole per sé, a disegnare una sua interna evoluzione, quanto aveva dichiarato sulla poesia di William C. Williams, nella quale egli distingueva due fasi:

la prima [...], è distinta da una ferma volontà, avvertita piuttosto come un dovere, di dare la cosa qual è; la seconda, in netta evoluzione rispetto alla prima, trasforma tale illusione di oggettività in una costante inclinazione a sviluppare fin dove è possibile la potenzialità della cosa.²⁹

È azzardato sostenere che sul crinale di questa linea evolutiva passa anche il discrimine fra una certa poesia del '900, ancora legata a una nozione metafisica, ivi compresa quella scettico-esistenziale di Montale, e un'altra ormai del tutto arresa a una logica narrativa, alla «prosa del mondo reale»? Si trattava infatti, nel caso di Sereni, non di proporre una ipostasi della oggettività, una improbabile *quidditas*, quanto un rapporto intenzionante fra il soggetto e gli oggetti, nei quali il primo non si reificava mai, ma assorbiva da quelli al più una sorta di energia che, combusta nel fuoco della parola, ritornava poi al mondo fornendogli un quadro di accoglienza, e una fermentazione di sviluppo. Questa contrapposizione fra una metafisica dell'Io e una dinamica soggetto-oggetto come intenzione di un rapporto di scambio produce da subito una dialettica produttiva fra gli squarci idillico-lacustri della prima parte di *Frontiera* e l'idillio negativo, immediatamente emergente all'irrompere dei dati della storia (spesso nella forma eterodossa del presentimento, della premonizione, del pavento), che lanciava i suoi sinistri lampeggiamenti proprio là dove, oltre il simbolo ancipite della «frontiera», andavano ad appoggiarsi quasi tutte le fantasie di sviluppo e decollo culturale di Sereni e sodali milane-

²⁹ Sereni, *La musica del deserto*, ora ne *Gli immediati dintorni* cit., pp. 70-71.

si. Si trattava dunque di un modo che evocava la parola dai silenzi dei modelli, che trasformava in un impulso a una realtà praticabile l'interdetto che proveniva dall'Autorità. Non l'*Es* occorreva portare, ma un principio di realtà, là dov'era un *Io* improprio, gravato da impostura.

Ma quella contrapposizione è nondimeno oggettivata, aprendo uno squarcio romanzesco, quasi teatrale, per effetto della distribuzione in voci e maschere (Io-Tu; identità-alterità), nella dialettica fra un Io lirico, soggettivo, figura della grande tradizione lirica moderna alla soglia della sua consunzione; e un io (tu) oggettivo, antilirico, avventurato nel negativo dell'esistenza, nell'improprio delle esperienze. Da questa fondamentale dicotomia è ad esempio strutturata la celebre invocazione di *Italiano in Grecia*: «Europa Europa che mi guardi/ scendere inerme e assorto in un miol esile mito tra le schiere dei bruti,/ sono un tuo figlio in fuga che non sa/ nemico se non la propria tristezza». Cos'altro era l'Europa se non la prosopopea materna della grande lirica occidentale a cui si affidava la sostanza mitica del sublime, figura del Grande Io? Impossibile a questo punto non citare la proiezione di tale sdoppiamento funzionale ne *Il grande amico* di fourneriana memoria: «Un grande amico che sorga alto su me/ e tutto porti nella sua luce,/ che largo rida ove io sorrida appena/ e forte ami ove io accenni a invaghirmi...». È infatti la ricerca di un io improprio, di una identità a venire, che surroghi la sua incompiuta a cospetto della ora vorticoso ora troppo lenta danza della storia, a caratterizzare il romanzesco sereniano, come discende da una primitiva intuizione di Vigorelli. È questa dialettica a costituire ancora una costante di lungo periodo della poesia sereniana, a cui se ne intreccia immediatamente una successiva.

X. Crisi e restaurazione della presenza poetica

Stiamo parlando di quella sorta di «teatro della presenza», che coinvolge nella critica del Grande Io e della poesia lirica (dove potremmo far passare un nuovo discrimine storiografico nella poesia del Novecento, fra una identità come antefatto, e una identità come termine della ricerca)

elementi espressivi connessi con un diffuso sapere antropologico e sedimenti della cultura popolare, appartenenti al patrimonio collettivo di un lunghissimo periodo della storia, che si mostrano solidali con le acquisizioni della cultura alta, accademica e professionale del poeta (inseritosi nel corso degli anni '50 ai vertici della industria culturale italiana ed europea) verso una radicale critica dei caratteri più corrivi della tarda modernità. È facile infatti osservare in Sereni una modalità soggiacente tutta la vasta femonologia dei versi, e in qualche caso anche delle prose, in base alla quale l'assenza, o la estrema distanza, o comunque l'astrazione, dalle normali condizioni della esperienza percettiva del mondo, si fa luogo di accesso, di rivelazione, di custodia e di comunicazione di una idea poetica della realtà.

Nel seno di questa astrazione-sospensione, collocati nei suoi stadi intermedi o al culmine di essa, stanno i diffusissimi temi-modalità della morte, del sogno e della visione che rappresentano una ulteriore costante formale di organizzazione del contenuto della poesia sereniana. Questa sospensione-astrazione è funzionale a una ammissione al dialogo con le «parti irrealizzate dell'esistenza», e dunque a un ribaltamento critico della nozione socialmente diffusa di realtà, per cui «Sereni ha bisogno [di] quella 'morte', quella 'distanza' senza della quale egli pensa non si possa dare esperienza poetica».³⁰ Con tale sospensione della nozione corrente di realtà, Sereni si assicura la messa in crisi del piano oggettivo del mondo e della sua pretesa naturalità, di cui s'ammanta l'ideologia della avanzata società capitalistica, da una parte; e dall'altra, il rigetto (seppure sempre riarrangiato con mezzi poetici) dell'Io lirico della tradizione. La crisi del rapporto di rappresentazione e alterità soggetto-oggetto (e del pensiero e della maschera poetica che sostengono questa dicotomia) è sostenuta da una pratica simbolica di astrazione e correlata visione/colloquio con l'Altro, che può essere tradotta, *mutatis mutandis*, in quello che il pensiero etnoantropologico, pensiamo ovviamente ad Ernesto De Martino,³¹ ha descritto come «crisi e restaurazione della presenza». Quella

³⁰ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò» II, 1960; ora in *Saggi italiani*, Milano 1987 - ed. dalla quale si cita - p. 128.

³¹ Ernesto De Martino si è occupato dei temi cui accenniamo, in una solitaria e originale

che nella «grammatica ermetica» era stata la poetica dell'assenza, del 'tu non ci sei', come secondo Ramat,³² si trasforma in Sereni in una pratica che seconda la perdita della presenza, alla luce dell'«io non ci sono», per risalire poi tramite pratiche simboliche restaurative alla piena reintegrazione dell'esserci.³³ È possibile dunque tradurre i concetti della crisi e della reintegrazione della presenza (che dal piano etnoantropologico delle società arcaiche De Martino ha trasferito sino all'analisi delle apo-

ricerca, durata vari decenni, in un'ampia messe di scritti dei quali sarà sufficiente ricordare *Il mondo magico. Prolegomeni a uno studio del magismo*, Torino 1948; *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, ivi, 1958, *Perdita della presenza e crisi del cordoglio*, «Nuovi argomenti», 30, gennaio-febbraio 1958; *Apocalissimi culturali e apocalissimi psicopatologiche*, «Nuovi argomenti», (69-71), luglio-dicembre 1964. Scrive De Martino: «Il rischio magico della irruzione caotica del mondo nell'io o del deflusso incontrollato dell'io nel mondo implica necessariamente un rischio anche per l'oggettività del mondo: la crisi del limite che separa la presenza da ciò che si fa presente ad essa è infatti la crisi delle due sfere distinte che ne dovrebbero risultare. Presenza garantita e mondo di cose e di eventi definiti si condizionano a vicenda: onde la crisi della presenza è anche la crisi del mondo nella sua oggettività», *Il mondo magico* cit., p. 144. E inoltre: «il problema della realtà dei poteri magici non ha per oggetto soltanto la qualità di tali poteri, ma anche il nostro stesso concetto di realtà, [...] l'indagine coinvolge non soltanto il soggetto del giudizio (i poteri magici), ma anche la stessa categoria giudicante (il concetto di realtà)», *ibidem*, pp. 21-22.

³² S. Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano 1982, pp. 559-560.

³³ L'«io non sono» è fra l'altro espressione diretta demartiniana. L'analisi dello studioso napoletano si è appuntata, com'è noto, sul «mondo magico», quel complesso di cognizioni e pratiche vive nelle culture arcaiche e resistenti nelle culture popolari e subalterne «attraverso le quali viene risolto il problema di restaurare la presenza e la persona minacciate nel loro esserci e nella loro unità da un insufficiente dominio psicologico del mondo esterno» (cfr. Giuseppe Galasso, *Croce Gramsci ed altri storici*, Milano 1978, p. 393). Si pone così il problema di una reintegrazione rituale dell'esserci, che nelle società arcaiche, e oggi nella cultura popolare, contesta com'è di elementi magici e precristiani, è affidata a figure che nelle collettività hanno un specifico ruolo culturale (culturale) e terapeutico come ad esempio lo sciamano, a cui spesso è stata avvicinata la figura laica e moderna del poeta. *Mutatis mutandis* sono entrambi casi di «destorificazione istituzionale, che in quanto destorificazione raggiunge la crisi sul suo proprio livello, e in quanto istituzionale se la assume coraggiosamente ridischiudendola mediatamente al mondo dei valori» De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico* cit., p. 3. La ritualità dello sciamano è traducibile, per il poeta, nella mediazione che si pone fra la personalità dell'artista e il pubblico dei lettori (i loro codici e le visioni del mondo) tramite quei particolari strumenti rituali che sono le forme retoriche, la «cerimonialità» della letteratura e dei suoi generi, stili e linguaggi. Questo contatto si istituisce nella cooperazione interpretativa dei testi, come vuole la critica ricezionista e *reader oriented*, che, dal nostro punto di vista, corrisponde a quella che De Martino definisce la restaurazione di un orizzonte culturale comune.

calissi nell'età contemporanea) in una griglia interpretativa di alcuni processi retorici, stilistici e tematici della poesia di Sereni; estendibile anche, a parer nostro, alla poesia contemporanea in generale.³⁴ Possiamo così ridurre l'itinerario culturale che De Martino descrive dalla «crisi della presenza» alla «sua reintegrazione attraverso tecniche mitico-rituali» nei termini di una pragmatica, molto ben individuabile in Sereni, fra una tendenza all'astrazione/sospensione, al «farsi morto» in via fantasmatica (una specie di tanatosi simbolica di fronte alla insignificanza, alla morte della realtà) e una parallela, successiva tendenza alla ricomparsa del soggetto e della «presenza», cui consegue una restaurazione del rapporto positivo col mondo secondo rinnovati apporti di senso.³⁵

³⁴ Cfr., per una impostazione analoga, Caterina Verbaro, *La metafora somatica: il crocevia del corpo nella poesia di Albino Pierro*, «Filologia antica e moderna» (3), 1992, in part. p. 116.

³⁵ La vicenda così descritta sarà ovviamente assai più complessa di quella che potrebbe essere definita da una meccanica applicazione delle teorie demartiniane direttamente all'io storico di Sereni, alla sua situazione, diciamo, reale; ciò avviene non tanto per i pur ovvi motivi del diverso ambito di applicazione: se è vero che lo sfondo normale delle analisi demartiniane è quello delle società premoderne, tecnologicamente non sviluppate e a forte rischio di sparizione della collettività, è pure vero che molte delle sue analisi sono rivolte anche, da una parte, alle società del capitalismo avanzato, e, dall'altra, alla situazione psicologico-esistenziale dell'individuo in queste stesse società (cfr. *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi argomenti» (69-71), luglio-dicembre 1964). Ma l'applicazione meccanica della teoria è impossibile in quanto la poesia e la letteratura sono, almeno in epoca moderna, molto di più che una semplice tecnica restaurativa della presenza (e con questo intendiamo chiuso ogni discorso di riduttiva lettura della poesia come semplice residuo sciamanico nella modernità. Su questo argomento si può leggere A. Seppilli, *Poesia e magia*, Torino 1962). La poesia, l'arte sono a un grado di sviluppo culturale enormemente superiore alle civiltà dove la crisi della presenza e le tecniche di restaurazione dell'esserci erano un fatto normale, «tecnico», appunto. La poesia è, storicamente, e soprattutto dall'estetica del moderno in poi, un fatto culturale e simbolico di altissima astrazione; il poeta ha già lasciato alle sue spalle, indietro nel tempo storico della sua collettività, il rischio della sparizione anche se, come dice bene De Martino e come ci insegna l'esperienza, egli, in quanto individuo, non ha mai allontanato abbastanza tali rischi in maniera tale che, magari in altra forma, rielaborati culturalmente, essi non possano più ricomparire. Egli è in ogni modo protetto tecnologicamente e istituzionalmente da tale rischio, nella società opulenta; ma è proprio in ragione di tale protezione e schermatura istituzionale, che può agitare simbolicamente le avventure della presenza a partire dall'avvertimento del rischio, traducendo in strutture sociali, di conoscenza (gli strumenti retorici dell'espressione) il proprio disagio psicologico-esistenziale; nella qual cosa risiede il retaggio maggiore della figura sciamanica delle culture arcaiche che prende su di sé e agisce il carico del rischio di sparizione della collettività intera. È questo un rischio che d'altro canto può tornare a farsi tale solo come ritorno di un rimosso individuale

Le modalità interne alla poesia sereniana di questa sorta di pragmatico «teatro della presenza» consistono, oltre che di una ovvia scena del mondo, anche di parti distribuite a un Io soggettivo, l'io poetico della 'presenza'; e a un Io oggettivo, che nelle condizioni dell'assenza ha accesso alla rivelazione dell'Altro e al dialogo con esso. Questa connessione fra la pragmatica dell'io poetico sereniano (che si dispone verso l'attivo della conoscenza, allontanando il negativo della contemplazione stuporosa) e le teorie demartiniane ha un senso appunto perché le pratiche rituali di reintegrazione della presenza non presuppongono alcun culto dell'assenza. Al contrario «il rischio a cui si espone il 'ci sono' non è che un momento del dramma esistenziale magico: l'altro momento è il riscatto dell'esserci, il porsi della presenza, l'articolazione di un mondo significativo a cui si è presenti».³⁶ A una ritualità direttamente fruita nel corpo vivo della società, si sostituisce in Sereni una più mediata drammatizzazione poetica, cui fa da cornice, soprattutto agli esordi, l'elemento naturale, che ha tanta parte nell'idillio sereniano, ma che continuerà a mantenere una decisiva importanza anche nella fase più matura, neocapitalistica, ponendosi in alcuni casi come un rapporto di attrazione e, insieme, repulsione con una serie parallela e contigua a quella storico-umana.³⁷

In questo «teatro della presenza» allestito da Sereni si parte da una situazione di presenza e ci si evolve, gradatamente o a scatti, verso uno stato di assenza attraverso un processo di astrazione progressiva che è segnalato da alcuni mutamenti di stato del soggetto, suscitati o accompa-

e sociale e che ha come unica via di accesso alla coscienza (individuale e collettiva) la rappresentazione fantasmatica della poesia.

³⁶ De Martino, *Il mondo magico* cit., pp. 114-115.

³⁷ Scriveva Sereni nella poesia *A un compagno d'infanzia*: «Addio addio ripetono le piante./ Addio anche a me tocca ora dirti/ con la stessa tenerezza/ e intensità, con la stessa/ umiltà delle piante». E in un suo «dintorno»: «Come si spiega che ogni ripresa di discorso con l'esistenza, ritorno di vitalità o di fiducia, [...] elegga preferibilmente un albero a proprio simbolo o metafora? [...] Le poetiche del nostro tempo presumono di avere escluso o almeno superato ogni prestito di sentimenti e sensibilità nostri a oggetti e organismi cosiddetti inanimati, insomma alla vecchia natura. Ma esiste anche il cammino inverso. Oggetti e organismi inanimati sono lì e si può non dico, non guardarli, ma non vederli. Accade che ti provochino, ti sfidino, ti s'impongano di colpo: che siano loro a prestarti, e magari imporci, qualcosa». Cfr. Sereni, *Targhe posteggio auto in un cortile aziendale*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 114.

gnati da determinati agenti esterni che lo influenzano e che corrispondono generalmente a elementi della natura, vuoi in senso atmosferico (il vento, la pioggia) vuoi fitologici (foglie, piante, fronde, ecc.), o del paesaggio storico e umano (il rombo degli autocarri, il fascio di luce della torpediniera). Al culmine di questo processo di astrazione si collocano sia i dialoghi oltremondani (ad es. *Un improvviso vuoto del cuore; Non sanno d'essere morti; Ancora sulla strada di Creva; Intervista a un suicida*, ecc.), sia le visioni poetiche (*Incontro; Piazza; Frammenti di una sconfitta; Lavori in corso*; ecc.); sia, infine, i sogni (*La sonnambula; Appunti da un sogno; Un sogno; Un incubo*; ecc.). Tutti prendono la forma (forma del contenuto) di accesso alla rivelazione poetica vera e propria, di che consiste poi quel ribaltamento straniante della nozione di realtà; accompagnato dall'isotopia dei livelli semantico, lessicale, stilistico, retorico, linguistico.

Si può qui produrre un solo rapido esempio, relativo al primo componimento in ordine cronologico nel quale in maniera strutturata e completa si rivela tale ritualità poetica. Stiamo parlando della poesia *Temporale a Salsomaggiore*, che fa un po' da spartiacque in *Frontiera*, fra i quadri idillici della prima parte e gli idilli negativi della seconda, attorno alla data simbolica e storica (Asse Roma-Berlino) del 1938, in cui cominciavano a farsi pressanti le premonizioni del conflitto bellico ormai prossimo a infrangere lo stupore e l'innocente assorbimento estatico del poeta.

Questa notte sei densa e minacciosa.

Dalla pianura balenano città
nell'ora finale dei convogli e il vento
nemico preme alle porte,

5 nelle piazze s'ingolfa e appanna i globi
della strada elegante.

S'oscura.

la tua grazia e la memoria
dei parasoli brillanti per le vie
sotto le nubi tiepide, d'oro.

10 Né più verrà
nelle placide ore del sonno

il raccolto battito dei pozzi
 che misurava le notti. I passanti
 tutti hanno un volto di morte,
 15 Emilia, nei viali
 dove impazzano le foglie.
 Si spegne il tempo e anche tu sei morta.

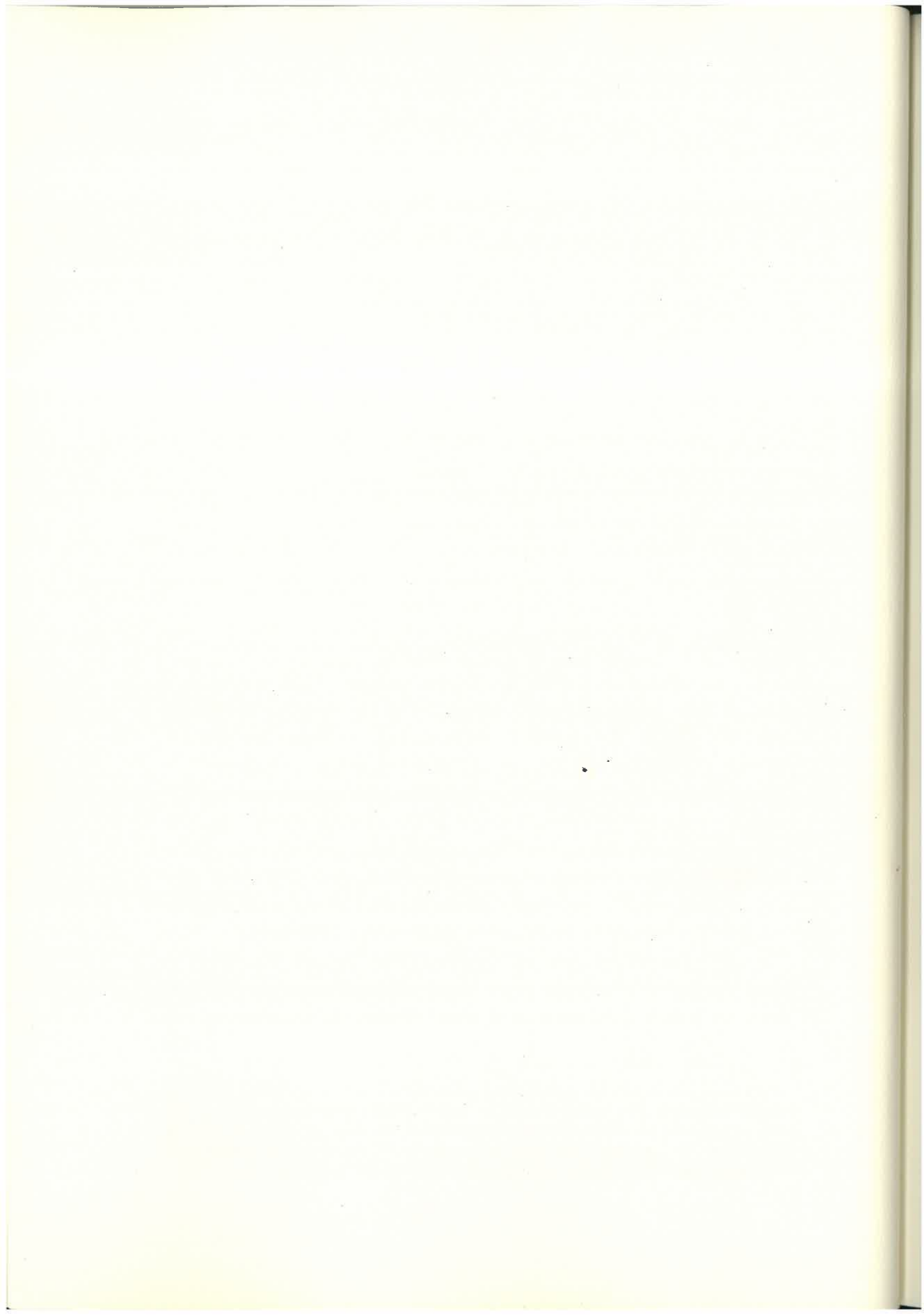
Mi riafferri coll'aria dei giardini.
 Gelsomini stillanti si riaprono
 20 a lenire la notte, si ripopola
 il paese all'uscita d'un teatro.
 Torna il tuo volto,
 vuoi punire le torve fantasie.

Nel rombo che s'allontana
 25 degli ultimi tuoni sorvolanti le case,
 sorrido alla tua gente
 sotto tettoie sonanti, in ascolto.

Al v. 1 del componimento («Questa notte sei densa e minacciosa») è da collocare lo stato di presenza piena dell'Io che si estrinseca in un giudizio, seppure allarmato, sulla situazione ambientale. Segue poi una fase che va verso l'astrazione, fino al verso 16, con il vento ai vv. 4 e 5 a fare da agente esterno segnalatore della crisi della presenza: «il vento/ nemico preme alle porte,/ nelle piazze s'ingolfa e appanna...». La perfezionata astrazione si raggiunge al v. 17 («Si spegne il tempo e anche tu sei morta»), stato nel quale va ricompreso, come spesso accade in questo «teatro», il bianco tipografico che divide la seconda dalla terza strofe (con qualche ascendente ungarettiano, dunque). È questa la fase propriamente di conversione poetica del negativo in positivo, e che in molti casi corrisponde al dialogo persefonico. Si procede così, ai vv. 18-25, a una fase di ritorno graduale alla presenza dell'Io, con il tuono, ai vv. 24-25 a fare da agente esterno («Nel rombo che s'allontana/ degli ultimi tuoni sorvolanti le case»); mentre ai vv. 26-27, si giunge alla presenza riscattata, piena, che è rivelata da chiari segnali di positività: «sorrido alla tua gente/ sotto tettoie sonanti, in ascolto». Queste cinque fasi (presenza, progresso verso l'astrazione, astrazione perfezionata, ritorno verso la presenza, rinnovata

presenza al mondo), rimarranno costanti e sufficientemente isolabili in tutti i tempi della poesia di Sereni, se pure in taluni casi alcune di esse siano ridotte a un certo grado zero (mentre è del tutto ovvio ricordare che *non sempre* tale sorta di schema è applicabile, in quanto non dappertutto ma in solo in buona parte dei casi la presenza e la sua crisi vengono drammatizzate). Il ricorso a queste teorie sul sapere antropologico è autorizzato sia dall'enciclopedia dell'autore, che v'allude tematicamente diverse volte (si pensi a poesie come *Paese* o *Immagine*), e dalle dichiarazioni di critici-sodali, come Vigorelli, che parlano di uno «spessore antropologico» e di un «cultura popolare» assai diffusi nella sua opera; sia da letture critiche vicine alla nostra, come quella che lo stesso Lonardi ha condotto su Montale, utilizzando in quella sede anch'egli i concetti demartiniani.³⁸ Il «teatro della presenza» da noi individuato si propone fra l'altro come spunto interpretativo utile a sfumare quella visione forse un po' superficiale del Sereni figlio spurio dell'illuminismo e del positivismo lombardi, ideologicamente abbarbicato alle posizioni della borghesia lombarda progressista, fornendone un ritratto intellettuale più mosso e articolato, attento alle contraddizioni e ai movimenti profondi della società contemporanea, esperita come un insieme complesso e talvolta disgregato, rotto da tensioni contrastanti e riottoso sia a conservativi ritorni all'indietro sia a troppe ottimistiche, e progressive, fughe in avanti (come dimostrerebbe una lettura diversa da quella, ormai classica, della *Spaggia* fatta da Fortini), ma non esente da uno smarrimento e da un bisogno di rifugio e di ripensamento proprio della nostra epoca. Ciò che veniva drammatizzato in Sereni era né più né meno che il tramonto del Soggetto, e l'instaurarsi di una più mondana condizione dell'individuo a fronte delle plurime, erratiche variabili della Storia.

³⁸ Cfr. G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna 1980, pp. 139-141. Di un recupero dei materiali e delle metodologie antropologiche, in particolare sul mito, si è occupato di recente M.A. Bazzocchi, *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Bologna 1996, di cui vedi in particolare la *Premessa*. Su Sereni, più specificamente, cfr. J.P. Welle, «Forza accomunante»: *Popular Culture in the Poetry of Vittorio Sereni*, «Rivista di studi italiani» (7), giugno-dicembre 1989, pp. 24-38.



Alessandro Lami

Tre note a due scritti ippocratici
(*Regime ed Affezioni interne*)

per Irene

1. Costituzioni fisiche e psichiche in *Regime I*.

a) Il cap. 32 del primo libro del *Regime* ippocratico tratta delle costituzioni umane 'originarie' (περὶ φύσιος... τῆς ἐξ ἀρχῆς συστάσιος, p. 150, 9-10 Joly),¹ quali risultano dalla diversa combinazione dei due elementi fondamentali, fuoco e acqua. Si tratta complessivamente di sei φύσεις. Le prime due, per quanto in opposizione tra loro, comportano l'equilibrio reciproco tra i due elementi. Insieme si oppongono così alle altre quattro che risultano invece dal rapporto squilibrato tra acqua e fuoco; ma anche queste quattro a loro volta si oppongono poi l'una all'altra per la diversa combinazione delle quattro qualità elementari raggruppate in coppie (freddo/umido, caldo/umido, freddo/secco, caldo/secco).

La disposizione più sana (ὑγιεινοτάτην ἔξιν [148, 4]) è quella della φύσις che risulta dalla combinazione equilibrata dell'acqua più fine e del fuoco più rado. Per il significato di «fine» (ὑδατος τὸ λεπτότατον) e di

¹ *Hippocrate. Du régime*, éd. trad. et comm. par R. Joly, avec la collaboration de S. Byl, Corpus Medicorum Graecorum I 2, 4, Berlin 1984. Il testo è sostanzialmente quello stabilito da Joly nella sua edizione del trattato per la Coll. des Univ. de France, *Hippocrate* [VI, 1], Paris 1967; ma la collazione dei manoscritti (Θ e M) è stata completamente rivista e l'apparato critico di conseguenza in larga misura corretto, cfr. p. 103.

«rado» (πυρὸς τὸ ἀραιότατον), si è rimandati alla costituzione opposta, risultante anch'essa dall'equilibrio, ma dell'acqua più «fitta» (ὑδατος τὸ πυκνότατον) e del fuoco più «forte» (πυρὸς τὸ ἰσχυρότατον). Molto semplicemente, fine e rado, in opposizione a fitto e forte, qualificano da un lato acqua e fuoco depotenziati e, dall'altro, designano la massima potenza che questi elementi possono esplicare. E sul piano delle qualità elementari (che però entrano solo successivamente in gioco con le altre quattro costituzioni), se l'acqua di per sé è umida e fredda ed il fuoco secco e caldo,² l'acqua più fine è con tutta evidenza l'acqua meno umida e meno fredda possibile, ed il fuoco più rado è quello meno secco e meno caldo.³ Per contro, l'acqua più fitta sarà quella più umida e fredda, ed il fuoco più forte quello più secco e caldo.⁴

Stando così le cose, si capisce perché la costituzione risultante dai due elementi depotenziati è considerata la più sana: perché nelle diverse situazioni climatiche, di età e di dieta (i tre fattori che ritornano con regolarità e nella stessa successione in tutte le costituzioni),⁵ il variabile in-

² Cfr. I 4: τούτων δὲ πρόσκειται ἑκατέρω τάδε· τῷ μὲν πυρὶ τὸ θερμὸν καὶ τὸ ξηρὸν, τῷ δὲ ὑδατι τὸ ψυχρὸν καὶ τὸ ὑγρὸν (126, 20-21).

³ Per l'acqua «fine» cfr. 148, 3. 10. 35 (e anche I 10 per ὑδατος λεπτοῦ, ma in correlazione con πυρὸς ἡερίου [134, 11]); e per il fuoco «rado» 148, 3. 10; 150, 4 (ma a 148, 21 anche per il fuoco si utilizza λεπτότατον invece di ἀραιότατον).

⁴ Per l'acqua «fitta» cfr. 148, 6. 15 (παχύτατον a 148, 20 [per 148, 28 v. sotto]); per il fuoco «forte» 134, 17; (140, 1. 3); 148, 14. 35 (a 152, 8 [e cfr. 154, 13-14] è detto εἰλικρινέστατον, ma questa qualificazione va estesa anche all'acqua, v. sotto n. 19). Le qualità elementari non entrano in gioco per queste due prime costituzioni, dato che, risultando esse dall'equilibrio degli elementi, alla loro minima e massima potenzialità, le qualità rispettive (umido e freddo, secco e caldo) vengono comunque a neutralizzarsi reciprocamente.

⁵ Ad eccezione della seconda, risultante dalla combinazione di acqua e fuoco potenziati: per essa ci si accontenta in maniera sommaria di raccomandare una dieta riequilibratrice, acqua o ignea, che si contrapponga alle stagioni dell'anno viste come dominate solo da fuoco o acqua. Cfr. (1 a) ἐν τῆσι μεταβολῆσι τῶν ὥρέων (148, 4-5) ~ (3 a) 148, 22-23 (4 stagioni) ~ (4 a) 148, 29-31 (4 stagioni) ~ (5 a) 148, 35-36 (2 stagioni, dominate da acqua o da fuoco) ~ (6 a) 150, 5-6 (autunno e primavera καὶ τοῖσιν ἔγγιστα); (1 b) τῶν ἡλικιῶν ἐν τῆσι μεταστάσεσιν (148, 5) ~ (3 b) τῶν ἡλικιῶν (148, 23-25) ~ (4 b) τῶν δὲ ἡλικιῶν (148, 31-32) ~ (5 b) ἡλικίησιν (148, 36-150, 2) ~ (6 b) ἡλικίαι (150, 6-7); (1 c) τῶν σίτων καὶ ποτῶν [è forse da leggere πόνων per ποτῶν onvergo ποτῶν καὶ πόνων], cfr. 148, 28: l'esercizio fisico, momento necessariamente complementare del regime, è sempre negli altri casi rammentato insieme alla dieta alimentare] ἐν τοῖσι διαιτήμασι (148, 7-8) ~ (3 c) διαιτᾶσθαι δὲ συμφέρει (148, 25-27) ~ (4 c) διαιτᾶσθαι δὲ συμφέρει (148, 32-34) ~ (5 c) δίδεται (150, 2-3) ~ (6 c) δίδεται (150, 8-9).

flusso e apporto esterno⁶ delle qualità elementari non incide in maniera importante sull'equilibrio dei due elementi costitutivi: un'acqua depotenziata (poco umida e poco fredda), che subisca l'influenza di umido e freddo, si potenzia nella sua capacità acquosa, ma sempre acqua rimane in un equilibrio non compromesso col fuoco (e lo stesso discorso vale naturalmente per il fuoco).⁷ E si capisce anche perché la costituzione risultante dalla combinazione di questi due elementi, sempre in equilibrio tra loro, ma al massimo grado della loro potenza, è, pur nella sua positività, anche precaria: perché nelle diverse situazioni, il variabile afflusso dall'esterno delle qualità elementari può sempre portare alla rottura dell'equilibrio. Un'acqua già al massimo grado della sua potenza, che subisca l'ulteriore afflusso di umido e freddo, non potendo «accoglierli» per potenziare la sua capacità d'acqua, deve necessariamente utilizzarli per incrementare la sua quantità e, 'traboccando', arrivare a compromettere l'equilibrio nel suo rapporto col fuoco (e analogamente il fuoco).⁸

Tutto ciò è molto chiaro nella trattazione del *Regime*. La situazione per le prime due nature si può evidenziare con le formule:

$A^0 + F^0 =$ Salute (con qualità elementari durevolmente neutralizzate);

$A^+ + F^+ =$ Salute instabile (con qualità elementari solo temporaneamente neutralizzate, ma potenzialmente in grado di affermarsi, e nuocere,

⁶ Anche le età, come dall'esterno della costituzione originale, veicolano di per sé coppie di qualità: cfr. I 33 (αἱ δὲ ἡλικίαι αὐταὶ πρὸς ἑωυτάς [150, 11]). La fanciullezza (παῖς) comporta umido e caldo (fuoco umido [per il fuoco umido e l'acqua secca v. sotto]), la gioventù (νενηλίκος) caldo e secco (fuoco), l'età adulta (ἀνὴρ) secco e freddo (acqua secca), la vecchiaia (πρεσβύται) freddo e umido (acqua). In questa prima natura la sanità è sostanzialmente assicurata anche attraverso tutte le età (148, 11-14).

⁷ Cfr. 148, 5-9: οὐκ ἐπιπληροῦται τὸ ἔσχατον οὐδέτερον ... δύναται γὰρ κρῆσιν τε πλείστην δέξασθαι ἀμφότερα καὶ πλησμονήν (κρῆσιν è emendamento di Joly per γένεσιν di ΘΜ, convincentemente basato su πλείστην κρῆσιν δέχεται di r. 9, con riferimento al rame che viene richiamato per comparazione, cfr. Joly, p. 255 *ad loc.*).

⁸ I corpi di tale costituzione sono anch'essi forti e robusti, φυλακῆς δὲ πολλῆς δεόμενα· μεγάλας γὰρ τὰς μεταβολὰς ἔχει ἐπ' ἀμφότερα (148, 15-16). Naturalmente nel testo non vi è distinzione alcuna di qualità e quantità: ma è molto chiara la distinzione tra una variazione, che diremmo qualitativa, da τὸ λεπτότατον a ἔς τὸ πυκνότερατον (148, 6), all'interno di un singolo elemento, e che non incide nel mutuo rapporto di combinazione tra i due elementi; ed una variazione 'esterna', che può essere solo quantitativa, nel rapporto tra i due elementi, i quali hanno raggiunto ognuno il massimo grado di densità interna.

per afflusso esterno: καὶ ἐν τῆσι τοῦ ὕδατος ἐφόδοισιν ἐς τὰ νοσήματα πίπτουσιν ἔν τε τῆσι τοῦ πυρός ὡσαύτως [148, 16-17]).

Per rendere conto delle quattro φύσεις caratterizzate dallo squilibrio tra i due elementi, ma con diversa combinazione delle quattro qualità prese per coppie, l'autore del *Regime* può ricorrere ancora, per i due casi più semplici, a questi stessi elementi, di acqua e fuoco, nella loro condizione di potenziamento e depotenziamento. La natura umida e fredda (cioè acquosa: ψυχρὴν φύσιν καὶ ὑγρὴν [148, 22]) risulta infatti dalla mera preponderanza sul fuoco dell'elemento acqueo, che conferisce appunto quelle qualità, e cioè dalla combinazione di un'acqua potenziata e di un fuoco depotenziato (ὕδατος τοῦ παχυτάτου καὶ πυρός τοῦ λεπτότατου συγκρηθέντων ἐν τῷ σώματι [148, 20-21]). La natura secca e calda (cioè ignea: ξηρὴ φύσις καὶ θερμὴ [148, 35]) risulta, all'inverso, dalla preponderanza dell'elemento igneo sull'acqua, vale a dire dalla combinazione di un'acqua depotenziata e di un fuoco potenziato, che è in grado di affermare le sue qualità (σύγκρησιν πυρός τε τὸ ἰσχυρότατον καὶ ὕδατος τὸ λεπτότατον [148, 34-35]). La situazione può essere evidenziata con le formule:

$A^+ + F^0 = (A)$: natura u(mida)/fr(edda);

$A^0 + F^+ = (F)$: natura s(ecca)/c(alda).

Per i due casi però in cui le qualità elementari sono incrociate, l'autore non può più evidentemente fare riferimento al solo gioco di acqua e fuoco, potenziati e depotenziati; deve invece riprendere la sua idea di un'acqua provvista della qualità ignea della secchezza e di un fuoco provvisto della qualità acquosa dell'umidità.⁹ Acqua secca (ignea) che si combini con fuoco depotenziato¹⁰ darà allora luogo ad una natura carat-

⁹ Cfr. I 4: ἔχει δὲ ἀπ' ἀλλήλων τὸ μὲν πῦρ ἀπὸ τοῦ ὕδατος τὸ ὑγρὸν· ἔνι γὰρ ἐν πυρὶ ὑγρότης· τὸ δὲ ὕδωρ ἀπὸ τοῦ πυρός τὸ ξηρὸν· ἔνι γὰρ καὶ ἐν ὕδατι ξηρόν (126, 21-23).

¹⁰ È da notare quindi che l'acqua è non solo secca (ignea: ὕδατος τοῦ ξηροτάτου), ma, in contrapposizione a fuoco depotenziato (πυρός τοῦ ἀραιότατου [150, 4-5]), risulta implicitamente anche potenziata (cioè πυκνότατον), in grado di affermare sul fuoco, sulla base del principio della ἐπικράτεια, la sua qualità specifica residua di freddezza. Stesso discorso per il fuoco umido (acquoso); che è non solo «umidissimo» (πυρός τὸ ὑγρότατον [148, 27-28]), ma evidentemente anche ἰσχυρότατον, ed in grado quindi di affermare sull'acqua la sua qualità specifica residua di caldezza. Per ἐπικρατεῖν nel *Regime* cfr. (in

terizzata dalla freddezza, risultante dalla preponderanza di acqua, e dalla secchezza, in quanto l'umido (di per sé specifico dell'acqua) è non tanto neutralizzato dal fuoco, ma soppiantato dalla varietà secca (igneo) dell'acqua in questione (ψυχρή καὶ ξηρή φύσις ἢ τοιαύτη [150, 5]): in formula,

$$A^{(+)\text{f(uoco)}} + F^0 = (A^{\text{f}}): \text{natura s/fr.}^{11}$$

La combinazione simmetrica attesa è chiaramente:

$$A^0 + F^{(+)\text{a(cqua)}} = (F^{\text{a}}): \text{natura u/c.}$$

Ed invece la lezione dei manoscritti è, per la natura umida e calda (ὑγρὴν καὶ θερμὴν φύσιν [148, 29]), concorde nell'offrire εἰ δὲ λάβοι πυρός τε τὸ ὑγρότατον καὶ ὕδατος τὸ πυκνότερον σύγκρησιν ἐν τῷ σώματι (148, 27-28), con ὕδατος τὸ πυκνότερον al posto di ὕδατος τὸ λεπτότατον richiesto (si avrebbe cioè, secondo la tradizione, A⁺ invece di A⁰).

Nonostante il fatto che tale lezione sia stata accolta in tutte le edizioni e che non abbia altrimenti sollevato sospetti, essa va senz'alcun dubbio corretta: la combinazione di un'acqua «fittissima» (cioè potenziata nelle sue caratteristiche acquose di umido e freddo) con la varietà di fuoco umido, oltre che estranea al limpido quadro fornito dall'autore del *Regime*, potrebbe dar luogo, in base alla sua teoria, solo ad una natura unicamente umida (data dall'umidità dell'acqua e del fuoco umido), ma non anche calda: il caldo del fuoco (umido e potenziato) sarebbe in effetti neutralizzato dal freddo di un'acqua potenziata. Ed invece tutte le nature, ad eccezione delle prime due, risultanti dall'equilibrio di acqua e fuoco

riferimento ad acqua e fuoco) 150, 15. 18; 156, 3. 21-22; (in riferimento all'embriologia [ma la femmina è di natura acquosa, fredda e umida, ed il maschio di natura ignea, caldo e secco: I 27, I 34]) 144, 23; il principio trova poi applicazione nel campo specifico del regime, dove si oppongono da una parte i cibi e dall'altra gli esercizi fisici: 194, 10-12 che riprende 122, 26 (ἀλλὰ γὰρ αἱ διαγνώσεις ἕμοιγε ἐξευρημένα εἰσὶ τῶν ἐπικρατέων ἐν τῷ σώματι, ἦν τε οἱ πόνοι ἐπικρατέωσι τῶν σίτων, ἦν τε τὰ σίτα τῶν πόνων ~ εἴτε μὴ «διαγνώσεται τὸ ἐπικρατέον ἐν τῷ σώματι, οὐχ ἱκανὸς ἔσται τὰ συμφέροντα προσεγεγκέν τῷ ἀνθρώπῳ: non vede questo specifico richiamo e non bene interpreta il passo F. Hüffmeier, *Phronesis in den Schriften des Corpus Hippocraticum*, «Hermes» LXXXIX, 1961, p. 77).

¹¹ Come si vede, lo spirito del sistema vuole che si affermino le qualità conferite dall'elemento potenziato (+ nelle formule). Il fuoco depotenziato non fornisce qualità alcuna. È l'acqua ignea (e potenziata, cfr. n. 10) che da sola veicola, oltre alla sua freddezza di acqua, anche la sua secchezza di acqua secca.

(con le qualità elementari di conseguenza neutralizzate), sono caratterizzate dalla combinazione di due qualità elementari, e non da una sola qualità.¹²

Forse già all'archetipo di Θ e M (per quanto tali sviste non siano troppo significative di per sé) risale l'errore dovuto a scambio di nozioni polari.¹³

b) Il testo che offre Joly a p. 152, 6-7 non è sintatticamente irreprensibile, ed anche per il senso non è del tutto soddisfacente. Si ricordi che in questa zona manca la testimonianza del codice più autorevole, Θ ; e per la verità viene meno qui anche la traduzione latina antica, P . Si è cioè affidati alla sola testimonianza di M (e ovviamente a quella dei *recc.* che ne dipendono).

Si parla qui, nel cap. 35, dell'intelligenza e della stupidità dell'anima (περὶ δὲ φρονήσιος ψυχῆς ὀνομαζομένης καὶ ἀφροσύνης ὧδε ἔχει [150, 29]).¹⁴ La condizione migliore è data, a questo riguardo, dalla mescolanza del fuoco più umido e dell'acqua più secca: in questo modo entrambi gli elementi fondamentali, che mutuano una qualità l'uno dall'altro, sono pienamente autosufficienti per sé e nel rapporto reciproco (αὐτὸ τε οὖν ἐκάτερον οὕτως αὐταρκέστατον ἔστι πρὸς ἄλληλά τε κρηθέντα [152, 2-3]).¹⁵ L'anima che deriva da questa combinazione è la più in-

¹² La schematizzazione offerta da C. Fredrich, *Hippokratische Untersuchungen*, «Philologische Untersuchungen» 15, Berlin 1899, p. 106 n. 2, rende evidentissima l'asimmetria del quadro in questo punto.

¹³ Per l'archetipo di Θ e M , sulla base di comuni cattive letture da maiuscola, cfr. Joly, pp. 52-55. Per la facilità della svista, segnalo quella di F. Z. Ermerins (III Utrecht 1864, p. LVII) che nell'ampio riassunto di *Regime I* dato nei *Prolegomena*, in relazione alla prima natura, scrive: «corpus autem hominis ex aqua tenuissima et igne rarissimo mistum sanissimum omnino, quia in anni tempestatum vicissitudine neque aqua densissima est in aquae accessionibus, neque ignis rarissimus [l. validissimus !] in ignis accessionibus».

¹⁴ Per l'espressione φρόνησις τῆς ψυχῆς Hüffmeier, p. 69, n. 1, rimanda opportunamente a Platone, *Fedone* 79 d e ad Aristotele, *Etica Nicomachea* VI 12, 1143 b15 (come è noto, c'è a proposito dell'anima un preciso punto di contatto tra *Fedone* 67 c5-d2 e *Regime IV* 86). Ma cfr. anche Senofonte, *Memorabili I* 2, 53 e Agatone, fr. 14 N²; e per Aristotele anche *Etica Eudemia II* 1, 1218b 34-35 e *Protrettico*, fr. B 17, 7-8 Dühring. Una occorrenza di ἡ τῆς ψυχῆς φρόνησις è in Giovanni Crisostomo, *Sul sacerdozio I* 6, 42 (p. 92 Malingrey, «Sources Chrétiennes» 272, Paris 1980 [in un ricordo di Eraclito, *VS B* 115 DK?]; e si veda anche [Clemente Romano], *Omelia 2.2*, 3).

¹⁵ E cfr. anche 152, 1. La condizione di αὐτάρκεια dei due elementi, riferita ad ognuno di essi singolarmente ed al loro mutuo rapporto, è un dato sottolineato come estremamente positivo, purché si realizzi all'interno della combinazione reciproca tra i due elementi

telligente e la più memore.¹⁶ Apparentemente, la condizione peggiore sarebbe data dalla mera rottura dell'equilibrio di una tale combinazione.

Stampa Joly:

εἰ δέ τιμ ἐπαγωγῆ χρεώμενον (χρεομένη M: χρεόμενον (vel ἐρχομένη) *sugg. Jones in nota*) τούτων ὅποτερονοῦν αὐξηθεῖη <ῆ> (ῆ *add. Corn.*) μαράνοι, ἀφρονέστατον ἂν γένοιτο.

Ma nonostante questi interventi, il luogo non pare sanato. La prima osservazione da fare è di ordine sintattico: non si capisce ed è sicuramente erronea nell'alternativa che viene posta la successione di aoristo e di presente negli ottativi.

Si deve poi notare che, congiunto come è in disgiuntiva col passivo intransitivo αὐξηθεῖη, si viene ad attribuire un valore intransitivo anche all'attivo μαράνοι, valore intransitivo che non risulta documentato.¹⁷

(combinazione che, d'altronde, si dà sempre, sia a livello cosmologico, sia a livello fisiologico umano: è questa combinazione reciproca, in rapporti sempre variabili, che rappresenta la condizione stessa di esistenza dell'universo mondo e delle singole realtà in esso; mentre lo stato di separatezza e dell'affermazione definitiva di un elemento sull'altro porterebbe alla distruzione completa dell'ordine cosmico), cfr. I 3. La correzione di Friedrich di οὐτως in οὐπω (p. 121, 14 e 17) è semplicemente sbagliata (cfr. anche Hüffmeier, p. 78, n. 1), anche se con essa egli intende rimediare ad una presunta contraddizione: v. sotto n. 24.

¹⁶ Come si vede, non c'è parallelismo tra le costituzioni fisiche e quelle psichiche, ed in particolare le categorie attraverso cui si individua la costituzione fisica più sana da una parte e quella psichica più intelligente dall'altra sono affatto diverse (densità degli elementi da una parte, loro *autarkeia* dall'altra), cfr. Hüffmeier, pp. 77 s. – Siccome le due qualità psichiche che successivamente si oppongono a seconda della prevalenza di fuoco e di acqua sono δξύς/φρόνιμος e μόνιμος (cfr. 152, 11 παραμόνοι; 154, 15 οὐ μεταπίπτουσα πολλάκις; 154, 23 ἦσσον δὲ μόνιμον; 156, 1-2 στασιμωτέρη [e cfr. anche Diogene di Apollonia, VS 64 B 5 in riferimento a ἀήρ/λόσις: στασιμώτερος καὶ δξύτέρην κίνησιν ἔχων, II p. 61, 12-13 DK]), si sarebbe tentati di emendare μνημονικωτάτη in μνημιωτάτη. Ma si tenga presente che la memoria nel pensiero presocratico è un fattore che rientra in un processo di stabilizzazione (ἡρεμεῖν, ἀτρεμίζειν) delle informazioni sensoriali che porta al pensiero, ed essa può quindi bene essere considerata dall'autore del *Regime* come la prestazione intellettualmente più significativa di un'anima che è anche nelle migliori condizioni di stabilità: cfr. Platone, *Fedone* 96 b5-8 (citato in VS 24 A 11 DK insieme ad [Ippocrate], *Malattia sacra* 14.6-7).

¹⁷ È ovviamente l'unico caso segnalato in *Index Hippocraticus*, s. v. I. Per questa opposizione nel *Corpus Hippocraticum* cfr. *Natura dell'uomo* 12 (αὐξανόμενον... τὸ σῶμα/ἔταν ἄρξεται μαράνεσθαι τὸ σῶμα, e αὐξεται ὄνθρωπος/καταμαράνεται [200, 3-4 e 6-8 Jouanna, CMG I 1, 3 1975]); *Malattie* I 6 (τὰ νοσήματα ... τὰ αὐξανόμενα καὶ τὰ μαράνόμενα [18, 1 Wittern, «Altertumswiss. Texte u. Studien» 3, Hildesheim-New York 1974]); *Affezioni* 8 (ἔταν αὐξωνται αἱ νοῦσοι ἢ μαράνωνται [16, 15-16 Potter, *Hippo-*

Altro motivo di perplessità rappresenta poi la correzione *χρεώμενον*: il participio, riferito all'inanimato *ὀποτερονούν*, dovrebbe vedere svilito tanto il suo significato da valere «andando incontro a (un apporto)».¹⁸

Ed infine, non si riesce a capire il superlativo assoluto *ἀφρονέστατον*, in corrispondenza allo stato psichico derivante da incremento e decremento degli elementi nella miscela: perché è proprio di incrementi successivi di un elemento e di simmetrici decrementi dell'altro che si parla nei sei casi seguenti.¹⁹ E qui però sono previste variazioni di intelligenza che vanno – nel senso di una minore presenza di fuoco nella combinazione psichica – b¹) da meno intelligente, b²) a sciocco e b³) a insensato (idiozia); e – nel senso di una minore presenza dell'acqua – c¹) da intelligente (e abbastanza costante), c²) ad acuto ma incostante, c³) a quasi folle. Come si può dire allora, di fronte ad un quadro così articolato, che l'incremento o il deperimento di per sé di uno dei due elementi porta ad uno stato psichico senz'altro *ἀφρονέστατον*?

crates V, Loeb CL Cambridge, Mass.-London 1988]); 37 (εἴτε αὖξεται ἢ νοῦσος εἴτε μαραινεται [60, 8]). Nel *Corpus* è solo impiegato l'intransitivo (κατα)μαραίνομαι, cfr. ancora *Malattie* I 34 (92, 11); *Affezioni* 59 (86, 4-5); *Epidemie* VII 84 (382, 24-384, 1 Smith [VII Loeb CL 1994]); *Ghiandole* 14.2 (120, 25 Joly [XIII CUF Paris 1978] = 122, 5 Potter [VIII Loeb CL 1995]); *Carni* 18.2 (200, 11-12 Joly [*ibidem*] = 158, 13 Potter [*ibidem*]); *Prorretico* II 6 (ολδήματα ... καταμαραινεται καὶ αἰθις ἐπαίρεται [238, 5 Potter, *ibidem*]).

¹⁸ Joly non offre nemmeno una traduzione autonoma del participio («par quelque apport» [e così, sulla sua scorta, U. Biasioli Dilemmi, in Ippocrate, *Opere*, a cura di M. Vegetti, Torino 1976², p. 520: «a causa di qualche apporto»]). La traduzione di E. Littré, che accoglie *χρεομένη* [VI Paris 1849, p. 514, 8], presuppone a quanto pare un valore passivo del verbo («par l'usage de quelque addition»: giustamente a W. H. S. Jones [IV Loeb CL 1931, p. 283 n. 1] la resa di Littré «seems very strange»).

¹⁹ A parte la prima combinazione che prevede la miscela dei due elementi con due qualità scambiate (il fuoco più umido e l'acqua più secca), nelle altre combinazioni la miscela si ha con gli elementi nella loro condizione qualitativa 'normale' ed il principio in gioco è quello di una *ἐπικράτεια* quantitativa semplice. La cosa è sottolineata per il fuoco, detto *εἰλικρινέστατον* (152, 8), ma così occorre intendere anche l'acqua, cfr. Joly, p. 258 *ad loc.* A 154, 13-14 si parlerebbe di «miscela pura» del fuoco (τοῦ πυρός εἰλικρινέα τὴν σύγκρησιν ἔχοντος) all'interno della sua miscela con l'acqua. Sembra un'idea bizzarra: Hüffmeier, pp. 79 s. si dilunga in una discussione sul senso di *εἰλικρινές*, che non appare convincente. Ma M ha *ἐχόντων*, che è *lectio difficilior*: credo che si possa intendere *εἰλικρινέα τὴν σύγκρησιν ἔχόντων* come un genitivo assoluto, in cui il participio riprende, in un inciso denotante una circostanza accessoria, sia il soggetto della frase condizionale, τὸ ὕδωρ, sia il secondo termine di paragone, τοῦ πυρός; per questi costrutti cfr. Kühner-Gerth II, pp. 110 s. e Schwyzer II, pp. 399 s.

Per il risanamento del passo, partendo dal sicuro errore nell'opposizione ἀξηθείη <ἦ> μαράνοι, ci si può muovere evidentemente nelle due direzioni.

1) La corruzione può essere individuata in ἀξηθείη. Si può allora presupporre una errata divisione di parole ed una cattiva lettura da maiuscola: l'eta finale potrebbe in effetti essere la necessaria disgiuntiva – e diventerebbe quindi superflua l'integrazione di Cornarius –; -ἦθαι potrebbe poi bene essere originato da -ΗΘΕΙ <(A)NOI. L'alternativa sarebbe in questo caso: ἀξάνοι ἦ μαράνοι, e ὀποτερονοῦν costituirebbe allora un complemento oggetto. Per quanto riguarda il soggetto, (i) si può pensare in prima istanza all'anima, rappresentata dal participio al nominativo (leggendo quindi χρωμένη), anche se crea indubbie difficoltà il fatto di un'anima che «avvalendosi di un apporto, fa crescere o deperire» uno dei due elementi nella combinazione da cui essa stessa risulta. Oppure (ii) il soggetto potrebbe celarsi dietro τινί, ed in questo caso andrebbe con esso concordato il participio (in M si sarebbe cioè arrivati ad una erronea concordanza di questi due elementi, l'indefinito ed il participio, con ἐπαγωγῆ): εἰ δέ τις ἐπαγωγῆ χρωμένος τούτων ὀποτερονοῦν ἀξάνοι ἦ μαράνοι. O ancora (iii), e sicuramente meglio su questa via,²⁰ il soggetto della protasi potrebbe essere proprio ἐπαγωγῆ, e sulla base del suggerimento di Jones si potrebbe pensare a εἰ δέ τινι ἐπαγωγῆ ἐπερχομένη κτλ., «se in uno un apporto che sopraggiunga facesse incremen-

²⁰ Si tratta in effetti di combinazioni psichiche, anch'esse come quelle fisiche viste sopra, da considerare originarie e come tali non suscettibili di variazione per intervento umano (τις); anche il compito che il medico si riserva, è quello di prescrivere volta per volta una dieta che, stante la non modificabile combinazione psichica, cerchi di contrastare gli effetti negativi che da quella derivano, 'ottimizzando' per così dire la prestazione intellettuale possibile nella situazione data (operando cioè una specie di 'forzatura' [παρὰ φύσιν] cfr. 152, 12-13; 154, 2-3. 6-7. 16-17 e 156, 17-18 dove le parole conclusive – ἐκ ταύτης τῆς ἐπιμελείης ἢ τοιαύτη ψυχὴ φρονιμωτάτη ἂν εἴη – sono riferite ad un'anima in preda a folle esaltazione: ovviamente φρονιμωτάτη è da intendere nei limiti del circoscritto margine di sanità mentale che tale natura può ammettere). Così vanno appunto interpretate le prescrizioni dietetiche date per le due serie che presentano un disequilibrio sempre più marcato tra i due elementi; e così le parole riassuntive all'inizio di I 36 (156, 19-23). Significativamente non sono previste prescrizioni dietetiche di 'mantenimento' per la condizione migliore (la combinazione psichica non sembra infatti dover subire mutamenti col variare delle condizioni esterne, che pure prevedono accessi periodici di acqua e di fuoco, e naturalmente non vi sono in questo caso effetti negativi da contrastare).

tare o deperire quale che sia di uno dei due elementi». Ma l'intervento sul testo è piuttosto pesante e la 'personalizzazione' dell'ἐπαγωγή non si raccomanda davvero.²¹

2) Sembra allora preferibile procedere sulle orme di Ermerins.²² Si può in effetti pensare ad un nominativo assoluto (e leggere quindi ancora *χρεωμένη* con riferimento a *ψυχή* sottintesa) e ad una corruzione di *μαραίνω* per *μαρανθείη* (corruzione facilitata da cattiva lettura da maiuscola e itacismo: -ΑΙΝΟΙ < -ΑΝΘΕΙΗ): εἰ δέ τιμι ἐπαγωγῆ χρεωμένη, τούτων ὀποτερονοῦν αὐξηθείη ἤ μαρανθείη, «se, avvalendosi (l'anima) di un apporto di qualsiasi entità (di uno dei due elementi),²³ uno (di essi) quale che sia dovesse arrivare ad un incremento o ad un deperimento».

Ed infine, per quanto riguarda ἀφρονέστατον, credo che il semplice emendamento del superlativo in comparativo possa risolvere molto economicamente la difficoltà. Dopo la prima combinazione con gli elementi in perfetto equilibrio, che rappresenta lo stato migliore dell'anima, la frase in questione mi sembra che introduca in termini generali le due serie in ordine decrescente di positività (che nel loro complesso costituiscono l'opposizione), e non costituisca essa di per sé la contropartita dello stato migliore.²⁴ Lo stato peggiore è propriamente rappresentato infatti solo

²¹ Mai al nominativo negli altri casi, cfr. 132, 29; 136, 19; 158, 21; 224, 12.

²² Ermerins non annota niente al riguardo, ma stampa *χρεωμένη* (423, 24: evidentemente accordato con *ψυχή* sottintesa), ed in base alla sua traduzione sembra chiaro che egli presupponga la costruzione anacolutica (con un valore intransitivo attribuito però a *μαραίνω*: «quodsi aliquo superinducto usus [animus] fuerit, et horum quodcumque increverit, aut contabuerit»). Per l'anacoluta del participio nominativo cfr. Kühner-Gerth II, pp. 105-109 e Schwyzer II, p. 403 s.

²³ L'indefinito *τιμι* riferito ad *ἐπαγωγή* non è apparentemente dotato di molto senso (è il mero fatto dell'«apporto» che è rilevante, non la precisazione della sua origine o natura); ma *ἐπαγωγή* può essere visto come puro *nomen actionis*: εἰ ἡ ψυχή ἐπάγοιτό τι τούτων τοῦ ἐτέρου. Cfr. n. 26.

²⁴ Joly si impegna a questo proposito in una nota (p. 258 *ad loc.*) che non riesco a capire (nonostante la formulazione un po' più chiara rispetto alla nota corrispondente dell'edizione nella CUF, p. 29 n. 1): «la plus haute qualité, si elle se détériore, devient la pire de toutes et la raison donnée est que, dans ce cas, les éléments sont ἀτακέστατα: il faut comprendre probablement que d'une part, se suffisant à eux-mêmes, ils n'ont plus d'action l'un sur l'autre, et que, d'autre part, les facteurs externes come le régime, le climat etc., n'ont guère de prise sur eux». Intende Joly che ἀτακέστατα spieghi il perché della condizione peggiore? Ma ἀτακέστατα sono gli elementi anche nella condizione migliore; anzi, è per questa loro qualità che la condizione psichica che ne risulta è la migliore (il

dai punti terminali delle due serie.²⁵

In altri termini, non si ha A e A' (suo opposto) e poi B (I serie con b¹, b², b³) e C (II serie con c¹, c², c³); ma A e la sua degenerazione B/C rappresentata da b¹, b², b³ per un verso e da c¹, c², c³ per l'altro, con b³ e c³ che costituiscono, ognuno sotto un singolo aspetto, l'opposto di A. Al superlativo φρονιμώτατον, che designa lo stato migliore, sembra dover così corrispondere dapprima un comparativo ἀφρονέστερον, con cui viene sommariamente significato il peggioramento (articolato successivamente in tre stadi e in due direzioni diverse), il cui punto terminale, questo davvero sì ἀφρονέστατον, è rappresentato da un lato dagli ἄφρονες (ἐμβρόντητοι) e dall'altro dagli ἄγαν ὀξεῖς, vicinissimi alla μανία.²⁶

concetto è ribadito due volte, a 152, 1 e 2-3). Non c'è contraddizione (come pensava a quanto pare Fredrich, cfr. sopra n. 15). Molto semplicemente διότι οὕτως ἔχοντα αὐτὰ ἀρκέστατα a 152, 7-8 riprende i termini usati per la condizione migliore per significare precisamente la condizione migliore: se vi è un apporto per il quale uno dei due elementi aumenta o diminuisce, la condizione psichica peggiora, proprio perché in questi termini (cioè quelli appena detti, cioè quelli in cui si trovano gli elementi nella condizione migliore) essi sono nello stato di massima autosufficienza, stato che, per una qualsiasi alterazione, può solo peggiorare (ottimamente intendono Littré: «parce qu'ils [principes] ont quitté le point où ils étaient le plus suffisants»; e Jones: «because things blended in the original way are most self-sufficing» [letterale, ma ambigua la traduzione di Biasioli Dilemmi: «l'individuo diviene il meno intelligente, essendo questi elementi, per i caratteri ora descritti, assolutamente autosufficienti»]). Il richiamo che fa Joly ad *Aforismi* I 3 è incongruo, e W. Rösler, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Meisenheim am Glan 1970, p. 99 non fa alcun riferimento al passo del *Regime* in rapporto ad Eschilo, *Agamemnone* 1001 ss. — Anche Fredrich prende in considerazione uno stato ottimale e due serie di tre peggioramenti (pp. 106 s. e n. 3), ma solo perché vede in questo passo (come in molti altri del resto) un'aggiunta del dietetico alla teoria del fisico (p. 108); cfr. anche Hüffmeier, p. 78 (e per le tesi di Fredrich, pp. 83 s.). Non a caso, dato che non pare trattarsi di uno stato autonomo, ma di una sommaria introduzione, non sono previste prescrizioni dietetiche per questa situazione (mentre un regime, in qualche modo efficace, è come si è visto assegnato perfino agli idioti e agli esaltati).

²⁵ Cfr. Hüffmeier, p. 78.

²⁶ L'indefinito τιμι (se accordato con ἐπαγωγῆ, cfr. sopra n. 23) sta a significare nell'introduzione sommaria un'indeterminata variazione quantitativa, successivamente precisata in tre gradi di squilibrio e in due diverse direzioni. Cfr., per il decremento del fuoco: εἰ... ἐνδεέστερον δὲ τὸ πῦρ εἶη... ὀλίγον (152, 8-9); εἰ δ' ἔτι [così occorre distinguere, cfr. anche Hüffmeier, p. 80, n. 2: δέ τι M Joly] ἐνδεεστέραν τὴν δύναμιν... λάβοι (152, 28); εἰ δὲ κρατηθεῖ ἐπὶ πλέον (154, 7); e, per il decremento dell'acqua: εἰ δὲ τὸ ὕδωρ ἐνδεεστέραν τὴν δύναμιν λάβοι (154, 13); εἰ δ' ἐπὶ πλέον κρατηθεῖ (154, 21); εἰ δ' ἐπὶ πλέον ἐπικρατηθεῖ (156, 3). Sulla teoria dell'intelligenza qui formulata (di origine empedoclea) cfr. l'eccellente comunicazione di J. Jouanna, in «Revue des Études Grecques» LXXIX, 1966, pp. xv-xviii. Su ὠθοῖ in Empedocle e nel *Regime*, cfr. anche Hüff-

2. La fine di *Affezioni interne*.

L'ultimo capitolo, il 54, di *Affezioni interne* (= *Int.*) è costituito dall'unità nosologica dedicata al terzo tetano. La struttura di questa unità è quella usuale in *Int.*: 1. Presentazione della malattia (col nome di essa; e come accade spesso in *Int.*, questo primo elemento della strutturazione tradizionale dell'unità nosologica [il 'titolo'] tende a dilatarsi fino ad assumere la dimensione di una proposizione principale: ὄδε δὲ ὁ τέτανος ἦσσον θανατώδης ἢ οἱ [ὁ Θ] πρόσθεν);²⁷ 2. Sezione eziologica; 3. Sezione sintomatologica;²⁸ 4. Sezione terapeutica. Alla fine di quest'ultima sezione ricorre anche la formula di chiusura della sezione stessa, che è impiegata con grande frequenza nel trattato: καὶ τάχιστα ὑγιέα ποιήσεις.

Questa formula (o formule simili o equivalenti),²⁹ nel chiudere la sezione terapeutica, costituisce spesso anche la fine di tutta quanta l'unità

meier, pp. 65 e 84. Per ἐπιπόνους in Empedocle, VS 31 A 86 § 11 (I 302, 29 DK [dove è da notare la successione φρονιμωτάτους > κατὰ λόγον δὲ καὶ τοὺς ἐγγυτάτω τούτων > ἀφρονεστάτους]) l'interpretazione in LSJ s. v. 2 («sensitive to fatigue, easily exhausted», significato per cui è citato solo questo esempio) non è corretta: il senso è invece quello usuale; questi 'tardi di mente' sono però in compenso «laboriosi, perseveranti nell'impegno» (sbaglia quindi M.M. Sassi, *Le teorie della percezione in Democrito*, Firenze 1978, p. 26, e ho sbagliato anch'io a tradurre «torpidi e fiacchi», *I Presocratici*, Milano 1991, p. 351). Non ho dubbi che la 'stabilità' dell'anima nel *Regime* (in opposizione alla sua 'acutezza') vada intesa nel senso di «jede geistige Stetigkeit» (certo non «Gründlichkeit»), e che la sua capacità di memoria rappresenti solo una prestazione particolare di questa sua 'stabilità' (cfr. Hüffmeier, pp. 80-82 e qui sopra n. 16).

²⁷ I momenti che portano in *Int.* a questa dilatazione del titolo introduttivo sono *a*) la messa in rilievo dell'origine di una malattia, anche a partire da un'altra malattia (capp. 14, 18, 22); ovvero *b*) la esplicitazione della simmetria laterale delle malattie trattate (capp. 19, 24, 25); *c*) l'interesse per la denominazione della malattia (capp. 39 [leggo con M τόδε νόσημα καλεῖται : τὸ νόσημα Θ], 44, 47); *d*) l'urgenza del motivo eziologico (capp. 23, 26, 51); *e*) qui, al cap. 54, interviene la immediata evidenziazione della minore pericolosità della varietà presentata, con inglobamento dell'elemento prognostico, posto in rapporto comparativo con le altre varietà della malattia già descritte.

²⁸ La sezione è introdotta dalla formula specifica: πάσχει οὖν τάδε; su questa formula cfr. J. Jouanna, *Hippocrate. Pour une archéologie de l'école de Cnide*, Paris 1974, p. 231 n. 3.

²⁹ La formula è costituita da un richiamo alla sezione terapeutica – attraverso una subordinata, un participio, un avverbio o la sola congiunzione – e dall'evidenziazione del successo terapeutico. In riferimento al malato, si ha più spesso ταῦτα ἦν ποιῆ (ovvero ταῦτα πίνων, ἦν γὰρ οὕτω μελετηθῆ, οὗτος οὕτω θεραπευόμενος ο μελετώμενος, οὕτω γὰρ, καὶ οὕτω, καί) + τάχιστα ὑγιής ἔσται (ὑγιής ἔσται τάχιστα, ἐν τάχει ὑγιής ἔσται, τάχιστ' ἂν ὑγιής γένοιτο, τάχιστα τῆς νόσου ἀπαλλαγῆσεται, παραχρήμα ὑγιής

nosologica;³⁰ altrimenti ad essa segue una breve caratterizzazione complessiva della malattia e/o un'indicazione prognostica.³¹ Ci sono, per la

ἔσται, ῥήϊον ὄσει τὴν νοῦσον, ῥήϊστα τὴν νοῦσον διάξει, ἂν ῥήϊστα [ῥήϊστ' ἂν] διάγοι [ἐν τῷ νοσήματι]. (In tre casi la sottolineatura della «rapidità» di fuoriuscita dalla malattia è in riferimento alla malattia stessa: αὕτη ἢ νοῦσος τοῖσι πολλοῖσιν, ἦν παραχρῆμα μελετηθῆ, ἐξέρχεται ἐν τάχει [34: 186, 23-24 Potter, VI Loeb CL 1988]; οὗτος ὁ ἵκτερος ... ἐξέρχεται μελετώμενος ἐν τάχει [37: 196, 16-18]; οὗτος ὁ ἵκτερος ... ἐν τάχει ὑγιαίνεται [38: 198, 10-11]; ma nonostante il richiamo alla terapia [non però nel cap. 38], si tratta, nei due itteri, della sezione prognostica e nel cap. 34 [una splenite] della caratterizzazione finale della malattia.) La formula terapeutica può essere anche riferita al medico, come nel cap. 54. In questi casi, il richiamo alla sezione terapeutica è realizzato con ταῦτα ἦν ποιῆς (ο οὕτω ταύτην τὴν νοῦσον θεραπεύων, τοῦτον οὕτως ἰώμενος, τοῦτον οὕτω μελετῶν, τοῦτον ἦν οὕτω μελετῆς, οὕτω γάρ, καί, γάρ) + τάχιστα (ἐν τάχει al cap. 30, τάχῦ al cap. 44, παραχρῆμα al cap. 17a, εὐθὺς al cap. 33) ὑγίεια ποιήσεις (τάχιστ' ἂν [ἂν τάχιστα] ὑγίεια ποιήσεις [ποιήσεως]). Una cosa da notare è questa: la terapia, la cui fine è suggellata dalla formula, può essere complessa e comportare anche interventi di chirurgia aggressiva (τὰμνειν e καίειν: cfr. 9a [100, 9-25], 17a [126, 14-23], 22 [144, 17-146, 20], 23 [150, 1-152, 7], 34 [186, 19-24]); tuttavia la formula con la sottolineatura del τάχιστα appare più strettamente collegata a misure di carattere farmacologico-dietetico (cfr. in particolare 18 [134, 8-10], 33 [186, 5-8], 35 [192, 17], 38 [198, 21-24], 40 [206, 13-16]). E la formula, quando è più specificamente riferita agli interventi chirurgici, non comporta la sistematica sottolineatura del 'subito': questo accade bensì per il 'tagliare' (capp. 15 [122, 5-6] e 17a [126, 16]: καὶ ἦν μὲν τύχης ταμών, παραχρῆμα ὑγίεια ποιήσεις); ma non per il 'bruciare': a parte l'impiego della formula generale dopo misure di cauterizzazione, ma senza esplicitazione di καύσας, solo ai capp. 24 (154, 11-12) e 30 (180, 3-4) si ritrova questo elemento (καύσαι μύκτησιν: οὕτω γάρ ἂν τάχιστα ὑγίεια ποιήσεις e ἦν γὰρ τύχης καύσας, ὑγίεια ποιήσεις ἐν τάχει [ma qui M ha πλὴν οὐκ ἐν τάχει, cfr. V. Di Benedetto, *Il medico e la malattia*, Torino 1986, n. 34 a p. 178]; e cfr. anche 33 [186, 3-4: καύσον... καὶ εὐθὺς ὑγίεια ποιήσεις]); altrimenti la formula suona ἦν γὰρ τύχης καύσας, ὑγίεια ποιήσεις (13 [118, 1-2], 28 [174, 45: duplicata con l'aggiunta dell'espressione alternativa καὶ τὸν λοιπὸν τοῦ χρόνου ῥήϊων διάξει], 31 [182, 1], 32 [184, 11: qui la prima parte della formula è ampliata: καὶ ἦν τύχης καύσας κατὰ καιρὸν]); e cfr. anche 1 (78, 20-21): ἦν γὰρ τύχης καύσας, ἐλπίς ἐκφυγεῖν τῆς νοῦσου ~ 14 (120, 10-11): ἦν μὲν γὰρ τμηθῆ ἐλπίς ἐκφυγεῖν; e 2 (82, 9-10): ἦν γὰρ τύχης καύσας, ἢ αὐτὴ ἂν ὠφέλιη γένοιτο. Sul τύχης cfr. Di Benedetto, *op. cit.*, p. 170.

³⁰ Cfr. capp. 1 (78, 20-21: alla fine dell'appendice sulla recidiva), 9a (102, 2-3), 16 (124, 15), 17b (130, 2), 20 (140, 1-2), 21 (144, 2-3), 22 (146, 19-20), 23 (152, 6-7), 31 (182, 1), 33 (186, 7-8: dopo la formula segue un segmento di carattere sintomatologico, a quanto pare dislocato), 35 (192, 17), 37 (198, 3), 38 (198, 24), 42 (214, 18-19).

³¹ Cfr. capp. 6 (94, 4), 8 (98, 12-13), 10 (106, 1-2), 13 (118, 1-2), 14 (120, 10-11), 17a (126, 22-23), 18 (134, 8-10), 28 (174, 4-5), 30 (180, 3-4), 32 (184, 11), 40 (206, 15-16), 44 (222, 11 [cui segue come una nuova unità nosologica, dedicata alla terza recidiva, con nuova sezione sintomatologica, nuova sezione terapeutica, suggellata dalla formula a 222, 24, e seguita dalla caratterizzazione finale della malattia]), 48 (236, 17-18), 51 (250, 2); ai capp. 1 (78, 115) e 2 (82, 1-5), dopo la formula e la caratterizzazione finale/prognosi, segue una breve appendice riguardante la possibile recidiva.

verità, in *Int.* anche quadri più complessi, in cui alla formula, che viene a chiudere una prima sezione terapeutica segue, per tenere conto di evoluzioni particolari della malattia o di opportunità terapeutiche, un'altra sezione terapeutica (alla cui fine la formula stessa viene di norma ripetuta).³²

In ogni caso, ed è questo il dato essenziale che occorre segnalare, mai ad essa segue, come nel cap. 54, un singolo ulteriore segmento terapeutico che viene a chiudere l'intera unità nosologica: καὶ (om. Θ) κλύζειν πρισάνη ἐφθῆ τῆ (τῆ om. Θ) λεπτῆ καὶ μέλιτι (μέλι M).

Data la collocazione affatto eccezionale di questo segmento, si dovrebbe pensare ad una sua fortuita dislocazione nel corso della tradizione ed in particolare nell'archetipo di Θ e M (dove, omesso nel testo, poteva essere stato aggiunto a margine: i due codici [i loro modelli] avrebbero potuto anche indipendentemente fraintendere il punto di inserimento). Ma la semplice operazione di trasposizione e di ricollocazione di questo segmento subito prima della formula, di seguito alla breve frase che costituisce la sezione terapeutica (τοῦτον τοῖς αὐτοῖσι θεραπεύειν, οἷσι καὶ τοὺς πρόσθεν καὶ κλύζειν κτλ.),³³ non risolve affatto i problemi che esso crea.

Anche così infatti permangono gravi difficoltà; ed io credo piuttosto ad una interpolazione: e cioè ad una notazione marginale di carattere pratico-operativo poi penetrata nel testo (è appena il caso di ricordare che i trattati tecnici sono particolarmente esposti a questo tipo di interpolazioni).

A questo riguardo, non appare certo molto significativa l'incertezza della tradizione: l'omissione di καὶ in Θ può essere dovuta a banale aplo-

³² Cfr. capp. 1 (76, 9 + 78, 14 [+ 20-21 in appendice sulla recidiva]), 2 (82, 1-2 [+ 9-10 in appendice sulla recidiva]), 8 (98, 2-3 + 12-13), 9a (100, 24-25 + 102, 2-3 [*τάχιστα addiderim ὑγιῆς ἔσται*]), 12b (112, 5), 15 (120, 20 [la misura terapeutica – starsene assolutamente tranquilli – è inserita nella sezione sintomatologica] + 122, 5), 17a (126, 16 + 22-23), 19 (134, 18-19), 24 (154, 11-12), 26 (162, 4 + 15-16), 33 (186, 4 + 7-8), 37 (196, 17-18 [sezione prognostica, cfr. sopra n. 29] + 198, 3), 38 (198, 11 [sezione prognostica, cfr. sopra n. 29] + 24), 44 (222, 11 + 24).

³³ Non mancano in effetti in *Int.* casi in cui la sezione terapeutica si riduce al mero rinvio a misure già prescritte precedentemente con l'aggiunta di singoli elementi terapeutici. Cfr. in particolare il cap. 46 (226, 1-2): τοῦτον, ὅταν οὕτως ἔχη, τοῖσιν αὐτοῖσιν ἰᾶσθαι, οἷσι καὶ τοὺς πρόσθεν καὶ κλύζειν τοῖσδε (seguono la ricetta del clistere e prescrizioni di evacuanti); ma si vedano anche capp. 17a (126, 17-22), 34 (186, 19-23), 45 (224, 9-13).

grafia (ΚΑΙΚΛΥ); e così anche l'omissione dell'articolo dopo ἐφθῆ; banale aplografia può ben essere evidentemente anche all'origine dell'errore di Μ μέλι per μέλιτι.

Ma vi sono cose più importanti da notare. E prima di tutto, da un punto di vista di contenuto: la πτισάνη compare spesso in *Int.* e quasi sempre in associazione col miele; ma essa è esclusivamente impiegata nel trattato come ρύφημα, mai come lavativo. Questo dato, che si tratta di un ρύφημα, è sempre esplicitato negli altri 11 casi, o attraverso il sostantivo o il verbo (ῥυμφάνειν, ῥυφείν, ἐκρυφείν).³⁴

E poi, da un punto di vista espressivo, mai si parla di πτισάνη λεπτή. Anzi, a questo proposito, va osservato che l'espressione non solo è estranea al linguaggio di *Int.* e degli altri scritti della *Collezione*, ma non trova addirittura esempi in assoluto. La πτισάνη può infatti essere designata παχέα ovvero ὄλη; ma in opposizione al decotto, 'spesso' o 'intero', si parla sempre, per l'infuso, 'tenue', di χυλὸς τῆς πτισάνης, mai di πτισάνη λεπτή. Ed è solo il suo χυλὸς che risulta essere qualificato all'occasione di λεπτός.³⁵

³⁴ Cfr., in associazione col miele (μέλι παραχέας o παραχέων): 3 (84, 10-11 [leggo ἐφθῶν (sott. ρύφημα) con M, cfr. 9a citato qui di seguito]), 4 (88, 1-2), 9a (98, 20-22), 13 (116, 13-14), 24 (154, 1-2), 35 (188, 18-20), 38 (198, 13-14), 48 (234, 23-24), 51 (246, 19-20); senza miele: 21 (142, 17-19: πτισάνη ὄξέα e φακῆ λεπτή ἐπωκεστέρα τῷ ὄξει e 49 (240, 9-10: πτισάνη o κέγχρος). Non è naturalmente sconosciuto nel resto della *Collezione*, e più in generale nella tradizione medica, l'impiego della πτισάνη (più precisamente del χυλὸς) come lavativo, anche in associazione col miele. Per la *Collezione*, cfr. *Luoghi nell'uomo* 20 (59, 23 Joly [XIII CUF 1978]) e *Malattie delle donne* I 26 (70, 16-17 Littré [VIII 1853]: καὶ τὴν κοιλίην κλύζειν χυλῷ πτισάνης ἢ μέλιτι καὶ ὡοῖσι καὶ μάλαχης ὕδατι [dopo κλύζειν postula una lacuna H. Grensemann, *Hippokratische Gynäkologie*, Wiesbaden 1982, p. 120, 15: «soll der Darm wirklich mit Honig und Eiern gespült werden?», p. 164; certamente sì, cfr. i passi successivi e Oribasio, VIII 24, 39, CMG VI 1, 1 1928 Raeder]; 75 (164, 7-11); 109 (232, 2. 5. 13).

³⁵ La πτισάνη intera è un elemento della διαίτα ἀδρά (della διαίτα ἀδροτέρα i pesci e le uova, della ἀδροτάτη la carne), mentre il πτισάνης χυλὸς è un elemento della διαίτα λεπτή (ἀσιτία della ἐσχάτως λεπτή, il melicrato della διαίτα λεπτοτάτη), Teofilo Protospatario nel *Commento agli Aforismi* ippocratici, II 262, 9-14 Dietz (*Scholia in Hippocratem et Galenum*, Königsberg 1834). Sulla πτισάνη (ὄλη/παχέα e addirittura ὑπέρπαχος) ed il suo χυλὸς informa come è noto il *Regime delle malattie acute*; ma gli esempi più numerosi si trovano in *Malattie* II (e si possono reperire molto agevolmente sulla base dell'*index verborum* nell'edizione di J. Jouanna, X, 2 CUF 1983 [si veda ovviamente anche il libello comunque composto con materiale galenico *De ptisana*, CMG V 4, 2 1923, 453 ss. Hartlich = VI 816 ss. Kühn; e sulle precise quantità nella preparazione del decotto e

Si deve infine richiamare l'attenzione sul nesso πτισάνη ἐφόθῃ, anch'esso altrimenti ignoto ad *Int.* ed al resto della *Collezione* (e della tradizione medica più in generale); è un nesso che appare anche in sé

dell'infuso Oribasio, IV 7, 20 e 11, 4]). Il χυλός può per la sua consistenza essere considerato παχύς relativamente al σάλον (ἐνίοτε δὲ παχὺ [scil. σάλον πτύει] καὶ οἶον πτισάνης χυλόν, *Mal.* II 50.1) e λεπτόν relativamente al πύον (ἐπὶν δὲ τὸ πύον λεπτόν ἀπορρυή οἶον πτισάνης χυλός, *Mal.* II 60.2). Ma anche in assoluto la sua consistenza poteva variare; e si parla così di τῆς πτισάνης χυλός λεπτός (cfr. *Mal.* II 12.3; 67.3; *Mal.* III [CMG I 2, 3 1980 Potter] 10.2; 17.15) ο παχύς (*Mal.* III 16.13 e *Appendice al Regime delle malattie acute* 31.4 [R. Joly VI, 2 CUF 1972]: οὕτω χυλῶ ὀλίγω καὶ λεπτῶ τὸ πρῶτον καὶ μέλιτι μίσγων... κατὰ μικρὸν παχυτέρω τε καὶ πλείονι... ὀλίγον χυλόν λεπτόν). Per il χυλός λεπτός cfr. anche Oribasio, *Ecloghe* 35.1 (CMG VI 2, 2 1933); *Ad Eunapio* IV 71.4 (CMG VI 3 1926); Aezio, V 78 (CMG VIII 2 1950, p. 54, 2-3 Olivieri); VIII 77 (552, 24-25 μετὰ μέλιτος); IX 10 (291, 13 Zervos). Non è di per sé inusuale qualificare λεπτόν un decotto per significare solo l'acqua di bollitura (dopo averlo filtrato). In *Int.* stesso si parla di φακῆ λεπτή (ἐφόθῃ M) al cap. 21 (142, 18), di ρυφήματα λεπτά al cap. 39 (200, 24), di ἄλευρον (ἄλητον M) κάθειφθον λεπτόν μέλι παραχέων al cap. 40 (204, 18-19). Ma è proprio del linguaggio tecnico medico greco utilizzare l'espressione πτισάνης χυλός e non πτισάνη λεπτή (cfr. *Mal.* II 22.5: κέγχρον λεπτόν ρυμφάνειν ἢ πτισάνης χυλόν; 40.4: ρυφεῖν... πτισάνης χυλόν ἢ κέγχρον λεπτόν; *Affezioni* 41 [64, 7]: κέγχρον λεπτόν ἢ πτισάνης χυλόν [e per l'opposizione ὁ χυλός μόνον/ἡ πτισάνη αὐτῆ si veda anche Galeno (?), *De pūsana* 6, 2 e 12-13, pp. 827, 8-10 e 830, 11-831, 2 K. = pp. 461, 11-12 e 463, 7-13 Hartlich]). Ho potuto trovare un unico esempio di πτισάνη λεπτή, nell'Anonimo Parisino, ora integralmente e splendidamente edito da I. Garofalo (*Anonymi medici De morbis acutis et chroniis*, Ed. with Comm. by I.G., «St. in Anc. Med.» 12, Leiden-New York-Köln 1997), XXIX 3, 7: λαμβανέτωσαν χυλόν πτισάνης λεπτῆς διὰ μέλιτος. Ma credo che si imponga la correzione λεπτόν: l'espressione è oltretutto molto strana (πτισάνη λεπτή sarebbe da considerare comunque un sinonimo di χυλός, e χυλός χυλοῦ non dà evidentemente senso; e cfr. del resto la traduzione: «fine juice of barley-gruel»). – Nessuna correzione invece nell'Anonimo a XXXIII 3, 3: ἀφεψήματι ὑπερικοῦ ἢ ἀριστολοχίας λεπτῆς (per cui cfr. Oribasio, *Ecloghe* 50, 4 e Paolo, III 50, 2 [CMG IX 1 1921, p. 262, 6 Heiberg]). Non è l'ἀφεψήμα ad essere λεπτόν, ma si tratta di una varietà di aristolochia: per quanto non sia registrata in LSJ, la aristolochia λεπτή è spesso rammentata nella tradizione medica greca (un gran numero di esempi in Galeno, *De antidotis*). Dioscoride, III 4 illustra tre varietà: l'aristolochia στρογγύλη, ο femmina; quella μακρά, ο maschio detta anche δακτυλίτις; e la κληματίτις (detta anche cretese cfr. Plinio, XXV 95 [che menziona anche una quarta varietà, la πλειστολοχία ο πολύρριζος]); si vedano anche Oribasio, XV 1, 1, 81 [CMG VI 1, 2 1929], Aezio, I 43 (CMG VIII 1 1935) e Paolo, VII 3 (CMG IX 2 1924, p. 195, 24-28 Heiberg). Anche Galeno, *De antidotis* I 14 riconosce tre varietà e parla sì di una aristolochia «rotonda», ma ne distingue poi una λεπτή ed una ἄδραν ἔχουσα τὴν ῥίζαν (XIV 82, 9-11 K.). Quest'ultima è la μακρά che ha la radice dello spessore di un dito (δακτυλίτις in Dioscoride); e la λεπτή corrisponde così alla κληματίτις ο cretese: cfr. Galeno, *De comp. medicam. sec. locos* X 2 (XIII 344, 13 K.: Κρητικῆς λεπτῆς). Era così detta perché aveva radici «fini» (Dioscoride) e forse anche perché aveva una potenza minore rispetto alle altre due varietà (la μακρά occupa per questo aspetto una posizione mediana).

quanto mai bizzarro: la πτισάνη, in quanto decotto, è naturalmente sempre «bollita».³⁶

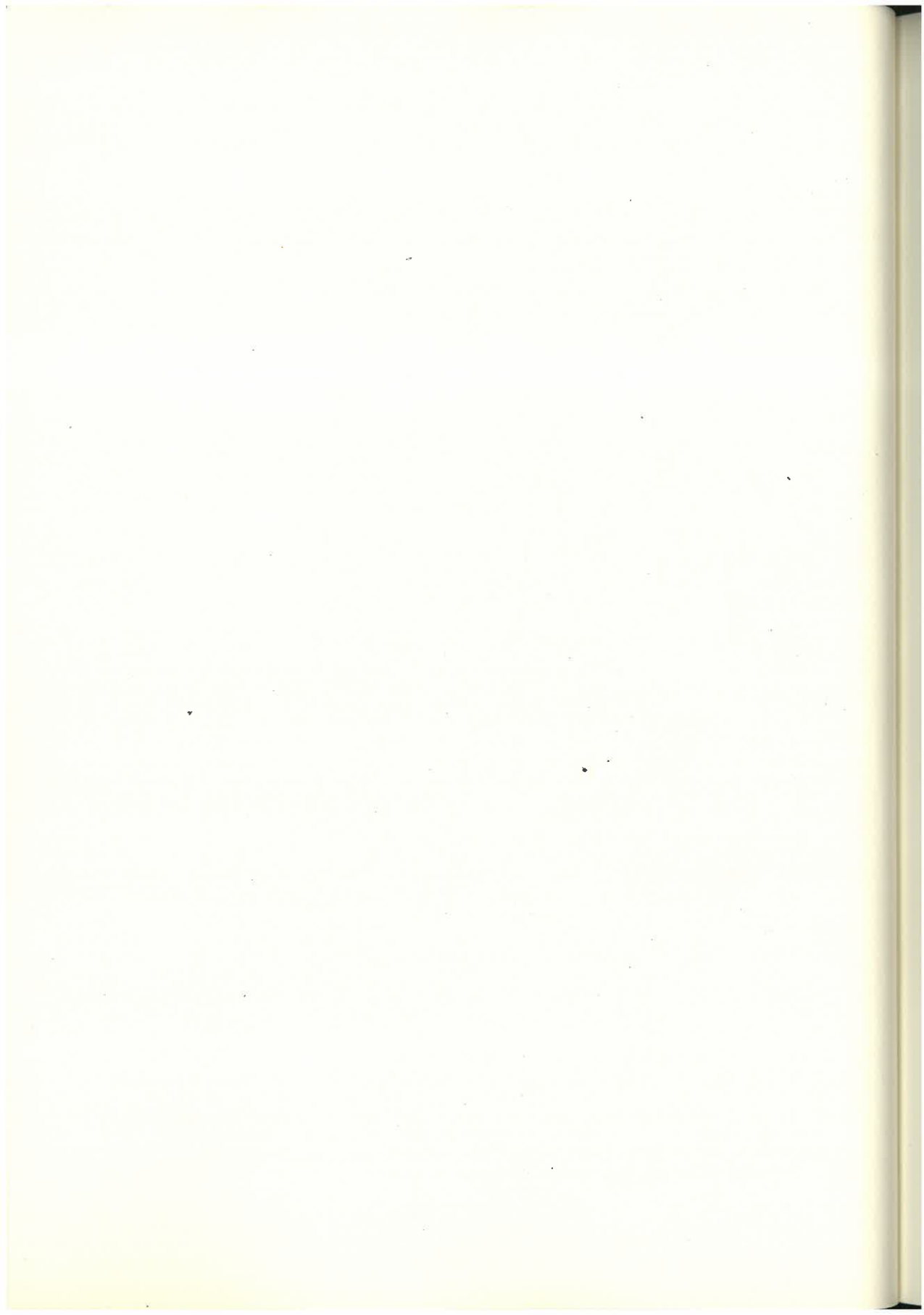
Il contenuto di questo breve segmento è, a quanto pare, quello di raccomandare un lavativo in cui si combinano la parte liquida, 'tenue', e cioè l'infuso d'orzo mondato (così va in ogni caso intesa l'espressione non tecnica πτισάνη λεπτή) già bollito (questo dovrebbe significare ἐφθή, per avere un senso) e miele, cioè miele aggiunto ad infuso già preparato. Ma nella lingua di *Int.* tutto ciò verrebbe espresso in questo modo: καὶ κλύζειν πτισάνης χυλῶ καθέφθω μέλι παραχέων (παραχέας).³⁷

Come si vede, non vi sono rimedi semplici per recuperare ad *Int.* quest'ultimo breve segmento di testo: occorrerebbe operare una trasposizione e soprattutto procedere ad una riformulazione radicale dell'espressione. E col minimo risultato per il massimo sforzo richiesto: il procedimento terapeutico non riuscirebbe comunque a trovare corrispondenze nel resto dell'opera.

La soluzione, drastica ma, come mi sembra, inevitabile, è l'espunzione.

³⁶ Ovviamente viene esplicitato il fatto che essa è «bollita», quando la sua bollitura coinvolge un altro elemento, cfr. πτισάνη ἐφθῆ σὺν μαράθρω, [Galeno], *De rem. parab.* III (XIV 541, 11-12 K.); Oribasio, *Ecloghe* 141.2; o se è ulteriormente qualificata la bollitura stessa, cfr. πτισάνην καλῶς ἐφθῆν, Galeno, *De sanitate tuenda* V 8, 12 (VI 352, 15 K. = CMG V 4, 2, p. 152, 16-17 Koch) ~ *De bonis malisque sucis* 7, 1 (*ibidem*, 789, 15 K. = CMG *ibidem*, p. 413, 5 Helmreich [ἐφθῆς δ' ἀκριβῶς γενομένης in *De alim. fac.* I 9, 3, *ibidem*, 502, 3 K. = CMG *ibidem*, p. 229, 11 Helmreich]). Nella *Collezione* questa «buona bollitura» della πτισάνη (del suo χυλός) è espressa dall'aggettivo κάθεφθον (cfr. *Index Hippocraticus*, s.v.).

³⁷ Cfr. i passi segnalati sopra alla n. 34. Ai capp. 4, 24, 48 l'espressione πτισάνης χυλῶ καθέφθω μέλι παραχέων (-χέας) va interpretata alla luce di quelle dei capp. 3, 9a, 35: πτισάνης χυλῶ καθέφθω μέλι παραχέων (-χέας), όταν ἐφθον (τὸ ῥύφημα) ἢ ονυερο καὶ μὴ συνειψείν τὸ μέλι. In questi casi l'aggettivo κάθεφθον, oltre che il senso di «ben bollito», ha anche evidentemente il valore di «già in precedenza bollito», col miele che va aggiunto 'a freddo' dopo la preparazione/bollitura dell'infuso.



Antonino Luppino

Theocr., *Id.* VII 82

Analisi grammaticale e semantica

L'idillio VII di Teocrito contiene l'incontro di Simichida e di Licida sulla via che conduce alle Talisie, la festa in onore di Demetra, e la gara di canto fra i due.¹

Licida canta il suo amore per Ageanatte (vv. 55 ss.): Ageanatte, in viaggio alla volta di Mitilene, avrà felice navigazione e giungerà sano e salvo in porto, se ricambierà il suo amore; quel giorno Licida celebrerà il doppio avvenimento con un rustico banchetto, mentre due pastori, l'uno di Acarne, l'altro di Licope, suoneranno il flauto e Titiro canterà l'amore infelice di Dafni per Xenea e la storia del capraio Comata.

Dafni, bovato, si era innamorato di Xenea e tutta la natura partecipava al suo dolore mentre egli era in affanno e si disfaceva come neve ai piedi dell'alto Emo o dell'Athos o di Rodope o del Caucaso ai confini del mondo.

Comata è un capraio. Lo storico Lico di Reggio (IV sec. a. C.) riferisce una leggenda che egli colloca sul monte Talamo, nei pressi di Turi, in Calabria: un capraio del luogo era solito sacrificare alle Muse gli agnelli del gregge; il padrone, infuriato, lo rinchiude in una grande cesta di legno; poi, riflettendo, gli viene il dubbio che le Muse possano averlo salvato e, sebbene siano passati due mesi, apre la cesta e scopre il pastore

¹ Il testo seguito è: *Theocritus quique feruntur Bucolici Graeci*, rec. C. Gallavotti, Romae 1955².

ancora vivo e la cesta piena di favi.²

Teocrito trasferisce a Comata la storia dell'anonimo pastore riferita da Lico di Reggio (vv. 78-81):

ἄσει δ' ὥς ποκ' ἔδεκτο τὸν αἰπόλον εὐρέα λάρναξ
ζῶν ἐόντα κακαῖσιν ἀτασθαλίσιν ἄνακτος,
ὥς τέ νιν αἰ σιμαὶ λειμωνόθε φέρβον λοῖσαι
κέδρον ἐς ἀδείαν μαλακοῖς ἀνθεσσι μέλισσαι,

“Titiro canterà come un giorno il capraio (Comata), per la tracotanza del suo malvagio padrone, fu rinchiuso vivo dentro una grande cesta e le api camuse venivano dal prato al cedro odoroso per nutrirlo con teneri fiori”.

Segue il v. 82:

οὐνεκά οἱ γλυκὺ Μοῖσα κατὰ στόματος χέε νέκταρ.

Per quanto riguarda l'interpretazione di questo verso, sia H. Fritzsche-E. Hiller³ che R.J. Cholmeley⁴ fanno riferimento a Hes., *Theog.* 83-84; il Gow,⁵ anche lui, fa riferimento a Hes., *Theog.* 83-84, ma traduce: “perché la Musa versava dolce nettare sulle sue labbra”; dove il riferimento, in realtà, non può essere che al primo dei due versi, al v. 83:

τῷ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἔερσην,

“sulla sua lingua (le Muse) versano dolce rugiada”, mentre il testo esiodo prosegue col v. 84:

τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μέλιχα,

² F. Jacoby, FGrH, Leiden 1950, III B, 570,7 (= C. Müller, FHG II, p. 370).

³ H. Fritzsche-E. Hiller, *Theokrits Gedichte*, Leipzig 1881, *ad loc.*

⁴ J. Cholmeley, *The Idylls of Theocritus*, London 1919, *ad loc.*

⁵ A.S.F. Gow, *Theocritus*, with trans. and comm., I, Cambridge 1950, p. 61; la traduzione del Gow, del resto, è la traduzione, possiamo dire, vulgata, da H. Stephanus (1575) a Scaligero-Casaubon (1596), da Heinsius (1606) ad Ameis (1846), da Leconte de Lisle (1869) a Laurand (1946), da Taccone (1914) a Bignone (1924), a Pisani (1946), alle recentissime Gigante Lanzara (1992), Cavalli (1992), Palumbo Stracca (1993).

“e dalla sua bocca dolci fluiscono le parole”; ossia Esiodo non si limita a dire che poeta è colui “sulla cui lingua le Muse versano dolce rugiada” ma aggiunge che “dalla sua bocca dolci fluiscono le parole”.

Del passo teocriteo è possibile una diversa interpretazione. Il pronome οἱ, come μοι ecc., può assolvere la funzione di un gen. possessivo se sta immediatamente prima del nome: Hom., *Il.* IX 413 (Achille a Odisseo nell'Ambasceria) ὄλετο μὲν μοι νόστος, “svanito è il mio ritorno”; oppure se esso è separato dal nome mediante una preposizione: Hom., *Il.* XXI 145 (lo Xanto ad Asteropeo nella Battaglia fluviale) μένος δέ οἱ ἐν φρεσὶ θῆκεν, “infuse vigore nel suo petto”; infine, anche se è collocato a distanza dal nome, se cioè nella frase occupa il secondo posto, in virtù della legge per cui le enclitiche tendono a collocarsi quanto più è possibile vicine alla parola iniziale della frase: Plat., *Hipp. min.* 364 b (Socrate a Ippia) ὠκνοῦν γὰρ ἐπαυρέσθαι [...] μή σοι ἐμποδῶν εἴην ἐρωτῶν τῇ ἐπιδείξει, “non osavo interrogarti di nuovo, per non disturbare, con la mia interrogazione, il tuo discorso”.⁶

La traduzione, in sostanza col Romagnoli,⁷ potrebbe essere: ‘perché la Musa versava dolce nettare dalla sua bocca’, dove οἱ, in seconda sede, sta con στόματος ed assume funzione di genitivo possessivo; χέε è imperfetto e indica uno spazio indefinito di tempo, non, o non solo, il tempo durante il quale Comata era tenuto prigioniero; infine κατά, seguita immediatamente dal genitivo, è preposizione, non avverbio,⁸ costruita col genitivo, appunto, come ἐκ, ἀπό, e indica movimento dall’alto in basso, lat. *desuper, deorsum*: Hom., *Il.* IX 15 (Agamennone, per la sconfitta subita dai suoi, versa lacrime come una sorgente):

⁶ J. Wackernagel, *Vorlesungen über Syntax*, I, Basel 1933², p. 77; E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, I, München 1939, p. 388; E. Schwyzer-A. Debrunner, *Griechische Grammatik*, II, München 1950, p. 189.

⁷ La traduzione da me proposta, me ne accorgo un po’ tardi, coincide, sostanzialmente, con quella data da E. Romagnoli, *Teocrito, Idilli*, Bologna 1949: «perché nettare dolce sparga dal suo labbro la Musa», che poi è la sola, finora a mia conoscenza, che si discosti da quella, diciamo, vulgata.

⁸ Altrimenti S. Hatzikosta, *A stylistic commentary on Theocritus' Idyll VII*, Amsterdam 1982, *ad loc.*: il verbo sarebbe in tmesi e στόματος, genitivo, dipenderebbe dal verbo, non da κατά, avverbio, quindi, non preposizione.

ἢ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης δινοφερὸν χέει ὕδωρ,

“la quale versa acqua scura giù da una rupe scoscesa”.

Il confronto, quindi, non sarà con Hes., *Theog.* 83:

τοῦ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἐέρσην,

ma col successivo v. 84:

τῷ δ' ἔπε' ἐκ στόματος βῆ μείλιχα,

e, volendo, col v. 97, sempre della *Teogonia* (felice colui, fra i poeti, che le Muse amano):

[...] γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος βῆει αὐδή,

“dolce dalla sua bocca fluisce la parola”.

La Musa canta per bocca del poeta, e Simichida, in questo stesso idillio VII, v. 37, può dire:

καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγουσι
πάντες ἀοιδὸν ἄριστον,

“anch'io sono bocca canora delle Muse e tutti mi dicono eccellente cantore”.

Un messaggio semantico si compone di unità discrete, gli attanti, e unità integrate, i predicati. I predicati, a loro volta, possono riguardare sia l'agire che l'essere degli attanti.⁹

Dall'enunciato al testo. Perché la Musa versava dolce nettare dalla sua bocca diremo che le api venivano dal prato al cedro odoroso per alimentare Comata con teneri fiori? “La coerenza del discorso è il presup-

⁹ A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, trad. it. Milano 1968, pp. 143 ss.

posto della lettura di un testo".¹⁰ Il predicato, che a una prima analisi, nell'ambito dell'enunciato, sembrava riguardare l'agire del soggetto at-tante, della Musa, a una seconda analisi, nell'ambito del testo, come ve-dremo, per aver senso si ristrutturava come qualificazione e riguarda l'esse-re del destinatario, di Comata, non l'agire del soggetto.

Intanto νέκταρ, in Teocrito, è la bevanda degli dei (*Id.* XVII 28) ed è il vino che Odisseo offre a Polifemo (in questo stesso *Id.* VII, v. 153), ma in Pindaro (*Ol.* VII 7) è l'inno del poeta e γλυκὺ [...] νέκταρ, "dolce [...] nettare", è il canto che per opera della Musa fluisce dalla bocca del ca-praio Comata: un'isotopia letterale, "perché la Musa versava nettare dalla sua bocca", si ristrutturava come metaforica, "perché la Musa faceva sgorgare dolci canti dalla sua bocca": scarto e riduzione dello scarto.¹¹

La qualificazione, ora, si configura come una perifrasi; essa, cioè, sot-tintende e iperdetermina, straniandola, una denominazione:¹² "le api ca-muse venivano dal prato al cedro odoroso, per alimentare Comata, perché egli era uno dalla cui bocca la Musa faceva sgorgare dolci canti" o, con lo scoliasta, 82 c Wendel ὅτι ἦδε γλυκὺ, δηλονότι μουσικὸς ἄριστος, «perché cantava dolcemente, chiaramente (perché era) valente cantore».

Osserva il Gow: "Il pensiero sembra essere che le api alimentano Co-mata perché egli, come loro, è fonte di dolcezza, e i poeti, non di rado, altrove, sono paragonati alle api";¹³ sulla scorta del Gow, S. Hatzikosta: "le api alimentano Comata perché egli è un poeta e, come tale, loro compagno, in quanto i poeti, secondo un luogo comune, sono paragonati alle api".¹⁴

Ma l'azione delle api, più che alla luce del topos, che vuole i poeti compagni delle api, va vista alla luce dello scolio 78/79 c Wendel (Co-

¹⁰ Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles 1977, pp. 231-232.

¹¹ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris 1966, trad. it. Bologna 1974, pp. 121 s.

¹² Greimas, cit., p. 89; F. Rastrier, *Systématique des isotopies*, in A.J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris 1972, pp. 82 ss.

¹³ Gow, cit., II, p. 152, *ad loc.*

¹⁴ Hatzikosta, cit., *ad loc.*

mata era solito sacrificare alle Muse gli agnelli del gregge) ὁ δὲ δεσπότης αὐτοῦ δυσχεράνας κετέκλεισεν αὐτὸν εἰς λάρνακα ξυλίνην πειράζων εἰ σώζουσιν αὐτὸν αἱ Μοῦσαι “e il padrone, mal sopportando la cosa, lo rinchiusse dentro una cesta di legno per mettere alla prova le Muse e vedere se lo salvassero”:¹⁵ le api vengono dal prato al cedro odoroso per alimentare Comata perché egli è poeta e i poeti sono cari alle Muse.

La funzione poetica proietta il principio di equivalenza dal piano paradigmatico al piano sintagmatico, dal piano della selezione al piano della combinazione.¹⁶ Licida, innamorato di Ageanatte, attraverso le due storie, di Dafni e di Comata, due pastori, dice che egli è caro alle Muse, come pastore e come cantore: il bovaro Dafni è vittima di un amore infelice “e anche le querce lo compiangono che crescono lungo il fiume Imerra” (v. 74 s.); il capraio Comata è vittima di un padrone crudele ma le api si fanno messaggere delle Muse, che sono pure delle dee, e vengono a salvarlo (vv. 78-82).¹⁷

Nella sovrapposizione delle due storie, di Dafni e di Comata, all'avventura amorosa di Licida, l'idillio acquista unità poetica.

¹⁵ In proposito mi piace ricordare Herodt. I 86,2 (i Persiani prendono Sardi e fanno prigioniero il re Creso; Ciro fa erigere un gran rogo e vi fa salire Creso, forse come offerta sacrificale): εἴτε καὶ πυθόμενος τὸν Κροῖσον εἶναι θεοσεβέα τοῦδε εἵνεκεν ἀνεβίβασε ἐπὶ τὴν πυρῆν, βουλόμενος εἰδέναι εἴ τις μιν δαιμόνων ῥύσεται τοῦ μὴ ζῶντα κατακαυθῆναι, “ma forse anche perché, saputo della pietà di Creso, per questo le fece salire sulla pira, perché voleva sapere se qualche dio lo avrebbe salvato”.

¹⁶ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, trad. it. Milano 1966, p. 192.

¹⁷ Cfr. Pind., *Ol.* VI 45-7 (Evadne è amata da Apollo e concepisce Iamo, che mette alla luce, con l'aiuto di Ilitia e delle Moire, in un luogo solitario, un prato di viole, in mezzo a un fitto bosco):

... δύο δὲ γλαυκῶπες αὐτόν
δαιμόνων βουλαῖσιν ἐθρέψαντο δράκοντες ἀμεμφεῖ
ἰῶ μελισσῶν καδόμενοι,

“e due serpenti dagli occhi cerulei, per volere degli dei, lo nutrivano col veleno innocente delle api”.

Amneris Roselli

Esercizi e cibi nella dieta pitagorica.
A proposito di Iambl. *Vita Pyth.* §§ 163 e 244
(e D. L. VIII 9)

Nella sezione della *Vita di Pitagora* dedicata alle ἐπιστήμαι che sono state apprezzate dai pitagorici insieme alla musica e alla mantica compare anche la medicina.¹ Apprendiamo che nell'ambito della medicina i pitagorici avevano accolto specialmente la dietetica (τὸ διαιτητικὸν εἶδος) nella quale erano assai acuti e capaci: si esercitavano in primo luogo a riconoscere i segni della giusta proporzione di fatica/esercizio fisico e cibo e di riposo (σημεῖα συμμετρίας πόνων τε καὶ σιτίων καὶ ἀναπαύσεως) ed inoltre che nel campo relativo ai preparati da somministrare ai malati essi furono pressoché i primi e fecero le opportune distinzioni (διορίζειν). E ancora, che i Pitagorici facevano uso di unguenti e cataplasmi più dei loro predecessori, ma non apprezzavano i farmaci, ad eccezione di quelli che curano le ferite; rifiutavano assolutamente incisioni e cauterizzazioni. Per certi mali facevano ricorso agli incantamenti. Ritenevano che anche la musica giovasse moltissimo alla salute se impiegata in modo adeguato. Per la cura dell'anima si servivano di una scelta di versi di Omero e di Esiodo (§§ 163-164).

¹ Questa sezione potrebbe derivare da Aristosseno. Il passo corrisponde alla testimonianza pitagorica 58 D 1, nell'edizione Diels-Kranz.

Dunque un breve ma denso resoconto sull'atteggiamento pitagorico nei confronti della medicina, tutto concentrato sulla sua parte terapeutica: dietetica in primo luogo, poi farmacologia, poi chirurgia (lo schema tradizionale attestato dalle fonti di dossografia medica)² e infine incantamenti e terapia musicale e letteraria. Questo resoconto è ripetuto quasi integralmente e alla lettera al § 244 della stessa *Vita*, sicché il confronto tra i due passi permette di risolvere con sicurezza alcune questioni testuali (si tratta per lo più di piccole lacune ora di un testo ora dell'altro che il confronto aiuta a colmare). Tuttavia almeno in un punto agli editori si è posto un problema più delicato: nel § 163 il *ms. F = Laur. gr. 86,3* (sec. XIV), unico testimone portatore di tradizione,³ si legge *συμμετρίας πόνων τε καὶ σιτίων καὶ ἀναπαύσεως*, mentre nel § 244 in luogo di *πόνων* si legge *ποτῶν*; è evidente che gli editori devono scegliere tra le due varianti e adottare la stessa in tutt'e due i passi. A. Nauck⁴ e successivamente L. Deubner⁵ hanno preferito la variante di § 244 *ποτῶν* ed emendato al § 163 (ma la scelta viene già da J. Arcerius che aveva proposto di leggere *πότων*⁶); quello di Deubner è anche il testo adottato da Diels-Kranz (VS 58 D 1); fino all'inizio degli anni '60 si è avuto un generale consenso su *ποτῶν*. Ma da quando von Albrecht⁷ ha scelto di emendare al § 244 e di mantenere la lezione *πόνων* di § 163, *πόνων* è diventata subito la lezione generalmente accolta: si vedano W. Burkert,⁸ C. De Vo-

² Cfr. Cels. *Praef.* 9: *primam* διατητικὴν, *secundam* φαρμακευτικὴν, *tertiam* χειρουργίαν *Graeci nominarunt*. Nel commento a questo passo Ph. Mudry, *La preface du De medicina de Celse*, «Bibliotheca Helvetica Romana» XI, 1982, p. 67, osserva che se Aristosseno fosse effettivamente la fonte di Giamblico avremmo la testimonianza che questa divisione era già in uso nel IV secolo.

³ Cfr. *Iamblichi De vita Pythagorica liber*, edidit L. Deubner, Lipsiae 1937, V ss.

⁴ *Iamblichi De vita Pythagorica liber, ad fidem codicis Florentini recensuit A. Nauck, Accedit epimetrum de Pythagorae Aureo carmine*, Petropoli 1884.

⁵ *op. cit.*

⁶ *Iamblichi Chalcidensis [...] De vita Pythagorae, & Protrepticæ orationes [...] libri [...] Graecæ et Latine primum editi [...] Johanne Arcerio Theodoro Frisio auctore & interprete*, Franekeræ 1598.

⁷ *Iamblichos, Pythagoras. Legende, Lehre, Lebensgestaltung*, griechisch und deutsch, herausgegeben, übersetzt und eingeleitet von M. von Albrecht, Zürich-Stuttgart 1963.

⁸ Nella recensione a von Albrecht, «Gnomon» XXXVII, 1965, p. 24.

gel,⁹ L. Montoneri¹⁰ e poi U. Klein,¹¹ il revisore dell'edizione teubneriana di Duebner che alla proposta di von Albrecht ha dato il giusto spazio in quella che, a tutt'oggi, è l'edizione critica di riferimento del nostro testo; in seguito anche M. Giangiulio,¹² e J.C. Thom¹³ hanno preferito πόνων.¹⁴ Questa è senza dubbio la soluzione giusta. E tuttavia, nonostante i numerosi consensi che ha ottenuto, non si può dire che si sia definitivamente affermata. Recentemente L. Brisson e A. Ph. Segonds hanno recuperato la variante ποτῶν che, nella nota al § 163, viene così motivata: «'Boissons' donne un sens meilleur. Pour la doctrine, rapprocher du *De victu* d'Hippocrate I 2». ¹⁵ Varrà allora la pena di sostenere con qualche nuovo argomento la superiorità della lezione πόνων.

La scelta di πόνων è preferibile per il criterio della *lectio difficilior*: si deve infatti ritenere che la coppia bevande-cibi (ποτῶν τε καὶ σίτων) sia il facile esito di una banalizzazione della coppia esercizi-cibi (πόνων τε καὶ σίτων), meno ovvia per un copista che non conosca a fondo la materia; πόνων inoltre trova conferma nel passo di Diogene Laerzio (VIII 9), che era stato menzionato già da Nauck¹⁶ e poi citato da Duebner, in apparato, e da Giangiulio in nota (come testimone della variante

⁹ C. De Vogel, *Pythagoras and Early Pythagoreanism: An Interpretation of Neglected Evidence on the Philosopher Pythagoras*, Assen 1966, p. 234 e n. 1; 285 e n. 1.

¹⁰ L. Montoneri, *Giamblico. Vita Pitagorica*, Roma-Bari 1973; 1984².

¹¹ *Iamblichi De vita Pythagorica liber*, edidit L. Duebner (1937), editionem addendis et corrigendis adiunctis curavit U. Klein, Stuttgartiae 1975.

¹² *Giamblico. La vita pitagorica*, Introduzione traduzione e note di M. Giangiulio, Milano 1991.

¹³ *The Pythagorean Golden Verses*, with Introduction & Commentary by J.C. Thom, Leiden 1995, p. 158 n. 279.

¹⁴ Per completare la rassegna mancano almeno Iamblichus, *On the Pythagorean Life*, Translated with notes and commentary by G. Clark, Liverpool 1989; Iamblichus, *On the Pythagorean Way of Life*, Text, translation and notes by J. Dillon and J. Hershbell, Atlanta 1991; Jámblico, *Vida pitagórica*, trad. introd. y notas de E.A. Ramos Jurado, Madrid 1991.

¹⁵ *Jamblique, Vie de Phythagore*, Introduction, traduction et notes par L. Brisson et A. Ph. Segonds, Paris 1996, p. 197.

¹⁶ Non in relazione al nostro problema ma per difendere la proposta di Cobet di leggere ἀσμμετρίας invece di συμμετρίας.

πόνων), in cui si legge: πλησμονήν πάσαν ἀποδοκιμάζει, λέγων μὴ παραβαίνειν μήτε τῶν πόνων μήτε τῶν σίτων μηδένα τῆς συμμετρίας. Qui tuttavia la situazione è delicata; va infatti chiarito che ho citato Diogene secondo l'edizione di Delatte¹⁷ e che anche la tradizione di Diogene, come quella di Giamblico, è divisa: i mss. più antichi (BPF) hanno infatti πόνων, i più recenti (tw) ποτῶν, variante preferita da H.S. Long nell'edizione oxoniense del 1964; questo spiega come il passo di Diogene Laerzio sia stato utilizzato a sostegno dell'una o dell'altra variante (πόνων secondo Deubner e Giangiulio, ποτῶν secondo Brisson-Segonds). Ragioni di *recensio* inducono a scegliere in Diogene la variante che è anche *difficilior* e questa scelta deve valere anche per il testo di Giamblico.

I *Versi aurei*, che secondo il loro recente editore possono essere datati già al IV sec. a.C.,¹⁸ confermano l'importanza di esercizi e alimentazione nella dottrina pitagorica:

οὐ δ' ὑγείας περὶ σώμ' ἀμέλειαν ἔχειν χρή,
ἀλλὰ ποτοῦ τε μέτρον καὶ σίτου γυμνασίων τε
ποιεῖσθαι.

(vv. 32-34)

Essi riassumono in forma sintetica quanto prescritto nella stessa *Vita* di Giamblico § 97: far seguire agli esercizi fisici pasti moderati. La dottrina dietetica pitagorica insomma, quale risulta concordemente dalle testimonianze, dava ai πόνου una posizione di rilievo pari a quella dell'alimentazione (cibo o, più precisamente, cibo e bevande).

Se i dati interni alla tradizione pitagorica, con le incertezze della tradizione manoscritta che coinvolgono anche il testo di Diogene Laerzio, lasciassero ancora qualche dubbio, un contributo risolutivo potrà essere fornito dal confronto con la letteratura medica. Cornelia de Vogel per

¹⁷ *La vie de Pythagore de Diogène Laërce*, Édition critique avec introduction et commentaire par A. Delatte, Bruxelles 1922 (rist. Hildesheim-Zürich-New York 1988).

¹⁸ Cfr. Thom, *op. cit.*, pp. 35-58.

prima ha segnalato l'affinità del nostro passo con l'ippocratico *De victu* I 2, un capitolo a suo giudizio verosimilmente influenzato dalla dottrina pitagorica.¹⁹ È un peccato che la De Vogel non abbia citato per esteso il testo ippocratico²⁰ che, per la scelta della variante in Giamblico, è assolutamente convincente. L'autore di *Regime* dopo aver detto (§ 1) che il medico deve conoscere la δύναμις *dei cibi e delle bevande*, aggiunge (§ 2) che questo non è sufficiente per conseguire la salute se non si considerano i πόνοι: ὑπεναντίας μὲν γὰρ ἀλλήλοισιν ἔχει τὰς δυνάμιας σίτα καὶ πόνοι, συμφέρονται δὲ πρὸς ἀλλήλα πρὸς ὑγιείην; i πόνοι consumano quello che è presente nel corpo, i cibi e le bevande riempiono ciò che è stato svuotato; e dunque anche dei πόνοι si deve conoscere la δύναμις; in definitiva si devono conoscere τὰς συμμετρίας τῶν πόνων πρὸς τὸ πλῆθος τῶν σίτων. Il paragrafo si chiude con le parole: «così è possibile conoscere *gli eccessi dei cibi e delle bevande* e dei venti e di tutto il cosmo», però poi continua (§ 3): «ma la difficoltà sta nel trovare la misura del cibo (σίτου μέτρον) e la corrispondente misura degli esercizi (πόνων ἀριθμὸς σύμμετρος) ed è difficile prescrivere esattamente cibi ed esercizi (σίτα καὶ πόνους), senza osservare direttamente ciascun corpo». La tematica esposta in questo proemio ritorna all'inizio del libro III (cap. 67): «non è possibile scrivere con precisione assoluta, in modo da stabilire πρὸς τὸ πλῆθος τοῦ σίτου τὴν συμμετρίαν τῶν πόνων» (§ 1), e più avanti: «ma io ho scoperto il modo di fare la diagnosi di ciò che domina nel corpo, se gli esercizi hanno il dominio sui cibi o i cibi sugli esercizi (ἦν τε οἱ πόνοι ἐπικρατέωσι τῶν σίτων, ἦν τε τὰ σίτα τῶν πόνων)». E ancora, alla fine del cap. 69, l'autore insiste sulla διάγνωσις ... τῶν σωμάτων τί πέποιθε, πότερον τὸ σιτίον κρατεῖ τοὺς πόνους, ἢ οἱ πόνοι τὰ σιτία, ἢ μετρίως ἔχει πρὸς ἄλληλα. L'insistenza sulla relazione di συμμετρία che lega cibo ed esercizi non potrebbe trovare una conferma più chiara. E sarà venuto anche il momento di dire che non ha

¹⁹ Cf. De Vogel, *op. cit.*, p. 234: «The principle that health is due to a correct proportion of food and exercise is most categorically brought forward in Περὶ διαίτης I, ch. 2. [...] It seems probable that the author of Π. Διαίτης [...] was influenced by the Pythagoreans in his theory of a συμμετρία of σίτα and πόνοι, as he was elsewhere».

²⁰ Se ne può leggere solo una parte a p. 285, n.1.

molto senso cercare la *συμμετρία* di cibi e bevande, di queste basterà trovare il *μέτρον*.²¹

Se *De victu* fosse influenzato dal pitagorismo, come credono alcuni,²² esso basterebbe a dirimere la nostra questione. Non mi pare tuttavia necessario ricorrere a quest'ipotesi perché anche la restante letteratura ippocratica può portare altre conferme del nesso forte che, nella tradizione medica, lega esercizio fisico e alimentazione mostrando che su questo punto la dottrina di *De victu* non appare isolata. Colpisce tra tutte una massima di *Epidemie* VI 4.23 (V 314,3 L.) *πρὸς ὑγιείην· πόνοι σιτίων ἡγείσθωσαν* «Per la salute: gli esercizi precedano i cibi». Pur riguardando la corretta successione, piuttosto che la quantità, di esercizi e cibi (prima gli esercizi che consumano, poi i cibi che reintegrano), essa mostra che nella ricerca delle norme salutari i due termini sono saldamente correlati.²³

Non resta che cercare di chiarire se c'è una relazione tra dottrina ippocratica e insegnamenti pitagorici.

La dietetica, che è uno dei punti più forti della terapia ippocratica, gode, secondo quanto risulta da Giamblico, di una posizione di privilegio anche nella medicina pitagorica. I pitagorici infatti sarebbero stati tra i primi (*σχεδὸν πρώτους*) ad occuparsi dell'elaborazione degli alimenti di-

²¹ La *συμμετρία* esprime una relazione che non è tematizzata nella letteratura medica per la coppia cibi e bevande, di questi, come di altri fattori invece si cerca la misura, cfr. p. es. *Epid.* VI 6. 2 *πόνοι, σιτία, ποτά, ὕπνος, ἀφροδίσια, μέτρα*.

²² Cfr. R. Joly, *Recherches sur le traité ps.-hippocratique Du régime*, Paris 1960, pp. 35 e 52 e De Vogel, *op. cit.*, p. 242; secondo la De Vogel la definizione di salute e malattia sarebbe stata resa possibile solo dalla nozione pitagorica di armonia; solo allora poterono essere studiati in maniera sistematica, come in *De victu*, l'influenza del caldo e del freddo sul corpo e dei cibi sulla salute e si poté arrivare alla definizione di un regime.

²³ L'aforisma ha avuto fortuna nella letteratura antica e tardoantica; viene citato più volte da Galeno e in versione adattata si trova in Oribasio (*Synop.* I 2) *πρὸ τῶν σιτίων αὐτὰ (sc. τὰ γυμνάσια) παραλαμβάνεσθαι χρή* e nelle *Medicinales responsiones* di Celio Aureliano (I 19): *labor aut gestatio cibum antecedit*. Va segnalato infine più estesamente il papiro Monacense inv. 123, del I sec. d.C. (edito da ultimo, col n. 24, da D. Fausti in *Papiri letterari greci della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera*, a cura di A. Carlini, Stuttgart 1986, pp. 25-30) il cui testo è tutto costruito sulla relazione tra cibo e *πόνοι*: in esso, come in *Epidemie*, si pone anche il problema della loro successione (r. 23), ma il discorso riguarda nel suo complesso la relazione di cibi ed esercizi in rapporto alle diverse malattie, nell'ottica della terapia dunque piuttosto che in quella della conservazione della salute.

stinguendone le proprietà (ἐπιχειρήσαι ... διορίζειν) che li rendevano adeguati alle diverse circostanze; il verbo διορίζω, è decisamente connotato come verbo che si usa per i mitici inventori celebrati nella letteratura del V secolo²⁴ ed indica con ogni probabilità la classificazione secondo le proprietà terapeutiche: un procedimento che si può paragonare a quello del *De victu* ippocratico. Giamblico – o meglio la sua fonte – va nei dettagli della terapia menzionando il rifiuto di tagliare e cauterizzare, che sono presto divenuti una *extrema ratio* anche nella letteratura medica ippocratica;²⁵ l'uso degli unguenti²⁶ e dei cataplasmi e anche l'uso ridotto di farmaci (il cui impiego viene limitato dai pitagorici alla terapia di lesioni superficiali, e sembra escluso per le malattie interne) non si discosta dalla pratica dei medici ippocratici. Un confronto interessante – perché combina i tre tipi di terapia – si ha in *Arie acque luoghi* 11 dove si vieta l'uso di farmaci (evacuanti) di incisioni e di cauterizzazioni, anche se limitatamente al periodo dei grandi cambiamenti di stagione.²⁷ Fino a questo punto si riscontra quindi una sostanziale coincidenza tra dottrina ippocratica e pitagorica e le divergenze andranno cercate nella flessibilità della sua applicazione (gli ippocratici ammettono la cauterizzazione, i pitagorici apparentemente no). Solo alla fine della rassegna, nel § 164, compaiono terapie non ippocratiche che vengono rappresentate come qualcosa di più, un completamento, rispetto a quella che noi definiamo medicina razionale: prima la terapia antica, di tradizione omerica e 'magica', degli incantamenti, poi la terapia per mezzo della musica,²⁸ e infi-

²⁴ Cfr. Eschilo, *Palamede* fr. 182 Radt, v. 2: σῆτον δ' εἰδέναι διώρισα ripreso da Euripide, *Fenicie* v. 541: καὶ γὰρ μέτρ' ἀνθρώποισι καὶ μέρη σταθμῶν / ἰσότης ἔταξε κάρημόν διώρισε.

²⁵ Cfr. V. Di Benedetto, *Il medico e la malattia. La scienza di Ippocrate*, Torino 1986, pp. 161-176.

²⁶ Credo che al § 163 si debba accogliere la proposta di von Albrecht di leggere χρίσματα al posto di χρή del manoscritto.

²⁷ Come ha già segnalato W. Theiler, «Gnomon» XIV, 1938, p. 317, il quadro qui descritto è confrontabile anche con quello che Megastene (*apud* Strab. XV 60 = fr. 35 Jacoby) attribuisce alla casta dei medici indiani dei Garmani i quali curano preferibilmente διὰ σιπῶν ... οὐ διὰ φαρμάκων e, tra i medicinali, apprezzano specialmente τὰ ἐπιχρίστα e τὰ καταπλάσματα.

²⁸ Una terapia antica rimessa in auge in età ellenistica dalla scoperta del ritmo del polso, cfr. H. e H. Huchzermeyer, *Die Bedeutung des Rhythmus in der Musiktherapie der Grie-*

ne la terapia dell'anima attraverso la letteratura.²⁹

Tutto questo complesso di terapie è veramente di invenzione pitagorica e documentato integralmente dalla fonte di Giamblico, o non è piuttosto un caso di risemantizzazione e di assunzione di dottrine ampiamente diffuse, che si confanno ad una pratica di vita improntata alla semplicità, rigorosamente rispettosa del divieto di fare del male? La tradizione pitagorica propone una medicina non violenta: un dato che caratterizza costantemente l'autorappresentazione della medicina greca rispetto alle medicine straniere, si pensi solo alla terapia dolce di Democede di Crotona rispetto a quella dei medici Egizi (Hdt. III 125 ss.). Credo insomma che molti elementi di una ampia tradizione medica, che per comodità diciamo ippocratica, potessero essere anche patrimonio della tradizione pitagorica e non escluderei che certe massime a noi note come ippocratiche possano aver giocato un ruolo nella formulazione della dottrina dell'esercizio fisico e dell'alimentazione dei pitagorici: anche per questa strada siamo condotti alla conclusione che la scelta della variante *πόλυω* non possa essere messa in dubbio.

chen von der Frühzeit bis zum Beginn des Hellenismus, «Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin» LVIII, 1974, pp. 113-148.

²⁹ Terapia musicale e terapia per mezzo della lettura mancano nel passo parallelo di § 244.

Luca D'Ascia

Al di là del principio di diegesi.
Note sul romanzo futurista

«È polifonico come le anime nostre, ed è, insieme, un canto lirico, un'epopea, un romanzo d'avventure e un dramma». L'opera così decantata è *Mafarka il futurista* di Filippo Tommaso Marinetti; il giudizio risale, con futuristica immodestia, allo stesso autore.¹ Come al solito, il 'duce' del futurismo si rivela critico acuto. La prosa futurista, anche quando si autodefinisce romanzo, non è mai esperimento stimolato da problemi o esigenze specifiche del genere narrativo.² Essa tende piuttosto ad amplificare le innovazioni estetiche e stilistiche elaborate in altra sede – nei campi della poesia e delle parole in libertà, delle arti figurative, del teatro e del manifesto polemico e propagandistico. Non stupisce, quindi, che la narrativa sia poco rappresentata nella vasta bibliografia sul futurismo. Ma proprio perché restano 'incursioni' in un genere scarsamente consentaneo, i 'romanzi' futuristi permettono di mettere a fuoco con particolare nitidezza i principi innovatori dell'estetica d'avanguardia, ma

¹ F.T. Marinetti, *Mafarka il futurista. Romanzo*, traduzione dal francese di D. Cinti, Milano 1910, p. 9.

² Negli ultimi anni Marinetti ostenterà di disprezzare l'autentica avanguardia narrativa; cfr. *Il romanzo sintetico* (1939), in *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, introduzione, testo e note a cura di L. De Maria, Verona 1968, pp. 192-193: «Vogliamo superare [...] il romanzo analitico socialpessimista comunisteggiante (Thomas Mann Jules Romains) degenerazione del "monologo interiore" di Dujardin che Proust e Joyce corrompendo le nostre parole in libertà sintetiche dinamiche simultanee trasformarono in una sciolta di parole».

anche il pesante condizionamento del passato, soprattutto dannunziano.

Data la sterminata abbondanza della produzione futurista, la scelta dei testi da analizzare è soggetta a un inevitabile margine di arbitrio. L'antologia recentissima di Alessandro Masi, se ha il merito di riportare l'attenzione su opere divenute in parte rare e scarsamente accessibili, finisce però per sussumere sotto un titolo generico (*Il romanzo futurista*) materiale eterogeneo per struttura e cronologia: un diario impressionistico come l'*Arlecchino* di Soffici, i frammenti lirici del futurista fiorentino Primo Conti, di stampo rimbaudiano, i brani di narrativa pseudoinfantile riuniti da Arnaldo Ginna sotto il titolo *La locomotiva con le calze*, prose degli anni Trenta di Marinetti e Benedetta, ecc.³ Nella nostra trattazione preferiamo limitarci a un *corpus* più ristretto, ma anche più coerentemente narrativo: *Mafarka il futurista* e *Gli indomabili* di Marinetti, *L'ellisse e la spirale* di Paolo Buzzi, 'parolibero' milanese e compagno della prima ora di Marinetti, *Sam Dunn è morto* di Bruno Corra (pseudonimo di Bruno Ginna Corradini), esponente del secondo futurismo fiorentino di orientamento 'presurrealista', infine il *Codice di Perelà* del futurista *sui generis* Aldo Palazzeschi.⁴ Questi testi hanno in comune una certa ampiezza diegetica, la tendenza fantastica e allegorica e una pur vaga etichetta comune: quella di romanzi 'sintetici', cioè sperimentali. A differenza degli altri testi prima ricordati, queste opere si possono studiare come unità, sia pure elastiche: l'antiromanzo sognato dai futuristi, una forma originale di narrazione visiva e dialogata.

Nella discussione dei testi futuristi ci atterremo a una chiave di lettura prevalentemente formale: il conflitto fra simultaneità e diegesi, fra peso della convenzione narrativa e aspirazione a una forma di spettacolo totale. Non che, beninteso, queste opere non tradiscano una forte ambizione

³ A. Masi (a cura di), *Zig zag. Il romanzo futurista*, Milano 1995.

⁴ Citati d'ora in poi in forma abbreviata: M1 = Marinetti, *Mafarka il futurista* (C. Salaris, *Marinetti editore*, Bologna 1990, *Appendice. Catalogo delle edizioni in ordine cronologico*, p. 342, n. 20); M2 = Marinetti, *Mafarka il futurista. Romanzo processato*, nuova edizione, Milano, s.d. 1920; TIF = Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* cit.; IN = *Gli indomabili* in TIF; ES = P. Buzzi, *L'ellisse e la spirale. Film + Parole in libertà*, Milano 1915 (cfr. Salaris, *Marinetti* cit., p. 346, n. 35); SD = B. Corra, *Sam Dunn è morto*, in *Zig Zag* cit.; UF = Palazzeschi, *Perelà uomo di fumo*, Firenze 1954.

ideologica. Una diretta analisi del contenuto rischierebbe però di riuscire deludente. Malgrado la 'profezia' della Grande Guerra,⁵ il romanzo futurista resta lontanissimo dalla 'modernità' che la nuova scuola avrebbe dovuto 'cantare'. I temi della città, della macchina e della produzione, l'estetica quasi 'voyeuristica' della violenza appaiono proiettati su uno sfondo storico e irrealizzante, magari africano o vagamente orientale. Questa tendenza all'evasione non stupisce: la letteratura futurista, erede di quella dannunziana, è essenzialmente letteratura del 'superuomo di massa' (magari, come in Palazzeschi, degradato ad anti-eroe crepuscolare). La vera 'modernità' dei romanzi futuristi come testi d'avanguardia consiste interamente nelle loro caratteristiche formali: più precisamente, in quel *quantum* di innovazione che essi, in nome dell'ideale di poli-espressività, riescono a trasfondere dall'estetica del «lirismo simultaneo» e del «teatro di varietà» nell'otre vecchio della narrativa. Questa dimensione formale dei testi, d'altro canto, si collega vagamente a quella che Marinetti chiamava la «sensibilità futurista» e alle sue radici tecnologiche e sociologiche. Come vedremo nella conclusione, questa sensibilità si perpetua (trivializzandosi in apparente ovvietà e automatismo) in alcuni fenomeni della moderna 'civiltà delle immagini'.

Nella poetica del romanzo futurista è presente il vago progetto di passare dalla *rappresentazione* di contesti (propria della grande tradizione realista e naturalista) alla *costruzione* di oggetti fantastici con valore allegorico. Nel *Mafarka* si tratta del robot-aeroplano Gazurmah, versione futurista del «superuomo» di Nietzsche, che riunisce caratteristiche meccaniche e antropiche; negli *Indomabili* della città utopica dei «Cartacei», con la sua «veloluce» iridescente; ne *L'ellissi e la spirale* della finale trasformazione dell'eroe, Naxar, in «Teatro» e della sua antagonista, la femminista Deliria, in «Chiesa»; nel *Sam Dunn* di una «rivoluzione» surrealistica degli oggetti che si ribellano contro la forza di gravità e gli usi quoti-

⁵ Cfr. *ES*, A F.T. Marinetti, s.n.: «Ma ciò che, invece, ancor non so spiegare a me stesso è da quale abisso di cerebralità sensitiva mi siano emerse le estreme figure politiche, jeratiche, estetiche, erotiche ed eroiche che troverai scatenate nelle pagine. Forse l'enigma è sciolto. *Noi eravamo dei veggenti costituiti in uno Stato Maggiore di febbri sull'Europa*» (corsivo dell'autore).

diani; nel *Perelà*, infine, della figura stessa dell'«uomo di fumo». Questa apertura al fantastico non compensa però l'aspetto involutivo del romanzo futurista: la svendita delle possibilità polifoniche del romanzo classico 'borghese' a vantaggio di un pesante monologismo,⁶ tipico di una *Trivialliteratur* che aspira a regalare al lettore-spettatore sensazioni forti, influenzandone indirettamente il comportamento. *Mafarka*, romanzo – nonostante il titolo – più simbolista che strettamente 'futurista', illustra chiaramente la difficoltà di uscire dalla 'gabbia' della sintassi narrativa tradizionale. Marinetti, in teoria fautore del macchinismo e avversario dello psicologismo, per quasi tutto il romanzo tiene i riflettori puntati sull'io del protagonista dannunzianeggiante, l'eroe conquistatore Mafarka. Nella prima parte si resta nei limiti di un brutale *behaviourism*; ma nella seconda al personaggio vengono attribuiti sfoghi fra profetici e patetici, spesso in contrasto con il contesto comico e grottesco. La confusa trama fantascientifica de *L'ellissi e la spirale* è tenuta insieme dalla 'voce' anonima (mai tematizzata) che riferisce, a focalizzazione zero, avventure, pensieri e sentimenti dell'eroe, l'estetizzante principe Naxar. Anche Corra ricorre a espedienti triti come il 'montaggio' di fonti della biografia fittizia del protagonista a opera dell'«amico» narratore. *Il Codice di Perelà* rinuncia quasi completamente alla diegesi. Il 'romanzo' futurista non riesce insomma a innovare la tecnica narrativa *stricto sensu*. Esso rispetta quasi sempre la linearità dell'intreccio e la prospettiva di enunciazione coerente e unitaria di un narratore onnisciente eterodiegetico.⁷

L'impossibilità a rinunciare all'«eroe» tradizionale come centro unificante della materia narrativa e a un punto di vista privilegiato non è di ordine tecnico, ma prettamente ideologico. Il nucleo tematico di queste opere è sempre il dominio sulla materia da parte di un individuo eccezionale: il dominio sulla società ne è un aspetto particolare. Anche se i romanzi futuristi prediligono temi politici, sarebbe vano cercarvi una resa estetica della stratificazione sociale, come nella tradizione realista. La

⁶ Solo Palazzeschi dà valore alla contrapposizione fra il punto di vista degli *altri*, il solo a dominare la scena, e quello di Perelà (quasi sempre dato soltanto in scorcio).

⁷ In *Sam Dunn è morto* questo narratore ricorre anche a un procedimento scopertamente tradizionale come quello di 'montare' nella narrazione materiale epistolare.

società è vista piuttosto come un tutto organico e inscindibile: i conflitti rappresentati da Marinetti e da Buzzi non contrappongono gruppi sociali tipologicamente credibili, ma hanno solo funzione di palcoscenico cui l'eroe tenta di affermarsi. I futuristi sono affascinati dal tema del potere carismatico (per cui perfino un «uomo di fumo» come Perelà può diventare un semidio). Le folle contano come materia plasmabile, ridotta a un valore strumentale, come gli oggetti meccanici.

Culto dell'eroe e tecnica narrativa stereotipata appaiono dunque il romanzo futurista alla letteratura di consumo dannunzianeggiante. Ma esso non è soltanto una manifestazione di decadenza, mera banalizzazio-
ne di strutture ormai logore: merita la nostra attenzione anche per altri aspetti, che appartengono propriamente alla poetica d'avanguardia. Negli scrittori futuristi agisce una fortissima spinta all'innovazione, nel senso della sorpresa e della meraviglia, che mette in primo piano dimensioni estranee alla tradizione del romanzo classico: simultaneità, visività, teatralità.

Il principio di 'simultaneità', estensione dell'estetica simbolista della sinestesia all'associazione di impressioni e sensazioni assai distanti nello spazio e nel tempo, caratterizza la poesia futurista e le esperienze liriche, come quella ungarettiana, che ne subirono l'influenza. Esso ripugna però al concetto classico di romanzo, produzione di senso attraverso lo sviluppo temporale sull'asse sintagmatico. Una 'sensibilità futurista', infatti, riconosce solo la contemporaneità delle percezioni e un assoluto presente. A conferma si può citare il modulo stilistico delle 'parole in libertà': sviluppo temporale c'è solo come 'somma' (indicata appunto dal segno matematico +) di impressioni singole di oggetti. L'unico tempo concepibile per il futurista è quello spazializzato del movimento.⁸ La grande conquista del romanzo classico, la 'storia' come svolgimento nel tempo delimitato e articolato, perde quindi ogni interesse.

Da questa distruzione della ragione romanzesca non nasce però nei futuristi un 'tempo misto', una compenetrazione di piani soggettivi (come nei maestri del romanzo novecentesco: Svevo, Proust, Virginia Woolf).

⁸ Non a caso Marinetti, che pure cita Bergson, resta indifferente al tema della *mémoire*: cfr. F. Curi, *Nota su Marinetti e Bergson*, in *Tra mimesi e metafora. Studi su Marinetti e il futurismo*, Bologna 1995, pp. 115-123.

Al contrario, tutto tende a diventare sincrono.⁹ Il futurismo sacrifica il tempo (e la psicologia, che gli è strettamente connessa) alla simultaneità percettiva. Di conseguenza la struttura narrativa, come produzione di senso attraverso una peculiare disposizione del cronotopò, viene sacrificata all'espansione del significante visivo e auditivo.

La ricchezza di eventi del romanzo futurista non deve trarre in inganno: la produzione di 'fatti' potrebbe andar avanti all'infinito, perché nessuno di essi ha la funzione di segnare un momento preciso di una costruzione temporale ben definita. *Mafarka il futurista* e *L'ellisse e la spirale* sono opere aperte, macchine per costruire avventure. *Gli indomabili* racchiudono un'allegoria relativamente fluida entro una rigida struttura circolare naturalistica (il giorno africano). *Sam Dunn è morto* ha una struttura chiusa, convergente però su un singolo evento, la «rivoluzione degli oggetti», che di per sé ha una forma aperta, esplosiva, espansiva e non può nemmeno essere realmente descritto, ma solo enumerato all'infinito. Il *Codice di Perelà* presenta anch'esso una struttura narrativa chiusa, vagamente ispirata alla vita di Cristo, ma i singoli episodi sono estremamente aperti e delimitati solo in maniera approssimativa: potenzialmente il parlato potrebbe riprodurre se stesso all'infinito, come nel teatro dell'assurdo.

Oltre alla preferenza per forme aperte, i testi futuristi sono contraddistinti da un alto tasso di visività: non sono impostati in funzione della sintesi memoriale dei contenuti, ma incoraggiano una delibazione atomizzante di singole 'trovate' scenografiche. Come la poesia futurista è fatta per essere vista e declamata, così anche la prosa futurista deve suggestionare il lettore in quanto rapida successione di immagini. La chiave per intenderla si trova negli scritti di poetica futurista che riguardano le arti visuali del teatro e del cinema. Artisti visivi, di ispirazione barocca,

⁹ Cfr. il paragrafo *La sensibilità futurista*, in *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* in TIF, p. 60: «Abitudine delle visioni in scorcio e delle sintesi visuali create dalla velocità dei treni e degli automobili che guardano dall'alto città e campagne. Orrore della lentezza, delle minuzie, delle analisi e delle spiegazioni minute. Amore della velocità, dell'abbreviazione e del riassunto. "Raccontami tutto, presto, in due parole!"» (corsivo dell'autore).

Sulla concezione futurista della storia cfr. M. Hinz, *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin 1985.

sono Marinetti, Buzzi e Corra. Si capisce quindi perché i tentativi futuristi di definire il romanzo sintetico (la 'recensione' di Marinetti a *Perelà*, del resto molto frettolosa, le prefazioni di Buzzi e Corra alle loro opere, infine il tardo manifesto marinettiano *Il romanzo sintetico futurista* del 1939) rieccheggino le formule, molto più elaborate, impiegate per il teatro sintetico e il cinema sperimentale.¹⁰

Per il teatro i futuristi prescrivevano di abbandonare gli artifici di 'preparazione' del convenzionale dramma borghese. Analogamente nel romanzo invitano ad abbandonare l'alternanza fra *summary* e scena a favore della semplice concatenazione di scene.¹¹ Sorpresa e improvvisazione sostituiscono coerenza e verosimiglianza, l'ostensione diretta degli oggetti prende il posto della loro rappresentazione secondo precise convenzioni. Anche la teoria del cinema influisce sul romanzo. Il cinema futurista non è teatro filmato o racconto cinematografico, ma presentazione di oggetti in forme stranianti e sorprendenti.¹² Da questo punto di vista non può sfuggire l'affinità fra il capitolo *Parigi impazzita* del *Sam Dunn* e il cinema surrealista di René Clair. È però *L'ellisse e la spirale* ad avvicinarsi, più di tutti gli altri romanzi futuristi, ad una tecnica 'cinematografica' (oggi diremmo da *video-clip*) per rapidissima sovrapposi-

¹⁰ Nel 1939 Marinetti formulerà programmaticamente l'analogia fra romanzo e cinema: «Il *romanzo sintetico* dev'essere invece [...] *Dinamico simultaneo* cioè cinematografico adatto ad essere filmato» (*TIF*, p. 193; corsivo dell'autore).

¹¹ Cfr. il giudizio di Marinetti su *Perelà* (*Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, in *TIF*, p. 56): «Spirito rivoluzionario e assolutamente futurista in tutte le sue opere, Palazzeschi diede, nel suo *Codice di Perelà*, il primo romanzo sintetico, senza legami né ponti esplicativi, senza quei capitoli grigi pieni di belle zeppe necessarie, nelle quali Flaubert si rammaricava di avere sciupato tanto ingegno». Corra, nella prefazione alla seconda edizione del *Sam Dunn*, si esprime in modo analogo: «1) Il mio SAM DUNN È MORTO ha un'importanza decisiva nella letteratura dal punto di vista tecnico; 2) esso è il primo *romanzo sintetico*, vale a dire il primo romanzo senza capitoli di preparazione, senza squarci riempitivi, senza particolari oziosi, senza luoghi comuni diluiti e riposanti... ecc. ecc.; 3) chi segue le evoluzioni modernissime delle arti sa quale importanza abbia oggi in un qualunque campo una affermazione concreta sulla via che condurrà a modi di espressione sempre più sintetici, cioè sempre meno curanti di tutto quanto non è *essenziale*» (*SD*, p. 125; corsivo dell'autore).

¹² Cfr. *La cinematografia futurista* (manifesto di Marinetti, Corra e Settimelli) in *TIF*, p. 122: «Drammi d'oggetti cinematografati (oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti. Oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana».

zione di immagini.¹³ Il romanzo di Buzzi presenta molti elementi di *kitsch*, ma si tratta di un *kitsch* anticipatore: dalla sua trama aggrovigliata si potrebbe trarre agevolmente una pellicola fantascientifica del tipo *star wars*. Quanto al «Teatro» con cui si conclude la vicenda narrata, esso non si fonda sul dialogo, ma sulla pantomima e sulla danza, dunque sugli elementi corporei intensificati da una musica rumorista (proprio come lo spettacolo proposto da Marinetti nel *Manifesto della danza futurista*).¹⁴ Questo tipo di teatro, in cui i codici discorsivi e sintagmatici sono subordinati a quelli ostensivi e paradigmatici, è una forma di arte totale che assorbe, di fatto negandole, le strutture romanzesche.

Il paradosso della narrativa futurista dunque sta nell'applicare a un genere per eccellenza diacronico, come il romanzo, i capisaldi di un'estetica dello spettacolo d'avanguardia. Ma per lo più la visività è un semplice attributo della rappresentazione letteraria: l'autore descrive eventi strani e impressionanti, considerati parte della finzione. Si resta insomma nei limiti della mimesi: sembra impossibile trasportare il principio dell'Arte-Azione all'interno del romanzo. La risentita critica di Papini e Soffici, al momento della rottura fra «Lacerba» e il futurismo, coglie largamente nel segno: la poetica della velocità giustifica di fatto qualsiasi «rifrittura descrittiva». ¹⁵ L'osservazione è particolarmente valida per il «marinettismo», che i lacerbiani contrapponevano polemicamente al 'vero' futurismo. Marinetti sembra concepire il mondo come un grande tea-

¹³ Cfr. *ES*, p. 283: «E su quel tavoliere pazzesco dei sensi, come sullo schermo ottico di un cinematografo, sfrenavasi tutto un impulso di distruzione e ricostruzione insieme [...] Forme meglio determinate al potere [...] si rivelavano traverso i tumulti e i frangenti dell'affanno operante. Ma, tosto, apparivano sopraffatte da altre forme, elise nel tremolio succedaneo delle apparizioni fulminee, sullo schermo medesimo delle atmosfere».

¹⁴ Anche nel perduto film *Vita futurista* (1916) di Corra e Ginna c'era un episodio di danza: «Danza dello splendore geometrico [...]. Forti riflettori lanciavano fasci di luce sulla stagnola in movimento, provocando sprazzi luminosi intersecantisi fra di loro, distruggendo così la ponderalità dei corpi» (M. Verdone (a cura di), *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, Ravenna 1984, p. 261).

¹⁵ Cfr. G. Scalia (a cura di), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, IV. *Lacerba - La Voce (1914-1916)*, Torino 1961, p. 346: «Marinetti teneva personalmente a segnare un'epoca tra la vecchia e la nuova poesia [...]. Ma per quanto noi fossimo pronti a riconoscere il grande interesse di questi sforzi verso un dislogamento dell'usata sintassi non eravamo disposti a menar per buone certe rifritture descrittive all'antica, grossolanamente mascherate coi nuovi trucchi della stampa».

tro di spettacoli impressionanti, che stimolano la sua inventività sinestetica.¹⁶

Questo limite descrittivo del marinettismo non tocca Palazzeschi e Corra, perché il primo è volutamente 'grigio' e il secondo prende la strada della combinazione straniante di immagini familiari – la «rivoluzione degli oggetti»: può quindi accontentarsi di nominare le cose senza preoccupazioni espressionistiche.¹⁷ Il solo fra i narratori futuristi che tenti di sostituire 'eventi mostrati' a eventi narrati è Paolo Buzzi: una lunga sequenza narrativa viene a volte schematizzata da un'ellissi o spirale lungo la quale sono disposte parole o ideogrammi.¹⁸ Si ha così l'illusione di una genesi materiale del racconto: al nesso puramente concettuale, causale di eventi è sostituita una linea concreta, dinamica, all'astrazione la percezione, all'intelligenza l'intuizione. Ma questi inserti collagistici, di derivazione cubistica,¹⁹ non fanno che illustrare sinteticamente cose già dette per mezzo di una sintassi narrativa analitica e spesso pesantemente tradizionale: l'innovazione rimane a metà.

L'altro strumento di cui si serve Buzzi per infrangere la linearità tem-

¹⁶ Sul retroterra simbolista di questa poetica cfr. Curi, *Una stilistica della materia*, ora in *Tra mimesi e metafora* cit., pp. 47-80 (ma il saggio è del 1977).

¹⁷ Corra ne è in qualche modo consapevole. Cfr. la prefazione alla *Pittura dell'avvenire* del fratello Ginna: «Ho detto che tutta la moderna pittura d'avanguardia si è distaccata con franchezza dall'imitazione della realtà materiale. Devo notare che, mentre gli altri pittori si sono in ciò ispirati al concetto di *deformazione* degli oggetti, Arnaldo Ginna ha sempre insistito sulla sua idea... di *ricostruzione* fantastica della realtà disciolta nelle sue molecole plastiche, cromatiche e lineari» (Verdone, *Manifesti futuristi* cit., pp. 185-186). Queste considerazioni critiche valgono, *mutatis mutandis*, anche per il *Sam Dunn*.

¹⁸ Il procedimento viene così descritto dallo stesso Buzzi: «Per rendere la circolarità ambientale d'un'atmosfera di teatro vorticoso, ho tracciato dei diagrammi a base di linea curva spingendovi, come su rotaie di smistamento, gli scambi del pensiero [...] Dopo le scrupolose perplessità del giudizio di delibazione, convinto che il mondo cammina a ruote di vertigine, ho riconosciuto l'importanza degli elementi ideotelegrafici in una letteratura la quale voglia essere l'espressione dei tempi che accorrono» (prefazione *A. F. T. Marinetti*, in *ES*, s.n.). Per la realizzazione pratica cfr. *ES*, pp. 327-345.

¹⁹ Per un certo gusto di scomposizione geometrica e matematizzante dell'apparenza fenomenica in Buzzi, cfr. *ES*, pp. 289-290: «E alle colorazioni svarie, tutta la linea architettonica andava assumendo forme di fantasia che si proiettavano in mille derivazioni e sfumature dando l'impressione di un travasamento continuo delle forme cubiche nelle forme sferoidali e viceversa». A p. 209 c'è un riferimento alla prospettiva simultanea, impiegata anche da Boccioni negli *Stati d'animo*: «Cosicché, su quei tronchi massicci, Aliso aveva finito con lo scalpellare teste multiple: e ad ognuna delle multiple teste, molteplici facce di fronte e di nuca e di profilo».

porale del discorso sono le parole in libertà. Buzzi adopera l'invenzione marinettiana con particolare secchezza denotativa: rinuncia a sfruttare la capacità intrinseca di visualizzazione del linguaggio poetico, perché ricorre massicciamente all'uso iconico della parola. Anche qui, come nei «diagrammi», si sforza insomma di ridurre la narrazione a una serie di *collages*.

Alla ridondanza visiva dei romanzi futuristi 'ortodossi' si contrappone l'asciuttezza del *Codice di Perelà*. In realtà anche Palazzeschi aspira a rompere con il romanzo tradizionale per conseguire un 'di più' di teatralità: anziché lavorare sulle immagini, però, lavora sulle frasi idiomatiche e sugli stereotipi della conversazione quotidiana, mostrandone indirettamente la banalità. La prosa eredita qui i risultati di un rinnovamento del linguaggio poetico basato non sulla sorpresa analogica (come nel lirismo marinettiano), ma sull'imitazione grottesca del parlato. Nelle poesie dell'*Incendiario* Palazzeschi si era liberato del cromatismo d'atmosfera, un po' lezioso, tipico delle raccolte 'crepuscolari'. Nel *Codice di Perelà*, in omaggio alla natura grigia e diafana del protagonista, arriva a eliminare qualsiasi descrizione tradizionale.²⁰ Più di ogni altro testo 'narrativo', il *Codice* consiste quasi esclusivamente di discorsi diretti. Il ruolo delle strutture narrative gracili o assenti viene rilevato dalla mimesi teatrale: quanto il lettore riceve d'informazione sullo sviluppo della trama è un 'plusvalore' prodotto dalla comunicazione diretta (dialogato anonimo).

La presenza ossessionante del linguaggio quotidiano, pretenzioso e vuoto, in antitesi all'afasia del solo personaggio autentico,²¹ offre uno strano contrasto con il linguaggio d'eccezione dei futuristi 'ortodossi'. L'estroversione letteraria di Palazzeschi, la rinuncia del narratore a gestire una lingua individuale e la sua resa al 'parlato' anonimo porta alle estreme conseguenze l'antipsicologismo programmatico dei futuristi.

²⁰ Fa eccezione l'atmosfera simbolista e 'liberty' del capitolo *Il prato dell'amore*.

²¹ Anche la Marchesa Oliva di Bellonda, l'aristocratica sentimentale che prende le difese di Perelà al processo, non capisce il vero significato della sua 'leggerezza', confusa con una retorica da romanzetto rosa. Cfr. la battuta parodica finale di Perelà, *UF*, p. 296: «Forse una povera donna, che avrà per me l'ultimo singulto. A lei tutto il mio pensiero in questo istante, a lei che neppure poté capire che anche il mio cuore era di fumo, e come io fossi soltanto: leggero... leggero... leggero... leggero». Malgrado la sua parte di Maria al sepolcro, la Marchesa resta insomma nella costruzione linguistica del testo dalla parte degli 'altri', della società con i suoi codici discorsivi 'pronti per l'uso'.

Marinetti, infatti, aveva voluto distruggere la sintassi, ma si era fermato davanti al narratore onnisciente, *alter ego* dell'eroe positivo, brutale e conquistatore. Da ciò il carattere tutto sommato tradizionale e pesantemente ideologico dei romanzi futuristi. Solo in Palazzeschi lo spirito ludico e improvvisatore dello spettacolo futurista trova un'espressione anche narrativa conseguente.²²

In definitiva, il romanzo futurista riesce interessante non tanto per i contenuti specifici (pallido riflesso delle affermazioni programmatiche dei manifesti), o per la tecnica narrativa (sostanzialmente convenzionale), quanto per la fusione di generi, che lo avvicina alle forme espressive più congeniali all'avanguardia. Il *Sam Dunn* è un dramma d'oggetti divenuti autonomi e di esseri umani divenuti burattini, uno scambio di proprietà fra il meccanico e l'organico, insomma teatro-balletto-pantomima. Il *Codice di Perelà* congiunge una fiaba surreale e uno spezzone di teatro borghese ironizzato.²³ *L'ellisse e la spirale* innesta malamente su una trama d'accatto una successione di immagini fantastiche di gusto fra espressionistico e *naïf*. In queste opere gli spunti veramente validi provengono da teatro e arti visuali; la forma-romanzo è presente solo come condizionamento esterno, involucro accolto passivamente. Nei testi marinettiani, viceversa, il *plot* è subordinato a una struttura simbolico-iniziativa di tradizione romantica,²⁴ che passa però in secondo piano rispetto alla potenza neobarocca delle immagini. I romanzi di Marinetti mancano dell'audacia avanguardista degli esperimenti poetici e danno piuttosto la misura della continuità esistente fra futurismo e simbolismo.

L'analisi della narrativa futurista conferma dunque, per una via finora poco battuta, la centralità dell'estetica dell'immagine e dello spettacolo

²² Una prova dell'interesse che Palazzeschi continuò a rivestire per la neoavanguardia italiana è la messa in scena del *Codice di Perelà* come opera teatrale a Prato il 2 gennaio 1971. Il regista, Roberto Guicciardini, cerca di rendere la vacuità dell'antipersonaggio palazzeschiando rompendo l'identità personaggio-interprete e distribuendo la voce di Perelà fra diversi attori; arricchisce inoltre il testo di un prologo con battute tratte dal manifesto palazzeschiando dell'*Antidolore*.

²³ Sul tema clownesco in Palazzeschi cfr. in particolare G. Guglielmi, *L'udienza del poeta. Studi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino 1979.

²⁴ Su cui cfr. soprattutto G. Baldissoni, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano 1986.

nell'avanguardia italiana. Il notevole significato storico di questa estetica appare più evidente a noi, sullo scorcio del secolo, di quanto potesse esserlo agli ammiratori o detrattori di Marinetti.

Il grande merito del futurismo, come ha rilevato Antonio Abruzzese, è stato il tentativo di 'pensare la tecnologia'. L'impianto concettuale dell'estetica futurista non ha nulla di idealistico: sono i cambiamenti tecnologici a modificare profondamente la psicologia collettiva e l'arte non può che riflettere questo cambiamento. Lo sprezzante giudizio di Jakobson, secondo cui Marinetti avrebbe rinnovato la tecnica del *reportage* anziché il linguaggio poetico, perde la sua connotazione negativa, se si pensa che il lirismo futurista non aspira a riconquistare una condizione originaria del linguaggio, ma semplicemente ad adeguare la sintassi scritta a un'evoluzione generale della comunicazione. Marinetti non è solo il bardo dell'industria pesante, ma anche l'intelligente teorico del 'villaggio globale' e del senso di ubiquità proprio di chi viene investito da notizie provenienti da tutti gli angoli della terra.²⁵ La tradizione critica del decadentismo aveva interpretato il frammentismo estetico come prodotto dell'esperienza sociale della grande città moderna. Il futurismo va ancora oltre: al posto dei «plis sinueux» delle capitali baudelairiane, abbiamo il mondo intero come magazzino pronto a smerciare sensazioni eccitanti. Per il sociologo futurista è ancora soprattutto la sala stampa a unificare il mondo: l'era delle telecomunicazioni è al di là da venire. Ma la decisa preferenza accordata all' 'immagine' rispetto al 'discorso' (che trova riscontro, sul piano della prassi letteraria, nell'eccezionale 'visività' del romanzo futurista), l'accentuato convergere dei generi letterari tradizionali in una forma di cine-teatro totale, la tendenza a privilegiare la sorpresa, la frammentarietà, l'improvvisazione dimostrano la capacità

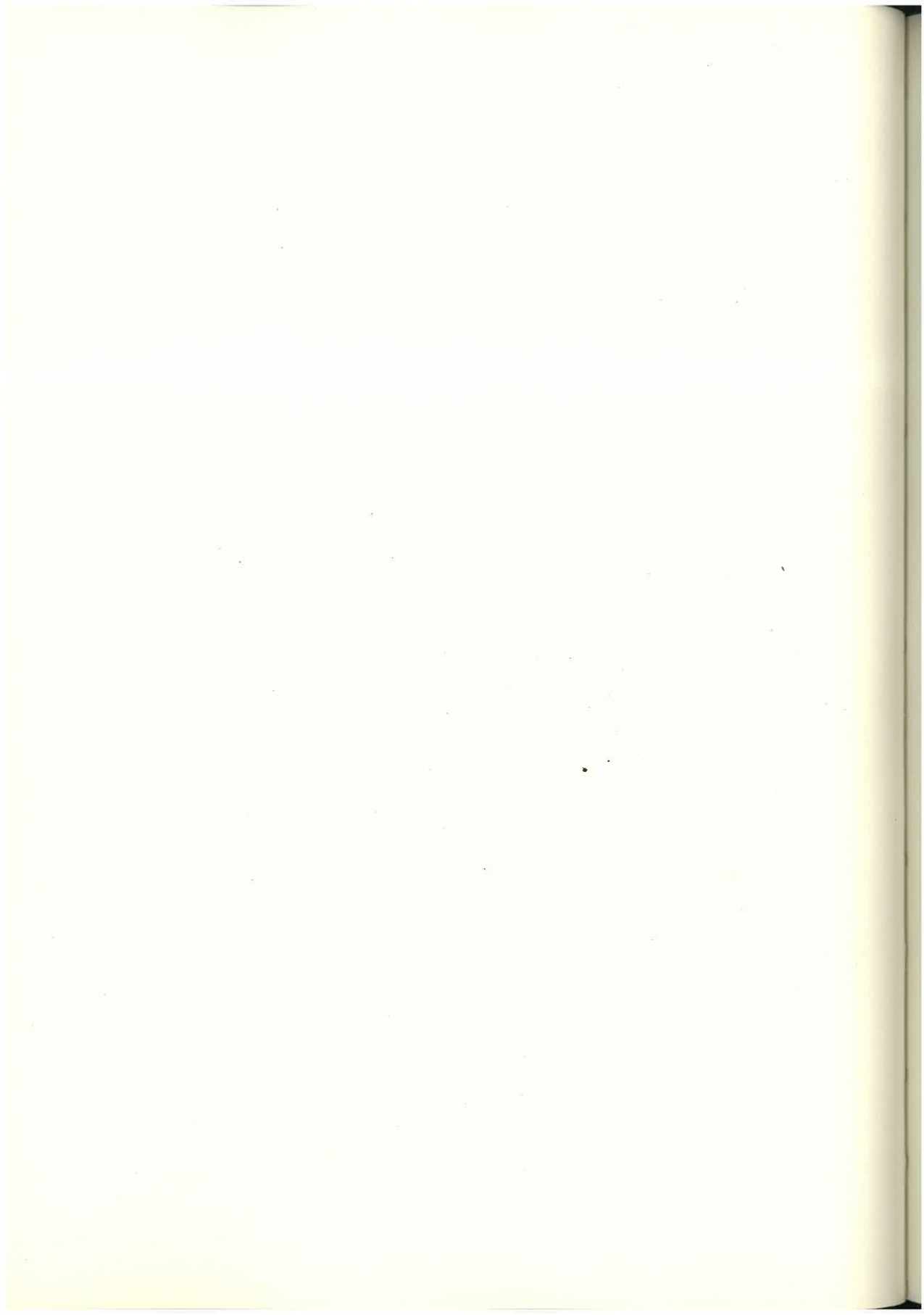
²⁵ Cfr. *Distruzione della sintassi* in *TIF*, p. 60, dove la «sensibilità futurista» viene così caratterizzata: «La terra rimpicciolita dalla velocità. Nuovo senso del mondo. Mi spiego: Gli uomini conquistarono successivamente il senso della casa, il senso del quartiere in cui abitavano, il senso della città, il senso della zona geografica, il senso del continente. Oggi posseggono il senso del mondo; hanno mediocrementemente bisogno di sapere ciò che facevano i loro avi, ma bisogno assiduo di sapere ciò che fanno i loro contemporanei di ogni parte del mondo. Conseguente necessità, per l'individuo, di comunicare con tutti i popoli della terra. Conseguente bisogno di sentirsi centro, giudice e motore dell'infinito esplorato e inesplorato. Ingigantimento del senso umano e urgente necessità di fissare a ogni istante i nostri rapporti con tutta l'umanità».

di intuire alcuni sviluppi estetici fondamentali della civiltà di massa. Non va dimenticato, poi, il lucido accenno in *Al di là del Comunismo* alla funzione integrativa delle «feste dell'arte» per le masse inevitabilmente insoddisfatte nell'«inferno industriale».

La 'simultaneità' futurista, a ben vedere, coincide con la possibilità di 'uso' edonistico di elementi culturali provenienti dalle tradizioni ed aree più diverse, nel più totale disinteresse per le loro origini storiche e significati contestuali. L'ipertrofia del macabro e dell'erotico, rispetto alla debolezza delle strutture narrative, anticipa d'altro canto la condizione dello spettatore del cinema e della televisione di massa, confrontato con immagini troppo forti per la sua capacità di concettualizzazione. Il coinvolgimento visivo favorisce l'identificazione («porre lo spettatore al centro del quadro», secondo la formula di Boccioni), mentre la distanza fra realtà simulata e realtà dello spettatore esclude quell'intervento attivo ancora possibile nell'estetica del teatro di varietà. Lo stesso carattere di 'evasione', di 'irresponsabilità' per contenuti largamente incoerenti proprio del romanzo futurista si ritrova in quei generi della produzione artistica di consumo, come la fantascienza e l'avventura esotica, dove gli scenari diventano totalmente arbitrari.

Il romanzo futurista, abbiamo visto, è un compromesso fra la tematica *fin de siècle* di tradizione simbolista e i principi estetici dell'avanguardia: simultaneità, visività, teatralizzazione, poliespressività. La 'civiltà delle immagini' spezza questo precario equilibrio, rimuovendo l'istanza ideologica dell'avanguardia storica e generalizzandone i procedimenti, che perdono il loro carattere provocatorio. Questa ovvia osservazione non deve però indurre a un eccessivo pessimismo estetico. L'esperienza mostra che la tendenza alla massificazione e al *kitsch* può produrre il suo contravveleno nella parodia beffarda e intelligente, che si insinua sottilmente nello stereotipo, corrodendolo dall'interno. Il *Perelà* palazzeschiiano, che traduce in 'antiromanzo' l'estetica giocosa dell'*Antidolore*, è un buon esempio di questa 'deliziosa' possibilità.²⁶

²⁶ Cfr. Palazzeschi, *Dedica, Il Codice di Perelà. Romanzo futurista*, Milano 1911, s.n.: «Affettuosamente dedico: al pubblico! Quel pubblico che ci ricopre di fischii, di frutti e di verdure, noi lo ricopriremo di *deliziose* opere d'arte».



Elena Fumi

Il trionfo dell'ambiguità
(note su *Lettere di una novizia* di Guido Piovene)

Facts are such horrid things!
(J. Austen, *Lady Susan*)

1. Un romanzo epistolare.

«Per molti segni, oggi la società e il gusto letterario si direbbero favorevoli a una ripresa di questa acuminata e insieme ambigua forma d'arte», diceva Pancrazi nel 1941, recensendo il romanzo di Piovene appena uscito¹: tale ripresa, com'è noto, non ebbe luogo, ma lo scrittore vicentino può ben dirsi consapevole della fecondità e potenziale attualità di un genere che ha contribuito a fondare la narrativa moderna. Se alle origini del romanzo la finzione epistolare offre una convenzione giustificatrice della parola narrativa, per cui si lega la scrittura ad una situazione verosimile che la autorizzi istituendo un legame (seppure fittizio) con il mondo delle cose, la giustapposizione di diversi punti di vista interni, tipica della forma epistolare, si mostra particolarmente consona alla polverizzazione del narratore onnisciente unitario che caratterizza il romanzo novecentesco. È vero che l'eclissi del narratore nella forma epistolare è ri-

¹ *Romanzo epistolare di Guido Piovene*, ora in *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di C. Galimberti, Milano 1967, vol. III, p. 115.

scattata dalla presenza forte del romanziere «comme ordonnateur et compositeur»,² ma questi è più simile all'«implied author» di Booth,³ presente in ogni testo per quanto destrutturato e avanguardistico, che al narratore tradizionale. Eppure il genere è quasi inesistente nel nostro secolo,⁴ che ha piuttosto ripreso le varie forme dell'autobiografia, oppure ha preferito distruggere dall'interno la struttura tradizionale del grande romanzo ottocentesco.⁵ Inoltre nella tradizione letteraria italiana l'unico grande esempio di romanzo epistolare, genere poco praticato nella penisola, è l'*Ortis*, che si guarda bene dall'attivare quella focalizzazione interna multipla che secondo Genette è la caratteristica del romanzo epistolare:⁶ qui l'epistola è quasi un diario camuffato,⁷ se non fosse per la cornice di Alderani che offre un punto di vista esterno cui aggrapparsi per prendere le distanze da uno sguardo troppo concentrico.

Già la lettera in sé, in quanto espressione di uno specifico mondo interiore, che però 'prende in carico' anche l'universo soggettivo di un destinatario chiaramente individuato, si offre come doppia lente deformante,

² J. Rousset, *Une forme littéraire: le roman par lettres*, in *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris 1964, p. 74 (trad. it. 1976).

³ *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961, pp. 71-76. Convincente mi sembra l'interpretazione che ne dà S. Chatman (*Storia e discorso. La struttura narrativa nei romanzi e nei film*, Parma 1981, pp. 155-157) come montaggio stesso del testo, che veicola determinate posizioni ideologiche, e non come soggetto di enunciazione. La specificità di statuto del romanzo epistolare mi pare mostri l'utilità di una categoria intermedia fra narratore e autore, su cui G. Genette esprime invece molte perplessità (*Nouveau discours du récit*, Paris 1983, pp. 93-107).

⁴ L. Versini (*Le roman épistolaire*, Paris 1979) parla di «une résurrection [du genre] en 1975, comme en 1917», legando entrambe «à des recherches formelles» (p. 259): si tratta comunque, in entrambi i casi, di sperimentazioni che non hanno certo avuto lo spessore e la fecondità del genere alle sue origini. In anni recentissimi, in Italia, vi è stato chi ha saputo sfruttare il coinvolgimento diretto che la forma epistolare provoca nel lettore, soprattutto nella forma semplificata di un unico epistolografo che si rivolge a un 'tu' con cui il lettore può identificarsi quasi senza residui. Penso al grande successo di *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro, di cui questo sicuramente è uno degli elementi.

⁵ Per molte osservazioni sul romanzo epistolare e la storia del genere cfr. Rousset, *Une forme littéraire* cit., soprattutto alle pp. 65-103. Interessanti anche i rilievi di Versini sui paradossi del romanzo epistolare, in cui trionfa «l'objectivité de la subjectivité» (*Le roman épistolaire* cit., pp. 261-262).

⁶ Cfr. Genette, *Figure III*, Torino 1976, p. 237.

⁷ Anche *Storia di una capinera* funziona in modo analogo.

che trasforma e falsifica il reale, una prima volta per esprimere il vissuto del mittente, ed una seconda volta per adeguarsi a ciò che, negli occhi del mittente (dunque con un ulteriore passaggio in un certo senso mistificante), è l'aspettativa del destinatario. Grande consapevolezza di questo statuto ambiguo Piovene mostra nell'episodio dei *Falsi redentori* in cui si parla di un ragazzo che, essendo stato a Venezia ospite della zia, deve scriverle ringraziandola, pur avendo trascorso in quella città giornate di pioggia e di maltempo. Dopo varie consultazioni familiari sul contenuto della lettera, che deve al tempo stesso essere cortese nei confronti della zia e non tradire la verità (si afferma esplicitamente di voler insegnare al ragazzo ad essere sincero), ne risulterà uno scritto nel quale il ragazzo affermerà di avere particolarmente gioito del maltempo a Venezia, ed esporrà «tutti gli inconvenienti come [...] cause supplementari e imprevedute di piacere».⁸

Nel romanzo epistolare a questa ambiguità di partenza si aggiungono gli elementi legati al numero delle lettere (e all'eventuale trasformazione del soggetto mittente nel corso della vicenda), alla varietà dei corrispondenti i cui diversi punti di vista 'insistono' sullo stesso nucleo di fatti 'narrati' e all'esistenza o meno di un vero e proprio scambio epistolare, in cui le parole degli uni inducano trasformazioni in coloro che le ricevono e a loro volta rilancino lo scambio epistolare su nuove basi.

Piovene trova in altre letterature lo spunto per il tipo di romanzo epistolare che egli pone in essere: molto si è parlato dei moralisti francesi del Sei-Settecento e di modelli specifici nel romanzo francese di quei secoli (in primo luogo le *Liaisons dangereuses*),⁹ ma penso si debba guar-

⁸ *I falsi redentori*, in Piovene, *Opere narrative*, Milano 1976, vol. II, p. 128 (il romanzo è datato «Roma, autunno 1943»). Anche le lettere firmate da Gesù che la nonna scrive alla nipote (nelle *Lettere di una novizia*) sono composte nella convinzione che la piccola Rita sia «troppo precoce e sensibile per tollerare un castigo», ottengono il risultato di «trasformare ogni mio fallo in una nuova occasione per scambiare lagrime e baci», e giocano sull'ambigua consapevolezza da parte della bambina della loro falsità: «vi dirò che il sapere che quelle lettere erano di nonna Giulia, anziché togliermi la fede nel soprannaturale, me lo faceva scendere a pochi metri» (lettera I).

⁹ Richiamate da molti, da G. Catalano (in *Piovene*, Firenze 1967, p. 70) a E. Bettiza (nella *Prefazione. Il niente e l'assoluto in Guido Piovene*, in Piovene, *Opere narrative* cit., p. XIX), fino a E. Pellegrini (*Introduzione a Piovene, Lettere di una novizia*, Milano 1994,

dare anche al romanzo inglese, per esempio a *Humphry Clinker*.¹⁰ Se Laclos e Piovene attivano entrambi la potenzialità ambigua e un po' perversa insita nel comune genere letterario, che utilizza le parole come azioni su cui si snoda la *fabula* e che intreccia voci diverse per costruire un fantasma di realtà dai contorni sfocati e dalla suggestione equivoca, la giustapposizione dei diversi punti di vista su una stessa vicenda, che svela la relatività delle esperienze a scapito di un mito di oggettività, sgorga piuttosto da una tradizione fondata da Smollet e ripresa, per esempio, in *Lady Susan*, romanzo troppo trascurato di Jane Austen.¹¹

Il problema morale è sempre al centro di questi romanzi epistolari: anime 'grandi', nel bene o nel male, costrette dalla segretezza o da una condizione di isolamento forzato o di distanza geografica, si interrogano sui fatti che accadono, sul loro senso e sulla maggiore o minore liceità del proprio comportamento, svelando ad un interlocutore privilegiato i moventi più reconditi del proprio agire.¹² Inserendosi nell'alveo di questa tradizione, Piovene attribuisce alla lettera una funzione nuova: non è il momento di verità rispetto a azioni compiute all'esterno, ma è in qualche modo un'epistola-azione la cui esistenza stessa produce eventi nelle vite dei mittenti e dei destinatari, mentre a far progredire la *fabula* (almeno nella prima metà del romanzo) sono proprio i dubbi circa la veridicità del suo contenuto. In Rousseau,¹³ Smollet, Laclos, Austen, Balzac,¹⁴ le mistificazioni e falsificazioni della vita vissuta vengono svelate nel momento in cui l'anima, in un solitario colloquio con l'anima gemella, ri-

p. XVI). T. Wlassics fa notare che «Nel suo grande modello, *Les liaisons dangereuses* di Laclos, il lettore resta affascinato sì dalle menti mostruose o ingenuie dei singoli corrispondenti, ma non è mai impedito nel suo giudizio [...]. Lo scopo di Piovene è invece di paralizzare il giudizio morale, anzi il raziocinio» (*G. Piovene*, in *Letteratura italiana. Novecento. I contemporanei*, ideazione e direzione di G. Grana, Milano 1979, vol. VI, pp. 5127-5128).

¹⁰ T. Smollet, *The Expedition of Humphry Clinker* (1771). Nel romanzo cinque personaggi in viaggio attraverso l'Inghilterra e la Scozia narrano ai loro rispettivi interlocutori le proprie avventure, cosicché il lettore si trova di fronte varie versioni delle medesime vicende.

¹¹ Anche in *Lady Susan* i medesimi episodi vengono raccontati dalla stessa Lady Susan alla sua amica Alicia Johnson e da sua cognata Mrs. Vernon alla propria madre, e a tali versioni dei fatti si intrecciano più volte anche quelle fornite da altri personaggi.

¹² Sono «i confidenti» di cui parla Rousset, *op. cit.*, p. 107.

¹³ *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1760).

¹⁴ *Mémoires de deux jeunes mariées* (1841-1842).

vela la propria perfetta bontà e innocenza (Julie, la capinera...) o la propria perversione (in Marivaux¹⁵, Laclos e Austen).

Nel romanzo di Margherita Passi, invece, quello che manca è proprio lo sguardo che consenta di risolvere il mistero dell'anima, dando un senso agli atti compiuti; d'altra parte gli atti in sé perdono del tutto la loro importanza, in una costruzione testuale che pone maggiormente in rilievo una bugia infantile rispetto ad un omicidio. La voce del narratore è assente nella forma epistolare, eppure Rousseau, per esempio, aveva saputo ritagliarsi nelle note uno spazio per il commento. In Piovene, invece, il lettore si trova a dover scegliere tra vari punti di vista soggettivi, di cui è chiaro fin dall'inizio l'interesse personale ad accreditare una versione dei fatti piuttosto che un'altra. Il fatto che la voce di Rita a tratti assuma l'autorità di quella del narratore, mostrandosi consapevole di eventi e motivi che difficilmente una persona con la sua formazione potrebbe cogliere, da una parte solleva dubbi sull'innocenza della novizia (come fa notare don Paolo più di una volta), e dall'altra si presenta talvolta come una lieve stonatura che manifesta la difficoltà di Piovene a costruire un romanzo affidato totalmente a voci altrui. Ma di questo, più tardi.

Nel caso delle *Lettere di una novizia*, questo modo soggettivo di leggere gli eventi del reale (eventi che spesso sono a loro volta parole) prodotto dal genere epistolare, si incrocia proficuamente con i canoni di un altro genere letterario, il romanzo poliziesco, il cui modello si presta particolarmente bene ad una scrittura che voglia indagare alla ricerca di una verità¹⁶ e che al tempo stesso sia consapevole che la riflessione e le parole, nel momento in cui si frappongono fra io e mondo, falsificano le cose. Nel racconto poliziesco convivono infatti una struttura narrativa tesa alla risoluzione veritiera di un mistero, e una strategia che si può definire come «l'arte di raccontare il falso», in quanto il testo è costruito dal principio alla fine con l'obiettivo principale «di ingannare il lettore, di in-

¹⁵ *Lettres contenant une aventure* (1719-1720).

¹⁶ Piovene farà dire al poliziotto nelle *Stelle fredde*: «il vero poliziotto, per istinto e per vocazione, si trasforma in filosofo. Non è il filosofo una specie di poliziotto universale? Osservare, indagare e dare un ordine al mondo nel suo pensiero», Milano 1970, p. 112. Per questa problematica, cfr. i due maggiori romanzi gaddiani, e soprattutto il *Pasticciaccio* (cfr. E. Fumi, *In digressione veritas*, in pubblicazione su «Paragone-Letteratura»).

durlo a credere il falso». ¹⁷

Alla confluenza di queste due linee di genere si situa un romanzo che ci invita a formulare un giudizio, non tanto sulla verità o falsità dei fatti narrati nelle varie lettere, quanto sulla sincerità o sulla malafede di chi di volta in volta prende la parola. È pur vero che il narratore, il cui punto di vista non trova spazio nel corso della narrazione (che proprio per questo conosce un così alto e irrisolto tasso di ambiguità), nella *Prefazione* ci impone una chiave di lettura che è già giudizio, e in fondo giudizio sulla irrisolvibilità della vicenda nelle tradizionali categorie manichee 'vero'/'falso', o meglio 'sincero'/'falso', eppure è proprio lo snodo fra questi due opposti, lo spazio che si apre fra di essi, il problema di una loro definizione e collocazione a costituire il centro tematico e ideologico, e alla fine la stessa ragion d'essere del romanzo:

Lettere di una novizia – purtroppo, più successo!

Problema della malafede – persona in cui la malafede è uno stato permanente dell'animo

Dipendeva dai tempi?

L'ho creduto. Ora sono incerto

La paura di non dire la verità è permanente

Oscillazione tra l'ambiguità e il fanatismo. ¹⁸

2. Il problema morale.

E qui bisogna il termine della prudenza che, / tutta
appoggiata al vero, nondimeno a luogo e tempo va
ri/tenendo o di/mostrando il/ suo splendore

(T. Accetto, *La dissimulazione onesta*).

¹⁷ Sono le parole di D. Leigh Sayers, in *Il racconto poliziesco secondo la «Poetica» di Aristotele, ovvero l'arte di raccontare il falso*, ora in *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, a cura di R. Cremante e L. Rambelli, Parma 1980, p. 72. Su alcuni elementi del modello poliziesco in Piovene, cfr. I. Crotti, *Indizi e tracce nella narrativa del primo Piovene*, in *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano 1994.

¹⁸ Cfr. Piovene, *Appunti d'una vita*, pubblicato per la prima volta su «Il Gazzettino» di Venezia il 28 ottobre 1979, ora in AA.VV., *G. Piovene*, a cura di S. Rosso-Mazinghi, Vicenza 1980.

Sulla scia dell'ammiratissimo maestro Dostoevskij, *si parva licet*, Piovene scrive spinto da interrogativi di tipo squisitamente morale. Mentre però il romanziere russo non pone mai questi problemi astrattamente,¹⁹ bensì li fa vivere nei propri personaggi e nelle proprie narrazioni, Piovene sente il bisogno di formulare delle teorie, o per lo meno di accompagnare le vicende narrate con delle riflessioni teoriche. Mi riferisco qui in particolare alle *Prefazioni*, esplicative delle ragioni e delle intenzioni che hanno accompagnato la nascita e la scrittura dei suoi romanzi.²⁰

Dei valori morali troppo spesso unanimemente e superficialmente riconosciuti come tali, Piovene vuole mostrare la faccia in ombra, il versante nascosto, non solo confessando la sua intima adesione a dei conclamati disvalori («Non direi il vero se non precisassi [...] che non soltanto essa [la malafede] mi è necessaria ma anche talvolta simpatica» – *Prefazione alle Lettere*, p. 4²¹), ma soprattutto svelandone i limiti intrinseci:

la sincerità e la chiarezza sono due grandi virtù; pure anche il loro culto non deve essere né passivo né cieco, e perde ogni valore morale se non è regolato e condotto dalla pietà [...] (*Prefazione alle Lettere* cit.). Il bisogno di verità, quando si insedia in noi, somiglia al fuoco ma anche al cancro [...]. La bugia è insopportabile, la verità non meno (*La coda di paglia* cit., p. 20).

A Piovene non interessa una morale che proceda per semplificazioni, per tagli netti:

Ogni sforzo morale mi è sempre parso ripugnante, se mi conduce a rinunciare

¹⁹ «I problemi morali si presentano allora [negli esistenzialisti, «che discendono da Dostoevskij per filiazione naturale»] come esperienze esistenziali, irriducibili a unità, contraddittorie, personaggi diversi sul teatro della coscienza. Veduta in questa luce retrospettiva, l'opera di Dostoevskij è l'immenso banco di prova del necessario fallimento del tentativo di definire il Bene e il Male in quanto realtà naturali, storiche o, se vogliamo, astratte» (Piovene, *Prefazione* a F. Dostoevskij, *Romanzi e taccuini*, Firenze 1958, I, pp. XIII-XIV).

²⁰ Sono due: alle *Lettere di una novizia* (1941) e alla *Gazzetta nera* (1943). In esse trovano posto quei «pensieri che hanno della fantasia, ma anche della sensibilità, della logica; che non si possono esaurire in figure inventate, né piegarsi del tutto alla ragione vera», *La coda di paglia*, Milano 1962, p. 83. Sono funzioni che possono ricordare quelle delle *Prefazioni* di H. James.

²¹ Tutte le citazioni delle *Lettere di una novizia* sono tratte dall'edizione a cura di E. Pellegrini, Milano 1994.

a una parte di quello che sento per mio, e a portare a estirpare tra le delicate e ambigue aiole delle inclinazioni [...]; così non desidero giungere a nessun Paradiso, se non riesco a portarvi tutto il bagaglio dei miei egoismi, della mia cattiveria e dei miei cangianti pensieri (*Prefazione alla Gazzetta cit.*, pp. 6-7).²²

D'altra parte una separazione del genere non corrisponderebbe alla realtà dell'uomo, nella cui vita affettiva e morale non esistono sentimenti 'puri':

Bisogna avere il coraggio di ammettere che ogni virtù si ricava dal vizio: che il bene umano si nutre di impulsi cattivi e volge ai suoi fini quest'unica e onnipresente materia [...]; e il ricavare la virtù dal vizio è ancora il meglio che ci è stato concesso (*Ibidem*, pp. 8-9).²³

Benché affermi che «dobbiamo astenerci da quella prova d'acutezza, operazione veramente diabolica, che consiste nell'indicare sotto gli atti virtuosi i loro maligni moventi» (*Ibidem*, p. 9), molto spazio nelle opere di Piovene è dedicato a mostrare come un valore si ribalti facilmente nel proprio opposto, o portandolo alle estreme conseguenze, oppure seguendo fin nelle pieghe più nascoste.²⁴ Accade così del desiderio di redimere, o salvare qualcun altro, della volontà di fare il suo bene, dietro cui si nasconde un bisogno di potere, un riscatto personale nel dominio sull'altro:

²² *La Gazzetta nera*, Milano 1943. Alla propria cattiveria molti personaggi femminili di Piovene non vogliono rinunciare. Sia Emilia (*La Gazzetta nera*), sia Carla (*Le Furie*), sia Maria (*I falsi redentori*) accusano i loro uomini di averle spogliate di quella forza: «Il tempo migliore era prima: quando ero pura, solitaria, assoluta e anche cattiva, certo, ma la cattiveria era forza, e io la ricordo come un bene», *I falsi redentori*, in *Opere narrative cit.*, II, p. 45.

²³ Cfr. le parole con cui si esprime don Paolo alla fine della sua avventura, una versione in minore dell'«ho imparato» di Renzo, sebbene manchi il punto di vista del narratore per darci una prospettiva in cui leggerlo: «la più ardua diplomazia, che solamente lo stolto chiama doppiezza: [...] grazie ad essa curiamo e mutiamo i vizi in virtù: la sensualità è matrimonio, la pigrizia è costanza, la superbia è rinuncia, ed ogni battito del cuore prende una vita eterna» (p. 174).

²⁴ Così, nella *Storia di un monaco spagnolo*, la moglie del giovane (che poi morirà), lo accusa svelando i moventi delle sue azioni apparentemente virtuose: «Mi hai sposata per isolarti e celebrare la tua ostilità verso la vita sotto forma di virtù» (in *La Gazzetta nera cit.*, p. 142). E il monaco stesso, in seguito, riconoscerà le ragioni del tutto analoghe che lo spingono in clausura: «In questo zelo mi accendevo, perché vi trovava sfogo la mia misantropia, vecchia e fin troppo verace [...]. Avevo scoperto di essere prima di tutto un assassino» (p. 165).

Tutte le falsità di cui vivevo, tu [Maria] me le mostravi con rabbia [...] quella morale, la nobiltà, la pietà, il sacrificio, la volontà di guarirti, erano solo desiderio di sopraffazione, violenza e volontà di distruggere... Erano solo odio, rancore... Non si fa la morale a un altro se non per colpirlo... (*I falsi redentori* cit., pp. 176-177).

E accade così di quella «pietà», che nella *Prefazione* alle *Lettere di una novizia* sembrava il correttivo più indicato per un pericoloso «acume» (ma già lì si distingue fra la «pietà degli egoisti» e la «carità dei cristiani»), e di cui si svela il terribile fondo di violenza, certo in *Pietà contro pietà*, ma non solo (è uno dei temi ricorrenti in Piovene²⁵): «Ecco che cos'è la pietà: il nostro egoismo sentito in una persona altrui, e rivolto contro di noi...».²⁶

Tutta la I delle *Lettere di una novizia*, che offre la tipologia, il modello, la 'scena primaria' in cui si esplica e al tempo stesso si definisce la modalità di relazione di Rita col mondo, mostra come la menzogna prenda origine dai migliori sentimenti:

Il mio peccato ebbe un solo movente, la gratitudine per quelle amoroze carezze che consolavano la mia infanzia così abbandonata. Io mostrai ripugnanza, quasi spavento di mostrarmi insensibile e vedere deluso quel volto tenero d'invito; cercai di avere un affanno degno di sfogo, e di rispondere con la confessione all'affetto; e con gli occhi pieni di lagrime inventai in un sospiro che Marià mi picchiava (p. 14).

Sotto il segno del desiderio di non far soffrire si pone pure il rapporto con la madre, nella convinzione «che ogni mia azione o parola dovesse avere soltanto una qualità, non quella d'essere sincera, ma d'essere benefica e di medicare una piaga» (p. 65).²⁷ Certamente il desiderio di non far soffrire l'altro si può ricondurre alla paura di perderlo, di essere rifiutati,

²⁵ Per la pietà in *Lettere di una novizia* cfr. Catalano, *Piovene* cit., pp. 78-81.

²⁶ *I falsi redentori* cit., p. 173.

²⁷ Questa modalità di relazione fra donna adulta innamorata e giovane confidente compare per la prima volta nel racconto *Il satellite*, in *La vedova allegra*, ma sarà presente anche nella *Storia di un monaco spagnolo* nella *Gazzetta nera* e nella «donna delle fiabe» di un episodio delle *Furie*. Per un confronto sinottico fra alcuni passi che presentano queste figure, cfr. C. Martignoni, *Nota introduttiva* a *Lettere di una novizia*, in *Opere narrative* cit., pp. 253 ss. La paura di far soffrire (che si svela in realtà come paura di soffrire) presiede anche al comportamento di Pietro nei *Falsi redentori*.

e quindi ad una radice di profondo 'egotismo', ma, senza ricorrere ad astrazioni, nelle parole stesse di Rita si può reperire a tratti la consapevolezza che l'intreccio dei moventi conduce ben lontano dalle generose pulsioni troppo spesso sbandierate:

A ogni frase giuravo che l'uomo aveva per lei l'amore più stabile e ardente; essa trovava obiezioni, un po' per la naturale ansietà degli amanti, un po' per udirmi ripetere quello che le stava a cuore; io subito le confutavo. Alla sua storia d'amore si mescolava il presentimento della mia appena nascente; le mie assicurazioni erano date, più che a mia madre, a me stessa: sì, mi dicevo, Rita, tu sarai amata (p. 74).

I personaggi e le trame di Piovene scaturiscono tutte da questo genere di problemi che si traducono perlopiù in ragionamenti e dibattiti a dimostrare le opposte tesi, oppure in dettagliati resoconti della vita interiore, del mondo sentimentale dei vari protagonisti, nel quale si svolge e si risolve tutta l'azione (il mondo dei 'fatti' ha pochissimo rilievo). Eppure talvolta, come nel caso delle *Lettere di una novizia*, tali temi si traducono anche in un mondo di immagini e di metafore che qui si polarizzano intorno ai due corni del dilemma etico centrale. Attraverso i vari ambiti tematici si formano delle serie oppositive (dentro/fuori, caldo/freddo, aperto/ chiuso, definito/ confuso...) che in prima istanza sembrano riconducibili, con i rispettivi segni di valore, alla grande opposizione sincero/falso. Ma, sia questa raffinata perizia dell'arte di Piovene che traduce narrativamente le sue convinzioni sull'intercambiabilità e la mobilità dei sistemi valoriali, oppure sia difficoltà a controllare e seguire coerentemente una rete tanto complessa e articolata di immagini e di significati, i segni di valore vengono continuamente invertiti, e così l'attribuzione di un polo al rispettivo corno del dilemma.

Un ulteriore elemento che accresce l'ambiguità è la confusione di piani, in particolare la sovrapposizione a quello etico di quello estetico, che più spesso è estetizzante. Se Dostoevskij risolve la questione morale in azione romanzesca, e Gadda la traduce in interrogativo gnoseologico, a Piovene pertiene, lo si è detto, non tanto l'opposizione vero/falso, quanto quella sincero/falso, in cui si giocano l'anima dei suoi personaggi (non

solo la loro ragione) e, insieme, le loro capacità espressive: sincere o false sono infatti le loro parole, che spiegano le azioni, sempre in secondo piano nel testo. È qui che assume rilievo anche la dimensione estetica, che si intreccia e si confonde con l'etica (in modo spesso mistificante): la bellezza è di per sé sincera? O piuttosto è falsa proprio perché bada alla forma, alla veste di cui si ammantata? A fronte di Elsa Morante, che canta i rischi sottesi al sortilegio della menzognera parola dell'arte, Piovene si mantiene in una zona intermedia, e usa l'estetica per coprire, piuttosto che per svelare la 'verità' etica: «Non potrei sentirmi cattiva» – dice Rita, giocando sull'equivoco fra 'essere' e 'sentirsi' cattivi, e operando con sinestesie estetizzanti un cortocircuito logico fra piano morale, del giudizio etico, e piano estetico, della bellezza del chiaro di luna – «proprio ora che la mia anima risplende con tanta fragranza a questo bel chiaro di luna» (p. 27).

3. I personaggi, il corpo, il paesaggio, la scrittura.

a) La scena su cui si svolgono i conflitti morali è l'animo dei personaggi.

I romanzi di Piovene sono romanzi d'azione, non tanto perché vi accadono quegli eventi che li renderebbero tali nella penna di qualsiasi altro scrittore (omicidi, in particolare)²⁸ ma soprattutto perché la vita dell'anima è osservata per mezzo di una potente lente d'ingrandimento ed i suoi contrasti diventano il motore stesso dell'intreccio. Non c'è via d'uscita da questo panorama interiore, manca uno sguardo esterno, il punto di vista di un narratore: tanto ne siamo presi che smettiamo di chiederci le ragioni di tali mutamenti d'umore e di percezione del mondo, e accettiamo per buone quelle del tutto pretestuose (o comunque motivate solo da un movimento interno) che il personaggio che dice 'io' ci offre in quel momento.

Il movimento caratteristico della prosa²⁹ che descrive questi colpi di

²⁸ G. Bárberi Squarotti fa notare come «i fatti, per enormi o curiosi che siano, non abbiano nessun rilievo e rimangano estranei ai personaggi, a significare che essi, appunto, sono estranei a ciò che fanno, fuori della realtà obiettiva perché perduti sempre nella contemplazione della propria anima», *I primi romanzi di Piovene*, in AA.VV., *G. Piovene* cit., pp. 62-63).

²⁹ Per Wlassics, il movimento attraverso il quale Piovene giunge a spiazzare il lettore è quello di partire con un'affermazione assurda, farla seguire da un gioco di 'diplomazia'

scena interiori, è quello che giustappone due stati d'animo fra loro contrastanti, legati da verbi di percezione o di sensazione emotiva:

Pensavo alla mia bugia, senza però giudicarla, e vedendola solo nella sua ragione amorosa. Ne avevo un benessere fisico, un senso d'orgoglio saziato. *Non sentivo il mio errore [...]*.

D'improvviso udii sulle scale la voce dura di un uomo [...].

Mi guardò a lungo negli occhi, senza indulgenza. Da quello sguardo *sentii nascere in me un sentimento di rivolta, che mi oscurò e mi stravolse. [...]*

Quella violenza, suscitando in me la rivolta, mi aveva tolto la coscienza del vero (pp. 15-16).³⁰

Il movimento circolare porta da un pensiero ad un altro passando attraverso una sensazione. Questo rende il ragionamento inattaccabile, in quanto basato su percezioni personali che nessun altro può contestare, almeno in quanto tali. Se il pensiero, e dunque il giudizio, si radicano nel mondo emotivo e delle sensazioni, tutto diventa giustificabile e nessun giudizio può mai fissarsi, in quanto il mondo interiore è caratterizzato da un «cangiare continuo», non solo in sé, ma «secondo il modo in cui» lo si guarda.³¹

D'altra parte tutto il mondo del raziocinio viene posto al servizio di quello emotivo, se la sua attività più consistente è quella di applicarsi a lungo per poi confermare le sensazioni immediate:

prima di addormentarmi, *ripensando* a un colloquio in cui avevo detto quel giorno che adoravo mia madre, constatai che era vero.³²

che induce il lettore ad accettarla come 'verità', dopodiché tale verità viene distrutta e sostituita da una totalmente opposta nei confronti della quale si opera un analogo gioco di 'diplomazia' (in *Letteratura italiana Marzorati* cit., p. 5128). Ma manca qui l'analisi dei passaggi che rendono tale movimento possibile.

³⁰ I corsivi sono miei.

³¹ È Rita che parla così: «mi sembra d'essere fatta di una materia cangiante che non dà presa al giudizio. Il non riuscire a veder chiaro in me stessa, anzi questo cangiare continuo della mia anima secondo il modo in cui la guardo, mi hanno riempito d'incertezza» (p. 27).

³² Il corsivo è mio. Pure altri personaggi hanno lo strano bisogno di *ripensare* per giungere alle conclusioni più banali. Elisa, parlando del suo rapporto con la figlia «quando tornò dal collegio», dichiara: «Anche ora, se vi ripenso, ho la sicurezza di avere agito con spontaneità» (p. 92), affermazione che si configura quasi come un ossimoro.

Lo scrittore perviene a questo risultato in primo luogo attraverso l'uso di una focalizzazione interna che non conosce scampo e dà quasi la claustrofobia a chi legge. Non è solo la narrazione in prima persona, prediletta da Piovene:³³ è una concentrazione estrema sull'universo interiore di chi parla, rappresentato come un teatro in cui si svolge un'azione drammatica, fitta di colpi di scena, fra le varie componenti della personalità. L'effetto claustrofobico è accentuato dal fatto che quasi tutti i personaggi delle *Lettere* si comportano in modo analogo: intervengono nelle vite degli altri mossi da «pietà» (a sentir loro), ma, posti di fronte ad analisi ben più 'impietose', spesso proprio da parte di coloro che essi intendevano beneficiare, sono costretti a riconoscere delle motivazioni assai meno generose che hanno determinato il loro agire (succede a Rita, a don Paolo, alla superiora del convento, in certo modo anche alla madre). L'impressione del lettore è dunque quella di muoversi in un labirinto di specchi, in quanto, rimbalzando da un personaggio all'altro, da una versione dei fatti all'altra, le trova tutte attossicate dal veleno del tornaconto personale, cui alludono sfumature del linguaggio di chi parla, o parole altrui.

b) Il conflitto fra bene e male, sincerità e falsità (dove, come si è visto, la corrispondenza fra l'un polo e l'altro non è biunivoca e completa) si incarna nel testo in una serie di opposizioni che non riguardano l'anima, la psicologia, l'interiorità, ma il corpo, la materialità, la fisicità. Caldo e freddo, dentro e fuori, chiuso e aperto, secco e bagnato... anzi la vita dell'anima, l'etica stessa si radica e nasce proprio da questa dimensione tutta fisica.

Rita, fin da ragazzina, prova orrore per le «fantasie passionali» delle sua compagne di collegio:

quest'aria molliccia stimolò in me per reazione le ripugnanze che ho descritto. I sogni altrui, la lieve gonfiezza stupita che mi pareva di scoprire nei volti, gli occhi luccicanti mi diedero un senso di schifo, il desiderio di essere bianca e calcinata, secca e positiva nell'anima, come passata in un bagno di cloro; e quello

³³ Fra i romanzi pubblicati in vita, solo *Pietà contro pietà* e la cornice esterna della *Gazzetta nera* non sono in prima persona; ma tutte le storie racchiuse dalla cornice lo sono, e in *Pietà contro Pietà* grandissimo spazio è concesso ai dialoghi (fra Anna e Luca, fra Luca e Giulio...) in cui i protagonisti narrano per pagine e pagine le proprie vicende in prima persona.

schifo provocò le prime chiare affermazioni morali (p. 25).

E, più tardi, quando descrive con disapprovazione a don Paolo il comportamento della madre, che ha inopportunamente coinvolto la figlia adolescente nelle proprie pene amorose di vedova amante di un uomo sposato:

L'aspetto di mia madre mi pareva poi tale che il giudizio severo era inasprito da una contrarietà fisica. I suoi capelli infatti erano secchi, sempre un po' scarmigliati, perché non si piegavano alla pettinatura; gli occhi segnati e spenti, quando non scintillavano d'ira e di eccitazione; se mi chinavo a baciarla, sentivo il suo fiato caldo. Quanto spregevole la passione, pensavo, se così l'aveva mutata, dalla fresca mollezza di quando ci eravamo intese! (p. 80).³⁴

Ma già da queste poche parole possiamo vedere come il segno di valore dei due poli delle opposizioni si inverta: il 'secco' da positivo diventa negativo, la 'mollezza' viceversa... così da impedire l'individuazione di un sistema di valori cui fare sicuro riferimento almeno nel campo delle immagini e delle connotazioni che attraversano tutte le aree tematiche.

Analoghe oscillazioni si possono riscontrare nei segni di valore attribuiti ai termini della dicotomia aperto/chiuso: se da una parte le atmosfere morbide delle passioni materne danno un senso di soffocamento cui fa da contrappeso lo spazio aperto della natura, cercato uscendo all'esterno o affacciandosi da una finestra,³⁵ dall'altra Rita, fin dall'inizio, mostra la propria tendenza a chiudersi in sé, calando un velo sugli occhi, finestra dell'anima, e rifiutandosi all'esame,³⁶ fino a trovar pace nel mondo chiuso della prigione:

³⁴ E dunque, nel suo atteggiamento verso di lei, è animata almeno altrettanto dal desiderio di consolarla, quanto da quello di vederla «già però rianimata e più gradevole alla vista» (p. 83 - corsivo mio).

³⁵ Per esempio: «Da tanti discorsi larvali spirava così reale l'eccitazione che ne era la causa, vi si sentiva così caldo il gusto di sottilizzare su cose che riguardano il corpo, che insieme al riso vi trovavo il languore; la testa piena di volti per me immaginari che insieme avevamo beffato, aprivo la finestra quasi per cercare respiro; guardavo la pianura, con quel mischiarsi di colori sfumati, ed in essi trovavo un'immediata simpatia» (p. 63).

³⁶ Fin da bambina, a scuola: «Qualche volta la maestra scendeva dalla cattedra, giungeva su me di sorpresa, mi prendeva per il mento e mi voltava il capo verso se stessa: io la sfuggivo con gli occhi, dura, triste, senza sorriso» (p. 13); poi, al momento della prima

Il piacere che provo nella mia vita è così intenso e tranquillo, che non vorrei essere mai disturbata, né distaccarmene, per nessuna ragione. Forse per questo la prigione mi piace, e talvolta si illumina quasi di un lume solitario d'aurora. Perduta in essa la necessità di combattere, posso vivere sempre nel giardino fiorito che cresce dentro di me, al quale tendo come alla mia vera natura (p. 179).

Questa tendenza autoriflessiva è accentuata dal ricorso alla prediletta immagine dello specchio³⁷ cui facendosi suora dovrebbe rinunciare,³⁸ e potrebbe giungere a configurare una personalità affetta da narcisismo (complicata da schizofrenia – Rita dichiara a più riprese di parlare di se stessa come se si trattasse di un'altra), se qui volessimo avventurarci su terreni minati che non è escluso che Piovene volesse suggerirci di percorrere.

c) La centralità della dimensione fisica si esprime nella sua pienezza nel rilievo con cui si staglia all'interno del testo quel grande corpo collettivo che è il paesaggio. Nella scia della tradizione narrativa veneta, «più pittorica [...] che letteraria», «in prevalenza psicologica e metastorica, attenta a stanare le ombre dagli angoli della coscienza, percorsa da spifferi freddi»³⁹, si trova la chiave che consente di cogliervi «il correlativo oggettivo delle dolcezze ambigue, delle compiacenze morbose, della con-

bugia (la scena primaria del romanzo): «La nonna mi prese pel mento, mi fissò dentro gli occhi. Non poté leggermi nulla, perché fin dall'infanzia il mio istinto più vivo è stato quello di rifiutarsi all'esame. Vi discese subito il velo che li rendeva inespressivi» (p. 15). Così, nelle lunghe notti nella camera verde, a subire gli 'interrogatori' della madre: «In quei giorni ripresi un'abitudine infantile, di non guardare in faccia chi mi parlava, ma di tenermi ostinatamente voltata, fissa in un punto lontano, e quasi sempre una finestra» (p. 79). Infine, quando Michele Sacco la descrive, dopo l'omicidio di Giacomo: «Appoggiata di schiena al davanzale della finestra già aperta, gli occhi duri ed immobili, quasi che non si accorgesse nemmeno del nostro arrivo, la ragazza guardava in alto ed in disparte: cretetti che fosse strabica; ma il suo era un male ben peggiore» (p. 163).

³⁷ Già quando la nonna le leggeva le lettere di Gesù: «Per solito m'inginocchiavo sulle gambe della nonna, e abbandonandomi con le braccia sulle sue spalle, mi guardavo in uno specchietto appeso dietro la poltrona. Le lagrime scendevano sulle mie guance grassocce; gli occhi mi si ingrandivano nel volto che rimaneva sereno, disteso e incantato» (p. 10).

³⁸ «Peccato che, come suora, dobbiate bandire lo specchio, perché se poteste guardarvi, vedreste che pace, che ardore vi si legge negli occhi», le dirà don Scarpa proprio nel momento in cui lei sta ordendo l'inganno che la libererà dall'odiata condizione monacale.

³⁹ Piovene, *Introduzione all'antologia Narratori del Veneto*, a cura di G. Piovene e A. Frasson, Milano 1973.

templatività intenerita, della doppiezza morale dei personaggi». ⁴⁰

Il paesaggio prediletto è sempre velato di nebbia, dai colori biancastri, spesso dominato dalla luna, a rispecchiare fedelmente uno stato d'animo incerto, confuso e oscillante:

Una delle bellezze di questa terra [“il Veneto di terraferma”] sono certamente le nebbie di vario ed incerto colore, tanto che il paesaggio non giunge a definirsi per intero, quasi che voglia essere tutti i paesaggi nell'infinito della sua ambiguità. La nostra persona e le cose si confondono in una sola mollezza umana, e ogni colore, ogni passaggio di luce accrescono in noi un piacere che assomiglia all'intelligenza. Potrei non amare Rita, che riassume questo paesaggio e lo conduce nel ricordo? (*Prefazione*, p. 4).

Perfino la nebbia ha una funzione ambigua, in quanto copre e illumina, alternativamente o al tempo stesso: ⁴¹

Una nebbia gialla ma non luminosa, che non nascondeva gli oggetti, ma li rendeva ricchi, lontani e tristi (p. 19);

Cominciò allora a farsi luce, una luce però che pareva emanare dai veli di nebbia bianca raccolti nelle vallette; che scesero poi come rivoli a illuminare la pianura (p. 134).

È proprio il paesaggio veneto ad essere intrinsecamente doppio:

Giungono a questi colli, che sono poi quelli di Rita, opposti richiami fantastici, dal mare e dal settentrione, tra i quali l'anima è agitata e perplessa, e non riesce a prender forma (*Prefazione*, p. 4);

Voi conoscete come me questi colli. Improvvisi in mezzo del piano, ma ancora immersi nei vapori terreni, ci staccano già dalla vita, ma ne conservano tutta la

⁴⁰ «un'allegoria, appunto, dell'impossibilità e dello scacco della confessione interiore nel tentativo di far luce e di sciogliere i grovigli dell'anima» (Bárberi Squarotti, *I primi romanzi di Piovene* cit., p. 54). In *La coda di Paglia* Piovene dirà: «Viene da lì [dalle passeggiate in mezzo alla natura] la sensazione più interna della mia persona. Ed anche un certo ideale di umanità: un miscuglio di intelligenza e di naturalezza, di lucidità mentale con uno sfondo di silenzio, di pensiero che si svolge sempre accompagnato da un paesaggio» (*op. cit.*, p. 262).

⁴¹ A proposito della nebbia, Piovene scriverà: «la nebbia, un'amica discreta dell'uomo come delle cose, sulle quali dirige lo sguardo avendole abbellite» (*Romanzo americano*, Milano 1979, p. 122).

fantasia (è Rita che parla a don Paolo, p. 103).

E nella sua doppiezza è inscritto il rischio della dissimulazione:

È un Veneto dimagrito e rozzo, che mostra lo scheletro di questa terra malinconica, dissimulato altrove da colori e luci (p. 22).

Lungi dal rappresentare lo stato di natura, puro e incontaminato, a fronte del mondo umano, artificiale e corrotto, il sortilegio che il paesaggio opera è legato alla sua profonda connivenza con l'uomo, ad un ambiguo gioco sempre sull'orlo dell'artificio:

Il paesaggio era triste per un eccesso d'arte, quasi non fosse natura, ma quadro (p. 18);

Un tramonto di poco più rosso del naturale, solo quello che basta per inquietare la mente (p. 21).

Non è dunque, come ci vuol far credere l'invisibile burattinaio attraverso le parole di Rita, il paesaggio – stato d'animo della tradizione romantica, né quello che «porta sempre un conforto ed un beneficio sfumato nelle parole e nelle azioni» (p. 77), ma un «quadro» il cui aspetto ambiguo e cangiante consente a chi lo guarda di proiettarvi ciò che desidera trovarvi.

d) D'altra parte nel romanzo la vera materialità del paesaggio è in quei segni neri sulla carta bianca, in quel corpo del testo che è la scrittura. E la consapevolezza dell'ambiguità di questo mezzo espressivo, del suo essere artefatto e quindi asservibile a diverse esigenze, dei rischi in essa insiti, si esprime non solo in un particolare modo di confezionare il prodotto letterario, ma soprattutto, a più riprese nel corso del romanzo, ogni volta che divengono oggetto di narrazione, e di suggestioni che possono essere definite a pieno titolo metaletterarie, alcuni testi scritti, esempi di generi letterari specifici: l'epistola, il diario, il romanzo.

Già il racconto iterativo delle finte lettere, scritte e lette dalla nonna alla piccola Rita, e «firmate da Gesù», come «mezzo di rimprovero dolce ma anche solenne» «per le mie piccole mancanze», evidenzia la funzione magica, metamorfica della scrittura: le missive servono a «trasformare ogni

mio fallo in una nuova occasione per scambiare lagrime e baci» (p. 9).⁴²

Per questo più tardi, a scuola dalle suore, l'abilità di Rita nel «componimento» sarà «virtù mal gradita», «quasi imputata a difetto» (p. 23): don Paolo chiarirà in seguito che cura formale e sincerità paiono incompatibili, riferendosi alle capacità che Rita mostra di possedere nella sua scrittura epistolare:

Vi sono passi così freddi e ornati, nei quali mostrate tanto il desiderio di esibirvi, che dubito rileggendoli della vostra ingenuità (p. 50).

Ritorna qui l'opposizione caldo/freddo, in cui il secondo termine si carica di valenze negative, tanto che Rita prima, e don Paolo poi, si sentono in dovere di giustificare l'eccessiva freddezza della propria prosa.⁴³

Della perizia compositiva è parte integrante il suo stesso occultamento, tanto che solo la rilettura del prodotto finito consente di coglierne la plurivocità e, in fin dei conti, l'ambiguità⁴⁴. Al processo, il cui primo giorno è stato tutto occupato dalla «lunga lettura delle lettere scritte da Rita» (p. 166),

L'accusa nella sua arringa ha insistito sopra le lettere, sostenendo che in esse Rita non aveva scopo, tranne una insensata e frenetica esibizione delle proprie ignominie, propria dei criminali [...].

⁴² Le lettere stesse si trasformano in oggetti-feticcio, sulla cui materialità (a preferenza che sul contenuto) si concentra l'attenzione: «Ma il principale compenso era sempre la lettera, che avevo ricevuto in dono. Mi deliziavo di rileggerla e stringerla; a tavola la tenevo aperta e premuta sulla tovaglia, spesso con le due mani» (p. 11).

⁴³ Rita se la cava con un paradosso che, invece di spiegare le ragioni di una certa modalità espressiva, la dichiara inevitabile: «Giunta a narrarvi le ore più intense della mia vita, non posso far altro che metterle in una serie di notizie inerti; appunto perché mi sconvolgono, io non so accalorarle» (p. 84). Don Paolo, per parte sua, nell'ultima lettera, in cui rende ragione del proprio comportamento a don Carlo Rivello, contrappone esteriorità ad interiorità: «Mentre vi scrivo questa lettera fredda, nella mia fantasia piango e singhiozzo, e mi confesso con strazio» (p. 173).

⁴⁴ È Don Paolo a rilevare questo a proposito delle lettere di Rita, ma sarebbe applicabile anche alle sue ed a quella degli altri personaggi: «La lettera che vi rinvio, confrontata col vostro contegno di fronte a me, e quella spedita a don Scarpa, che ho voluto rileggere, mi hanno fornito un concetto chiaro di voi» (p. 49); «Ho riletto a una a una tutte le vostre lettere, anche quella a don Scarpa, ed ho avuto conferma che eravate sempre cosciente della vostra malizia, che vantavate fingendo di giustificarla» (p. 159).

La difesa ha [invece] cercato di sostenere che Rita è una squilibrata e dovrebbe essere posta in una casa di cura (p. 169).

Si può notare qui l'eterogeneità degli elementi che sono sottoposti a giudizio, che insinua una contrapposizione fra mondo delle parole, che per assurdo sarebbe quello i cui 'eventi' vengono condannati, e mondo dei fatti, o dell'esistenza umana, nel quale accadono delitti, ma nel quale pure si colgono elementi che raccomandano l'indulgenza.

Una forma di scrittura di cui si evidenzia nel romanzo la funzione positiva rispetto alla vita è quella del diario quotidiano, tenuto da Rita fin dalla pubertà, come «sfogo» e «sollievo»: «scrivevo pagine impetuose e affannose, con cui narravo il passato a me stessa» (p. 25 – allora non scriveva in modo freddo!). Più che di diario, si tratta di una forma di autobiografia («In esso passava tutta la mia semplice vita, dall'infanzia a quei giorni», p. 79), e serve, nella dinamica romanzesca, a mostrare il gioco mistificante dei vari piani temporali attivati.⁴⁵ Rita, infatti, racconta di aver scritto allora, ma confessa pure di aver riletto in un recente passato, per attingervi «i miei sentimenti confusi, oggi che ne ho bisogno» (p. 26). Anche questa scrittura si offre dunque come prova, in una narrazione che tende tutta al processo (quello che Rita dovrà subire, ma anche come modello formale), cercandovi una risoluzione dei problemi proposti; si tratta però di una prova inquinata, nel momento in cui viene filtrata attraverso la scrittura epistolare di Rita nel presente:

anche ora, guardandolo, e rileggendolo con lagrime, penso che senza il suo aiuto né avrei potuto capirmi, né sostenere tante prove (p. 79).

La capacità creativa di Rita si spinge fino a 'scrivere'

[...] un romanzo sopra un chimerico idealismo maschile, popolato di gente che per amore trascura il possesso, del quale il signor X era il protagonista apparente, ed il mio amico quello vero (p. 78).

⁴⁵ Il «doppio piano temporale su cui poggia la composizione» è stato analizzato da Catalano in *Guido Piovene*, in AA.VV. *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano 1963, II, p. 1438. Probabilmente la questione è più complessa, e meritevole di studi ulteriori.

Ma proprio il genere letterario più formalizzato è oggetto del maggior spregio: ne viene sottolineata la funzione compensatoria e di deformazione del reale che ci riporta alle lettere «di Gesù» da cui siamo partiti (non a caso i romanzi, come le epistole, inducono le lettrici a trasformarsi in scrittrici esaltate):

leggevo [è la madre che scrive] *I fratelli Karamazof* [...] e quando il libro parlava di Alioscia, la mia immaginazione gli dava una faccia di donna, quella di Rita [...]. Per la stessa illusione io la credetti più forte di ogni influenza e la lasciai usare liberamente della mia libreria, cosa di cui oggi mi pento [...]. Rita passava le giornate e le notti leggendo romanzi da adulti [...]. Dalle letture usciva tutta esaltata, e si sfogava scrivendo un certo diario, che non volle leggermi mai (p. 94).⁴⁶

Benché Rita dichiari i limiti della sua perizia di artigiana del linguaggio nel narrare a don Paolo le proprie vicende («s'io avessi l'arte di darvene un'idea precisa, forse sareste meno aspro nei vostri giudizi», p. 79), nell'unico momento di abbandono e di felicità in cui riusciamo a spiarla, quasi per un attimo quel velo che le scende sugli occhi tutte le volte che viene scrutata si fosse alzato, la scopriamo gioiosa e divertita proprio dalla sua abilità a giocare con le parole:⁴⁷

Qui tutti credono che io, superati i miei dubbi, accetti la mia sorte non solo con rassegnazione, ma addirittura con sollievo. Poco fa ho chiesto alla superiora il permesso «di ritirarmi a meditare sulla mia prossima fortuna». Naturalmente ha capito a suo modo e, oltre a darmi il permesso, si è complimentata con me del mio fervore (pp. 129-130).

Mentre lei ha ormai impegnato don Paolo a farla fuggire, e attende con gioia il fatidico istante, la superiora, convinta che Rita si sia ormai

⁴⁶ E Rita dirà, parlando della superiora del convento: «Io rappresento il romanzo per quell'anima piccola e innamorata dell'intrigo; io sola con i miei dolori, le agito e scaldo la vita» (p. 124).

⁴⁷ Anche in *Lady Susan* troviamo a più riprese osservazioni che legano una buona capacità di espressione verbale alla mistificazione. Catherine Vernon dice di Lady Susan: «[she] talks very well, with a happy command of language, which is too often used I believe to make black appear white»; «she talks vastly well, I am afraid of being ingenuous or I should say she talks too well to feel so very deeply» (ed. Penguin, pp. 50 e 63).

arresa alle numerose pressioni, cerca di mettersi la coscienza a posto facendola perfino incontrare con don Scarpa, il sacerdote cui si era rivolta in prima istanza per chiedere aiuto, e che le aveva risposto in modo piuttosto superficiale e approssimativo. E ancora Rita si diverte:

Dopo la Messa ci trovammo in parlatorio e io stessa dovetti portargli il caffè su un vassoio. Mi fece altre congratulazioni e mi disse: "Vedete che avevo ragione? Non erano tutte incertezze prive di consistenza, riscaldi della gioventù? Peccato che, come suora, dobbiate bandire lo specchio, perché se poteste guardarvi, vedreste che pace, che ardore vi si legge negli occhi". Risposi: vorrei soltanto farmi vedere da voi tra qualche giorno. Non dite che sono bugiarda: ero troppo felice (p. 131).

4. La struttura e il giudizio.

Gli interrogativi morali che hanno trovato una propria espressione nelle opposizioni, nei temi e nelle figure stilistiche di cui si è parlato, si inscrivono tutti nella cornice di una struttura che sarebbe chiamata a comporli in unità, se non a risolverli.

Ma già il titolo, *Lettere di una novizia*, dice il falso e depista il lettore: solo 12 lettere su 42 sono scritte da Margherita Passi (altrettante ne scrive don Paolo Conti), benché siano le più lunghe e quelle su cui si incardina tutta la vicenda. Sua funzione è senz'altro quella di porre il romanzo nell'alveo di una tradizione di genere e, al tempo stesso, quella di evocare un ambiente e una situazione, con le connotazioni un po' morbose che ne hanno caratterizzato la trasposizione letteraria.⁴⁸ Tutta la macchina narrativa sembra muoversi più su parole che su fatti. Al processo il giudice chiederà a Rita:

⁴⁸ Parlando della Gertrude manzoniana, M. David ha notato che «Il tema [della malmonacata] ha sedotto Diderot e Stendhal, Huysmans e Philarète Chasles, Rosini, Leopardi (cfr. *Poesie e prose*, Milano 1953, t. I, p. 691), Fusinato, Pindemonte (*Lettera di una monaca a Federico IV*), Nievo, Verga, la Serao, come pure Casanova; oggi ancora con Piovene, Dàuli, Arpino, e Silone, la fortuna del tema non si può dire esaurita» (cfr. *Letteratura e psicanalisi*, Milano 1967, p. 353, n. 15).

Non vi rendete conto che vi siete agitata per un pericolo in gran parte fittizio? E che con un po' di franchezza, ricorrendo a chi tocca, potevate tornare a casa vostra senza danno? (p. 169)

Una vicenda sul nulla, in qualche modo, costruita almeno nella sua prima parte (fino alla lettera XXII, quella della «confessione totale» di Rita) con una struttura a spirale: le lettere ritornano sempre sugli stessi eventi del passato, con un movimento sempre più ampio, nel quale nuove rivelazioni illuminano a posteriori zone lacunose di quelli che erano sembrati così dettagliati e minuti resoconti precedenti:

Riprendo ora il racconto che nella mia ultima lettera (e me ne pento) non ho avuto il coraggio di continuare fino in fondo (p. 117).⁴⁹

A Rita è affidato il compito di avviare la vicenda epistolare, che viene a configurarsi graficamente come una rete tessuta da tante mani: al centro di essa si situa però un campo magnetico i cui poli sono Rita e don Paolo, le cui lettere occupano in maniera quasi esclusiva la zona centrale del romanzo (lettere X-XXX), dopodiché si creerà nuovamente l'effetto-rete. Nella prima metà – quella dedicata al passato – si ricostruisce progressivamente «tutto il vero, o almeno quello che vi era accaduto» («il vero dell'anima non l'ho mai aspettato da voi», dice don Paolo, ma è proprio il «vero dell'anima» che tutta la vicenda sarebbe chiamata a svelare),⁵⁰ attraverso approssimazioni successive che fanno perno sulle lettere I, XV, XVIII e XXII di colei che viene chiamata prima Margherita Passi, e che dalla lettera X in poi sarà chiamata Rita.⁵¹

La seconda parte (lettere XXV-XXXV) è quella in cui le lettere cessano di essere eventi in sé, perni-motore della vicenda, ma diventano occasioni di narrazione e di commento su fatti che accadono fuori di esse (la fuga prima, il secondo omicidio poi), di cui esse costituiscono il con-

⁴⁹ Specularmente, don Paolo definisce quelle di Rita «abili e gradual menzogne» (p. 115).

⁵⁰ Martignoni distingue giustamente: «la verità dei fatti, non quella dei sentimenti» (cfr. *Nota introduttiva* cit., p. 251).

⁵¹ Anche don Paolo Conti dalla lettera XV in poi diventerà don Paolo.

trappunto momento per momento, in contemporanea, come accade solitamente nel romanzo epistolare della tradizione letteraria.

Si apre con la lettera XXXVI di Michele Sacco la terza parte del romanzo, che consiste nuovamente di resoconti di fatti già accaduti, e non accompagna più la vicenda nel suo farsi.

La 'malafede' di Rita, e soprattutto le sue atroci conseguenze, si svelano progressivamente nel corso della narrazione, con quel procedere «a scatti» consentito dalla forma epistolare,⁵² che si presta particolarmente bene alla rappresentazione dei «colpi di scena» dell'anima così cari e congeniali a Piovene. Intanto tutte le sue confessioni ulteriori, fino alla 'totale', nascono sempre da una costrizione da parte di coloro cui chiede aiuto, e a ben vedere sono anch'esse motivate dal desiderio di non perdere la benevolenza (o la complicità). Per assurdo (e non troppo), le maggiori prove a suo carico, non sono tanto le azioni di cui è accusata (l'omicidio di Giuliano, di cui abbiamo più di una versione, o l'ignobile visita all'amante di sua madre per chiedergli di abbandonarla per essere lei stessa finalmente libera di vivere la propria storia d'amore, che essendo raccontata da Elisa potrebbe essere frutto della sua volontà di screditare la figlia), ma le lettere-azioni: quella anonima, di cui ammetterà la maternità al processo (p. 166), ma soprattutto quelle contemporanee a don Paolo e a Michele Sacco, che le verranno addebitate anche al processo e che scatenano la catastrofe finale, di cui il lettore verrà a conoscenza attraverso la narrazione *après coup* di Michele stesso.

Eppure la sua colpevolezza non è affatto scontata, almeno sul piano delle intenzioni, che sono quelle che contano e al tempo stesso, e forse proprio per questo, quelle su cui non si riesce a sapere la verità. Là, infatti, dove abbiamo finalmente una voce, uno sguardo, un punto di vista esterno che potrebbe garantirci una 'oggettività' di giudizio (è la lettera XXXVII, scritta da Don Camillo Molin - è la sua unica - a don Carlo

⁵² Lo ha notato Catalano, *op. cit.*, p. 78. Nel corso del romanzo Rita si svela anche sempre più maligna nei confronti degli altri, in quanto non perde occasione per fare commenti negativi su ogni persona di cui le capita di parlare (Zaira, Giacomo, la superiora...). All'inizio invece vantava un pudore e un desiderio estremo di non parlare male di nessuno, tanto che non avrebbe raccontato gli episodi accaduti a casa quando aveva 16 anni proprio per non mettere in cattiva luce sua madre.

Rivello, che gli ha chiesto di assistere al processo e di riferirgliene), veniamo respinti nella constatazione che «non si è mai veduto un caso più contraddittorio» e che «gli eventi che [il giudice] dovrà giudicare sembrano frammentari, confusi, insensati». Richiesto esplicitamente di un giudizio sul «vero dell'anima», don Camillo si vuole «sincero» e si esprime attraverso un paradosso: «la credo buona e docile in superficie; proprio per questo mi sembra però irriducibile, ribelle ad ogni redenzione, assolutamente dannata». ⁵³

Se la *Prefazione*, in molti altri romanzi epistolari, è il luogo in cui il narratore si assume le proprie responsabilità, offrendo una prospettiva dalla quale guardare la vicenda, affidata poi tutta a voci altrui, nel caso di Piovene essa non concede nessuna credibilità alla finzione epistolare: l'«io» che la scrive è quella di un autore che si pone senza mediazioni come narratore, *deus ex machina* di una vicenda in cui si dichiara personalmente coinvolto: ⁵⁴

I personaggi di questo romanzo, sebbene diversi tra loro, hanno un punto comune: tutti ripugnano dal conoscersi a fondo [...]. Resta da spiegare perché io abbia descritto in modo così esclusivo gente di quella specie. Perché non avrei potuto fare diversamente [...]; la qualità umana di questo libro è, piaccia o non piaccia, la mia, s'intende come scrittore (p. 3).

La sua riflessione è al tempo stesso ideologica, psicologica e di tecni-

⁵³ È uno di quei cortocircuiti logici, che eludono le questioni invece di risolverle, di cui si possono vedere altri casi nel corso della narrazione. Per esempio don Giuseppe Scarpa, nella prima lettera alla superiora del convento, mentre sembra rivolgersi a lei per una conferma della propria superficiale opinione, in realtà le costruisce una risposta obbligata: «Così penso, anche perché, se fossero cosa più seria ve ne sareste già accorta da un pezzo e vi avreste messo riparo» (p. 29). Oppure Rita costruisce un ragionamento usando come elemento della dimostrazione ciò che invece andrebbe dimostrato: «Questa segretezza [della corrispondenza] ripugna certo più a me che a voi [don Paolo], ma io non avrei mai pensato di usarla se non lottassi per la mia stessa vita. E perché ne patisco sento un'avversione maggiore verso ciò che mi vieta di vivere con sincerità» (p. 99).

⁵⁴ «L'universo discorsivo di Piovene è tutto dentro il bisogno di confessione (operata quasi sempre per simulare, non per conseguire la verità), l'espressione in prima persona, le tecniche paraletterarie: lettera, diario, forme di documentazione che consentono l'avvicinamento a un ideale di registrazione non mediata», A. M. Mutterle, *Piovene e l'antico come estasi*, «Studi novecenteschi» XI (27), giugno 1984, p. 75.

ca narrativa⁵⁵:

La morale fanatica della chiarezza interiore non è utile all'arte in quanto combatte e distrugge il mondo dei sentimenti, che quando essa interviene paiono tutti fittizi, non perché siano tali, ma perché giudicati secondo una regola estranea che li fa parere illusioni. Ma quello che scrivo ha motivi anche più gravi dei motivi dell'arte. [...] Ognuno di noi, come medico, nel suo animo deve saper rischiarare o abbuiare, ricordare o, se occorre, lasciar cadere nell'oblio, e regolare la chiarezza interiore con una specie di umana diplomazia (pp. 4-5).

La *Prefazione alla Gazzetta nera* chiarisce alcuni presupposti che in quella di *Lettere di una novizia* erano rimasti impliciti: la narrazione viene esplicitamente proposta come risposta ai propri bisogni personali («e non mi duole sacrificare una parte della mia fantasia al mio proposito di documentare me stesso») e contemporaneamente come ricerca di senso e di più profonda comprensione di sé e del mondo (le prefazioni sarebbero «assaggio del terriccio morale dal quale il libro è germinato»). Fra le due dimensioni, quella della vita vissuta e quella del pensiero, della riflessione critica su di essa, infatti, non ci sarebbe opposizione ma continuità: «Questo è il mio modo di pensare, o meglio questo è il mio modo di essere».

La necessità di «spiegare» che dà origine alla prefazione, risponde probabilmente alla consapevolezza da parte di Piovene di non aver 'risolto' narrativamente nel testo i temi morali e i conflitti psicologici fondanti la sua scrittura, ma la prefazione a sua volta non fa che aumentare l'effetto del labirinto di specchi, perché ci rimanda ancora una volta l'immagine dello stesso tipo psicologico e morale che è in scena nel testo.

Secondo Catalano i fatti narrativi finiscono per dare torto alla teoria espressa da Piovene nella *Prefazione*, mostrando suo malgrado che l'«umana diplomazia» può essere ben più pericolosa della paventata «empia chiarezza»,⁵⁶ ma in realtà è proprio la *Prefazione* che confonde definitivamente le acque allo scopo di impedire la formulazione di un giudizio

⁵⁵ Sulla «narrativa come totalità» nell'impostazione di Piovene, che comprende «riflessione» e «esperienza personale e concreta», posizione originale nel panorama della prosa italiana del dopoguerra, cfr. G. Pullini, *Piovene romanziere*, in *G. Piovene cit.*, pp. 30-33.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 81.

univoco. Se ne era accorto già Pancrazi, rammaricandosi che questa non segnasse «il distacco e il giudizio dello scrittore», necessario «in un romanzo epistolare, che in un certo senso è affidato tutto alla penna altrui»: ⁵⁷ nel riconoscersi malato della stessa malattia dei suoi personaggi, ⁵⁸ Piovene «intinge la penna nel loro stesso calamaio» ⁵⁹ e scrive una prefazione tutta interna al quadro morale del racconto, che non si pone veramente come contraltare ideologico alla fine tragica dei suoi personaggi, ma entra pienamente nel gioco narrativo, ad accrescerne ulteriormente l'ambiguità.

⁵⁷ Pancrazi, *Romanzo epistolare di Guido Piovene* cit., p. 120 (il saggio è del 1941).

⁵⁸ L'ombra di discredito che il riconoscersi malato della stessa malattia dei propri personaggi getta sullo statuto del narratore è stato oggetto di alcune mie osservazioni riferite al caso della narratrice Elisa in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, per le quali cfr. Fumi, *Il sortilegio della menzogna*, in *Studi in onore di L. Blasucci*, Lucca 1995.

⁵⁹ Pancrazi, *ibidem*.

Margherita Ganeri

Il naufragio dell'iper-romanzo intertestuale:
L'isola del giorno prima di Umberto Eco

Umberto Eco è forse lo scrittore che ha maggiormente polarizzato l'attenzione della stampa letteraria italiana lungo l'arco dell'ultimo quindicennio. Il successo dei suoi romanzi è il prodotto di un fenomeno che presenta peculiarità in buona parte inedite per il mercato editoriale italiano: prima fra tutte la promozione dell'autore a personaggio-divo. Se i maggiori consensi di pubblico degli ultimi anni sono stati ottenuti, nel nostro paese, da romanzi storici, *Il nome della rosa* (1980) è stato il libro che ha superato ogni record di vendita, imponendosi come il «caso» per eccellenza del mercato letterario italiano.¹ Sulla scorta del successo del primo libro, al lancio del secondo, *Il pendolo di Foucault* (1988),² è stata riservata una strategia promozionale imponente che ha coinvolto pressoché tutte le testate giornalistiche nazionali prima ancora dell'uscita del libro. Il clima di attesa si è trasformato in un vero e proprio giallo quando

¹ Secondo stime offerte dalla casa editrice Bompiani alla fine degli anni Ottanta, il romanzo avrebbe venduto due milioni di copie in Italia e più di dieci milioni nel mondo. Secondo altre stime ricavate da dichiarazioni di operatori del settore, le vendite avrebbero raggiunto i ventisei milioni di copie. Tradotto in ventinove lingue, il libro è diventato quasi ovunque un *best-seller*. La produzione del film omonimo per la regia di Jean-Jacques Annaud (1986) ha contribuito al rilancio delle vendite, che sono proseguite a ritmo costante per tutto il decennio degli anni Ottanta. Cfr. M. Ganeri, *Il «caso» Eco*, Palermo 1991.

² Anche *Il Pendolo di Foucault* raggiunse un alto tetto di vendita, soprattutto nei primi mesi dopo la pubblicazione. I risultati furono tuttavia inferiori alle aspettative e di gran lunga meno sensazionali di quelli del precedente romanzo.

il riserbo sul contenuto del romanzo è stato infranto dalle rivelazioni di un giornale di provincia,³ che ha fornito alcune anticipazioni sulla trama. Da quel momento si è scatenata una caccia allo *scoop* di dimensioni macroscopiche, che ha catalizzato l'attenzione dei mass media per più di due mesi. Non desta quindi meraviglia che anche il lancio dell'*Isola del giorno prima* (1994) sia stato di dimensioni eccezionali. Studiato con grande ocularità, ha avuto inizio anch'esso molto prima della pubblicazione del libro, grazie alla collaborazione delle più importanti testate giornalistiche. Nella settimana designata per l'uscita in libreria, la stessa della Fiera del libro di Francoforte, «L'Espresso» e «Panorama» hanno dedicato ampi servizi all'avvenimento. Il primo ha regalato l'anticipazione del capitolo iniziale del romanzo, il secondo un'intervista allo scrittore accompagnata da un corposo corredo di trafiletti informativi e pubblicitari.⁴ Si trattava di articoli unanimemente encomiastici e apologetici in cui si gridava al miracolo letterario, al capolavoro. Roberto Cotroneo, ad esempio, scriveva che nel nuovo romanzo Eco «cura in modo quasi maniacale il linguaggio, le espressioni, e le descrizioni». Luciano Berio che «è il libro più musicale che io abbia mai letto». Dalle pagine della «Rivista dei libri», Furio Colombo confermava che:

il linguaggio domina la narrazione e la crea, in un concerto di voci di una tale armonia e complessità da acquistare la istantanea facilità comunicativa della musica.⁵

³ Si tratta de «Il giornale del Ticino». Il giornalista ben informato è Paolo Di Stefano.

⁴ Il servizio de «L'Espresso» si intitola *Anticipazioni. Il nuovo romanzo di Umberto Eco. E il naufragar m'è dolce in questo mare* (7 ottobre 1994, pp. 20-32); L'articolo di Cotroneo è intitolato *Il terzo romanzo di Eco. Come leggerlo: Rosa, pendolo, isola. Del primo ha l'unitarietà. Del secondo il gusto di stupire. Ma che cos'è "L'isola del giorno prima"? Un'ossessione? Una meta irraggiungibile? L'oggetto del desiderio?*. Il servizio include anche un articolo di Luciano Berio, *Leggetelo, anzi ascoltatelo: è musica*. Il servizio di «Panorama» (7 ottobre 1994, pp. 78-89) comprende un'intervista a cura di Roberto Barbolini, *Best-seller annunciati. Una guida eccezionale per il libro più atteso dell'anno: La carica del Seicento. Un naufrago su una nave deserta e un'isola irraggiungibile. Il tutto ambientato in un secolo di passaggio. Proprio come il nostro*. L'intervista è accompagnata da un trafiletto sui libri più letti di Eco, *Lo scaffale di Umberto Eco*, una raccolta di passi dello scrittore, *Concetti e battute*, un articolo di Manuela Grassi, *Scrivilo ancora, Eco*, e un'intervista a Giuseppe Galasso a cura di Mario Ajello.

⁵ F. Colombo, *L'isola di Eco*, «La rivista dei libri», ottobre 1994, p. 6.

Dopo la pubblicazione del libro, molti critici scesero in campo, soprattutto per esprimere pareri negativi. Nell'insieme, l'accoglienza fu tiepida. All'entità del lancio non seguì un dibattito paragonabile a quello suscitato dal primo romanzo e, in misura minore, dal secondo. Durissime le stroncature di Giulio Ferroni⁶ e Vittorio Spinazzola,⁷ seguite dalle osservazioni solo apparentemente più blande di Remo Ceserani.⁸ Dopo poche settimane anche i media cominciarono a registrare la fredda accoglienza del romanzo. Come del resto era già in parte avvenuto per *Il Pendolo di Foucault*, l'atteggiamento dei grandi settimanali si modificò in relazione all'andamento commerciale del libro. È significativo in questo senso un articolo pubblicato da «Panorama» nella prima settimana di Novembre.⁹ Facendo il punto delle polemiche, si riconosce qui che «il coro preliminare degli osanna ha provocato un curioso effetto boomerang» ritortosi alla fine contro il libro. In generale, però, si deve notare che anche il livello degli interventi critici e polemici rimane sottotono. Se si confrontano i contenuti delle discussioni suscitate dai romanzi di Eco con quelle sulla *Storia* di Elsa Morante, si può notare quando sia stato rapido e devastante, dopo la fine degli anni Settanta, il crollo dei valori culturali. Dalla stagione dell'impegno si è passati a quella del disimpegno. Affiora con evidenza la forza del processo di de-istituzionalizzazione della letteratura, quale valore etico-

⁶ In un articolo intitolato *Seicento alla deriva*, in *Ecologia. Due opinioni a confronto sull'Isola del giorno prima*, «L'Unità», 24 ottobre 1994, p. 8, Ferroni giudica la struttura e la scrittura dell'*Isola del giorno prima* «schiacciate dal peso di ambizioni eccessive». Il critico è però ancora più drastico in un articolo firmato con lo pseudonimo di Gianmatteo Del Brica, *L'isola di Eco e noi naufraghi in un mare di recensioni*, «Reset», ottobre 1994, pp. 14-15.

⁷ Quella di Spinazzola non è una stroncatura esplicita. Il critico si limita ad una descrizione dell'opera e non esprime alcun apprezzamento, né in positivo né in negativo, sulla sua riuscita, *L'illuminista fa naufragio*, «L'Unità», 24 ottobre 1994, p. 8.

⁸ Ceserani definisce il romanzo «gabinetto delle meraviglie della scrittura letteraria [...] che contiene anche reperti di dubbia provenienza e veri e propri falsi», *Nuotare in un mare pescoso*, «L'indice», n. 11, dicembre 1994, p. 6. In un articolo successivo il critico definisce l'opera «un tipico prodotto della letteratura postmoderna», *Postmoderno, che male vi fa?*, «Il manifesto», 20 gennaio 1995, p. 35.

⁹ R. Barbolini, *Si può parlare male di re Umberto? Per anni è stato il guru della sinistra post '68. Ora il suo nuovo romanzo è sotto il fuoco incrociato dei critici e dei lettori. In-sofferenti di moda e tabù*, «Panorama», 4 novembre 1994, pp. 52-53.

politico e la sua sempre più marcata riduzione a spettacolo.¹⁰

I romanzi di Umberto Eco andrebbero considerati come tasselli di un medesimo *work in progress* in cui l'autore sperimenta tentativi di risposta a questioni d'attualità e a problemi teorici sollecitati dal dibattito culturale e letterario contemporaneo. La questione della «narrativa storica» è centrale nella produzione di Eco. Tutti e tre i romanzi, nonostante le molteplici differenze visibili anche sotto il profilo del genere, possono essere definiti «neostorici», pur all'interno di un quadro postmodernista in cui le opere sono espressamente «plurigeneriche».¹¹ È interessante però notare che le peculiarità del genere si affievoliscono progressivamente negli ultimi due libri, rispetto al primo. *Il pendolo di Foucault* è meno storico del *Nome della rosa* e *L'isola del giorno prima*, nonostante le apparenze, lo è meno del *Pendolo di Foucault*. Questo fattore trova le sue ragioni all'interno della poetica di Eco.

L'Isola narra la storia di Roberto de la Grive, un monferrino della famiglia dei Pozzo di S. Patrizio, dopo il naufragio della nave Amarilli su cui si trovava nel 1643 per compiere una missione segreta ordinata dal cardinale Giulio Mazzarino. La trama, piuttosto lineare, è caratterizzata da un'azione ridotta ai minimi termini. Il naufrago approda su un flauto olandese,¹² af-

¹⁰ Può essere utile interrogarsi sull'atteggiamento che Umberto Eco assume all'interno del meccanismo promozionale che lo riguarda in prima persona. In un'intervista rilasciata a Fabio Gambaro, lo scrittore dichiara: «in Italia non esiste quasi più la critica militante: alle recensioni si preferiscono le anticipazioni, le interviste e le polemiche artificiali. Il risultato è che spesso i libri sono recensiti dai rispettivi autori. In quanto autore ne soffro molto: preferirei avere una recensione negativa nata dalla riflessione, piuttosto che essere personalmente costretto a parlare di un mio libro. Purtroppo è assai difficile sfuggire a questo gioco». Da un lato lo scrittore mostra una consapevolezza esplicita dei rischi insiti in un certo tipo di promozione pubblicitaria. Dall'altro, pur non avendone bisogno, visto il successo raggiunto, non sembra far nulla per sottrarsi. La citazione è tratta da U. Eco, *L'identità culturale italiana*, intervista a cura di F. Gambaro, in AA.VV., *Tirature '94*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano 1994, pp. 356-357.

¹¹ Alla definizione di romanzo neostorico se ne possono affiancare infatti molte altre, tutte legittime. Scrive Spinazzola: «Eco ha voluto restituirle a complessità del mondo che evoca mediante l'assemblaggio di modelli di genere diversi: romanzo storico e romanzo di idee, narrativa d'avventure e di stati d'animo, di erudizione e di fantascienza», *L'illuminista fa naufragio* cit., p. 8.

¹² Si tratta di un «fluyt olandese, o flauto, o flute, o fluste, o flyboat, o fliebote, come variamente si chiamavano quelle navi da commercio e di media stazza, solitamente armate con una decina di cannoni», Eco, *L'Isola del giorno prima* cit., p. 11.

fondato al largo di una terra sconosciuta ma rimasto in buone condizioni e abitato da un misterioso gesuita tedesco, padre Caspar Wanderdrossel. La nave si trova al centro di una grande baia, ai cui lati si estendono i lembi dei promontori di un'isola. Tra la nave e la costa scorre il 180° meridiano, quello del cambio di data. Per questo l'isola è detta del giorno prima. Dalla sua postazione acquatica, Roberto vede la vegetazione lussureggiante e gli animali tropicali di cui non conosce il nome. Egli non può raggiungere l'isola, perché non sa nuotare, particolare apparentemente banale ma che regge tutta la struttura interdittiva del romanzo. Vista la propria condizione di inattività, il protagonista prende a scrivere lettere alla donna amata, Lilia. Affiorano in esse i brandelli del suo passato, l'assedio di Casale, il soggiorno a Parigi, gli ambienti delle «preziose» dell'Hotel Rambouillet, i ricordi amorosi. Al contempo emerge il piano delle riflessioni filosofiche e scientifiche, astronomiche e geografiche, legate alle più importanti dispute del tempo, come quella sul «punto fisso». Il protagonista scopre un esperimento segreto condotto dallo scienziato Byrd per individuare il meridiano zero. Si tratta di un esperimento sadico consistente nel provocare a un cane una ferita la cui piaga deve essere costantemente mantenuta aperta tramite l'applicazione della «polvere di simpatia». Le reazioni chimiche della polvere sulla ferita del cane e sul coltello che ha provocato la ferita consentono di calcolare anche a distanza i meridiani attraversati dalle navi nelle varie fasi di navigazione. È il gesuita a mostrare infondato l'esperimento di Byrd. Caspar propone un altro metodo per individuare il meridiano zero. Esso potrebbe essere avvistato da una «specola» collocata su un determinato promontorio dell'isola. Prima del naufragio della nave, il prete tedesco aveva compiuto una circumnavigazione per individuare il punto esatto. Poiché ora non può più raggiungere la costa, il suo proposito, risoltosi peraltro in fallimento, è quello di insegnare a Roberto a nuotare. Dopo la scomparsa di Caspar, avvenuta in mare nel tentativo di raggiungere l'isola, Roberto cerca di arrivare alla barriera corallina, ma viene punto da un velenoso pesce-pietra. In preda al delirio, torna sulla nave, dove ricompare il fantasma di padre Caspar nei panni di Ferrante, il fratello «cattivo» del protagonista. Il nostro riesce a sopravvivere grazie al ricordo della madre. Ma

il suo destino si compie dopo l'ennesimo tentativo di attraversare il mare.

Tutto il romanzo è giocato sulle figure del doppio e dello sdoppiamento. La contrapposizione al tempo stesso spaziale e temporale tra i due luoghi della narrazione, la nave e l'isola, appare strettamente collegata allo sdoppiamento del protagonista in Ferrante. Anche le ricostruzioni memoriali di Roberto trovano il loro corrispettivo nello sdoppiamento spaziale della scena narrativa. La bipolarità tra il presente e il passato corrisponde a quella tra l'*hic et nunc* di Roberto e l'oltre metaforico dell'isola. Sulla metafora dell'isola come luogo utopico di congiunzione tra presente e passato, Eco imbastisce un'ampia trama di riferimenti filosofici. Si va da Raimondo Lullo a Giordano Bruno, da Cartesio a padre Atanasio Kircher.¹³ Le citazioni colte sono assai numerose. Una fra esse è quella della colomba color arancio che Caspar sostiene di aver visto nei cieli tra l'isola e la nave. Allegoria dell'amore, della libertà e al tempo stesso dell'impossibilità di raggiungerli, la colomba color arancio ha un'origine mitica, visto che si trovava, come ricorda lo stesso Caspar a Roberto, nel Cantico di Salomone. Nei passi dedicati alla descrizione dell'animale scatta uno dei più complessi giochi intertestuali del libro. Caspar infatti dice che essa «si leva come l'aurora, fulgida come il sole, *terribilis ut castrorum acies ordinata*».¹⁴ Si tratta dei versi del Cantico, già utilizzati per descrivere la fanciulla senza nome di cui si invaghisce Adso da Melk nel *Nome della rosa*. Il riferimento serve a rafforzare la valenza

¹³ In merito alla questione dei meridiani, osserva Ferroni: «Eco si è immerso nella storia della tecnica, della geografia, dell'astronomia, e da lì si è affacciato sull'intero orizzonte della scienza e della filosofia seicentesca, accumulando moltissimi dati, offrendo godibili squarci divulgativi, ma pretendendo poi di dire la propria, a partire da là, sui "massimi sistemi" del mondo e della vita e sulla relatività dello spazio e del tempo. Ma questo vario almanaccare geografico, scientifico e filosofico tocca nodi di noiosissima e inconcludente cavillosità», *Seicento alla deriva* cit., p. 8.

¹⁴ Eco, *L'Isola del giorno prima* cit., p. 258. È interessante notare la descrizione dell'uccello, perfetto esempio di metafora esplicita in cui tocca un vertice il gusto stilistico del romanzo: «Aveva un breve sottogola dorato come la punta delle ali, ma il corpo, dal petto sino alle penne della coda, dove le piume sottilissime sembravano i capelli di una donna, era (come dire?) – no, rosso non era la parola adatta... Rubbio, rubeo, rossetto, rubeolo, rubescente, rubecchio, rossino, rubefacente, suggeriva Roberto. *Nein, nein*, si irritava padre Caspar. E Roberto: come una fragola, un geranio, un lampone, una marasca, un ravanello; come le bacche dell'agrifoglio, il ventre della tordela o del tordo sassello, la coda del codiroso, il petto del pettirosso...», *Ibidem*, pp. 257-258.

della colomba quale allegoria dell'amore. La colomba è al tempo stesso una figura della donna amata e dell'amore, inteso sia in senso filosofico che teologico.

L'intertestualità è una scelta consapevole dell'autore, che chiama direttamente in causa la bloomiana «angoscia dell'influenza». I rimandi intertestuali non mancano su nessuno dei piani della narrazione, tanto che, come per i precedenti romanzi di Eco, anche per l'ultimo vale la definizione di «iper-romanzo intertestuale». Al gioco intertestuale si affianca un esplicito gioco metatestuale visibile anche al livello dell'intreccio e della trama. Un intero capitolo, intitolato *Dell'origine dei romanzi*, è dedicato alla questione della finzione letteraria e del suo rapporto con la vita. Le riflessioni del protagonista a proposito dei vantaggi offerti dalla letteratura servono soprattutto a richiamare una categoria teorica centrale della semiotica di Eco, quella dei «mondi possibili». È meglio scrivere romanzi che vivere, perché:

I piaceri d'amore sono dei mali che si fanno desiderare, dove coincidono dolcezza e martirio, e l'amore è volontaria insania, paradiso infernale e inferno celeste – insomma, concordia di agognati contrari, riso dolente e friabile diamante. Così dolorando, ma sovvenendosi di quella infinità dei mondi su cui aveva discusso nei giorni avanti, Roberto ebbe un'idea, anzi, una Idea, un grande e anamorfico tratto d'Ingegno. Pensò cioè che avrebbe potuto costruire una storia, di cui lui certamente non era protagonista dato che non si svolgeva in questo mondo, ma in un Paese dei Romanzi [...]. Cosa ne guadagnava, Roberto? Molto. Decidendo di inventare la storia di un altro mondo, che esisteva solo nel suo pensiero, di quel mondo diventava padrone [...], edificando quel mondo romanzesco avrebbe scordato il mordicamento che gli procurava la gelosia nel mondo reale.¹⁵

L'iper-romanzo chiama in causa una pluralità di generi, dal romanzo di idee a quello filosofico, da quello d'avventura a quello epistolare a molti altri, praticati spesso in forma parodica. Sui vari paradigmi di genere implicati, resta comunque predominante il taglio costituito da quello storico, cui *L'isola del giorno prima* si richiama del resto esplicitamente. Nelle ultime righe del testo si allude infatti a uno dei *topoi* più caratteri-

¹⁵*Ibidem*, pp. 340-341.

stici di questo genere, quello del manoscritto «dilavato e graffiato», con chiaro riferimento a Manzoni:

se da questa storia volessi farne uscire un romanzo, dimostrerei ancora una volta che non si può scrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato – senza mai riuscire a sottrarsi all'Angoscia dell'Influenza. Né sfuggirei alla puerile curiosità del lettore, il quale vorrebbe poi sapere se davvero Roberto ha scritto le pagine su cui mi sono intrattenuto sin troppo. Onestamente dovrei rispondergli che è impossibile che le abbia scritte qualcun altro, che voleva solo far finta di raccontare la verità. E così perderei tutto l'effetto romanzesco: dove sì, si fa finta di raccontar cose vere, ma non si deve dire sul serio che si fa finta. Non saprei neppure escogitare attraverso quale ultima vicenda le lettere siano pervenute in mano a chi dovrebbe avermele date, traendole da una miscellanea di altri dilavati e graffiati autografi.¹⁶

Il realtà il narratore, che si presenta in prima persona, rende più volte esplicito il fatto che «gli autografi» di Roberto sono un pretesto fittizio della narrazione. Il riferimento a Manzoni, pertanto, come nota Spinazzola, è soprattutto ironico:

Umberto Eco dichiara di aver tratto la materia del romanzo da un manipolo di lettere del protagonista; ma scopre lui stesso la finzione; affermando di non saper neanche immaginare chi potrebbe avergliele procurate; e poi aggiunge che, ad ogni modo, costui gliele avrebbe sicuramente presentate svalutandole.¹⁷

Al di là del gioco metatestuale in cui «l'autore entra ed esce dalla finzione»,¹⁸ una differenza sostanziale rispetto a Manzoni riguarda la presentazione del Seicento. Nel romanzo di Eco questo è visto positivamente come un secolo di grandi trasformazioni. Alla stregua del *Nome della rosa*, in cui il Medio Evo, età cupa e oscura, diventava proprio per questo una metafora della nostra epoca, anche il Seicento è una metafora dell'età contemporanea.¹⁹ Se la ricostruzione storica è condotta in chiave eru-

¹⁶ Eco, *L'Isola del giorno prima* cit., p. 473.

¹⁷ Spinazzola, *L'illuminista fa naufragio* cit., p. 8.

¹⁸ Ferroni, *Seicento alla deriva* cit., p. 8.

¹⁹ A questo proposito nota giustamente Spinazzola che «nel libro del 1980, c'era l'esaltazio-

dita, l'ermeneutica della storia è postmodernista. Il passato è presentato come una dimensione disgregata ed evanescente, ricostituibile solo parzialmente grazie ai frammenti testuali, reperti di cui non è possibile stabilire l'autenticità. È noto che la semiotica di Eco si fonda sul concetto di «semiosi illimitata». Tale categoria implica che il pensiero umano è autoreferenziale. La logica semiotica si fonda sull'elaborazione di segni che hanno come referenti altri segni e nega l'esistenza di una oggettività storica e materiale al di là della semiosi. Di qui discende che la storia è rappresentabile solo come deriva, come somma di segni e assemblaggio di citazioni di cui non si può stabilire la veridicità. È la deriva della semiosi che fa naufragare Roberto, impedendogli per sempre di ritornare a terra, fuori dal mare semiotico. Ed è in ragione di essa che il romanzo non può più essere realistico. Nel testo, infatti:

i dati di realicità dell'affresco trascolorano in un simbolismo onirico, a celebrare le risorse sapienziali dell'immaginazione letteraria, oltre i limiti del pensiero logico. Su questo percorso, l'*Isola* giunge alla soglia dell'inabissamento in un misticismo cosmologico, dove si anebbia la fiducia in una evoluzione positiva della specie umana. Già se ne avvertivano i sintomi nel *Pendolo di Foucault*; ora il neoilluminismo di Eco appare ancora più perplesso e problematico.²⁰

Il progressivo affievolirsi delle istanze storiche nei tre romanzi è in fondo la conseguenza dell'approccio teorico di Eco alla questione della narrativa storica. Il rapporto che intercorre tra la letteratura e l'esegesi della storia si esaurisce all'interno di un percorso autoreferenziale. La visione relativistica della storia, conoscibile solo attraverso i *topoi*, i *cliché* e le immagini corrotte del passato, finisce infatti per chiudere il romanzo all'interno di un circolo letterario da cui la storia non letteraria, alla fine, rimane esclusa. La logica dell'intertestualità e quella del citazionismo provano che la cifra dell'ermeneutica storica è la letterarietà. Il romanzo

ne del progresso di civiltà segnato dal passaggio dal buio del fanatismo medievale allo spirito di laicità dell'umanesimo borghese. Ora invece nessuna concessione di fiducia si profila per il divenire dell'esistenza collettiva. La metafora del viaggio verso l'ignoto non prospetta l'avvicinamento ad alcun traguardo», *L'illuminista fa naufragio* cit., p. 8.

²⁰ *Ibidem*.

diventa autoreferenziale, «neo-barocco»²¹, finisce con lo smarrire ogni referente esterno e ogni riferimento contestuale. Il genere storico si snatura. Del romanzo storico, nel postmoderno, possono darsi solo parodie: il passato è appiattito su un presente onnipervasivo, entro il quale la memoria storica diventa un indifferenziato magazzino intertestuale. Le relazioni di distanza si annullano nel grande ipertesto della memoria letteraria. La artificiosa bipolarità spazio-temporale che regge la trama dell'*Isola del giorno prima* è una metafora della narrazione storica possibile nel postmoderno. L'alterità puramente utopica dell'isola è un surrogato sostitutivo della perduta alterità del passato. Nella memoria di Roberto, infatti:

il mondo storico non è sentito nella sua alterità, rispettato nella sua tragica distanza, ma sembra come privato della sua storicità, come schiacciato su di un nastro piatto: con allegra disinvoltura si riduce la storia a offerta di materiale combinatorio, accumulo infinito di dati e di memorie senza spessore vitale, cibo per il vasto stuolo degli accademici e dei colti dei paesi avanzati [...] per gli addetti a una amministrazione del passato storico: un passato che, nel mondo accademico internazionale, è sempre sottoposto a una indifferente catalogazione, immesso in una «memoria» astratta, che continuamente si comprime e si dilata, in un immenso e neutro *ipertesto*.²²

L'isola del giorno prima non è un romanzo popolare come *Il nome della rosa*. Le ambizioni letterarie sono qui assai più evidenti, sia sotto il profilo della costruzione narrativa, ciò che Eco chiama il «congegno»,²³ sia sotto quello più specificamente stilistico ed espressivo. Il romanzo è traboccante di dati e di nozioni. Si tratta, come del resto hanno notato quasi tutti, di un'opera culta fino all'ipertrofia. Il problema è però che all'erudizione non si accompagna un gusto letterario raffinato. Le debolezze maggiori, come del resto già accadeva nei precedenti due romanzi, sono visibili sul piano della scrittura. Laddove nel primo romanzo la scelta di una scrittura modulare, costruita su formule sintattiche elementari a

²¹ La definizione è di Remo Ceserani, in *Postmoderno* cit., p. 35.

²² Ferroni, *Seicento alla deriva* cit., p. 8.

²³ La definizione è in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* Milano 1979.

fronte di un lessico forbito, funzionava, grazie allo schermo dei linguaggi medievali, nell'*Isola* il periodare lezioso e ridondante appesantisce il gioco citazionistico. La pratica della scrittura come calco imitativo dei linguaggi storici non sempre trova, nell'ultimo romanzo, un punto di equilibrio. Il tentativo di «trascrivere» e orecchiare la lingua seicentesca produce una monotona ripetitività sul piano ritmico. La prosa tende a ricercare effetti musicali spesso troppo ovvi. Si potrebbero citare molti esempi di questa piattezza espressiva, che a volte scade nel vero e proprio cattivo gusto. Si veda per esempio il seguente brano, tratto dal capitolo sulle pietre:

Se Dio, che è il gran rapporto di tutti i rapporti dell'universo, pensa se stesso pensante, come vuole il Filosofo, questa pietra penserà soltanto se stessa pietrante. [...] Che cosa sentirei se fossi davvero una pietra? Anzitutto il movimento degli atomi che mi compongono, ovvero lo stabile vibrare delle posizioni che le parti delle mie parti intrattengono tra loro. Sentirei il ronzare del mio pietrare. Ma non potrei dire *io*, perché per dire *io* bisogna pure che ci siano degli altri, qualcosa d'altro a cui oppormi. In principio la pietra non può sapere che ci sia altri fuori di sé. Rönza, pietra se stessa pietrante, e ignora il resto. È un mondo. Un mondo che mondula da solo.²⁴

Anche nel passo che segue, il desiderio di riprodurre l'andamento della prosa barocca produce un vortice di immagini incoerenti:

Solo così un naufrago rinato avrebbe potuto scoprire i dettami che governano la corsa dei corpi celesti e il senso degli acrostici che essi disegnano nel cielo, non mulinando tra *Almagesti* e *Quadripartiti*, ma direttamente leggendo il sopravvenire delle eclissi, il passaggio delle bolidi argirocome e le fasi degli astri. Solo dal naso che sanguina per la caduta di un frutto avrebbe davvero compreso in un sol colpo sia le leggi che trascinano i gravi a gravità, che *de motu cordis et sanguinis in animalibus*.²⁵

La dimensione oscura e imperscrutabile della storia chiama in causa la questione dell'allegoria. Tutti e tre i romanzi di Eco possono essere definiti allegorici, per l'esibito tessuto di rimandi cifrati all'attualità. Si

²⁴ Eco, *L'isola del giorno prima* cit., pp. 438-440.

²⁵ *Ibidem*, pp. 337-338.

tratta di una pratica allegorica molto diversa da quelle visibili in altri romanzi neostorici di questi anni. Nel *Fuoco greco* (1990) di Luigi Malerba o nella *Chimera* (1990) di Sebastiano Vassalli, ad esempio, la narrazione allegorica ha come sua principale proiezione il piano dell'attualità politica. Ciò accade perché:

Sia *La chimera* che *Il fuoco greco* presuppongono un lettore che, consapevole dei meccanismi interni alla narrazione storica, non solo sappia cogliere le analogie e le differenze che intercorrono fra l'oggi della scrittura e l'epoca in cui si svolge il racconto, ma soprattutto sia in grado di apprezzare l'abilità con cui il narratore riaggiorna il repertorio delle convenzioni compositive.²⁶

Nel caso di Eco, invece, i riferimenti al presente storico sono assai più difficili da riconoscere. Sul piano testuale sono poche le allusioni esplicite, riconoscibili in maniera immediata da un lettore «ingenuo». Non mancano invece i rimandi di tipo filosofico. Se il romanzo storico è per Eco un genere legato all'elaborazione di «metafore sull'attualità»,²⁷ si tratta però di metafore filosofiche la cui comprensione è riservata, in misura molto maggiore rispetto a quanto accadeva nei romanzi precedenti, ad un pubblico ristretto di lettori specialisti. Il lettore modello dell'*Isola del giorno prima* è un lettore accademico di «mediò buon gusto». A questi si rivolge l'autore modello dell'opera, assai più autoritario qui che nelle opere anteriori. Ha ragione Ferroni, quando osserva:

apprendiamo che il romanzo si affaccia sul mistero e l'inconoscibile, rivela e nasconde, fa esistere e cancella, un vero e proprio «Dio di Eco» (ultimo della catena cominciata da Abramo e Isacco, passata per Spinoza, ecc.). Ma attenzione: Dio è anche il narratore, che nel meccanismo a incastro, un po' escheriano, del romanzo, dove non manca l'autore nell'Autore, è Primo Autore, dio moderno certo, [...] onnisciente manipolatore di mondi possibili e impossibili, regolatore dei rapporti con il lettore, con i personaggi, con la cultura del passato e del presente, con tutti i lettori impossibili e possibili. [...] non vi pare che questo Eco di-

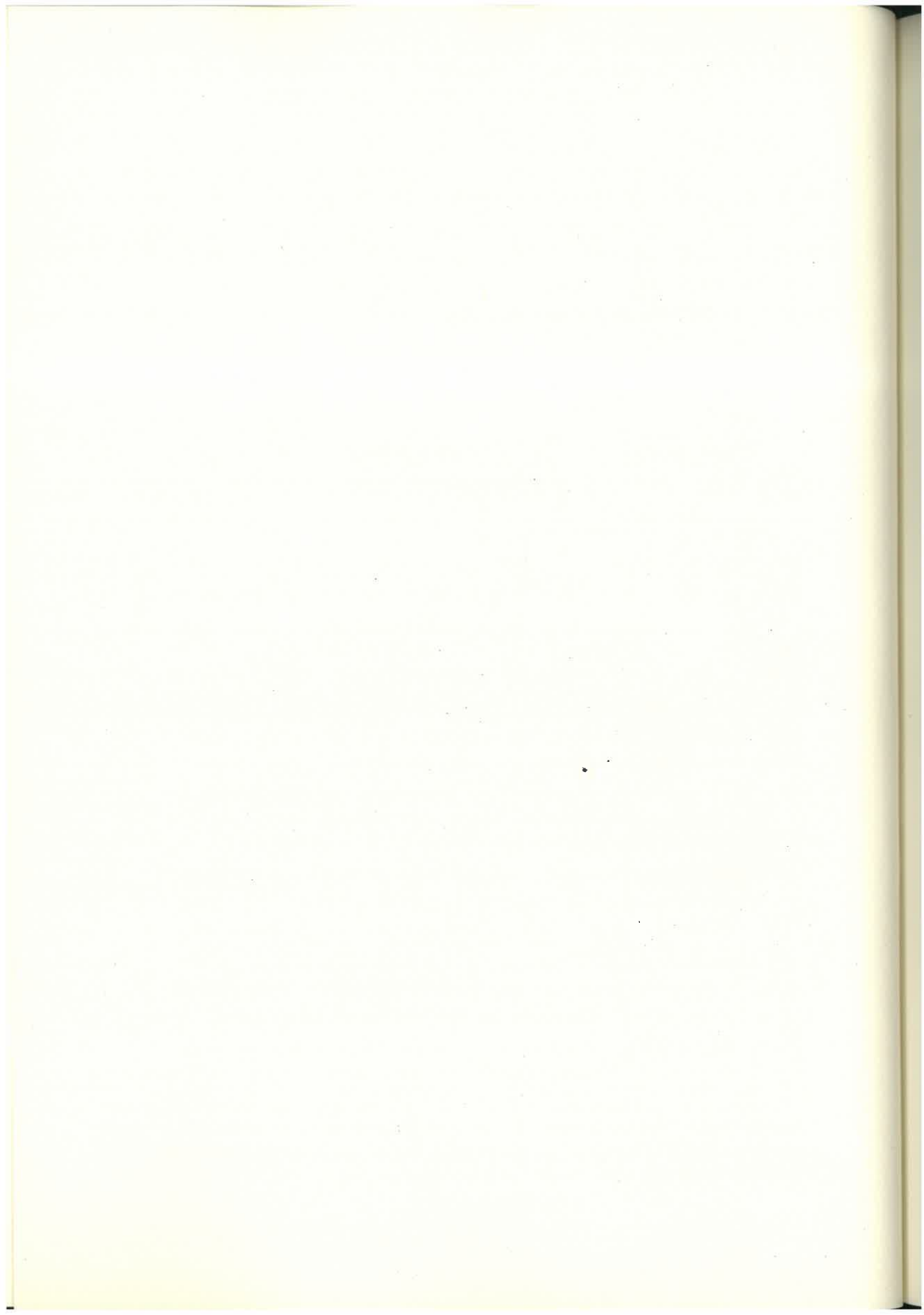
²⁶ G. Rosa, *Di storia in storia*, in AA.VV., *Tirature '91*, a cura di V. Spinazzola, Torino 1991, pp. 11-12.

²⁷ Si tratta di una consapevolezza esplicita: «i libri che affrontano la storia, presente e passata, sono strumenti molto utili per riflettere sulla condizione attuale», Eco, *L'identità culturale italiana* cit., p. 345.

vinizzato somigli un po' troppo ad un Berlusconi della letteratura?²⁸

Il «caso» Eco appare strettamente collegato a un meccanismo specifico del mercato industriale, quello che punta sull'esaltazione divistica dello scrittore, sulla sua trasformazione in personaggio. Il fenomeno è una spia di tendenze culturali profonde della società contemporanea. I libri vengono proposti come surrogati della cultura, come *summae* erudite di una cultura alta, come simboli di *status* sociale. Alla stregua di qualsiasi altro prodotto commerciale, il romanzo diventa un contenitore simbolico, l'equivalente di una cultura che è tale in virtù del ruolo sociale del suo produttore. L'autore in quanto uomo di cultura accreditato garantisce *a priori* per il proprio prodotto letterario, finendo con il sovrapporsi ad esso. Non è un caso che l'erudizione sia progressivamente cresciuta, nel secondo e nel terzo romanzo di Eco, rispetto al primo. Se nel *Nome della rosa* erano ancora predominanti l'ironia e la giocosità, nei romanzi successivi la necessità di confermare il successo e il ruolo culturale dell'autore appare decisamente troppo visibile. Si tratta di un desiderio di conferma che, alla fin fine, si rivolge più che alla classe cui appartiene lo scrittore, quella dei colti e degli accademici, che non al grande pubblico.

²⁸ Gianmatteo Del Brica (pseudonimo di G. Ferroni), *L'isola di Eco e noi naufraghi in un mare di recensioni* cit., p. 15.



Monica Lanzillotta

Storiografia e critica letteraria.
Intervista a Giuseppe Petronio

D.: Per cominciare, una domanda provocatoriamente generica ma di immutata attualità: che cos'è la letteratura? Lei ha sempre optato per una definizione non ontologica, ma storico-sociale, preferendo al termine 'letteratura' quello di 'attività letteraria'. Le volgo una domanda che Franco Fortini si poneva qualche anno fa: «La letteratura è un oggetto o è una relazione? È un oggetto che determina una relazione o è una relazione che determina un oggetto?».

R.: È vero. Io, sempre più, tendo a dare, e non solo per la letteratura, definizioni non ontologiche ma storiche, il che mi procura, da parte di molti, l'accusa di *storicista*: una parola che in bocca loro suona infamante. Ma io non capisco come, nell'anno di grazia 1997, dopo secoli di illuminismo, romanticismo, positivismo, marxismo e via dicendo, si possano dare ancora definizioni ontologiche che, come Procuste e il suo letto, costringano la mobile realtà della vita entro schemi eterni e immutabili. In quanto alla frase di Fortini, è una *boutade*, intelligente e arguta come era lui; ma che vuol dire?

D.: Si assiste ormai da anni a una messa in discussione dello storicismo, della possibilità di scrivere storie letterarie, ma in questi ultimi anni si è

come registrata un'inversione di tendenza: si è assistito a una 'fioritura' di manuali senza precedenti e la vera novità è che i professori universitari, quelli che si erano sempre sottratti a questo compito, si sono convertiti alla storiografia. Quali sono le spiegazioni che possono dar conto di questa strana proliferazione?

R: Anche questo è vero. Da qualche decennio tanta brava gente, dopo aver tuonato a lungo non solo contro lo *storicismo*, ma anche contro la *storia* e la *storiografia* che sono cose ben serie, si è messa a comporre sedicenti storie letterarie. Ma, mi creda, *tutto sono tranne che storie*. Per scrivere una storia, quale che sia – lo sto spiegando da anni – occorre possedere almeno due competenze: quella della disciplina di cui si vuole fare la storia e quella della storia; occorre, cioè, *essere uno storico*: credere nell'esistenza di un alcunché che diciamo storia e aver riflettuto su ciò che essa è e sugli strumenti con i quali è possibile farla. Cosa che nessuno di quelli che in questi anni hanno pubblicato opere che dicono di storia letteraria ha mai fatto. In quanto al perché ne pubblicano è evidente: il mercato dell'editoria scolastica è grosso e grasso, e alletta.

D.: La storia letteraria è uno strumento di conoscenza e formazione che deve misurarsi con le domande di una scuola che non è più d'*élite*, ma di massa. Poiché l'insegnamento della letteratura italiana negli Istituti Superiori incontra spesso negli studenti una resistenza che si traduce in rifiuto, possono i nuovi manuali, esaustivi, aggiornati, agguerriti nei metodi, ma funzionali in realtà solo a un presunto liceo classico dinamico, rinnovato, selettivo, classista, risolvere la questione?

R.: Questa volta sono d'accordo con Lei solo in parte. È vero che gli insegnanti trovano negli allievi una forte resistenza (santa resistenza!), ma non è vero che i manuali oggi in uso nelle scuole siano funzionali a un liceo classico. Non sono funzionali a nessuna scuola.

Quella di oggi è, o dovrebbe essere, una scuola di massa, o, per essere più precisi, una scuola operante in una società di massa, e quei manuali

invece, enormi, pletorici, infarciti di mille cose inutili, sono fondati su una concezione della scuola che nello stesso tempo è snobistica: sul presupposto (folle!) che gli scrittori abbiano scritto e scrivano non per i lettori ma per i critici, e quindi sia necessario propinare ai disgraziati ragazzi delle scuole d'ogni ordine e grado manuali che Lei dice «agguerriti nei metodi», ma io ritengo intellettualistici, ideologizzanti, inutilmente tecnici, nella presunzione che domani i giovani, diventati adulti, leggeranno le opere letterarie sezionandole come fanno i filologi, i linguisti, i semiologi. E non tengono conto invece, delle mille sacrosante ragioni per le quali la sera, dopo il lavoro, un professionista, un artigiano, una casalinga, invece di sedere alla televisione, apre e legge un romanzo, una commedia, un qualsiasi libro letterario: per il gusto e il piacere di leggere, per evadere dal suo ristretto mondo quotidiano, per alimentare la sua immaginazione e la sua sensibilità, eccetera eccetera.

D.: Qual è il suo parere sui manuali di letteratura pubblicati negli ultimi anni in Italia, in particolare su quelli che rifiutano l'impianto storiografico tradizionale e che perciò pongono in discussione il metodo della narrazione diacronica, organizzando la materia per temi, argomenti, problemi o attraverso la prospettiva dei generi?

R.: La risposta è implicita nella precedente. La struttura delle storie letterarie per generi o secondo ibride misture di storia e di geografia, o secondo ideologie e periodizzazioni alla carlona, non rigorose, sono la spia della volontà di caratterizzare il proprio manuale con una qualsiasi trovata che solletichi l'insegnante e lo spinga all'adozione. Si legga le premesse a quei manuali e giudichi Lei. Un recente incontro a Sulmona fra autori di pseudostorie letterarie è stato istruttivo. Io, come mio contributo, ho letto una relazione nella quale ho cercato di chiarire la natura e i caratteri della storiografia letteraria considerata come un vero e proprio 'genere', con una nascita, una struttura iniziale, una sua continua evoluzione in sintonia con l'evolversi della civiltà italiana. Ma un collega si è ribellato: la mia, ha ribattuto, io l'ho intitolata *storia* e dunque una storia è.

E non siamo riusciti a convincerlo, in tanti, che questo non basta, come non bastò, un Venerdì santo, a quel fraticello vagante per i monti e affamato, battezzare *carpa* un *prosciutto*: prosciutto era e prosciutto rimase.

D.: Il valore e il senso di una storia letteraria è spesso legato al problema della periodizzazione, che tradisce i parametri valutativi e le prospettive di ogni impianto storiografico. Come è possibile procedere ad una articolazione diacronica della storia letteraria facendo sì che la periodizzazione non si trasformi in incapsulamento in schemi chiusi, tagli *a posteriori*, su un flusso storico che non segue un *iter* evolutivo, ma è contrassegnato da involuzioni, contraddizioni, alternanze?

R.: Certo, è difficile, ma di difficoltà non insuperabili. Basta essere, appunto, uno storico e aver riflettuto sulla storia, ponendosi le domande necessarie e vedendo come vi hanno risposto e vi rispondono gli storici seri. La storia è un *continuum*, ma gli uomini, per raccontarla intelligentemente, hanno bisogno di spezzarla in periodi (età, ere, evi, epoche ecc.) come si spezza in segmenti una linea. Però le tante periodizzazioni che si sono tentate e si tentano, ora per questa o quella attività umana ora per tutto il loro complesso, ora per una parte del processo storico ora per il processo nella sua interezza, non hanno tutte lo stesso valore. Perciò occorre analizzare i sistemi di periodizzazione tentati in passato e recentemente per rendersi conto delle esigenze che hanno spinto a costruirli diversamente, della loro maggiore o minore ragionevolezza, della loro varia funzionalità rispetto all'opera a cui si sta lavorando, e così via dicendo. Questo esame, se condotto con rigore, potrà aiutare a trarre non dico delle leggi ma degli stimoli che aiutino a operare con ragionevolezza.

Ecco dunque un altro argomento che convalida la mia tesi: la storiografia letteraria non può essere praticata da chi confonde *storia* e *storicismismo*, o da chi proclama, come è stato fatto autorevolmente (si dice così?) che una storia della letteratura non si può scrivere, ma che tuttavia bisogna scriverla. E perché? E come?

D.: La letteratura italiana troppo spesso è stata ritagliata con griglie e categorie di tipo ideologico (uniformazione stilistica, epoche, periodi) che hanno finito col soffocare una storia che in realtà è fatta di centri e periferie, di particolarismi, di realtà geo-politiche differenti. Di qui l'appello a studiare in questa chiave la nostra storia letteraria lanciato da Carlo Dionisotti, fin dal '51, con la sua *Geografia e storia della letteratura italiana*. È stato fatto qualcosa in merito?

R.: Quello di Carlo Dionisotti è un caso a sé, e meriterebbe un discorso lungo a cui posso solo accennare. Dionisotti è uno studioso preparato e severo, ma come tutti gli studiosi va storicizzato. Quando compose quei suoi libri, belli e interessanti, era in sintonia con quel movimento che fu detto della 'rivolta dei medievisti', storici cattolici che, caduto il fascismo, intendevano riprendere una posizione protogiobertiana: un'Italia federalista, in antitesi con l'unitarismo cavourriano, e cattolica, in antitesi con il laicismo risorgimentale: di De Sanctis per fare solo un nome.

E dunque tendevano a rivalutare il ruolo avuto nella nostra storia dai rappresentanti del clero e dalla parcellizzazione non solo politica ma culturale italiana. È in questo quadro che le opere di Dionisotti vanno lette: criticamente come si fa con le cose serie, frutto non di contrasti accademici ma di correnti profonde di pensiero e di vita. Io l'ho preso sul serio, e già nel mio *Parini e l'illuminismo lombardo* (1961) c'è un'analisi delle sue tesi: ne accolgo una parte, ne segno anche i limiti e i pericoli; il solo modo che io conosca di mostrare rispetto a uno studioso.

È operando così che il lavoro di Dionisotti può essere fatto fruttificare ancora oggi, se no, se lo riprende chi non crede nella storia e non si rende conto che la *geografia* di cui parla Dionisotti è anch'essa *storia* (nel Cinquecento il discorso non era su Ferrara, Mantova, Firenze, Napoli, Urbino, ma sugli Estensi, i Gonzaga, i Medici, gli Aragonesi, i Malatesta), o chi non si rende conto delle difficoltà, queste sì insormontabili, a cui altrimenti si va incontro, ci si impantana. Per evitare di affrontare la storia la si spezzetta in mille storie locali, lasciando al lettore il compito di ricomporre lo specchio frantumato, come, racconta una storiella, accadde

alla scimmia che, spaventata dalla sua immagine riflessa nello specchio, lo ruppe, e si vide riflessa, altrettanto brutta, in tanti specchietti!

D.: La sua originaria formulazione di una critica che deve avere fondamenta storicistiche e un orizzonte sociologico, si è andata articolando e approfondendo nel corso del tempo, ma resta ancora oggi un punto fermo nelle sue convinzioni di critico. L'analisi storico-sociologica ha offerto un importante contributo ad una lettura storica delle opere letterarie, ma le è stato spesso rimproverato di trascurare l'analisi delle strutture linguistiche e formali dell'opera letteraria e uno statuto teorico contraddittorio. Cosa pensa in merito?

R.: Non credo giusto, cioè fondato, il rimprovero che mi si rivolge. Ho già ricordato il mio volume su Parini e l'illuminismo lombardo del '61; la storia che vi traccio della evoluzione di Parini e della cultura e letteratura lombarda dagli anni cinquanta alla fine del secolo – storia di atteggiamenti politici, sociali, economici, morali, estetici – vi è vista anche attraverso quella della evoluzione dei fatti di lingua e di stile. In particolare, la storia di Parini, delle sue convinzioni e della sua arte è resa anche attraverso la storia del suo passaggio da una poetica, e quindi scrittura, di generico classicismo scolastico a una poetica prima sensistica poi neoclassica.

E già nel '49 la mia lunga introduzione a un mio commento del *Decameron* pubblicato da Einaudi era costruita su quattro grossi capitoli, dedicati rispettivamente allo spirito di Boccaccio, ai motivi ed ai modi del suo raccontare, alle parole e allo stile che caratterizzano le sue novelle.

Successivamente, l'offensiva scatenata da strutturalisti, linguisti, formalisti da un lato, psicanalisti dall'altro – negatori tutti del rapporto fra l'opera letteraria e la sua storicità e socialità – mi ha indotto a sottolineare con forza questo rapporto; ma senza mai dimenticare – l'ho scritto infinite volte! – che *ogni forma è forma di un contenuto e ogni contenuto è contenuto di una forma*.

Eguale mente la mia *Attività letteraria* del '64 è attentissima sia ai fatti di storia e di sociologia, sia a quelli di tecnica, cioè di lingua e di stile. E in tanti saggi, conferenze, dibattiti ho sostenuto che la comunicazione

letteraria è leggibile solo secondo lo schema della comunicazione applicato da R. Jakobson alla lingua: trasmettitore del messaggio, messaggio, ricevitore, ambiente, canale, insieme di codici. E sempre ho parlato di critica globale: l'opera d'arte come prisma dalle molteplici facce che vanno tutte identificate e analizzate, in polemica contro ogni metodo che invece intenda assolutizzare una sola di quelle facce.

Parlare perciò di un mio storicismo e di un mio sociologismo incuranti dei problemi espressivi è o ignoranza o malafede. Lo possono sostenere solo ideologi astratti, materialisti a parole, in realtà idealisti, o formalisti, linguisti, semiologi che, come una volta i retori classicisti, confondono la *letteratura* con la *letterarietà*, cioè con un complesso di convenzioni espressive, dimenticando che anche queste sono determinate storicamente e in movimento continuo.

D.: Se negli ultimi anni la 'crisi del marxismo' si è accentuata, chi si sente erede di quella tradizione filosofica e politica deve riflettere su questioni che mettono in discussione la possibilità stessa del marxismo nel mondo contemporaneo o può semplicemente rivendicare l'efficacia del metodo critico che a quella tradizione si riferisce?

R.: Come rispondere rapidamente a una domanda così complessa? Il marxismo, l'idealismo vecchio e nuovo, la fiducia nella scienza e nella oggettività del reale, o la sfiducia in essi e il relativismo e il nichilismo che ne conseguono, non sono camicie che si cambiano come se niente fossero; sono fatti complessi in cui si raggruppano tutti gli aspetti della vita dell'uomo, del suo pensare e del suo sentire, del suo leggere e modificare la realtà naturale e quella sociale. Il marxismo è stato una lettura, cioè una interpretazione del mondo che ha coinvolto milioni e milioni di uomini e ne ha modificato radicalmente la vita, ha prodotto opere grandi di pensiero e di arte... Poi è entrato in crisi, ma che significa che un fatto di questo genere poi entra in crisi? La sua crisi cancella le rivoluzioni che aveva prodotto, le innovazioni che aveva introdotto nella sensibilità e nella mentalità della gente? Cessa il *Manifesto* di essere quello che è

stato, quello che, oggettivamente, è? Io, storico, cioè dotato di senso storico, sento ancora vitale, in tante sue parti e per gli effetti che ha avuto nei secoli, la *Poetica* di Aristotele; perché dovrei gettare a mare il *Manifesto* e i suoi effetti?

Cose simili le possono solo pensare Berlusconi e i berlusconi della critica! E di Mehring, Gramsci, Lukàcs, ecc. ecc., che me ne faccio? In pattumiera? Mio dovere, penso, è chiamare kantianamente al tribunale della Ragione e della Storia il marxismo e i suoi effetti, e vedere, come faccio per ogni altro fenomeno di vita e di cultura, che cosa di esso è entrato in circolo, e vi resta e vale anche oggi quale impulso, diceva Kipling, dato o aggiunto alla ruota della storia.

Per esempio, io non credo più che l'arte e tutte le sovrastrutture siano il riflesso delle strutture. Non l'ho mai creduto pienamente, e infatti quando pubblicai quel *Parini* e poi *Attività letteraria* le critiche piovvero da destra e da sinistra; il *Parini* me lo presentarono a Roma Umberto Bosco e Carlo Salinari, e l'uno lo accusò di eccessivo sociologismo, l'altro di insufficienza, e ne seguì una polemica; l'*Attività letteraria* fu attaccata in concorde discordia da cattolici, idealisti, neomarxisti. Oggi, dopo tante esperienze culturali, dopo un ininterrotto colloquio con tutte le moderne correnti di letteratura e di critica sono arrivato a costruirmi un modello nel quale la lezione del marxismo (la letteratura come uno degli elementi costitutivi di una società), quella di una sociologia storica ('letterarie' sono tutte le opere composte e lette come tali, quali che ne siano i temi, i motivi, i livelli), quella della linguistica, dello strutturalismo, della semiologia, della ermeneutica, della storiografia delle «Annales», si fondono in una visione unitaria: *la produzione, la critica di un'opera d'arte nonché il racconto del processo tutto della letteratura e dell'arte non possono essere che attività storiche e globali.*

D.: Lei sin dagli anni '50, introducendo l'idea di letteratura come 'attività letteraria' ha rivalutato lo studio della produzione letteraria della società di massa. Una convinzione dalle conseguenze rivoluzionarie sia sul piano letterario che su quello politico, perché se da una parte si è fatto

paladino dei diritti della paraletteratura, ha anche fatto sì che al sistema piramidale dei generi se ne sostituisse uno orizzontale. Lei ha sempre polemicamente sottolineato che quella è letteratura non 'di massa', ma 'della società di massa', spia di un modo diverso di considerarla: ciò vuol dire non esprimere giudizi di valore, ma prendere solo coscienza di una società che ha generato forme nuove di arte, e perciò spesso ricorda le parole di Benjamin per il quale «la massa è una matrice dalla quale attualmente esce rinato ogni comportamento rituale nei confronti delle opere d'arte».

Le sembra che oggi la letteratura della società di massa sia uscita dalla sua secolare condizione di sudditanza da quella 'alta'?

R.: Le sono veramente grato dell'attenzione con la quale ha seguito il mio lavoro, inteso, con la collaborazione di tanti altri, a sdoganare, come oggi si dice, tanti generi letterari della subalternità in cui li aveva relegati una critica tanto spocchiosa quanto arretrata, incapace di analizzare e capire il mondo in cui viviamo. Ha perfettamente ragione: *siamo in una società di massa, e non possiamo avere che una cultura e una letteratura di massa*. Solo che bisogna avere il coraggio, non solo intellettuale, di andare fino in fondo alle cose, e non di fermarsi a mezza strada. Mi permetta perciò di sintetizzare rapidamente il mio pensiero.

Dire che una certa società – cioè una certa fase dell'organizzazione sociale – è stata *aristocratica* non significa che tutti, allora, fossero aristocratici e vivessero a corte! Significa solo (ma è tanto!) che l'aristocraticità, il sentire e il pensare con una mentalità aulica, era egemone, sicché tutti gli altri modi di pensare e di vivere la vita – quello borghese, quello popolare, finanche quello contadino – ne erano influenzati, e si sforzavano di imitarlo («La Ville», dicevano i Francesi nel Seicento, «est le singe de la Cour») o gli si ribellavano, in tanti modi e con tanti esiti. Nella mia recente *La letteratura italiana raccontata* (edita nel '95 negli Oscar Mondadori) tutto il secondo volumetto, *La civiltà delle corti*, cerca di spiegare con un gioco complesso di interrelazioni la molteplice varietà e, nello stesso tempo, l'unità di fondo della nostra società negli anni delle Signorie, dei Principati, dell'Assolutismo. E già nel primo volumetto avevo chiarito con lo stesso metodo e gli stessi principi l'unitarietà e varietà della

vita italiana negli anni del Comune: degli anni dell'uomo del Comune.

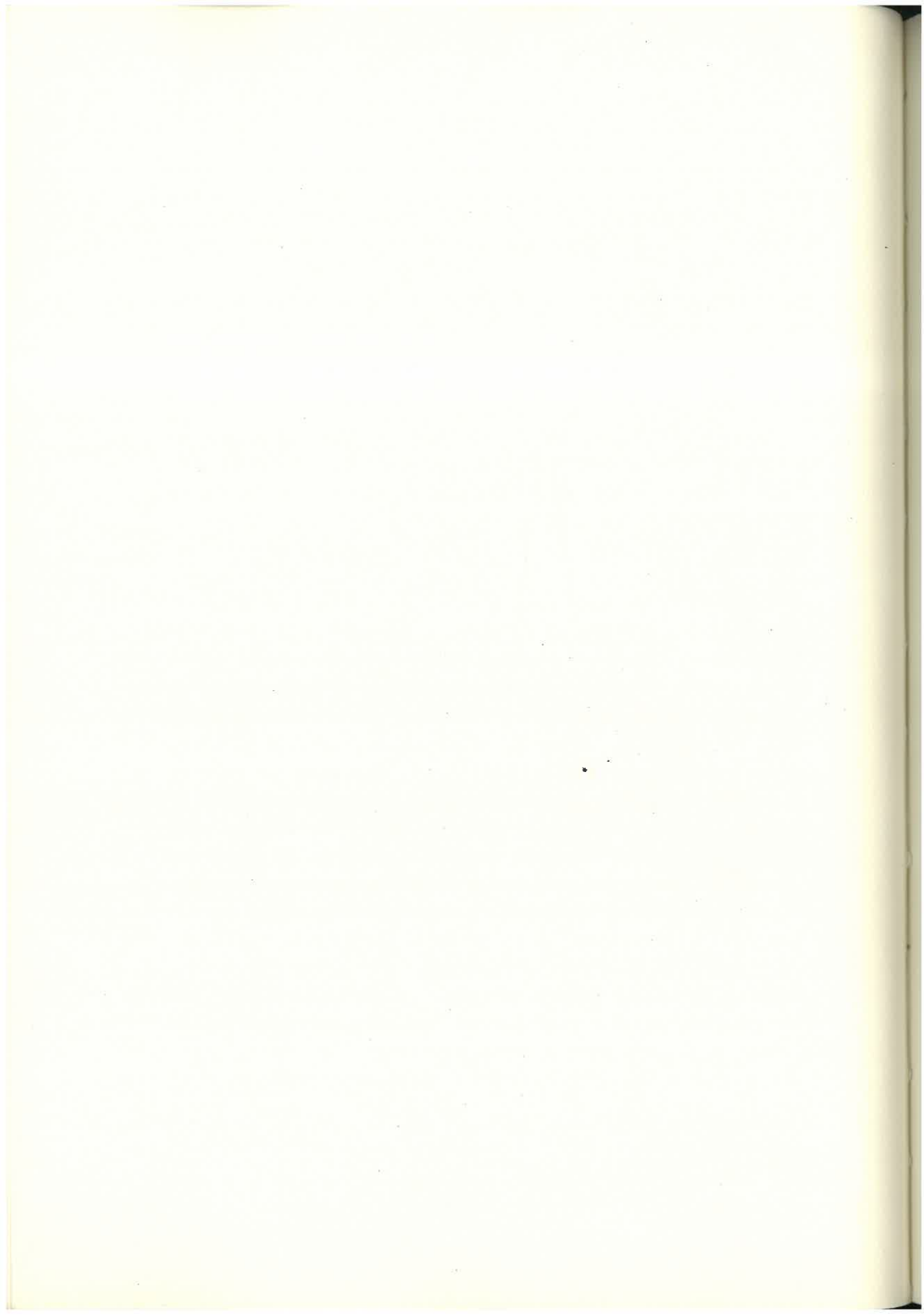
Applichiamo queste osservazioni ai nostri anni. È evidente che *società di massa*, o *delle masse*, è un concetto estremamente complesso: una società tutt'altro che omogenea: una società planetaria, mossa da due forze opposte e contrastanti, l'una centripeta, tendente a stringere il mondo intero in una rete fitta di stati d'animo, interessi, bisogni, costumi, gusti unitari, l'altra centrifuga, tendente a moltiplicare, all'interno di quella unità, stati d'animo, interessi, bisogni, manifestazioni di ogni genere, propri di gruppi etnici, religiosi, linguistici, culturali e via dicendo.

Perciò su questo punto, su questo solo punto!, la Sua domanda non mi pare riflettere con precisione il mio pensiero. Tutta la letteratura di questi anni è, nell'insieme delle sue innumerevoli manifestazioni, la letteratura dell'attuale società di massa, così quale questa si è concretamente realizzata, e quindi non esistono più le gerarchie di generi e di valori esistenti nelle società o civiltà precedenti, e quindi ancora è necessario – Lei lo dice benissimo – sostituire a una concezione piramidale dei vari aspetti della cultura e delle arti quella di un fascio di tendenze, poetiche, gusti, opere: un fascio di tanti fili che si intersecano in modi continuamente diversi. Esistono, oggi, solo opere, a volte composte intenzionalmente per un gruppo, gruppetto, gruppuscolo, a volte per un pubblico largo, anzi larghissimo; a volte giunte a un successo di massa di cui non riusciamo facilmente a capire le ragioni profonde. Calvino, Eco, la Tamaro, certi romanzieri sudamericani, certi altri statunitensi, non sono certo la stessa cosa, né sul piano intellettuale né su quello artistico, tentativi intelligenti, alcuni, di dar vita a una vera e inedita avanguardia di massa: opere commerciali ma di alto livello tecnico; semplici operazioni commerciali, eccetera eccetera.

Questo, però, non significa che si debba rinunciare a dare giudizi di valore. Significa solo che i criteri e i sistemi di giudizi di valore debbono essere nuovi, cioè rispondenti alla natura e alle esigenze della civiltà di cui siamo parte, e quindi alla mentalità e sensibilità degli uomini che oggi scrivono e leggono letteratura, non in funzione degli alibi con cui tanti intellettuali si sforzano di coprire la loro estraneità al mondo di uomini vivi nel quale viviamo.

D.: Di fronte alla 'crisi' della società italiana che ruolo può giocare oggi una classe come quella dei critici letterari, di cui più volte Lei ha sottolineato le tare, il mancare all'appello nelle ore più importanti, il correre sotto bandiere sbandiate, il compiacersi narcisistico nella propria bravura? Quale 'funzione' può svolgere una critica letteraria dentro l'organizzazione della cultura e della società, se oggi sembra aver delegato il suo compito a conduttori di *talk-show*, che misurano i libri in base alle classifiche di vendita o, peggio, che dipende dall'Industria Culturale e perciò crea 'casi' letterari secondo l'esigenza della Casa Editrice o del Direttore di Rete?

R.: A quest'ultima fondamentale domanda ho già risposto, più o meno, rispondendo alla precedente. Mi permetto perciò di essere io, ora, a rivolgere a Lei e a chiunque altro legga queste pagine alcune domande. Se il mondo di oggi è, su per giù, quello del quale ho abbozzato le linee essenziali, che senso hanno le varie categorie critiche che tanti ancora adoperano per leggere, giudicare, insegnare letteratura? Non è reazionaria – cioè incapace di controllare criticamente quanto accade nel mondo – la boriosa miopia di chi giudica in base a categorie critiche quali 'letteratura' e 'paraletteratura', a parole vuote di senso quali 'moderno' e 'postmoderno', che ognuno adopera, in un folle discorso tra sordi, nel senso che vuole educare alla lettura e al gusto delle opere letterarie con lo spidocchiare, in qualsiasi testo, questa o quella figura retorica?



Stefano Fava

Intervista a Edoardo Sanguineti

D.: Professor Sanguineti, la prima domanda che vorrei porle riguarda la questione del rapporto tra soggetto e oggetto nell'ambito della narrativa degli anni '60. Di fronte alla consapevolezza della disgregazione dell'individuo, la neo-avanguardia propone come punto fondamentale la riduzione dell'io. Ora, c'è chi, come Robbe-Grillet, tenta un romanzo dell'assenza del soggetto, in cui campeggi l'oggetto non interpretato secondo una prospettiva antropocentrica e invece chi, come lei, mette in 'scena' una zona profonda dell'individuo che è l'inconscio. Qual è esattamente la concezione del rapporto fra soggetto e oggetto che sta alla base dei suoi romanzi?

R.: È una domanda abbastanza difficile, nel senso che c'è una netta differenza di atteggiamento tra il *Capriccio* e *Il giuoco dell'oca*, benché i due romanzi nascano a pochissimi anni di distanza e facciano parte di una poetica compatta e unitaria. Forse il confronto aiuta a chiarire la questione: ne *Il giuoco dell'oca* l'io è veramente dissolto perché si moltiplica, si sdoppia: si parla di io al plurale, di un primo e di un secondo io ecc. Nel *Capriccio*, la prima impressione che si può avere è quella che il personaggio sia inconsistente. Mi ricordo che quando il romanzo fu presentato a Milano, c'era Dorfles che intervenne alla presentazione e mi do-

* Questa intervista è stata realizzata presso l'Istituto di Letteratura Italiana dell'Università di Genova il 3 aprile 1996.

mandò: «Ma le lettere corrispondono davvero a dei personaggi precisi? Perché ad una prima lettura io non sono riuscito a seguire tutto». Tanto è vero che nella nota alla traduzione francese Thibaudeau mette una pagina con le *dramatis personae*, tentando di spiegare chi si nascondesse dietro quelle iniziali. È sintomatico che i personaggi siano designati con l'iniziale alfabetica che, per quanto mantenuta coerente, indebolisce fortemente la figura del personaggio. Avere un nome è qualcosa che implica una referenzialità, seppure fantasmatica. Credo che, fra l'altro, per l'uso dell'iniziale io pensassi allora al K. di Kafka. Non a caso avevo scritto quel K. per il teatro, una breve pièce teatrale, dove l'uso dell'iniziale curiosamente aveva già suscitato interrogativi da parte dei critici. Ma in fondo, già allora, mi divertiva molto l'ambiguità della cosa.

Nel *Capriccio* però accade che, ad un certo punto, tre personaggi prendano il nome. Infatti, io verso la fine mi chiamo Edoardo, mia moglie viene chiamata Luciana (vero nome di mia moglie) e il figlio viene chiamato col vero nome del mio terzo figlio: Michele. Il nome del figlio viene nominato un'unica volta, come ultima parola del romanzo. Anche lì c'è una sorta di omaggio a Proust, che comincia a chiamarsi Marcel quando ormai la *Recherche* è avanzata. Quindi, per gran parte del *Capriccio* c'è semplicemente un personaggio che dice io e poi, sulla fine, arriva questa sorta di autoidentificazione.

I personaggi non hanno, nel *Capriccio*, certamente uno spessore psicologico. L'io non salta dunque in aria nel senso di non esistenza, moltiplicazione o altre cose, ma nel senso che è tutto risolto in gesti, in parole che dice, e quando gli capita di formulare pensieri o esprimere emozioni, questi sono presentati sempre in maniera tremolante e vaga. Se si dice "tremavo di paura", l'espressione non vuole essere psicologica; si configura piuttosto come un dato quasi uscito da un romanzo giallo, dove il massimo di tensione è rivolto verso l'azione. Credo che invece non ci sia nessuna influenza robbe-grilletiana.

D.: Infatti, nella mia riflessione, avevo pensato addirittura ad una contrapposizione fra il suo modo di narrare e quello di Robbe-Grillet.

R.: Sì. Io ho letto con molto interesse Robbe-Grillet e a quell'epoca leggevo abbastanza quello che allora oscillava fra le varie definizioni di *Ecole du regard* o *Nouveau roman*, molto simili al teatro dell'assurdo. Certamente possono esistere delle sintonie, nel senso che cercavamo ambedue di affrontare dei problemi molto affini, di proporre con forza un rinnovamento strutturale. Robbe-Grillet diceva: «Basta con Balzac»; noi dicevamo: «Basta col neorealismo». La struttura stessa, per cui due capitoli non seguono mai la stessa vicenda, ma si intrecciano e si richiamano, oppure rimangono in qualche modo sospesi in incertezze sia spaziali che temporali, era qualche cosa che corrispondeva ovviamente a certe strategie di racconto adottate anche dagli autori francesi, tedeschi ecc. Ma per quanto riguarda le istanze propositive legate in particolare al personaggio, le nostre sono due direzioni assai diverse fra loro. Nel *Capriccio*, quest'ansia di rinnovamento non portava alla volontà di distruggere per sempre il personaggio, ma a costruirlo in maniera nuova.

D.: Mi pare di cogliere anche una differenza con alcune delle posizioni dominanti all'interno della stessa neo-avanguardia italiana. La riduzione dell'io, parola d'ordine del Gruppo '63 da Giuliani in poi, non sembra essere da lei intesa come estroversione sulle cose, ma anzi come inabissamento in un io degradato.

R.: Infatti; e il punto che poi spiega il modo in cui questo abbassamento dell'io è realizzato è l'onirismo.

D.: Dunque, più che di riduzione, nel suo caso si potrebbe parlare di regressione dell'io?

R.: Sì regressione è senz'altro il termine più preciso, proprio perché l'elemento centrale è quello dell'onirismo. Quello del *Capriccio* è un io, appunto, infantiloide e primitivo; tutto ciò che è narrato e tutti i personaggi del romanzo vivono in fondo questa regressione. Una regressione evocata

anche dal tema dei figli: in fondo è come se tutti i personaggi fossero a livello di infanzia o come se comunicassero a dei bambini. Tutto tende infatti a diventare molto elementare, e quindi ad acquistare queste dimensioni sempre molto fantasmatiche e labili.

D.: Una regressione che ha influito poi anche sulla scelta della lingua di *Capriccio*, che si presenta come un parlato informale, senza però cedere ad esiti dialettali. È così?

R.: Credo proprio di sì. Una delle poche espressioni veramente dialettali del romanzo è la parola *infernotto*, che appartiene al dialetto piemontese (*infernot*) e indica il secondo piano delle cantine sottoterra. A Torino è quasi normale avere, sotto il piano terreno di una abitazione, due piani sottoterra. Aggiungo che io vivevo in una casa che era stata costruita – come si scoprì all'epoca della guerra – con addirittura un terzo piano sotterraneo sotto i due canonici; terzo piano che corrispondeva con le cosiddette gallerie di Pietro Micca, che erano dei tunnel costruiti in età settecentesca dai Savoia e che il Micca fece appunto saltare. Durante la seconda guerra mondiale, queste gallerie furono riscoperte e utilizzate come rifugi, perché là sotto si era in una botte di ferro, dato che questi terzi piani sotterranei non avevano vie di salita, tranne piccole botole che corrispondevano alle botole del pavimento cittadino. Per cui, anche se crollava la casa soprastante, uno non rimaneva sepolto perché poteva vagare magari per chilometri e uscire poi in mezzo alla strada. Queste gallerie erano luoghi sicurissimi.

Per tornare al romanzo, nell'immagine del sotterraneo si mischiano i riferimenti simbolici con quelli pratici. Allora mi piacque molto giocare sopra una parola che, da un lato, rinvia, per i soli torinesi, alle cantine sotterranee a due piani, dall'altra era naturalmente la discesa agli inferi. Dunque, come dicevo, *infernotto* è l'unico termine di derivazione esplicitamente dialettale. Il resto è tutto in lingua. Ci sono certamente dei dialettalismi, nel senso di italiano regionale, ma in vista del raggiungimento di effetti di parlato, non di colore locale. La lingua di *Capriccio* è

più un italiano parlato, direi. Anche i moltissimi aggettivi possessivi ripetuti ossessivamente, per cui uno non muove «il braccio», ma «il suo braccio», vanno certamente in questo senso.

D.: Un punto che ha suggerito molte riflessioni critiche sulla sua opera e, in particolare, su *Capriccio italiano* è quello del finale. Tutto il romanzo è caratterizzato dalla tensione straniante provocata dall'onirismo che alla fine si placa e sfocia verso un lieto fine. A questo proposito, qualcuno l'ha accusata di basso ideologismo, di voler introdurre cioè una visione rassicurante della vita; allora io le chiedo, questo finale va letto soltanto in questo senso oppure può essere interpretato come un'adesione alla struttura della fiaba della quale lei ha parlato più volte nei suoi scritti teorici.

R.: È quest'ultima senz'altro la lettura più consona. Certo il lieto fine è molto codificato. Io mi ricordo che ero molto impressionato dal cinema americano del dopoguerra dove era molto evidente che i films dovessero finire sempre in maniera rasserenante. Durante il film potevano succedere le cose più tremende, atroci, ma alla fine, con un colpo di scena, si vedevano i due che, non si sa come, se ne andavano felici in macchina su una costa della California illuminata dal sole e via dicendo. Da allora l'uso del lieto fine come maniera direi 'tecnica' di chiudere mi ha sempre colpito. Non certo come morale della favola o, se si vuole, proprio come morale della favola, ma nel senso della fiaba. Mi piaceva l'idea dell'*happy end* non in quanto contenitore di un messaggio morale, ma come formula rituale di chiusura: così come si apre con un «c'era una volta», spesso la fiaba si chiude con «e vissero felici e contenti» o «molto mangiarono e a me nulla diedero». Io lo sentivo molto così il finale del *Capriccio*. Questo non toglie però che, dovendo dare un lieto fine, ne sia stato scelto uno. Perché ci sono molti modi per finire positivamente. Nel caso del *Capriccio* uno potrebbe dire «Anziché rimanere lì con la moglie, il protagonista scappa con l'amante»: è un lieto fine anche quello. Ma il lieto fine scelto, evidentemente, è in armonia con cose che appartengono alla stessa epoca: l'idea della famiglia come cellula di resistenza ecc.

Quindi questo ritrovare la moglie, dopo gli errori fantasmatici, questo puntare sul figlio e la fine degli incubi (così come il finale di *Purgatorio de L'inferno*) costituiscono pur sempre un'apertura verso il fango lasciato alle spalle. Anche nel *Capriccio* c'è dunque un po' questo itinerario. Il protagonista scende nel sottosuolo sia nel senso fisico che mentale e psicologico, incontrando anche personaggi del passato, come la figlia della portinaia, questa specie di novella Beatrice rovesciata, e alla fine questo viaggio traumatico è superato con un ritorno ad una dimensione coscienziale. Certamente c'è una artificiosità ostentata nel lieto fine, però è in armonia con la struttura profonda di tipo ideologico. Questa apertura verso un momento utopico è convenzionale proprio perché è ostentatamente utopico, come se la nascita del figlio risolvesse tutti i problemi esistenziali, quando invece sappiamo benissimo che non è così. Però c'è comunque un'utopia che si affaccia e che ha un suo valore, un po' come la posizione cinese in *Purgatorio De L'inferno*.

D.: All'interno del dibattito sul romanzo sperimentale al convegno di Palermo del 1965, c'era chi si mostrava a favore del romanzo come strumento epistemologico e chi lo concepiva come puro artificio irrelato, puro gioco. Si sa che lei era della prima opinione, ma a me sembra che a volte lo spirito ludico, fine a se stesso sia molto presente in *Capriccio*. Che ruolo riveste, nell'economia del romanzo, lo spirito del puro gioco verbale?

R.: Un ruolo assai importante direi. Io sono sempre stato convinto che il linguaggio debba sperimentare tutte le proprie possibilità. Certo, io lanciai il binomio ideologia e linguaggio, ma potrei anche tranquillamente dire gioco e linguaggio. Per fare un paragone (con tutte le cautele del caso), la *Divina Commedia* è una delle opere più ideologiche che siano mai state scritte. Se c'era uno che voleva persuadere gli altri di certe cose, sostenere determinate tesi, farsi profeta, se non addirittura scrittore sacro, questo era Dante Alighieri. Però, nonostante questo, Dante gioca con tutto: tre volte trentatré ecc. Il che implica una forte dimensione simbolica sì, ma anche una forte dimensione di gioco. Allora, io credo che il lin-

guaggio debba sfruttare tutte le sue possibilità anche proprio di divertimento. Naturalmente Dante aveva una sua sensibilità ideologica e anche questi giochi di struttura erano certamente connessi ad un bisogno di comunicazione in tal senso: il tre ad esempio è scelto certamente perché è il numero sacrale.

Ora, evidentemente, nel mio caso non ci saranno questi calcoli sacrali, perché il *Capriccio* è un romanzo molto laico; però anche il modo di costruzione è, con tutto il suo gioco, rivelatore di un momento ideologico. In questo caso, il giocare sull'ambiguità tra sognato e vissuto, oppure questa sorta di incertezza quasi costante delle percezioni sono, da un lato, densi di ironia, di humour, di spirito di divertimento e assumono quindi i tratti del gioco letterario (anche i modi sintattici spingono in questa direzione), però dall'altro lato si configurano contemporaneamente come rivelatori di realtà.

Mi ricordo che a Palermo io insistevo sopra l'idea del romanzo di iniziazione, di formazione, che quindi permetteva poi l'analogia con la fiaba (su cui avevo insistito sull'altro saggio *Il trattamento del materiale verbale nei testi della neo-avanguardia*¹). Credo che questo elemento del romanzo come modello di un itinerario formativo esiga, o per lo meno permetta, questo tipo di costruzioni. Quindi il gioco è anche in funzione della costruzione di un itinerario. Naturalmente in quel momento mi pareva altrettanto naturale che questo itinerario di formazione non si presentasse come il romanzo tradizionale di impianto borghese, con uno sviluppo coerente, con una serie di prove che si susseguono cronologicamente, ma come un labirinto – per usare un'altra immagine che mi è cara – dove l'eroe che narra è sottoposto certamente ad una serie di prove e di riti, ma questi hanno appunto ormai un carattere arbitrario, dettato dalla logica onirica, e prescindono dalla fiducia che la realtà abbia un senso linearmente dato. *Il giuoco dell'oca* assume poi l'elemento ludico nel titolo stesso e nella struttura, con le caselle e con il labirinto. Anche lì c'è però un itinerario che diventa particolarmente evidente nell'ultimo capitolo, con il tema della barca, della vita che naviga e via di-

¹ In E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano 1965.

cendo. Ultima cosa, anche i 111 capitoli del primo romanzo e i 111 del secondo non sono certo un caso, ma fanno parte di questo elemento ludico-simbolico procurato.

D.: Quanto ha influito sull'elaborazione del romanzo il fatto di far parte di un movimento letterario dichiarato, il fatto cioè di dover 'dimostrare' con la pratica le proprie idee teoriche prima all'interno di un gruppo di intellettuali uniti da obiettivi comuni e poi al di fuori. C'è stato insomma un intento programmatico che può in qualche modo aver tolto spontaneità al processo di invenzione del romanzo?

R.: No, io direi di no. La cosa ha assunto fin da subito il carattere della coincidenza. Non saprei dire esattamente quando cominciai a scrivere il *Capriccio*, ma credo di averlo consegnato all'inizio del 1963, dunque sarà nato fra il '61 e il '62. I primi capitoli (un numero molto limitato 10 o 11) vennero pubblicati sopra il *Caffè*, la rivista romana diretta da Giambattista Vicari. Lui ogni tanto mi chiedeva qualche cosa e io gli davo dei brevi brani in versi o in prosa. Poi cominciai a scrivere questo romanzo e quello che fu forte come elemento, più che la scommessa di fronte a tesi teoriche da dimostrare (che fra l'altro nacquero in gran parte dopo, proprio come spiegazione del lavoro fatto, o meglio, più che dopo, direi insieme), fu l'idea della prova con me stesso. Cioè, mentre scrivevo mi accorgevo che quello era, per me, il modo unico possibile di scrittura narrativa.

In origine io non avevo alcuna intenzione di scrivere romanzi, il romanzo era per me un mondo davvero *autre*. La poesia era stata la prima cosa affrontata nella scrittura ed è rimasta quella per cui lavoro ancora oggi. Anche il primo lavoro teatrale, il *K.* che pubblicai su «Il Verri», era nato da una specie di scommessa con me stesso. Beh, se devo confessare proprio tutta la verità, entrando proprio sul piano biografico, chi mi costrinse a scrivere questo romanzo fu mia moglie, e divenne veramente una costrizione. Lei era convinta che io raccontassi molto bene le cose, le piaceva quando io le raccontavo di un viaggio o di qualsiasi altra occasione anche banale. All'inizio non me lo diceva, poi un giorno, chiac-

chierando io cominciai a dire: «non so se tentare un romanzo...», ma così, distrattamente. Tanto più che avevo scritto in quei giorni dei raccontini di cui non ero per niente soddisfatto e che perfino mia moglie giudicò orribili. Ad un certo punto cominciai a scrivere questo romanzo, ma senza nessuna intenzione di pubblicarlo. Un giorno vennero a casa mia dei collaboratori della Feltrinelli, che allora erano oltretutto degli amici, a ritirare del materiale per «Il Verri». C'erano Balestrini e non ricordo bene se Filippini o Riva. Chiacchierando del più e del meno, mi chiesero che cosa stessi facendo e, prima che io avessi il tempo di rispondere, mia moglie con solennità, disse: «Edoardo sta scrivendo un romanzo!» Io rimasi spiazzato, e loro: «Allora bisogna fare il contratto subito». Dopo una lunga discussione, riuscirono a vincere le mie titubanze. Io firmai il contratto e così mi imbarcai in maniera dissennata in questa scommessa provocata da mia moglie. A quel punto il romanzo andava scritto per forza. Tanto più che la voce si diffuse e anche Vittorini e Calvino mi chiesero i primi capitoli da pubblicare sul «Menabò», che in quel tempo stava aprendo all'avanguardia. Dunque dovevo mettermi a lavorare sul serio a quell'opera. Ricordo di aver proceduto abbastanza regolarmente fino ad un capitolo e poi lì mi sono bloccato per mesi, non sapendo più come continuare. Era, per la precisione, il capitolo dove i personaggi, sulla terrazza al chiaro di luna, fanno il gioco del romanzo. Dopo essermi sbloccato (ma, come ho detto, passarono veramente molti mesi senza che scrivessi una parola), andai dritto fino alla fine in breve tempo. Quindi sostanzialmente ci sono tre momenti dell'elaborazione del *Capriccio*: un primo che corrisponde alla scrittura, a fini privati, dei primi 9-10 capitoli; poi un secondo, caratterizzato da questa crisi creativa al faticoso capitolo XXII, anche perché era il momento in cui, obbligato in certo qual modo da mia moglie, decisi effettivamente di scrivere il romanzo. E poi il terzo momento, quello finale, molto rapido in cui arrivai quasi senza problemi fino in fondo, escluso qualche capitolo che censurai prima della consegna, perché non mi piaceva. Così nacquero i 111 capitoli. In origine volevo fare tanti capitoli quanti sono quelli del *Satyricon*, perché era uno dei punti di riferimento molto forti durante la scrittura del *Capriccio*: è da lì che deriva, fra l'altro, l'epigrafe *Vitrea fracta et somniorum inter-*

pretamenta, che io assunsi rovesciata di senso. Ci fu una cosa, a questo proposito, che mi impressionò moltissimo. All'uscita del libro ci furono le varie presentazioni pubbliche. A quella di Roma chiese di intervenire, senza che io lo avessi chiamato, Debenedetti che io conoscevo. Io fui naturalmente contentissimo. Debenedetti fece uno splendido intervento (successivamente la vedova mi fece avere una fotocopia di questo intervento, non tutto decifrabile perché scritto a mano, e mai pubblicato). Fu una cosa congelante, perché lui spiegò che questo libro sarebbe apparentemente la storia della nascita di un figlio, ma in realtà è la storia della nascita di un romanzo. «Il vero parto problematico – disse Debenedetti – è il romanzo stesso». Poi continuò dicendo: «C'è un capitolo del romanzo che risulta assolutamente decisivo: è quando l'autore, in certo modo gravido di questo romanzo, tenta di abortirlo» e, con mio indicibile stupore, citò esattamente quel capitolo XXII sui cui – come le dicevo prima – mi ero bloccato per mesi, spiegando: «Il senso della scena del gioco del romanzo è che qui l'autore, in preda alla difficoltà di continuare la narrazione, cerca di far fare il romanzo agli altri». Ora, la cosa stupefacente era che Debenedetti non sapeva assolutamente niente di quel mio travaglio creativo sul quel capitolo. Ma la grandezza del critico riuscì a capire questo. Io rimasi veramente di sasso.

Comunque credo sia molto vero che l'*happy end* finale sia sì la nascita del figlio, ma possa essere considerato anche come la nascita del romanzo. Si arriva ad un punto in cui tutto un cumulo di materiali ha acquistato un senso chiuso. A quel punto mi trovavo al capitolo 111 e quel numero divenne per me significativo, un po' perché è già un bel numero di per sé, poi per l'assonanza con la Sonata op. 111 di Beethoven che mi affascinava anche se non c'entrava niente, e infine un po' per quelle piccole superstizioni stimolanti che spesso gli artisti hanno: sono quei momenti in cui il gioco ha la sua parte relativamente autonoma e si segue il piacere di cose che vengono nascendo senza essere state troppo premeditate. Rinunciai così a fare tanti capitoli quanti quelli del *Satyricon* a cui, come ho detto, pensavo molto in quel periodo e da cui venne l'idea di quel procedere per capitoli brevi e lacunosi, con bruschi salti temporali, che in Petronio sono dovuti solo al fatto che il manoscritto ci è giunto

incompleto ed il romanzo è la ricostruzione di una serie di frammenti, salvo la cena di Trimalcione. Io invece feci di un accidente una sostanza.

D.: Veniamo ora ad alcuni passi del romanzo. Fra quelli più complessi e di più difficile decifrazione c'è l'episodio della tomba, dove compaiono molti segni incisi sulla pietra (cap. LXXXII), segni che si trovano precedentemente sotto forma di pesce e di sciarpa nel capitolo del salone del collegio (cap. XXVI). Le chiedo, dietro questi segni si nascondono riferimenti precisi a qualche simbologia, o che altro?

R.: Ci sono dei riferimenti ma – e qui la stupirò – in questo caso non riconducibili a nessuna simbologia arcana. *Il giuoco dell'oca* diventerà sistematico riferimento a pitture, fumetti, pezzi di films, cartoline illustrate, pubblicità, *affiches*, ci sarà di tutto. Nel *Capriccio* i materiali immessi sono molto più limitati, ma c'è comunque questo procedimento di raccolta da più settori. In questo caso specifico, era un momento in cui si stava sviluppando molto la mania degli Ufo, che era già nata ma viveva il suo momento di forza in quegli anni, e su un settimanale o qualcosa del genere, lessi che era stata ritrovata questa pietra di Sammartin su cui ci sarebbero stati questi segni. Il riferimento è dunque basso, tratto dalla cronaca, quasi cronaca rosa, scandalistica. Per quanto riguarda il tema degli ultracorpi, che è ugualmente presente nel romanzo, era molto legato alla pittura di Baj, che a quell'epoca stava dipingendo tutta una serie di quadri sugli ultracorpi, con effetti anche molto divertenti, perché lui comprava dei vecchi quadri a poco prezzo, fatti da sottomestieranti (potevano essere dei paesaggi o delle donne nude ecc.) e di brutto ci sparava dentro delle facciacce orrende, dei mostri che chiamava ultracorpi.

D.: Allora dietro quel B. di *Capriccio* che fa il pittore c'è Enrico Baj?

R.: Sicuramente sì. Anche se, sempre per continuare il gioco delle ambiguità, io avevo allora diversi amici pittori che, per una strana combinazione, si chiamavano tutti con nomi iniziati per B.: Biasi, Bueno e Ber-

tini. Alcuni sogni presenti nel *Capriccio* sono dei veri sogni raccontati a me da Baj, ma ce ne sono anche alcuni del pittore napoletano Guido Biasi, oggi scomparso. Era un pittore molto bravo, amico di Baj. Un altro mio amico pittore che cominciava con la B. era il fiorentino Bueno. Baj, comunque resta centrale dietro quella B., anche se mi ricordo che c'è proprio un episodio del romanzo che è ricavato da un racconto di Biasi. Tra l'altro, nessuno dei sogni che sono raccontati in *Capriccio italiano* sono sogni miei. Sono tutti sogni che io ho raccolto in giro. Io sogno pochissimo, o meglio, sognerò sicuramente come tutti, ma è rarissimo che mi ricordi ciò che sogno. Forse in parte, dal punto di vista psicologico, l'onirismo del *Capriccio* è una sorta di compensazione di una carenza onirica vissuta. Non sognando, sogno nello scrivere e il sogno acquista ancora più forte rilievo proprio perché è qualcosa di molto desiderato e poco raggiunto, è un'esperienza mancata.

D.: Forse il fatto di aver raccolto sogni di altri può essere stato anche un antidoto contro il pericolo di un autobiografismo spinto che negli anni sessanta era molto avversato nella narrativa?

R.: Certamente. Alcuni sogni sono inventati da me, ma sono più che altro visioni o sogni a occhi aperti. Quando invece un sogno deriva da un sogno vero, empiricamente dato, questo è sempre un racconto di qualcuno.

Ma a proposito della pittura, mi viene in mente una cosa interessante che mi ha sempre divertito e per la quale ci sarebbe davvero da diventare superstiziosi, se uno non fosse abbastanza assennato. In alcuni capitoli io parlo del pittore B. che dipinge dei quadri, mettendovi dentro dei pezzi del meccano. Ora, Baj dipinse effettivamente dei quadri con i pezzi del meccano esattamente nello stesso periodo in cui io scrissi queste cose, ma io non lo sapevo affatto. Un giorno arrivai in casa di Baj che abitava a Milano (io in quell'epoca vivevo invece a Torino) e, con uno sbigottimento quasi da svenire, trovai i quadri con i pezzi del meccano e dissi fra me e me divertito «è proprio scritto nelle stelle!».

D.: Dunque tornando a questi segni misteriosi, mi pare di capire che, al di là del fatto che hanno una fonte precisa, non debbano incoraggiare una ricerca di misteriosi significati simbolici cui lei intendesse riferirsi immettendoli nel romanzo.

R.: No, no. Quello è soltanto un piacere di non inventare e di utilizzare cose date anche se, per la loro natura bassa, irreperibili e non ricostruibili a distanza di anni. Invece, per esempio, nella scena della fontana, ci sono delle scritte che hanno una fonte precisa e vengono da Jung. Tutto l'episodio del bagno con R. è costruito sopra una serie di immagini alchemiche che sono nello Jung di *Psicologia e alchimia*. In questo caso, dunque, siamo in presenza di una fonte relativamente più alta, che permette qualche accostamento ad una simbologia.

D.: Un episodio che si riesce con fatica a legare al contesto, per quanto sia sicuramente poco opportuno voler legare logicamente fra loro tutti gli spunti narrativi del romanzo, è la scena della corsa fra le statue del capitolo LXXXV.

R.: Ah! Sì, certo. Anche lì c'è una fonte precisa, anche se lontanissima. Dunque, mi sembra che fosse o «Il Corriere dei piccoli» o «La Domenica del corriere» letti da me bambino. E ricordo con vero stupore, ora che ci penso, una storia in cui in un sotterraneo di un tempio indiano o una cosa del genere, un tizio scappava in un corridoio in cui c'erano ai lati molte statue. Ma, anziché scappare come il vento, questo si metteva – è una cosa veramente assurda – a buttar giù le statue perdendo tutto il tempo. Ora, spesso nei racconti popolari, sia che si tratti di fiaba, che di racconti fantastico-avventurosi, questo elemento assurdo di creare degli ostacoli durante la fuga, qualche volta chiudendo porte o roba di questo genere, è molto frequente perché crea un effetto narrativo forte anche se è spesso insensato. Questa cosa comunque mi colpì enormemente e molti anni dopo, chissà come mai, la portai all'interno del *Capriccio*. E proprio perché colpito da questo elemento non-credibile, io mi sono proprio divertito a

complicarlo con quei calcoli assurdi che il protagonista fa durante la fuga.

Ora che ci penso, c'è nel *Capriccio* un altro ricordo legato alla sottocultura dell'infanzia, che si mescola ad una esperienza vissuta, anche qui con una complicazione degna del *mélange* del sogno: ed è il capitolo LXXVII, dove c'è una voce femminile che canta provocando una specie di estasi da parte degli ascoltatori, un'estasi allo stesso tempo sofferta. Questo è un omaggio nascosto a quella che era (allora, perché poi è morta e prima ancora divorziarono) la moglie di Luciano Berio, Cathy Berberian, che è stata una grandissima cantante. Dunque questo voleva essere un omaggio silenziosissimo – non l'ho mai detto neanche a lei – alla voce di questa grande artista. Ma si incrocia con un ricordo – come dicevo – anche qui del tipo «Domenica del corriere» o altra cosa letta da bambino, in cui una scena era svolta in un sotterraneo – come vede questo luogo ritorna spesso – nel quale c'erano dei prigionieri rinchiusi in una prigione da cui non sarebbero più usciti. Essi erano condannati a sentire sempre una voce ossessionante che ripeteva una cosa tipo «Voi di qui non uscite mai». Nel romanzo, questo effetto così negativo viene invece rovesciato in positivo, e questa voce diventa ugualmente corposa, incubosa e in qualche modo ossessiva, erotica, affascinante. Quindi questo capitolo nasce da un incrocio fra il ricordo di una vocalità abilissima, ricca di tante modalità, (Cathy Berberian cantava, oltre che con le tecniche occidentali, con quelle del canto orientale) e un ricordo legato alle letture dell'infanzia.

D.: Un altro episodio piuttosto oscuro e inquietante è quello del capitolo CV, in cui un prete entra nella stanza dei bambini e successivamente si mangia la moglie del protagonista. C'è per caso un riferimento ideologico anticlericale?

R.: Le dirò, la cosa non mi dispiaceva, ma l'episodio non nacque per quel motivo. C'è anche lì alla base un dato biografico, un'esperienza vissuta. Del resto si parte sempre da una qualche esperienza della realtà, che poi può essere mediata da un'opera d'arte o da sottoprodotti culturali. C'è sempre un'esperienza vissuta alla base di un romanzo, per quanto

rimescolata e derivata che sia. Anche l'inferno di Dante è fatto di gironi immaginari, però lì ci mette un personaggio storico, là ci mette un suo vicino di casa, là c'è un paesaggio che sicuramente rimanda a qualcosa di visto, anche se trasfigurato dalla poesia. Dunque, dopo questa digressione ho perso un po' il filo... ah! sì! il prete. Il prete nacque da questa esperienza: una volta andai ad un convegno di studi pascoliani che si teneva a San Mauro Pascoli e ci portai mia moglie e i miei figli che allora erano proprio due, quindi doveva essere proprio nel periodo in cui cominciavo a scrivere il *Capriccio* (che parla appunto della gravidanza di mia moglie per il terzo figlio, Michele). Addirittura, adesso che ricordo bene, a quel convegno, mia moglie era incinta. Dunque doveva essere un fatto contemporaneo alla scrittura del romanzo. Eravamo in un albergo ospiti di questo convegno e i bambini dormivano in una stanza tutta per loro accanto alla nostra, ed erano contenti perché la consideravano una conquista. Al convegno partecipò anche un prete. Credo che avesse scritto una biografia su Pascoli. Quando, al mattino, io e mia moglie ci svegliammo e andammo nella camera dei bambini, credo che quelli giocassero proprio col trenino, come dico nel romanzo. Ad un certo punto tutti i due raccontarono che, la sera prima, era venuto il prete a bussare nella loro stanza per salutarli e noi rimanemmo un po' turbati da questo episodio. Ci chiedevamo: «ma voleva veramente solo quello, o c'era qualcos'altro?». Diventò un momento davvero inquietante, perché poi i bambini, che erano stati risvegliati dal sonno profondo, davano a me e a mia moglie un racconto nebbioso. Da qui presi lo spunto per l'episodio del romanzo. Naturalmente questo prete minaccioso mi divertiva e rientrava in un arricchimento di temi e figure della narrazione. Come dire: ci sono da una parte l'ultracorporo e le marziane femmine, e dall'altra c'è il prete.

D.: C'è un momento nel romanzo in cui questo vortice fluttuante di immagini si raprende in una scena di forte impatto emotivo: mi riferisco al momento in cui il narratore, nella grotta con R. (cap. CIII), vede il suo bambino nascituro che cammina con altri feti, portando in mano la propria placenta.

R.: Credo che quella scena sia sostanzialmente inventata. È collegata al tema junghiano della fontana e dell'acqua. Il tema della grotta è pieno di risonanze fiabesche, favolose, filosofiche, oltre che oniriche e alchemiche. È un archetipo, insomma. Lì credo abbia agito (con innesti di altre cose) proprio la pittura di quel Biasi di cui parlavamo poco fa, napoletano, poi emigrato a Parigi e scomparso piuttosto giovane. Lui aveva dipinto dei quadri molto belli, che mi avevano molto impressionato, dove comparivano dei feti che erano veramente come immersi nell'acqua con delle curiose trasparenze e dei colori straordinari. Mi aveva molto affascinato come lui trattava il tema del feto. Tra l'altro, questo riferimento veniva ad incrociarsi con certe figure di bambini che dipingeva spesso Baj, ma in Baj (quello dei primi anni '50, della pittura nucleare) erano di una durezza molto violenta. Lui era molto legato al tema della spirale e l'incrocio fra la spirale e il feto veniva a dare l'idea proprio del cordone ombelicale, di placenta. Biasi invece rendeva questi temi meno duri, facendone una rappresentazione intenerita e barocca, colorita, diciamo onirica.

Del resto, a quel tempo, io ero ossessionato dal tema della gravidanza, tanto che volli definire il *Capriccio* come «la gravidanza psicologica di un padre». Con un'immagine mitologica si potrebbe anche dire «Athena nella testa di Zeus».

Nel periodo precedente alla scrittura del *Capriccio*, leggendo alcuni libri di etnologia e di antropologia, fra cui *Riti di passaggio* di Van Gennep, rimasi molto affascinato dal fenomeno della *couvade*, una ritualità secondo la quale, presso molti popoli primitivi, la donna partorisce senza dolore perché il padre riesce ad assumere su di sé la sofferenza mentale e fisica. Dunque si potrebbe dire che *Capriccio italiano* è la storia di una *couvade*. I dolori del padre si trasformano, in questo caso, in incubi. In attesa della nascita del figlio, il narratore regredisce fino a ritrovare nell'inconscio la propria esperienza della nascita, che ovviamente non può ricordare, ma nella nascita del figlio viene rivissuta. Io ho visto nascere tutti i miei figli, e siccome ne ho quattro, ho assistito a quattro parti. E devo dire che per me sono stati i momenti più emozionanti della mia vita.

C'è persino una poesia in *Wirrwarr* dove la cosa viene detta, anche se in maniera in qualche modo occulta, ma credo sufficientemente com-

prensibile. La poesia riporta un incontro con una giornalista di nome Gisela. Ad un certo punto, la giornalista mi domanda quale è stato il momento più felice della mia vita e io rispondo che i momenti sono stati tre «e ho detto quali».² Da qui si capisce che mi riferivo ai miei figli.

D.: Leggendo *Le radici storiche dei racconti di fate* di Propp, autore da lei spesso citato nei suoi saggi sulla narrativa, si notano diverse analogie con alcune immagini del *Capriccio*; una in particolare mi ha colpito: mi riferisco alla somiglianza fra un momento tipico, secondo Propp, del rito di iniziazione e due episodi del suo romanzo in cui ci sono ferite alle mani e alle dita. Il primo è riportato nel capitolo XIX, quando inizia la discesa nell'entroterra del narratore guidato da R. e la ragazza rimane impigliata in una trappola per topi con un dito che comincia a sanguinare; il secondo è quello del capitolo XXX, dove si racconta della scalata all'alto cancello del collegio da parte del protagonista e dell'amico H., durante la quale quest'ultimo riporta una profonda ferita alla mano, di cui si parla a lungo. È troppo fantasioso, in questo caso, instaurare puntuali analogie?

R.: No io non direi. Non so se, all'atto della scrittura, ne fossi consapevole. Naturalmente conoscevo Propp e la mia simpatia va molto di più al secondo Propp, quello de *Le radici storiche dei racconti di fate*. Direi che l'analogia che lei rileva è certamente consonante con interessi inconsci. Il tema della ferita, calato in un contesto onirico, rimanda senz'altro alla suggestione dell'angoscia da castrazione, che comunque è legata al rito iniziatico, perché la prova di virilità è acquisita, a volte, attraverso una sorta di castrazione simbolica come la circoncisione o altri riti di escisione. C'è un altro libro, tuttavia, che credo mi abbia molto influenzato nella redazione del *Capriccio*, perché lo leggevo proprio in quel periodo e lo trovavo molto interessante e stimolante: si tratta, come ho già ricordato, di *Riti di passaggio* di Arnold Van Gennep.

² Sezione 36 di *Reisebilder*, in *Wirrwarr*, Milano 1972.

D.: L'ultima domanda riguarda il titolo di *Capriccio italiano*: da cosa deriva questo accostamento fra il sostantivo e l'aggettivo 'nazionale'?

R.: Il titolo, che è un calco da Caikovskij, mirava, nel sostantivo, a rilevare il tratto antiromanzesco (come si diceva allora volentieri), radicandolo, con l'aggettivo, in una certa tradizione italiana.

Harold Bloom, Il canone occidentale: i Libri e le Scuole delle Età, trad. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996, pagine 482, L. 60.000 (Tit. or. The Western Canon: the Books and School of the Ages, Riverhead, New York 1994).

La prospettiva teorica a partire dalla quale Harold Bloom difende la categoria del canone occidentale quale modello guida del sapere e *summa* di valori inalienabili, è inaccettabile. Lo è in quanto si basa sul presupposto dell'esistenza di una tradizione estetica assolutizzata oltre ogni coordinata socio-storica.

Va detto a parziale difesa di Bloom che il libro nasce come risposta alle polemiche sollevate nell'ampio dibattito statunitense sul canone. L'estremismo dell'argomentazione è rispondente, nelle intenzioni dell'autore, al desiderio di prendere le distanze dai «nemici del canone». E chi sono questi nemici, contro cui Bloom lancia frecce al vetriolo? Sono la congerie «accademico-giornalistica» composta da: «neostoricisti, femministi, lacaniani, decostruttivisti, semiologi, marxisti», insieme definiti: «i sei rami della Scuola del Risentimento». L'autore, dunque, è solo contro tutti i gruppi di tendenza della teoria letteraria contemporanea, che anzi è essa stessa considerata in blocco una forma «faziosa» di critica della cultura. Che la bloomiana perorazione a favore del canone abbia una finalità difensiva rispetto al dibattito statunitense è provato anche dalla serpeggiante convinzione, all'interno del libro, del carattere perdente di tale perorazione. L'insistenza sui temi della nostalgia e dell'elegia nei confronti di una tradizione che viene considerata in via di disgregazione conferma infatti, pur nei limiti del discorso apocalittico che assume toni misticheggianti, la componente di attualità quasi militante del discorso. Quale esponente radicale della difesa a oltranza del canone letterario, Bloom è consapevole di non poter prescindere dalla coscienza della perdita di centralità e di importanza della tradizione classicista. In questo senso egli mostra di credere che ogni proposta di rettificazione è sempre, al massimo, una provocazione, le cui aspirazioni utopiche sono destinate al fallimento anche nel terreno protetto delle istituzioni culturali e letterarie. La difesa del canone è una mozione di insubordinazione paradossale rispetto allo stato attuale delle cose. Ciò vale sia per il presente che per il futuro prossimo venturo. Il messaggio tragico e apocalittico dell'autore è rivolto a un'utenza ristretta, a quell'*élite* dei lettori elettivi che continueranno a leggere, per proprio amore e passione, anche nei tempi futuri, inevitabilmente colonizzati dall'avanzata della nuova oralità telematica.

Pur nella consapevolezza della sempre minore importanza della letteratura,

Bloom ritiene necessario difendere la categoria del canone contro quella neutrale di «biblioteca». L'odierna sterminata estensione della produzione letteraria necessita di un momento di «sintesi dei valori», fermo restando che la sua difesa aiuterà i pochi lettori elettivi che sopravviveranno alla disgregazione della cultura letteraria e non certo la società nel suo insieme. Il canone, infatti, non ha carattere etico-politico, non serve per difendere la memoria storica, sia pure entro i confini scolastici istituzionali, non ha ricadute nella formazione culturale delle giovani generazioni. La sua valenza è assoluta e metastorica. La critica letteraria, a fronte di una tradizione creativa estranea a ogni processo di interpretazione, serve esclusivamente per aiutare i lettori elettivi a orientarsi nella tradizione, evitando loro di «perdere tempo», evitando loro di disperdersi nel *mare magnum* della letteratura. Per Bloom, infatti, l'amore per la letteratura non si insegna. Tale amore è una pre-comprensione individuale, soggettiva, che implica amore per la solitudine e per l'esercizio di piaceri ardui in luogo di quei piaceri semplici e accessibili che sono e saranno sempre più accessibili alle nuove generazioni. «Non si legge per migliorare se stessi» – afferma perentoriamente Bloom – «né per cambiare il mondo». Si legge per dare un senso alla propria solitudine e per esorcizzare la paura della morte. La lettura, insomma, è una pratica rituale religiosa.

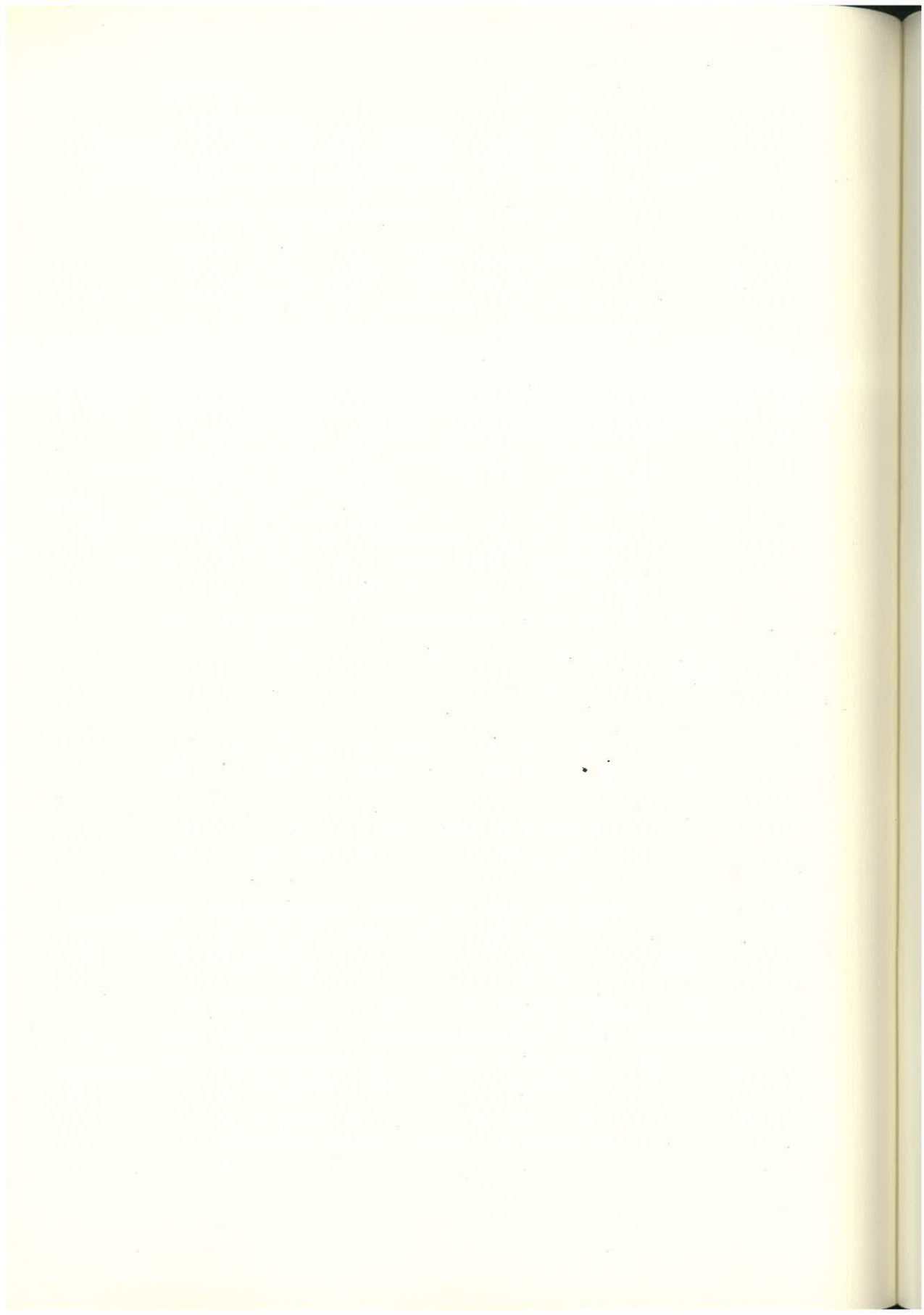
Il canone si forma per partenogenesi. Gli interpreti, siano essi lettori comuni o specialisti, sono esclusi dalla sua costituzione, che procede per spinte endogene di influenza e di reazione all'influenza, in un processo dinamico e concentrico che riguarda solo ed esclusivamente i grandi geni poetici. L'agone del canone prevede lo scontro sistematico tra forze creative la cui originalità cognitiva si fonda sul tasso di «idiosincrasia» delle opere. Non c'è storia letteraria al di fuori della storia delle influenze reciproche di opere monodiche, assolutamente originali. I fruitori di questa creatività devono limitarsi a riconoscere o negare la forza di talune influenze a favore di altre, ma le operazioni critiche non incidono in alcun modo sul processo di autocostruzione del canone.

In contraddizione con queste premesse, Bloom dichiara la soggettività delle proprie scelte e ammette che l'arbitrarietà aumenta man mano che ci si avvicina al presente. Il critico si giustifica sostenendo che l'adozione di un criterio di valutazione è funzionale all'esigenza di rispondere agli avversatori del canone e non risponde in alcun modo a una prescrizione normativa. Ciò non risolve però il problema delle numerose inspiegabili esclusioni dal canone. L'inclusione degli autori eliminati nei cataloghi più estesi e articolati dell'appendice del volume (presente peraltro solo nell'edizione inglese) si profila come un incongruo e blando palliativo. Basti dire che nel canone di Bloom è presente un solo italiano: Dante.

L'impianto ordinatorio del volume è storicistico. Mutuato direttamente da Vico, esso prevede l'articolazione ciclica in tre età, cui ne viene aggiunta una quarta. All'età teocratica succedono quella aristocratica e quella democratica, seguite dalla contemporanea età del caos. L'avvicendamento delle epoche culturali conferma il carattere non progressivo del canone, la cui forza si irradia a partire da alcuni centri («le scuole»), che non vengono necessariamente superati dai centri di forza delle età successive. Il centro assoluto e insuperato del canone, per Bloom, è Shakespeare, che supera tutti gli altri autori per forza creativa e conseguente potenza influenzante. Gli autori successivi possono tutti essere letti alla luce di Shakespeare (persino Freud).

Negli Stati Uniti il libro di Bloom ha conquistato i primi posti delle classifiche di vendita ma non ha avuto risonanza in ambito accademico. In Italia invece, dove il dibattito sul canone ha ancora scarsamente preso piede, sono apparse alcune recensioni entusiastiche. Eppure la posizione di Bloom sembra estremistica persino alla luce di quegli orientamenti neoermeneutici di matrice heideggeriana che hanno da noi registrato un certo seguito. Ciò non può non far riflettere sullo stato di crisi dell'accademia nostrana, che reagisce alla disgregazione culturale (che è anche disgregazione dei canoni classici) cercando forme di chiusura sempre più estrema nel mito dell'inalienabilità del valore della letteratura. Tale mito, almeno nei termini in cui lo difende Bloom, non è però degno di essere difeso neppure nella più chiusa e provinciale cittadella delle lettere.

Margherita Ganeri



R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pagine 242, L. 35.000.

Raccontare oggi il postmoderno significa accettare una sfida: fissare all'interno di schemi una realtà ancora in movimento e individuarne un senso. È un'operazione rischiosa ma necessaria, quando si vuole storicizzare il presente: si fuoriesce da un tempo ancora vivo e lo si osserva a distanza come un periodo compiuto ed etichettabile. Si rischia di andare incontro «agli effetti da specchio deformante tipici delle situazioni in cui ci si trova al tempo stesso a essere osservatori ed osservati» (p. 15).

L'operazione risulta ancora più complicata per chi ha assistito di persona ad una «rivoluzione antropologica» che ha tagliato a metà l'intero arco della sua vita, scindendola in due realtà opposte. Nato intorno agli anni trenta, come egli stesso racconta, Ceserani ha vissuto a metà tra moderno e postmoderno; ha condiviso prima i progetti forti della modernità, poi la percezione spaesante di una nuova temporalità e di un nuovo senso della storia.

Raccontare il postmoderno si apre infatti con il ricordo di un mondo che era e non è più; un ricordo che Ceserani definisce «perturbante» in quanto legato all'«esperienza dell'estraniamento da noi stessi». Memorie antiche di un'infanzia remota fluttuano, come rievocate da un'irriducibile distanza, nelle pagine iniziali del libro, che procede su un registro prettamente narrativo; e riappaiono all'autore in bianco e nero, come «in un film malinconico di René Clair o in uno comico di Chaplin» (p. 11): i risvegli nel padano borgo natío, la lettura dei libri della «Scala d'oro», la scoperta del jazz e delle nuove pellicole tecnicolor al cinema Impero, fino alla partenza per gli Stati Uniti e alla scoperta di un mondo che avrebbe a poco a poco incrinato le «belle ma fragili costruzioni» della modernità. È il 1958, ed è a quel periodo che Ceserani fa retrocedere l'inizio del postmoderno. Gli ultimi anni cinquanta del nostro secolo diventano, per il critico, «uno dei discrimini forti, delle frontiere temporali oltre alle quali nulla più è stato simile del tutto a come era prima» (p. 15).

Il discorso di Ceserani parte da una proposta 'forte' di periodizzazione, già sostenuta peraltro in altri suoi scritti: a metà di questo secolo si sarebbe verificata una rottura radicale – sul piano economico, politico e sociale – rispetto al periodo precedente, simile a quella verificatasi tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, con la prima rivoluzione industriale e la rivoluzione francese. La svolta avrebbe segnato il discrimine fra modernità e postmodernità, contrassegnata da nuovi modi

di produzione postindustriali (centralità dell'informatica, dominio dell'immateriale, sostituzione della manodopera specializzata con sistemi integrati di automazione), e dal capovolgimento radicale delle strutture umane dell'immaginario (nuovo rapporto con lo spazio e con il tempo, revisione del concetto di esperienza e di storia ecc.). L'estensione globale del fenomeno in tutti i paesi del capitalismo avanzato, la sua concentrazione nel tempo all'insegna della velocità e dell'accelerazione, la sua graduale propagazione in tutti i settori della vita sociale, fino all'architettura e al cinema, confermerebbero oggi il carattere «epocale» del cambiamento.

La proposta di Ceserani si inserisce nel vivo del dibattito storiografico in corso, relativo ai confini da attribuire alla modernità. Far retrocedere l'inizio del moderno alla fine del Settecento e considerare i mutamenti successivi (moti del '48, Comune di Parigi, prima e seconda guerra mondiale, ecc.) come attuazioni di quella grande trasformazione iniziale, significa rivedere i discrimini precedenti, che indicano nella fine del secolo scorso – epoca della seconda rivoluzione industriale e della comparsa dei motori elettrici – la nascita effettiva della modernità. Ma significa anche attribuire al postmoderno – che per molti rappresenta una fase nuova, ma sempre interna alla continuità del moderno e del grande capitalismo industriale – la valenza di una svolta epocale e definitiva, dove la discontinuità prende il posto della continuità. La sostituzione della figura dell'intellettuale ad opera di quella dell'intrattenitore; la caduta della distinzione fra pubblico *high-brow* e *lowbrow*, fra una cultura d'élite e una cultura di massa; la scomparsa di fenomeni come il *Kitsch* – necessari ad ogni operazione d'avanguardia – a favore di quelli del *cult*, dello *schlock*, del *camp* sarebbero le caratteristiche di una nuova società dell'apparenza e del simulacro, dove i processi di massificazione della produzione culturale e di colonizzazione da parte dei media e del mercato, sembrerebbero ormai irreversibili.

Messa a fuoco la prospettiva, il libro percorre un vero e proprio viaggio all'interno del postmoderno, che serve a colmare un vuoto ormai inaccettabile: quello della cultura italiana, divisa tra una realtà che si è adattata rapidamente al nuovo panorama postmoderno – «dall'architettura all'arredamento, dal disegno industriale alla moda, dagli spettacoli televisivi alle forme più estreme di rinnovamento del costume» (p. 146) – e un mondo intellettuale costantemente refrattario al problema ed inflessibile nel respingerne le nuove tendenze.

Con il supporto di un'utilissima bibliografia, il libro ricostruisce dettagliatamente il dibattito internazionale sul postmoderno e ne ripercorre la storia sin dalle origini. È «una storia americana» che comincia alla fine degli anni cinquanta, sulla scia negativa di un senso di esaurimento delle forme espressive della modernità e dei ca-

noni tradizionali dell'*High Modernism*. Constatando la morte dell'avanguardia e l'impossibilità di ogni atteggiamento avanguardistico (per quella forma di «mercato dell'anima», di cui parlava Fortini), il postmoderno contrappone alla grande tradizione dell'umanesimo la nuova cultura di massa. Con la *pop art*, la poesia *beat*, i libri *cult* di Kerouac e Burroughs, le teorie di McLuhan, la musica di John Cage, la lotta diventa vera e propria ribellione nel corso degli anni sessanta. Dopo gli studi di Ihab Hassan, l'entusiasmo per il nuovo subentra definitivamente al senso drammatico della fine e il termine 'postmoderno' acquista una valenza positiva da contrapporre a quella negativa di *New Criticism*, ultimo baluardo della tradizione umanistica. Nel 1979 esce in Francia *La condition postmoderne*, in cui si afferma che siamo ormai in un'epoca dove non sono più possibili le lunghe narrazioni e non è più possibile dare un messaggio forte. Al libro di Lyotard, seguono le traduzioni negli Stati Uniti dei testi filosofici di Foucault, Derrida, Deleuze, Baudrillard.

È dall'incontro con il decostruzionismo e con il poststrutturalismo che il postmoderno trova una legittimazione filosofica. Pluralità dei linguaggi, disseminazione dei significati, scrittura come *différance*, rivalutazione dell'eterogeneo, sono temi che i postmodernisti riciclano ed assemblano per la loro battaglia di liberazione ed emancipazione dal carattere repressivo e ideologico del moderno. Negli anni ottanta il termine dilaga di fronte a quella che Ceserani definisce la «fioritura dei "post"» (postcontemporaneo, postfordismo, postumanesimo, postnucleare, postminimalismo ecc.); in Italia formule come 'crisi della ragione' e 'crisi dei fondamenti', 'pensiero debole', 'società trasparente', diventano parole guida nei saggi di Eco, Vattimo, Perniola. È il periodo del «postmoderno euforico degli architetti», che contrappongono al razionalismo e agli ideali dell'architettura modernista variegate costruzioni postmoderne, progettate secondo i nuovi criteri della complessità, dell'ambiguità e dell'ibridismo. Anche l'urbanistica volta pagina e ipotizza un nuovo modello di cittadino: «non più alienazione o *flâneurs* malinconici, ma entusiasti esaltatori della nuova sensibilità, pronti a leggerla e riconoscerla nelle forme della città, nelle vibrazioni dell'atmosfera, nella velocità degli scambi (di danaro, di messaggi, di sentimenti)» (p. 50).

Ma il vero protagonista di questa storia è Fredric Jameson, che negli anni ottanta interpreta complessivamente il postmoderno come logica culturale del tardo capitalismo (F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke U.P., Durham, 1991). Come Jameson, Ceserani riparte da una «questione di scarpe» per ripercorrere i rapporti tra postmoderno e società dei consumi. Il famoso raffronto tra le scarpe contadine di Van Gogh e le *Diamond Dust Shoes* di Andy Warhol ritorna come esempio tipico del salto dal moderno al post-

moderno: «mancanza di profondità», «declino della soggettività», «abolizione della distanza critica» e di quella «disperata compensazione utopica» che caratterizzano il moderno, sono solo alcune delle caratteristiche jamesoniane che il critico riprende per tracciare una mappa della nuova epoca. La fine della storia e il declino delle tematiche della temporalità e della memoria (l'oggetto di Warhol decontestualizzato e privato di ogni spessore storico, in nome di un puro contenuto feticistico), sono le cause principali dell'attuale ripiegamento su un presente eterno – che riduce il passato a un serbatoio di immagini e ad un «immenso simulacro fotografico» – e della fine dello stile individuale cui si erano dedicati gli scrittori modernisti.

Qui il punto di maggior contatto fra i due critici: il postmoderno non è uno stile ma una condizione storica. Formule come 'neoclassicismo postmoderno' o 'epoca neobarocca' partono dal presupposto ancora modernista che *le style c'est l'homme*, mentre la caratteristica fondante del postmoderno è proprio la caduta degli stili. Nella nuova logica del mercato uno stile vale l'altro. Si rinuncia all'idea degli stili come marchi di riconoscimento individuale ed epocale, per promuoverne un uso indifferenziato e simultaneo: una manipolazione vòlta non a parodizzarli espressionisticamente, ma ad annullarli.

Giunti a metà del libro, il postmoderno appare dunque in tutta la sua ineluttabile esistenza storica. Attraverso una serie di quadri sinottici, che spaziano velocemente da esperienze personali a riflessioni teoriche, da analisi testuali a rappresentazioni visive di città e architetture, il racconto di Ceserani sprofonda in una voragine postmoderna, dove prodotti culturali si mescolano a quelli di consumo e fluttuano in un mare indifferenziato che tutto ricicla e tutto trasforma. La stazione ferroviaria di Orsay trasformata in tempio dell'arte impressionistica e moderna; il glorioso Paramount di New York riadattato ad albergo; lo spazzolino da denti a forma di calamaio, sono solo alcune delle efficaci immagini usate da Ceserani per spiegare i fenomeni postmoderni della combinazione, dell'intertestualizzazione e della sovrapposizione.

Preso dal vortice della voragine, Ceserani esorta i critici ad abbandonare le vecchie categorie e un atteggiamento pregiudiziale nei confronti del nuovo, per non restare vittime di un «tradizionalismo *High Modern* fortemente nostalgico» (il riferimento esplicito è a Ferroni); e conclude: «A questi miei colleghi, temo che non sarà mai detto con sufficiente forza: *Il faut être postmoderne*» (p. 166). È come se, a un certo punto, egli auspicasse un'omogeneità di fondo tra epoca e ideologia, rinunciando così a quella necessaria distinzione – suggerita da lui stesso in altre occasioni – tra postmodernità (o postmoderno) e postmodernismo. Registrare una nuova condizione storica non significa per forza assumerne i valori: si può essere anti-postmodernisti pur vivendo un clima e una situazione postmo-

deni. Se la postmodernità è una nuova condizione storica, ciò non implica che i suoi prodotti debbano diventare apologetici. Si può assumere il postmoderno come un orizzonte di civiltà tecnologica da cui non si può più prescindere, ma che si può inficiare con elementi di disagio, inquietudine, disturbo.

Sembra esserne consapevole Ceserani: a differenza di un postmodernista 'rapacificato' come Vattimo, la sua visione è attraversata da una continua tensione dialettica, propria di chi sa che «il mondo è cambiato, ma le interne sue tensioni e contraddizioni, i conflitti e le spaccature non sono certo venuti meno» (p. 109); di chi distingue tra un «postmoderno banale» e un «postmoderno critico», tra le teorie che «considerano i fenomeni del postmoderno come un insieme omogeneo e totalizzante» e quelle che lo considerano invece «pieno di tensioni e di contraddizioni interne, di elementi positivi ed elementi negativi» (p. 119).

Alla fine però la sua visione del postmoderno lascia un senso di inquietudine. Il 'nuovo' diventa, a poco a poco, un vero canone attraverso cui decostruire il passato. Entusiasta delle «manipolazioni stilistiche del postmoderno», Ceserani esorta i critici a rivedere l'intera costruzione del canone dei nostri classici, secondo i nuovi modelli di ibridazione e di meticcio delle poetiche. Come se, insomma, i critici stessi dovessero diventare postmodernisti e diffondere canoni postmodernisti.

In questa visione, l'essere postmoderni rischia di diventare un criterio di valore; un segno di innovazione e di adeguamento con i tempi. Nella mappa letteraria del postmoderno, che Ceserani contrappone a quella classicheggiante ed espressionista del moderno, possono entrare a pieno merito il tardo Calvino («moderno nello stile della scrittura e postmoderno nei temi»), Eco, Tabucchi, Consolo, purché legati all'«atteggiamento problematico "postcognitivo"» di un «io alleggerito dal peso di una ricerca della verità» e a temi postmoderni come «indebolimento della soggettività», «complessità labirintica dell'esperienza», «leggerezza come unica possibile reazione intellettuale e conoscitiva» (p. 174).

Rimangono così in sospenso alcuni interrogativi cruciali, che Ceserani stesso pone nella parte centrale del libro. Problemi come: «Postmodernità o postmodernismo?», «Il postmoderno è uno stile o una strategia conoscitiva?», e «Quali prospettive politiche si possono ricavare dalle diverse definizioni del postmoderno?», vengono enunciati ma non sviluppati né condotti fino alle loro conseguenze. Di più: l'intero discorso sul postmoderno sembra costituirsi intorno alla duplice domanda se la modernità sia un «progetto ancora incompleto» o se il «mutamento [sia] ormai irreversibile». Il problema è posto solo teoricamente in modo dialettico. Alla fine, in realtà, Ceserani opta per la seconda ipotesi: novità, cambiamento epocale, abbandono delle vecchie categorie sono punti cardine del suo discorso.

La questione è rilevante e apre la strada ad un'ulteriore serie di domande: la storia è veramente fatta di 'svolte' date una volta per sempre, o forse il suo cammino procede per salti e sbalzi, corsi e ricorsi, progressioni e retrocessioni? E ancora: è sufficiente la sola trasformazione dell'immaginario umano per parlare di una nuova epoca? E se i temi prescelti per delineare il nuovo canone postmoderno sono quelli del «disorientamento», del «simulacro», della «nostalgia del meraviglioso», non sono questi già nel moderno? La massificazione e la spettacolarizzazione dell'esistenza, l'estetizzazione della merce, la riduzione del mondo a linguaggio, sono temi vivissimi in Pirandello o in Michelstaedter, ed è forse lì, all'inizio del secolo, che va registrato il punto di rottura; l'inizio di quella graduale trasformazione della classe intellettuale, destinata a protrarsi fino alla società dello spettacolo di Debord.

Non credo si tratti di vera discontinuità rispetto alla prima metà del secolo, tanto da considerare sepolti i vecchi canoni e superate le vecchie categorie critiche. Più che una diversa epoca storica, il postmoderno sembra anzi una fase estrema della modernità, dove tutte le caratteristiche moderne, anziché essere accantonate, tornano acute in forma dirompente.

E qui torniamo al nostro punto di partenza. Il postmoderno è un fenomeno 'astorico' che rifiuta la storia nella sua linearità; ma poi lo si considera come fase ultima e suprema della storia stessa. Il nostro presente è aperto e problematico, ma poi gli si attribuisce una direzione sicura e definitiva. Non sono questi gli effetti inevitabili da specchio deformante, proprio di chi si trova ad essere a un tempo osservatore ed osservato?

Giovanna Taviani

Franco Cordelli, *La democrazia magica. Il narratore, il romanziere, lo scrittore*, Einaudi, Torino 1997, pagine 127, L. 24.000.

Fin dal titolo quest'ultimo libro di Franco Cordelli punta sulla sorpresa. L'accostamento di due termini così dissonanti quali 'democrazia' e 'magica' ci catapultano in una dimensione che del reale non conserva più alcuna traccia: l'aggettivo interviene ad annullare ogni possibile riferimento a una situazione concreta, a un evento tangibile. La puntualizzazione che è contenuta nel sottotitolo richiama intanto ad una riflessione che coinvolge l'artefice di ogni operazione letteraria e in cui la rigida fisionomia dell'autore perde la sua compattezza per vedersi dissociata nelle sue varianti o distinta nelle sue sfumature. In un secondo momento, la Prefazione ci chiarisce che non è dell'autore che in modo particolare si discute, ma di un genere letterario, cioè del romanzo, della sua probabile o già avvenuta fine («la sua stagione aurea è tramontata da un pezzo», scrive Cordelli), comunque del suo destino, e, parallelamente, del genere saggistico. Della forma saggistica viene riconosciuta l'«obliquità» e la duttilità, la capacità di inglobare o di contaminare gli altri generi.

Già Alfonso Berardinelli, uno dei più assidui frequentatori del genere saggistico (oltre che antico sodale di Cordelli nell'antologia del 1975 *Il pubblico della poesia*), ha rilevato come il saggio sia «il più mutevole e inafferrabile dei generi. Il più esposto alle influenze di ogni altro genere [...]» (queste dichiarazioni risalgono al suo intervento del 1986, *La critica come saggistica*, apparso nel volume collettivo *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*). La definizione di Berardinelli scaturisce da una considerazione decisamente negativa della situazione attuale del romanzo e della lirica, come egli ha precisato più tardi in *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea* (1990): il romanzo e la lirica «mostrano da qualche tempo dei vistosi segni di usura, di svuotamento, di meccanicità [...]. Un genere meno formalizzato, meno codificato ed esposto a uno sfruttamento consapevole e intensivo, come il saggio, ha oggi una maggiore freschezza e maggiori potenzialità inventive, conoscitive». È a questo punto che la prospettiva di Berardinelli si incontra con quella di Cordelli, il quale dichiara di voler perseguire un intento che non è più quello di realizzare «una specie di autobiografia letteraria» (come nel caso della precedente raccolta di articoli e saggi *Partenze eroiche*), bensì quello, più complesso e fin qui impreveduto, di operare una «emancipazione» e una «liberazione» dalla «ossessione del romanzo».

Il prendere consapevolezza della fine delle potenzialità conoscitive insite nella

forma-romanzo si configura come un'esperienza dai risvolti tragici, che mette in discussione il senso stesso della vita di uno scrittore, in particolare di uno scrittore che ha sempre concepito il romanzo come strumento investigativo nei confronti della realtà: «Come continuare a scrivere romanzi se nessuno ne voleva più leggere [...]. E ancora più grave: che senso aveva scriverne se lo scrittore per primo dubitava che quella fosse una forma suscettibile di recare una conoscenza specifica: proprio quella che era stata dal giovane scrittore considerata l'unica, o più alta, forma di conoscenza?». Questa ripulsa nei confronti del romanzo assume i connotati più vasti di una «critica all'ideologia dominante», la quale si fa garante dell'egemonia del romanzo in virtù del semplice fatto che «il più glorioso è chi vende di più». Inoltre la negazione del romanzo, il suo «tracollo nervoso», la degenerazione precipitosa della sua forma, sono determinati paradossalmente proprio dalla proliferazione incontrollata del 'discorso secondo', cioè della critica letteraria, dal «primato dell'interpretazione», poiché, con le parole di Cioran, citato da Cordelli, «non è più l'opera che conta ma il commento che la precede o la segue».

Una via d'uscita, sia pure dai forti contorni ideali, si delinea in fondo a questo quadro dalle tinte fosche. Mentre l'apocalittico Ferroni affida la salvezza della letteratura, sommersa dalla saturazione della comunicazione e dalla «angoscia della quantità», all'«assunzione totale del proprio essere "dopo"» e alla «fedeltà alle esperienze datesi nel passato», nella speranza che esse possano «sopravvivere», Cordelli elabora l'idea di una fantasmatica «democrazia delle forme», consistente nella «rivendicazione di una pari opportunità da offrire a qualunque forma dello spirito, non in quanto meccanicamente contrapposte o collocate: il romanziere, il lirico, il saggista». Viene insomma accampata l'esigenza di una riconsiderazione dell'universo della finzione letteraria, in vista della rottura della staticità e dell'assolutezza dei generi, tale che, al contrario, ne esalti il «nesso dialettico», renda possibile una convivenza armonica e uno scambio fecondo tra le varie forme di espressione, in previsione di una scrittura dagli esiti sperimentali o comunque imprevedibili.

Il discorso saggistico di Cordelli si snoda nel corso del libro in conformità a queste premesse. Un'apparente raccolta di recensioni si converte come per 'magia' in quel serbatoio di possibilità conoscitive che il romanzo sembra oggi negare 'a priori'. Al carattere occasionale delle recensioni o microsaggi fa riscontro la volontà di perseguire un obiettivo preciso, di realizzare una «unità tematica», quasi una trama, che superi la provvisorietà dell'esperimento, della divagazione, dell'occasione ispiratrice, anche se questa approssimazione è dichiaratamente conseguita per intermittenze, «a strappi, in modo sussultorio, in una parola: in

modo emotivo». La prosa di Cordelli, affinata nell'arte del romanziere, abbandona a volte l'andamento raziocinante per toccare punte appassionate, 'romanzesche' appunto, negli scritti dedicati a Marguerite Yourcenar, a Ingeborg Bachmann, a Uwe Johnson. In alcune di queste pagine trova attuazione per qualche istante quella democrazia delle forme auspicata fin dall'inizio; il saggista cede a tratti il posto al romanziere o al poeta che non disdegna, a sua volta, di piegarsi ai moduli della prosa: la stessa Bachmann è esempio della «ferma volontà lirica [...] di restare fedele alle sue origini di poetessa nonostante lo slancio, che è appena cominciato, verso la prosa, verso la delucidazione». Così se Virgilio è «un narratore che si avvicina a essere un romanziere», se la Yourcenar ha raggiunto i vertici della sua arte con quella «scrittura» e non romanzo, anzi antiromanzo, che è la trilogia *Il labirinto del mondo*, Johnson è decisamente «un disubbidiente, un antiromanziere», colui che è sopravvissuto insieme a pochi altri alla deriva del romanzo, alla sua destrutturazione; anzi «*Congetture su Jakob* è uno dei grandi libri di questa seconda metà del secolo XX». Altri abitanti di questa utopica 'democrazia magica' sono Gobineau, scrittore-romanziere; Debenedetti, che divenne romanziere come critico; Pasolini, il quale «fu romanziere con *Ragazzi di vita*, antiromanziere con *Petrolio* e infine, sempre, in ogni articolo, come in ogni intervista, uno scrittore»; Miller, che fu «uno "scrittore", che non aveva mai amato il romanzo [...] e aveva sempre aspirato all'arte del racconto». Essi sono più propriamente scrittori, insieme a Erasmo, Savinio, Flaiano, Tacito, Machiavelli, Nietzsche, Byron, Lawrence, Mishima. Il loro merito fu quello di aver ridotto le distanze tra la letteratura e la vita, di essersi compromessi, di aver attraversato «l'inferno dell'io».

Il narratore, il romanziere, lo scrittore, sembrano così impersonare le tre tappe di un processo dialettico, alla fine del quale lo scrittore si pone come figura che assomma in sé tutte le caratteristiche positive dalle quali il narratore e il romanziere sono stati abbandonati. Se il narratore è «ingenuo» e il romanziere è un narcisista, lo scrittore è «sentimentale», è dotato di coscienza critica; ma ciò che più conta è che gli scrittori sono i «grandi utopisti», «i costruttori di futuro», coloro ai quali interessano le strutture (quelle strutture che il romanzo moderno ha mostrato di aver perso), perché «solo modificando le strutture [...] si cambia il mondo». Inoltre, mentre il romanziere è «fiducioso» e si identifica con «l'ideologia del pieno», dell'ordine e della sensatezza, lo scrittore è «dubbioso», è dalla parte della modernità, perché osa immergersi nel vuoto ed esperire l'insensatezza e il caos del mondo. L'avventura conoscitiva dello 'scrittore' segnala la possibilità di conquiste più ardue, proprio in virtù del suo essere indipendente dalle norme re-

strittive imposte dai singoli generi letterari, della sua capacità di trasformare quegli stessi vincoli in strumenti di libertà, collocandosi perciò ad un livello più alto rispetto al narratore e al romanziere, costituendone anzi il perfezionamento.

L'autore di *Procida* e di *Guerre lontane*, il critico militante, si stacca, in questo libro, da ogni contingenza e si pone da un punto di vista 'postumo', per intessere un discorso globale, che miri a tirare le somme, a fare il punto sulla situazione attuale della letteratura e sul suo recente passato. Certo la previsione non è fra le più rosee: «Le derive della forma-romanzo continueranno chissà per quanto»; addirittura Cordelli può pervenire a formulazioni più drastiche: «Proprio come Dio, il romanzo è morto».

La democrazia magica contiene, insomma, una doppia dimensione: quella del ripensamento critico del già fatto e quella della proposizione di un futuro migliore per la letteratura, perché «solo ciò che si ignora è fondamento d'una costruzione, d'ogni creazione». In questo libro l'argomentazione cresce su se stessa, si arricchisce dialetticamente di capitolo in capitolo, si accende a volte di qualche nota polemica. I molteplici richiami ad autori e opere si susseguono in modo vorticoso per rendere ragione della complessità dei riferimenti culturali e letterari di Cordelli. Così i sedici capitoli che compongono il libro disegnano un percorso tortuoso e intricato, non esente da contraddizioni, che, prendendo le mosse da Virgilio, si sofferma via via su autori come Styron, Rushdie, Dumas, Robbe-Grillet, Moravia, Broch, Hardy, Byron, Giono, Hammett, Fortini, Yehoshua, per risolversi, infine, nella già annunciata «autocritica alla mia ambizione di essere un romanziere», in una spietata autoriflessione condotta attraverso l'altro da sé, cioè per mezzo della disamina di vari romanzi moderni, sommersi o salvati dalla destrutturazione e dalla corruzione della forma-romanzo. Esse sarebbero attestate dalle opere di autori come Roussel, Robbe-Grillet, Manganelli, Uwe Johnson, Kerouac, ecc.

In preda al demone della divagazione e dell'asistematicità, Cordelli non aspira a definizioni assiomatiche, non pretende di ricavare formule assolute e universalmente valide, lascia il discorso volutamente aperto a ulteriori esemplificazioni. Del resto, il carattere non programmatico, che informa i singoli interventi, è comprovato da una dichiarazione dell'autore che nell'introduzione precisa: «La saggistica che sono in grado di elaborare ha comunque una sua natura di critica letteraria». Mentre Cordelli non si sottrae al rischio dell'aleatorietà e dell'improbabilità della sua proposta, non compromessa rimane soltanto la fede nell'utopia della letteratura «che tutto redime attribuendo misura al caos».

P.V. Mengaldo, *Antologia personale*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pagine 248, L. 32.000.

È un'impresa difficile quella alla quale si è accinto Pier Vincenzo Mengaldo, con questa *Antologia personale* pubblicata da Bollati Boringhieri addirittura come prototipo di una serie di libri consimili e intanto efficace da sola quanto una campagna pubblicitaria in favore della lettura e più in genere della vita intellettuale. Articolata in sei sezioni, intitolate «Primogeniti di Dio» (Omero, Shakespeare, Racine, Goethe, Hölderlin, Puškin, Stendhal, Tolstoj, Proust), «Filosofia e dintorni» (Platone, Hegel, Marx, Freud, Kraus, Adorno), «Etica e lavoro intellettuale» (Ritschl, Salvemini), «Altri amici» (Orazio, Maupassant, Boito, Cechov, Joyce, Apollinaire, Mann, Machado, Kawabata), «Tre pittori» (Velázquez, Hokusai, Monet), «Tre musicisti» (Bach, Mozart, Schubert), nell'accezione praticata da Mengaldo, l'antologia personale non è ovviamente la scelta all'interno delle proprie opere compiuta dall'autore stesso, che Borges ha saputo elevare al rango di «genere» autonomo, ma la ricerca delle proprie radici nell'opera di altri scrittori, secondo il titolo appunto dell'antologia personale di Primo Levi. L'operazione dovrebbe contemperare la sincerità apparentemente a buon mercato di un arcimboldesco autoritratto attraverso le proprie letture (ma chi ci crede più agli autoritratti involontari) e la *pietas* del lettore riconoscente nei confronti dei propri maestri ideali.

Adoperiamo il condizionale, perché il libro di Mengaldo è per fortuna un'altra cosa. Ciò dipende soprattutto dalla decisione di prescindere dalle letture professionali del filologo e del critico e di estraniarsi da una così gran parte delle sue esperienze di lettura, allargando contemporaneamente il quadro alla pittura e alla musica, per mettersi sportivamente sul piano di chi lo leggerà. Non viene meno perciò l'aspetto simpaticamente edificante di una autobiografia attraverso le letture, e anzi, pur senza offrirsi impudicamente come modello, Mengaldo non può evitare di mostrarci la via letteraria per diventare quello che secondo lui dovrebbe essere l'uomo comune: il suo ideale di uomo comune, se l'espressione non suonasse contraddittoria.

Se la scommessa fosse vinta, e il Mengaldo che conosciamo non facesse nemmeno capolino dentro l'antologia, saremmo ammirati ma non entusiasti e commossi come invece imprevedibilmente ci capita. Mengaldo perde, perché alla fine, dentro i «cappelli», prende il sopravvento un talento incontenibile, ma anche perché – e bisognerebbe dire: ancora meglio – l'antologia ha una sua anima e

quest'anima è straordinariamente eloquente, come forse non sarebbe stato lecito allo studioso nell'esercizio delle sue funzioni. Tanto che, finché non te ne rendi conto, ti sorprendi a non contrapporre una scelta tua a quella che ti viene offerta e dopo capisci che quello che Mengaldo voleva non dire, ma metterti più efficacemente sotto gli occhi, è detto benissimo così e diversamente forse neanche si sarebbe potuto. Si immagini un lento procedere dalla lettura al riconoscimento, non della pagina che si forse è già letta, ma delle persone, delle situazioni e dei sentimenti che si sono comunque vissuti, e dal riconoscimento alla scoperta che in quello che si credeva già noto esisteva ancora qualcosa di importante da scoprire, forse la cosa più importante. E si avrà un quadro che di volta in volta sembrerà riassunto in una sola delle opere antologizzate e invece è ottenuto con il loro accostamento. Non parliamo delle opinioni che si condividono e sono così minoritarie da promuovere qualcosa di più della solidarietà intellettuale. Come la rivendicazione della validità dell'utopia comunista nonostante il fallimento del socialismo reale e la lettera di Gaetano Salvemini a Prezzolini, contro l'opportunismo in politica, che illustra proprio quella fedeltà. Non sono opinioni la tenerezza ottenuta a contrasto con lo strazio del *Re Lear*, né le variazioni sullo stesso tema, quello della riscoperta dell'amore coniugale, tra il «misfatto» delle *Affinità elettive* di Goethe, il costoso ritorno di fiamma di Maupassant, il sospetto di Ford nel *Falstaff* di Boito, oltre che shakespeariano e verdiano, e neppure, per passare al «pathos» intellettuale, «l'eccesso di intelligenza» di Kraus, né la «verità soggettiva, garantita dallo stile» di Adorno. Con tutto il male che si può dire oggi dello stile e dei suoi inattendibili ammiratori.

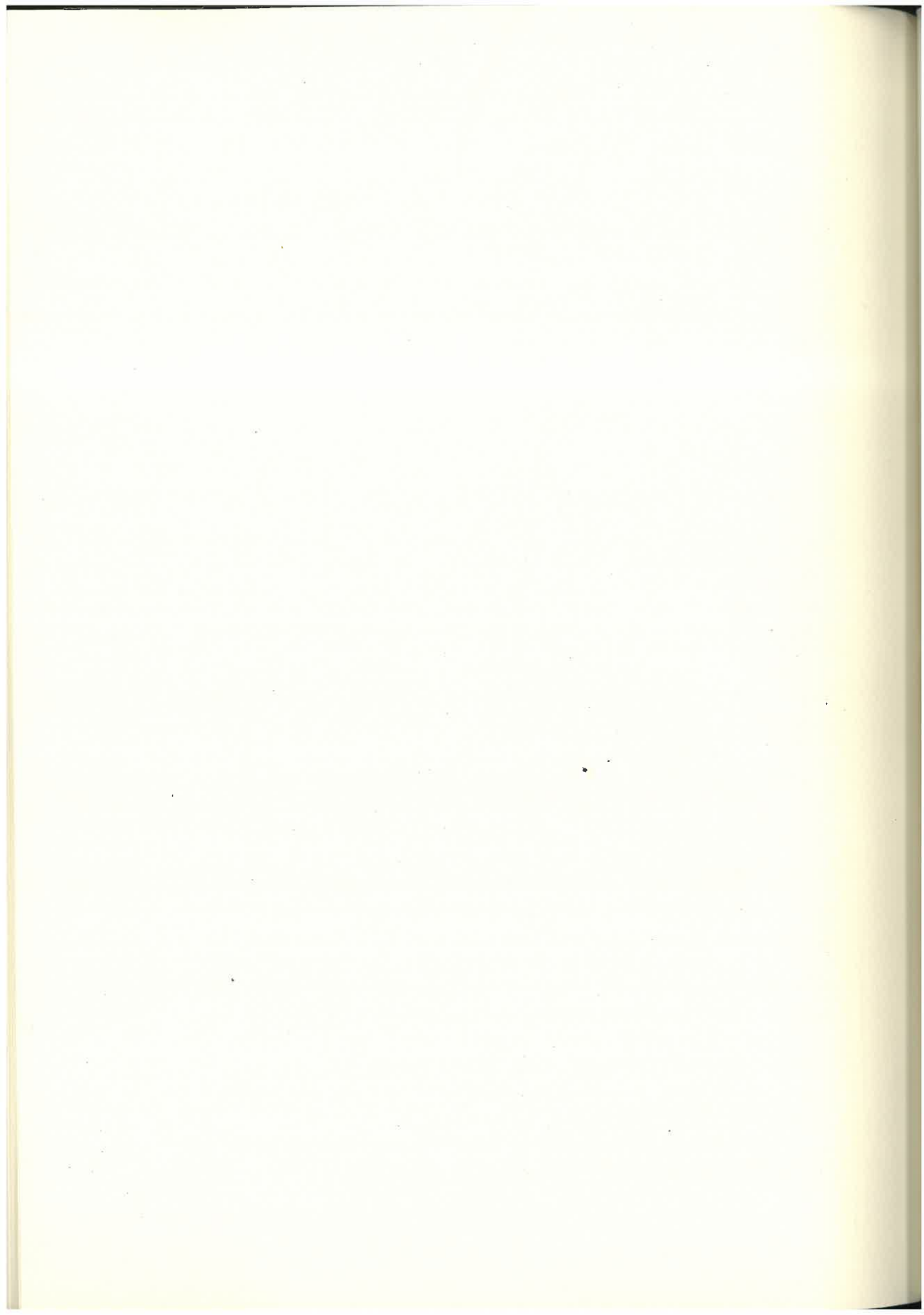
L'autore stesso ci invita a leggere la sua scelta in questo modo, con un'attenzione diversa rispetto a quella che si dedicherebbe al *divertissement* pattuito, se non a un libro d'intrattenimento. Mengaldo impartisce anzi ai lettori una vera e propria lezione. Pensiamo a quando, presentando Proust, mostra in azione un meccanismo singolare. Quello per cui Marcel passa dal senso di frustrazione e dall'eccitazione di fronte alle impressioni che non riesce a mettere a fuoco, all'appagamento dopo la loro definizione. Mengaldo ritorna sulla questione quando parla della «fatica di dire ciò che ognuno sente con Bach». Questo è il compito del critico, quello che il dilettante occasionale Mengaldo ha sportivamente rinunciato a fare, ma anche la parte migliore del divertimento che lui ha riservato al lettore. Di divertimento nel senso più banale sarebbe però meglio non parlare per un libro che esclude ancora più severamente delle competenze specialistiche il comico in tutte le sue manifestazioni.

Il montaggio dei brani è un lavoro del tutto diverso da un saggio critico o da

una lezione, ma, come dicevamo, risulta altrettanto eloquente. Infatti, passando da una sezione all'altra e dalla letteratura alla filosofia, alla pittura e alla musica, Mengaldo varia proprio musicalmente lo stesso tema, un tema preciso e insieme inafferrabile se non attraverso l'intermediazione dei testi. Anche se non si lascia cogliere con precisione, ci si rende conto che il tema è l'amore e che il tema era invisibile per la sua ovvietà. Se si riesce a vederlo ugualmente è perché in questa antologia l'amore non ha invece nulla di ovvio. Ci sono coppie un po' inaspettate: suocero e nuora di Kawabata, matrigna e figliastro della *Fedra* di Racine, padre e figlia del *Re Lear*, ma anche Orazio e Mecenate. Quando le coppie sono invece le più banali, di mogli e mariti, sono sbagliati i tempi. Ai personaggi di Goethe, Puškin, Maupassant, Boito, Cechov, Joyce, ma ci possiamo mettere pure Mozart, la gelosia o un'altra forma di desiderio indotto procura una riaccensione dell'antica fiamma, quando ai loro partner la cosa almeno apparentemente non interessa più e ai loro occhi stessi l'amore sa di compromesso.

Lo spettacolo è quello della morte dell'amore, anzi di ciò che resta dell'amore dopo morto. E si tratta di una cosa straordinaria, se nell'antologia è chiamato a rappresentarla meglio di tutti Tolstoj, con la morte del principe Andrej e con la sua capacità di riscattare appunto in questa prospettiva il vuoto che lascia l'amore e riempie per sempre la sua decantazione. Si tratta insomma di un amore autunnale, melanconico e intellettualistico, per cui è meglio «sfiorarsi ma non toccarsi» e che, se riflette un'immagine allo specchio, non è quella di chi ha costruito il libro, ma quella del lettore nell'esercizio delle sue funzioni.

Nicola Merola



Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto, QuattroVenti, Urbino 1996, pagine 398, s.i.p.

Per ricordare e onorare, preliminarmente, la personalità scientifica e umana di Rita Cappelletto (la giovane eppur già affermata studiosa di filologia e letteratura umanistica prematuramente scomparsa, alla cui memoria è dedicato il volume del quale qui si rende conto), conviene innanzitutto lasciare la parola a Silvia Rizzo, che ne traccia una lucida e insieme commossa rievocazione nelle righe iniziali del suo contributo (p. 335):

La scomparsa di Rita Cappelletto è stata una perdita assai grave per gli studi sull'umanesimo e la tradizione classica, ai quali ella aveva già dato un apporto sostanzioso e originale perseguendo una sua feconda linea di ricerca basata sull'intersezione fra il testo antico e la lettura degli umanisti, linea che l'aveva portata fra l'altro a un'importante scoperta sul testo di Ammiano Marcellino. La morte l'ha colta nel pieno delle forze e della maturità scientifica, quando si accingeva all'immane impresa dell'edizione critica dell'*Italia illustrata* di Biondo Flavio ed esercitava con più tranquillità, dopo la vittoria in un concorso universitario, il suo insegnamento, nel quale aveva già mostrato la sua capacità di formare nuove leve. Ma molto più grave è la perdita sul piano personale per quanti l'hanno conosciuta. A lei mi univa la venerazione per comuni maestri, come Augusto Campana e Scevola Mariotti, la comunanza di interessi e di studi, ma soprattutto un'istintiva simpatia e ammirazione, oltre che per le sue doti intellettuali, per la sua umanità così completa e ricca e per le scelte coraggiose della sua vita di donna: quell'umanità e coraggio con cui ha infine affrontato e dominato lo strazio della malattia.

Il volume raccoglie ventisei saggi, che spaziano, tematicamente, dalla latinità arcaica (Plauto) all'influenza della letteratura latina su poeti moderni e contemporanei (quali Lorenzo Da Ponte e Dino Campana). Sul piano quantitativo, risultano quasi ugualmente rappresentati tanto gli studi latini, quanto quelli più strettamente medioevali e umanistici; ma la peculiarità del libro, e insieme il suo pregio più rilevante, risiedono da un lato nella sua compattezza tematico-metodologica, dall'altro nei suoi stretti legami con gli interessi e con l'attività scientifica della studiosa commemorata. Due caratteristiche, queste, che – com'è ben noto – si riscontrano piuttosto raramente in miscellanee di tal genere, e che, nella fattispecie, devono essere almeno in parte ricondotte alla matrice del volume, nato all'interno di quella scuola filologica urbinata che può annoverare la stessa Cappelletto tra i suoi frutti più cospicui.

Rita Cappelletto non ha lasciato una produzione eccezionalmente ampia; ma i titoli della sua bibliografia (riportata, com'è consuetudine, *in limine*, alle pp.

XIII-XV) si segnalano, tutti, sia per la densità documentaria e il rigore scientifico, sia per la complessiva coerenza di temi e metodi. Accanto a studi di filologia latina (su Livio Andronico e su Ammiano Marcellino), spiccano soprattutto, infatti, le originali indagini relative alla «influenza dei testi classici sulla stessa creazione letteraria degli umanisti» (sono ancora parole di Silvia Rizzo), e in particolare le ricerche sulla storia della tradizione classica nell'Umanesimo; queste ultime sono state sviluppate dalla Cappelletto lungo due linee principali, costituite dalle opere di Plauto (ricordo l'importante volume *La 'lectura Plauti' del Pontano. Con edizione delle postille del cod. Vindob. lat. 3168 e osservazioni sull' 'Itala recensio'*, Urbino 1988) e di Ammiano Marcellino (con numerosi studi sulla 'fortuna' della sua *Storia* presso umanisti quali Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Francesco Griffolini Aretino e Flavio Biondo). Ma gli interessi della Cappelletto si estendevano anche alla lessicografia latina e umanistica, nonché alla poesia umanistica in latino, come dimostrano i suoi studi sul carne *O mei procul ite nunc amores* e sul Porcelio.

Ebbene, tutti questi indirizzi di ricerca sono egregiamente rappresentati nella miscellanea di cui ci stiamo occupando; assai frequenti – e non imputabili sempre e soltanto ad obblighi di circostanza – sono d'altronde, nelle note dei vari contributi, le citazioni dei lavori della Cappelletto, e alcuni saggi (penso soprattutto a quelli della Tontini, della Sassi, di Reeve) sembrano presupporre e al tempo stesso idealmente proseguire una lunga consuetudine umana e un comune percorso di ricerca: testimonianze tra le migliori e le più sicure, queste, di una feconda eredità scientifica. Particolarmente numerosi sono in questo volume soprattutto i contributi su Plauto e sulla tradizione e la fortuna delle sue opere: Maurizio Bettini (*La 'verecundia' di Alcmena: Plauto 'Amphitruo' 903*, pp. 1-12) propone una nuova interpretazione di un controverso luogo dell'*Amphitruo*, difendendo la lezione trādita dai testimoni; Roberto M. Danese (*Il ruolo di Callifone nello 'Pseudolus'*, pp. 13-18) chiarisce la funzione e il ruolo di un personaggio apparentemente marginale come il *senex* Callifone nello *Pseudolus*; Renato Raffaelli (*Critica del testo e analisi del racconto. Plauto, 'Miles' 770*, pp. 19-32), sulla base di considerazioni insieme filologiche e narratologiche, chiarisce l'esatta interpretazione di un passo del *Miles*, nel quale alcuni editori hanno introdotto un'inopportuna emendazione; Alba Tontini (*Il codice Escorialense T. II. 8: un Plauto del Panormita e di altri*, pp. 33-62) prende in esame un codice plautino (S. Lorenzo del Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, T. II. 8) che, segnalato da Michael D. Reeve nella sua recensione al sopra ricordato volume della Cappelletto (*La 'lectura Plauti' del Pontano*), risulta imparentato col manoscritto

pontaniano (Oesterreichische Nationalbibliothek, 3168) e presenta annotazioni almeno in parte attribuibili ad Antonio Panormita; Cesare Questa (*La spilla e la 'cistella': Da Ponte, Mozart, Plauto*, pp. 365-374), sulla scia delle brillanti analisi intertestuali condotte nel fortunato volume *Il ratto dal serraglio. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini* (Bologna 1979; ma è annunciata una nuova edizione), individua una probabile fonte plautina nel libretto dapontiano delle *Nozze di Figaro*.

All'ambito della filologia latina appartengono i contributi di Guglielmo Cavallo (*Per la datazione del frammento Rylands delle 'Historiae' di Sallustio*, pp. 63-70), che propone una retrodatazione al I sec. d. C. del frammento delle storie sallustiane trådito dal papiro Rylands III 473, e di Piergiorgio Parroni (*Marziale 3, 33*, pp. 71-74), che illumina il significato preciso di una battuta di Marziale; mentre a quello più specifico della lessicografia fanno capo i saggi di Settimio Lanciotti (*'Reus': Festo 336 L.*, pp. 75-92), che analizza puntualmente una 'voce' non poco problematica del glossario di Festo; di Maria Grazia Sassi (*Spongiae retiariorum: Tert. 'Spect.' 25, 4*: pp. 93-100), che si applica a chiarire il senso di un'espressione finora rimasta oscura del *De spectaculis* di Tertulliano; di Franco Gori, che si occupa, fornendone anche un'edizione, delle *Glosse di Aimone di Auxerre alla 'Praefatio Hieronymi in Pentateuchum'* (pp. 101-117); e di Silvia Rizzo (*'Cinnus': storia di una parola*), che ricostruisce efficacemente l'origine, la storia e la fortuna umanistica – presso Angelo Poliziano e Giovanni Pico della Mirandola – della rara voce *cinnus*.

Anche fra i numerosi contributi di argomento umanistico, non pochi si ricollegano direttamente agli studi della Cappelletto. Così accade, in primo luogo, per l'articolo di Michael D. Reeve (*An annotator of 'Roma instaurata'*, pp. 179-194), in cui viene data notizia di uno sconosciuto esemplare annotato (Cambridge University Library, Inc. 2 B 2 39) della *princeps* della *Roma instaurata* del Biondo; e per quello di Renata Fabbri (*Ancora su Francesco Griffolini e sugli esperimenti di traduzione da Omero*, pp. 195-206), che torna a indagare la figura di un umanista 'minore' ma ingiustamente trascurato, studiando la sua versione esametrica latina dei passi omerici citati da Eliano nei ΤΑΤΤΙΚΑ (versione utilizzata da Teodoro Gaza nella propria traduzione latina dell'opera di Eliano). Ma si possono citare al riguardo anche il saggio di Liliana Monti Sabia (*Un ignoto codice del 'Charon' di Giovanni Pontano*, pp. 285-309), che illustra un nuovo testimone – il ms. Fondo Cuomo 1. 6. 45 della Società di Storia Patria di Napoli – del dialogo pontaniano; e, in generale, i numerosi contributi dedicati alla poesia umanistica, sotto l'aspetto sia filologico, sia intertestuale: Scevola Mariotti, già maestro – accanto ad Augusto Campana – della Cappelletto, propone alcune *Note testuali a*

due carmi di Moggio Moggi (pp. 175-177); Mariangela Regoliosi (*Dittico intertestuale. Per una lettura del Panormita e del Sannazaro*, pp. 243-252) scandaglia il tessuto intertestuale di un epigramma del Panormita (*Hermaphroditus*, II, 30) e del sannazariano *De partu Virginis* (sulla scorta delle quattro lettere volgari inviate dall'umanista napoletano ad Antonio Seripando); Guido Arbizzoni pubblica ed analizza *La saffica di Antonio Costanzi per le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona* (pp. 253-269), contenuta all'interno di una anonima cronaca delle feste organizzate a Pesaro in quell'occasione (tra il 26 e il 30 maggio 1475); Giorgio Nonni pubblica l'intera raccolta dei 'Carmina' di Piattino Piatti per Federico da Montefeltro, in gran parte inediti e databili intorno al 1474. A questi contributi possono essere aggiunti quelli, tematicamente differenziati, ma metodologicamente affini, di Enzo Cecchini (*Ancora a proposito di intertestualità e critica testuale*, pp. 119-128), che – recando tre esempi desunti dalla letteratura mediolatina – esamina «l'utilità che il reperimento dei *loci similes* può generalmente avere quando ci si accinga a formulare proposte di emendazione congetturale o se ne valuti la fondatezza e la pertinenza» (p. 119); di Sandro Boldrini (*I lupi, le pecore, i pastori. La complicata storia di un racconto semplice*, pp. 129-38), che ricostruisce i precedenti di due favolette tra loro molto simili comprese nella silloge di Gualtiero Anglico; e di Sergio Sconocchia (*'Noctes vigilare serenas': Dino Campana lettore di Lucrezio*, pp. 375-396), che rivisita la presenza del poema lucreziano nei *Canti orfici*.

Completano il ricco volume i saggi di Michele Feò (*Ramnesia: identità medievale di una divinità problematica*, pp. 139-168), dedicato ai caratteri che la dea Ramnesia (o Nemese) assume nel Medioevo – tra Dante, Arrigo da Settimello, Boccaccio e Petrarca –, identificandosi in sostanza, ma impropriamente, con la Fortuna; di Claudia Villa (*Scheda per un anonimo*, pp. 169-173), che brevemente descrive il florilegio medioevale trådito dal ms. CLVIII (155) della Biblioteca Capitolare di Verona; di Adriano Gattucci, che ricostruisce i complessi rapporti tra *Papa Piccolomini e il 'dotto' frate Giacomo della Marca* (pp. 207-241); di Concetta Bianca (*Martino Filetico, Giovanni Luigi Toscani et alii*, pp. 271-283), che propone di identificare con Giovanni Luigi Toscani il dedicatario del commento all'oraziana *Ars poetica* dell'umanista romano Martino Filetico (post 1470-71); e di Jean-Louis Charlet (*La bibliothèque, le livre et le papier d'après Francesco Maria Grapaldo: 'de partibus aedium' 2, 9*, pp. 347-364), che pubblica ed analizza il capitolo II, 9 – dedicato alla biblioteca e ai libri – del trattato architettonico *De partibus aedium* dell'umanista parmigiano Francesco Maria Grapaldo (1462-1515).

È pressoché impossibile, in questa sede, dare conto, anche solo sommariamente, della ricchezza di spunti, di suggestioni e di acquisizioni documentarie ricavabili da questo volume, tanto per i filologi classici, quanto per i cultori di cose medioevali e umanistiche; basti ancora una volta sottolineare la fecondità di un metodo che, nell'abbattere le barriere specialistiche e cronologiche, indaga – con gli strumenti della filologia, dell'erudizione, della ricerca storica e codicologica – la viva 'trasmissione' e la 'fortuna' dei classici nell'età medioevale e moderna. Piuttosto, mi sia concesso, in conclusione, aggiungere a mia volta – in margine a uno dei contributi ospitati nella miscellanea – un minimo e modestissimo omaggio personale a Rita Cappelletto, relativo a uno degli autori a lei più cari. Il contributo cui facevo riferimento è quello di Cesare Questa, che – dopo aver, come ho detto, indicato in un luogo plautino il possibile antecedente di un passo del libretto delle mozartiane *Nozze di Figaro* – propone, in chiusa, queste considerazioni del tutto condivisibili (p. 373):

Da Ponte era uomo di eccellenti letture (meglio peraltro sarà desumerle dai suoi stessi lavori che dalle *Memorie*...) e avrà sfogliato più d'una volta il suo Plauto, magari con l'aiuto di versioni francesi o italiane; oppure lo spunto gli venne mediato da qualche altro libretto, uno degli infiniti testi che volitavano tra Vienna, Napoli, Venezia, le piccole corti tedesche... in un tripudio di musiche mai sentite tanto gaie e belle prima e dopo (ma Rossini era dietro l'angolo...). Importa ben poco, tutto questo, e molto importa, invece, riconoscere ancora una volta la funzione archetipica del padre, antico e possente, del teatro comico e dell'opera buffa dell'Europa moderna.

Ora, la piena fondatezza di simili affermazioni può forse trovare un'ulteriore conferma nella constatazione del rapporto (a mio avviso indubitabile) che lega la prima scena del primo atto del *Miles gloriosus* e una delle più celebri arie del *Don Giovanni*, l'aria del 'catalogo' (atto I, scena V), intonata da Leporello. Non c'è bisogno di ricordarne le prime due strofe:

Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io:
osservate, leggete con me.

In Italia seicento e quaranta,
in Lamagna duecento e trentuna,
cento in Francia, in Turchia novantuna,
ma in Ispagna son già mille e tre.

Come non pensare, di fronte a questi versi, allo scambio di battute tra Pirgopolinice e Artotrogo all'inizio del *Miles*? Si leggano, con alcuni tagli, i vv. 38-53 della commedia plautina:

PY. Habes...?

AR. Tabellas vis rogare? Habeo, et stilum!

[...]

PY. Ecquid meministi?

AR. Memini: centum in Cilicia
et quinquaginta, centum in Scytholatronia,
triginta Sardos, sexaginta Macedones
sunt homines quos tu occidisti uno die.

PY. Quanta istaec hominum summa est?

AR. Septem milia.

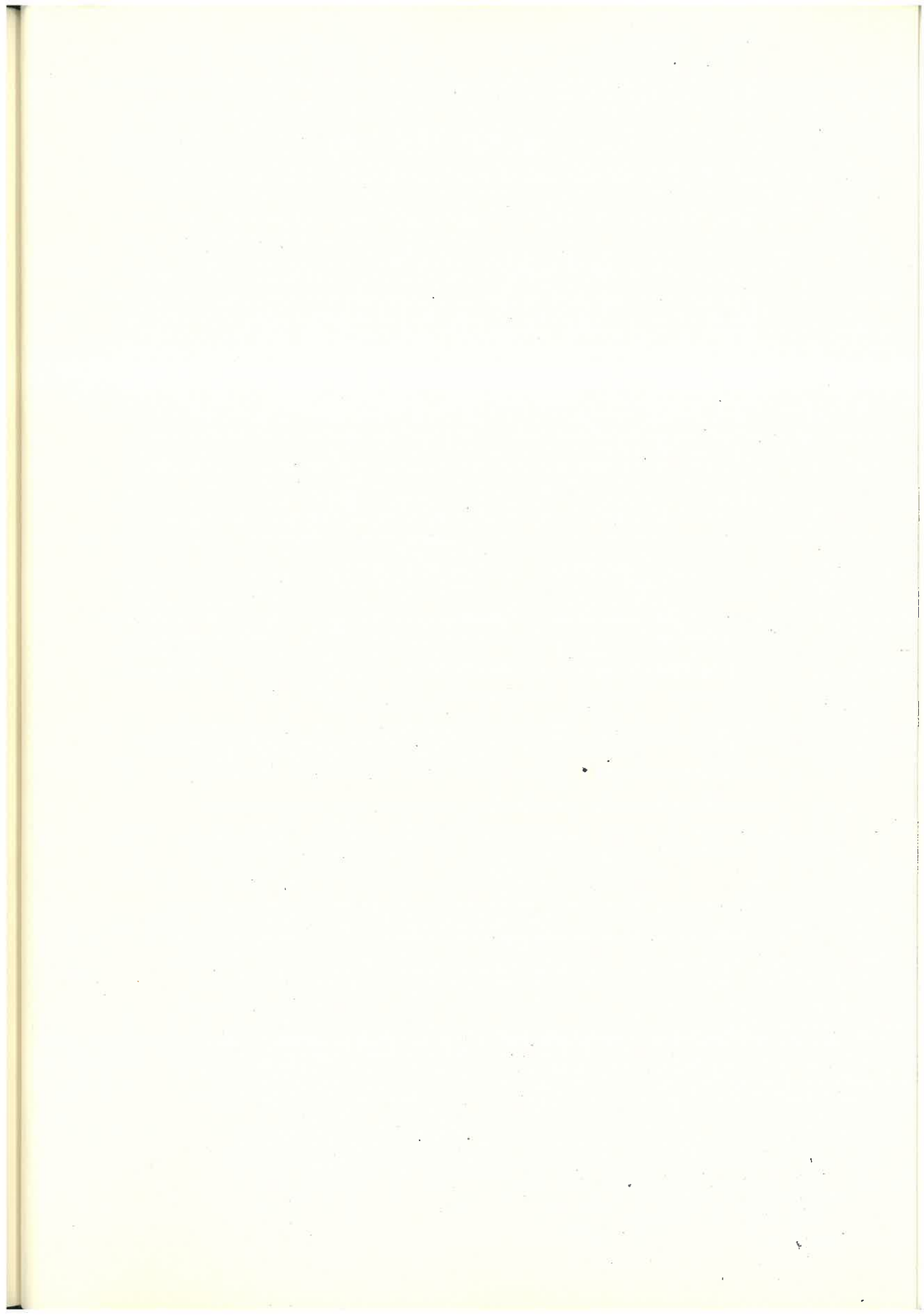
PY. Tantum esse oportet; recte rationem tenes.

[...]

AR. Quid in Cappadocia, ubi tu quingentos simul,
ni hebes machaera foret, uno ictu occideras?

Identiche, come si vede (anche sotto l'aspetto retorico: si confronti, in particolare, la seconda strofa dell'aria dapontiana con i vv. 42-44 del passo plautino, a partire da «Memini»), le modalità dei due 'cataloghi' (sarà un caso, ma cinque sono anche, in ambedue i passi, le nazioni ricordate: Da Ponte parla di Italia, Lamagna, Francia, Turchia, Spagna; Plauto menziona Cilicia, Scizia, Sardegna, Macedonia, Cappadocia); e, se poniamo attenzione al fatto che entrambi i 'cataloghi' si trovano in apertura dei rispettivi testi, e che anche a Pirgopolinice sono attribuite (s'intende, falsamente) doti da 'dongiovanni' (*Miles*, vv. 55-71), sembra legittimo individuare nell'attacco dell'aria di Leporello la precisa memoria del luogo plautino ora citato: Da Ponte si è limitato a trasformare i (presunti) soldati uccisi da Pirgopolinice nelle donne effettivamente conquistate (ma l'iperbole è evidente anche nelle parole di Leporello) da Don Giovanni. Benché Cesare Questa tenga a precisare, a proposito del suo articolo, che «ogni interesse fontaniero, come è ovvio, resta fuori da queste considerazioni» (p. 373), ritengo che in un caso del genere si possa senza timori – e falsi pudori – parlare di vera e propria fonte.

Francesco Bausi



NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, su *floppy disk* e in formato *Word per Windows* o *Word per Macintosh*, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia a:

Redazione di «*Filologia Antica e Moderna*» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL
87030 Arcavacata di Rende - tel. (0984) 49.31.28 - fax 49.31.63 - E-mail: fiusi@fil.unical.it

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo e data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinata « »), annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non *ivi*), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinata. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie " ". • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre []. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ' '. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.
carta/e = c./cc.
commento = comm.
confronta = cfr.
eccetera/et cetera = ecc.
edizione = ed.
frammento = fr.

in particolare = in part.
manoscritto/i = ms./mss.
nota/e = n./nn.
opera citata = *op. cit.* (corsivo)
pagina/e = p./pp.
paragrafo/i = §/§§
ristampa anastatica = rist. anast.

scilicet = *scil.*
seguente/i = s./ss.
sub voce = s. v.
supplemento = suppl.
traduzione italiana = trad. it.
verso/i = v./vv.
volume/volumi = vol./voll.

Esempi di riferimenti bibliografici

- A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, in Q. Orazio Flacco, *Tutte le opere*, traduzione, introduzione e note di E. Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1968, pp. XIV ss. (ora in A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993, pp. 7 ss.).
F. Zambon, *Introduzione a A. Pierro, Un pianto nascosto, antologia poetica 1964-1983*, Torino 1986, p. XII.
F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, Milano 1983², p. 11.
A.M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris 1901², V, p. 944.
Cfr. G. Lanata (a cura di), *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, p. 195.
Cfr. *Anthologie Grecque. Première Partie: Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris 1944, p. 3.
C. Real de la Riva, *El «Libro de buen amor» de Juan Ruiz Arcipreste de Hita*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IX: *La littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIV^e et XV^e siècles*, a cura di W. Metteman, I, 4, Heidelberg 1985, pp. 59-90.
M. Finley, *The Use and Abuse of History*, London 1971, trad. it. *Uso ed abuso della storia*, Torino 1981, p. 109.
A. Palazzeschi, *Palazzo Mirena*, in *Lanterna* (1907), rist. anast. a cura di A. Dei, Parma 1987, p. 37.
cfr. *schol. Theocr. XI 1-3b*, p. 241 Wendel (= Page PMG 822)
cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38
Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.
E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «*Rivista Storica Italiana*» C (2), 1988, p. 378.
G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «*L'Unità*», 27 aprile 1992.
V.A. Sirago, *I Goti nelle Variæ di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli 1986, p. 180.
C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 435.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.