

Università degli Studi  
della Calabria

Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA  
ANTICA E MODERNA

---

---

*Rubbettino Editore*

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

*DIRETTORE*  
NICOLA MEROLA

*CONDIRETTORE*  
FRANCA ELA CONSOLINO

*IN REDAZIONE*  
MONICA LANZILLOTTA, FILIBERTO WALTER LUPI

*DIRETTORE RESPONSABILE*  
NUCCIO ORDINE

*ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI*  
FRANCESCO IUSI

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviati alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università 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

14, 1998

**MARIO GEYMONAT**

- p. 7 *SERVIO ESEGETA DI ORAZIO*

**GIANCARLO ALFANO**

- p. 17 *LA CORNICE SENZA BRIGATA NEL DISCORSO SOPRA IL DECAMERON DI FRANCESCO SANSOVINO*

**KIRSI VIGLIONE**

- p. 37 *ANATOMIA DELL'EROS NE LO CUNTO DE LI CUNTI DI GIAMBATTISTA BASILE*

**RENATA FABBRI**

- p. 67 *LATINISMI E PRESENZE ANTICHE IN DUE LIRICHE MANZONIANE (IL CORO DI ERMENGARDA E IL CINQUE MAGGIO)*

**ALESSANDRA OTTIERI**

- p. 97 *«IL COSTUME POLITICO E LETTERARIO» (1945-1950)*

**TIZIANA OTRANTO**

- p. 131 *IL ROMANZO POSTUMO DI GOFFREDO PARISE*

**FRANCO BRIOSCHI**

- p. 153 *SEMANTICA DELLA FINZIONE*

**NOTE**

**CARLA LO CICERO**

- p. 177 *RUFINO, BASILIO E SENECA: FRA AEMULATIO E ARTE ALLUSIVA*

**GABRIELLA RISO-ALIMENA**

- p. 183 *NOTE IMBRIANEE DI 'LETTERATURA COMPARATA'*

**GIACINTO SPAGNOLETTI**

- p. 191 *CHI È STATO CALVINO. UNO TRA I POSSIBILI RITRATTI*

**NUCCIO ORDINE**

- p. 197 *PER ILYA PRIGOGINE. TRA FILOSOFIA, LETTERATURA E SCIENZA*

**RECENSIONI**

- p. 205 **FIORANGELA D'IPPOLITO** (M.D. GRMEK, *IL CALDERONE DI MEDEA. LA SPERIMENTAZIONE SUL VIVENTE NELL'ANTICHITÀ*)
- p. 209 **EMANUELE ZINATO** (F. ORLANDO, *ILLUMINISMO, BAROCCO E RETORICA FREUDIANA*)
- p. 213 **VINCENZINA LEVATO** (C. BENEDETTI, *PASOLINI CONTRO CALVINO. PER UNA LETTERATURA IMPURA*)

Mario Geymonat

## Servio esegeta di Orazio

*Horatium, cum in Campania otiarer, excepi*: così Servio nella lettera *Fortunatiano dn.* premessa al catalogo dei diciannove metri delle odi e degli epodi che Keil pubblicò in *editio princeps* nel 1864 (GL IV, 468-72).<sup>1</sup> Il verbo *otiarer* riecheggia una battuta ironica di Orazio nella satira

\* Questa è la redazione italiana di *Servius as Commentator on Horace*, pubblicato in *Style and Tradition: Studies in Honor of Wendell Clausen*, «Beiträge zur Altertumskunde» XCII, 1998, pp. 30-39.

<sup>1</sup> Il titolo *De metris Horatii* manca nel Parisinus 7530 (ff. 35<sup>v</sup> e 37-38<sup>r</sup>), un codice in beneventana dell'inizio del secolo nono testimone unico anche di questo e di altri importanti testi grammaticali a cominciare dall'*Anecdoton Parisinum*, ff. 28-29<sup>r</sup> (= GL VII, pp. 533-537 e meglio in GRF Funaioli, 1907, pp. 54-56). Poco dopo la prima edizione L. Müller sostenne perentoriamente (*Sammelsurien*, «JKPh» XCIII, 1866, pp. 564-565) che «der Verfasser des Büchleins unmöglich derselbe sein kann» con l'autore del *Centimeter* (o *De centum metris*, GL IV, pp. 456-467), un breve trattato di metrica trasmesso dai codici (e fra gli altri dal Parisinus) sotto il nome di Servio, che alcuni ritengono scritto fra il 400 e il 410 (N. Marinone, *Per la cronologia di Servio*, «AAT» CIV, 1970, pp. 181-211: 210-211) e che altri studiosi considerano apocrifo e datano al secolo sesto (G. Brugnoli in *Enciclopedia Virgiliana* IV, 1988, pp. 805-813: 806). Nella sua analisi dell'intero manoscritto (*Le Parisinus Latinus 7530, synthèse cassinienne des arts libéraux*, «StudMed» s. 3, XVI, 1975, pp. 97-152: 115) L. Holtz ha sottolineato che l'operetta sui metri delle odi e degli epodi è «authentifiée par la dédicace» e in *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical* ha messo in rapporto il suo argomento «avec les exercices scolaires auxquels donne lieu la lecture expliquée des poètes» (Parigi 1981, p. 223). L'*amicus* a cui il grammatico si rivolge nella lettera dedicatoria non era ignorante di greco (*non mihi autem criminandum puto, si in tractatu Latinis Graeca miscuero, cum metrorum ratio huius linguae egeat sollertia et adprime his litteris sit erudita*): questo *Fortunatianus dn* (*dominus noster*) non si può identificare però con certezza né con Clodianus Chirius Fortunatianus (PLRE I, p. 369, *Fortunat.* 3), autore di una *Ars rhetorica de statibus* edita da Halm (RLM, 1863, pp. 590-592), né con Atilius Fortunatianus (PLRE I, p. 369, *Fortunat.* 2), la

autobiografica a Mecenate (1, 6, 128: *domesticus otior*), e piace immaginare che il commentatore per antonomasia dell'*Eneide*, delle *Bucoliche* e delle *Georgiche* passasse il tempo libero in una regione vicina a Roma tanto cara a Virgilio.<sup>2</sup> Ma all'inizio del secolo quinto non era scontato che un critico affermato come Servio<sup>3</sup> si occupasse effettivamente di Orazio.

*Exegi monumentum aere perennius* aveva scritto fiducioso il poeta, e qualche busto scolorito e fuliginoso lo accoppiava ancora a Virgilio in qualche scuola dell'età di Adriano,<sup>4</sup> ma *ille fidicen*, come Servio lo chiama (468, 8) riecheggiando *carm.* 4, 2, 23 (*Romanae fidicen lyrae*), era caduto di fatto in oblio già ai tempi di Plinio,<sup>5</sup> e lo stesso Quintiliano non nascondeva nei confronti di Orazio una pesante riserva morale.<sup>6</sup> Dopo la metà del secondo secolo si fanno rari i riferimenti a Orazio anche nelle opere di erudizione: Gellio menziona una sola volta e in modo evasivo il suo nome<sup>7</sup> mentre cita continuamente Virgilio; Macrobio ignora Orazio

cui *Ars* metrica si legge nella raccolta di Keil (VI, 278-304).

<sup>2</sup> *Illo Vergilium me tempore dulcis alebat/ Parthenope studiis florentem ignobilis oti* (*Georg.* 4, 563-564), con la precisazione: *habuitque domum Romae Esquiliis iuxta hortos Maecenatianos, quamquam secessu Campaniae Siciliaeque plurimum uteretur* (vDon. 43-45). Che Virgilio conoscesse di persona il promontorio Miseno, l'antro della Sibilla e l'intero territorio flegreo è confermato dalle descrizioni precise che egli ne fa nell'*Eneide*. Ad Atella, in Campania, ai primi d'agosto del 29 a.C. il poeta in presenza di Mecenate aveva letto per quattro giorni le *Georgiche* ad Augusto che tornava dall'oriente e stava per celebrare il suo triplice trionfo a Roma (la notizia è ancora di fonte svetoniana: vDon. 93-97).

<sup>3</sup> Il giovane Servio è presentato già nei *Saturnalia* come un grammatico di successo: *qui priscos [...] praeceptores doctrina praestat* (1, 24, 8); *litteratorum omnium longe maximus* (1, 24, 20), *non solum adulescentium qui tibi aequaevis sunt, sed senum quoque omnium doctissime* (7, 11, 2).

<sup>4</sup> Giovenale 7, 226-227: *cum totus decolor esset/ Flaccus et haereret nigro fuligo Maroni*.

<sup>5</sup> Nei 37 libri della *Naturalis Historia*, di fronte a quasi 70 citazioni di Omero e a 50 di Virgilio, Orazio è ricordato solamente per la sua opinione che le uova di forma allungata siano migliori di quelle tonde (10, 12, 145: *serm.* 2, 4, 12-13). Anche Plinio il Giovane fa il nome di Orazio un'unica volta (*epist.* 9, 22, 2).

<sup>6</sup> *Inst.* 1, 8, 6: *nam et Graeci licenter multa et Horatium in quibusdam nolim interpretari*. Sulla tradizione più antica della fortuna del poeta si vedano da ultimo F. Lo Monaco, *Note sull'esegesi oraziana antica*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano 1995, pp. 1203-1224, e G. Brugnoli, *Da Orazio lirico a Leopardi*, Venosa 1996, pp. 19-22.

<sup>7</sup> A 2, 22, 25 (*ut est Horatianus quoque ille Atabulus*) ricorda il vento che *torret* i monti d'Apulia in *serm.* 1, 5, 78 (nel viaggio di Orazio a Brindisi con Virgilio e Mecenate), mentre non è sicuro che Gellio si riferisca ad Orazio poco prima dicendo *legebatur ergo ibi tunc in carmine Latino «Iapyx» ventus* (2, 22, 2: lo *Iapyx* è nominato due volte nelle

nel commento al *Somnium Scipionis* e lo ricorda due volte soltanto nei *Saturnalia*,<sup>8</sup> mentre discute Virgilio in più di 800 passi. La situazione incomincia a cambiare nelle scuole di Gallia ai tempi di Ausonio (che raccomanda al nipote di leggere il nostro poeta insieme a Virgilio, Terenzio e Sallustio: *Protrepticus* 56), ma la scarsa fortuna di Orazio è sostanzialmente confermata dalla «affligeante médiocrité» degli scoli ai suoi versi<sup>9</sup> se li mettiamo a confronto con quelli tanto più ampi e più dotti a Virgilio e a Terenzio. È da ricordare peraltro che del commento scritto da Porfirione nel secolo III possediamo solamente alcuni *excerpta* del V, e che a questo periodo risalgono anche i più autorevoli scoli ad Orazio pubblicati da Keller sotto il nome di pseudo-Acrone (Lipsia 1902-04).

In uno studio appena successivo a quell'edizione August Langenhorst ha messo in evidenza alcune impressionanti simmetrie fra la redazione A di questa silloge e il commento virgiliano di Servio: notevoli sono soprattutto i casi in cui i due commenti forniscono le medesime spiegazioni rinviando reciprocamente agli stessi versi, l'uno di Virgilio e l'altro di Orazio.<sup>10</sup> Il filologo tedesco metteva in rilievo anche il numero di cita-

odi di Orazio, 1, 3, 4 e 3, 27, 20, ma è citato pure da altri poeti, come Virgilio, *Aen.* 8, 710).

<sup>8</sup> Macrobio lo censura (3, 18, 13: *quam in culpam etiam Horatius potest videri incidere*) per aver derivato il nome di Taranto da *terenus*, che in dialetto 'sabino vuol dire 'tenero' o 'molle' (ma nell'espressione *molle Tarentum* di *serm.* 2, 4, 34 più che all'etimologia del nome il poeta si riferiva ai costumi rilassati degli abitanti). A 5, 17, 7 Macrobio ricorda poi l'opinione di Orazio secondo il quale Pindaro è impossibile da imitare (*quem Flaccus imitationi inaccessum fatetur*): non si tratta di una citazione alla lettera, ma di una sintesi dell'inizio dell'ode *Pindarum quisque studet aemulari* (4, 2).

<sup>9</sup> J. Schwartz, *L'ombre d'Antoine et les débuts du principat (à propos de commentaires perdus d'Horace)*, «MH» V, 1948, pp. 155-167: 155. I limiti dei commenti antichi ad Orazio sono stati puntualizzati fra gli altri da R.G.M. Nisbet, *A Commentary on Horace Odes Book I*, Oxford 1970, XLVII-LI e da J.E.G. Zetzel, *Latin Textual Criticism in Antiquity*, New York 1981, pp. 168-170.

<sup>10</sup> Tra i riscontri più persuasivi ricordo almeno: Servio ad *Aen.* 1, 292 cfr. pseudo-Acrone a *carm.* 1, 35, 22; 2, 133 cfr. 3, 23, 4; 3, 2 cfr. 1, 33, 10; 3, 64 cfr. 2, 14, 23; 3, 506 cfr. 1, 3, 20; 4, 76 cfr. 4, 1, 36; 4, 266 cfr. 1, 2, 20; 5, 71 cfr. 3, 1, 2; 6, 15 cfr. 1, 3, 35; 9, 582 cfr. *epod.* 5, 21; 10, 727 cfr. *carm.* 3, 12, 2; 12, 527 cfr. 1, 6, 6; a *Buc.* 3, 88 cfr. 2, 1, 15; 8, 28 cfr. 1, 2, 9. Langenhorst classificava in cinque rubriche i paralleli fra gli scoli della redazione A alle odi e agli epodi e quelli del commento serviano a Virgilio: «I. scholia, in quibus Vergilii aliquis versus commemoratur, quem explicans Servius Horatii ipsius illius versus mentionem facit; II. scholia, in quae non hoc solum cadit sed quorum etiam interpretatio cum Servii verbis congruit; III. scholia, in quibus Vergilii versus aliquis commemoratur quorumque interpretatio congruit cum verbis, quibus Servius illum versum expli-

zioni virgiliane negli scoli alle *Odi* e agli *Epodi* (circa 800), assai maggiore dei rinvii (non più di 100) presenti negli scoli alle *Satire* e alle *Epistole*, che hanno circa lo stesso numero di versi.<sup>11</sup> Per tutti questi motivi Langenhorst ipotizzava che l'autore della redazione A del commento ad Orazio conservata nei margini del Parisinus 7900/A, e limitata come è noto agli scoli alle *Odi* e agli *Epodi*, fosse stato un grammatico della scuola di Servio, probabilmente un suo allievo diretto.<sup>12</sup>

Considerare il commento di Servio a Virgilio «einen festen *terminus post quem*» di questa parte degli scoli oraziani sembra oggi generalmente acquisito.<sup>13</sup> Quanto a me non avrei dubbi a riconoscere a Servio molti meriti nella rinascita di interesse per Orazio all'inizio del secolo quinto, anche se il suo nome è fatto un'unica volta negli scoli oraziani, in una nota che ci fornisce peraltro una preziosa notizia biografica (*sic Servius*

cat, Horatii tamen non memor; IV. scholia, quae cum Servii verbis Horatii versum in illis ipsis explicatum commemorantis congruunt nec tamen Vergilii huius versus mentionem faciunt; V. scholia, quae cum Servii verbis congruunt etsi in neutris alterius poetae mentio fit» (*De scholiis Horatianis quae Acronis nomine feruntur quaestiones selectae*, Bonn 1908, pp. 29-43: 30).

<sup>11</sup> *Ibidem* 42. È pure notevole che negli scoli alle *Satire* ed *Epistole* Virgilio è chiamato anche «Maro» o «poeta», ciò che non avviene negli scoli alle *Odi* e agli *Epodi*, e che in questi ultimi sono fatte 47 citazioni di Giovenale (uno degli *idonei auctores* di Servio: vedi note 14 e 25) contro appena 5 occorrenze negli scoli alle *Satire* e alle *Epistole*, l'opposto di ciò che ci si potrebbe aspettare.

<sup>12</sup> Così Langenhorst puntualizzava la sua ipotesi: «Itaque hoc statuendum est, antiquissimam scholiorum Horatianorum recensionem ante Servii tempora oriri non potuisse» (p. 29); «Omnibus his locis accuratius examinatis scholiorum ad Horatii carmina et epodos adscriptorum permulta apprime concinere cum Servii commentariis Vergilianis eorumque magnam partem prorsus ab illis pendere facile intellegitur» (p. 41); «Quod commentum qui composuit, non solum Servii commentariis saepius usus est, sed artiore etiam vinculo cum eo videtur coniunctus fuisse. Nam ut ille Vergilio studiosissimus fuit, eorundem potissimum poetarum utitur testimoniis quibus ille, similem atque ille interpretandi rationem multis locis sequitur. Et cum ne tantillum quidem talis necessitudinis ei intercedat cum aliorum poetarum commentariis, a vero vix aberres, si eum ex Servii discipulis fuisse conicias» (p. 43). Recensendo quella dissertazione P. Wessner ha artificiosamente ipotizzato un terzo scoliasta, a sua volta fonte dello pseudo-Acrone e di Servio («BPhW» XXIX, 1909, pp. 1107-1114: 1112).

<sup>13</sup> È l'opinione fra gli altri di G. Noske, *Quaestiones Pseudacroneae*, München 1969, 275 e di S. Borzsák nella voce *Esegesi* dell'*Enciclopedia Oraziana*, un'opera in tre volumi diretta da Scevola Mariotti e in corso di pubblicazione a Roma (in essa numerose altre voci saranno dedicate al *Fortleben* di Orazio nella letteratura antica, medievale e moderna: la voce *Servio* è affidata a S. Timpanaro).



*magister urbis exposuit*):<sup>14</sup> anche Donato non è citato negli scoli DS a Virgilio, eppure è opinione comune che essi siano in gran parte da lui derivati.<sup>15</sup>

Nell'occuparsi sia di Virgilio che di Orazio Servio aveva un precedente d'eccezione, quel Valerio Probo che alla fine del secolo primo aveva usato i segni diacritici in *Vergilio et Horatio et Lucretio, ut Homero Aristarchus*.<sup>16</sup> Le osservazioni del grammatico venuto a Roma da Beirut sono ricordate da Servio con molto rispetto nel caso di varianti e interpretazioni di Virgilio,<sup>17</sup> ma lo *Scholium Veronense* ad *Aen.* 9, 373 ci assicura che a Probo<sup>18</sup> risalivano anche confronti precisi con i versi di Orazio: «SVBLVSTRI. Asp.: utrum 'non nubila inlustrique'? Nam 'sub' pro

<sup>14</sup> La notizia accompagna una spiegazione del verbo *antestari*, presente in Orazio e mai usato da Virgilio: «Denuntiantes litem antestatos habebant, quibus praesentibus conveniebant, ita ut aurem illis tertio vellerent. Sic Servius magister urbis exposuit. Alii sic exponunt» etc. (redazione Γ a *serm.* 1, 9, 76: Keller II, p. 104). Il titolo di *magister urbis* è coerente con ciò che sappiamo da fonti diverse: Servio è un personaggio dei *Saturnalia* di Macrobio; a lui è indirizzata una lettera di Simmaco, *praefectus urbi* negli ultimi anni del secolo IV (8, 60); alla scuola di Servio a Roma si leggeva Giovenale, autore per molti aspetti affine ad Orazio (vedi note 11 e 25). Altri indizi che Servio fosse attivo a Roma sono raccolti da G. Thilo nella prefazione della sua edizione (I, 1881, p. LXXIII: notevoli in particolare gli scoli ad *Aen.* 3, 444: «signis, id est quibusdam notis, ut in obelisco Romae videmus», e ad *Aen.* 8, 271: «ingens enim est ara Herculis, sicut videmus hodieque»).

<sup>15</sup> Donato non faceva il proprio nome nel suo commento a Virgilio, e per questa ragione esso non sarebbe poi passato a DS (cfr. G.P. Gould, *Servius and the Helen Episode*, «HSP» LXXIV, 1970, p. 110 e S. Timpanaro, *Per la storia della filologia virgiliana antica*, Roma 1986, p. 130).

<sup>16</sup> Lo testimonia l'*Anecdoton Parisinum*, un testo assai vicino a Probo, che in esso viene ricordato per quattro volte in poche righe (pp. 54-55 Funaioli: 10, 26, 30, 45).

<sup>17</sup> Si vedano gli scoli serviani ad *Aen.* 1, 194, 441; 3, 3; 6 *praef.* e 177, 473, 782; 7, 421, 543, 773; 8, 406; 10, 18, 33, 539 e a *Buc.* 6, 76.

<sup>18</sup> Il richiamo è sfuggito a L. Lehnus, che crede non ci siano più tracce del lavoro di Probo su Orazio (*Enciclopedia Virgiliana* IV, 1988, pp. 284-286: 285). Anche lo *Scolio Veronense* immediatamente precedente (ad *Aen.* 9, 369) ricorda Probo e Sulpicio Apollinare (il maestro di Gellio) che «hoc loco adnotant», perché in contraddizione con quanto Virgilio aveva scritto ad *Aen.* 7, 600 sull'atteggiamento del re Latino allo scoppio delle ostilità. Contro questa supposta contraddizione, pur senza nominare i grammatici che l'avevano rilevata, polemizza manifestamente Servio ad *Aen.* 9, 367: «VRBE LATINA non est contrarium illi loco, ubi ait (7, 600) *saepsit se tectis rerumque reliquit habenas*, quod modo a Latina urbe auxilia venire commemorat: intellegimus enim Latinum in principio discordiae et tumultus paululum se abstinuisse, postea tamen nec suorum copias nec propria denegasse consilia; nam eum et coetui et foederibus interfuisse dicturus est».

'parum' ponitur. Lucil. *Facti subpudet, ut di ...* (fr. 1171 Marx). An pro 'sub inlustri' positum? ut (*Aen.* 1, 453-54) *Namque sub ingenti lustrat dum singula templo/ r.o.* Prob. hic posuit aptissimum hoc exemplum ex Horatio (*carm.* 3, 27, 31-32) *Nocte sublustri nihil astra praeter/ vidit et undas*.<sup>19</sup> La nota di Servio è assai più breve, omette l'osservazione di Aspro, tralascia il frammento di Lucilio e tace lo stesso nome di Probo, ma coincide nella citazione dell'ode oraziana: «SVBLVSTRI NOCTIS IN VMBRA sublustris nox est habens aliquid lucis: Horatius *Nocte sublustri nihil astra praeter/ vidit et undas*». Un analogo interesse per Orazio accomuna Servio con Probo nello scolio ad *Aen.* 10, 444: «AEQVORE IVSSO pro 'ipsi iussi'. et est usurpatum participium: nam 'iubeor' non dicimus, unde potest venire 'iussus'. sic ergo hic participium usurpavit, ut Horatius verbum, dicens (*epist.* 1, 5, 21) *Haec ego procurare et idoneus imperor et non/ invitus.* ergo satis licenter dictum est, adeo ut huic loco Probus alogum posuerit».<sup>20</sup>

Più ancora che nel catalogo dei metri delle odi e degli epodi da cui siamo partiti, la frequentazione che Servio aveva dei poemi di Orazio si rivela nella quantità delle citazioni, più numerose di quelle di qualsiasi altro autore greco e latino eccetto Virgilio. In particolare<sup>21</sup> nel commento all'*Eneide*, alle *Bucoliche* e alle *Georgiche* Orazio è esplicitamente ricordato da Servio 251 volte,<sup>22</sup> in oltre metà dei casi con riferimento alle odi

<sup>19</sup> La citazione di Orazio è omessa nel pur ricco apparato di S. Borzsák, dove sono invece ricordate le altre degli *Scolia Veronensia*, autonome rispetto a Servio e agli scoli di Porfirione e pseudo-Acrone (*carm.* 4, 9, 9 e *serm.* 1, 9, 1-2 a *Buc.* 6, 1; *epist.* 1, 1, 12 a *Buc.* 6, 7).

<sup>20</sup> «Probus alogum posuerit» è la lezione credo corretta del codice Leidense, ma il passo è assai tormentato in altri manoscritti (un'analisi dell'intero scolio, che non si sofferma però sulla citazione oraziana, si può leggere in R.A. Kaster, *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley and Los Angeles 1988, 190-192).

<sup>21</sup> Nel *Commentarius in artem Donati* (GL IV, 403-448), altra opera probabilmente serviana, Orazio è nominato 7 volte, tante quante lo stesso Donato: solo Virgilio (63) e Cicerone (9) hanno un numero maggiore di citazioni, mentre Probo è ricordato 6 volte, Sallustio 5, Plauto 3, Persio 2 e una volta ciascuno Terenzio, Lucrezio, Varrone, Ovidio, Petronio e Terenziano Mauro. È notevole che tre dei rimandi ad Orazio siano fatti in sole sette righe, a 432, 18-24: *epist.* 1, 6, 7, *carm.* 2, 7, 3 e *epod.* 17, 48 (quest'ultimo verso è pure citato nello scolio ad *Aen.* 5, 64).

<sup>22</sup> L'elenco completo si trova nel volume di P. Santini, *L'auctoritas linguistica di Orazio nel commento di Servio a Virgilio*, Firenze 1979 (il termine *auctoritas* è usato in riferimento ad Orazio nello scolio ad *Aen.* 2, 272).

(137 in tutto: 63 per il I libro, 29 per il II, 30 per il III e 15 per il IV), mentre negli scoli DS, di poco precedenti, le citazioni di Orazio erano solamente 20, di cui 10 dalle odi.<sup>23</sup> Il confronto è stringente per le singole opere: l'*Ars Poetica* è citata 23 volte nel commento di Servio ma ignorata in DS, le satire 43 volte di fronte a 4 in DS, le epistole 25 volte a 1, gli *Epodi* 17 a 1.<sup>24</sup> Fra gli altri autori, dopo Orazio viene Omero, citato 199 volte in Servio e 59 in DS: seguono Sallustio (182 e 74), Cicerone (169 e 75), Lucano (151 e 5), Terenzio (140 e 84), Giovenale (93 e 4), Stazio (83 e 1), Ennio (81 e 57), Lucrezio (66 e 12) e così via.<sup>25</sup>

Oltre alla quantità, è rilevante la tipologia critica delle citazioni serviane, la naturalezza con la quale nel commento a Virgilio il grammatico introduce espressioni e avanza giudizi su Orazio. È il caso dello scolio ad *Aen.* 8, 83: «CONSPICITVR SVS Horatius et amica luto sus (epist. 1, 2, 26). Sciendum tamen hoc esse vitiosum, monosyllabo finiri versum, nisi forte ipso monosyllabo minora explicentur animalia, ut parturient montes, nascetur ridiculus mus (a.p. 139): gratiores enim versus isti sunt secundum Lucilium». Il *sus* di Virgilio poteva facilmente esser messo in rapporto con i frequenti monosillabi a fine verso di Ennio (7 casi nei frammenti del solo primo libro degli *Annales*) o con il *vulnificus sus* della

<sup>23</sup> Non si può escludere che nel commento a Virgilio, forse di Donato, dal quale furono probabilmente tratti gli scoli DS vi fossero in origine anche altre citazioni oraziane, e che l'interpolatore abbia riportato solamente quelle che non leggeva pure in Servio (fra le altre ricordo almeno la variante *crepet* nella citazione di *carm.* 1, 18, 5 ad *Aen.* 1, 738: è un peccato che l'apparato di Borzsák non distingua fra Servio e DS). Nelle opere di Donato non risulta comunque un interesse specifico per questo poeta: nella *Vita* di Virgilio e nella prefazione alle *Bucoliche* Orazio non è mai ricordato, e un verso soltanto è citato nell'*Ars maior* (come esempio di «tapinosis» e senza fare il nome di Orazio: *carm.* 1, 6, 6 a GL IV, p. 395, 17). Più numerose, e non limitate alle satire, sono le citazioni oraziane nel commento a Terenzio, ma non è facile stabilire quanto di quel materiale risalga effettivamente a Donato, e nessuno dei 22 casi dell'indice di Mountford e Schultz sembra interessarsi di Orazio per Orazio. Significativo è invece l'interesse per il secondo poeta augusteo da parte di Gerolamo, allievo diretto di Donato, che distribuisce circa 65 citazioni oraziane in opere di vari periodi, segno che la lettura di quel *vir acutus et doctus* (*Epist.* 57, 5, 5) risaliva alla sua formazione letteraria e non fu una scoperta tarda (H. Hagendahl, *Latin Fathers and the Classics*, Göteborg 1958, pp. 281-283).

<sup>24</sup> Ci sono inoltre 5 citazioni del *Carmen Saeculare* in Servio di fronte a 2 in DS e un riferimento generico a Orazio in Servio rispetto a 2 in DS.

<sup>25</sup> Nel commento di Servio Ovidio è citato solo 24 volte e 3 in DS, Lucilio 16 e 23, Catullo 6 volte in Servio e mai in DS.

caccia al cinghiale calidonio di Ovidio (*Met.* 8, 359), ma a Servio veniva in mente prima di tutto Orazio, e per giustificarne lo stile egli risaliva a Lucilio.

Nei riguardi del dettato oraziano non mancano naturalmente le critiche, come nello scolio ad *Aen.* 2, 554: «HAEC FINIS omnia Latina nomina inanima, simplicia, a verbo non venientia, 'nis' syllaba terminata, masculina sunt. inanima propter 'canis', simplicia propter 'bipennis', a verbo non venientia propter 'finis'; ergo 'clunis' Iuvenalis bene dixit *tremulo descendant clune puellae*, Horatius male *quod pulchrae clunes*». È però singolare che per commentare il femminile *haec finis*, che segnava tragicamente nell'*Eneide* la morte di Priamo e la caduta di Troia, il grammatico non trovasse di meglio che soffermarsi su *clunis*, di genere maschile in Giovenale per le natiche di lascive fanciulle (11, 164), femminile in Orazio per le groppe dei cavalli al mercato (*serm.* 1, 2, 89). Proprio Servio aveva promosso Giovenale ad *auctor idoneus* per spiegare Virgilio, e delle sue *Satire* si era specificatamente occupato con i propri discepoli.<sup>26</sup> Quanto ad Orazio, il grammatico lo aveva criticato anche altrove per l'uso dei generi,<sup>27</sup> e del resto l'equivoco *pulchrae clunes* aveva già offerto occasione a Nonio Marcello per una delle cinque sole citazioni che egli nel *De compendiosa doctrina* riportava di Orazio.<sup>28</sup> Ma in questo caso un passo di Carisio (101 K, 128 Barwick) ci permette di collegare la

<sup>26</sup> Ne è testimone la sottoscrizione di un codice di Giovenale del secolo decimo, il Leidense 82: *Legi ego Niceus Romae apud Servium magistrum et emendavi* (e *Legi ego Niceus apud M. Serbium Romae et emendavi* è nel Laurenziano 34, 42, del secolo undicesimo). Nell'articolo *Servius and 'idonei auctores'* («AJP» IC, 1978, pp. 181-209) R.A. Kaster accenna appena agli *auctores antiqui*, Terenzio, Sallustio e Orazio appunto, mentre indaga con cura le citazioni dei cosiddetti *neoterici*: Lucano, Stazio e Giovenale.

<sup>27</sup> Si vedano in particolare gli scoli serviani ad *Aen.* 8, 571: «VIDVASSET CIVIBVS VRBEM scilicet viris fortibus peremptis. et proprie 'viduasset' dixit, quia urbs generis est feminini: Horatius abusive et satis incongrue in genere masculino posuit, dicens *viduus pharetra risit Apollo*» (*carm.* 1, 10, 11-12) e ad *Aen.* 12, 208: «IMO DE STIRPE ideo genere masculino est, quia de arboribus loquitur: nam de hominibus genere feminino dicimus, ut (*Aen.* 7, 293) *heu stirpem invisam*; dixit tamen, sed usurpative, Horatius etiam de arboribus, ut *stirpesque raptas et pecus et domos*» (*carm.* 3, 29, 37).

<sup>28</sup> «CLVNES femminile Horatius: *quod pulchrae clunes, breve quod caput, ardua cervix*. Mascolino Plautus Agroico: *quasi lupus ab armis valeo, clunis infractos fero*» (289 L). Il frammento di Plauto (5 L) è conservato pure, questa volta non abbinato ad Orazio, alla voce *clunes* nell'epitome che Paolo Diacono ha fatto di Festo (54 L).

disputa con lo spirito faceto dei poeti e dei dotti di Roma nel primo secolo a.C.: «CLVNES femminile genere dixit Melissus (fr. 4 F) et habet auctorem Laberium, qui in Ariete sic ait (v. 7 R<sup>3</sup>) *vix sustineo clunes\**, et Horatius (*serm.* 1, 2, 89) <*pulchrae clunes*>, et Scaevola (fr. 2 B) *lassas clunes*. Sed Verrius Flaccus (fr. 15 F) maschile genere dici probat, quoniam 'nis' syllaba terminata anima carentia nominativo singulari masculina sunt, ut *panis, cinis, crinis* et similia».

La lepida familiarità di Augusto e di Mecenate con i poeti e i letterati del loro tempo si riprodurrà fra i circoli aristocratici di Roma del periodo tardo-antico e i grammatici schierati a difesa della lingua latina e della memoria del passato.<sup>29</sup> La funzione politica analoga che i poeti e i grammatici ebbero a distanza di secoli fu una ragione non secondaria, a mio parere, del fascino esercitato da Virgilio e da Orazio su Servio<sup>30</sup> e i suoi colleghi.

In stadi successivi i commenti alle *Bucoliche*, alle *Georgiche* e all'*Eneide* hanno rappresentato la silloge dell'esercizio critico delle generazioni precedenti. Si sono ad esempio arricchiti di puntuali confronti con Sallustio e con Terenzio quando Aspro e Donato, i maggiori grammatici del secolo terzo e del quarto, oltre che di Virgilio si occuparono specificamente di quegli autori, e anche nel commento a noi giunto di Servio, come ho ricordato, rimangono 182 citazioni di Sallustio e 140 di Terenzio, e in DS rispettivamente 74 e 84. A riprova, io credo, che Servio fu

<sup>29</sup> Si pensi all'inizio dell'opera di Macrobio: «Saturnalibus apud Vettium Praetextatum Romanae nobilitatis proceres doctique alii congregantur et tempus sollemniter feriatum deputant colloquio liberali, convivia quoque sibi mutua comitate praebentes, nec discedentes a se nisi ad nocturnam quietem» (1, 1, 1). Sulla funzione dei grammatici nella società tardo-antica si veda tutto il volume di R.A. Kaster, *Guardians of Language*, citato alla nota 20.

<sup>30</sup> È significativo che la *verecundia* che il potente Mecenate aveva apprezzato in Orazio (*epist.* 1, 7, 37: *saepe verecundum laudasti*) viene attribuita da Macrobio anche a Virgilio (1, 16, 44: *poeta doctrina ac verecundia iuxta nobilis*), ed è nei *Saturnalia* una caratteristica soprattutto del giovane Servio: «Hos Servius inter grammaticos doctorem recens professus, iuxta doctrina mirabilis at amabilis verecundia» (1, 2, 15); «Inter haec cum Servius ordine se vocante per verecundiam sileret» (2, 2, 12); «His dictis cum ad interrogandum ordo Servium iam vocaret, naturali pressus ille verecundia usque ad prodicionem coloris erubuit» (7, 11, 1). Si veda l'articolo di R.A. Kaster, *Macrobius and Servius: verecundia and the grammarian's function*, «HSCP» LXXXIV, 1980, pp. 219-262, rielaborato nel volume citato alla nota 20.

uno dei più autorevoli promotori del rifiorire interesse per Orazio all'inizio del secolo quinto si possono ricordare le citazioni dei grammatici posteriori che coincidono con quelle serviane: nelle *Institutiones* di Prisciano, per non far che un esempio, è ripetuta quasi alla lettera la nota di Servio ad *Aen.* 2, 554, con la discussione sul genere maschile o femminile di *clunis* e i versi uno dopo l'altro di Giovenale e di Orazio.<sup>31</sup>

Presto Orazio cadrà di nuovo in un profondo oblio e bisognerà attendere il secolo nono, l'epoca dei nostri manoscritti più antichi, perché le odi, gli epodi, le satire e le epistole tornino di attualità e Alcuino, il maggiore erudito dell'età carolingia, assuma con ironia il soprannome di *Flaccus*. In questo lungo intervallo Orazio sarà però tenuto vivo negli scolii a Virgilio, alcuni dei quali sembrano scritti per interpretare insieme entrambi i poeti.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> È invece lasciata in ombra l'espressione virgiliana *haec finis*: «'finis' quoque et 'clunis' tam masculini quam feminini generis usurpavit auctoritas in una eademque significatione. Iuvenalis in IIII *Ad terram tremulo descendant clune puellae*. Horatius in I sermone: *Quod pulchrae clunes, breve quod caput, ardua cervix*» (GL II, p. 160, 10-15).

<sup>32</sup> Ad Orazio non meno che a Virgilio si riferisce ad esempio lo Scolio Bernese a *Buc.* 7, 29 (sul margine destro del codice Bern. 172 e con piccole varianti nella *Explanatio I* di Filargirio): «PARVVS, Micon puer eius vel, ut Iunilius dicit, 'pauper', dicens ut Horatius: 'parvi properemus'; et e contrario 'ampli' divites dicuntur», dove le ultime parole si riferiscono a *hoc opus, hoc studium parvi properemus et ampli*, un verso di Orazio (*epist.* 1, 3, 28) sul quale non ci sono giunti altri scolii. Servio da parte sua non annota nulla a *Buc.* 7, 29 e DS glossa semplicemente: «PARVVS vel humilis, vel pauper, vel minor aetate»; ma si può ricordare che Virgilio nel personaggio di Tirsi riprendeva vistosamente alcuni stili del giovane Orazio (ne ho scritto in *Tirsi critico di Lucilio nella settima egloga virgiliana*, «Orpheus» II, 1981, pp. 366-370).

Giancarlo Alfano

La cornice senza brigata nel  
*Discorso sopra il Decameron*  
di Francesco Sansovino.

Nella seconda metà del Cinquecento, «il *Decameron* sempre più frequentemente [viene organizzato] in sequenze di florilegio, filamenti sparsi che corrodono lentamente il mito della multiforme unità del testo, e più ancora, con un'ombra che si proietta vistosamente in avanti, quello della sua permanente adattabilità sociale»,<sup>1</sup> facendo smarrire l'identità di progetto letterario che a quel testo capitale era immanente. In questa linea va inserito anche il *Discorso fatto sopra il Decamerone* di Francesco Sansovino, apparso nella quarta ristampa dell'antologia di novelle da lui curata (la cui prima edizione era del 1561).<sup>2</sup> La stessa collocazione in limine a

<sup>1</sup> Cfr. R. Bragantini, *Fra teoria e pubblico: la forma novellistica nel Cinquecento*, in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988, Roma 1989, p. 467.

<sup>2</sup> Si tratta delle *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare con l'aggiunta di altre cento novelle antiche*, Venetia, Appresso gli Heredi di Marchiò Sessa, 1571. Nel trattatello le pagine non sono numerate, per cui si cita senza rinvio. Sul Sansovino cfr. P.F. Grendler, *Francesco Sansovino and Italian Popular History*, «Studies in the Renaissance» XVI, 1969, pp. 91-98; A. Caracciolo Aricò, *Recensione*, «Lettere Italiane» XXVIII, 1976, pp. 385-391; C. Roaf, *Francesco Sansovino e le sue "Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone"*, in G. Folena (a cura di), *La lettera familiare*, «Quaderni di Retorica e Poetica», Padova 1985, pp. 139-180 e *The presentation of the "Decameron" in the First Half of the Sixteenth Century with Special Reference to the Work of Francesco Sansovino*, in AA.VV., *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, Oxford 1988, pp. 109-121; E. Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino. Imprenditore, libraio e letterato*, Venezia 1994. Cfr. infine, Bragantini, *Fra teoria e pubblico* cit.

un'operazione così tipicamente cinquecentesca com'è la raccolta di diversi autori, ne caratterizza del resto l'orizzonte teorico: e poiché il titolo è un luogo d'identificazione forte nell'era della stampa pienamente sviluppata, cominciamo da questa prima e principale 'soglia'.

Il lettore che voglia farsi un'idea del volume che ha tra le mani trova la seguente, al solito assai lunga, indicazione:

Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare con l'aggiunta di cento altre novelle antiche, non pur belle per inventione ma *molto utili per l'elegantia et toscane elocutioni necessarie a chi vuol regolarmente scrivere nella nostra lingua*. Nelle quali piacevoli, et aspri casi d'Amore, et altri notabili avvenimenti si contengono. Con gli argomenti a ciascuna novella per gli ammaestramenti de' Lettori al viver bene, et *con le figure poste et appropriate a suoi luoghi*. Di nuovo rivedute, corrette, et riformate in questa Quarta Impressione.<sup>3</sup>

Viene qui segnalato in maniera esplicita il programma culturale del curatore, che sottolinea la rilevanza dello stile delle novelle per chi voglia scrivere «nella nostra lingua», unendo al progetto ludico dell'intrattenimento la forza modellizzante di quelle scritture in prosa. È un'indicazione che sembra rimandare ai tempi in cui sul corpo del *Decameron* si era giocato il prestigio dei curatori e la fortuna commerciale degli editori:<sup>4</sup> negli anni quaranta del secolo, la disputa si era articolata intorno al maggiore o minore arcaismo della lingua boccacciana e alle varianti di una qualche importanza per lo stile. Lo scontro si era giocato tutto a Venezia, tra curatori di origine fiorentina e di origine settentrionale: mem-

<sup>3</sup> Corsivo mio.

<sup>4</sup> «Between 1501 and 1524 only six editions [del *Decameron*] had been printed, one every four years on average, but about thirty followed in the period from 1525 to 1557, a rate of nearly one per year», dati che danno l'idea della posta economica che era in gioco. Ma in quei trent'anni avvenne anche un importante cambiamento nel modo di leggere il testo boccacciano: «As Lodovico Dolce wrote in 1541, the 'dieci giornate' were "non pure a leggere piacevolissime, ma necessarie in tutto a chi vuol bene e leggiadramente valersi sì delle osservazioni come della proprietà et elegantia del pur et gentile sermone thoscano". Readers who now approached the *Decameron* in search of examples for their own prose writing would, naturally prefer something more helpful for their purpose than an austere edition, containing the text alone, of the sort of which had been customary up to now» (B. Robinson, *Editing the 'Decameron' in the Sixteenth Century*, «Italian Studies» XLV, 1990, p. 21).



bro del primo gruppo, il nostro autore fu tra i primi a dare il proprio contributo, facendosi responsabile nel 1546, presso Gabriele Giolito, di un'edizione del maggior testo del Certaldese, seguita da una seconda nel 1549 per i tipi di Giovanni Griffio. Si era trattato di un'operazione complessiva di notevole rilievo: nella giolitina, ad esempio, pur accogliendo sostanzialmente il testo della cosiddetta ventisettana, si era occupato di problemi filologici se non ecdotici, presentando per la prima volta il testo con le varianti di tradizione a margine. Il giovane Sansovino, d'altro canto, adeguandosi alla pratica inaugurata dal Minerbi (1535), e proseguita da Antonio Brucioli (1538<sup>1</sup> e 1542<sup>2</sup>), aveva arricchito l'edizione di alcuni supporti di commento, munendo il testo di un glossario con commento linguistico e storico. «Another idea of his – inoltre – was to provide a list of epithets used in the *Decameron*. Readers could look up a noun and find under it one or more adjectives or phrases which could then be used to embellish their own prose. 'Abbracciamenti' were 'piacevoli', for instance; an 'amante' was 'ferventissimo' or one of fourteen other possibilities; and so on»: <sup>5</sup> «such a list was an invaluable aid to composition for any writer wishing to imitate Boccaccio». <sup>6</sup> L'attenzione veniva così spostata verso lo *scrivere*, rispetto a un Brucioli che alla «dichiarazione di tutti i vocaboli detti figure proverbi et modi di dire incogniti et difficili che sono in esso libro» aveva aggiunto una «nuova dichiarazione di più regole della lingua toscana necessarie a sapere a chi quella vuol parlare o scrivere». <sup>7</sup>

Nel momento in cui scriveva il suo *Discorso* le condizioni erano completamente mutate, giacché, dopo l'ultima edizione del 1557, il *Centonovelle* era stato messo all'Indice nel 1559 e nel 1564. Tuttavia, per il

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 27. Per uno sguardo d'insieme sui rapporti tra la critica cinquecentesca e il *Centonovelle*, cfr. V. Vianello, *Tra «Ars» e «ingenium»: il «Decameron» nella critica del primo Cinquecento*, «Studi sul Boccaccio» XVI, 1987, pp. 361-384.

<sup>6</sup> Cfr. Roaf, *The presentation* cit., p. 118: se non vi fosse il rimando alla teoria del modello unico, sarebbero parole adatte anche per l'antologia del 1571.

<sup>7</sup> Cfr. *Il Decameron* di Messer Giovanni Boccaccio con nove e varie figure. Nuovamente stampato et ricorretto per Messer Antonio Brucioli... In Venetia per Gabriel Giolito de' Ferrari, MDXLII. Nella dedica «alla valorosa et virtuosa Signora Madalena de Buonaiuti» insisteva ancora sull'aspetto linguistico e grammaticale dell'operazione.

poligrafo veneziano, il senso di quelle operazioni doveva essere in qualche modo ancora attuale, se, discutendo della *elocutione*, egli riproponeva a distanza di venticinque anni il suo attacco al Delfino, curatore della oramai remotissima edizione del 1516 (1526<sup>2</sup>):<sup>8</sup> «Quanto alla elocutione ella dee esser propria, et secondo la qualità delle persone [...] onde si dee molto riprendere il Delfino e tutti gli altri suoi seguaci, che hanno co[n] poco giuditio guasto i predetti luoghi levando l'arte et le bellezze dello scrittore nelle predette novelle».<sup>9</sup> Si trattava in ogni caso del recupero di una polemica che doveva certo assumere un ben differente rilievo negli anni della Controriforma, e che colpisce ancor più quando si pensi alla direzione in cui stavano proseguendo i Deputati per la loro «rassetatura». Rispettandone la natura di fondo, sul versante linguistico e su quello del più generale impianto retorico e narrativo, il Sansovino dimostrava insomma una notevole fedeltà al testo boccacciano, quale raramente si trova in altri autori dell'epoca, soprattutto quando si consideri il contesto non municipalistico nel quale vanno inserite le sue considerazioni. Una 'lunga fedeltà' motivata peraltro all'interno di un più complessivo progetto culturale: egli, infatti, che è da considerarsi il responsabile di quella «new fashion» di aggiungere «to the titles a moral dictum about the lesson to be learnt from the story», aveva portato avanti il proprio lavoro in

<sup>8</sup> A dir il vero è probabile che se la prendesse piuttosto col Dolce, di origine veneziana e difensore, a partire dal 1552, delle scelte non arcaizzanti del Delfino stesso; sul lavoro editoriale del Dolce cfr. P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna 1991. A mio avviso è però chiaro che, riandando alla polemica degli anni '40, il nostro autore badasse piuttosto a giustificare quelle scelte linguistiche (e tematiche) di Boccaccio che avevano causato la censura controriformistica. Il fenomeno non era solo territoriale, se nella presentazione del *Decameron* da lui edito a Lione nel 1555 Guglielmo Rovillio (p. 7) spiegava l'utilità del testo boccacciano per poter bene «et ragionare et scrivere», e sistemava sin dal peritesto editoriale la sua operazione sotto il nume tutelare del Bembo («Aggiuntevi le annotazioni di tutti quei luoghi, che di queste cento novelle, da mons. Bembo, per osservatione et intelligenza della Thoscana lingua sono stati nelle sue prose allegati»).

<sup>9</sup> Cioè: VIII, 2; VI, 4; VIII, 10; IV, 2. Attenendoci al computo di Roaf, *The presentation* cit., p. 117, tra queste ci sono due delle novelle più frequentemente annotate; forse perché «he is interested in the popular and comic Boccaccio rather than the tragic or literary stories», benché «Comic Stories, are, of course, those most likely to have a dialectal or Florentine flavour, with popular words and expressions, probably dated and not easily understood and therefore, according to Sansovino, most in need of annotation».

accordo con una «conception of the *Decameron* as a model for life». Si tratta di un aspetto «which runs through all Sansovino's work from his early *Lettere sopra le diece giornate del Decamerone* (1542), through the *Ragionamento dell'amore* (1545), his editions of *Ameto* (1545), *Decameron* (1546), *Filocolo* (1551), to culminate in his *Discorso del Decameron* (1571)». <sup>10</sup> Un segno di continuità, certo, ma credo che vada stimata nel suo giusto peso anche la datazione rispettiva delle opere sansoviniane, nella cui serie va inserita anche la *Retorica* del 1543.

Nell'introduzione all'antologia – che è il contesto e la giustificazione del breve intervento teorico – Sansovino avanza un'interpretazione complessiva del testo decameroniano e della scrittura novellistica in generale: nel capitoletto intitolato all'*Ordine del libro*, egli afferma che Boccaccio,

mettendone innanzi sotto il velame di queste favole, Iddio, la Fortuna, il senno, l'amore, l'eloquenza, i fatti, la libertà, et la magnanimità ch'è la virtù, [vuole] perciò inferire ch'il fine dello huomo dee essere la virtù. Mi confermo in questa opinione, perché io non veggo che egli ha osservato il medesimo ordine non pur nella disposizione delle Giornate, ma anco in quelle delle novelle in ogni giornata in particolare...

La sequenza da Dio alla virtù sarebbe pertanto il versante 'contenutistico' della successione 'formale' da Prima a Decima Giornata che, dalla lotta dell'uomo col caso – le varie vicende (tristi o gioiose) del sentimento e il riconoscimento dell'abilità retorica come prova dell'intelligenza – arriverebbe fino alla libertà e alla virtù. Nulla di diverso rispetto alle interpretazioni del nostro secolo che hanno tentato di rinvenire l'unità del progetto di Boccaccio, ma certo considerevolmente distante dalle letture coeve che del *Decameron* avevano selezionato – a partire dal dettato bembiano – il solo livello dell'elocuzione. Ed è fatto di notevole interesse che per il nostro autore l'inventiva linguistica e quella narrativa siano da considerare parti necessarie di un disegno, tanto da riconoscere a pieno l'importanza della sesta Giornata (all'opposto di Bonciani e Bargagli, che

<sup>10</sup> Roaf, *The presentation* cit., p. 120. Cfr. anche le osservazioni conclusive di Bragantini, *Fra teoria e pubblico* cit.

avevano escluso il motto dall'ambito della novella), e addirittura da individuare per la Nona Giornata il tema della Libertà, così che le sezioni del *Decameron* venivano non solo ricompattate per omogeneità strutturale, ma anche raccolte in un coerente sviluppo della dignità di contenuto. Un'innovazione non di poco conto, se si riflette al passaggio che in questo modo viene operato dal tema delle novelle all'esercizio stesso del novellare, nel segno appunto di un'omogeneità che passa dal micro-testo narrativo al macro-testo della narrazione. La continuità d'intenti che emerge dalle pagine sansoviniane si fa interessante perché ci spinge a leggere il trattatello attraverso i testi di trenta anni prima, e perché impone una riflessione adeguata intorno alle considerazioni generali di poetica che il 'poligrafo' di origine fiorentina veicola in queste pagine. Riflessioni che vanno applicate anche alla sua operazione, se è vero che sin dall'apertura egli avverte che farà un discorso su Boccaccio «quanto al titolo, et allo stile, et alla divisione dell'opera sua», per subito precisare che lo ha «posto in questo luogo perché per esso si comprenda che cosa sia novelle, di che qualità ella debba essere, qual sia il suo vero fine, con molti altri avvertimenti intorno a questa materia. Le quali cose ancora che fatte et scritte sopra le novelle del Boccaccio, servono anche al presente volume che quanto alla partitione è simile al Decamerone»: una dichiarazione cristallina, in cui la riflessione sul massimo modello consente la rivendicazione di un'apertura teorica rivolta all'intero ambito della scrittura novellistica. Un'intenzione, infine, totalmente disvelata allorché decide di intitolare l'ultimo breve capitoletto della sua introduzione all'*arte delle novelle* in generale<sup>11</sup>. Tra apertura e chiusura, Sansovino offre una linea discorsiva che da quella fondazione e da quel modello sappia anche affrancarsi: una linea che dobbiamo ora provare ad identificare.

Dopo essersi brevemente fermato a discutere sull'attribuzione del titolo dell'opera allo stesso autore o ad altri, ed essersi deciso, in base all'evidenza dell'*Introduzione* alla Quarta Giornata, per la seconda ipotesi, Francesco Sansovino passa a discutere della «qualità dello stile» nel *De-*

<sup>11</sup> Questa breve sezione del trattatello si può adesso leggere in N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli 1996, pp. 161-3.

cameron:

Et perché l'invenzione in questo Volume è varia et diverse sono le cose che vi si trattano perché altre sono grandi et magnifiche, altre rilevate e mezzane, et altre sono humili et basse, però nascendo le parole dalle cose, come dice Aristotele, et come mostra l'esperienza in fatto, dico che nello stile egli è purissimo et alto, temperato et vivace, schietto et gentile.

Anche qui risulta decisivo il rilievo dato alla raggiera tematica del grande novelliere, di cui nuovamente viene segnalata la natura plurale, tanto per la ricchezza degli stili (per cui il modello trecentesco si trasforma in una sorta di repertorio dell'*elocutio*), quanto per la vastità della *inventio*, sino a considerare il *Decameron* alla stregua di un inventario del narrabile. Un duplice risvolto la cui coerenza è assicurata dal *decorum*: Boccaccio, «avendo l'occhio alle persone, ha meravigliosamente osservato il decoro che richiede lo stile, mettendo sotto la gravità, oltre lo studio del suono, del numero e della variazione, la honestà, la degnità, la maestà et la grandezza in tal luogo. Et riponendo sotto la piacevolezza, la gratia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, i giuochi, et gli scherzi usa tuttavia splendenti et belle parole, proprie et traslate secondo che ben gli viene». Non è certo qui l'originalità del Sansovino, e tuttavia va osservato il mantenimento di tale principio strutturale per tutto il *corpus* novellistico, nel rifiuto di operarvi tagli e quindi nel rispetto della compagine testuale quale si offriva nella «intentione dello scrittore», alla cui descrizione egli passa immediatamente dopo.

Recuperando il precetto oraziano del *miscere utile dulci*, l'antologista afferma che la volontà dell'autore è di «giovare dilettaudo», seguendo in ciò lo scopo

di Virgilio et di Homero; il quale scrivendo i fatti d'Achille formò la vera militia, et trattando le faccende d'Ulisse, dipinse et espresse lo huomo di stato. Et perché lo scrittore giovando in più modi muove; diletta et insegna altrui, quello che si dee fuggire et seguir dallo huomo, o per via di Poema Heroico, o di tragedia, o di Commedia, o di Satire, o di così fatte altre cose celando tuttavia i sensi delle cose sotto altro velame, si come hanno sempre fatto gli antichi.

La preminenza esemplificativa di Omero è qui senz'altro dovuta ai quattro lustri di discussioni aristoteliche, né deve sorprendere lo 'stoicismo' che trapela da quell'espressione «uomo di stato»; piuttosto dovrà colpire la ripresa della pur abusata immagine del velo: «sotto il velame di queste favole» e «celando i sensi delle cose sotto altro velame». La ricorrenza della strategia allegorica implica che tra l'ordine del *Decameron* e la vicenda di Ulisse non esiste per Sansovino nessuna differenza: una volta accertata l'intenzione morale dell'opera e la sua dignità d'insegnamento, qualunque gerarchia tra i generi non ha più necessità di sussistere, non essendoci alcuna ragione strutturale o letteraria su cui essa possa poggiarsi. È un'evidenza ancora più notevole, se si pensa al tipo di argomento utilizzato per recuperare il motto:

ma ritornando poi alla parte del senno diciamo che si conosce in altrui, o per i fatti, o per le parole. Per i fatti, quando vediamo che il Capitano governa bene il suo esercito, un Principe il suo regno, un padre di famiglia la casa sua. Per le parole, quando vediamo altrui farsi illustre con l'eloquenza, co' precetti, et con l'insegnare, et perché il discorrere con le parole è comune a tutti, et si trovano più huomini da parole che da fatti, però mette nella Sesta Giornata cose dipendenti dall'eloquenza, et con le quali si mostra senno et giuditio, come sono i motti, i quali essendo parte dell'Oratore, come dice Cicerone si convengono a persone accorte, et di bell'ingegno, et perché si come ne' lucidi sereni (dice il Boccaccio) sono le stelle ornamento del cielo [...] così de' laudevoli costumi, et de ragionamenti belli erano i leggiadri motti.

Ulisse, Achille, «lo uomo di stato» e il «padre di famiglia»: un recupero complessivo, in cui, tra arte della guerra, politica ed economica, viene riconosciuto il gemellaggio di morale e retorica sotto l'insegna di *senno et giuditio*.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Nella terminologia dell'epoca, politica, economica e morale sono le tre arti pratiche: si tratta di una lunga tradizione che dal Medio Evo, sempre sotto la tutela di Aristotele, arriva ad esempio ai *Libri della famiglia* di Leon Battista Alberti, o al *Dialogo della famiglia* di Sperone Speroni. Una tradizione fatta propria dalla cultura volgare, dunque, che sovente precipitava anche nella trattatistica poetica. Basti ricordare la produzione di Alessandro Piccolomini, o la *Lezione varchiana Della Poetica*: «L'ottima [filosofia] si divide in due parti: in agibile ed in fattibile. Sotto l'agibile si comprende tutta la filosofia umana, o vero civile, la quale contiene l'etica, l'economia e la politica. Sotto la fattibile si com-

L'indagine del Sansovino non si ferma qui, ma prosegue per individuare la specifica dinamica del sistema letterario. A suo avviso, infatti, l'*intenzione* dell'autore si articola secondo un preciso modello testuale, secondo il quale la scelta di un determinato genere impone le sue regole: il Boccaccio, infatti, stabilì di giovare dilettando, ed «ellesse a ciò fare la favola». E qui è Aftonio a fornire al Sansovino matrici concettuali ed espressioni, ed è proprio la presenza del retore tardo antico che consente d'identificare il nodo teorico che si sviluppa coerentemente tra gl'interventi degli anni quaranta e il *Discorso fatto sopra il Decamerone*.

«Il Boccaccio – dice dunque il Sansovino – a ciò fare elesse la favola, e tra le favole tolse la ragionevole [...] Percioché delle favole alcune sono ragionevoli, introducendosi a favellare in esse huomo con huomo, alcune morali dove s'introducono le bestie di più qualità, come son quelle d'Esopo, et alcune altre son miste che contengono huomini et animali insieme»: all'interno di questo schema tripartito, l'autore del *Centonovelle* opera dunque una scelta, decidendo di rappresentare soltanto uomini, o

prendono tutte l'arti meccaniche. La filosofia razionale, la quale favellando di parole e non di cose, non è veramente parte della filosofia, ma strumento, comprende sotto di sé [...] la rettorica, la poetica, la storica e la grammatica» (B. Varchi, in *Opere*, Trieste 1859, p. 684a). Si tratta di nozioni comuni che costituiscono come l'orizzonte stesso della discussione. Esse si rinvencono infatti anche in opere minori, quale il *De Re Poetica Libellus Incerti Auctoris*, Veronæ, Apud Hieronymum Discipulum, MDLXXXIII (ma la dedica «Hieronymo Iuliano medico» di Federico Ceruti, che è poi da identificare come l'autore del libretto, è del 1568), dove si trova lo stesso raggruppamento all'interno della categoria *logikòs* delle «artes ingenuae» di Grammatica e Retorica (la prima racchiudendo Storia e Poetica): si tratta di operazioni importanti soprattutto perché rafforzano la coesione di teoria retorica e teoria poetica, assicurando ulteriormente quella *fusion of horatian and aristotelian Poetry* che aveva preso abbrivo dalla rilettura del *De Oratore* ciceroniano. Rispetto a trattatelli del tipo appena citato, il *Discorso* del Sansovino mostra tuttavia una maggior dignità, chiarendo l'intenzione educativa e politica della letteratura, ben al di là di quel generico vero sotto allegoria («poeticam omnem habere introrsum occultas significationes», p. 17) che costituirebbe lo *emolumentum* che si riceve dalla poesia. A tali problemi faceva già riferimento C. Trabalza, *La critica letteraria (dai primordi dell'Umanesimo all'Età nostra)*, Milano 1915, p. 95 (dove si stabiliva anche una possibile continuità tra il *Naugerius* del Fracastoro e la *Lezione* varchiana). Ancora prima vi si era soffermato J. E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento. Saggio sulle origini dello spirito classico nella letteratura moderna*, Bari 1905, pp. 30-31. Sulla questione cfr. da ultimo B. Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford 1989, pp. 350-355 (trad. it. a cura di R. Carovato, Bologna 1994). Per l'importante discussione sul rapporto tra retorica e passioni cfr. *ibidem*, pp. 355-364 e R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano 1991.

esseri razionali. L'autore del *Discorso* non dice da dove prenda una tale divisione, ma è facile riconoscere, dietro il suo, esattamente lo schema approntato da Aftonio per la *fabula*: «Ea vero est triplex, Rationalis, Moralis, Mista: Rationalis, in qua aliquid ab homine geri confingitur[.] Moralis, quae eorum imitatur mores, quae sunt rationis expertia. Mista vero, qua rationale irrationaleque complectitur».<sup>13</sup> Il recupero va ben oltre la descrizione tipologica, giacché l'osservazione immediatamente successiva del poligrafo cinquecentesco, secondo cui al Boccaccio «adunque piacque la ragionevole, si perché si confà con lo huomo più che tutte le altre, et si perché nell'ordimento è artificiosa molto et d'industria come quella che ritiene in se qualche parte de gli Ordini dell'Oratione, dividendosi in proposta, narratione, et in conclusione», richiama alla mente una battuta del retore: «Fabula profecto quidem est a poetis, sed et rhetoribus communis facta est admonendi gratia».<sup>14</sup> Ancora una volta si rende evidente quel gemellaggio di griglie concettuali della poetica e della retorica, all'insegna di un affrancamento dalla teoria aristotelica e di una preminenza dell'arte del discorso: che andrà pure intesa come risposta alla classificazione dei generi che poggiava sulle grandi operazioni esegetiche intorno alla *Poetica* dello Stagirita.

Anche il nostro antologista ricorre del resto alla storia per spiegare la scelta boccacciana, ma vi aggiunge una particolare attenzione al risvolto della pratica discorsiva, badando cioè alla fusione di materiale e strategia narrativa:

Ma per più chiara intelligenza di questa materia, si dee sapere che la favola hebbe già principio da gli antichi Poeti et era loro propria onde non senza proposito il Boccaccio nel proemio della quarta giornata disse: "le quali non solamente in fiorentin volgare, et in prosa scritte"; et ciò dice a differenza de versi, onde volendo gli Oratori in quei luoghi dei parlamenti loro, ove il bisogno lo richie-

<sup>13</sup> Per comodità utilizzo la seguente edizione: *Progymnasmata Aphtonii Sophistae*, partim a Rodolpho Agricola, partim a Ioanne Maria Cataneo latinitate donata: Cum luculentis et utilibus in eadem Scholiis [...] Cum Privilegio Imper[atoris], Franc[ofurti], Apud Haered[es] Chris[tiani] Hegenolphi 1582; il brano è a p. 312.

<sup>14</sup> *Ibidem*, corsivo mio. Subito prima il retore esplicita l'uso argomentativo della favola: «Sciendum vero, quod etiam oratores inter exempla solent fabulis uti»: altro aspetto recuperato da Sansovino, come vedremo subito.



deva, ammonire altrui, la introdussero anche su' pulpiti, e quella pigliarono ch'alle parole et alle materie meglio si confaceva.

L'*admonendi gratia* di Aftonio non è solo un generico fine dei retori, ma un fine morale e forse, per l'inevitabile potenza semantica di quei «pulpiti», più specificamente dell'oratoria cattolica: forse non sarà stato nelle intenzioni del Sansovino, ma accennare alla fungibilità del racconto per la predicazione spingeva la novella verso il suo versante orale, verso l'*exemplum*, secondo una dialettica assai simile a quella che Salvatore Nigro ha documentato a proposito del sistema culturale aragonese.<sup>15</sup>

Il testo di Aftonio, semmai, corredato di glosse e commento, non era certo un'opera di altissimo profilo teorico, né tale da soccorrere chi cercasse una *auctoritas* per nobilitare la figura intellettuale dello scrittore, ma aveva forse il più riposto (e difficilmente rimovibile) risvolto ideologico di costituire un agevole *abrégé* della cultura retorica classica, adatta alle prime classi dell'apprendimento nell'epoca tardo-antica, e assai coesivo per un mercato di nuovi e non sempre grandi intellettuali.<sup>16</sup> Fatto sta che quel mercato si era andato costituendo nel corso degli anni '30 del secolo, e che nei due decenni successivi (quelli tra i più dinamici dal punto di vista editoriale) aveva conosciuto una notevole espansione: erano questi gli anni in cui Sansovino si era formato ed aveva iniziato la sua opera di autore e commentatore in volgare. Tenendo presente un tale panorama, non potrà più colpire allora che nel 1543, in una tra le sue prime opere (forse la «più inamidata», ma non per questo la meno interessante), *La Retorica*,<sup>17</sup> il nostro autore si servisse di quel medesimo

<sup>15</sup> Il riferimento è a S. Nigro, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Bari 1983. Alla questione dell'oralità, decisiva per una discussione sullo statuto della novellistica, è dedicato il volume di G. Baldissone, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze 1992.

<sup>16</sup> Si legga quanto osserva Vickers per l'antico testo retorico: «Il testo più popolare, grazie al numero di esempi svolti per ogni esercizio, venne prodotto nel IV secolo da Aftonio, e divenne oggetto di grande moda nel Rinascimento, insieme con i commenti di Rodolfo Agricola e Reinhard Lorich» (*In Defence of Rhetoric* cit., p. 86).

<sup>17</sup> L'espressione tra virgolette è di Bragantini, *Fra teoria e pubblico* cit., p. 456. La breve opera si può leggere nel primo volume dei *Trattati di retorica e poetica del Cinquecento* curati da Berard Weinberg (pp. 451-467 e *Appendice*, pp. 631-633). Sansovino la compose subito dopo le *Lettere sopra il Decamerone* e l'anno successivo al conseguimento della

schema tripartito che abbiamo appena visto utilizzato nel *Discorso*. Oltre a un esplicito riferimento alle «facezie», con il rinvio al secondo libro del *De Oratore* e alla Sesta Giornata del *Decameron*, è notevole che già allora egli utilizzasse, ancora una volta senza citarlo, Aftonio. Il Sansovino, illustrando la parte retorica della *narratio*, ibridava infatti la classica tipologia quintiliana di *fabula*, *argumentum*, *historia* della «narratio in negotiis» con la più tarda ed elementare classificazione del retore greco. Dopo aver aggiunto alla narrazione in cui «si espone le cose fatte delle quali si ragiona» (una sorta di narrazione giudiziaria) e a quella epidittica (dove «si trattano le cose lodate»), un terzo tipo, 'poetico', attraverso cui «si diletta insegnando», egli suddivideva quest'ultimo in narrazione di «faccende» e di «persone»:

Quella che riguarda alle faccende – infine – consiste o nelle favole o nelle istorie. *La favola è ragionamento falso col quale s'imita il vero*. Ella è ragionevole o morale o mista; ragionevole favellando dello uomo, come sono tutte le novelle del Boccaccio, le quali si tirano a buon senso [...]. Morale trattandosi di cosa insensata, come fa Isopo. Mista; che partecipa dell'uno e dell'altro. La istoria è quella che contiene in sé le cose già fatte ma dalla memoria dell'età nostra lontane, perché delle presenti noi medesimi ne siamo testimoni.<sup>18</sup>

L'operazione è forse maldestra dal punto di vista della competenza retorica, ma risulta molto interessante, sia perché limita a Boccaccio ed

laurea «in ambo le leggi» presso l'Università di Bologna. Interessante notare che occorrono due citazioni dalle *Orazioni* dello Speroni (edite solo nel 1596) e che l'operetta sia dedicata a Pietro Aretino (dal cui *Capitolo in morte del duca d'Urbino* trae anche una citazione: il *Capitolo* si può leggere nel II vol. delle *Lettere*, secondo l'edizione del Flora, Milano 1960). Il nostro autore compose successivamente altri interventi retorici: l'*Arte oratoria* (1546, 1569, 1575) e il *Trattato intorno alla materia dell'arte [oratoria]*. È curioso osservare che Sansovino provò sempre una notevole predilezione per l'accostamento delle attività di antologista e di teorico: allo stesso modo che il *Discorso*, il *Trattato* veniva aggiunto ad una raccolta delle sue satire, l'*Arte* accompagnava invece un'antologia di *Orazioni volgari scritte da molti uomini illustri dei tempi nostri*, in ciò «seguendo un costume che a volte esprime solo il bisogno di dare un carattere o una parvenza di concretezza alla vaga e vana astrattezza delle regole o di realtà all'artificiosità dell'essercitazioni rettoriche, o all'una o all'altra insieme» (Trabalza, *La critica letteraria* cit., p. 101); non bisognerà forse pensare che oramai la norma era costituita dalla esemplarità degli stessi 'moderni'?

<sup>18</sup> Cfr. Sansovino, *Retorica*, ed. cit., pp. 457-458. Corsivo mio.

Esopo i riferimenti testuali (secondo la nota tendenza alla «letteraturizzazione della retorica»<sup>19</sup>), sia perché tra i moderni cita prosatori e non poeti, sia perché con la sovrapposizione di *fabula* (non vera né verosimile) ed *argumentum* (solo verosimile) semplifica l'opposizione dei narrabili da falso/verosimile/vero a verosimile/vero. Se qui ancora seguiva pedissequamente il suo ipotesto teorico, di nuovo recuperandolo sino alla traduzione letterale, rimane notevole osservare che tale riduzione a due poli sarebbe stato il nocciolo della polemica tra i commentatori aristotelici, divisi tra primato del *fabulosum* (Robortello) o del *verosimile* (Lodovico Castelvetro<sup>20</sup>).

La stessa definizione di Aftonio secondo cui «Est autem fabula sermo fictus, imagine quadam repraesentans veritatem»<sup>21</sup> viene puntualmente ripresa in Sansovino, laddove a *sermo fictus* corrisponde *ragionamento falso*. Si tratta di una soluzione che trovava credito anche presso teorici ben più maturi ed accreditati, come Scaligero, il quale, trattando delle forme semplici della narrazione (*apòlogos, aínos, múthos*), spiegava che queste ultime erano una «oratio falsa repraesentans veritatem», e allegava a tal proposito proprio Aftonio, di cui però non condivideva la definizione tipologica della favola (aggiungeva infatti che «nostri [gli autori latini]

<sup>19</sup> Ciò che il Sansovino sostiene nella *Retorica* ripeterà anche – come si è visto qualche pagina più sopra – nel *Discorso*: in fondo si trattava di una sigla attraverso cui citare implicitamente il suo retore di riferimento. Sul rapporto tra le due arti del linguaggio è tornato ancora Vickers: «l'assimilazione della poesia, insieme con la prosa e con l'oratoria, entro la giurisdizione della retorica, già sostenuta da Cicerone, Ovidio e Quintiliano, continuò per tutto il Medioevo; è pertanto anacronistico parlare di "confusione fra retorica e poetica" durante il Rinascimento. Entrambe attingevano a risorse comuni, visto che al poeta veniva concessa una più ampia licenza nel lessico, ma venivano imposte maggiori restrizioni nella scelta ritmica» (*In Defence of Rhetoric* cit., p. 357). In un'epoca culturale che conosce una grande diffusione del trattato sulla poetica di Aristotele, com'è nel caso dell'Italia di metà Cinquecento, le cose non sono forse così immediatamente risolvibili, e tuttavia è evidente che nella discussione teorica sulla poesia, semmai in virtù della mediazione dei commenti a Orazio, quell'intreccio e quella fusione concettuale avvennero davvero.

<sup>20</sup> È ancora più notevole, in verità, che nella sua *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e spostata* il filologo modenese sviluppi esattamente lo stesso tipo di opposizione tra Poesia e Storia: problema assai sentito tra i teorici (cfr. G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Torino 1920, a proposito di Alessandro Piccolomini), ma addirittura fondativo per il radicale Castelvetro.

<sup>21</sup> Cfr. *Progymnasmata* cit., p. 312.

fabulam vocant: atque describunt orationem falsam verosimilem»<sup>22</sup>).

In quegli anni di allargamento della cultura, Francesco Sansovino si muoveva dunque per mezzo di griglie concettuali non eccelse ma di grande diffusione: quelle che fornivano gli strumenti minimi a chi volesse apprendere l'arte dell'eloquenza. Niente d'innovativo, insomma, se non per la decisione di applicare queste classificazioni alla massima produzione volgare, rimanendovi fedele per i trent'anni a venire. Tanto fedele da farvi ricorso anche per le questioni più spinose che sotto a quei concetti si nascondevano, come nel caso del rapporto tra falso e vero nella narrazione. Un problema di enorme rilievo per la stessa arte della novella, e su cui infatti il *Discorso* del 1571 sarebbe tornato esplicitamente.

Riprendendo quest'ultimo testo esattamente dove lo abbiamo lasciato qualche pagina fa, troviamo infatti la seguente affermazione: «Et ancora che naturalmente la favola desideri la brevità, nondimeno nell'inventione vuol essere tutta unita e legata insieme. Et intorno alle cose bisogna have-re somma cura narrarle quali esse fossero, perché il *partirsi* [dice il Boccaccio nella novella V giornata IX] *dalla verità delle cose state nel novellare, è gran diminuire il diletto ne gli intendenti*».<sup>23</sup> All'insegna del diletto, dunque, e con un precetto che articola meglio il discreto e faceto avviso di Madonna Oretta: esser brevi, ma badare alla costruzione narrativa e rispettare la 'verità del fatto'. Ma di che verità si tratta? La questione è scottante, e il nostro autore vi ritorna su due volte nella sezione finale dedicata all'*arte delle novelle*. Concludendo la sua breve fatica, egli afferma infatti che «importa parimente nelle favole che noi avertiano quali sieno state le cose che si trattino in essa, attento ch' il partirsi

<sup>22</sup> Cfr. Iulii Cæsaris Scaligeri *Poetices libri septem*, Lugduni 1561, nel *Liber tertius, Qui et Idea. Rerum divisio*, al *caput LXXXIII*. La citazione è a p. 138a. La discussione parte dall'ambiguità del termine *fabula*, che viene utilizzato sia per il genere («Narratio ficta relata ad veritatem erit Fabula»), che per la specie («eas narrationes quae sunt mera priscorum figmenta»). Nel primo caso essa viene divisa nel triplice modo che sappiamo, ma lo Scaligero aggiunge: «Verum sane non probatur nobis ea divisio. Namque etiam cum homines introducuntur, assignantur affectus: et cum animalia, ascribitur et ratio et oratio» (p. 139a).

<sup>23</sup> Corsivo mio.

della verità delle cose state, nel novellare, è gran diminutione di diletto et ne gli intendenti, come egli [Boccaccio] dice nella novella quinta giornata nona; però si metteranno l'una dopo l'altra, verisimili concordi et in somma tutte operanti al fine della novella». Si tratta di un brano a suo modo notevole, se non altro perché si presenta come appendice ad un problema già trattato, senza tuttavia aggiungervi alcunché di nuovo. Un segno d'imperizia, certamente, ma anche il sintomo di una persistenza, di un nodo teorico che vuole che il diletto sia integralmente affidato alla sapienza costruttiva, senza però escludere del tutto un rapporto tra verosimile e referente 'storico' accertabile.<sup>24</sup> Questione decisiva, su cui l'antologista e teorico si era appunto soffermato poco prima facendo precipitare l'intera sua concezione della novella:

il Boccaccio elesse la ragionevole tra tutte le favole, come quella ch'è più propria allo huomo, et ch'è usata comunemente, *in tutte le Provincie, et in tutte le Città, dalle donne et dalle private compagnie, et nelle brigate loro, per sollazzo e per diporto*. Et perché questa tanto più apporta diletto quanto ha somiglianza di vero, però il Boccaccio nel proemio dell'opera la chiama, *parabola o Historia. quasi volendola con questi due nomi rilevare dal nome della favola*. La novella o la favola ha per suo fine ultimo l'ammonitione o vero l'avvertimento, nel principio o nel fine d'essa favola. Ma al Boccaccio è piaciuto sempre di porla nel principio, et questa ammonitione noi chiamiamo proposta, dalla qual pende poi la novella.<sup>25</sup>

Ecco, finalmente, che il Sansovino affronta una delle questioni capitali del *Decameron*: la sequenza «novelle, o favole o parabole o istorie» (*Dec., Proemio, 13*). Per l'autore trecentesco non si trattava tanto di codi-

<sup>24</sup> In riferimento al brano boccacciano citato dal Sansovino, il curatore moderno del *Decameron* riporta una glossa del Mannelli: «Nota aliquod generale documentum in libro isto». Un argomento valido per tutto il testo boccacciano, dunque, cui da subito i commentatori hanno rivolto il proprio interesse. Per gli sviluppi critici, cfr. V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul "Decameron"*, Firenze 1986, pp. 165-187 (specialmente le pp. 167-169).

<sup>25</sup> Corsivi miei. Anche per quest'ultimo aspetto della *ammonitione* il calco da Aftonio è palese: «Eam autem admonitionem cuius causa fabulam constitueris, Antefabulationem praepositam, postpositam vero Affabulationem dices» (*Progymnasmata Aphtonii Sophistae* cit., p. 312).

ficare un genere, quanto di presentare il tratto innovativo della sua opera, segnalandolo nel superamento della frammentazione delle fonti e delle modalità narrative della tradizione romanza: tuttavia, proprio il complesso rapporto delle novelle con la verità della storia, con la minuta descrizione dei luoghi e delle persone, era diventato il versante retorico e narrativo che più aveva caratterizzato quell'operazione e la successiva storia del genere.<sup>26</sup>

Il rapporto tra i testi è ancora più stretto: il *Proemio* decameroniano è infatti un luogo importante per il poligrafo cinquecentesco, che lo sottopone a un autentico saccheggio per ricavarne sintagmi che identifichino la scrittura novellistica. Sin dal titolo della sua antologia: «Cento novelle scelte [...] nelle quali piacevoli, et aspri casi d'Amore, et altri notabili avvenimenti si contengono. Con gli argomenti a ciascuna novella per gli ammaestramenti de' Lettori al viver bene». Si tratta infatti di un calco del brano in cui Giovanni Boccaccio aveva nominato il genere adottato per la sua opera: «Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare» (*Dec.*, *Proemio*, 14). Un corpo a corpo con il modello, nel tentativo di ricavarne le indicazioni teoriche generali, e dunque nel segno di un rispetto, per così dire 'interpretante', dell'«intenzione» dello scrittore, che permette a Sansovino, una volta identificate novella e favola come genere comune, di «rilevare dal nome della favola» *parabola* e *istoria*, individuandole così per differenza specifica. Ed è questa operazione che gli consente quel gemellaggio tra fatto successo e moralità ricavabile, che è centrale nella sua attività di esegeta decameroniano, è qui che trova ragione e fondamento quell'aggiunta (ancora derivante da Aftonio) su «l'ammonitione o vero l'avvertimento».

<sup>26</sup> Sansovino, ancora utilizzando termini e concetti cavati dall'arte retorica, osserva a questo proposito che la «disposizione parimente, come parte importante, dee contener la causa, la persona, la cosa, il tempo, il luogo et il modo della favola. Nelle quali tutte parti il Boccaccio è stato così meraviglioso, ch'il Musuro, s'io non m'inganno, hebbe già a dire ch'ogni novella del Boccaccio valeva quanto uno Historico Greco».

La precedente citazione ci aiuta a fare un ulteriore e decisivo passo avanti. Se è chiaro che per il nostro autore il *Decameron* costituisce un testo unitario e compatto (e addirittura in maniera tanto determinante che un'antologia ad esso ispirata può pretendere la medesima coerenza), il carattere propriamente testuale, di 'libro', viene individuato prevalentemente nel contenuto: un unico «velame» sotto il quale i micro-testi novellistici possano essere letti in progressione, da Dio alla virtù. Mai, invece, il Sansovino si rivolge all'aspetto formale, al sistema di ordine superiore, fondativo delle «cento novelle», ignorando così il fatto che nel *Decameron* l'isotopia delle singole novelle è costituita dalla brigata e che solo in essa avviene la congiunzione di senso e pratica narrativa. Ad essa invece il nostro autore non fa mai riferimento se non nelle ultimissime battute, dove però, parlando di «brigata» al plurale, egli rinvia a una pratica sociale, non a un modello narrativo. Così, se per l'*inventio* dei singoli corpi novellistici la questione del riferimento alla storia può essere impostata nei suoi giusti termini di sapienza costruttiva, di verosimile «struttivo», sì da recuperare la lezione aristotelica forse anche nell'interpretazione castelvetrina,<sup>27</sup> il primo riferimento alle brigate implica subito il rimando all'uso 'conversevole' della novella. Il riferimento a un costume, alla libera «conversazione» di donne raccolte in «private compagnie», diventa così la cornice di riferimento entro la quale avviene sia la fungibilità del racconto come ammonimento, sia l'impegno alla 'veridicità'. Esempio oratorio e «caso successo», copia d'informazioni al livello dell'*inventio* e legame nella *dispositio*: queste le qualità della *favola ragionevole* che garantiscono l'*illusione del reale*.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Il brano del *Discorso* cui alludo è il seguente: «Et perché l'invention è parte principale della novella, si dee avvertire ch'ella vuole essere tutta unita dall'un capo all'altro et legata insieme dalle sue parti, e che non vaghi punto in cosa che se le appartenga, et concorda et di modo incorporata, che leggendo si veda dove habbia a riuscire il suo fine essendo semplice, ma se sarà doppia dee nel principio dimostrare una cosa, et nella fine un'altra, come in quella d'Anichino». Per il rinvenimento della *Poetica* di Castelvetro, cfr. Bragantini, *Fra teoria e pubblico* cit., pp. 462-463.

<sup>28</sup> E il livello dell'*elocutio*? Che lingua parlano nelle brigate conversevoli? Una lacuna significativa perché, a mio avviso, si gioca qui l'impianto ideologico di quell'illusione, che vuole tutti gli alfabetizzati scriventi, e tutti gli scriventi parlanti in una lingua sostanzialmente 'purificata', 'letteraturizzata', priva di uno specifico apporto comico 'moder-

Se giudicato nel quadro d'insieme, costituito dagli altri due interventi di teoria della novella che sarebbero apparsi proprio in quegli anni (*Il dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* di Girolamo Bargagli e la *Lezione sopra le novelle* di Francesco Bonciani), l'operazione del Sansovino, tesa a ibridare retorica e teoria poetica con una precipua attenzione alla fungibilità morale, mostra di essere lontana da quella, per così dire, logico-poetica del Bonciani. Il suo orizzonte teorico sembra assai più prossimo a quello del senese Bargagli, così come la destinazione e la fruizione della pratica novellistica che essi immaginano o presuppongono, laddove alla brigata raccolta in una veglia a Siena si sostituisce una qualunque «privata compagnia». Il richiamo di entrambi gli autori alla quinta novella della Nona Giornata ci permette però d'individuare la distanza tra i due interventi: e di denunciarne, in quel comune rinvio, un'omissione. Nel testo boccacciano, infatti, è Fiammetta la responsabile dell'affermazione citata da Sansovino, la quale così si esprime:

ardirò oltre alle dette [intorno a Calandrino] dirvene una novella: la quale, se io dalla verità del fatto mi fossi scostare voluta o volessi, avrei ben saputo e saprei sotto altri nomi comporla e raccontarla; ma perciò che il partirsi dalla verità delle cose state nel novellare è gran diminuire di diletto negl'intendenti, in propria forma, dalla ragion di sopra detta aiutata, la vi dirò. (*Dec.*, IX, 5, 5).

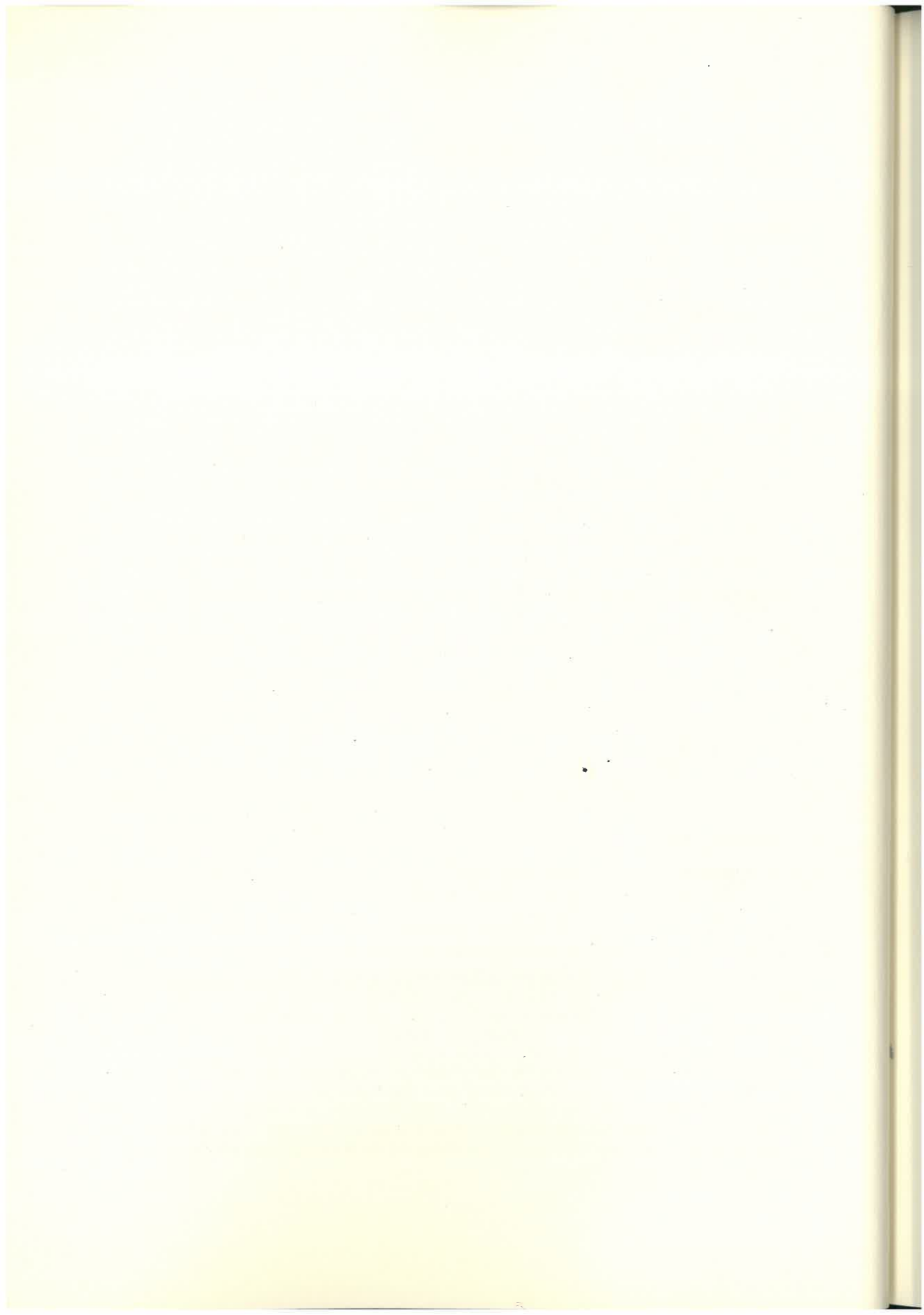
Il corsivo segnala la breve porzione di testo che il nostro autore non riporta: assai poca cosa, se però da essa non risaltassero due aspetti che erano invece al centro della riflessione bargagliana. Il primo di questi è il precetto secondo cui occorre modificare i nomi dei protagonisti qualora essi siano noti o storicamente riconoscibili; ammonimento che, appunto, era stato esplicitamente indicato dallo scrittore senese. Per costui, infatti, non solo la credibilità (che è altro dalla verosimiglianza) di una novella andava ricercata nella capacità di descrivere i luoghi con accuratezza (e sin qui nulla di diverso rispetto a Sansovino) e nell'abilità di dare nomi adeguati ai protagonisti; ma soprattutto occorreva evitare di offendere il

no': è questa, del resto, una delle conseguenze della vittoria del principio linguistico bembiano.



pubblico, la brigata, secondo quel primato della piacevolezza e della conversazione 'civile' (per quanto poi, in realtà, sempre più 'privata') che presiedeva al discorso dell'Intronato. Per l'antologista, che in quanto tale offriva il suo prodotto a un mercato, riconoscibile certo, ma comunque ignoto nella sua composizione, non si poneva alcuna necessità di discrezione, tanto che anche l'eccesso di lascivia poteva esser salvato dal complessivo progetto morale.<sup>29</sup> Il secondo aspetto interessante è la conseguenza di questa prima evidenza, o meglio ne è la sua ragione: nella brigata contano tanto il saper comporre (cioè ideare fantasticamente secondo i precetti della verosimiglianza), quanto il saper raccontare. Rispetto al silenzio delle pagine stampate, l'oralità della corte, del salotto o dell'accademia richiedeva comunque gli avvertimenti di Madonna Oretta. Che Sansovino ometta quel breve passaggio significa che egli ignora il corposo mondo della parola: quel mondo da cui la novella proveniva.

<sup>29</sup> Anche con qualche venatura 'stoica' e controriformistica, come evidenziano questi passi: «Questa solo vo dire, che il Boccaccio per mostrare che la carne ripugna allo Spirito, et ch'il senso et la voluttà con la ragione, et con l'intelletto, ancora che lo huomo habbia la regola che lo conduce ad ottimo fine, introduce Dioneo tutto lascivo, tutto sciolto dalla honestà, nell'ultimo delle Giornate, a ragionar fuori dell'ordine de gli altri, significando Dioneo per il senso che vaga liberamente per tutti come più gli aggrada. Oltre a ciò per l'ordine del cercar ogni giorno un Re, o una regina, dimostra ch'ogni corpo dee havere il suo capo. Altramente non è corpo». Oppure, lì dove, parlando di Ser Ciappelletto, dice che «come prima [Boccaccio] comincia, come s'è detto dalle Cose di Dio, ma in particolare si nota, che noi dobbiamo honorare, adorare, et riverire solamente la sua Maestà».



Kirsi Viglione

Anatomia dell'eros ne *Lo cunto de li cunti*  
di Giambattista Basile

Nel regno improbabile di «Vallepelosa» una principessa che-non-ride esplose in un riso vitale e fecondatore davanti a una vecchia che mostra la sua «scena voscareccia». Proprio come Demetra davanti alla serva Iambe. La macchina narrativa de *Lo cunto de li cunti* introduce personaggi e motivi che, da questo momento in poi, si ripeteranno, moltiplicandosi nella trama narrativa, creando una fitta rete di rinvii e allusioni sia al mito che alla cultura orale. Dal motivo iniziale del riso, che inaugura il processo di iniziazione della principessa Zoza, le simbologie e le metafore erotiche si inseguono nei *cunti* senza sosta. Tracce della presenza di eros, sparse nell'opera, sono state rinvenute da diversi studi critici; tuttavia l'eros appare ancora come una regione visitata di passaggio, poco frequentata o pressoché inesplorata dagli studiosi. E il lettore comune difficilmente potrà intuire l'importanza e l'ampiezza di diffusione della tematica erotica in un'opera dal sottotitolo tanto ingannevole: «trattenemiento de' peccerille». Né sarà facilitato il compito a coloro i quali si affideranno alla traduzione crociana<sup>1</sup> che troppo spesso ha depurato la parola di Basile della sua 'corposità' e realistica, mediando e filtrando gli aspetti più licenziosi. L'eros, da grande protagonista dell'invenzione immaginativa

<sup>1</sup> G. Basile, *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da B. Croce, Bari, Laterza, 1925.

dell'autore, ha finito col divenire un personaggio di secondo piano, quasi una comparsa, nel teatro narrativo.

Con il respiro dato alla tematica erotica, Basile forza i confini tra il dicibile e il non-dicibile e si ritaglia uno spazio di libertà all'interno delle censure moralistiche e religiose dell'epoca controriformistica, libertà che occulta con il ricorso a espedienti tecnici e stilistici. Di qui il proliferare di costellazioni metaforiche, volte a frenare e sublimare un contenuto potenzialmente 'eversivo'.<sup>2</sup> L'interdizione linguistica e tematica dell'area d'espressione erotica porta il nostro autore a far ricorso al suo solido bagaglio retorico di scrittore barocco, per travestire e dissimulare l'irregolarità e l'originalità dell'eroticismo tra le pieghe dell'opera, che non per questo è meno efficace. Nella ricognizione dei campi semantici dell'eros, che qui seguirà, si potrà notare la totale assenza di codici appartenenti al campo liturgico-religioso. Nella rappresentazione dell'eros basiliano manca del tutto, infatti, quel repertorio religioso presente nelle fiabe di tradizione orale e ampiamente sfruttato anche dalla tradizione letteraria novellistica. Vittima del clima di rigida censura morale del suo tempo, Basile omette volontariamente tutti quei motivi ed elementi che possono richiamare in via diretta l'universo religioso ufficiale.

In questa sede, dunque, esploreremo alcune tipologie di rappresentazione erotica presenti nel testo; affronteremo poi il discorso erotico dal punto di vista dei codici e degli espedienti retorici e stilistici utilizzati per esprimerlo (e travestirlo), soffermandoci in particolar modo sui procedimenti di combinazione tra i diversi livelli culturali intrecciati dall'autore con grande abilità. In questo senso il motivo erotico apre un varco dentro l'universo labirintico dell'opera e ci consente di cogliere i processi di intersezione tra le diverse culture che vi confluiscono. Il registro erotico costituisce, infatti, un terreno d'osservazione ideale per indagare i modi con i quali l'*ars combinatoria* di Basile mette in atto strategie di interferenza e contaminazione tra codici linguistici appartenenti a tradizioni letterarie colte, semicolte e popolari.

<sup>2</sup> Foucault, com'è noto, è stato il primo a sottolineare il potenziale sovversivo e destabilizzante dell'eros. Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere*, Milano 1978.

## 1. Fenomenologia dell'eros

Italo Calvino, catalogando alcuni campi metaforici del *Cunto*, scriveva: «Una scheda da cui mi ripromettevo molto era quella in testa alla quale avevo un po' avventatamente scritto: *amplesso*. È rimasta quasi bianca». <sup>3</sup> In realtà le descrizioni e i riferimenti a rapporti sessuali tra i personaggi delle fiabe sono tutt'altro che rari. Non c'è desiderio, invocazione o lamento d'amore che non contenga in sé implicazioni sessuali. Nel *Cunto* troviamo una casistica erotica ampia e variegata, da cui emerge una sessualità vera e diretta, intimamente legata all'esperienza umana. L'eros è rappresentato ora come sensualità, struggimento, tenerezza, sofferenza, ora in termini comici e grotteschi, ora con risvolti violenti e crudeli fino al sadismo. E spesso un aspetto non esclude l'altro, ma piuttosto concorre a formare un unico sentimento erotico, complesso, dinamico e contraddittorio, irriducibile ad una concezione unica, rigida e immutabile.

### 1.1. Carnalità

Un fenomeno che si riscontra in tutte le rappresentazioni dell'eros è il movimento di 'abbassamento' dall'astratto alla materia. Corpo, fisicità, carnalità: l'amore è inscindibile dal desiderio sessuale. L'eros come carnalità, nel suo duplice aspetto di bellezza/bruttezza e giovinezza/vecchiaia, emerge con evidenza dal confronto tra due scene erotiche tratte dalle fiabe *La mortella* (I, 2) e *La vecchia scortecata* (I, 10), <sup>4</sup> in cui troviamo descrizioni di amplessi dalle connotazioni erotiche diametralmente opposte.

Nella fiaba *La mortella*, una donna, «'n cagno de partorire 'm braccio a la mammana quarche nennillo, o squacquara, cacciaie da' li Campi Elise de lo ventre na bella frasca de mortella». <sup>5</sup> Il codice mitologico viene

<sup>3</sup> I. Calvino, *La mappa delle metafore*, in *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Torino 1988, p. 132.

<sup>4</sup> Tutte le citazioni sono tratte da: G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, testo restaurato dalla prima edizione napoletana del 1634-1636, traduzione italiana e note di M. Rak, Milano 1986 (d'ora in poi *Cunto*).

<sup>5</sup> *Cunto*, I, 2, p. 54.

usato qui per esprimere un'immagine tipica del principio bachtiniano del 'basso' materiale e corporeo:<sup>6</sup> il ventre come regno dei morti, unione di vita e di morte. E, più avanti, la fata uscita dalla mortella si rivolge così al principe: «stimo a gran fortuna che da rammo de mortella pastenato a na testa de creta sia diventato frascone de lauro 'mpizzato a l'ostaria de no core de carne».<sup>7</sup> E ricordiamo che, nel racconto-cornice, quando il principe Tadeo si sveglia dall'incantesimo, Basile scrive che «s'auzaie da chella cascia de preta ianca e s'afferraie a chella *massa de carne negra*».<sup>8</sup> «Carne» è il cuore, «carne» il corpo. Un principe, andando a caccia, vede la pianta di mortella sul davanzale della finestra e convince la donna a vendergliela. Si porta la pianta nella sua camera e la coltiva con cura. Assistiamo alla scena d'amore tra il principe e la fata che, uscita di notte dalla pianta di mortella, si corica, *al buio*, nel letto del principe ignaro:

corcatose na sera sto prencepe a lo lietto e stutato le cannele [...] sentette scarponiare pe la casa e venire a l'attentune verzo lo lietto na perzona. [...] Ma quando se sentette accostare lo chiaieto e tastianno se addonaie dell'opera liscia e dove penzava de parpezzare puche d'estrece trovaie na cosella chiù mellese e morbete de lana varvaresca, chiù pastosa e cenera de coda de martora, chiù delecata e tenera de penne de cardillo, se lanzaie da miezo a miezo e, stimmanola na fata (comme era 'n effetto), se afferraie comme purpo e, ioguanno a la *passara muta*, facettero a preta 'n sino.<sup>9</sup>

Questa è una delle scene erotiche più belle, sensuali e 'corpose' del *Cunto*. Si svolge al buio, è basata tutta su quel toccare del principe, in un crescendo di sensualità man mano che dalla pelle liscia passa ad accarezzare le parti intime di questa sconosciuta visitatrice notturna. Notiamo con quanta dolcezza e tenerezza è descritto l'organo sessuale femminile, quella «cosella» morbida come la lana di Tunisi, delicata come le piume di un cardellino. E con una vena di comicità osserviamo l'immagine del

<sup>6</sup> Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979.

<sup>7</sup> *Cunto*, I, 2, p. 58. (Corsivo nostro).

<sup>8</sup> *Cunto*, 'ntroduzione, p. 16 (corsivi nostri).

<sup>9</sup> *Cunto*, I, 2, pp. 54-56.

principe che, quasi come se avesse preso la rincorsa, «se lanzaie da miezo a miezo», e si avvinghiò alla fata come un polipo. L'atto sessuale è espresso metaforicamente attraverso due giochi popolari infantili, come in molti altri luoghi del *Cunto*. In questa scena emerge un eros sensuale, diretto, reale. Una sessualità vissuta come piacere, complicità e gioco.<sup>10</sup>

Nella fiaba *La vecchia scortecata* (I,10)<sup>11</sup> troviamo l'esatto rovesciamento della situazione della fata de *La mortella*. Due vecchie vivono rintanate in un basso sotto le finestre del palazzo di un re. Se la fatamortella era «lo shiore delle belle, lo coccopinto de Venere, l'isce bello d' Ammore» le due vecchie sono:

lo reassunto de le desgrazie, lo protacuollo de li scurce, lo libro maggiore de la bruttezza: le quale avevano le zervole scigliate e 'ngrifate, la fronte 'ncrespata e vrogolosa, le ciglia storciolate e restolose, le parpetole chiantute ed a pennericcolo, l'uocchie guizze e scarcagnate, la faccia gialloteca ed arrappata, la vocca squacquareata e storcellata e 'nsomma la varvea d'annecchia, lo pietto peluso, le spalle co la contrapanzetta, le braccia arronchiate, le gamme sciancate e scioffate e li piede a crocco.<sup>12</sup>

Le vecchie si lamentano di ogni movimento o rumore che il re fa sopra di loro, tanto che questo «non poteva fare no pideto» senza disturbare le «brutte gliannole». Qui nasce l'equivoco: il re, sentendo questo «scasone de dellecatezza», pensa che sotto di lui abiti la quintessenza della bellezza, «lo primmo taglio de le carnumme mellese», per cui «le venne golio dall'ossa pezzelle e voglia da le catamelle de l'ossa» di vedere questa meraviglia: il desiderio della «carne» nasce dal midollo delle «ossa». Dopo i sospiri «di qua e di là», il re comincia «a parlare chiù spedito e fora de diente»:

<sup>10</sup> Italo Calvino ha scritto che «la sola nota stonata... è proprio nelle metafore che denotano l'atto sessuale in sé: due denominazioni popolari di giochi fanciulleschi che interrompono rudemente lo struggimento carezzevole che precede e che segue» (I. Calvino, *La mappa delle metafore* cit., p.133).

<sup>11</sup> Si vedano su questa fiaba le osservazioni di P. Guaragnella, *Eros, vecchiezza, metamorfosi. Su una fiaba di G.B. Basile*, «Lares» LII (4), 1986, pp. 535-551.

<sup>12</sup> *Cunto*, I, 10, pp. 198-200.

Dove, dove te nascunne, gioiello, sfuorgio, isce bello de lo munno? *iesce, iesce sole, scaglienta 'mperatore!* scuopre sse belle grazie, mostra sse locernelle de la poteca d' Ammore, caccia ssa catarozzola, banco accorzato de li contante de la bellezza! non essere accossi scarzogna de la vista toia! *apre le porte a povero farcone! famme la 'nferta si me la vuoi fare!* lassame vedere lo stromiento da dove esce ssa bella voce! Fà che vea la campana da la quale se forma lo 'ntinno! Famme pigliare na vista de ss'auciello!<sup>13</sup>

Basile genera qui una catena di metafore erotiche, intrecciando il repertorio folclorico (due canzoni, un gioco) con i codici della lirica d'amore petrarchesca (lo «spirare d'amore», desiderio e sofferenza, ecc.) e, inoltre, utilizza il codice musicale («stromiento», «campana», che stanno per «organo sessuale femminile») per giocare sull'equivoco della voce della vecchia, unico referente 'reale' di tanto desiderio. Ancora:

Cheste ed altre parole deceva lo re, ma poteva sonare a grolia ca le vecchie avevano 'ntompagnato l'aurecchie, la quale cosa refonneva legne a lo fuoco de lo re, che se senteva comm'a fiero scaudare a la fornace de lo desserio, tenere da le tenaglie de lo pensiero e martellare da lo maglio de lo tormiento amoroso, pe fare na chiave che potesse aperire la cascettella de le gioie che lo facevano morire speruto.<sup>14</sup>

Anche qui Basile riprende un *topos* della lirica d'amore, quello del desiderio amoroso legato alle immagini del calore e del fuoco, che, nell'abbassamento grottesco, si materializza nelle immagini della fornace, delle tenaglie, del maglio, ovvero gli arnesi della bottega del fabbro che confluiscono nella metafora oscena finale del forgiare una «chiave» per riuscire ad «aprire la cassetta dei gioielli». Le vecchie decidono di non lasciarsi sfuggire l'occasione «de 'ncappare st'auciello che da se stisso se veneva a schiaffare drinto a no codavattolo» (le allusioni erotiche si succedono senza sosta). Dicono al re «co na vocella 'n cupo», sottile, che il massimo che possono fare è mostrargli un dito dalla serratura, dopo otto giorni. Al giorno stabilito, il re bussa alla porta delle vecchie e una di queste gli mostra il dito infilandolo nella serratura. A questo punto, con-

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

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 200-202.



traffacendo il motivo della 'pena d'amore' della lirica aulica, Basile dà vita a una vera e propria celebrazione delle metafore grottesche del 'basso' materiale e corporeo:

lo quale non fu dito, ma spruoccolo appontuto che le smafaraie lo core, non fu spruoccolo, ma saglioccola che le 'ntronaie lo caruso. Ma che dico spruoccolo e saglioccola? fu zurfariello allommato pe l'esca de le voglie soie, fu miccio infocato pe la monezione de li desederie soie. Ma che dico spruoccolo, saglioccola, zorfariello e miccio? fu spina sotto la coda de li pensiere soie, anze cura de fico ieietielle, che le cacciaie fora lo frato de l'affetto amoruso co no sfonnerio de so-spire.<sup>15</sup>

I sospiri d'amore di tanta lirica colta diventano qui «peto dell'affetto amoroso». Eros e defecazione sono legati allo stesso sistema di immagini nel principio del basso materiale: entrambi funzioni vitali, 'basso' che è insieme 'tomba' e 'ventre'. Al feticcio della *voce* si aggiunge il feticcio del *dito*. E la celebrazione del feticcio, dell'inafferrabile, dell'incorporeo, si traduce nell'intensificarsi delle metafore oscene, espressione del corporeo, frutto dell'abbassamento perenne. Basile, parodiando il codice aulico-amoroso, mette in scena la paradossalità della frattura tra il *corporeo* e l'*incorporeo*, propria della tradizione lirica amorosa, in cui l'amore è spiritualità, trascende il corpo, la materia, mentre le parti del corpo sono solo un pretesto per parlare d'altro. Tra poco il re scoprirà l'inganno delle vecchie, la contraddizione tra l'immagine ideale e l'oggetto reale del suo desiderio. Una delle due accetta di essere ricevuta nel letto del re, ma «de notte e senza cannela»: è la stessa situazione del principe e della fata de *La mortella*. Assistiamo ora a questa esilarante scena erotica:

Lo re, che steva co lo miccio a la serpentina, commo la 'ntese venire e corcare, 'mbrosinatose tutto de musco e zibetto e sbazzariatose tutto d'acqua d'adore, se lanzaie comm'a cane corso drinto a lo lietto: e fu ventura della vecchia che portasse lo re tanto sproffummo, azzò non sentesse lo shiauro de la vocca soia, l'afeto de le tetelleche e la mofeta de chella brutta cosa. Ma non fu così priesto corcato, che, venuto a li taste, s'accorze a lo parpezzare de lo chiaieto dereto, adonannose de le caionze secche e delle vessiche mosce ch'erano dereto la pote-

<sup>15</sup> *Cunto*, I, 10, p. 204.

ca de la negra vecchia e, restanno tutto de no piezzo, non voze pe tanno dicere niente, pe se sacredere meglio de lo fatto e, sfarzanno la cosa, dette funno a no Mantracchio, mentre se credeva stare a la costa de Posileco e navecaie co na permonara, penzannose de ire 'n curzo co na galera shiorentina.<sup>16</sup>

Se la scena tra la fata-mortella e il principe è tra le più sensuali del *Cunto*, questa è sicuramente tra le più comiche e divertenti, benché raccapricciante. Il re ha intenzioni bellicose verso questa 'fortezza' che sta per conquistare («steve co lo miccio a la serpentina»). Come il principe, anche lui si 'lancia', ma qui in maniera più irruenta («comm'a cane corso») e, fortuna della vecchia, il re si è cosparso tutto di profumo così da coprire «il fetore della bocca, il lezzo delle ascelle e la mofeta di quella brutta cosa». Se la scena erotica de *La mortella* era incentrata solo sul toccare del principe, qui al tatto si aggiunge un altro senso: l'olfatto. Nel buio, anche il re comincia a toccare, ma con risultati del tutto opposti: qui lo «chiaieto» rivela un corpo vecchio e sgonfio. Nonostante i sospetti, il re consuma ugualmente l'atto sessuale: il contrasto tra l'illusione e la realtà dell'amplesso è espresso tramite immagini topografiche di Napoli («dette funno a no Mantracchio mentre se credeva stare a la costa de Posileco») e con una metafora nautica («navecaie co na permonara, penzannose de ire 'n curzo co na galera shiorentina»). Segue la rivelazione, alla luce, del vero aspetto della vecchia e il re, venuto «'n tanta furia che voze tagliare la gomena c'aveva dato capo a sta nave» (continua la metafora nautica), ordina ai servi di gettarla fuori dalla finestra. La vecchia rimane impigliata con i capelli al ramo di un fico e, passando di lì certe fate che «non avevano mai parlato né riso», vedendo questo spettacolo, cominciano a ridere a crepapelle. La fertilità di questo riso si manifesta nella metamorfosi della vecchia che, grazie alle fate, diventa una giovane bellissima, nasce cioè a nuova vita.

## 1.2. «Lo trase ed iesce»

L'intreccio della fiaba *Verde Prato* (II, 2)<sup>17</sup> è così illustrato nella rubrica:

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 206-208.

<sup>17</sup> Questa fiaba contiene alcuni motivi appartenenti al ciclo della fiaba apuleiana di Amo-

Nella è amata da no prencepe, lo quale pe no connutto de cristallo va spesse vote a gaudere cod essa, ma, rutto lo passo da le 'midiose de le sore, se taccareia tutto e sta 'n fine de morte. Nella, pe strana fortuna, 'ntenne lo remmedio che se po' fare, l'appleca a lo malato, lo sana e se lo piglia pe marito.<sup>18</sup>

Il principe fatato, per «gauderese 'nsiemme» a Nella, fa costruire una galleria («connutto») di cristallo che va dal palazzo reale «fi' sotto a lo lietto de Nella», dandole una polverina magica che, messa sul fuoco, servirà da richiamo. Così «non c'era notte che non facesse lo prencepe *lo trase ed iesce e lo vacaviene* pe chillo connutto». Ma le sorelle invidiose, per rovinare «lo filato de sti amure loro», rompono alcuni punti della galleria, di modo che al richiamo di Nella il principe, «che soleva venire nudo correnno a furia», si ferisce tutto con le schegge di cristallo e «*non potenzo passare chiù 'nanze, tornaie a reto*» (corsivi nostri). Ci troviamo davanti a una molteplicità di segni che rimandano alla sfera erotica: l'entrare ed uscire e il via-vai del principe per il condotto («lo trase ed iesce e lo vacaviene») alludono con evidenza al movimento dell'atto sessuale. D'altra parte, nel simbolismo popolare, l'immagine dell'andare e venire richiama anche il *passaggio* nel mondo dei morti. Il fatto che il principe sia costretto a tornare sui suoi passi allude alle angosce ancestrali legate al sesso e alla morte. L'andare avanti e indietro è un gesto diffuso anche in molte pratiche e rituali popolari campani.<sup>19</sup> Dunque porte, soglie, archi sono una rappresentazione dell'entrata al mondo infero, ma anche una simbologia legata al sesso femminile. Infatti i motivi della 'soglia' e della 'finestra' sono molto diffusi nel *Cunto* in coincidenza di motivi erotici<sup>20</sup> e stanno a indicare il passaggio tra i due mondi. L'eros segnala il superamento del confine, del limite, genera la vita laddove la

re e Psiche: lo sposo sovranaturale, le sorelle invidiose, il ferimento dello sposo, il pellegrinaggio della sposa. Altre fiabe del *Cunto* appartenenti al ciclo di Amore e Psiche sono *Lo serpe* (II, 5), *Lo catenaccio* (II, 9), *Lo turzo d'oro* (V, 4).

<sup>18</sup> *Cunto*, II, 2, p. 296.

<sup>19</sup> Si veda a questo proposito A. Rossi-R. De Simone, *Carnevale si chiamava Vincenzo*, Roma 1977, pp. 32-33.

<sup>20</sup> Tutte le protagoniste del *Cunto* in procinto di intraprendere un'iniziazione alla vita sono affacciate ad una finestra: *Zoza* (*'ntroduzione*), Vastolla (I, 3), Petrosinella (II, 1), Renza (III, 3), Talia (V, 5).

morte la distrugge, creando una catena di trasformazione perenne.

Il potenziale erotico della metafora del «connutto di cristallo» non si esaurisce qui. Sulla scorta dello studio di Jean Toscan sul lessico erotico,<sup>21</sup> si può avanzare un'ulteriore chiave di lettura. Alcuni elementi ci spingono infatti a ipotizzare l'allusione ad un rapporto sodomitico. Metafore erotiche tratte dal campo semantico della pesca ci forniscono i primi indizi: Basile scrive che il principe, «lo quale ieva pe maro de la bellezza soia, tanto iettai l'amo de la servetute ammorosa a sta bella aurata pe fi' che la 'ncroccaie pe le garge de l'affetto e la fece soia». L'amo è sostituito di «organo sessuale maschile», «'ncroccaie» («infilzò») sta per «penetrare», mentre «aurata» si riferisce alla donna, la quale, è specificato, è infilzata «per le branchie» («garge»), plurale che, per la struttura della frase, sembrerebbe alludere a «natiche» piuttosto che a «organo sessuale femminile». Un altro indizio è fornito dalla materia di cui è costruito il «connutto»: il cristallo, infatti, nel repertorio lessicale erotico, è un sostituto sinonimico di «ano». L'ipotesi trova conferma nel fatto che il «connutto» porta esattamente sotto il letto di Nella, quindi «dietro». Vediamo, infine, come si esprime il principe rivolgendosi a Nella:

Ogne vota che tu me vuoi *cevare comme a passaro* de ssa bella grazia e tu miette no poco de ssa porvere a lo fuoco, ca io subbetò per drinto a lo canale me ne vengo a ciammiello, correnno pe na strata de cristallo *a gaudere ssa faccie d'argiento*.<sup>22</sup>

L'atto sessuale è espresso con una metafora animale («imbeccare come un passerotto»), mentre la «faccie d'argiento» è, stando al repertorio lessicale erotico del Toscan, sostituto metonimico di «deretano».<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Oltre ad analizzare le modalità di travestimento letterario dei motivi erotici, lo studio di Jean Toscan sulla lirica erotico-burlesca fornisce un ampio e ragionato repertorio di forme lessicali sfruttate dalla letteratura erotica a partire dal XV secolo. Cfr. J. Toscan, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique de Burchiello à Marino (XV-XVII siècles)*, 4 voll., Lille 1981.

<sup>22</sup> *Cunto*, II, 2, p. 298 (corsivi nostri).

<sup>23</sup> «Argento 'argent', nom d'un métal supposé produit sous l'influence de la lune, peut être substitué à luna et prendre, comme ce terme, le sense de 'podex'». (cfr. J. Toscan, *Le carnaval du langage* cit., p. 153).

Nell'ottica del rapporto sodomitico si giustificerebbe anche il danno successivo («rutto lo passo») come ferita sessuale.

### 1.3. Eros, violenza, sadismo

Al codice bellico Basile ricorre spesso per esprimere un eros violento, dai risvolti crudeli e sadici. Nella fiaba *Lo dragone* (IV, 5) un re violenta e uccide tutte le donne che cattura nel bosco, per vendicarsi di una «femmina maga» che gli ha usurpato il trono. Vendetta che adombra una componente sessuofobica nel connubio tra eros e morte.<sup>24</sup> Dopo cento e cento donne «che remasero stompagnate de la repotazione e sfasciate de li iuorne» capita tra le mani del re Porziella che, dopo esser stata violentata («fattola passare a rollo»), viene salvata da una fata-uccello:

Ora, vedendo lo re sto socciesso, penzaie che la bellezza de chella facce avesse fatto sto sequestro a lo vraccio e sto mannato a lo pognale, che no l'avessero sficcagliata comme de tante altre aveva fatto. Perzò fece penziero che bastasse no pazzo pe casa e non tegner de sango l'ordigno de morte comme aveva fatto de lo strommimento de vita, ma che moresse fravecata a no soppegno de lo palazzo suo, comme fece con affetto, fravecannola ammara e negrecata fra quattro mura, senza lassarela drinto né da magnare né da vevere, perché se ne iesse cessa cessa.<sup>25</sup>

Tutti i termini utilizzati a designare la violenza sessuale, quali «stompagnate», «sfasciate», «sficcagliata», sottolineano fortemente il carattere violento, aggressivo e sadico dell'eros qui rappresentato. L'intimo legame di eros e di morte è esplicitato nella corrispondenza tra *l'ordigno de morte* (il pugnale e, per associazione, l'organo sessuale maschile, assimilati dalla funzione comune del 'penetrare') e *lo strommimento de vita* (l'organo femminile, ma anche quello maschile), entrambi messi in relazione con il sangue. La crudeltà del re non risparmia Porziella: non la uccide di sua mano, ma la fa murare in una soffitta del suo palazzo. Ciò che colpisce è che, alla fine, il re non viene punito: la colpa viene liquidata

<sup>24</sup> Nel *Cunto*, soprattutto nelle egloghe, è evidente una forte componente misogina, in cui confluiscono sia *topoi* letterari che richiami a mentalità, paure e comportamenti dell'uomo secentesco.

<sup>25</sup> *Cunto*, IV, 5, p. 732.

con alcune scuse fatte a Porziella, e il tradimento non solo trionfa, ma anzi la punizione si sposta sulla moglie tradita che muore per suo stesso inganno.<sup>26</sup> La fiaba si chiude, coerentemente con il clima generale della fiaba, con un'immagine finale di eros e di morte: «tutto a no tempo, mentre la regina morta fu iettata a no tumolo, la cocchia de li zite cogliettero li contiente a tommola». Basile punisce la colpa, ma non il colpevole.

## 2. Il travestimento verbale: i campi metaforici dell'eros

Abbiamo visto che le situazioni erotiche del *Cunto* non sono mai espresse direttamente, bensì tramite eufemismi, sostituzioni sinonimiche, locuzioni, perifrasi. Solo un intenso lavoro di decrittazione può arrivare a rilevare i significati osceni nascosti dietro parole e frasi apparentemente 'innocue'. Le metafore erotiche del *Cunto* utilizzano una pluralità di campi semantici e registri linguistici, appartenenti a tradizioni letterarie colte, semicolte e popolari.<sup>27</sup> Vediamo quali.

### 2.1. Il codice aulico-amoroso

Come abbiamo già avuto modo di osservare, uno dei bersagli preferiti della parodia del *Cunto* è il codice amoroso della lirica aulica. L'imitazione o la citazione di una fonte colta nel registro erotico sottolinea il carattere trasgressivo della scrittura di Basile.

Il principe de *La mortella* (I, 2), dopo aver trascorso la notte con la fata, ne ammira incantato la bellezza e prorompe in questa invocazione che ricalca la struttura retorica della lirica d'amore:

O suonno, o doce suonno, carrega papagne all'uocchie de sta bella gioia, non me scorrompere sto gusto de mirare quanto io desidero sto triunfo de bellezza! o

<sup>26</sup> Analoga situazione si verifica nella fiaba *Sole, Luna e Talia* (V, 5), in cui il tradimento del re rimane impunito, ed è la moglie gelosa che ne fa le spese.

<sup>27</sup> Su questo aspetto si veda M. Rak, *Fonti e lettori nel «Cunto de li cunti» di G. B. Basile*, in *Tutto è fiaba*, Atti del Convegno internazionale di studio sulla fiaba (Parma, 24-25 ott. 1979), Milano 1980.

bella trezza che m'annodeca, o bell' uocchie che me scaudano, o belle lavra che me recreiano, o bello pietto che conzolame, o bella mano che me smafara, dove, dove, a quale poteca de le maraveglia de la Natura se fece sta viva statola? Qual' Innia dette l'oro de fare sti capille? quale Etiopia l'avolio de fravecara sta fronte? quale Maremma le carvunchie de componere st' uocchie? quale Tiro la porpora de magriare sta facce? quale Oriente le perne da tessere sti diente? e da quale montagne se pigliaie la neve pe sparpogliare 'ncoppa a sto pietto? neve contra natura, che mantene li shiure e scauda li core.<sup>28</sup>

Basile sfrutta in questo brano un *topos* del codice lirico cortese: il riferimento a pietre e metalli preziosi per descrivere la bellezza della donna. Parodiando l'ideale di bellezza petrarchesco, Basile porta all'esasperazione queste immagini, le 'materializza': le icone della tradizione lirica (l'oro, l'avorio, le perle) diventano i 'mattoni' di una costruzione artificiale («fravecara»); la donna è un automa, una «viva statola», prodotto della ricerca meccanica. L'incorporeo diventa corporeo, l'astratto si fa materia. Questo procedimento è reso in modo emblematico nella fiaba *Pinto smauto* (V, 3) in cui la protagonista, Betta, si fabbrica letteralmente il marito seguendo, come ha osservato Mario Praz, «la ricetta dei petrarchisti, scegliendo proprio gli ingredienti suggeriti dai loro iperbolici madrigali»: <sup>29</sup>

se 'nchiuse dintro na cammara e comenzaie a fare na gran quantità de pasta d'ammenole e zucchero, 'mescata co acqua rosa e sprofummo e comenzaie a fare no bellissimo giovane, a lo quale fece li capille de fila d'oro, l' uocchie de zaffire, li diente de perne, le lavra de robine e le dette tanta grazia che no le mancava se no la parola.<sup>30</sup>

## 2.2. Il codice mitologico

Frequente è in Basile il procedimento di transcodificazione da un codice colto a un codice popolare. Nell'utilizzazione del codice mitologico, uno dei più sfruttati nella lirica barocca, troviamo che Amore, figlio di

<sup>28</sup> *Cunto*, I, 2, pp. 56-58.

<sup>29</sup> Cfr. M. Praz, *Il «Cunto de li Cunti» di G. B. Basile, in Il giardino dei sensi*, Milano 1975, p. 220.

<sup>30</sup> *Cunto*, V, 3, p. 912.

Vulcano e di Venere, diventa:

chillo cecato fauzo, figlio de no sciancato e na squaltrina.<sup>31</sup>

Amore è cieco («cecato»), Vulcano è personificato nella figura di uno «sciancato», e Venere è una «prostituta», per i suoi numerosi amanti. Marchetta (IV, 6), travestita da uomo, per sfuggire alle voglie di una regina, avrebbe voluto dirle che:

ped aprire la porta a le contentezze soie le mancava la chiave, averria voluto spalefecare ca pe darele chella pace che desiderava non era Mercurio, che portasse lo caduceo.<sup>32</sup>

Due i sostituti sinonimici di «organo sessuale maschile»: la verga alata («lo caduceo»), simbolo del mito di Mercurio, e «la chiave». Anche le *Metamorfosi* di Ovidio sono sottoposte, nel *Cunto*, ad un uso farsesco che stravolge i significati a cui era abituato il lettore contemporaneo. Un re invoca la dea Siringa perché gli faccia avere una figlia. La ninfa, trasformata nel flauto a più canne del dio Pan,<sup>33</sup> è qui metafora dell'organo sessuale maschile:

Tanto che fece vuto a la dea Scerenga, che le facesse fare na figlia, ca le voleva mettere nome Cannetella, pe memoria ca s'era trasformata 'n canna.<sup>34</sup>

E, ancora, il mito della metamorfosi della sacerdotessa di Era, Io, in giovenca<sup>35</sup> è riutilizzato per esprimere il disonore di un re a causa dell'in gravidanza della figlia da parte di uno sconosciuto:

che metamorfose so cheste? diventare vacca pe no puorco azzò ch'io tornasse piccoro?<sup>36</sup>

<sup>31</sup> *Cunto*, I, 10, p. 204.

<sup>32</sup> *Cunto*, IV, 6, p. 764.

<sup>33</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, I, 690-712.

<sup>34</sup> *Cunto*, III, 1, p. 462.

<sup>35</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, I, 568-746.

<sup>36</sup> *Cunto*, I, 3, p. 82.



### 2.3. Il codice eroico-militare

Temi, motivi e codici della tradizione cavalleresca, tipici della tradizione lirica romanza, vengono 'degradati' nella rappresentazione dell'eros come conquista (fisica) dell'amata. Qui è il corpo la 'fortezza da conquistare':

– Lo re, che comme sordato pratteco sapeva ca a parmo se guadagnano le fortezze, non recosaie sto partito, speranno a dito a dito de guadagnare sta chiazaforte che teneva assediata (I, 10);

– vedenzo doie bannere d'oro che chiamavano l'arme ad assentarese a lo rollo d'Ammore (II, 1);

– lo scetaie co no *tutte a cavallo* a la vattaglia d'Ammore (II, 7);

– eccote chiantato patremo [...] pe vedereme stagiato li passe, serrato la porta 'n faccie e auzato lo ponte quando credeva pigliare dominio de ssa bella fortezza! (III, 3);

– continuato pe na mano de iuorne la regina de dare assaute a sta bella fortezza (IV, 6);

– quando, dapo' tante scalate de sconciure e de prieghe, chiantaraggio lo stenardo de li desiderie ammoreuse mieie 'ncoppa le mura de ssa bella fortezza? (IV, 10).

Anche il motivo della reclusione di una fanciulla in una torre o in un palazzo, molto comune nelle fiabe e anche nella tradizione lirica cortese, può essere interpretato in chiave erotica come metafora della verginità. Spetta all'eroe conquistare e liberare l'amata, infrangendo la sua condizione di clausura e inaugurando così il processo di iniziazione alla vita. Il campo semantico delle armi fornisce parole efficaci per esprimere l'eccitazione sessuale dei personaggi:

– lo quale non fu dito, ma [...] fu miccio infocato pe la monezione de li desiderie suoie (I, 10);

– lo re, che steva co lo miccio a la serpentina (I, 10);

– Venne fra sto tiempo Sapia a età di marito e lo prencepe, che aspettava co lo miccio a la serpentina (V, 6).

### 2.4. Il codice nautico e piscatorio

Un altro codice utilizzato da Basile per esprimere le metafore erotiche

è quello nautico e piscatorio. Vediamone qualche esempio:

– squagliava de desiderio de sapere [...] quale nave carrega de le dozze d' Ammore veneva a dare funno a lo lietto suo (I, 2);

– s'hai mostrato lo cannicchio, o maro de bellezza, mostrame ancora le carnumme (I, 10);

– e navecaie co na permonara, penzannose de ire 'n curzo co na galera shiorentina (I, 10);

– venne 'n tanta furia che voze tagliare la gomena c'aveva dato capo a sta nave (I, 10);

– no prencepe fatato, lo quale ieva pe maro de la bellezza soia, tanto iettaie l'amo de la servetute ammorosa a sta bella aurata pe fi' che la 'ncroccaie pe le garge de l'affetto e la fece soia (II, 2);

– quanno, o cana perra, cessaranno le tempeste de la crodeletate toia e io porraggio co viento prospero addirizzare lo temmone de li designe mieie a sso bello puorto? (IV, 10);

– Cinziella, fattose 'ncroccare da chillo amo che pesca altre bavose de cheste, se contentaie e, pigliatose la robba, le fece avere sto gusto (IV, 10).

Il coito è espresso con metafore della pesca e da verbi come «pescare», «infilzare» («'ncroccare» con l'amo), con metafore nautiche legate a verbi come «navigare», «far vela» («ire 'n curzo») e a formazioni perifrastiche quali «addrizzare lo temmone», in cui il verbo contiene già una connotazione erotica («rizzare» per erezione). Sostituti del corpo e dell'organo femminile sono «nave», nelle varianti di «permonara» e «galera shiorentina», «puorto», nomi di pesci come «bavose», «aurata», mentre sostituti dell'organo maschile sono «amo», «gomena», «temmone». Basile richiama, con l'utilizzo del codice marino, la tradizione letteraria della favola piscatoria napoletana e meridionale che ha come modello l'*Arcadia* di Sannazaro, tradotta in termini marini, e conta fra i suoi testi la *Siracusa* di Paolo Regio, la *Mergellina* di Capaccio e *Le avventure disavventure* del Basile 'toscano'. Si noti, inoltre, che Basile fornisce, in queste metafore marine, una rassegna enciclopedica di nomi e termini dialettali («cannicchio», «aurata», «carnumme», «permonara», «galera shiorentina», «gomena», «bavose»), innestando il codice letterario con quello dialettale.

## 2.5. Il codice burocratico-giuridico

Le metafore erotiche del *Cunto* utilizzano ampiamente anche la materia e i codici della letteratura semiculta, strato intermedio fra la letteratura colta e quella popolare di tradizione orale, legata soprattutto alla cultura materiale. Dai linguaggi settoriali dei mestieri e delle arti, Basile attinge parole e formule per i suoi travestimenti erotici. Ne offre un esempio il co-dice burocratico-giuridico:

- E, chiamanno la zita a portare lo quatierno pe saudare li cunte amoruse (II, 6);
- Contentate adonca de fare sto 'ncaastro, sta lega de poteca, sto *uniantur acta* (III, 2);
- zitata de nuovo da lo re a la gabella de le sfrenate voglie (III, 2);
- la zita [...] sosperava e co parole mute cercava lo cienzo de la casa affittata (III, 10);
- voleva lo forfantiello essere esattore de lo debeto matremoniaie c'aggio co tico (IV, 6);
- voleva sempre feria a lo tribunale suoio (V, 3);
- portatose Sapia la restrense a na cammara, dannole male da magnare e peo da vevere e, *cot peio*, non volennole pagare lo debeto (V, 6).

L'amplesso viene richiamato da perifrasi quali «saudare li cunte amoruse»; la donna è «zitata a la gabella de le sfrenate voglie», oppure cerca «lo cienzo de la casa affittata»; l'uomo è «esattore de lo debeto matremoniaie» oppure deve «pagare lo debeto». «Tribunale» è sostituito sinonimico di «organo femminile» e formule tecniche come «lega de poteca», «*uniantur acta*», sono sostituiti di «coito».

## 2.6. Il codice medico

Il richiamo alle pratiche medicinali popolari è molto diffuso in tutta l'opera. Dal vocabolario medico Basile attinge rimedi e cure per la 'pena d'amore', *topos* del repertorio amoroso colto, che assume qui connotazioni decisamente poco 'spirituali':

Vui sulo potite comme ova fresche farele na stoppata [...] non voglio outra scergazione a sta vita che na maniata de sta manzolla, ch'io so' sicuro ca co l'acqua cordeale de sta bella grazia e co la radeca de sta languavoie sarraggio libero e sano (I, 2).

Il principe invoca come ricetta per la sua malattia d'amore una «stop-pata» di «ova fresche» (stoppa intrisa di uova, olio rosato e trementina, che si poneva sulle ferite), alludendo al soddisfacimento sessuale. Parole come «scergazione» (Croce traduce «frizione», Rak «massaggio»), «vita» (sostituto di «organo sessuale»<sup>37</sup>) e «maniata» (Rak traduce «carezza», trascurando la connotazione sensuale del termine tutt'ora in uso nel dialetto napoletano), rimandano all'atto della masturbazione. Infine rimedi come «l'acqua cordeale» e «la radeca de sta languavoie» (ovvero della «lingua di bue») rimandano ad un rapporto orale.

Penta [...] non s'averria creduto mai che lo frato fosse dato a sti saute e cercasse de dare no paro d'ova sciaccole, dov'isso n'aveva abbesugno de ciento fresche (III, 2).

Penta è insidiata dal fratello che pretendendo di darle «'no paro d'ova sciaccole» (due uova andate a male), allude ad un rapporto incestuoso; in realtà lui ne avrebbe bisogno di «ciento fresche», e il riferimento è alla cura data ai pazzi nell'ospedale degl'Incurabili di Napoli. Le «ova sciaccole» potrebbero far riferimento alla scarsa virilità del fratello, confermata dal bisogno di «ciento fresche», con probabile allusione a rapporti omosessuali. L'opposizione uova «sciaccole»/ uova «fresche» può tradursi nell'opposizione tra rapporto 'aberrante' e rapporto 'normale'.

Lo re sentie de l'ossa pezzelle toccate da chella bella mano saglire lo venino ammoruso a 'nfettarele l'arma, tanto che, pe remmediare a la morte soia, procuraie de avere l'orvietano de chelle bellezze (I, 8).

L'eccitazione sessuale (conseguente al contatto fisico con una «bella mano») è un «veleno» che «infetta l'anima», la cui morte può essere evitata solo con «l'orvietano» (un noto contravveleno), ovvero con il soddisfacimento erotico.

<sup>37</sup> Il sostantivo «vita» viene usato sia come sostituto dell'organo sessuale maschile sia di quello femminile, in quanto entrambi mezzi di propagazione della vita. «Vita» come sostituto di «sesso femminile» lo ritroviamo in *Cunto* III, 3, dove è detto che Renza, una principessa chiusa in una torre, «essenno pigliata de 'nchiusiccio drinto a quattro mura non vedeva l'ore de sciauriare la vita».

## 2.7. Il codice tessile

L'attività del 'filare' con le dinamiche connesse, gli strumenti impiegati e i tessuti prodotti, fornisce sostituti metaforici dell'atto sessuale e degli organi coinvolti:

- Pe sgarrare lo filato de sti amure loro (II, 2);
- sgarraie lo filato della figlia (II, 5);
- comme tu averria lo panno e le fuerfece 'n mano e non te ne saperrai servire, la corpa sarrà la toia (II, 3);
- Ma perché la Fortuna ha sempre pe vizio de guastare lo filato [...] de li 'nammorate (III, 3);
- sentenose cardare senza pettene la lana, appe a morire atterruta (V, 4);
- e perché n'aveva visto mai conocchia né fuso (V, 5).

Gli strumenti principali adoperati nella filatura sono il «fuso», sostituto di «pene», e la «conocchia», sostituto di «vulva», che, insieme, nell'atto del «filare», riproducono la dinamica del «copulare». D'altro canto, ancora oggi è diffusa l'accezione del verbo «filare» come sinonimo di «amoreggiare». Altri sostituti del sesso femminile sono «lana», e «panno», il quale è «tagliato» (funzione contigua al «copulare») dalla «forbice», sostituto di «pene». Dunque locuzioni quali «cardare senza pettene la lana» e tagliare «lo panno» con «le fuerfece» sono perifrasi per indicare l'atto sessuale.

## 2.8. Il campo semantico ortolano

Il campo semantico ortolano è molto sfruttato da Basile. Per similarità di funzioni, termini come «campo», «orto», «territorio» diventano sostituti metaforici di «vulva», perché indicano terreni che sono «penetrati» da strumenti come l'aratro e la zappa e «seminati» per generare frutti, richiamo all'atto del «fecondare».

- Visto [...] c'aveva 'nzoperato de lavorare a li terretorie loro (I, 2);
- e non c'era termene de 'ncriare na sporchia (I, 9);
- se partette né vedde l'ora che, lo Sole 'nzoperato d'arare, li campe de lo cielo fossero semmenate de stelle pe semmenare lo campo (I, 10);
- na foretana [...] pe quanto lo marito zappava a iornata, mai arrevava a vede-

re la fertiletate che desederava (II, 5);

– io nasciette sbentorata co no guallaruso de marito, che, con tutto che sia ortolano, non è da tanto de fare no 'nsierto (II, 5);

– Non credere, vita mia, c'agge da lavorare autro territorio che l'uorto d' Ammore (II, 7);

– mentre li dui carrecavano li sacche de lo molino isso tenette la mula (III, 4);

– volimmo fare quarche prova pe scoprire s'è femmena o mascolo, s'è campagna rasa o arvostata (III, 6);

– lo forfantiello [...] have avuto facce de venireme 'nanze e lengua de cercarime lo passo libero pe lo territorio dove hai tu lo semmenato de lo 'nore» (IV, 6);

– Lo re giardeniero, comme la vedde addormuta, parennole tiempo de lavorare lo territorio d' Ammore se le corcaie a canto e, 'nante che se scetasse la patrona de lo luoco, cogliette li frutte d'ammore (IV, 10);

– Talia [...] commenzaie a scusarese ca non era corpa soia e ca lo marito aveva pigliato possessione de lo terretorio suo quanno essa era addobbata (V, 5).

Formazioni perifrastiche per indicare l'atto sessuale sono «lavorare (o zappare) il territorio (o l'orto) d' Amore», «seminare il campo», «cogliere i frutti d' Amore»; fecondare è «fare un innesto» («fare no 'nsierto»), «generare un germoglio» («'ncriare na sporchia»). Altri sostituti di «vulva» sono qui «campagna rasa», «il posto» («lo luoco»), mentre «l'onore», la «campagna alberata», «il mulino» sono sostituti di «fallo». La locuzione «carrecavano li sacche de lo molino», dove «sacche» sta per «testicoli» e «mulino» per «organo maschile», allude al «caricare» di peso «i testicoli», ovvero «produrre liquido seminale» durante il rapporto sessuale.

## 2.9. Il campo semantico animale

– Quanne ogne auciello è a pascere, lo luccaro ammassona! (I, 7);

– dove la vocca che fu tagliola de st'arma, mastrillo de sti spirete e codavatolo de sto core? (I, 8);

– credennome de 'norcare na vitelluccia lattante m'aggio trovato na seconna de vufara, penzannome d'avere 'ncappato na penta palomma m'aggio ashiato 'n mano sta coccovaia (I, 10);

– Ogne vota che tu me vuoi cevare comme a passaro de ssa bella grazia (II, 2);

– sta capo sbentata comm'a scigna de le femmene odiava la coda (V, 3);

– lassanno Parmetella assai goliosa de sapere quale cannaruto s'aveva sorchiato l'uovo primmarulo de cossi bella pollanca (V, 4).

La metafora erotica dell'«uccello» come sostituto dell'organo maschile è universalmente nota. In queste citazioni troviamo varianti come il gufo («lucaro»), uccello notturno,<sup>38</sup> e il passerotto («passaro»). Animali citati per indicare la donna e l'organo femminile sono «vitelluccia», «bufala» («vufara»), «colomba» («palomma»), «civetta» («coccovaia»), «pollanca». «L'uovo primmarulo» indica la «verginità» e allude all'atto della deflorazione. Termini come «mangiare» («pascere»), «imbeccare» («cevere»), «trangugiare» («norcare») sono sostituti dell'atto sessuale, mentre «la coda» è sostituto di «organo maschile». Nella seconda citazione (I, 8) Basile gioca sul doppio senso osceno della bocca che è detta «tagliola» e «uccellatoio» («codavattolo»),<sup>39</sup> ovvero trappola per prendere «uccelli»: tutti elementi che alludono con evidenza ad un rapporto orale.

## 2.10. Il campo semantico gastronomico e vinicolo

Il rapporto tra eros e cibo, funzionale ad una rappresentazione del sesso come carnalità, è espresso tramite il ricorso a metafore gastronomiche. Tratto caratteristico della tradizione culturale napoletana, la cucina locale è uno dei serbatoi metaforici più sfruttati nell'opera. Il corpo ha le stesse caratteristiche della «carne» da macelleria:

- t'è stufato lo grasso ? non te vasta la carne c'haie a la casa? (I, 7);
- Già songo a le mano toie, siate arrecommannato lo 'nore mio e spacca e pesa e botame dove vuoe (II, 6);
- sso bello taglio d'ommo m'ha fellato lo core (II, 7);
- na figliola tenna e ianca commo a ghioncata, co na 'ntrafilata de russo che pareva no presutto d'Abruzzo o na soppessata de Nola (V, 9);
- cossi bello taglio de femmena sguigliata da lo taglio de no frutto (V, 9).

I riti connessi al piacere della tavola rimandano al 'piacere' sensuale dell'amore e dell'eros:

<sup>38</sup> Interessante la distinzione rilevata dal Toscan tra «uccelli diurni» e «notturni»: mentre l'area semantica degli uccelli diurni richiama il campo dei rapporti sessuali normali, quella degli uccelli notturni, come appunto il gufo, richiama l'oscurità e quindi il campo dei rapporti sodomitici (cfr. J. Toscan, *Le carnaval du langage* cit., pp. 1570 e sgg.).

<sup>39</sup> Così traduce Croce. Rak traduce «codavattolo» con «laccio».

- Dopo mille carizze, vierre, gnuoccole e vruoccole che le fece (I, 2);
- da st'ammòre [...] sguigliaie chella terza spezie, che è [...] na folinia che cascà dinto lo pignato grasso de li gustè de li 'nammorate (I, 2);
- strignennolo drinto le braccia, ne cacciaie zuco de contentezza (I, 3);
- la dieta de lo lietto mio è pe fare banchetto a la casa d'autro! (I, 7);
- magenannome de avere no morzillo de re me trovo tra le granfe sta schifienza, mazzeca-e-sputa! (I, 10);
- se fece no pasto de chillo petrosino de la sauzà d' Ammore (II, 1);
- non foro parole cheste, ma sonata de trommetta che chiammaie lo prencepe co no tutte a tavola de li contiente amoruse (II, 7);
- Cannetella [...] [non] voleva pe nesciuno cunto strafocarese co lo marito (III, 1);
- appena aggio 'nzeccato a le lavra sta sauzà riale che m'è 'nzocato lo muorzo (III, 3).

Locuzioni come «se fece no pasto», «strafocarese», «fare banchetto» identificano l'atto del «mangiare» con l'atto sessuale. Verdure e piatti della cucina napoletana («gnuoccole» da «gnocchi», «vruoccole» da «broccoli» e «pignato grasso», minestra di verdure e carne) sono utilizzati per indicare i piaceri («li gustè») degli innamorati, mentre salse («sauza riale») e sughi («zuco de contentezza») alludono allo sperma e all'atto dell'ejaculazione. Vediamo infine alcuni esempi di travestimento erotico con il campo semantico vinicolo:

- ohimé, ch'io me trovo spinolata senza sapere lo comme! dimme, dimme, o crudele, e che percanto faciste, e con quale verga, pe chiudereme dinto li chircie de sta votte? dimme, dimme, chi diascance te tentaie a mettereme la cannella 'nvesibile...? (I, 3);
- trovaro che lo re aveva maritato la figlia co no gran signore todisco e la sera stessa se metteva mano a la votte (III, 5);
- tutte cercavano comme a 'mbriache d'ammòre de spinolare sta bella votte (III, 9).

«Spinolare», «mettere mano alla botte» sono locuzioni che indicano l'atto sessuale, mentre «verga», «cannella invisibile» sono sostituti di «fallo».

## 2.11. Il campo semantico folclorico

Le metafore erotiche del *Cunto* sfruttano ampiamente anche il lin-



guaggio popolare di piazza, diventando così il veicolo di gesti, modi di dire, costumi, consuetudini, insomma un catalogo di tutte le pratiche se-gniche della cultura popolare. Basile istituzionalizza, in ambito letterario, le topologie di una tradizione culturale, in gran parte orale, che fino ad allora è entrata nel sistema dei generi letterari solo in forma marginale e subalterna. Le metafore erotiche richiamano i luoghi di questa realtà culturale:

- dette funno a no Mantracchio, mentre se credeva stare a la costa de Posileco (I, 10);
- pe vedereme scritto a la gabella de la sgratitudine toia, mentre me pensava de stare quietamente a la Dochessa de la grazia toia! (III, 3);
- Vuoitene chiarire meglio? portalo co tico a natate e loco se vedarrà si è Arco Felice o 'ntruglio de Vaia, s' è Chiazza Larga o Forcella, s' è Circo Massimo o Colonna Troiana (III, 6).

Basile compila, nel linguaggio metaforico dell'eros, un inventario, degno di un etnografo, delle pratiche (canzoni, giochi, balli) e dei modi di dire della cultura popolare. Eccone un campione rappresentativo:

- ioquanno a la passara muta, facettero a preta 'n sino (I, 2);
- iesce, iesce sole, scaglienta 'mperatore! (I, 10);
- apre le porte a povero farcone! famme la 'nferta si me la vuoi fare! (I,10);
- sauta, maruzza e dà la mano a Cola e spienneme pe quanto vaglio! (I,10);
- quanno la Luna ioqua a passara muta co le stelle (II, 1);
- la scura [...] mo se vede pazziare a spartecasatiello; credeva de fare co tico serra serra! e mo tu faie sarva sarva! (II, 7);
- pe vedereme fatto lo iuoco de li peccerille, Banno e commannamento da parte de mastro Iommiento, mentre me 'magenava de ioquare ad Anca Nicola co tico! (III, 3);
- isso ioquarrà a Scarreca la votte co chella bona asciortata de la zita ed io farraggio a Compagno mio feruto so' (III, 3);
- Si nui te 'ntennevamo sanamente non averriamo ammosciato lo 'nore de sta casa né 'ngrossato lo ventre comme tu vide; ma che remmedio c'è? lo cortiello è arrivato pe fi' a la maneca, le cose so' passate troppo 'nanze, è fatto lo becco a l'oca (III, 4);
- “Io saccio”, repigliaie Cola Iacovo, “ca la signora Tolla se ioquarrà co mico na seina de pubreche a quattro mentune”. “Lo cielo me ne scauze!”, respose Tol-

la, "ca chisto è iuoco de marite c'hanno mala moglie". "Non potive responnere meglio", respose Tadeo, "ca sto iuoco è fatto pe lloro, che spisso spisso fanno a tozza-martino" (V, Apertura).

Le denominazioni e le dinamiche dei giochi infantili citati si prestano a mimare metaforicamente i movimenti degli approcci sessuali e degli amplessi. Mai come in questo registro si palesa la doppia natura di questi 'intrattenimenti per bambini' che, come si vede, sono rivolti soprattutto agli adulti. Questa doppia chiave di lettura, che caratterizza tutta l'opera, è svelata da Basile in apertura dell'ultima giornata, nel 'gioco dei giochi': al suo turno la principessa Zoza sostiene che «*sbracare*» (letteralmente «calare le brache») è un «iuoco de peccerille», mentre, precisa Tadeo, «a sto iuoco 'nce ioquano pe fi' a li vecchie». Nel progetto letterario del *Cunto* la finzione della fiaba riflette, come in uno specchio, la verità del mondo reale, il suo doppio volto diviso tra realtà e apparenza. Il mondo della fiaba è un «mondo alla rovescia» dove *tutte le cose vanno a capoculo e a le storze*.<sup>40</sup> I motivi della «maschera» e del «travestimento», ampiamente sfruttati dalla letteratura barocca, esprimono la necessità di nascondere e dissimulare la verità e la realtà dietro la finzione e l'apparenza, «perzò che a chesta etate/ tutte le cose vanno ammascarate».<sup>41</sup> Il tema del doppio volto del mondo si riflette anche a livello narrativo nella doppia struttura del *Cunto*, divisa tra i 'cunti' e le egloghe di fine giornata che, a loro volta, sviluppano il medesimo tema ciascuna da una prospettiva diversa. Le egloghe rendono trasparenti le verità travestite da menzogne delle fiabe e ci rivelano la chiave interpretativa dell'unità ideologico-tematica dell'opera: la ricerca della verità nel *Cunto* si rivela nel gioco, nel travestimento e nella menzogna.

<sup>40</sup> *Cunto*, II, 2, p. 300 (corsivo nostro). E ancora: «vedennose pe sperienza ca sto munno è no retratto spiccecato de Coccagna, dove chi chiù fatica manco guadagna, dove chillo n'have la meglio che se piglia lo tiempo comme vene ed è no maccarone cascame-'n-canna» (*Cunto*, IV, 4, p.716).

<sup>41</sup> *Cunto*, IV, egloga, vv. 48-49, p. 856.

### 3. Tecniche e criteri di combinazione tra codici colti, semicolti e popolari

L'operazione metaforica di Basile si svolge secondo una tecnica che potremmo definire 'a grappoli' poiché seleziona e intreccia, intorno ad uno stesso motivo, una pluralità di campi semantici e registri linguistici diversi che, attraverso le iterazioni sinonimiche, i parallelismi, le antitesi e le variazioni, vengono messi in relazione in modo nuovo e originale. Questo procedimento provoca, da un lato, la parodia dei codici e delle convenzioni colte, che vengono de-contestualizzati e collocati in ambiti insoliti, non previsti nel loro immaginario, suscitando a un tempo effetti comici e polemici; dall'altro lato, alla trasgressione dei codici colti si affianca l'utilizzo e la proposizione di codici popolari, veicolo di usi e costumi della cultura locale. La parodia dei codici colti non si limita al travestimento comico-burlesco della fonte, bensì mette in atto una dialettica tra codici e orizzonti ideologici diversi, trasformandoli e caricandoli di nuovi sensi; acquista così un carattere vitale, dinamico, creativo, che innesta, attraverso la deconvenzionalizzazione dei codici letterari, un processo di trasformazione dei valori letterari e culturali.

La sperimentazione linguistica del *Cunto* supera l'edonismo cinquecentesco<sup>42</sup> e il *divertissement* retorico, andando oltre la pura ribellione lessicale e sintattica. La scelta del dialetto napoletano è ben lontana in Basile dall'essere una scelta puramente strumentale, come alcuni autorevoli critici hanno ritenuto. A noi sembra che si tratti di una scelta culturale consapevole, ovvero del tentativo di codificare e di legittimare una tradizione, con una sua lingua e una sua cultura secolare, di cui Basile mostrava di cogliere a fondo tutte le potenzialità estetiche. Lo stravolgimento del rapporto tra significante e referente, tra *verba* e *res*, è funzionale ad un progetto letterario ben preciso: ha lo scopo di introdurre nel discorso letterario nuovi significati, di caricare le parole di valori polisemici, di estendere l'universo poetico ad altre realtà e livelli culturali. Qui la

<sup>42</sup> Cfr. C. Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano 1963, pp. 355-382.

parola non è separata dalle cose, come in tanta letteratura barocca, anzi l'abile uso retorico del linguaggio è un modo per arrivare alle cose, per mettere in collegamento mondi tenuti separati dalle convenzioni letterarie e culturali. Il *Cunto* non si limita soltanto a una rottura formale con i codici linguistici colti, la dissacrazione va oltre le norme linguistiche e coinvolge il sistema di valori che quei codici incarnano. Di qui il particolare plurilinguismo dell'opera che richiama per molti versi la 'pluridiscorsività' del *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais,<sup>43</sup> espressione di una sperimentazione linguistica e contenutistica allo stesso tempo. Attraverso la sapiente combinazione tra codici e orizzonti semiotici diversi, Basile realizza un'opera *borderline*, a cavallo tra cultura colta e cultura popolare.

Nei paragrafi precedenti abbiamo scomposto l'operazione metaforica di Basile nei suoi singoli elementi, fornendo una rassegna dei codici utilizzati nel registro erotico. Ora osserveremo gli effetti dell'accostamento e della interpolazione tra i diversi codici così come appaiono combinati nell'architettura narrativa:

La vecchia [...] auzato la tela de l'apparato fece vedere la scena voscareccia, dove potea dire Sirvio "Ite svegliano gli occhi col corno".<sup>44</sup>

Siamo al motivo iniziale del *Cunto*: il gesto osceno della vecchia che, mostrando i genitali, provoca il riso della principessa Zoza. Per esprimere l'orrore della «scena voscareccia», Basile cita un verso del *Pastor fido* di Giambattista Guarini:<sup>45</sup> i corni che svegliano e invitano alla caccia del cinghiale. L'effetto comico è ottenuto dalla contaminazione tra segni appartenenti ad immaginari culturali diversi: il verso del Guarini rinvia alla letteratura colta, mentre il gesto osceno della vecchia richiama, contemporaneamente, un tratto del sistema segnico della cultura popolare (l'espressività gestuale) e il repertorio mitologico (il mito di Demetra) con il suo sistema semantico. All'effetto parodico ottenuto dallo strania-

<sup>43</sup> A proposito della «pluridiscorsività» dell'opera di Rabelais, cfr. M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino 1979.

<sup>44</sup> *Cunto*, 'ntroduzione, p. 12.

<sup>45</sup> G.B. Guarini, *Il pastor fido*, I,1, 3-4.

mento del verso del Guarini si aggiunge un effetto polemico, di dissacrazione della fonte colta, attraverso la sua 'degradazione' ad un livello culturale non previsto nel suo immaginario.

Sofferamiamoci ora sull'invocazione del principe alla fata nella fiaba *La mortella* (I, 2):

O bene mio, ca si vedenzo senza cannele sto tempio d'Ammore era quase spantecato, che sarrà de la vita mia mo che ci aie allommato doie lampe? o bell'ucchie, che co no trionfiello de luce facite ioquare a banco falluto le stelle, vui sulo, vui avite spertusato sto core, vui sulo potete comme ova fresche farele na stoppata; e tu, bella medeca mia, muovete, muovete a pietate de no malato d'ammore che, pe avere mutato aiero da lo bruoco de la notte a lo lummo de ssa bellezza l'è schiaffata na freve: mietteme la mano a sto pietto, toccame lo puzo, ordename la rizetta; ma che cerco rizetta, arma mia? iettame cinco ventose a ste lavra co ssa bella vocca! non voglio outra scergazione a sta vita che na maniata de sta manzolla, ch'io so' sicuro ca co l'acqua cordeale de sta bella grazia e co la radeca de sta languavoie sarraggio libero e sano.<sup>46</sup>

L'invocazione è sottolineata da un alto tasso di figuratività, realizzato attraverso una strutturazione di tipo anaforico («vui sulo [...] vui sulo»), con il ricorso ad antitesi («da lo bruoco de la notte a lo lummo de ssa bellezza»), geminazioni («muovete, muovete...»), e da una sintassi accumulativa dotata di forte valenza emotiva e riprende, parodiandolo, il *topos* della 'malattia d'amore' della lirica cortese. La tecnica figurale barocca di Basile intreccia, in questo passo, immagini e procedimenti retorici appartenenti a codici colti, semicolti e popolari: il codice medico, che è quello semiculto delle pratiche medicinali popolari («na stoppata» di «ova fresche», «l'acqua cordeale», «la radeca»), il codice ludico popolare («co no trionfiello de luce facite ioquare a banco falluto le stelle»), il codice aulico-amoroso (gli occhi come luci e stelle). Il discorso del principe è caratterizzato da un movimento progressivo di abbassamento del motivo erotico, dall'astratto alla materia e all'esperienza quotidiana: gli occhi non sono luci ma «lampade», la malattia d'amore è una febbre («freve») che si cura con le pratiche medicinali popolari, legate al vissuto quotidiana-

<sup>46</sup> *Cunto*, I, 2, p. 58.

no. L'invocazione è caratterizzata da una tensione erotica fisica che culmina nella parte finale, in cui il desiderio amoroso è espresso tramite immagini materiali e corporee e nella volontà di contatto fisico con l'amata («iettame cinco *ventose* a ste *lavra* co ssa bella *vocca!* non voglio autra *scergazione* a sta vita che na *maniata* de sta *manzolla*», corsivi nostri). La passione erotica è espressione di un istinto fisico reale, legato alla vita materiale e quotidiana di ogni individuo. Il linguaggio metaforico che Basile utilizza per esprimere l'eros se, da un lato, evita di dire direttamente ciò di cui si sta parlando, dall'altro nulla toglie alla forza di rappresentazione realistica della tensione sessuale che, anziché disperdersi, si definisce e si accresce con il lievitare delle metafore. Questo carattere realistico della rappresentazione dell'eros nel *Cunto* segna uno scarto decisivo rispetto alle rappresentazioni coeve della letteratura barocca, caratterizzate da un erotismo freddo e calcolato.

Vediamo, infine, un ultimo esempio di combinazione tra registri linguistici colti e popolari in un brano densissimo di metafore erotiche. Nella fiaba *La vecchia scortecata* (I, 10), il re, tenendo in mano e baciando il dito della vecchia, offertogli dal buco della serratura, prorompe in questo lamento d'amore:

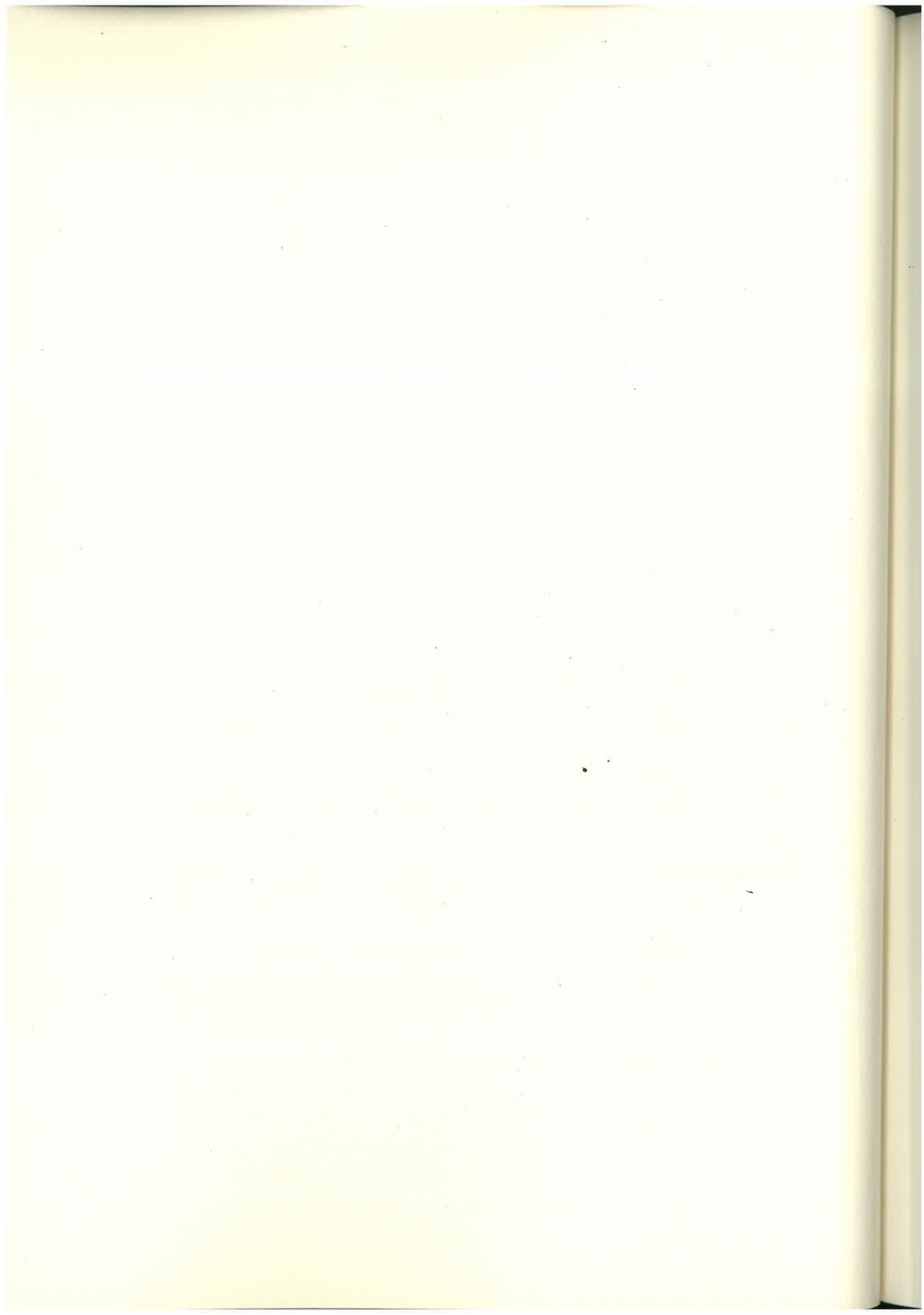
O arcuccio de le docezze, o repertorio delle gioie, ò registro de li privilegie d'Ammore, pe la quale cosa so' diventato funnaco d'affanno, magazzino d'angosce, doana de tormento! è possibele che vuoglie mostrarete cossi 'ncontentuta e tosta che non t'agge da muovere a li lamiente mieie? deh, core mio bello, s'hai mostrato pe lo pertuso la coda, stienne mo sso musso e facimmo na ielatina de contiente! s'hai mostrato lo cannicchio, o maro de bellezza, mostrame ancora le carnumme, scuopreme ss'uocchie de farcone pellegrino e lassale pascere de sto core! chi sequestra lo tesoro de ssa bella faccie drinto no cacaturo? chi fa fare la quarantana a ssa bella mercanzia drinto a no cafuorchio? chi tene presone la potenza d'Ammore drinto a sso mantrullo? levate da sso fuosso, scapola da ssa stalla, iesce da sso pertuso, *sauta, maruzza e dà la mano a Cola* e spienneme pe quanto vaglio!<sup>47</sup>

La struttura del lamento d'amore del re è costruita secondo il codice

<sup>47</sup> *Cunto*, I, 10, p. 204.

retorico della lirica cortese, enfatizzato dalle iterazioni sinonimiche a struttura ternaria, dalle interrogazioni retoriche, dalle iperboli, dalle antitesi tra prezioso e triviale («lo tesoro de ssa bella faccie»/ «no cacaturo», «ssa bella mercanzia»/ «no cafuorchio», «la potenza d' Ammore»/ «sso mantrullo»). Anche qui le metafore erotiche sono espresse tramite la contaminazione di una pluralità di codici: il codice aulico-amoroso, il codice burocratico («arcuccio», «repertorio», «registro»), il codice mercantile («funnaco», «magazzino», «doana», «quarantana», «mercanzia»), il codice animale («coda», «musso»), il codice gastronomico («facimmo na ielatina de contiente»), il codice ittico («cannolicchio», «maro de bellezza», «carnumme»), il codice folclorico («sauta, maruzza e dà la mano a Cola», l'incipit di una villanella napoletana). L'eros è rappresentato tramite immagini appartenenti a tutti i campi dell'esperienza, della vita materiale e quotidiana di ogni individuo.

L'erotismo panico del *Cunto*, emerso dal nostro studio, traccia uno dei sentieri percorribili del bosco narrativo basiliano. Ma *Lo cunto de li cunti* è un libro a molte strade. E, come in un labirinto, non esiste un percorso privilegiato. Le sue parti possono essere collegate secondo molteplici reti di rapporti: percorrendo un sentiero, bisogna tener presente le strade laterali, le biforcazioni, gli incroci, il bosco tutto, in cui si dipanano. Nel linguaggio metaforico dell'eros, Basile stabilisce rapporti di vicinanza tra parole, immagini e concetti appartenenti, nella gerarchia dei valori convenzionali, a sfere lontane. L'eros, inteso come principio corporeo, unifica, verbalmente e concettualmente, i campi più disparati dell'esperienza umana; crocevia di lingue, valori e tradizioni culturali diverse, riveste una funzione connettiva nella rete di maglie dell'opera. Dentro questo complesso meccanismo l'eros è legato ad altri temi e motivi selezionati dalla cultura orale, come ad esempio il tema della morte, che seguono gli stessi schemi di combinazione e di riutilizzo e che rivestono un'analoga funzione di collegamento tra i diversi campi semantici. Grazie a questi espedienti e alla sua intelligente e sofisticata *ars combinatoria*, Basile riesce nella difficile impresa di amalgamare un materiale tanto vasto ed eterogeneo in una forma perfettamente coerente ed unitaria.





Renata Fabbri

Latinismi e presenze antiche  
in due liriche manzoniane  
(Il *Coro di Ermengarda* e il *Cinque Maggio*)

«Allievo di convitti ecclesiastici; amico e congiunto di quegli illuministi lombardi che non dissociarono mai l'illuminismo dall'umanesimo [...]; figlio del neoclassicismo giacobino [...] il Manzoni avanti la conversione acquistò, ma conservò fino all'estrema vecchiezza, i gusti e gli abiti letterari del classicismo, la consuetudine all'amoroso commercio con gli antichi autori, l'uso del comporre versi latini». Così chiosa, sinteticamente e ineccepibilmente, Piero Treves nel suo prezioso saggio su *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*.<sup>1</sup> In effetti la frequentazione manzoniana degli autori latini fu precoce (come allora usava), abbastanza estesa e non superficiale: basterebbero, a provarla, i due saggi di traduzione, l'uno da Virgilio (parte del V libro), l'altro da Orazio (i primi 56 versi della satira III), compiuti verosimilmente nel 1800, quando il Manzoni ancora studiava presso i Barnabiti. E del latino il Manzoni penetrò e presto assimilò caratteristiche e peculiarità, e per esso sviluppò un preciso interesse. Se guardiamo al sonetto-autoritratto,<sup>2</sup> coevo alle citate traduzioni, ancor denso di spiriti giacobini e marcato dall'ascendenza alfieria-

<sup>1</sup> Milano-Napoli 1962, p. 592.

<sup>2</sup> Le citazioni saranno tutte dall'edizione mondadoriana: A. Manzoni, *Poesie e tragedie*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano 1957.

na, riscontriamo non solo l'accentazione «esile» (v. 4), che, al di là della *metri causa* già utilizzata per «umile», trae evidente giustificazione dalla pronuncia latina della parola, *exilis*, ma altresì quella che a me sembra l'indubbia ripresa di un verso oraziano: «A l'ira presto e più presto al perdono» (v. 12) pare richiamarsi più a *irasci facilem, tamen ut placabilis essem* di Hor., *Epist.* I, 20, 25, che non all'«irato sempre e non maligno mai», di quel sonetto alfieriano che, sia nella struttura etico-retorica sia nel taglio poetico-morale su cui è incardinato, costituisce qui sicuro modello del Manzoni.<sup>3</sup>

Nelle epistole degli anni giovanili, del resto, le citazioni oraziane sono assai fitte. Nella sola epistola XI,<sup>4</sup> ad esempio, accanto ad una citazione ovidiana (*Her.* 1, 2), e ad una virgiliana adattata (*Aen.* I, 27), ne troviamo ben quattro da Orazio (*Epist.* 2,1, 183-184; *Serm.* 1, 2 6; *Ars* 213; *Serm.* 1, 1, 90). Studio e recezione che perdurarono negli anni senza sbiadirsi, come potevano assicurarcelo già i pur pochi versi latini editi per la prima volta ad inizio secolo dal Bellissima,<sup>5</sup> appartenenti agli anni della vecchiaia (1868-1870), o le *Postille a Plauto e Terenzio*, pubblicate nel '32 da Domenico Bassi,<sup>6</sup> che giustamente rilevò la grande aderenza del Manzoni al registro plautino, e la cui varietà degli inchiostri testimonia il perdurare dell'interesse. Lavori più recenti hanno fornito all'ipotesi più sicure coordinate: quello citato di Treves, che nel pubblicare le *Postille all'«Histoire romaine» di Charles Rollin* sottolinea come, pur avendo in questo caso il Manzoni soprattutto l'animo dello storico, tuttavia «sul terreno dell'esegesi e critica testuale ha contro di essi (i postillati) ragione, sempre»,<sup>7</sup> o quello, recentissimo, della Martinelli sulle *Postille al «Lexicon» del Forcellini*.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Sui rapporti tra i tre sonetti-autoritratti di Alfieri, Foscolo, Manzoni vedi da ultimo F. Gavazzeni, *Restauri manzoniani*, in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, II, Roma 1985, pp. 469-474.

<sup>4</sup> A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, Milano 1986, 3 voll.

<sup>5</sup> G.B. Bellissima, *Gli scritti latini editi ed inediti di A. Manzoni*, Torino 1903.

<sup>6</sup> In «Aevum» VI (2-3), 1932, pp. 225-274.

<sup>7</sup> *Op. cit.* (cfr. nota 1), p. 610, nota.

<sup>8</sup> In «Annali manzoniani» n.s. II, 1994, pp. 35-78.

La presenza di latinismi nella lirica manzoniana non è certo una scoperta. La dichiarava il Manzoni stesso, a quanto informa il Russo,<sup>9</sup> senza peraltro fornire la fonte della sua indicazione: scorrendo con il De Amicis, il Manzoni si sarebbe rimproverato e dispiaciuto dell'abuso di tali termini, al pari di quello di francesismi; ne rileva un certo numero, citando questa testimonianza, lo stesso Russo, in una nota al v. 17 del *Cinque Maggio* («sonito», «nunzio», «solio», «manipoli», «immemore», «cruenta», «folgorante», «vece», «assidua», «urna», «cantico», «securò», «Tanaï», «tiene», «valli», «imperio», «anelo», «valida»<sup>10</sup>), accorrandoli però insieme, e non curando – cosa insolita per un critico della sua finezza – di individuarne l'incidenza e la funzione nel contesto poetico; vi accenna il Lonardi, nel suo giovanile volume sull'*Esperienza stilistica del Manzoni tragico*,<sup>11</sup> ma in termini piuttosto generici, e forse in qualche misura contraddittorii: a proposito del dialogo di Martino con Carlo che nel II atto precede il *récit* del diacono, riconosce che «il lessico è fitto di latinismi, ma ricercati per un'amplificazione tutta orizzontale, senza salienze d'espressione»: <sup>12</sup> più oltre, peraltro, a proposito del IV atto, accenna al «largo uso di latinismi spesso di nuovissimo conio, non bastando la ridotta gamma di segni e significati messa a disposizione dal petrarchismo». <sup>13</sup> Restano invece tuttora valide, fini e pertinenti, alcune osservazioni della Accame Bobbio nella parte dedicata alle scelte linguistiche nel suo volume sulla formazione del linguaggio lirico manzoniano.<sup>14</sup>

Tra i latinismi io vorrei qui comprendere, oltre a quelli veri e propri, indubitabili su base lessicale, anche quelli che, magari meno netti sul pia-

<sup>9</sup> A. Manzoni, *Liriche, tragedie, prose*, a cura di L. Russo, Firenze 1959 (1935). Le note del Russo relative al *Cinque maggio* sono riproposte, con qualche ampliamento, in «*Il Cinque Maggio*»: *commento terapeutico*, «Belfagor» XLVII, 1992, pp. 88-103.

<sup>10</sup> In gran parte, peraltro, già segnalata da F. D'Ovidio, *Il Manzoni nelle scuole*, pubblicato dapprima in «Fanfulla della Domenica», del 18 gennaio 1885, ristampato in F. D'Ovidio-L. Sailer, *Discussioni manzoniane*, Città di Castello 1886, ed infine in F. D'Ovidio, *Studii manzoniani*, I, Napoli s. d., da cui si cita: p. 20.

<sup>11</sup> G. Lonardi, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Firenze 1965.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 27 s.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>14</sup> A. Accame Bobbio, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma 1963 (Lecture di pensiero e d'arte, 37).

no espressivo, derivano la loro presenza dal modello loro sotteso, e che talora, anzi spesso, danno occasione ad un latinismo che tale modello evidenzia e sottolinea. Non sfugge certo che, derivando il lessico italiano quasi interamente da quello latino, l'individuazione del latinismo come tale può prestarsi a qualche margine di ambiguità: mi propongo dunque di soffermarmi su quei casi in cui la connotazione antica appare prevalente su quella moderna, per aver questa subito uno slittamento semantico o un indebolimento dell'accezione originaria, che nel dettato poetico viene recuperata e ravvivata. Come sarà da distinguere o almeno da segnalare il latinismo che ha l'avallo e il sostegno della precedente tradizione letteraria italiana, per cui il termine può avere convogliato in sé memorie variamente depositate. Ciò premesso, rimarrà spesso irrisolto quanto derivi da un sedimento, per così dire, rimasto nella memoria, che quasi inconsciamente riaffiora, inserito in un contesto nuovo, e quanto, invece, sia frutto di voluto e meditato recupero, in termini analogici o contrastivi rispetto al contesto originario; in linea generale ciò sembra debba verificarsi per costrutti e *iuncturae* più spesso che per singoli vocaboli. Talvolta gli abbozzi o le primitive stesure possono fornire qualche indizio ad individuare il tipo di appropriazione, ma più spesso siamo costretti a rinunciare all'ipotesi, per evitare che essa sconfini nell'illazione.

Il coro di Ermengarda, intanto.

Già la prima strofe, che muove dal riproporsi del cosiddetto accusativo alla greca, un costrutto assai frequente nella poesia latina, è segnato da termini e memorie classiche. Per «sparsa le trecce» la Azzolini (di cui è un recente commento all'*Adelchi*)<sup>15</sup> rinvia a *sparsa comis* di Cassandra, nel II libro dell'*Eneide* (senza indicazione di verso). Per la verità la *Priameia virgo* (vv. 402-403) è lì detta *passis crinibus*; l'espressione, comunque, non è infrequente in latino, a partire dal *passis comis* di Ennio *Ann.* 349. Anche «lenta», al v. 3, è un latinismo, e, a chiarirne il valore, si usa rinviare a *Pentecoste* 105 («lento poi sull'umili/ erbe morrà non colto»).

<sup>15</sup> Manzoni, *Adelchi*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia 1992; l'edizione più recente della tragedia è compresa nelle *Tragedie*, curata da G. Tellini per la Salerno, Roma 1996, il cui commento è, però, programmaticamente scarno ed essenziale.

Ora, per la corretta interpretazione del verso dell'*Inno sacro*, risolutiva è indubbiamente la connessione, proposta oltre 50 anni fa da Vittore Branca, con il *lentus* di Verg., *Ecl.* 1, 1, sostenuta da altri analoghi impieghi virgiliani (in particolare i *lenta* [...] *colla* di Camilla morente in *Aen.* 11, 829).<sup>16</sup> Ma l'estensione, lì avanzata,<sup>17</sup> al «lenta» del presente passo non è, nella fattispecie, esaustiva. Mi sembra difficile escludere che, pur nella totale diversità di contesto, debba riconoscersi quanto meno la convergenza – non fosse altro che per la quasi identità fisica, che può facilmente presentarsi alla fantasia – dell'oraziano (e si è visto quanto Orazio fosse presente nell'apprendistato classico manzoniano) *lentissima* *braccia* di *Serm.* 1, 9, 64, ovviamente svuotato della *vis comica* di cui lì è caricato (le «braccia inesorabilmente – e volutamente – inerti» di Aristio Fusco, che si diverte a rifiutare soccorso ad Orazio perseguitato dal chiacchierone, qui «le mani rese inerti dall'agonia»).

«Rorido» è aggettivo ampiamente testimoniato dalla tradizione letteraria italiana (pur anch'essa modellata su quella latina); varrà peraltro la pena di ricordare che a questa felice soluzione il Manzoni pervenne dopo aver a lungo privilegiato la variante «roscida», quella sì ancora intensamente latina, e attestata nella *iunctura* '*sudore roscidus*', pure qui implicitamente sottesa.

Che sia un virgilianismo la chiusa di questa prima strofe, è già stato detto più volte: «col tremolo/ sguardo cercando il ciel», soprattutto se coniugato con il pressoché coevo finale della *Pentecoste*, che viene spesso richiamato e accostato, «nel guardo errante di chi [...] muor» rivela sicura l'ascendenza di *Aen.* 4, 691 *oculisque errantibus alto quaesivit caelo lumen*.<sup>18</sup> I versi andranno accostati per contiguità tematica più che alle parole che Ermengarda pronuncia all'aprirsi dell'atto IV (3-5): «Intendo or come/ tanto ricerchi il sol colui che carco/ d'anni fuggir sente la vita», cui

<sup>16</sup> V. Branca, *Tre aggettivi manzoniani: «fatale», «securus», «lento», «Lingua nostra» VI*, 1944-1945, p. 56.

<sup>17</sup> Sulla scorta del Russo, *op. cit.*, e di una precedente segnalazione di Tommaseo ripresa dal Bertoldi (A. Manzoni, *Poesie liriche*, a cura di A.B., Firenze, 1908 = con nuova presentazione di A. Chiari, Firenze 1957).

<sup>18</sup> Non *lumen*: cfr. Russo, *op. cit.*, *ad loc.*

sono stati avvicinati da Russo e poi da altri,<sup>19</sup> a quelle, finali della tragedia, di Adelchi morente: «o padre,/ fugga la luce da quest'occhi» (V, 398). In quest'ultimo caso, peraltro, mi sembra difficile dubitare dell'intrecciarsi alla memoria virgiliana di quella foscoliana: «tutti l'ultimo sospiro/ mandano i petti alla fuggente luce».<sup>20</sup> Dubiterei, invece, che in questo caso – nel Foscolo, e, di riflesso, nel Manzoni – l'archetipo prevalente sia quello virgiliano, perché è sì vero che «almeno fino ai *Sepolcri* sono soprattutto gli autori latini, e non quelli greci che vengono riutati a livello più profondo, sino a diventare sostanza di poesia»,<sup>21</sup> ma qui siamo appunto nei *Sepolcri*, impregnati dello spirito della grecità, e la proposta avanzata dal Di Benedetto<sup>22</sup> di vedervi lo spunto nella preghiera di Aiace morente (Soph., *Aiace* 856 ss.) mi sembra assai persuasiva. Anzi: l'archetipo è, a mio giudizio, da far risalire a quello che fu alla base della creazione sofoclea, e cioè ad Omero stesso (*Il. XVII*, 645 s.).

Per quel che riguarda la strofe seguente, val forse la pena di soffermarsi su «la pupilla cerula». L'attributo «cerula» non ha suscitato alcun interesse nei critici: di piano e immediato significato, lo si è evidentemente relegato tra i poco interessanti – sotto il profilo espressivo – epiteti esornativi. Solo il Bertoldi parla genericamente di «stirpi nordiche», e rinvia ad Hor., *Epod.* 16, 7.<sup>23</sup> In nessun punto della tragedia, peraltro, l'aspetto fisico di Ermengarda era stato oggetto di attenzione o di precisazioni. Ma *cerulus* (e *caeruleus*) sono epiteti topicamente assegnati ai Germani, nel mondo romano, e di qui viene il presente recupero; la fonte, in questo caso, piuttosto che nel citato luogo oraziano *nec fera caerulea domuit Germania pube* (e cfr. Juv., 13, 164), sarà da ricercarsi proprio nella *Germania* di Tacito, uno scritto che il Manzoni conosceva bene, e che espressamente cita nelle *Usanze caratteristiche* premesse alla tragedia.

<sup>19</sup> Ma in questo caso è il sole in quanto fonte di calore, più che come fonte di luce, quello cui guarda il vecchio.

<sup>20</sup> Ripresa con ottica rovesciata: soggetto è diventata la luce, e il morente è elemento passivo.

<sup>21</sup> V. Di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino 1990, p. 20.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>23</sup> *Ed. cit.*, *ad loc.*

Nella strofe ancora seguente notiamo «ansia», aggettivo: un impiego che, pur sorretto da qualche precedente attestazione, è chiaramente un latinismo; e il nesso *anxiae mentes* risale ad Orazio (*Carm.* 3, 21, 17). Scatta immediato il riscontro con le parole fatte pronunciare ad Adelchi (III, 84): «il mio cor m'ange», a proposito del quale annotavano Tommaseo-Bellini: «latinismo raro anco nel verso»,<sup>24</sup> e che ci testimonia che l'attributo è usato in tutta la pregnanza del suo significato. Troviamo i due termini congiunti, e fortemente sottolineati dalla figura etimologica, in Verg., *Aen.* 9, 89 *nunc sollicitam timor anxius angit*.

«Tal della mesta, immobile/ era quaggiuso il fato»: a proposito di «fatto immobile» non si può non richiamare gli *immota fata* di Verg., *Aen.* 1, 217 s., e il paolino *immobilitatem consilii sui* (*Hebr.* 7, 17); già la Accame Bobbio, ricordando anche che la stessa associazione di «immobile» all'idea di fato tornerà in prosa nel *Discorso del romanzo storico*, ha notato con molta finezza che l'aggettivo, «grazie anche all'uso prevalente in italiano per indicare immobilità fisica, aggiunge la sordità indifferente di una mole materiale»<sup>25</sup> (e ricordiamo anche «immobile» con l'altra accezione latina, sempre metaforica, di «imperterrito», «imperturbabile», «irremovibile» di *Pentecoste* 77: «immobile pace» –, con precise riconosciute ascendenze anche sintagmatiche (reggenza al dativo): Verg., *Aen.* 12, 400 *lacrimis immobilis*, Tac., *Ann.* XVI, 10 *princeps immobilem se precibus ostendet*, e già in Tasso, *Ger. Lib.* XI, 71 «freme immobile al pianto il capitano» – caricato, qui, anche di una memoria paolina: *I Cor.* 15, 58 *fratres mei dilecti, stabiles estote et immobiles*).<sup>26</sup>

Notiamo il «claustrì» del v. 25, altro latinismo, o, meglio, nell'accezione poi passata nell'italiano dotto, mediolatinismo, e passiamo al famoso «irrevocati» della quarta strofe. Che è un calco latino, già dal Monti<sup>27</sup> esteso ad un significato un po' diverso da quello anticamente attestato di

<sup>24</sup> N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Milano 1977 (rist. anast., Torino 1865-1899), I, p. 451.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 172.

<sup>26</sup> Vedi anche Manzoni, «*Inni Sacri*» e *altri inni cristiani*, a cura di C. Leri, Firenze 1991, p. 187. Il commento della Leri è da tener presente per la individuazione e valutazione delle presenze, variamente intarsiate, di enunciati biblici ed evangelici nella lirica manzoniana.

<sup>27</sup> *Il bardo della Selva Nera*, VI, 26.

«non richiamato sulla scena»; che il manzoniano «irrevocati», comunque, sia da intendersi nel senso di «non richiamati», «che ritornano alla mente contro la volontà» (e non «non richiamabili») è oggi convinzione unanime dei critici. Poco dunque sarebbe da aggiungere, se non che si ritiene che per tutto l'Ottocento l'espressione sia stata fraintesa e banalizzata – e privata quindi della sua forza drammatica – intendendola nei termini oggi rifiutati. Non è in tutto esatto, perché ne troviamo l'eco, nel significato appunto che si è poi imposto, nel Guerrazzi: «Così passano gli eventi irrevocati dalla memoria, sterili di virtù». <sup>28</sup>

Gli inarrestabili e angosciosi percorsi della memoria, che costituiscono il dramma di Ermengarda morente, come implacabilmente lo erano stati di Ermengarda ripudiata (si vedano i due «sempre» incipitari e nettamente rilevati della strofe precedente), muovono dal primo suo presentarsi nella condizione di sposa del re, e danno vita ad una strofe fortemente 'empatica', in cui il poeta contempla la scena con gli occhi e l'animo di Ermengarda giovane donna felice, dove peraltro si insinua, nella riflessione del Manzoni e nel rimpianto di Ermengarda stessa, la coscienza della precarietà della fortuna: «improvida», che conserva intera la pregnanza etimologica del termine latino sotteso, *non providens*, come, se ve ne fosse bisogno, evidenzia la reggenza del genitivo; propria del costruito latino. «Ebbra spirò le vivide/ aure del franco lido»: «ebbra» e «vivide» sono aggettivi – alla pari del sostantivo «aure» – già pienamente avallati dalla tradizione letteraria italiana, e tuttavia sembrano qui conservare il segno della più intensa valenza espressiva compresa nei corrispondenti latini, e rispetto all'«aura vital» impiegata altrove dal Manzoni, sembrano suggerire qualcosa di più: non solo «necessarie alla vita», ma addirittura «datrici di vita». Le «aure vitali» o «vitali aure», <sup>29</sup> sorrette dall'autorità lucreziana <sup>30</sup> e virgiliana, <sup>31</sup> appunto perché indicanti la condizione comu-

<sup>28</sup> Si potrebbe pensare a una casuale coincidenza, se un altro passo dello stesso autore non ci convincesse che egli fu attento lettore del Manzoni, e di questo coro in particolare: «Codesta benedizione sembra [...] esercitasse la virtù della rugiada sul cespite dell'erba inaridita» (cfr. GDLI *sub* cespite).

<sup>29</sup> Foscolo, *I Sepolcri*, v. 242.

<sup>30</sup> *De rer. nat.* III, 406.

<sup>31</sup> *Aen.* 1, 387 s.



ne a tutti gli esseri viventi, dovettero sembrare insufficienti o inadeguate ad esprimere la gioia, quasi piena di voluttà, di Ermengarda, tra quelle «aure» ancor più liete e gratificanti di quelle della sua terra («queste aperte/ aure, ch'io prime respirai, del Mella»: IV, 8 s.; e cfr. *apertus aether* di Verg., *Aen.* 1, 587).<sup>32</sup> La prossimità a questa maggiore intensità semantica (di «ebbra» e «vivide») potrebbe essere confortata dal verbo che i due termini incastonano: «spirò», un latinismo nettissimo,<sup>33</sup> evidenziato dalla cesura; si noti anche che nelle prime stesure figuravano «beveva» in un primo tempo, poi «spirava». Il cambiamento della forma verbale e l'assunzione del valore aoristico vale a puntualizzare la scena su «quel» particolare momento, enfatizzandolo. «Lido», poi, è latinismo del tutto ovvio.

Quanto alle «nuore saliche», ne dissertò ampiamente a suo tempo il D'Ovidio.<sup>34</sup> Cito i due punti essenziali della sua argomentazione: la premessa e la conclusione. «Sulle nuore saliche si sono avuti dubbii e dispareri, giungendosi anche a due estremi opposti, di ravvisarvi o tutte le spose francesi [...] o le sole giovani della famiglia reale»;<sup>35</sup> «L'ambiguità della frase [...] giova a non definir troppo chi provasse l'invidia, a lasciarla forse intravedere non meno nelle madri che nelle figliole, ad accennare insomma a tutto quel vespaio di passioni e di mormorii che in una Corte poté destar la preferenza di Bertrada».<sup>36</sup> Noterei anzitutto che le varianti della prima stesura: «applaudita», «ammirata», sottraggono al termine la carica di rivalità e di animosità che esso potrebbe comportare, tanto più che il «tra» (e non «da») – lo scarto tra le due preposizioni era

<sup>32</sup> Del resto, anche il Foscolo con «vitali aure» indica la condizione necessaria al vivente, ma a sottolineare una situazione di particolare suggestione innova e crea una perifrasi: «le felici/ aure pregne di vita» (*I Sepolcri*, v. 165 s.). E «vivida» attribuito alla fonte celeste è anche ne *Il Natale*, v. 39: cfr. quanto si dice subito sotto a proposito di «uscì» (v. 36).

<sup>33</sup> Come è noto, mentre il latino *spiro* vale «respiro», come in effetti qui, l'italiano «spiro», dal latino *exspiro*, significa «cesso di respirare», quindi «muoio»; per contro, *respiro* in latino significa «riprendo fiato».

<sup>34</sup> *Nuovi Studii Manzoniiani*, Milano 1908 = Napoli, Guida, s. d., da cui si cita.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 111.

stato notato già dal D'Ovidio<sup>37</sup> – era nella prima stesura, e tale fu conservato nonostante il cambiamento della lingua poetica, e che, nella forma al plurale, *nurus* sta ad indicare «le giovani donne»; e con la stessa valenza è nel primo abbozzo della *Pentecoste* del '19.<sup>38</sup> Un'accezione, questa, che forse meriterebbe un qualche approfondimento sotto il profilo antropologico, nel senso che essa riflette un punto di vista marcatamente 'maschile' e tipicamente patrilineo, secondo cui le giovani donne vengono definite in base al destino che le attende: quello di entrare, in qualità di 'nuore', in una nuova famiglia. Le giovani donne, insomma, non possiedono una condizione ed un ruolo autonomi, ma già nella rappresentazione linguistica esauriscono la loro funzione all'interno di quel cerchio magico che le vuole spose e madri – se già in atto o solo in potenza, non fa differenza.<sup>39</sup> Questo concetto, del resto, è ben presente anche nel mondo dei Franchi Sali, in cui la discendenza femminile era assolutamente esclusa dalla successione, momento fondante della legge che ne prende il nome. Quanto felice, dunque, e pregnante qui l'impiego del termine, altrettanto felice la sua eliminazione dal primo abbozzo della *Pentecoste* del '19, dove la connotazione religiosa prevale su quella politico-sociale

A proposito di «uscì», con cui si conclude la strofe, già il D'Ovidio ha a suo tempo notato<sup>40</sup> come esso corrisponda press'a poco al latino *prodiit*. Si potrebbero proporre delle alternative (*evasit*, *exstitit*); il termine non ha comunque il significato dell'italiano «uscire», ma piuttosto quello di «presentarsi», «apparire», come le citate forme latine, e si potrebbe ritenere ipotesi non troppo azzardata che proprio una di quelle forme il Manzoni abbia inteso qui trasferire, a indicare la quasi teofanica – nel ricordo – 'apparizione' di Ermengarda quale sposa di Carlo. Ma c'è forse qualcosa di più. Uno studio, neppure troppo approfondito, dimostrerebbe agevolmente la tendenza del Manzoni al reimpiego di termini senza so-

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

<sup>38</sup> V. 67: «nuore Romulee», cambiato prima in «madi libere», poi in «sen che nutre i liberi».

<sup>39</sup> La concezione si riflette già nelle leggende delle origini: si pensi, ad esempio, al mito del ratto delle Sabine.

<sup>40</sup> *Nuovi Studii* cit, p. 108.

stanziali spostamenti semantici: «uscì» è anche ne *Il Natale* v. 63: «dove era atteso uscì», dove «uscì» ricalca alla lettera il testo evangelico, Matteo II, 6: *ex te exiet dux, qui regat populum meum Israhel*, come ha indicato Gavazzeni.<sup>41</sup>

La fonte della descrizione della caccia reale è indicata dallo stesso Manzoni nelle note premesse alla tragedia. Si tratta di un poemetto - o frammento di poemetto - dubitativamente attribuito ad Eginardo; il passo relativo è spesso riferito nei commenti, nella sunteggiata parafrasi italiana - guardando quindi soprattutto al contenuto - che ne diede per primo Guido Mazzoni.<sup>42</sup> In realtà, non fu solo il contenuto a sollecitare l'invenzione manzoniana, ma altresì i termini in cui la narrazione viene proposta. Ad esempio, nell'attacco della strofe con cui si apre la tragica rievocazione di Ermengarda di uno dei suoi momenti più esaltanti, «quando da un poggio aereo/ il biondo crin gemmata», il virgilianismo *aereus* (cfr. *Ecl.* 8, 58; *Georg.* 4, 508) dell'aggettivazione<sup>43</sup> si combina con il dato offerto dal testo carolino (v. 209 *regalis monte haec proles speculatur ab alto*, a sua volta memore di Verg., *Aen.* 11, 853 *tumulo speculatur ab alto*), e nei versi seguenti troviamo la concisa e icastica ripresa delle caratteristiche con cui vengono topicamente connotate le dame reali: Berta *caput aurato diademate cingitur alnum/ aurea se niveis commiscet fila capillis* (v. 220 s.); Gisala *crines radianti luce coruscant* (v. 233); Rhodhaid *crines radianti luce coruscant/ comae lucent variata capillis* (v. 245 s.); Todrada *ceditur crinibus aurum* (v. 252). La topicità dello splendore della chioma femminile e la proposta offerta dal testo mediolatino (relativa, però, alle donne Franche!) è verificata e sostenuta dal dato etnico caratteristico della stirpe germanica, ripetutamente segnalato dall'operetta tacitiana.

Tutta la scena della caccia, del resto, pur nella sua felice concentrazione espressiva, risente del citato modello medievale,<sup>44</sup> come di altri para-

<sup>41</sup> A. Manzoni, *Inni Sacri*, a cura di F. Gavazzeni, Milano 1997.

<sup>42</sup> G. Mazzoni, *Rassegne letterarie*, Roma 1887. Il poemetto è edito nei *Monumenta Germaniae historica. Poetae latini aevi Carolini* I, rec. E. Dümmler, Berlino 1881, pp. 366-381.

<sup>43</sup> Già presente nell'*Urania*, ad esempio «aerea fronte» - di Parnaso - v. 92; «aerei gioghi», v. 125.

<sup>44</sup> Riferito, questo, alla presenza della prole e della sposa, invece che ad Ermengarda, ma

digmi classici.

La minuziosa – e prolissa – rappresentazione del poeta mediolatino è mirabilmente condensata nel «discorrere» del verso successivo, in cui il preverbo mantiene con forza tutta la carica semantica del composto latino: *dis* sta ad indicare «qua e là, in direzioni anche divergenti». <sup>45</sup>

«Le sciolte redini» del «chiamato sir» rivelano analogia con le *laxatae habenae, emissae habenae* dell'epica latina piuttosto che con espressioni italiane, quali «a briglia sciolta», proprie di un registro stilisticamente più basso, tanto da esser passate in proverbio; quanto al «chiamato sir», si dice che Carlo è così caratterizzato perché i Franchi portavano i capelli lunghi e la barba. Come tutti i barbari, del resto. Ma non sarà troppo ardito supporre che al dato vivacemente icastico abbia concorso sia il ricordo di quei Galli, su cui i Franchi si imposero, in parte assimilandone le usanze, e che diedero nome alla *Gallia comata*, di cui non è eccezionale la presenza letteraria, sia proprio i costumi dei Franchi Sali (si ricordino i *reges criniti* di Gregorio di Tours, per cui la lunga chioma era emblema del potere). <sup>46</sup>

«Corridor» nel significato di «corsieri» è del linguaggio epico (a partire dal Poliziano delle *Stanze*, e poi Ariosto, Tasso, ecc.), ma nella *iunctura* con «fumanti» si connota quale novità, tratta probabilmente dal virgiliano *equos.../ fumantes sudore* di *Aen.* 12, 338 (e cfr. *Georg.* 2, 542 e *Luc., Phars.* 4, 754). <sup>47</sup>

Sul «*redir*» del v. 46 non importerebbe soffermarsi, ché si tratta di un latinismo di immediata perspicuità (non, peraltro, meno netto e perentorio,

ciò, ovviamente, poco conta ai fini dell'invenzione.

<sup>45</sup> È perciò solo lessicalmente, ma non semanticamente pertinente il rinvio del Russo (*op. cit., ad loc.*), ripreso da P. Azzolini (A. Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di G. Lonardi, commento e note a cura di P. Azzolini, Venezia 1987) a Dante, *Par.* XV, 14 «discorre ad ora ad or subito fuoco», in cui «discorre», ad indicare il moto rapido e subitaneo della stella cadente – e della luce di Cacciaguida lungo i bracci della croce luminosa – equivale piuttosto a «trascorre»; un precedente, caso mai, sempre nel solco etimologico, andrà rintracciato in Ariosto, *Orl. Fur.* XVIII, 143, 3 «chi fischiando discorre col fraschetto».

<sup>46</sup> Tanto che Clodoveo, vinto Cararico, fa rasare lui e il figlio, e alla minaccia di questi di farsi ricrescere la chioma ne decreta l'immediata uccisione (Greg. Tur., *Hist. Franc.* II, 41).

<sup>47</sup> Prima del Manzoni troviamo l'unione dei due termini solo nell'Ugurgieri, nel volgarizzamento del citato passo dell'*Eneide*, e, sempre per lo stesso passo, nella traduzione del Caro.

rio), se non per chiedersi la ragione della scelta, di fronte ad altre soluzioni semanticamente e metricamente indifferenti («tornar»); ritengo che il latinismo sia stato verosimilmente privilegiato per ragioni foniche, in quanto atto a fornire un'allitterazione, in qualche misura onomatopeica, sottolineata com'è dall'*enjambement*. Osserviamo poi i «tentati triboli», che è schietto latinismo in entrambi i suoi termini: «tribolo» in italiano è voce rarissima e dotta,<sup>48</sup> né copre esattamente l'area semantica cui qui ci si riferisce: nel nostro senso, quello di «cespugli», «rovi», è locuzione sia virgiliana (*Georg.* 1, 152 s.: *aspera silva lappaeque tribolique*) che biblica (in particolare nell'espressione *spinae tribolique*, e cfr. *Matth.* 7, 16). Quanto a «tentati», *tentare* nel significato di «assalire», come sicuramente è da intendere qui, è del latino classico, e in tal senso non è mai in precedenza documentato l'uso in italiano, né mi pare del tutto pertinente chiamare in causa il *temptare latebras* di Verg., *Aen.* 2, 38,<sup>49</sup> (ché lì *temptare* = «sondare», «esplorare»<sup>50</sup>).

Ancora al latino ci rinvia «polvere» del v. 48: in latino, appunto, *pulvis* ha anche il significato di «terreno», «campo di battaglia», che invece in italiano ha rarissime attestazioni, e solo in senso metaforico. E *pulvis* – è importante notarlo – è tra i vocaboli che il Manzoni postillò sul Forcellini. La seconda parte della strofe si ripiega sulla presentazione – anche sul versante dell'invenzione, tutta manzoniana – del femminile impaurito ritrarsi di Ermengarda dalla scena di orrore e di sangue (e il «tenera» ancora risente della più specifica connotazione del corrispondente latino). Annota a questo proposito il D'Ovidio: «Il poeta dice il volto volgea, ma viene da chiedersi perché mai si rassegnasse a codest'allitterazione, anziché scrivere torcea<sup>51</sup> per che sarebbe riuscito altresì più efficace ad esprimere la ripugnanza allo spettacolo truce e la subitanità dell'atto pauroso».<sup>52</sup> Ma la citazione del D'Ovidio avrebbe dovuto comprendere

<sup>48</sup> Ma già usata dal Manzoni nel *Natale*: v. 38 «borron de' triboli». Nel nostro contesto il termine è enfatizzato dall'insistita allitterazione dei suoni di «b» ed «r».

<sup>49</sup> Russo, *op. cit.*, *ad loc.*

<sup>50</sup> E infatti correttamente traduce «probe» il Fairclough nell'edizione Loeb.

<sup>51</sup> Come – va specificato per chiarezza – figurava nella prima stesura.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 116.

anche la parola che subito segue nel testo manzoniano, e che completa l'atto di Ermengarda, «il volto volgea repente»; «repente»: ancora un latinismo, che assolve compiutamente la funzione di esprimere la subitanità e la vivacità dell'atto di Ermengarda, e, quindi, anche la sua ripugnanza, poi evidenziata dalla chiusa ossimorica della strofe («amabile terror»).

Continua l'onda dei ricordi, e si affaccia, intensa, un'immagine paesistica: «Oh Mosa errante». Si chiosa: «serpeggiante. Il cammino della Mosa è serpeggiante in alcuni punti»;<sup>53</sup> oppure: «Ha un lungo corso e bagna anche Belgio e Olanda: da ciò l'epiteto di errante».<sup>54</sup> La realtà geografica – la lunghezza, o la sinuosità e tortuosità del percorso fluviale, che, tra l'altro, è particolarmente accentuata nella sua parte meridionale che non in quella settentrionale – ha verosimilmente qui poco a che vedere con il testo poetico. «Errante» riferito al corso di un fiume è quasi un neologismo:<sup>55</sup> incardinato su modelli classici (il Mincio virgiliano di *Georg.* 3, 14, che *flexibus errat*; la *Mosella* di Ausonio, *sinuosis flexibus errans*, v. 286, ecc.) è termine ancora latinamente pregnante, ad accrescere fascino alla scena nostalgicamente rievocata.

Il ricordo delle terme e del palazzo di Aquisgrana, che subito segue, si riallaccia ad una fonte mediolatina espressamente citata tra le *Usanze caratteristiche*: la biografia di Carlo Magno opera di Eginardo (*Delectabatur etiam vaporibus aquarum naturaliter calientium [...] Ob hoc etiam Aquisgrani regiam extruxit*).<sup>56</sup> Nello stesso capitolo della *Vita Karoli* di Eginardo, il Manzoni trovava conforto alla testimonianza del sopracitato poemetto in ordine alle usanze venatorie del sovrano: *Exercebatur assidue equitando ac venando; quod illi gentilicium erat, quia vix ulla in terris natio invenitur, quae in hac arte Francis possit aequari*. A mio avviso, inoltre, «lavacri» non solo esibisce un termine in cui convergono registro alto e ricordi latini, ma sottolinea anche la caratteristica prima della località, che la fece prediligere da Carlo, e perpetuarsi nel nome antico (Aquisgrana) e moderno (Aix), cosicché non mi sembra da escludere che

<sup>53</sup> Russo, *op. cit.*, *ad loc.*

<sup>54</sup> Bertoldi, *op. cit.*, *ad loc.*

<sup>55</sup> Lo si trova nella versione in ottava rima dei primi due libri dell'*Eneide* dell'Anguillara.

<sup>56</sup> Einhardi, *Vita Karoli Magni*, 22.

qui il poeta intenda sinteticamente alludere all'origine stessa della reggia, quale testimoniataci da Eginardo.

«Ove, deposta l'orrida maglia»: il primitivo significato classico di «orrido» = «irto», «scabro», è qui sicuro, e non escluso dall'eventuale, non improbabile cumulo di quello moderno e traslato, a intendere «ciò che provoca turbamento»: in questo caso il turbamento di Ermengarda di fronte allo spettacolo pauroso, empaticamente condiviso dal poeta. Nel «guerrier sovrano», poi, non sarei aliena dal vedere uno specifico riferimento alla storia del popolo franco, segnata, sin dal primo affermarsi della potenza merovingica, da lotte e guerre per l'acquisto o la difesa del regno.

Nella strofe della doppia comparazione (vv. 61-84: «Come rugiada [...] al noto duol») persistono i latinismi, se pur meno addensati (v. 61 «cespite», v. 63 «calami», v. 67 «empia», v. 68 «fatica», v. 71 «diverte», v. 72 «gaudii», v. 74 «ascende»,<sup>57</sup> v. 76 «incende»<sup>58</sup> ecc.). Sono versi la cui elaborazione fu, come è noto, particolarmente travagliata; il confronto con gli abbozzi permette di riconoscere che nelle prime fasi compositive l'ispessimento di latinismi era maggiore: al v. 75 invece di «vampa» c'è «face»,<sup>59</sup> e al v. 75 «così nel cor sollecito/ sorge l'amor sopito», in cui «sollecito» nel senso di «affannato» è assoluto latinismo. Attenzione particolare merita «l'empia/ virtù d'amor fatica». «Empia» significherà «crucele», «spietata», certo. Ma, a mio giudizio, l'aggettivo, evidenziato com'è dall'*enjambement* e dall'enfasi ossimorica, mantiene intatta la piechezza etimologica («contrario ai valori religiosi»): la «virtù d'amor» («amor tremendo è il mio» aveva detto poco prima Ermengarda durante il delirio, IV, 148) si identifica con «i terrestri ardori» che contrastano «i candidi pensier» della morente, ed è, quindi, «empia». Anche «fatica» è latinismo: si potrà, per esempio, richiamare Verg., *Aen.* 6, 523 *An te quae*

<sup>57</sup> I due vv. 73-74 parafrasano *Aen.* 8, 97 *Sol medium caeli conscenderat igneus orbem* secondo E. Paratore, *Manzoni e il mondo classico*, «Italianistica» II, 1973, p. 117.

<sup>58</sup> Soprattutto in senso traslato è voce dotta e rara per il più comune «accende», e lascia trasparire la matrice latina.

<sup>59</sup> Altro termine il cui passaggio dal latino all'italiano letterario fu mediato dai primi volgarizzamenti dei poemi classici.

*fortuna fatigat?*

«Altre infelici dormono,/ che il duol consunse»: l'equivalenza sonno/morte è indubbiamente di origine classica;<sup>60</sup> non mi pare peraltro il caso di rinviare a quello che è forse il più famoso dei carmi catulliani, il «car-me dei baci»,<sup>61</sup> nella cui metafora sembra prevalente l'immagine della notte, e quindi delle tenebre eterne, o a *et longo componit lumina somno* di Silio Italico (*Pun.* V, 529): è al mondo cristiano e al suo lessico, in cui spesso termini latini vengono risemantizzati o caricati di una nuova simbologia, che si deve in questo caso guardare. Per i cristiani la morte è un sonno, in attesa della Resurrezione; non ritengo dunque esatta l'interpretazione di «eufemismo» data al termine da un finissimo conoscitore del linguaggio tardo latino quale il Löfstedt,<sup>62</sup> basti qui rinviare al sacramentario di Gregorio Magno: *Memento etiam, Domine, famulorum famularumque [...] qui nos praecesserunt et dormiunt in somno pacis.*<sup>63</sup> Il termine sarà ripreso, subito dopo, in riferimento ad Ermengarda stessa (v. 106 «scendi a dormir con esse»). Ed anche «consunse», pur letterariamente legittimato sin da Dante, conserva il ricordo dell'originario – e assai meno raro – termine latino.

L'enumerazione delle «altre infelici» è di matrice virgiliana. Lo sostenne già il Bertoldi: «È un manifesto ricordo virgiliano, sin qui non avvertito», rinviando alle parole di Priamo che accusa Pirro dell'uccisione del figlio: *nati coram me cernere letum/ fecisti* (*Aen.* 2, 538).<sup>64</sup> Forse più

<sup>60</sup> Nella mitologia classica ὕπνος e Θάνατος (*Somnus/Mors*) sono, come noto, gemelli.

<sup>61</sup> c. 5, 6 *nox una erit nobis dormienda*. E un solo esempio dalla poesia alessandrina: Mosch. III, 102 ss. ἄμμες δ' οἱ μεγάλοι καὶ καρτεροί, οἱ σοφοὶ ἄνδρες [...] εὐδομες εἶ μάλα μακρὸν ἀτέρμονα νήρητον ὕπνον.

<sup>62</sup> E. Löfstedt, *Il latino tardo. Aspetti e problemi*, ed. it. a cura di G. Orlandi, Brescia 1980, p. 259: «Tra le perifrasi (*sic*) latine merita di esser menzionato *dormire*, perché questo verbo, come ha già fatto osservare O. Hey (*Euphemismus und Verwandtes in Lateinischen*, «Archiv für lateinischen Lexicographie und Grammatik» XI, p. 523) sembra usato esclusivamente per (o da?) i Cristiani. Forse era modellato su κοιμᾶσθαι, che era divenuto popolare per il suo uso nel Nuovo Testamento». Proprio queste rilevazioni avrebbero dovuto suggerire l'ipotesi di una specializzazione semantica, quale appunto si è indicata nel testo.

<sup>63</sup> E, analogamente, di conseguenza, la creazione del neologismo *dormitio* = *obitus, mors*.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, *ad loc.*



pertinente il rinvio del D'Ancona<sup>65</sup> ad *Aen.* 6, 306 ss.: *matres atque viri [...] pueri innuptaeque puellae, / impositique rogis iuvenes ante ora parentum*. Io credo possa trattarsi di un ricordo combinato dei due passi: il *natus* del primo passo e le *innuptae puellae* del secondo starebbero a suggerirlo. Si noti, inoltre, il latinismo, già dantesco, di «nati», e, infine, come «impallidire», privo di ogni altra determinazione, ad indicare il trapasso, ancora riporti al latino.

A dimostrare che non si vogliono recuperare ad oltranza latinismi, quando il contesto non lo autorizzi, e la loro decodificazione non conferisca al contesto più precisa intelligenza, osserviamo come l'antico significato di «reo», che in latino vale semplicemente «accusato», sia stato oscurato da quello assunto in italiano di «colpevole»: e con tale significato è impiegato qui: «Te della rea progenie», così come prima, quando Ansberga dice di Carlo che «di nuove inique nozze ei si fe' reo» (IV, 122 s.).<sup>66</sup>

«Alle incolpate ceneri nessuno insulterà» esibisce un latinismo sia semantico che sintattico. Sintattico, per la reggenza col dativo, che in italiano non è più viva; semantico, perché «incolpate» lascia scorgere il più comune ed intenso latino *incolpatus*.<sup>67</sup>

«Pingea» nel senso di «esprimere nel volto» è anche latinismo; il suo antecedente, peraltro, sarà verosimilmente da ritrovarsi nell'impiego pariniano «con fronte liberal che l'alma pinge». <sup>68</sup>

Il carne si chiude con la celebre similitudine tra la ricomposta serenità del volto di Ermengarda, che prefigura la pace celeste, e l'augurio offerto al «pio colono» dal chiudersi di un giorno alfine illuminato dal sole. Mi pare evidente che intercorra una precisa e ricercata corrispondenza tra l'a-

<sup>65</sup> *Poesie di Alessandro Manzoni*, scelte e annotate [...] da A. D'Ancona, Firenze 1909, *ad loc.*, ripreso dal Russo (*op. cit.*, *ad loc.*), con diversa citazione della fonte (*Georg.* 4, 475); in realtà i due luoghi, dell'*Eneide* e delle *Georgiche*, sono identici.

<sup>66</sup> E «ria» è identico, anche per Manzoni, a «rea», tant'è vero che «ria» è la progenie nella prima stesura del coro, e «ria» è la «parola» che la Fede deve allontanare dalle «stanche ceneri» di Napoleone (e cfr. anche *Adelchi*, IV, 42 ss. «disciolta [...] dal rio sperar»).

<sup>67</sup> È aggettivo participiale caro al Manzoni, che lo usò già nella giovanile traduzione virgiliana (vv. 75-76), nel sermone *Della poesia* (v. 33), nel carne *In morte di Carlo Imbonati* (v. 73).

<sup>68</sup> *La caduta*, v. 93.

pertura e la chiusa del coro, tra il «pio» colono e la «pia» Ermengarda del v. 3, entrambi testimoni di una pietà autentica, ben distinta da quella che è solo atteggiamento formalistico e mondano, condannata poco oltre da Desiderio: «Dono funesto/ la tua pietà, s'ella non scende/ che sui caduti senza speme in fondo», in risposta alla dichiarazione di Carlo: «quivi non giunge/ la nimistà d'un pio» (V, 344 ss.). E mi sembra interessante notare come ad una parola, *pietas*, che in latino ha un significato ben più denso di quel che non conservi il suo più generico corrispondente italiano, «pietà», il Manzoni affidi il suo messaggio cristianamente ortodosso, eppure attentissimo alla debolezza umana e ai conforti di cui l'individuo, anche il credente, non può andar privo. Una parola latina, ma in particolare virgiliana,<sup>69</sup> così aperta agli spiriti del Cristianesimo (non per nulla Virgilio nel Medioevo poté esser letto come autore cristiano), tanto da poter esser risemantizzata nel lessico religioso cristiano. «Pia» Ermengarda, si diceva, e «pio» il colono (e «pio» anche Adelchi: V, 174: «quanto è concesso a figliuol pio»); ma alla loro pietà corrisponde quella di Dio: «di Dio [...] questa è pietà» aveva poco prima fatto dire ad Ansberga (IV, 25 s.), come pietosa era stata la mano di Dio che aveva salvato dalla disperazione il potente caduto, trasportandolo «in più spirabil aere». Credo che proprio il manifestarsi di questa rinnovata dimensione, pur, ripeto, nel solco della più rigorosa ortodossia (basti pensare che di «pietà» divina parla anche Gregorio Magno),<sup>70</sup> lasci scorgere nel cattolicesimo manzoniano la nota nuova di cui i tempi lo hanno segnato.

Una densità non minore di latinismi presenta il *Cinque Maggio* – la cui composizione è pressoché coeva a quella della tragedia – tanto che il D'Ovidio, pur tra i grandi elogi dell'ode, annota che «il sentimento [...] può esser qua e là annebbiato da latinismi».<sup>71</sup> E sarà anche da ricordare

<sup>69</sup> Vedi anche B. Terracini, *L'«aureo Trecento» e lo spirito della lingua italiana*, «Giornale storico della letteratura italiana» CXXXIV, 1957, p. 32: «pio colono epiteto che [...] s'avviva di una connotazione e religiosità virgiliana».

<sup>70</sup> Vedi, ad esempio, *Suprema [...] pietas ex magna misericordiae suae largitate disponit* (*Dialogi*, IV, 37). E parimenti Greg. Tur. *Hist. Franc.* II, 32 *causam tuam Dominus prosperam facere dignetur*.

<sup>71</sup> *Studi manzoniani* cit., p. 5. Che non si condivida tale affermazione emergerà dalle

che la nota insolita rapidità della composizione induce a supporre un istintivo, non verificato riaffiorare dei latinismi.<sup>72</sup> Già la concisione epigrafica dell'apertura riconduce a stilemi latini: «Ei» ripropone il rilievo enfatico di un *ipse* incipitario, «fu», con netto valore perfetto, colloca in un passato concluso la vicenda;<sup>73</sup> «immobile», che subito segue, è il primo di una serie di aggettivi («immemore», «indocile», «immensa», «inestinguibile», «indomato»), in cui trova risalto la forte valenza negativa che è propria del prefisso *in-*.<sup>74</sup> «Attonita» del v. 4 è un termine che, se pur usato in *iunctura* con «terra» già nel Tasso, è peraltro molto più frequente in latino in senso traslato e riferito a cose inanimate. Sono latinismi nel verso seguente «nunzio» (lessicale) e «sta» (semantico = «sta immobile»). Di «uom fatale» si sono date diverse interpretazioni: «artefice dei fatti», «padrone dei fati», «voluto dai fati». Il modello è comunque sicuramente latino: Livio chiama *fatalis dux* Scipione (XXII, 53) e Camillo (X, 19), e Virgilio analogamente Enea (*Aen.* 2, 272); e, in senso negativo, sempre Livio, dello stesso Scipione in ottica cartaginese *fatalem in exitium suum natum*; e Ovidio parla di *fatalis tyranni* (*Met.* XV, 602), e altri esempi non sarebbe difficile addurre. Non va, a mio giudizio, esclusa la polisemia, per la ripresa tematica del v. 52: «come aspettando il fato».

Quanto all'«orma di piè mortale [...] a calpestar verrà», l'espressione fu, come è noto, censurata da alcuni, e difesa da altri, in quanto metonimia già presente nella tradizione letteraria italiana (ad es. Petrarca «a ben far non mossi un'orma»); usata, del resto, già due volte dal Manzoni gio-

considerazioni conclusive.

<sup>72</sup> Costatazione che non intende, ovviamente, contraddire l'esatto rilievo di G.C. Goffis, che «Il Cinque Maggio non è affatto una lirica improvvisa, ma nasce dalla lunga meditazione sulla sorte degli uomini» (*Il Cinque Maggio*, «La Rassegna della letteratura italiana» LXVII, 1963, p. 250).

<sup>73</sup> Pensiamo al *viximus, floruimus* ciceroniano di *Fam.* XIV, 4.

<sup>74</sup> E vedi *supra*, «incolpate». Il prefisso lo aveva indotto a introdurre un termine ancora più raro nella prima stesura dell'Ode: «incomportabil delle memorie il pondo» (v. 63), poi eliminato come lo sarebbe stato nel cap. XXI dei *Promessi Sposi* rispetto all'edizione del '27. Sul rilievo recuperato sulle parti componenti di un termine, vedi Terracini, *art. cit.*, p. 32: «l'aspetto verbale dell'aggettivo è ricavato, per così dire, dal di dentro, dal nucleo stesso significativo od anche dal mettere in nuova evidenza, e quasi dall'esaspararne, la composizione».

vane.<sup>75</sup> In realtà, il modello immaginifico che mi pare difficile escludere fosse presente alla fantasia manzoniana è ancora latino, forse sorretto dall'ambivalenza semantica di *vestigium*, che significa sia «l'impronta» sia «la parte del piede che fa l'impronta» (bivalenza ben evidente in Hor., *Epist.* 1, 19, 21 s.: *libera per vacuum posui vestigia princeps/ non aliena meo pressi pede*): il più famoso e memorizzabile esempio (anche perché compreso nel celebre elogio di Epicuro) è Lucr., III, 4 s. *inque tuis nunc/ ficta pedum pono pressis vestigia signis*.

La «cruenta polvere» fu già dal Tommaseo rapportata all'*ater cruento pulvere* di Verg., *Aen.* 2, 272; forse più banale come latinismo, ma probabilmente utilizzato per accrescere la dignità di Napoleone al vertice della potenza e della gloria, è «solio». Quanto a «vece assidua» del v. 15, l'unione dei due vocaboli è spiaciuta a qualche critico, perché l'un termine indicherebbe mutamento e l'altro immobilità, o perché i tre verbi successivi con cui è sintetizzata l'epopea napoleonica si riferiscono a vicende non ripetute né ricorrenti; essa peraltro si riscatta da ogni discussa ossimoria, ove si ricordi che il latino *assiduus* (che vale anche «incalzante») non è raro in *iunctura* con un sostantivo che indica movimento,<sup>76</sup> e che l'aggettivo può anche significare «incessante».<sup>77</sup> Il «giacque», poi, del v. 16, se è perfettamente italiano ad indicare uno stato di definitivo abbattimento (si suole richiamare T. Tasso, *Lib.* II, 110 «il Soldan [...] al fin calcò la terra per giacer per sempre»; ed era già stato usato dal Manzoni in *Traduzione da Virgilio*, 53) sembra qui tuttavia convogliare il valore «complessivo» espresso dal latino *iacuit*. La strofe è costruita in modo da dare massimo rilievo al personaggio unico oggetto del carne, e ciò è possibile grazie ad una struttura «inversa» rispetto a quella abituale all'italiano, con l'oggetto enfaticamente anticipato in prima posizione: ed è struttura peculiare del periodo latino.

Latinismi lessicali sono, più oltre, «sonito» (v. 17), ad esprimere la varia confusione delle esaltazioni e delle lodi degli adulatori; «mista» (v. 18)

<sup>75</sup> *Traduzione da Virgilio*, v. 51 s., *In morte di Carlo Imbonati*, v. 20.

<sup>76</sup> Vedi, ad esempio, *assidua rapitur vertigine caelum* (Ov., *Met.* II, 70), *assiduus [...] incursus* (Suet., *Vesp.*, 8)

<sup>77</sup> Vedi, ad esempio, *duo assidua bella* (Liv., IV, 49).

con valore participiale, verosimilmente a far intendere che il confondersi con le voci dei servili plaudenti avrebbe significato una perdita della propria identità morale e poetica; «sùbito» (v. 21), a sottolineare, con la forza del termine latino sotteso, la repentinità del risentimento psicologico; «cantico» (v. 23) a caricare di solennità il carme. Le strofe del «magnifico preludio [...] a grande orchestra», come lo definì il De Sanctis,<sup>78</sup> si chiudono con un vibrato ed insolito scatto di orgoglio poetico – sia esso da connettersi con il tema del canto o sia da leggersi in chiave autonoma – che ha precise ascendenze classiche: a tralasciare il modello pindarico (*Pith.* III, 108 *et al.*), è soprattutto la lirica augustea ad aver verosimilmente fornito indicazioni in tal senso (Orazio in particolare, *carm.* I, 1, 29 ss. e III, 30, 1 ss., e poi Ovidio, *Am.* I, 15, 7 s. e 32 e *Met.* XV, 873 ss., Properzio, III, 2, 23, etc.). La cifra personale è qui affidata esclusivamente all'intrusione, rispetto ai modelli, dell'avverbio dubitativo, che comprime o comunque attenua l'assoluta certezza in valori estranei all'umiltà cristiana.

Dal valore latino del termine si scostò, invece, il Manzoni, pur assumendo la grafia latineggiante, nel caso di «securò», come correttamente chiosarono Tommaseo Bellini (= 'audace') e come poi dimostrò persuasivamente Branca, sulla base della spiegazione del termine data dall'autore stesso negli *Sposi Promessi*.<sup>79</sup>

Su «procellosa» del v. 37 ha detto già, benissimo, la Accame Bobbio:<sup>80</sup> «il latinismo rinforza la metafora, come nel 'procelloso' che qualifica di primo getto la gioia mondana di Napoleone [...] ridonando all'immagine della tempesta il vigore originario». Parimenti, l'aggettivo in funzione avverbiale («indocile», v. 37), secondo una propensione sintattica più comune al latino che all'italiano, serve a sintetizzare e a fissare «nell'alternanza di tre termini contrastanti ("indocile", "serve", "regno") l'intima effervescenza dell'anima in tumulto».<sup>81</sup>

<sup>78</sup> *Il mondo epico-lirico di Alessandro Manzoni*, in *Opere*, X, a cura di C. Muscetta, Torino 1965, p. 21, e non diversamente ne *Il Cinque Maggio*, *ibidem*, p. 171.

<sup>79</sup> *Art. cit.*, p. 54.

<sup>80</sup> *Op. cit.*, p. 171.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

Meno persuasivo, invece, il rinvio di Bertoldi<sup>82</sup> per «Tutto ei provò» (v. 43), a Hor., *Serm.* 1, 2: *aspera multa pertulit* (di Ulisse) e a Verg., *Aen.* 1, 5, *multa quoque et bello passus* (di Enea): ch   l   si tratta di «sofferenze», qui di «esperienze», anche esaltanti («gloria», «vittoria», «reggia»); e analogamente non condivisibile il commento della Azzolini<sup>83</sup> a «sommessi» (v. 52): «qui l'aggettivo conserva il suo valore verbale, cio   sottomessi», ch   tale valore verbale porterebbe a connettere il termine al latino *submittere* che, peraltro, non significa propriamente «sottomettere». Non solo. A contraddire l'Azzolini c'   un'altra spia. Si    gi   detto che il reimpiego di termini non comporta in genere spostamento della valenza semantica. Ebbene: «sommesso»    termine – l   con ripresa della fonte biblica, *Matth.* 26, come bene ha indicato Gavazzeni nel citato commento agli *Inni sacri* – gi   usato ne *La Passione*, v. 26: «il priego sommesso», e il confronto non mi sembra irrilevante.

«Ei fe' silenzio» (v. 53): gi   il D'Ovidio,<sup>84</sup> e poi il D'Ancona,<sup>85</sup> hanno indicato gli antecedenti latini dell'espressione; particolarmente calzanti i rinvii a Persio (IV, 7 *fert animus calidae fecisse silentia turbae/ maiestate manu*), e a Tacito (*Hist.* III, 20 *aspectu et auctoritate silentium fecerat*).

«I di' nell'ozio chiuse» (v. 53) potrebbe significare sia «fin   la vita nell'ozio» sia «fin   ciascun giorno nell'ozio». Questa seconda lettura, che mi sembra pi   intensamente drammatica,    suggerita sia dall'oraziano *condit diem*,<sup>86</sup> sia dal «giorno inerte» del v. 74. Quest'ultima espressione fu difesa dal Tommaseo<sup>87</sup> ancora con un richiamo oraziano (*inertibus horis iucunda ducere obliviam vitae*, *Serm.* II, 6, 66), ed    possibile, anzi verosimile che esso vi sia sotteso; va peraltro rilevato che, in tal caso, l'ottica vi    capovolta, ch   le *inertes horae* di Orazio nella villa sabina corrispondono al vagheggiato 'dolce far niente', mentre la condanna all'iner-

<sup>82</sup> *Op. cit., ad loc.*

<sup>83</sup> *Op. cit., ad loc.*

<sup>84</sup> *Correzioni e giunte*, in F. D'Ovidio-L. Sailer, *Discussioni manzoniane*, Citt   di Castello, 1886, pp. 198 s.

<sup>85</sup> *Op. cit., ad loc.*

<sup>86</sup> *Carm.* IV, 3.

<sup>87</sup> N. Tommaseo, *Alessandro Manzoni, in Ispirazione e arte*, Firenze 1858, p. 356.

zia forzata di Napoleone è proprio quella che lo fa precipitare nell'abisso delle memorie.

La similitudine del naufrago ha fatto a lungo discutere i critici, e tuttora manca un'esegesi unanimemente condivisa. Riportiamo qui la seconda interpretazione del Russo<sup>88</sup> (anche se poi diverse proposte vennero avanzate da Lonardi<sup>89</sup> e Azzolini<sup>90</sup>), come quella più comunemente accreditata: «Il naufrago sarebbe parola pregnante, che significa il naufrago come tale, e il naufrago un momento prima del naufragio, quando il misero scorrea ancora, con la vista *alta e tesa*, dominatrice, prode remote, sognando di arrivarvi: inutilmente, però, e appunto per questo *misero*. Analoga la condizione di Napoleone, anche lui, fino a ieri, un nocchiero, che, con la vista superba, sospirava nuove prode alla sua ambizione. Misero! la sua nave va giù, infin che 'l mar è sopra lui richiuso». A mio giudizio il protagonista del paragone è sempre il naufrago (non prima e dopo il naufragio), e la chiave interpretativa è offerta proprio dal latinismo «scernere» cioè «distinguere», «cercar di scorgere», da intendersi con valore conativo (unito a «scorrea», su cui cfr. *supra*, lo sguardo perlustra, cercando di individuare la possibilità di salvezza); e dalla virgola che sappiamo apposta dalla mano dello stesso Manzoni prima di «invan» nella copia per il re del Brasile.<sup>91</sup> Si tratta, dunque, di due momenti immediatamente successivi: il naufrago dapprima spera nella possibilità di riemergere dai flutti, e si sforza di scorgere, magari remoto, un approdo, giovandosi dello slancio offertogli dall'onda che lo eleva, e gli permette una visuale più ampia (si ricordi il virgiliano Palinuro, che narra ad Enea come *Prospexi Italiam alta sublimis ab unda*, *Aen.* VI, 357), ma quello che solo poco prima («pur dianzi») era stato un aiuto si risolve in un'irreparabile rovina. Significativo, a questo riguardo, anche il latinismo «s'av-

<sup>88</sup> *Op. cit.*, *ad loc.*

<sup>89</sup> G. Lonardi, *Una concordanza manzoniana*, in *Miscellanea di studi offerta a A. Balduino e B. Bianchi*, Padova 1962, p. 82.

<sup>90</sup> *Op. cit.*, *ad loc.*

<sup>91</sup> «Si tratta di una copia autografa che l'imperatore del Brasile, don Pedro de Alcantara, gli [al Manzoni] aveva richiesto con lettera del 16 giugno 1851 e che si trova per l'appunto a Rio de Janeiro nel l'Archivio del Museo Imperiale (facsimile fotografico nella Braidense)»: Ghisalberti, *op.cit.*, p. 851, e vedi l'apparato a p. 853.

volge»,<sup>92</sup> a indicare «il movimento ondulato e continuo dell'acqua marina, che si abbatte nella sua voluta sul capo del naufrago». <sup>93</sup> E anche negli altri termini della comparazione («capo», «onda», «peso») tralucono nette memorie latine: Ov., *Trist.* II, 101 *pressere hoc fluctus oceanusque caput*; *Am.* I, 2, 106 *alta cadens obruat unda caput*; Prop., III, 7, 58 *degravat unda caput*.<sup>94</sup> Non s'è inoltre rilevato, ch'io sappia, che nel pressoché coevo – almeno nelle linee essenziali – *Marzo 1821* è la stessa tensione dello sguardo sulla distesa marina, in un contesto in questo caso metaforico. «Quante volte intendesti lo sguardo/ ne' deserti del duplice mar» (vv. 83-84): così Napoleone dalle memorie e dai precedenti successi aveva in un primo momento tratto ragione a sperare, ma aveva poi dovuto soccombere sotto il peso di quelle stesse memorie e di un passato riconosciuto irripetibile.<sup>95</sup>

Per «ai posteri/ narrar» del v. 70 è stato da tempo (dal Bertoldi prima,<sup>96</sup> dal Braccesi poi)<sup>97</sup> richiamata, e probabilmente non a torto, l'espressione tacitiana di *Agr.* 44: *posteritati narratus superstes erit*. «cadde la stanca man» (v. 72): *Cecidere manus* annotò il Manzoni alla fine dell'incompiuto *Natale del 1833*, memore del virgiliano *patriae cecidere manus* (*Aen.* 6, 32: di Dedalo che per la pena non riesce a completare la raffigurazione del figlio), e tale nota fa supporre che anche qui non sia assente il ricordo dell'espressione antica, adattata con l'epiteto che al poeta sembra meglio esprimere lo strazio e lo sfinimento del personaggio, tanto da riprenderlo poi nella strofe finale (v. 102: «stanche ceneri»).

Una parola merita ancora il «sovvenir» del v. 78, oggetto di ripetute critiche, dal Manzoni stesso, nella nota lettera a Cesare Cantù,<sup>98</sup> ricono-

<sup>92</sup> E cfr. Ov., *Trist.* I, 2, 19: *Me miserum, quanti montes volvuntur aquarum*.

<sup>93</sup> Accame Bobbio, *op. cit.*, p. 171.

<sup>94</sup> Già segnalate da D'Ancona, *ad loc.*

<sup>95</sup> Non la poesia, ma la storia letteraria ci propone un altro esule illustre, che nel primo periodo della relegazione seppe reagire con coraggio alla disgrazia, e soggiacque poi a un forte scoramento: Seneca, come ci testimoniano i due opposti atteggiamenti psicologici rispecchiati dalla *Consolatio ad Helviam* e dalla *Consolatio ad Polybium*.

<sup>96</sup> *Op. cit.*, *ad loc.*

<sup>97</sup> R. Braccesi, *Interpretazione di tre passi poetici*, «Annali manzoniani» V, 1949, pp. 47-49.

<sup>98</sup> *Lettere*, III, 1605 ed. cit., p. 441 s.



sciuto quale «brutta parola», e difeso invece dalla Azzolini: «il termine ribadisce, con una ripresa indiretta e sotterranea, legata alla radice etimologica e verbale (*sub-venire*), il significato di *assalse*: è l'assedio incontrollabile e improvviso dei ricordi, ma scandito nei due momenti dell'improvviso apparire dei fantasmi e della violenza con cui l'anima viene colpita».<sup>99</sup> Che l'etimologia riporti al latino, è indubbio, molto meno la semantica, ch  nel significato traslato di «venire alla mente» *subvenio*   di uso raro e secondario,<sup>100</sup> e comunque il preverbio *sub* suggerisce l'idea di un lento e progressivo insinuarsi, e risulta dunque inadeguato, se non contraddittorio, rispetto all'«assalto» delle memorie. Trattasi perci , di certo, di francesismo, non di latinismo.

La strofe delle memorie belliche (vv. 79-84)   ricca di latinismi lessicali («valli», «manipoli», «imperio», che «risparmiano termini come "trincee" ed "ordini", che sarebbero troppo tecnicamente militari»;<sup>101</sup> notiamo inoltre che la prima stesura del v. 81, «il folgorar dell'aquile», presentava un diverso ma analogo rinvio a modelli antichi, e che l'anadiplosi della congiunzione (e... e... e..., d'uso prettamente latino, vale qui a sottolineare l'incalzante «assalto» delle memorie.

«Anelo» (v. 86), con il senso qui riconoscibile, di «affannato», «preso dall'ansia», ci richiama pi  all'ascendente latino che ai rari usi italiani; cos  «spirabil aere»,<sup>102</sup> che non ha precedenti italiani<sup>103</sup> ed   invece ben testimoniato in latino anche con valore passivo,<sup>104</sup> e che potrebbe essere un ricordo di Agostino.<sup>105</sup> L'espressione fu associata dal Russo a «i fiori di sentier della speranza», e gli sembrarono «frasi rugiadesse dell'oratoria cattolica»;<sup>106</sup> per questo secondo caso il pur attentissimo Terracini parl 

<sup>99</sup> Manzoni, *Tutte le poesie* cit., p. 242, ripreso in *Adelchi*, ad IV, 81, p. 237.

<sup>100</sup> Vedi, ad es., Gellio, *Noct.*, 19, 7.

<sup>101</sup> Accame Bobbio, *op. cit.*, p. 178 s.

<sup>102</sup> Vedi anche quanto su *spiro* s'  detto *supra*, nota 33.

<sup>103</sup> L'unico noto   nel volgarizzamento del passo agostiniano subito sotto citato.

<sup>104</sup> Ad es. Verg., *Aen.* 3, 600 *lumen spirabile*.

<sup>105</sup> Agostino, *De civ. Dei*, XIX, 13, C. Christ. XLVIII, p. 680, 68.

<sup>106</sup> *Op. cit.*, ad loc.

di «spunti che sfiorano il semplice epiteto esornativo»,<sup>107</sup> varrà allora forse la pena di segnalare che qui si tratta di una ripresa antifrastica – e credo volutamente antifrastica – dell'unico precedente uso metaforico noto, quello di Alessandro Verri.<sup>108</sup> Non mi soffermo, ora, perché solo marginalmente interessano il nostro assunto, sui recuperi liturgici e scritturali, del resto ampiamente segnalati, particolarmente addensati nell'ultima parte dell'ode (v. 95: «dov'è silenzio», per cui cfr. *Ps.* IX, 7; v. 101: «il disonor del Golgota», per cui il Manzoni stesso indicò la fonte nella *Lettera ai Corinzi* di S. Paolo; v. 105: «il Dio che atterra e suscita», in cui si intrecciano altri ricordi biblici).<sup>109</sup>

Per le «stanche ceneri» (v. 103), come per quelle «incolpate» di Ermengarda (v. 107), credo valga la pena di ricordare che, anche se si tratta di un *topos* ampiamente sfruttato dalla tradizione letteraria italiana, il paradigma peraltro rinvia ad usi classici, ché è ben noto come col diffondersi del Cristianesimo e del dogma della resurrezione della carne, divenne sacra l'inumazione,<sup>110</sup> ed anzi vietata dalla liturgia cattolica, sino a pochi anni fa, l'incinerazione.<sup>111</sup> Ed anche il cristiano invito ad allontanare «ogni ria parola» si affida ad un verbo, «sperdere» (v. 104), che ancora ci riconduce al latino *disperdere*, in cui il preverbo – e la parziale apocope non ne annulla certo la valenza –, come s'è detto sopra,<sup>112</sup> esprime la completa rimozione dal punto di partenza in direzioni varie ed opposte. La «deserta coltrice», infine, rinvia all'area latina in entrambi i suoi termini: il sostantivo, assai raro in italiano, deriva, come è noto, dal medio-latino *culcitra*, l'aggettivo mantiene tutta la triste pregnanza etimologica ('abbandonato') del participio da cui deriva.

<sup>107</sup> Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano 1966, p. 272..

<sup>108</sup> *Le notti romane al sepolcro degli Scipioni*, I, 91: «gl'ingannevoli, quantunque floridi sentieri delle fallaci speranze».

<sup>109</sup> Paolo, *I Cor.*, 1, 2; *Tobia*, XIII, 2; *Deuter.*, XXX, 39; *Job*, V, 18.

<sup>110</sup> Anche se la vicinanza di memorie scritturali fa non escludere l'eco della liturgia quaresimale (*pulvis es et in pulverem reverteris*).

<sup>111</sup> È anche noto che Carlo Magno contrastò e nel 785 proibì l'inumazione ai Sassoni, persistenti nel loro rituale.

<sup>112</sup> A proposito di «discorrere», vedi *supra*, p. 78.

Riconosciuta l'insistita, rilevante, talora massiccia presenza di latinismi, che ritengo tali, nonostante il limitativo – almeno sotto l'aspetto definitivo – giudizio del Terracini,<sup>113</sup> resta ora da chiedersi – ed è questo, ovviamente, il punto più importante, anzi il fine stesso dello scandaglio e della frammentazione o addirittura frantumazione del *continuum* poetico – a che fine essi siano stati prescelti e privilegiati rispetto ad altre soluzioni in sostanza concorrenziali. Afferma Niccolò Tommaseo nei suoi *Colloqui col Manzoni*: «Nel latino, più che nell'italiano, apprese egli [Manzoni] a scrivere italiano, e lo studio dei grandi scrittori francesi, che per una parte gli giovò, gli sarebbe per l'altra assai più nuociuto se non era il senso di italianità infusogli da Virgilio principalmente».<sup>114</sup> Possiamo allora supporre che lo studio assiduo del latino, delle valenze semantiche ed espressive di quel lessico, per sua natura intenso, sintetico, pregnante, lo abbiano indotto a riconoscere in esso uno strumento linguistico singolarmente atto a favorire, in recuperi, è ovvio, mirati e pertinenti, quella concentrazione lirica da lui pervicacemente perseguita. E, insieme, la non rara confluenza del valore antico con quello in seguito sviluppatosi, che abbiamo più volte segnalato, poteva favorire una densità polisemica operante nella stessa direzione e moltiplicare l'espressività. In contrasto, quindi, con quanto sostenuto dal D'Ovidio,<sup>115</sup> ritengo che i latinismi abbiano non «annebbiato», ma piuttosto «illuminato» il sentimento manzoniano. Non solo: omesso – per far nostro il termine usato dal Lonardi<sup>116</sup> – il petrarchismo, assimilata e superata l'influenza di Parini e Monti, respinte auliche *tournares* o classicheggianti/neoclassicheggianti sugge-

113 «Preso ad uno ad uno, ciascuno di questi vocaboli non è affatto un latinismo, ma trova nel testo [...] la sua piena giustificazione semantica e stilistica a un tempo. Ma nemmeno a considerarle nel loro complesso queste voci possono dirsi latinismi nel senso corrente della parola, esse rappresentano piuttosto quella più larga gamma di possibilità lessicali che la più classica delle lingue romanze trova nel latino fin dalle Origini» (Terracini, *op. cit.*, p. 275). Per quanto sopra esposto, non mi sembra di poter condividere il giudizio dell'illustre linguista, anche e soprattutto perché ritengo che il Manzoni sapeva bene di usare dei latinismi (ed intendeva farlo), tanto che ebbe lui stesso poi a dispiacersene.

114 In *Opere*, II, a cura di M. Puppo, Firenze 1968, p. 541. Il passo è citato anche da Branca, *art. cit.*, p. 56.

115 Vedi *supra*, p. 84.

116 Ed. cit. a nota 45, *Introd.*, p. 13.

stioni (in cui erano sì presenti, e anche assai ampiamente, come nell'*Urania*, latinismi, ma in modi più duri e, per così dire, 'esterni', guardando cioè, piuttosto alla patina che ne poteva derivare),<sup>117</sup> fu nel latino che il Manzoni poté trovare un mezzo sicuro – se non certo il solo – per conferire dignità ed elevatezza stilistica alla sua lirica con cifra di forte personalità.

Si usa accostare il *Cinque Maggio* ed il *coro di Ermengarda*, ed è giusto, perché, a prescindere dalle analogie formali e strutturali e dalla vicinanza dei tempi di composizione, essi muovono dalla stessa ispirazione manzoniana: entrambi sono drammi del ricordo, catarticamente risolti dalla misericordia divina. Si potrebbe osservare che la durata della sofferenza è diversa, perché l'un dramma si consuma nel giro di un anno, l'altro si prolunga nel tempo, e perché i due drammi hanno, alle origini, motivazioni sostanzialmente e fortemente diverse: ma il Manzoni ha compreso che la storia di ogni anima ha tempi propri, dilatati o compressi, diversi da quelli del mero computo degli anni, e che la diversità della natura del rimpianto non comporta diversità di misura. Come ha compreso che la pena ha la stessa sempre disorientante, spesso lacerante intensità, qual che sia stata la durata del tempo felice, e che nulla ha a che vedere con essa, in ipotesi, l'importanza o persino la realtà del bene perduto. Come, altresì, il ricordo potrebbe configurarsi come rimorso, che dalla irreparabilità trae alimento e tragico tormento.

Ma il ricordo potrebbe essere anche conforto o consolazione: lo suggerisce indirettamente Catullo<sup>118</sup> nella rievocazione della tragedia di Lao-

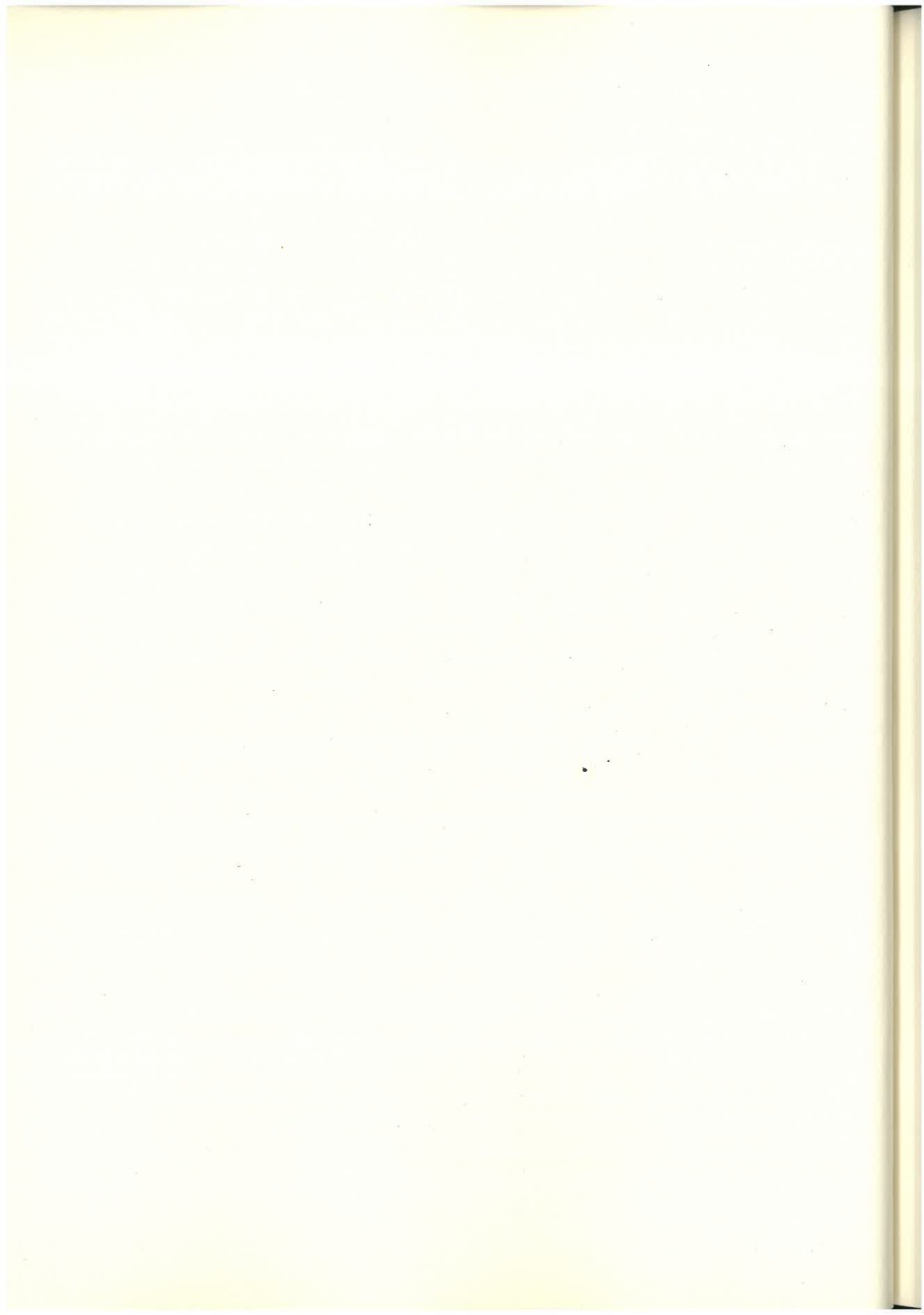
<sup>117</sup> Ricordiamone solo alcuni, decisamente 'duri', e ancora non stilisticamente funzionali, o quanto meno con implicazioni semantico-espressive molto minori: v. 18 «Donna»; v. 23 «virgo»; v. 56 «devio» (agg.); v. 63 «seconde» (= 'favorevoli'); v. 66 «diffuse» (= 'soffuse'); v. 74 «stupia» + acc.; v. 74 «dubitar» = 'temere', e così nella prima stesura); v. 81 «compungea»; v. 81 «plauso»; v. 89 «misto»; v. 94 «blandire» (nel senso di 'accarezzare'), «dimettere» (= 'abbassare'); v. 113 «aspirare» (nel senso di 'ispirare'), «occupar» (= 'precedettero'); v. 145 «nume»; v. 154 «egro»; v. 169 «pondo»; v. 173 «acri»; v. 178 «commiser» (= 'affidarono', e così in *Adelchi* I, 4); v. 218 «aspetto» (= 'visione', 'apparizione'); v. 273 «dia»; v. 301 «lice» (e così in *Adelchi* I, 361); v. 327 «moderar» (= 'ressero', 'guidarono').

<sup>118</sup> *Carm.* 68, vv. 80-84.

damia, che ha perso lo sposo subito dopo essersi unita a lui ed è rimasta priva di ogni memoria consolatrice: *amisso Laudamia viro/ coniugis ante coacta novi dimittere collum/ quam veniens una atque altera rursus hiems/ noctibus in longis avidum saturasset amore,/ posset ut abrupto vivere coniugio* (e il fascino poetico avalla l'illusione che possa saziarsi ciò che, sinché esiste, è di sua natura insaziabile). Ma lo stesso Catullo più tardi sperimentò non solo l'inanità del ricordo come conforto, ma anzi come il ricordo stesso possa costituire un'intollerabile sofferenza. E, riconoscendo la sua impotenza di fronte al dolore, chiese agli dèi di liberarlo dal *morbum*, dalla passione, e quindi anche dalla memoria del tempo felice, che quella passione continuava ad alimentare: lo chiedeva in nome della sua *pietas*: *O di, reddite hoc pro pietate mea*.<sup>119</sup> È difficile immaginare e tanto più affermare che il carne possa iscriversi tra le fonti manzoniane, e che il Manzoni abbia avuto presente Catullo. La sua, comunque, si configura, almeno idealmente, come la risposta cristiana, sul piano poetico, in linea con quanto già nei primi secoli si era affermato, al poeta antico: nemmeno la *pietas* da sola salva l'individuo dal suo dolore, nemmeno in punto di morte, se non intervenga un Dio provvidente e misericordioso (la «man [...] pietosa» che salva Napoleone dalla disperazione), che a quel dolore dia significato o purificazione; che, in termini umani, compensi pietà con pietà.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> *Carm.* 76, 26.

<sup>120</sup> Certo, le poliedriche screziature del tema della memoria e le sue proiezioni letterarie meriterebbero non un cenno, ma una monografia. A contraddire, ad esempio, ciò che si è appena affermato, o almeno a condizionarlo, basterebbe l'inalterabile, luttuosa e tuttavia appagante fedeltà ad un ricordo totalizzante che riempie la vita di Anna in *Anna, soror* di Marguerite Yourcenar: «ces grandes phrases ardentes faisaient partie de la musique amoureuse et funèbre qui avait accompagné sa vie [...] Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissait de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité» (*Comme l'eau qui coule* in *Oeuvres romanesques*, Paris 1982, p. 191).



Alessandra Ottieri

## «Il Costume politico e letterario» (1945-1950)

Tra le centinaia di riviste e giornali che, nei primi mesi della Liberazione, spuntano con sorprendente tempismo in tutte le edicole della nazione, «Il Costume politico e letterario» – il raffinato periodico romano fondato da Velso Mucci il 21 giugno del 1945 – occupa un posto tutt'altro che trascurabile, sia per l'impostazione grafica e tematica assolutamente rigorosa, sia per i nomi prestigiosi dei collaboratori fissi (Ciarletta, Ferrara, Sinisgalli, Maccari) e occasionali (Giagni, Tobino, Vigolo, Comisso, Bassani, Saba, Cardarelli, Ungaretti, etc.) che contribuirono alla redazione della rivista.<sup>1</sup>

Sottovalutata dagli stessi intellettuali amici di Mucci – che negli anni successivi la definirono «rivistina» – e guardata con sospetto «dagli arcigni intellettuali comunisti che temevano nel loro fanatico ardore di poter aprire qualche crepa nel muro delle contrapposte ideologie»,<sup>2</sup> «Il Costume» non ha goduto negli anni passati della medesima attenzione critica riservata a riviste come «Il Politecnico», «Risorgimento», «Società», nate nello stesso clima politico-culturale e spesso animate da finalità analoghe.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> I ventuno numeri del «Costume politico e letterario» uscirono, con una periodicità irregolare, tra il giugno del 1945 e il maggio del 1950: quattro numeri nel 1945, cinque nel 1946 e nel 1947, tre nel 1948, due nel 1949 e nel 1950.

<sup>2</sup> R. Pepi, *Ritratti di critici contemporanei. Velso Mucci*, «Belfagor» (5), 1995, p. 569.

<sup>3</sup> Giorgia de Cousandier – amica di Mucci e di Ciarletta e compagna inseparabile di Leonardo Sinisgalli – così ricorda l'atto di nascita del «Costume» e il 'primato' raggiunto da

Nei primi mesi che seguirono la Liberazione, com'è noto, nonostante il lento ritorno alla normalità, l'atteggiamento di molti intellettuali italiani appariva minato da incertezze e ambiguità, e risultava quanto mai difficile (per chiunque, non solo per gli uomini di cultura) pronunciarsi apertamente riguardo alla propria collocazione politico-ideologica. Se da un lato si diffondeva nella nazione un clima di ottimismo, di grande euforia intellettuale – per le prospettive di rinnovamento politico e culturale che sembravano aprirsi all'indomani della caduta del fascismo e della fine della guerra – dall'altro lato è innegabile il profondo disorientamento manifestato da parte di alcuni poeti e scrittori italiani oscillanti, in modo a volte imbarazzante, tra posizioni ideologiche anche tra loro contrastanti (e conseguenza di tale oscillazione fu, ad esempio, la presenza delle stesse firme su giornali animati da tendenze politiche contrapposte). Come ha osservato Elisabetta Mondello «non va sottovalutata ... una componente di disorientamento»<sup>4</sup> tra le cause dell'«eclettismo» e dell'«orientamento interdisciplinare» impresso alla maggior parte delle riviste culturali nate nel secondo dopoguerra:

molto probabilmente le ragioni di questo eclettismo vanno ricercate nella volontà di reagire alla tradizionale separatezza del discorso letterario, nel desiderio di 'fare il punto' sulla 'questione degli intellettuali', che si presentava con caratteri quanto meno nuovi all'indomani della Liberazione, e, non ultimo, nella necessità di cercare un pubblico quanto più vasto possibile, e quindi non necessariamente omogeneo. Probabilmente però, non va sottovalutata neanche una

quest'ultimo nel frastagliato panorama editoriale del dopoguerra: «A poco a poco sorse in Mucci l'idea di redigere una rivista filosofica e letteraria: *Il Costume*. All'inizio erano soltanto due fogli. Se ne occupò personalmente Velso. Il giornale era quasi interamente fatto da lui. Andavamo tutti a Tivoli a guardare i fogli di macchina. Dora [Broussard] portava le copie nelle edicole e nelle librerie, assicurandosi che fossero messe in bella vista. Così, in quell'epoca travagliata e fertilissima, quando i giornali e i rotocalchi si moltiplicavano per vivere pochi mesi o pochi giorni, egli riuscì a realizzare una cosa perfetta. "Non c'è un refuso mai" commentavano i redattori (Ciarletta, Ferrara e Sinisgalli) che riempivano con i loro saggi, gli appunti e i versi, le colonne fittissime ed eleganti del *Costume*. "Solo il *Times* ha questo primato" aggiungevano» (G. de Cousandier, *Ricordo di Velso Mucci*, «La botte e il violino» II (1), 1965, p. 59).

<sup>4</sup> E. Mondello, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni ottanta. Con un repertorio di 173 periodici*, Lecce 1985, pp. 10-11.



componente di disorientamento in quella prima parvenza di ritorno alla normalità.<sup>5</sup>

L'ecllettismo, o meglio l'interdisciplinarietà, – che nel «Politecnico» di Vittorini sfocerà nell'appello all'unità della cultura, scientifica e umanistica, e alla circolarità del sapere – è senz'altro il principale elemento di continuità tra le riviste dell'immediato dopoguerra ed è anche l'aspetto più appariscente del «Costume» di Mucci, nel quale la dissertazione filosofica in tripla colonna, lo scritto politico o d'attualità, il saggio scientifico, trovano posto accanto al racconto, alla traduzione, alla nota di costume o alla riflessione individuale racchiusa in poche righe.

Nicola Ciarletta, che sin dal principio affiancò Mucci nella redazione del giornale, occupandosi per lo più della parte filosofica assieme ad Aldo Gaetano Ferrara,<sup>6</sup> nel ricordare la partecipazione al «Costume» del poeta Leonardo Sinisgalli (che ne curò la parte letteraria), sottolineava appunto la ricchezza e ampiezza d'interessi manifestata dai molti collaboratori della rivista e la compresenza in essa di una grande «varietà di generi»:

[Sinisgalli] capì subito il giornale che Velso ed io volevamo fare e si mise immediatamente in linea a collaborarvi esattamente come noi, nella stessa misura e varietà di generi: note, corsivi, editoriali, 'pezzi' lunghi, corti, di media lunghezza, firmati, anonimi, siglati.<sup>7</sup>

L'intento di Mucci e dei suoi più stretti collaboratori (Ciarletta, Sinisgalli, Ferrara) non fu quello di elaborare una «linea culturale» unitaria o di attribuire alla rivista «una funzione divulgativa ed educatrice»:

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> «Gli articoli erano letti o riletti al principio da tutt'e due (da me e da Mucci) – al tempo della preparazione, quando non ancora uscivamo –; poi da tutt'e tre (+ Sinisgalli) – per l'uscita del primo numero –; infine da tutt'e quattro (+ Ferrara) – dopo il secondo numero» (N. Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»*, in AA.VV., *Atti del Convegno di Studi su Leonardo Sinisgalli*, Matera-Montemurro 14-16 maggio 1982, Matera 1987, p. 154). L'intervento pubblicato da Ciarletta negli *Atti del Convegno di Studi su Leonardo Sinisgalli*, è una versione rimaneggiata e ampliata di un articolo del 1976 – *Il costume* – incluso nel volume Ciarletta, *Memorie e digressioni*, Napoli 1978, pp. 231-234.

<sup>7</sup> Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»* cit., p. 153.

il «Costume» fu indipendente e non organico a nessuno: un luogo certo ristretto, poco diffuso, nel quale un ventaglio vario di intellettuali poté esprimere la propria posizione ideale, senza che questo conducesse alla elaborazione di una *linea culturale* che Mucci non voleva proporre.<sup>8</sup>

Obiettivo primario della rivista fu quello di «registrare *fatti*» e di «disertare su *fatti*», intendendo per «fatto» «qualunque accadimento [...] anche individuale, se ne fossero apparsi riflessi nella vita sociale»:<sup>9</sup>

Un libro, perciò, o un quadro, o uno spettacolo, o la critica di uno spettacolo o di un libro, era osservato e analizzato come un fatto di cronaca, e un fatto di cronaca era osservato e analizzato come un fatto storico; e parimenti ognuno di questi fatti era osservato e analizzato come un fatto politico. «*Il costume*», insomma, consisteva nel far rientrare ogni manifestazione – culturale o non, perché alla fine le consideravamo tutte culturali – nell'*ordine dei fatti*.<sup>10</sup>

Il programma del «Costume» – così riassunto da Ciarletta a circa trent'anni di distanza dalla fondazione della rivista – nasceva naturalmente dall'esigenza, avvertita, in varia misura, da tutto il mondo intellettuale italiano, di superare l'antica quanto letale separazione tra vita e cultura attraverso il richiamo alla responsabilità sociale e civile dei letterati. La condanna della cultura individualistica o cattedratica e soprattutto la volontà di far interagire politica e letteratura come termini necessari e inscindibili del rinnovamento culturale della nazione, sono temi che ricorrono con la medesima frequenza in tutte le testate nate nei primi mesi della Liberazione; non deve stupire quindi l'identità di programmi riscontrabile negli editoriali e nei corsivi d'esordio di riviste come «Società», «Risorgimento», «Il Ponte», «Aretusa», etc.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Pepi, *Ritratti di critici contemporanei*. Velso Mucci cit., p. 568.

<sup>9</sup> Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»* cit., p. 154.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> È interessante confrontare ad esempio le parole con le quali Ranuccio Bianchi Bandinelli e Francesco Flora, ripetitivamente direttori di «Società» e «Aretusa», aprivano i primi numeri delle proprie riviste, appellandosi entrambi alla responsabilità civile e morale degli intellettuali: «Non si tratta di ricostruire solo le case e le industrie, ma gli animi e la società [...]. In questo lavoro, che è ricchezza comune, s'inserisce come elemento essenziale e vitale l'attività degli intellettuali» (*Situazione*, «Società» (1-2), 1945, p. 6);

In definitiva, se escludiamo la posizione isolata di Benedetto Croce, che nel primo numero di «Quaderni della Critica» proclamava l'estraneità della cultura rispetto ai «pratici contrasti politici ed economici» e proponeva una «partizione» tra i giornali «specialistici» e quelli di «cultura e d'interesse generale»,<sup>12</sup> il desiderio comune a tutti gli intellettuali italiani degli anni quaranta era quello di superare la tradizionale frattura tra cultura e società, cultura e politica – ritenuta tra le cause principali della degenerazione della situazione politica italiana negli anni immediatamente precedenti all'affermazione fascista –, attraverso la creazione di un nuovo modello d'intellettuale in grado di partecipare, direttamente o indirettamente, al programma di ricostruzione politica, sociale, culturale della nazione. Un simile obiettivo si traduceva innanzitutto nell'invito rivolto a tutti gli uomini di cultura, e non solo, «a riprendere il lavoro, visto come elemento fondamentale per la costruzione di una 'società nuova', soprattutto in quanto elemento di raccordo fra cultura e politica».<sup>13</sup>

Anche i redattori del «Costume» non si sottrassero a questo impegno, pubblicando nell'editoriale del primo numero della rivista un appello rivolto a tutti gli italiani affinché riprendessero, dopo la «distrazione» della guerra, il loro lavoro, manuale o intellettuale:

«Ma la cultura deve anch'essa fare il suo esame di coscienza: riconoscere che le guerre sono preparate dal tradimento dell'uomo a se stesso: e l'uomo si tradisce innanzitutto nella parola [...]. È venuto il tempo di restaurare la responsabilità della persona umana...» (F. Flora, *Agli scrittori e ai lettori*, «Aretusa» (1), 1944, p. 6). Leggiamo infine il programma d'apertura della rivista «Società Nuova» – fondata da Bonfantini nell'ottobre del '45 – per molti aspetti assai vicino a quello del «Costume»: «Solo quando ogni fatto politico diventa un fatto di cultura, ed ogni atto di cultura si trova ad essere un atto politico, e la letteratura stessa – nella quale tutto si esprime – è completa espressione della cultura, soltanto allora è possibile, nello sfacelo della vecchia società, costruire in un mondo migliore, sfuggendo ad ogni funesta involuzione, la società nuova» (cfr. la presentazione di «Società Nuova» (1), 1945).

<sup>12</sup> «Le riviste e i giornali letterari debbono, dunque, tenersi estranei ai pratici contrasti politici ed economici, e la loro sola ulteriore partizione sarà tra quelli specialistici (come di matematica, scienze naturali, medicina, giurisprudenza, filologia, glottologia, ecc.) e quelli di cultura e d'interesse generale, e che perciò considerano loro precipuo oggetto la critica e la storia della poesia e della letteratura, la storiografia, la filosofia» (B. Croce, *Postille. Dell'arte delle riviste e delle riviste letterarie odierne*, «Quaderni della Critica» (1), 1945, pp. 111-112).

<sup>13</sup> Mondello, *Gli anni delle riviste* cit., p. 11.

La forza occorre agli uomini per vivere in pace. L'umanità ha bisogno di cuore e di intelligenza [...]: intelligenza e cuore dell'operaio, del contadino, dell'artigiano, del tecnico, del letterato, del filosofo, dell'uomo politico, poiché non c'è lavoro che non sia intellettuale [...]. Il marasma, del quale soffre oggi il genere umano, deriva dall'assenza di milioni di uomini dal loro posto di lavoro, che è come dire dal loro posto di uomini. Siamo ancora qui, abbruttiti da sei anni di automatismo, nella condizione pietosa in cui ci ha lasciati la guerra, questa *distruzione* funesta dell'umanità.<sup>14</sup>

Nell'editoriale del quarto numero della rivista (30 novembre 1945), Mucci ritornava sull'argomento, rinnovando l'invito agli italiani a ritornare al loro posto di lavoro (inteso quest'ultimo come unica garanzia per il mantenimento delle istituzioni democratiche):

sentiamo che l'unico avvenire della nostra terra poggia sul lavoro coscienzioso di ogni singolo italiano, contadino o artigiano o artista che sia. [...] Questo popolo, sottoposto da decenni a esperimenti e a manie di grandezza, si è sempre salvato, reso indipendente col lavoro dei singoli, che è un lavoro di qualità, e con la forza della sua civiltà, che è una civiltà eminentemente artistica.<sup>15</sup>

In questo stesso editoriale, inoltre, affiora anche un altro punto importante di quello che potremmo definire il programma di ricostruzione del paese suggerito da Mucci e dai suoi colleghi di redazione. Mi riferisco alla proposta avanzata dal «Costume» di ristrutturare il Paese in senso 'antiunitario', attraverso il potenziamento delle autonomie comunali:

Di tutti i malanni della guerra, l'Italia deve cercare se per caso non ce ne sia

<sup>14</sup> [Vello Mucci], *Editoriale*, «Il Costume politico e letterario», 21 giugno 1945, p. 1. Sulla funzione svolta dagli editoriali all'interno della rivista, leggiamo quanto scritto da Mucci ad apertura dell'ottavo numero del «Costume»: «La funzione di questi editoriali è di collegare il sommario di ogni numero del nostro bollettino al tempo particolare della data di edizione: si potrebbe dunque definirli una funzione propiziatrice» (*Editoriale*, «Il Costume politico e letterario», 18 settembre 1946, p. 49). Gli editoriali del «Costume» – a volte contenuti in poche righe, altre volte occupanti una o più colonne – furono pubblicati tutti anonimi, tuttavia è possibile ugualmente conoscere i nomi dei singoli redattori grazie alle indicazioni contenute nell'*Indice degli Autori* pubblicato nell'ultimo numero della rivista (cfr. *Indice degli Autori, dei nomi e delle idee*, «Il Costume politico e letterario», 4 maggio 1950, pp. 180-184).

<sup>15</sup> [Vello Mucci], *Editoriale*, «Il Costume politico e letterario», 30 novembre 1945, p. 17.

uno che si risolve in fortuna: tale potrebbe essere lo sgretolamento di un'artificiosa e burocratica unità, la rinascita del Paese attraverso le cellule vive del suo tessuto organico: le città. Si spiega così il nostro amore per il lavoro delle botteghe e degli studi, per la produzione qualitativa della piccola industria meccanica e agricola: e il proposito, in ciò che più direttamente ci riguarda, di mantenere, di difendere e alimentare, nella misura delle nostre forze, la civiltà letteraria dell'Italia e la lingua italiana, che è, secondo noi, l'autentica unità del Paese.<sup>16</sup>

Si tratta di una proposta originale e addirittura sorprendente per la sua attualità politica e che, in un certo senso, spiegherebbe la presenza nel «Costume» di una sorta di rubrica – *Corrispondenze* – nella quale trovano posto lettere di amici intellettuali, impegnati nella descrizione delle singole realtà cittadine o regionali dell'Italia post-bellica: ricordiamo ad esempio il *Biglietto da Messina* di Enzo Curreli,<sup>17</sup> le *Notizie dalla Basilicata* di Gian Domenico Giagni,<sup>18</sup> il *Documentario viareggino* di Mario Tobino,<sup>19</sup> la *Lettera Piemontese* di Velso Mucci,<sup>20</sup> la *Calabria, terra senza arte* di Aldo Gaetano Ferrara,<sup>21</sup> la *Sosta a Perugia* e il *Ritratto di Napoli* di Nicola Ciarletta.<sup>22</sup> Si tratta di testimonianze eterogenee, attraverso la cui lettura è possibile ricostruire un quadro abbastanza dettagliato della società italiana di quegli anni, ancora fortemente traumatizzata dagli effetti devastanti della recente esperienza bellica prima, e resistenziale poi.

Se Mario Tobino ricorda la desolazione e lo stato d'abbandono in cui versava la città di Viareggio nel settembre del '44 (*Documentario viareggino*) e Aldo Gaetano Ferrara descrive la Calabria, «terra costretta tra due

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> E. Curreli, *Biglietto da Messina*, «Il Costume politico e letterario», 29 settembre 1945, p. 12.

<sup>18</sup> G. D. Giagni, *Notizie dalla Basilicata*, «Il Costume politico e letterario», 29 settembre 1945, p. 12.

<sup>19</sup> M. Tobino, *Documentario viareggino*, «Il Costume politico e letterario», 30 novembre 1945, p. 19.

<sup>20</sup> Mucci, *Lettera piemontese*, «Il Costume politico e letterario», 28 giugno 1946, p. 43.

<sup>21</sup> A. G. Ferrara, *Calabria, terra senza arte*, «Il Costume politico e letterario», 18 settembre 1946, p. 50.

<sup>22</sup> Ciarletta, *Sosta a Perugia*, «Il Costume politico e letterario», 1 dicembre 1946, p. 58; *Ritratto di Napoli*, «Il Costume politico e letterario», 31 dicembre 1947, p. 99.

mari» nella quale «l'arte non alligna» (*Calabria terra senza arte*), una breve *Sosta a Perugia* (una «città rovesciata» che «non offre una realtà definita») diventa per Nicola Ciarletta un'occasione per riflettere sulle false illusioni e i falsi eroismi dell'ultima guerra:

Per molti secoli è durato, congiunto al culto della vita, il culto degli eroi, dei superiori alla vita. Nelle cravatte rosse della brigata umbra era un'intenzione di martirio [...]. La recente guerra non ha dato eroi ma solo autori di stragi; e questo fatto potrebbe suscitare forse, nei migliori, un nuovo tipo d'eroismo, quello della malvagità senza scampo malgrado se stessi. Nell'Umbria erano presenti ambedue gli eroismi. San Francesco aveva rinunciato alla terra distruggendo in se stesso i beni della vita, e Fortebraccio aveva conquistato varie contrade distruggendo negli altri quei medesimi beni. Ma in tutt'e due era la stessa considerazione della vita.<sup>23</sup>

Dall'amata Lucania Gian Domenico Giagni invia notizie al «Costume», ricordando l'ingombrante presenza nella sua regione dei confinati politici:

Da tutti i paesi e da tutte le borgate sono andati via gli internati [...]. I confinati rappresentavano una classe, una società, alle quali noi, a prescindere dalle nostre posizioni, legavamo i termini d'una strana superiorità.<sup>24</sup>

E in una lettera successiva – *Levi si è fermato ad Eboli* –, indirizzata all'amico e conterraneo Leonardo Sinisgalli, non esita a lanciare alcune critiche pungenti nei confronti del romanzo scritto dal più illustre tra i confinati lucani, Carlo Levi:

Quanto ha dato Levi ai nostri contadini lo racconta in sei tondo e corsivo, quanto ha ricevuto dagli stessi contadini non si sa, non ha corpo. Credi proprio, caro Leonardo, che la Lucania si scopra con il podestà sulla piazza e con il prete che parla in latino? [...] Levi ci perdonerà di tanta ingratitudine e di tanta testardaggine, noi siamo riusciti a venir fuori da Eboli, lui si è fermato proprio sotto gli Alburni e di là (o dalla camera fiorentina) ci ha fatto quella estirpazione di

<sup>23</sup> Ciarletta, *Sosta a Perugia* cit., p. 60.

<sup>24</sup> Giagni, *Notizie dalla Basilicata* cit., p. 12.

cui, ad un certo momento, parla il libro.<sup>25</sup>

Potremmo continuare con gli esempi e citare anche la *Lettera Piemontese* di Velso Mucci (che racconta il suo rientro a Torino dopo tre anni di lontananza forzata), oppure la *Lettera smarrita* di Giorgio Soavi sul declino della vita culturale fiorentina («Son dell'opinione che sia un grande sbadiglio la città di Firenze»<sup>26</sup>), ma ciò che preme sottolineare è che nel loro insieme queste testimonianze – ispirate da realtà cittadine e regionali diverse tra loro e legate all'esperienza soggettiva, personale degli scriventi – presentano un'identità di fondo nella comune esigenza di «non dimenticare» gli orrori della guerra e di fare una sorta d'ideale inventario delle ferite profonde e difficilmente rimarginabili prodotte da quest'ultima nello stesso tessuto urbano del paese oltre che nei suoi abitanti.

Nello spazio dedicato alle 'corrispondenze', tuttavia, troviamo anche testimonianze d'altro genere, lettere cioè non direttamente ispirate alla realtà italiana del dopoguerra, ma scritte da amici residenti all'estero (ricordiamo la *Lettera dalla Cina* di Stanislaw Lokuang e la *Lettera sull'Argentina* di Ignazio Weiss),<sup>27</sup> oppure contenenti suggerimenti estetici, spunti e riflessioni individuali di grande suggestione. È in questa rubrica, ad esempio, che compare una sorta di 'carteggio' ideale tra Leonardo Sinigalli e alcuni illustri interlocutori – tra i quali Fabrizio Clerici e Gianfranco Contini –<sup>28</sup> che successivamente sarà parzialmente incluso nell'e-

<sup>25</sup> Giagni, *Levi si è fermato ad Eboli* cit., p. 44.

<sup>26</sup> G. Soavi, *Lettera smarrita*, «Il Costume politico e letterario», 1 dicembre 1946, p. 60.

<sup>27</sup> S. Lokuang, *Lettera dalla Cina*, «Il Costume politico e letterario», 15 febbraio 1947, p. 67; I. Weiss, *Lettera sull'Argentina*, «Il Costume politico e letterario», 16 luglio 1947, p. 82.

<sup>28</sup> Cfr. L. Sinigalli, *Lettera per Milano* (a F. Clerici), «Il Costume politico e letterario», 28 luglio 1945, p. 6 e *Lettera per Friburgo Svizzera o per Domodossola* (a G. Contini), «Il Costume politico e letterario», 29 settembre 1945, p. 10. La *Lettera per Friburgo* sarà ripubblicata da Sinigalli nella II e nella III edizione del *Furor mathematicus* – Milano 1950; Torino 1967 – col titolo *Seconda lettera a Gianfranco Contini*. Nella II e nella III edizione del *Furor* saranno ripubblicate anche la lettera *A una laureanda in architettura* («Il Costume politico e letterario», 30 novembre 1945), le *Noterelle di ottica* (*Ibidem*) e il saggio *Poetica di Leonardo e altri propositi* («Il Costume politico e letterario», 18 settembre 1946). Ricordiamo, inoltre, che sulle pagine del «Costume» apparve per la prima volta – diviso in quattro parti – anche l'importante saggio sinigalliano *Intorno alla figura*

dizione mondadoriana del *Furor mathematicus* (1950).

Anche se non possiamo parlare, a proposito del «Costume», di una vera e propria rubricazione, ovvero di una regolare distribuzione degli articoli in rubriche fisse, è pur vero che ricorrono in modo costante in tutti i numeri alcuni 'appuntamenti culturali' attraverso i quali è possibile ricostruire la fisionomia della rivista, i suoi caratteri e le sue finalità: mi riferisco, oltre alla già citata *Corrispondenze*, ad altri due spazi: *Marginalia* (note, riflessioni, frammenti di scrittura su questioni 'marginali' di ordine filosofico, estetico, letterario) e *Ultim'ora* (per lo più lettere al «Costume», comunicati redazionali, ringraziamenti pubblici e notizie, appunto, 'dell'ultima ora'). A questi due vanno aggiunti poi altri quattro appuntamenti che però non ricorrono con la medesima frequenza e regolarità in tutti i numeri della rivista: *Letture* (recensioni di opere di narrativa e di saggistica), *Segnalazioni* (indicazione di episodi culturalmente rilevanti e aggiornamento sulle ultime novità librarie), *Auditorium* (recensioni di lavori musicali), *Piccola posta* (lettere e messaggi dagli amici del «Costume»). Considerata nel suo insieme, quindi, la rivista si presenta come un bollettino continuamente aggiornato sugli eventi culturali più rilevanti e in costante dialogo, attraverso una fitta corrispondenza, con il pubblico dei lettori. Non mancano, naturalmente delle pagine più squisitamente letterarie, contenenti prose autobiografiche, traduzioni, poesie, racconti (pubblicati questi ultimi quasi sempre in appendice).<sup>29</sup>

Un discorso a parte merita, infine, per la sua fecondità teorica, la rubrica *Marginalia*, nella quale trovano spazio 'taccuini' filosofici, consi-

*del poeta* («Il Costume politico e letterario», 1 dicembre 1946, 15 febbraio, 3 maggio, 16 luglio 1947), ripubblicato in R. Aymone (a cura di), *Intorno alla figura del poeta e altri scritti*, Cava dei Tirreni 1994, pp. 11-34. In questo stesso volumetto, inoltre, comparve anche la prosa *La serpapinta e la rosalonga*, pubblicata come introduzione alle *Poesie lucane* ne «Il Costume politico e letterario», 31 dicembre 1947.

<sup>29</sup> A proposito dei numerosi ed eterogenei contributi letterari pubblicati dal «Costume», ricordiamo un breve comunicato redazionale del dicembre del '46, nel quale si lamenta lo scarso livello artistico delle «molte liriche» e dei «molti raccontini» inviati alla rivista da ogni parte d'Italia: «O allora sono esercitazioni scolastiche da maestri elementari o da professorini di mezza tacca, avidi di sconvolgere il mondo e incapaci di rivoltare un pensiero, una parola. È l'Europa cosiddetta colta che se ne va in sospiri e in tesi di laurea!» (*Il segretario di redazione comunica tra l'altro*, «Il Costume politico e letterario», 1 dicembre 1946, p. 60).



derazioni di natura estetica (ad esempio sul rapporto tra letteratura e filosofia, sulla natura della poesia, etc.) e molte riflessioni individuali a volte racchiuse in appena due o tre righe. Prendiamo in considerazione, ad esempio, il settimo numero del «Costume» (28 giugno 1946), nel quale la rubrica *Marginalia* è interamente occupata da due riflessioni di Nicola Ciarletta sui concetti di «ambiguità» e di «libertà»:

AMBIGUITÀ. – [...] Condannato all'unilateralità, ad essere l'elemento parziale di un dualismo epidemico, l'uomo diventa equivoco, si presta al giuoco del *due*: s'inventa due nature, una interna e una esterna, inventa due mondi, quello suo e quello degli altri [...]. Inventa la parola *altro*, al quale imputa di essere esterno, quantitativo, disperso nello spazio; mentre lui si qualifica nel tempo, totale, conclusivo, inebriante.

LA LIBERTÀ. – [...] Di solito ci si vergogna della propria libertà. Si commettono a volte dei delitti per nascerla. Perché quando si dice libertà si pensa generalmente a uno spettacolo osceno; anche volendo glorificarla, non ci si può inibire questa impudica figurazione che assimila la libertà a uno sconfinamento.<sup>30</sup>

Altre volte le riflessioni si susseguono 'rimbalzando' da un autore all'altro e stimolando una sorta di confronto, di dialogo a più voci tra i quattro compilatori della rivista ('I Costumati', 'Gli Scostumati' o 'Gli Osservatori', come amavano definirsi Mucci, Ciarletta, Sinisgalli e Ferrara, a seconda delle circostanze).

Nel terzo numero della rivista (29 settembre 1945), troviamo ad esempio, sotto il titolo *Variazioni sulla mano sinistra*, due riflessioni di Sinisgalli e di Ciarletta, che – come dichiarò successivamente quest'ultimo – furono portate simultaneamente in redazione «senza averle per niente concertate» («ci pensammo indipendentemente l'uno dall'altro, ognuno aveva scritto la sua per suo conto, senza dir niente all'altro»<sup>31</sup>). Vale la pena citarle integralmente per la loro originalità, oltre che per la sorprendente somiglianza concettuale che renderebbe difficile, se non vi

<sup>30</sup> N.C., *Ambiguità; La libertà*, «Il Costume politico e letterario», 28 giugno 1946, p. 48.

<sup>31</sup> Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»* cit., p. 155.

fosse l'indicazione, individuare i rispettivi autori:

A chi volesse definire una tecnica delle insurrezioni, suggeriamo di sperimentare, di osservare con attenzione, i movimenti delle nostre due mani: la destra, reazionaria, addomesticata e vittima col passare degli anni di un certo automatismo, la mancina apparentemente inerte, cieca, ma capace di gesti imprevedibili, di impeti rivoluzionari. La storia come gli orologi, sembra visibilmente spinta verso la monotonia, sembra rifiutare i movimenti 'all'indietro'. Ma il meccanismo della storia non può essere differente da quello degli orologi: molti eventi, come molte ruote, devono avere, per garantire la vita di tutto l'organismo, un movimento sinistrorso. (L. S.)

Avete mai osservato i movimenti della mano sinistra – in una persona normale, non in un mancino, s'intende? Sono movimenti accessori, ausiliari. Alla mano destra spettano per destinazione i movimenti più importanti: la destra porta il cucchiaio in bocca, la destra scrive, la destra compie atti di forza: la sinistra aiuta. Talché la destra giunge a poco a poco all'abitudine dei suoi gesti, che finisce col compiere quasi distrattamente. E la sinistra, per la sua parte, si abitua a prestare ausilio. Ma se talora la sinistra scatta e compie i gesti destinati alla destra, lo fa con tale violenza e novità da umiliare la destra. La sinistra è naturalmente progressiva, perché è originale, non è mai automatica. Guai però se la sinistra si abitua a compiere quei gesti che le sono inibiti; diventa più conservatrice che la mano destra. La rivoluzione si converte in riformismo. (N.C.)<sup>32</sup>

La rubrica *Marginalia* è ricca di riflessioni di questo genere, molte delle quali appartengono ai quattro redattori della rivista, altre a collaboratori occasionali come Claudio Claudì, Camillo Sbarbaro, Enzo Curreli,<sup>33</sup> ed altri amici del «Costume».

Se fin qui abbiamo analizzato la rivista di Mucci, prendendone in considerazione soprattutto l'aspetto contenutistico e cercando di individuarne i principali ambiti tematici, vale la pena, ora, accennare anche all'aspetto

<sup>32</sup> L.S., N.C., *Variazioni sulla mano sinistra*, «Il Costume politico e letterario», 29 settembre 1945, p. 16.

<sup>33</sup> Di Claudio Claudì cfr.: *Certezza*, «Il Costume politico e letterario», 29 settembre 1945, p. 15; *Conoscenza e creazione*, «Il Costume politico e letterario», 30 novembre 1945, p. 24; *Volontà*, «Il Costume politico e letterario», 27 gennaio 1946, p. 31. Di Camillo Sbarbaro cfr. *Trucioli*, «Il Costume politico e letterario», 31 marzo 1948, p. 110. Di Enzo Curreli cfr. *Incontri*, «Il Costume politico e letterario», 30 novembre 1945, p. 2.

formale, grafico della rivista, ugualmente originale e degno di nota, pur se lontano da sperimentalismi e innovazioni pure presenti in riviste coeve.

Se guardiamo, infatti, al progetto grafico del «Costume», alla «tradizionale forma mutuata dalla “Ronda”», alla fitta impaginazione «in tripla e talora in quadrupla colonna, con pochissime illustrazioni»,<sup>34</sup> alla stessa denominazione della testata, i cui caratteri «tra l'aldino e il bodoniano furono composti da Mino Maccari»,<sup>35</sup> ci rendiamo conto della distanza che separa, ad esempio, la rivista di Mucci – col suo stile raffinato di sapore ottocentesco – dallo sperimentalismo grafico di stile europeo proposto da Albe Steiner sulle pagine del «Politecnico».<sup>36</sup>

Nicola Cirletta, nel ricordare l'atto di nascita del «Costume» (progettato con Mucci «fin dal settembre del '44»), teneva a sottolineare appunto il «carattere artigianale» e assolutamente tradizionale della rivista, che «bandì rigorosamente le illustrazioni»:

«Il costume» è un giornale che Velso Mucci ed io venimmo concertando fin dal settembre del 1944 [...] e che vide la luce il 21 giugno 1945. La denominazione esatta della testata è *Il costume*, con l'articolo: volutamente di tipo ottocentesco [...] scritto, composto e amministrato esclusivamente da noi due, con l'apporto spontaneo di collaboratori che di volta in volta ci sceglievamo e che ci erano amici, il giornale non perse mai quel suo carattere per così dire artigianale [...]. Tutto scritto, bandì rigorosamente le illustrazioni, che comparvero solo alla fine per una ragione evocativa e autobiografica.<sup>37</sup>

Il poco spazio concesso alle illustrazioni, tuttavia, non deve indurci a

<sup>34</sup> «Dalla grafica dei surrealisti alla tradizionale forma mutuata dalla «Ronda»: dal giugno 1945 al maggio 1950, [Mucci] realizza in proprio il «Costume politico e letterario», una rivista severa ed austera, fittamente impaginata in tripla e talora quadrupla colonna, con pochissime illustrazioni (quasi sempre disegni degli amici pittori)» (Pepi, *Ritratti di critici contemporanei*. Velso Mucci cit., p. 567).

<sup>35</sup> Cfr. Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»* cit., p. 152.

<sup>36</sup> Cfr. M. Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e struttura di una rivista*, Venezia 1984, pp. 195-199.

<sup>37</sup> Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»* cit., pp. 151-152. Le poche illustrazioni pubblicate dalla rivista sono contenute tutte negli ultimi due numeri del 1950 e consistono nella riproduzione di disegni (ritratti e caricature) realizzati da De Chirico, Maccari e altri artisti amici di Mucci (cfr. *Archivio del «Costume»*, «Il Costume politico e letterario», 12 gennaio 1950 e 4 maggio 1950).

pensare che Mucci considerasse l'arte come un fattore culturale secondario rispetto alla letteratura o alla filosofia; anzi, a testimonianza di «un'assidua e naturale interdisciplinarietà tra la cultura e le arti», il «Costume» produsse al suo interno, tra la fine del '44 e gli inizi del '45, il raffinatissimo *Concilium Lithographicum*, ovvero una preziosa serie di cartelle litografiche (in tutto diciassette) «ciascuna contenente una coppia di scrittore e pittore». <sup>38</sup> Con l'indispensabile complicità di Mino Maccari, Mucci riuscì a coinvolgere nell'iniziativa i suoi amici poeti e pittori, invitandoli, «dopo aver ognuno scelto l'amico, a dialogare con lui sulla pietra con un testo poetico e con la preziosità del segno». <sup>39</sup>

Quelle affinità faranno incontrare Mucci e Maccari, Cardarelli e Carrà, Montano e Savinio, Sinisgalli e Donghi, Ciarletta e Omiccioli, Ungaretti e Fazzini, Barilli e De Chirico. <sup>40</sup>

Il progetto grafico, «volutamente di tipo ottocentesco», scelto da Mucci per la propria rivista – la cui realizzazione pratica fu affidata a Mino Maccari (che nelle pagine graffianti de «Il Selvaggio» aveva dato prova di grande originalità inventiva) <sup>41</sup> – non era naturalmente fine a se stesso, bensì perfettamente funzionale al tipo d'impostazione teorica, improntata ad un'estrema austerità e severità di tono, attribuita da Mucci al proprio giornale:

<sup>38</sup> Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»* cit., p. 158. Leggiamo quanto scrisse nel '65 Giorgia de Cousandier a proposito di questa originale iniziativa promossa dal «Costume»: «Poi venne l'idea del *Concilium lithographicum*. Si trattava di cartelle che contenevano una litografia con una poesia inedita manoscritta. Mucci comprò un torchio, lo installò in Via Margutta nella bottega del padre di Omiccioli e si mise a lavoro. Ogni cartella che usciva da quel torchio segnava per noi un avvenimento di eccezione» (*Ricordo di Velso Mucci* cit., p. 59)

<sup>39</sup> Pepi, *Ritratti di critici contemporanei*. *Velso Mucci* cit., p. 567.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Sul «Selvaggio» di Maccari cfr. R. Bertacchini, *Consenso e fronda nelle riviste di Strapaese, «Il Selvaggio» e «L'Italiano»*, in *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani. Storia, ideologia e cultura*, Firenze 1980, pp. 169-175. Nicola Ciarletta racconta che molti chili di carta del cessato «Selvaggio» furono utilizzati per la stampa del *Concilium Lithographicum* (Cfr. Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»* cit., pp. 152-158).

E il lettore ci scusi se i corpi tipografici del nostro bollettino ci vietano di dare maggior risalto ottico a quanto stiamo dicendo e se egli si sarà dovuto guadagnare qualche dichiarazioncella nient'affatto sensazionale attraverso vaste catene di frasi, atteso ch'egli abbia avuto la pazienza di arrivare fin qui. Il fatto si è che l'intenzione più diffusa tra i redattori di questo bollettino è di sentire il linguaggio nella sua efficienza originaria e congeniale, che nega alle parole il pregio puramente estetico e riduce al silenzio, precipitandoli nella pratica, i significati presunti della terminologia. [...] Questo criterio che è *logico* e toglie via come orpello critico ogni considerazione puramente *estetica*, è il solo che possa darci una misura efficace del bello, perché è il criterio della naturalezza e dell'eleganza scevra da inutili incanti formali.<sup>42</sup>

Sempre attraverso il suo particolare linguaggio grafico di sapore «antico», «Il Costume», inoltre, rivelava «a colpo d'occhio» il proprio legame con la tradizione letteraria italiana (soprattutto con Vico, con il Leopardi «realistico», e più vicini nel tempo, con l'esperienza della «Ronda» e degli ermetici), con la quale si credeva fosse indispensabile confrontarsi per dar vita ad un nuovo tipo di letteratura «che esprimesse la realtà nazionale»:

«Costume» nuovo in campo letterario significava anche, pur rimanendo all'interno dell'insegnamento cardarelliano (e del Leopardi 'realistico'), delineare i tratti di una letteratura che esprimesse la realtà nazionale, porsi le avanguardie letterarie e artistiche europee come obiettivo finale che non avrebbe dovuto e potuto fare a meno di confrontarsi sia pure criticamente con la tradizione letteraria del nostro paese. E la «Ronda» e l'ermetismo erano parte viva di quella tradizione.<sup>43</sup>

Nel *Bilancio letterario* stilato dalla redazione del «Costume» nel dicembre del 1947 (al termine di «tre anni di lavoro») troviamo espresse con grande lucidità e chiarezza, le ragioni teoriche della rivista e soprattutto l'orientamento manifestato da quest'ultima in campo linguistico e letterario. È evidente, innanzitutto, l'appello all'«oggettività» e alla «con-

<sup>42</sup> [Vello Mucci], *Bilancio letterario*, «Il Costume politico e letterario», 31 dicembre 1947, p. 97.

<sup>43</sup> Pepi, *Ritratti di critici contemporanei*. Vello Mucci cit., p. 567.

cretezza» del linguaggio contro l'abuso del «sogettivismo lirico che ha ridotto la lingua a un'illusione ambigua e frivola di poteri creativi» e, in secondo luogo, il richiamo a Vico e a Leopardi, ritenuti «i moderni maestri di questo senso reale del linguaggio». <sup>44</sup> Più avanti si fa riferimento al lavoro della «Ronda», alla quale viene attribuito il merito di aver reagito ad un «ventennio di culturalismo sfrenato» e di essersi mantenuta fedele alla «teoria leopardiana dell'eleganza»:

Qui è giusto ricordare il lavoro della «Ronda», la rivista letteraria che dal 1919 al 1923, dopo un ventennio di culturalismo sfrenato, di criticismo e di storicismo interrotto da oasi animistiche, etiche e patetiche, molto semplicemente non riconobbe «altro obbligo e altro dovere fuorché quello di scrivere il buon eloquio familiare raccolto sulla bocca dei nostri padri»; e si tenne fedele alla teoria leopardiana dell'eleganza. <sup>45</sup>

A capitolisti ed ermetici, invece, è rivolta l'accusa di aver frainteso le «nuove eleganze» proposte dai rondisti:

Che poi le «nuove eleganze» di cui quegli scrittori si fecero maestri, siano decadute nei successori a un riguardo formale sempre più snervato fino a diventare futile, ciò va addebitato a una manchevole considerazione di Leopardi. Il leopardismo dei capitolisti e degli ermetici, per intenderci, si fonda su qualche movenza di prosa, su qualche immagine di dettaglio e su alcune finezze di canto del grande poeta. <sup>46</sup>

Più che l'indicazione di eventuali modelli culturali cui far riferimento in vista della creazione di una nuova letteratura nazionale, ciò che maggiormente preme ai redattori di questo «bilancio letterario» è sottolineare l'assoluta indipendenza e imparzialità della rivista, apertamente contraria alla pubblicazione di programmi o manifesti e quindi all'elaborazione di

<sup>44</sup> [Velso Mucci], *Bilancio letterario* cit., p. 97.

<sup>45</sup> *Ibidem*. Sulla funzione culturale esercitata dalla «Ronda» negli anni del primo dopoguerra, cfr. Antonio Saccone, *Le riviste del Novecento*, in AA.VV., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, IV, Torino 1996, pp. 154-156.

<sup>46</sup> [Velso Mucci], *Bilancio letterario* cit., p. 97.

una propria linea culturale:

Con queste divagazioni e con quelle che seguiranno, il lettore benevolo avrà capito perché noi non potessimo rivelare tre anni fa – come non possiamo adesso – uno di quei programmi o manifesti di cui è stato facilmente prodigo l'inizio del secolo [...]. Tuttavia qualcuno s'è meravigliato che noi senza programma in facciata, dimostrassimo poi nell'interno un minimo di coerenza e in certe occasioni polemiche addirittura una sicurezza improvvisa, tale da far sospettare il possesso di chissà quale verità ciclica e inconfessata. Bubbolo! Non si confonda una modesta preparazione tecnica, un impegno a tener saldi i piedi sulla terra, con una verità segreta.<sup>47</sup>

Che poi – nonostante le reiterate dichiarazioni di neutralità ideologica – le idee professate da Ciarletta, Mucci e Ferrara («Sinisgalli rimase indipendente») rivelassero «una chiara ascendenza cattolico-comunista» (che condusse poi «ad un definitivo approdo al Comunismo»<sup>48</sup>), ciò non significa che la rivista non fosse egualmente aperta ai contributi teorici o letterari di intellettuali provenienti da posizioni politiche differenti:

Ecco perché non c'è persona di quel tempo che non abbia collaborato al «Costume», tra letterati, storici, poeti, professori, politici, artigiani, operai e via dicendo. Nella 'simpatia' della collaborazione, ognuno portava al «Costume» il calore delle sue idee personali: il che lungi dall'appiattirsi in un anonimo pluralismo, generava – nel confronto continuo con le idee da noi professate – un vitalissimo discorso.<sup>49</sup>

Si potrebbe citare ad esempio il caso di Sebastiano Timpanaro che in una *Lettera al «Costume»*, datata «Pisa, 31 dicembre 1945», esprimeva il proprio favore nei confronti della pubblicazione («molto seria e originale») e prometteva la propria collaborazione ad essa, nonostante una certa diffidenza nutrita nei confronti delle tendenze politico-ideologiche espresse dai redattori della rivista:

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»*, cit., p. 157.

<sup>49</sup> *Ibidem.* Anche Giorgia de Cousandier ricorda che nella «cerchia dei letterati romani divenne un privilegio» collaborare alla rivista di Mucci (*Ricordo di Vello Mucci* cit., pp. 59-60).

Cari amici ho ricevuto i quattro numeri del «Costume» e vi ringrazio. Li ho appena scorsi ma mi hanno fatto la migliore impressione. [...] Oggi di riviste ce ne sono troppe ma nessuno direbbe che «Il Costume» sia superfluo. Ha una fisionomia e un compito suo, e merita ogni simpatia. Molto volentieri manderò qualcosa se mi riuscirà di trovare il tono adatto. S'intende che non in tutto sono d'accordo con voi. Sono così radicalmente di sinistra che, secondo me, i più oggi, voi compresi, vanno troppo a destra.<sup>50</sup>

A coloro che avevano tacciato «Il Costume» e i suoi redattori di ambiguità e di incoerenza ideologica, i «Costumati» rispondevano, nel dicembre del '46, con un *Avviso al lettore* contenente un'appassionata difesa della rivista, il cui punto di maggior forza era costituito proprio dalle sue «intime e inconciliabili contrarietà»:

Al lettore accorto non saranno sfuggite alcune ben radicate incompatibilità di principio e di forma che questo bollettino si cova in petto ormai da un anno e mezzo, senza infingimenti di sorta e senza il minimo tentativo di conciliare le interne, saldissime opposizioni. Che non si tratti di superficiali divergenze, facilmente accomodabili o almeno occultabili, lo mostra il fatto che questo bollettino continua a trarre le sue ragioni e le sue forze proprio da quelle intime e inconciliabili contrarietà. [...] Nel secolo di tutte le sintesi [...]; nel secolo del doppio giuoco [...], noi restiamo nelle nostre radicali incompatibilità. In tutte quelle che si possono comunque chiamare le antinomie della società moderna – cristianesimo e comunismo, borghesia e proletariato, libertà individuale e bisogno universale – [...] noi continueremo a tenerci ben saldi nelle nostre opposizioni; e cercheremo nel dialogo aperto a tutti, sotto gli occhi di tutti, non la conciliazione, ma l'exasperazione dei conflitti.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> S. Timpanaro, *Lettera al «Costume»*, «Il Costume politico e letterario», 27 gennaio 1946, p. 28. Riportiamo di seguito uno stralcio della risposta scritta dai redattori del «Costume» e pubblicata in calce alla lettera di Timpanaro: «Ringraziamo Timpanaro per le parole lusinghiere indirizzate al «Costume», e soprattutto per l'attenzione polemica con cui ci legge. polemica vera e costruttiva, quale noi ci proponiamo di suscitare. È infatti nelle intenzioni del «Costume» di discutere sugli argomenti e non lasciarli inaridire come delle esercitazioni accademiche. È ovvio che «Il Costume» non è l'oracolo; è invece un giornale che si pone sinceramente certi problemi di particolare interesse per l'ora presente, e cerca di risolverli fin dove può con le sue forze, sollecitando dai lettori un'assidua collaborazione, come in un dialogo aperto senza termine con loro» («Il Costume politico e letterario», 27 gennaio 1946, p. 28).

<sup>51</sup> I Costumati, *Avviso al lettore*, «Il Costume politico e letterario», 1 dicembre 1946, p. 60.



La principale ambizione di Mucci e compagni, in definitiva, era quella di dar vita, attraverso le pagine della rivista, ad un dialogo aperto e amichevole tra uomini di cultura, scrittori, filosofi, poeti, provenienti da esperienze politiche e letterarie anche profondamente diverse tra loro.

Come ha scritto Renzo Pepi in proposito «tutti erano accettati, purché avessero qualcosa da dire»:

Non dovrà poi stupire se la rivista abbia calorosamente ospitato anche 'vecchi arnesi' del trascorso regime, incluso qualche nostalgico monarchico. Tutti erano accettati, purché avessero qualcosa da dire, si proponessero di fare i conti con il passato per ricostruire moralmente e culturalmente il Paese, appunto nell'intento di ricreare un nuovo 'costume'. Ma questo sarebbe potuto essere veramente nuovo soltanto se si fosse rivolto ad un tempo alla letteratura e alla politica, in uno slancio generoso che richiama il contemporaneo impeto di Vittorini.<sup>52</sup>

L'accento di Pepi alla contemporanea esperienza di Vittorini, e allo «slancio generoso» mostrato da quest'ultimo a favore di una collaborazione di tipo nuovo tra intellettuali e società civile, impone a questo punto un confronto sia pure veloce tra la rivista di Mucci e «Il Politecnico».

Per quanto concerne l'aspetto puramente formale – le scelte grafiche, il tipo d'impaginazione, etc. – già abbiamo detto della distanza che separa l'austero «Costume» di Mucci dallo sperimentalismo della rivista vittoriniana. Quella distanza si accentua ulteriormente se guardiamo poi all'impostazione ideologica attribuita alle due riviste dai rispettivi direttori e alla diversa posizione assunta dai due intellettuali comunisti nei confronti della politica culturale del Partito:

Nel «Costume» i 'furori' e gli sperimentalismi dovevano inquadarsi in una cornice ben definita [...], quella rappresentata dalla «insostituibile e necessaria» esistenza, anche nel campo culturale, della «direzione dell'apparato egemonico del partito della classe operaia».<sup>53</sup>

In aperto contrasto con la proposta vittoriniana di una «nuova cultura»

<sup>52</sup> Pepi, *Ritratti di critici contemporanei*. Vello Mucci cit., p. 568.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 568.

ideologicamente indipendente, refrattaria ad «ogni subordinazione strumentale [...] alle ragioni della propaganda politica»,<sup>54</sup> Mucci riteneva indispensabile la funzione-guida del Partito Comunista anche nell'orientare le scelte letterarie ed artistiche degli intellettuali cosiddetti 'di sinistra'. Pertanto – nonostante la contiguità ideologica tra le due riviste e il comune richiamo alla responsabilità sociale e politica degli intellettuali – fu inevitabile da parte di Mucci e dei redattori del «Costume», un presa di posizione polemica nei confronti del «Politecnico» e della sua «linea sperimentale, illuministica, cosmopolita»:<sup>55</sup>

Da un anno in qua, le risposte a Elio Vittorini sono di moda e, in certi casi, di rigore. [...] Come è noto, il Vittorini fa da qualche anno un giornale: «Politecnico». Perché egli abbia creduto bene di riesumare la vecchia testata di Cattaneo, si capisce solo pensando al fascino generico delle cose dell'Ottocento. [...] il romanziere Vittorini si è preoccupato di mettere la propria cultura al corrente di un pubblico nuovo e, come si dice oggi, progressista. E qui si tocca il punto: non *quale* pubblico, ma *quale cultura*? Era naturale che con tutte le migliori intenzioni politiche, ma con uno scarso esame critico e una totale assenza di processo logico, il Vittorini, credendo di compiere sforzi lodevoli per far entrare il più numeroso e nuovo pubblico nel teatro della 'sua' cultura, venisse ad urtare malamente proprio la 'politica'. Di qui le molte risposte. Perché quell'idea di cultura è ciò che di meno dialettico, di più decadente e borghese possa darsi per un comunista.<sup>56</sup>

Il passo appena citato è tratto da un intervento pubblicato nell'ottobre del '47 sul «Costume» (firmato 'Gli Ossevatori'), con il quale Mucci, Ciarletta e Ferrara intendevano chiarire la propria posizione nell'ambito del dibattito sui rapporti tra politica e cultura apertosi l'anno precedente in seguito alla polemica Vittorini-Togliatti. L'intervento – che prende le mosse da tre lettere indirizzate a Vittorini firmate da Palmiro Togliatti («Rinascita», ottobre 1946), Felice Platone («Rinascita», luglio 1947) e Aldo Gaetano Ferrara («Alfabeto», agosto 1947) – contiene un attacco

<sup>54</sup> Cfr. Saccone, *Le riviste del Novecento* cit., p. 171

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Gli Osservatori, *Qualcuno ha risposto a Vittorini*, «Il Costume politico e letterario», 2 ottobre 1947, p. 91.

polemico durissimo (anche se un po' troppo sbrigativo) nei confronti dell'ideologia vittoriniana e della stessa idea di cultura elaborata dallo scrittore siciliano, ritenuta assolutamente priva di «forza dialettica» e di «controllo critico»:

Pare incredibile che Vittorini non abbia ancora capito [...] che il Partito comunista non intende dirigere la cultura, ma questo pretende: che gli uomini di cultura la dirigano, invece che restarne in balla. Tutte le inquietudini e le trepidazioni di Vittorini e compagni dimostrano ch'essi hanno a cuore le sorti della cultura pura, della cultura per la cultura, di quel culturalismo il quale è naturalmente in crisi. Qui non si vede più alcuna differenza tra le ansie di Vittorini e quelle di Anceschi, di Angioletti. Ma Angioletti e Anceschi stanno al loro posto, mentre Vittorini è uno spostato politico.<sup>57</sup>

L'ortodossia politica di Mucci, la sua fedeltà alla linea politico-culturale elaborata dal Partito Comunista, se da un lato non costituì un vero limite per la rivista (la quale, come è già stato detto, «al di là di qualche velleitario quanto ingannevole enunciato [...] fu indipendente e non organica a nessuno»),<sup>58</sup> costò cara al suo inquieto direttore, del quale, negli anni successivi, si colse proprio «l'aspetto più radicale e 'politico'»:

Qui risiede la sua coerenza ma anche il suo difetto, che di lì a venire lo portò a giudicare troppo ideologicamente la realtà del tempo. Sta qui quel tanto di dogmatismo e di fedeltà all'ortodossia. Ma chi lo ha ben frequentato, sa però quanto gli costasse (più in termini morali che politici) ricoprire quel ruolo, quel volontaristico porre argini contro il pericolo 'clerico-fascista'<sup>59</sup> e poi 'riformista'

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>58</sup> Pepi, *Ritratti di critici contemporanei*. Velso Mucci cit., p. 568.

<sup>59</sup> Per conoscere quale fosse l'opinione di Mucci riguardo ai controversi rapporti, in Italia, tra Chiesa cattolica e intellettuali comunisti, leggiamo l'editoriale pubblicato nel numero di ottobre del 1947: «Ma non si voglia far credere che questi due istituti – la chiesa e il comunismo – siano gli antagonisti protagonisti, l'acqua santa e il diavolo, della storia dei nostri anni: ché anzi il vero, invadente protagonista è la massa paurosa degli 'spiriti' scatenati; e quegli istituti hanno l'aria, specialmente in Italia [...], di palafitte più o meno salde in mezzo a un lago in tempesta. Ora, è proprio in Italia, che agl'intellettuali è riservato un compito delicatamente e rischiosamente pratico e d'importanza mondiale in questo momento: che la teologia cattolica non faccia da baldacchino alla reazione mondiale, e che la sottostruttura sociale del paese, mediante un'ideologia materialistica concreta e aderente alla condizione locale, si elevi a struttura» (*Editoriale*, «Il Costume politico e

nell'Italia della ricostruzione e del miracolo economico.<sup>60</sup>

Nel 1950, dopo appena un quinquennio di vita, cessano le pubblicazioni del «Costume». I numeri usciti nelle ultime due annate «Mucci se li fece tutti da sé»,<sup>61</sup> non potendo più contare ormai sulla preziosa collaborazione di Sinisgalli (dal '48 direttore di «Pirelli») e di Ciarletta e Ferrara che lasciarono la redazione della rivista nel '49. Prima di chiudere i battenti, però, «Il Costume» si fece promotore di un'ultima importante iniziativa culturale, con la quale la rivista raggiungeva «il traguardo più ambito, nell'intento di avvicinare marxismo e idealismo».<sup>62</sup> mi riferisco all'organizzazione del Congresso di studi hegeliano-marxistici (Roma, 27-29 maggio 1948), promosso dal «Costume» in collaborazione con l'Istituto di Filosofia del Diritto dell'Università di Roma. La rivista darà ampio spazio e risalto al Convegno, pubblicando i lavori dei relatori e un resoconto dettagliato delle singole sedute congressuali.<sup>63</sup>

Nicola Ciarletta così ricorda «quelle tre memorabili giornate»:

nel '48, anno cruciale delle elezioni politiche – quando Marx, nonostante conosciuto poco o niente, era addirittura misconosciuto – [«Il Costume»] organizzò un Congresso di Studi hegeliano-marxistici che, indagando la genesi e le differenze specifiche dei due pensatori, intendeva fare il punto proprio su Marx. E – si noti – esso ebbe luogo all'Università di Roma nella sede dell'Istituto di Filosofia del Diritto della Facoltà di Giurisprudenza, che era diretto dal prof. Widar Cesarini Sforza. Alla illuminata e sollecita solidarietà di questo insigne studioso, di cui io ero allora assistente volontario, si dovè, quindi, se il «Costume» poté dar vita a quelle tre memorabili giornate, che rappresentarono oltretutto l'abbivio degli studi marxistici in Italia.<sup>64</sup>

Ricorriamo ancora una volta, infine, ad una testimonianza di Nicola Ciarletta per comprendere le ragioni della chiusura di una rivista che pure

letterario», 2 ottobre 1947, p. 90).

<sup>60</sup> Pepi, *Ritratti di critici contemporanei. Velso Mucci* cit., p. 568.

<sup>61</sup> Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»* cit., p. 159.

<sup>62</sup> Pepi, *Ritratti di critici contemporanei. Velso Mucci* cit., p. 568.

<sup>63</sup> Cfr. i numeri del «Costume» usciti il 12 maggio e il 23 ottobre 1948.

<sup>64</sup> Ciarletta, *Sinisgalli e il «Costume»* cit., p. 159.

aveva riscosso sino ad allora numerosi consensi, riuscendo ad inserirsi a pieno titolo nel dibattito culturale, morale e politico del dopoguerra:

È che cominciavano allora i «boom», *boom* del benessere, *boom* della droga, un séguito di *boom* che arriva galoppante fino all'attuale *boom* della cultura (mistificante confusione d'una rivoluzione proletaria e d'una rivoluzione industriale) e, in Italia, certo ma forse nel mondo intero s'andava realizzando un presagio ch'era contenuto in un titolo famoso di Alfonso Gatto: *Morto ai paesi*, e così si disperdeva il calore di fuochi originari, cessavano le differenze, e ognuno tornava ad appartarsi. La cessazione delle differenze non recava l'unificazione sperata, anzi accresceva la frantumazione del *coro* umano; l'indifferenziazione generava ulteriori separazioni; un provincialismo nuovo, appiattito all'estero sull'irretirsi di frasi sofisticate e lastricato all'interno di malizia come l'inferno pascaliano, prendeva il posto del vecchio che coi suoi sermoni si tirava dietro la sua grottesca ingenuità.<sup>65</sup>

Non motivazioni individuali, quindi, ma trasformazioni epocali determinarono il lento e progressivo esaurirsi di un'importante impresa culturale quale fu senz'altro il «Costume» di Mucci: «e i *Costumati* [...] tornavano eremiti a meditare in solitudine».<sup>66</sup>

<sup>65</sup> *Ibidem.*

<sup>66</sup> *Ibidem.*

## Nota all'indice

L'indice de «Il Costume politico e letterario», di seguito riportato, pur essendo stato redatto sulla scorta dei *Sommari* posti ad apertura di ciascun numero della rivista, contiene rispetto a quelli un maggior numero di informazioni riguardo alla presenza e alla distribuzione dei singoli testi (saggi, articoli, poesie, lettere, note anonime, etc.), i cui titoli sono stati riportati integralmente e con l'indicazione degli eventuali sottotitoli. In molti casi si è tenuto conto anche delle notizie contenute nell'*Indice degli Autori, dei nomi e delle idee* pubblicato nell'ultimo numero del «Costume» del 4 maggio 1950.

Nei casi di testi riuniti in rubriche – *Corrispondenze, Marginalia, Letture, Segnalazioni, Auditorium, Piccola posta*, etc. -, poiché queste ultime non ricorrono in modo regolare e con la medesima frequenza in ogni numero della rivista, si è scelto di ripetere il titolo delle rubriche per ogni testo.

Riguardo alle numerose lettere pubblicate dalla rivista, i nomi dei destinatari (laddove siano presenti) sono stati riportati tra parentesi tonde. Sono state utilizzate le parentesi quadre, invece, per indicare gli autori degli editoriali, tutti anonimi, e per segnalare la presenza nella rivista di testi poetici o di illustrazioni.

## Indice de «Il Costume politico e letterario» (Roma, 1945-1950)

Redazione e Amministrazione: Velso Mucci, Dora Broussard, Leonardo Sinigalli, Nicola Ciarletta, Aldo Gaetano Ferrara.

## Roma, 21 giugno 1945

[Velso Mucci], *Editoriale*, p. 1

N.C., *Pretesti (Istinti di due guerre, Qual'è la vera sinistra, Realismo italiano)*, p. 1

Velso Mucci, *Le generazioni letterarie in Italia (1-2)*, p. 1

A.R., *Lettera da Nuova York* (sul neorealismo angloamericano), p. 2

*Venticinque parole da Firenze*, p. 2

*Passaggio da Napoli*, p. 2

*Aneddoti romani*, p. 2

Nicola Ciarletta, *Breviloquio*, p. 3

Leonardo Sinigalli, *Lungotevere* [poesia], p. 3

*Diario per stella*, p. 4

N.C., *Taccuino di filosofia*, p. 4

L.S., *Propositi sulla poesia (Impurità, Tensione, Macchine semplici e complicate)*, p. 4

*De Chirico scopre Cardarelli*, p. 4

Edoardo Persico e la sinistra intellettuale, p. 4

In appendice: *Una lettera di Baudelaire alla madre*, p. 4

Roma, 28 luglio 1945

[Leonardo Sinisgalli], *Editoriale*, p. 5

Nicola Ciarletta, *Prolegomeni a un futuro «Jus bonumque auctoris»*, pp. 5-6

Leonardo Sinisgalli, *Corrispondenze: Lettera per Milano* (a Fabrizio Clerici), p. 6

Jean La Rafale, *Corrispondenze: Biglietto da Parigi* (su C. Muscetta e L. Aragon), p. 6

*L'arte e la libertà*, p. 6

N.C., *Confidenze romane*, p. 6

Umberto Saba, *Una poesia d'amore* [poesia], p. 7

Aldo Buzzì, *Riposo a Vipiteno*, p. 7

Enzo Curreli, *Diario perduto*, p. 7

L.S., *Lettere: Lavorare stanca* di Pavese; *Little gidding* di T.S. Eliot; *La lettera scarlatta* di Hawthorne, pp. 7-8

N.C., *Taccuino di filosofia*, p. 8

In appendice: *Il «realismo» di Giacomo Leopardi*, p. 8

Roma, 29 settembre 1945

[Nicola Ciarletta], *Editoriale*, p. 9

Velso Mucci, *Poesia e realtà (I)*, pp. 9-10

Lorenzo Montano, *Corrispondenze: L'uomo nel pozzo* (da Londra), p. 10

Leonardo Sinisgalli, *Lettera per Friburgo Svizzera o per Domodossola* (a G. Contini), p. 10

Giovanni Comisso, *Corrispondenze: Saluti da Zero Branco*, p. 11

Carlo Mollino, *Corrispondenze: Urbanistica, tecnica dell'utopia*, p. 11

Nicola Ciarletta, *Corrispondenze: Per le strade d'Abruzzo*, pp. 11-12

Gian Domenico Giagni, *Corrispondenze: Notizie dalla Basilicata*, p. 12

Enzo Curreli, *Corrispondenze: Biglietto da Messina e dintorni*, p. 12

Vincenzo Cardarelli, *Ritratto di Cornetano* [poesia], p. 13

Leonardo Sinisgalli, *Il rospo*, pp. 13-14

Giorgio Bassani, *Mia cugina*, p. 14

L.S., *Lettere: Storie di poveri amanti* di G. Bassani; *Le avventure di un libraio* di Orioli; *Il dramma di Pascal* di L. Foscolo Benedetti, pp. 14-15

V.M., *Lettere: Pablo Ruiz, 'Cinquant'anni di pittura moderna in Francia'* di G. di San Lazzaro; *Picasso* di Ramòn Gòmez de la Serna, pp. 14-15

L'Osservatore, *Opinioni*, p. 15

- Nicola Ciarletta, *Marginalia: Favole e riflessioni*, p. 15  
 Claudio Claudi, *Marginalia: Certezza*, p. 15  
 L.S., N.C., *Marginalia: Variazioni sulla mano sinistra*, p. 16  
 V.M., *Marginalia: Biglietto per città* (all'anonimo corsivista del «Risorgimento»), p. 16  
 Giuseppe Mandillo, *Ultim'ora* (biglietto per Leonardo Sinisgalli), p. 16  
 In appendice: Luigi M. Grignion, *Poesia per il prossimo* [poesia], pp. 11-12;  
 Abilio Omiccioli, *Dalle memorie di un imballatore*, p. 16

Roma, 30 novembre 1945

- [Velso Mucci], *Editoriale*, p. 17  
 Nicola Ciarletta, *Democrazia e cristianesimo*, pp. 17-18  
 Vincenzo Cardarelli, *Corrispondenze: Lettera non spedita* (*Al critico letterario dell'«Osservatore romano»*), p. 18  
 L. Sinisgalli, *Corrispondenze: A una laureanda in architettura*, p. 19  
 M. Tobino, *Corrispondenze: Documentario viareggino*, p. 19  
 Luigi Anderlini, *Corrispondenze: Rieti, ottobre* (a L. Sinisgalli), pp. 19-20  
*Segnalazioni: Studi leopardiani; Lirica greca; Riservata*, p. 20  
 Filippo de Pisis, *L'erba che viaggia* [poesia], p. 20  
 Beniamino Dal Fabbro, *La lezione*, p. 20  
 Velso Mucci, *Vita quotidiana*, pp. 20-21  
 Mario Tobino, *Un cimitero di occhi*, p. 21  
 Leonardo Sinisgalli, *Noterelle di ottica* (*I corpi lucidi, Una scienza nuova*), p. 22  
 V.M., *Lecture: Commedia dell'arte moderna* di G. de Chirico e Isabella Far, p. 22  
 L. Bartolini, *Lecture: Ignoti furono i cieli* di Milena Milani, p. 22  
 Alfredo Orecchio, *Costumi romani per il 1945: Le decrepite ballerine*, p. 23  
 L. Bartolini, *Costumi romani per il 1945: I ladri di biciclette*, pp. 23-24  
 Enzo Curreli, *Marginalia: Incontri*, p. 24  
 Claudio Claudi, *Marginalia: Conoscenza e creazione*, p. 24  
 Giorgio de Chirico, *Ultim'ora* (biglietto per E. Falqui), p. 24  
 Titta Marini, *Ultim'ora: Risposta a Vincenzo Cardarelli*, p. 24  
 In appendice: *Due poeti calabresi: Poesie* di F. Carchedi e di A. G. Ferrara, p. 19  
 Giuseppe Mandillo, *Introduzione al meccanismo* (*Cerchio maiuscolo, Quasi un punto*), pp. 23-24

Roma, 27 gennaio 1946

- [Nicola Ciarletta], *Editoriale*, p. 25  
 Velso Mucci, *Poesia e realtà (II)*, pp. 25-26



- Nicola Ciarletta, *Corrispondenze: Breve storia di un partito*, pp. 26-28  
 Sebastiano Timpanaro, *Corrispondenze: Lettera al «Costume»*, p. 28  
 Leonardo Sinisgalli, *Versi familiari* [poesie], p. 29  
 Giuseppe Raimondi, *Ricordo della città*, p. 29  
 Giacomo F. Natta, *Pensieri e figure*, p. 29  
 Arnaldo Beccaria, *Lettera III dall'amico in provincia*, pp. 29-30  
 Goffredo Petrassi, *Auditorium: "Scènes de ballet" di Stravinski*, p. 30  
 Nicola Costarelli, *Auditorium: Schoenberg 1945*, p. 30  
 V.M., *Auditorium: "La vita dell'uomo" di Savinio*, p. 30  
 Cesare Brandi, *Auditorium: "L'Orlando" di Petrassi*, p. 31  
 Vincenzo Cardarelli, *Marginalia: La Repubblica delle Lettere*, p. 31  
 Gian Domenico Giagni, *Marginalia: La luce*, p. 31  
 Claudio Claudi, *Marginalia: Volontà*, p. 31  
 Nicola Ciarletta, *Marginalia: Nuovi pretesti (Novità del Cristianesimo, Ritratto dell'inglese, Antigerarchia)*, pp. 31-32  
 Francesco Carchedi, *Marginalia: Note a un sonetto di Foscolo*, p. 32  
 Enrico Falqui, *Ultimissima ora* (biglietto per G. de Chirico), p. 32  
 In appendice: A.G. Ferrara, *Nota su Hegel*, pp. 26-27; Enzo Curreli, *Notte d'armistizio*, pp. 31-32

Roma, 7 aprile 1946

- [Vello Mucci], *Editoriale*, p. 33  
 Rosario Assunto, *Variazioni sui tempi moderni: L'azione che giustifica*, p. 33  
 A.G. Ferrara, *Variazioni sui tempi moderni: "Sforzo" e sentimento*, p. 33-34  
 Nicola Ciarletta, *Variazioni sui tempi moderni: "Il tesoro degli umili"*, p. 34  
 Leonardo Sinisgalli, *Corrispondenze: A Milano l'altro ieri*, p. 34  
 Mario Tobino, *Corrispondenze: Fantasia sopra un lucchese* (Arrigo Benedetti), p. 34  
 Vittorio Bodini, *Corrispondenze: Ancora sul Foscolo*, p. 35  
 Enzo Curreli, *Corrispondenze: Messaggio di primavera*, p. 35  
 Giuseppe Ungaretti, *I ricordi* [poesia], p. 36  
 Giacomo F. Natta, *Due racconti (Quest'omino sorridente si vuol battere...; Un caso scientifico molto interessante)*, p. 36  
 Alberto Savinio, *Riso*, pp. 36-37  
 Gian Domenico Giagni, *Prima notte di città*, p. 37  
 Giorgio Soavi, *Passaggi*, p. 37  
 A.G. Ferrara, *Letture: L'être et le néant di J. P. Sartre*, pp. 37-38  
 Nicola Ciarletta, *Letture: Di D'Ors e del Barocco (Del Barocco di D'Ors, Rinascimento e Cristianesimo, La Riforma o del Paradiso perduto)*, p. 38  
 G. Castelfranco, *Letture: Recensione in ritardo (Le Trachinie di Sofocle)*, p. 38

Luigi Anderlini, *Lettere: Il "Canzoniere" di Saba*, p. 39

L'Osservatore, *Lettere: Libri rari (Aurora all'ovest di C. Belli; Lettere tibetane di C. Claudii; Una furtiva lagrima di Alessandro Alberti)*, p. 39

Gli Osservatori, *Anagrafe delle riviste*, pp. 39-40

*Smentita*, p. 40

Roma, 28 giugno 1946

[Velso Mucci], *Editoriale*, p. 41

A.G. Ferrara, *La situazione del poeta*, pp. 41-43

Velso Mucci, *Corrispondenze: Lettera piemontese*, pp. 43-44

Gian Domenico Giagni, *Corrispondenze: Levi si è fermato ad Eboli* (a L. Sinisgalli), p. 44

Il compilatore, *Corrispondenze: Biglietto per Tivoli* (ai compagni tipografi), p. 44

Gli Osservatori, *Corrispondenze: Plico per città* (a V. Bodini), p. 44

*Le piccole Muse italiane* [poesie di]: Riccardo Testa, *Invito all'amore, Addio alla giovinezza*, p. 44; Oscar Navarro, *Stagioni*, p. 45; Mario Tobino, *Il periodo clandestino*, p. 45; Valdo Guerrieri, *Nelle paludi di Durres*, p. 45; Guido Martorelli, *Treno*, p. 45; Giannina Angioletti, *Perdona Signore*, p. 45; Pier Luigi Mariani, *A Maria*, p. 45

Leonardo Sinisgalli, *Due primavere*, p. 46

Cecrope Barilli, *Il profugo; Un mattino*, pp. 46-47

Francesco Tentori, *Stampe del Novecento: Duerer decadente*, p. 47

Enzo Curreli, *Stampe del Novecento: La paura*, p. 47

Giorgio Soavi, *Stampe del Novecento: L'antica stampa*, p. 47

N.C., *Marginalia: Ambiguità; La libertà*, p. 48

L.S., *Lettura di poesia: Il tuo cuore è più semplice e altre poesie* di E. Galluppi, p. 48

In appendice: Nicola Ciarletta, *Machina ex deo (Appunti per un saggio sul teatro) (I)*, pp. 42-43; Mino Maccari, *Notizie della prima ora*, p. 48; Giorgio Peri, *Notizie dell'ultima ora*, p. 48

Roma, 18 settembre 1946

[Velso Mucci], *Editoriale*, p. 49

Velso Mucci, *Poesia e realtà (III)*, pp. 49-50

A.G. Ferrara, *Corrispondenze: Calabria, terra senza arte*, pp. 50-51

Mario Tobino, *Corrispondenze: Cosa accadde in un paese toscano di trentamila anime (dall'8 settembre 1943 all'arrivo degli eserciti alleati)*, pp. 51-52

I Costumati, *Corrispondenze: Biglietto per qualche amico*, p. 52

- Leonardo Sinisgalli, *Poetica di Leonardo e altri propositi*, pp. 52-53  
Carlo Mollino, *Frammento dall' "Agonia degli Apollidi"*, p. 53  
Giorgio Soavi, *I fucilieri*, p. 53  
Claudio Claudi, *Marginalia: Pensieri (Creazione, Liberazione, Serenità, Impossibilità)*, p. 53  
Giacomo F. Natta, *Marginalia: Il santo*, p. 54  
Vittorio Bodini, *Marginalia: Passi sulla neve*, p. 54  
Luigi Bartolini, *Marginalia: Le piaghe del gusto*, p. 54  
L'uomo di rame, *Marginalia: Mercatino delle pulci*, p. 54  
V.M., *Lecture: Le strade dell'amicizia. "Taccuino del personaggio"* di N. Ciarletta, p. 55  
A.G.F., *Lecture: Il fondamento esistenziale della logica kantiana* di A. Masolo, pp. 55-56  
*Ultim'ora: Sulla metafisica in pittura e il modo di rimediarsi*, p. 56  
Cecilia, *I misteri di Roma*, p. 56  
«Il Costume», *Pubblico ringraziamento*, p. 56  
*Avviso ufficiale*, p. 56  
In appendice: Nicola Ciarletta, *Machina ex deo (II)*, pp. 50-51; Enrico Galluppi, *Lettera postuma*, pp. 54-55

Roma, 1° dicembre 1946

- [Vello Mucci], *Editoriale*, p. 57  
A.G. Ferrara, *Antefatto dell'odissea del sentimento: Kant e Goethe (I)*, pp. 57-58  
Nicola Ciarletta, *Corrispondenze: Sosta a Perugia*, pp. 58-60  
Giorgio Soavi, *Corrispondenze: Lettera smarrita* (a V. Mucci), p. 60  
I Costumati, *Corrispondenze: Avviso al lettore*, p. 60  
Ing. Luigi Formicola, *Ultim'ora: Cartolina per Giagni* (da Potenza), p. 60  
*Ultim'ora: Il segretario di redazione comunica, tra l'altro*, p. 60  
Leonardo Sinisgalli, *Intorno alla figura del poeta*, p. 61  
Giuliano Bimbi, *Via del Rio*, pp. 61-62  
Ennio de' Concini, *Marginalia: I pericoli*, p. 62  
Enzo Curreli, *Marginalia: La prima parola*, p. 62  
V.M., *Lettura di poesia: Poesie nuove* di Vincenzo Cardarelli, p. 63  
L'Osservatore, *Il costume filosofico*, pp. 63-64  
In appendice: Gian Domenico Giagni, *Taccuino d'amore*, pp. 58-59; Vello Mucci e Mino Maccari, *Il 1947 ovvero un libro rarissimo, con tutte le fortune letterarie*, pp. 62-64

Roma, 15 febbraio 1947

[Aldo Gaetano Ferrara], *Editoriale*, p. 65

A.G. Ferrara, *Antefatto dell'odissea del sentimento: Kant e Goethe (II)*, pp. 65-67

Stanislao Lokuang, *Corrispondenze: Lettera dalla Cina* (a L. Sinisgalli), p. 67

Claudio Claudi, *Corrispondenze: Al cimitero di Sanserone*, p. 67

Camillo Sbarbaro, *Gente in tranvai*, p. 68

Leonardo Sinisgalli, *Intorno alla figura del poeta (II)*, pp. 68-69

Giorgio Vigolo, *Piccoli mostri*, p. 69

Nicola Ciarletta, *Marginalia: Taccuino (Ontologismo, Sartre, Immedesimazione, Interiorità)*, p. 70

L'uomo di rame, *Marginalia: Ricordi di viaggio*, pp. 70-71

Gli Osservatori, *Pulci nell'orecchio (Il caso D'Annunzio; Sempre D'Annunzio; La crisi del secolo; Ancora la crisi)*, pp. 71-72

In appendice: I Costumati, *I che e i come*, p. 66; Velso Mucci, *Leggende private*, pp. 69-71

Roma, 3 maggio 1947

[Velso Mucci], *Editoriale*, p. 73

Nicola Ciarletta, *Gli errori dei moderni (Razionalistico, Storicistico, Estetistico)*, pp. 73-75

A.G. Ferrara, *Lettera per Vincenzo Cardarelli, con indiscrezioni su Maine de Biran, Poe e Baudelaire*, pp. 75-76

Riccardo Testa, *Borgo San Grato*, pp. 76-77

Mario Tobino, *Il professore*, p. 77

Leonardo Sinisgalli, *Intorno alla figura del poeta (III)*, pp. 77-78

Giorgio Soavi, *Versi ritrovati [poesia]*, p. 79

Enzo Curreli, *Tavolette*, p. 79

Pier Luigi Mariani, *Il vento dell' Appennino*, p. 79

Gli Osservatori, *Ultim'ora: Biglietto per Parma* (a Oreste Macrì), pp. 79-80

*Ultim'ora: Smentita*, p. 80

*Ultim'ora: Pornografia*, p. 80

*Libri e Riviste*, p. 80

In appendice: Duccio Maccari, *Scritti inediti (Introduzione di un commento ai "Mottetti" di Montale, Silenzio, Ricerche, Data)*, p. 74; Vittorio Bodini, *L'amore in provincia* (pagine di romanzo), pp. 78-80

Roma, 16 luglio 1947

[Velso Mucci], *Editoriale*, p. 81

- A.G. Ferrara, *Surrealismo e subrealismo, fate morgane di realismo*, pp. 81-82  
Ignazio Weiss, *Corrispondenze: Lettera sull'Argentina*, pp. 82-84  
Giuseppe Mandillo, *Corrispondenze: Ritorno a Santagilla*, p. 84  
Leonardo Sinisgalli, *Intorno alla figura del poeta (IV)*, pp. 84-85  
Maurizio Corgnati, *Le piogge*, p. 85  
Bruno Blasi, *Maremma [poesia]* p. 86  
Nicola Ciarletta, *Sommario*, p. 86  
Giuliano Bimbi, *Piccola posta: Cartolina illustrata (Da Viareggio)*, p. 86  
Gian Domenico Giagni, *Piccola posta: Confidenze lucane*, pp. 86-87  
Gli Osservatori, *Piccola posta: Secondo biglietto per Parma (a O. Macri)*, p. 87  
A.G.F., *La contr'ora: Giornalismo filosofico (Il caso Fondane e il Rev.mo Padre Fabro)*, p. 87  
Lo Scostumato, *La contr'ora: Ancora una pulce (sull'Umanesimo)*, p. 88  
Giorgio Soavi, *Libri e riviste: Tandem ipotetico o delle «soddisfazioni laterali» (Bo e Quasimodo)*, p. 88  
*Omonimia*, p. 88  
In appendice: Velso Mucci, *Antonio Gramsci*, p. 83

Roma, 2 ottobre 1947

- [Velso Mucci], *Editoriale*, p. 89  
Velso Mucci, *Il Circolo degli Spiriti (Due note sul modo leggero e impossibile col quale la filosofia dello spirito stabilisce i suoi cattivi rapporti con la materia)*, pp. 89-91  
R.T., *Lettere reticenti*, pp. 90-91  
Gli Osservatori, *Corrispondenze: Qualcuno ha risposto a Vittorini*, pp. 91-93  
Bruno Barilli, *Artiste (Paysage, Dessins de Cocteau, James Joyce, A la guerre comme a la guerre, Paisiello, Portrait)*, p. 93  
Leonardo Sinisgalli, *Zinzigorro*, p. 93  
Enzo Curreli, *Favole d'ogni tempo: Delle consuetudini*, p. 94  
Claudio Claudi, *Favole d'ogni tempo: La sfera di cristallo*, p. 94  
Giorgio Soavi, *Favole d'ogni tempo: Sapienza degli altri*, p. 94  
Giuliano Bimbi, *Favole d'ogni tempo: Il santo di pero*, p. 95  
V.M., *Libri e riviste: Per una recensione*, p. 95  
*Misteri d'Italia*, p. 96  
In appendice: Mario Tobino, *Com'era la vita davanti a Tobruk (I)*, pp. 94-96

Roma, 31 dicembre 1947

- «Il Costume» [Velso Mucci], *Bilancio letterario*, pp. 97-101  
Mario Tobino, *Davanti a Tobruk (II)*, pp. 102-103

A.G. Ferrara, *Marginalia: Tempo e arte e l'impossibilità dell'arte*, p. 102

Velso Mucci, *Marginalia: Conseguenze letterarie*, p. 103

Francesco Carchedi, *Piccola posta: Lettera dalla Calabria* (a V. Mucci), p. 104

Enzo Curreli, *Piccola posta: Notte di Genova*, p. 104

Valerio Volpini, *Piccola posta: Lettera dalle Marche*, p. 104

In appendice: Leonardo Sinisgalli, *Corrispondenze: La serpapinta e la rosalonga; Poesie lucane*, p. 98; Nicola Ciarletta, *Ritratto di Napoli*, p. 99; *Lettere non spedite*: C. Baudelaire, *Du travail journalier et de l'inspiration*, p. 101

Roma, 31 marzo 1948

[Velso Mucci], *Editoriale*, p. 105

Velso Mucci, *Le spalle di Atlante (ovvero come la filosofia dell'atto puro è finita in braccio all'estetica del sentimento)*, pp. 105-107

Velso Mucci, *Corrispondenze: Lettera per Budapest* (a G. Lukacs), p. 106

Francesco Carchedi, *I fichi intorno all'aia, ovvero discorso intorno alla morte*, pp. 107-108

Maurizio Corgnati, *Il viaggio*, pp. 108-110

Camillo Sbarbaro, *Marginalia: Trucioli*, p. 110

Nicola Ciarletta, *Marginalia: Moralità (La guerra, Il ricordo, La pigrizia, L'attore)*, pp. 110-111

Lo Scostumato, *Spazio riservato agli amici*, p. 111

Riccardo Testa, *Ricordi piemontesi, Torino 1908*, p. 112

In appendice: Gli Osservatori, *Filologia liberale*, p. 107; Gian Domenico Gagnani, *Taccuino d'amore*, pp. 110-111

Roma, 12 maggio 1948

[Velso Mucci], *Editoriale*, p. 113

Arturo Massolo, *Schema per una discussione sul rapporto Hegel-Marx*, p. 113

Franco Cagnetta, *I presupposti ideologici del "Capitale"*, pp. 113-119

Nicola Ciarletta, *Premessa a una discussione sul fondamento della proprietà in Marx*, pp. 119-120

Leonardo Sinisgalli, *Corrispondenze: Quadernetto alla polvere* [poesie], dedicato a V. Mucci, p. 121

Duccio Maccari, *Le stravaganze: Appendice alla vita*, pp. 121-123

Italo Cremona, *Alibi*, pp. 123-125

Claudio Claudi, *L'ombra dell'uomo*, pp. 125-126

Giuliano Bimbi, *L'ospite indesiderato*, pp. 126-128

L'Osservatore, *Cronaca dei libri: Il vecchio e il nuovo problema della morale di Erminio Juvalta (1914); Te lucis ante di Giorgio Bassani (1947); 23 poesie di*

Giorgio Soavi (1947), p. 128

In appendice: Crèstomazia costumata, *Gravina, Vico, Leopardi*, pp. 114-115; Riccardo Testa, *Ricordi piemontesi, Torino 1915-23*, pp. 121-123; Velso Mucci, *Scartafaccio 1930-48*, pp. 123-127

Roma, 23 ottobre 1948

[Velso Mucci], *Editoriale*, p. 129

*Resoconto del Convegno di studi hegeliano-marxistici*: (interventi di) Franco Cagnetta, Guido Calogero, Francesco Carchedi, Giacinto Cardona, Widar Cesarini Sforza, Nicola Ciarletta, Antonio D'Andrea, Padre Cornelio Fabro, Ercole Maselli, Artura Massolo, Velso Mucci, Raniero Panzieri, Ugo Spirito, Sebastiano Timpanaro, Galvano Della Volpe, Padre Gustavo Wetter S. J., pp. 129-139

Giuseppe Raimondi, *Corrispondenze: La valigia di Bologna. Archivio del «Giuseppe»*, p. 140

Francesco Arcangeli, *Corrispondenze: Pomeriggio in Val Venosta*, pp. 140-141

Antonio Rinaldi, *Pensieri e note*, pp. 141-142

Riccardo Testa, *Ricordi piemontesi: Gramsci e Gobetti*, pp. 142-144

In appendice: Mario Tobino, *Bandiera nera*, pp. 140-144

Avviso dell'Amministrazione (la redazione del «Costume» annuncia che dal novembre 1948 usciranno gli «Estratti del Costume», inaugurati dai *Ricordi piemontesi* di Riccardo Testa), p. 144

Roma, 12 febbraio 1949

[Velso Mucci], *Editoriale*, p. 145

Arturo Massolo, *Marx e il fondamento della filosofia*, pp. 145-146

Galvano della Volpe, *Il mezzo gusto di Croce*, pp. 147-149

Gli Osservatori, *I cessati spiriti*, p. 149

Jarry, *Le comité directeur de l'au-dela*, p. 149

Mario Tobino, *Bandiera nera (II)*, pp. 150-152

In appendice: Giuseppe Prunotto e Velso Mucci, *Corrispondenze: Il serpente di stoffa*, pp. 146-149; Enzo Curreli, «Ordine chiuso», p. 150; Giuseppe Mesirca, *Il mio paese*, p. 151

*Comunicato*, p. 152

Roma, 14 luglio 1949

Velso Mucci, *Leggendo Lenin che legge Hegel*, pp. 153-157

Mario Tobino, *Bandiera nera (III)*, pp. 158-160

In appendice: *Documentazione: Antonio Gramsci e la realtà italiana (Palmi-*

ro Togliatti, 1949), pp. 154-157; *Corso preventivo di letterature moderne* (Isidore Ducasse, 1870); Giuliano Bimbi, *Corrispondenze: Lettera ferma*, p. 160; *L'uomo di rame, Viole del pensiero*, p. 160

Roma, 12 gennaio 1950

Velso Mucci, *Appunti per una meccanica delle idee (I-X)*, pp. 161-165

Mario Tobino, *Bandiera nera (IV)*, pp. 165-168

Gerj Morra, *Corrispondenze: Da una casa di campagna*, p. 168

In appendice: *L'osservatore, Il resto del Tobino*, p. 168

Archivio del «Costume» [illustrazioni]: Giorgio de Chirico, *Ritratto di B. Barrilli* (1945); Mino Maccari, *Caricatura della Redazione* (1946), *Ritratto di G. Ungaretti* (1944)

Roma, 4 maggio 1950

Giacomo Leopardi, *Lo stile*, p. 169

Velso Mucci, *Vomer di penna*, pp. 169-174

Mario Tobino, *Bandiera nera (V)*, pp. 174-180

Archivio del «Costume» [illustrazioni]: G. De Chirico, *Ritratto di Velso Mucci* (1945), p. 177; Primo Zeglio, *Ritratto di Riccardo Testa* (1932), p. 178; Mino Maccari, *Autoritratto* (1944), p. 179; *Fassimili di manoscritti* di Vincenzo Cardarelli (p. 170), A. G. Ferrara (p. 172), Seb. Timpanaro (p. 175), F. de Pisis (p. 176)

*Indice degli Autori, dei nomi e delle idee (giugno 1945-maggio 1950)*, pp. 180-184

In appendice: *L'uomo di rame, Il 1934 in Francia*, pp. 170-172



Tiziana Otranto

## Il romanzo postumo di Goffredo Parise

*L'odore del sangue* (1979), settimo e ultimo romanzo di Goffredo Parise, vede la sua prima edizione per i tipi Rizzoli nel maggio del 1997, a diciotto anni di distanza dalla sua stesura; in parte approvato dall'autore, si presenta privo di quelle revisioni che avrebbero eliminato nel bene e nel male i segni dell'incompiutezza. Unico romanzo parisiense radicato nella contemporaneità dei fatti narrati, è immerso nel clima di anni insanguinati dal terrorismo rosso e nero, segnati da grandi trasformazioni della società civile, tra cui la legalizzazione del divorzio e dell'aborto.

Il romanzo si impianta intorno ad un ventennale, contraddittorio quanto passionale, rapporto coniugale. Il fattore che scatena la *tensione* tra i protagonisti cinquantenni, Filippo e Silvia, è la noia; entrambi cercano di fuggire da essa attraverso il tradimento a cominciare da Filippo.<sup>1</sup> Borghesi dalla mentalità aperta confessano reciprocamente, tra gelosie e sensi di colpa, le loro relazioni extraconiugali con *partners* ventenni. L'elemento nuovo è il secondo tradimento di Silvia con un venticinquenne ragazzo romano (il primo è consumato con un giovane studente meridionale) o, meglio, l'incubo-sogno a occhi aperti del loro rapporto, che ossessivamente tormenta Filippo. La morte di Silvia per mano di un as-

<sup>1</sup> Nelle relazioni adulterine, Filippo, dopo la novità, trova sempre la noia, noia determinata dall'assenza dell'odore del sangue. Anche Silvia sarà afflitta dalla noia ogni volta che è lontana dalla passione e dall'«odore del sangue» (cfr. G. Parise, *L'odore del sangue*, a cura di C. Garboli e G. Magrini, Milano 1997, p. 216). Le citazioni del romanzo verranno d'ora in poi indicate, nel testo e in nota, con la sigla *OD*.

sassino, di cui non si riuscirà a scoprire l'identità, è l'ultimo atto della tragedia che matura lungo tutto il romanzo e in *foreshadowing* nel titolo: *L'odore del sangue*.

Il titolo dall'aria minacciosa è un emblema prolettico, stigmatizzatore tematico e stilistico. Come già nel *Ragazzo morto e le comete* (1951) e poi in *Arsenico* (1986), *OD* è un romanzo nel cui titolo è possibile trovare il motivo ispiratore della poetica parisiense: la morte. Il tono funereo che da essa deriva contamina la tematica del sesso. Per Silvia (ma anche per Filippo), non più giovane, il sesso, la sensualità, la bellezza, la volontà di vivere pienamente la propria sessualità, sono colpe, suscitano pena e spesso risultano ridicoli. Il sesso è un diritto, un piacere fuori dal peccato (morale, non religioso) solo per i giovani e i belli.<sup>2</sup> Questa doppia concezione parisiense del sesso si manifesta in tutti i suoi scritti, dove è segno vitale e mortifero, piacere e peccato, naturale atto amoroso e dolorosa morbosità. Onnipresente negli scritti parisiensi, il sesso assume nell'*OD* una violentissima quanto unica rappresentazione *hard* nelle vesti di ossessione della cultura borghese.<sup>3</sup> L'amore, spesso incorniciato da più o meno note massime proverbiali,<sup>4</sup> in contrasto con il sesso, è concepito in chiave romantica, accanto alla durezza di alcune pagine audaci, non a caso quasi suggerite da un'analisi ossessiva della gelosia di questa specie di

<sup>2</sup> «devo esprimere una mia opinione personale: l'accoppiamento, la sessualità è e dovrebbe essere patrimonio esclusivo delle persone giovani. Oltre quel periodo di tempo che può arrivare al massimo ai trent'anni, il sesso comincia a perdere di innocenza, di irruenza e dunque di bellezza. Nulla di male, anzi tutto di bene vedere due giovani di vent'anni che fanno l'amore, ma vedere due persone già avviate inesorabilmente verso la vecchiaia è una cosa che non va» (*OD*, pp. 111-112). Si veda come ulteriore esempio il commento disgustato di Filippo di fronte ad una scena d'amore del film *Tornando a casa*, dove la protagonista fa l'amore con un reduce del Vietnam paraplegico (*OD*, p. 37). La ripugnanza di fronte alla sessualità di personaggi vecchi o brutti è presente nella *Grande vacanza* (1953), in cui, con gusto che oggi definiremmo *pulp*, la deforme Cleofe cerca l'accoppiamento con il demente quanto orribile Arturo, ancora una volta all'ombra della rappresentazione del sacro (cfr. Parise, *La grande vacanza*, Milano 1993, pp. 144-145). Per fare altri esempi, Parise ridicolizza anche i desideri erotico-sessuali delle varie zitelle del *Prete bello* (1954) e le voglie notturne della moglie storpiata di Marcello di *Atti impuri* (1959).

<sup>3</sup> Cfr. V. Coletti, *Un vero postumo affondato nel secolo*, «Indice» XIV (8), 1997, p. 6.

<sup>4</sup> «In amore non ci sono colpe»; «amore e buon senso fanno a pugni»; l'amore «è fatto non per confermare, bensì per illudere e deludere allo stesso tempo»; «l'amore ha [...] bisogno di intimità, di mistero, quindi di bugie» (*OD*, pp. 42, 75-76, 89, 134).

Otello passivo che il protagonista scopre dentro la punizione del proprio invecchiamento.

Il mondo della senilità, in quest'ultimo romanzo, non rinuncia alla consueta mimica dei personaggi parigiani. L'estrema gestualità dei personaggi del *Ragazzo morto*, della *Grande vacanza*, riproposta nelle movenze scimmiesche dei ragazzi della naia del *Prete bello*, nei gesti ampi di Luigi del *Fidanzamento* (1956), presente con più vigore in testi come *La moglie a cavallo* (1958) e *Assoluto naturale* (1967) caratterizza la produzione letteraria e giornalistica parigiana, ribadendo la fattura onirico-visionaria, teatrale e cinematografica della sua scrittura. In essa la sensualità trova coreografie per la propria espressività. Silvia, donna fortemente sensuale, 'mima' la propria sensualità attraverso contorcimenti facciali «ripugnati e ripugnanti»,<sup>5</sup> che mettono 'in scena' il piacere e l'amore per Filippo, espressi da pantomime fatte di fughe e rincorse.<sup>6</sup> *OD*, inoltre, tra le rughe della senilità, esibisce le origini parigiane: la veneticità.

La veneticità instaura due paradigmi: sesso-piacere-gioventù-vita; sesso-peccato-vecchiaia-morte. Se la sessualità è antidoto alla morte, è anche suo emblema: l'associazione sesso-morte è «segno di una educazione, di un moralismo cattolico che così decretava [gestito da un] copione [...] erotico [...] sinistro»,<sup>7</sup> dettato dall'ossessione-visione di Filippo-Parise. Ciò perché, in Parise, principio di piacere e principio di morte sono commisti, tanto da rendere impossibile l'individuazione del punto di cesura. Il legame sesso-morte determina nell'*OD* e nel resto della produzione parigiana l'impossibilità di vivere una sessualità come semplice e serena manifestazione affettiva, priva di patologie.<sup>8</sup> La regola è l'anor-

<sup>5</sup> La 'ripugnanza ripugnata' accompagna la sensualità di Silvia continuamente. Si vedano ad es.: *OD*, pp. 36, 37, 50, 103, 129, 135, 190, 216, 228.

<sup>6</sup> «tutti questi movimenti degli arti, della bocca, non facevano altro che mimare, in naturale come per un istintivo balletto di carnalità, la stretta del nostro animo, le affinità elettive, la passione dei sentimenti, insomma l'amore, appunto platonico» (*OD*, pp. 51-52).

<sup>7</sup> *OD*, p. 189.

<sup>8</sup> Nell'*OD* il sentimento erotico-amoroso è legato alla noia (pp. 15, 27-30, 32, 43, 48, 63, 87, 108, 115, 122, 126, 138-141, 144, 163, 175, 177, 206, 217-219), al disagio (pp. 42,

malità del rapporto sessuale-amoroso, anormalità dettata dall'incomunicabilità e dalla solitudine in cui tutti i personaggi parigiani vivono.

La linea veneta<sup>9</sup> che unisce Parise a scrittori come Foscolo, Goldoni, Gozzi, Casanova, (e anche Salgari che con Parise condivide la fervida immaginazione, l'amore per la *suspense*, per l'avventura e l'esotismo), Fogazzaro, Piovene, Comisso,<sup>10</sup> Berto, Ghiotto, Gambini, Bartolini, passa attraverso l'odore del sangue, cioè la sensualità raccontata nel nitore del racconto, nell'immediatezza di fatti dove emerge allucinata, a scatti, simbolica ed emblematica, all'insegna della naturalità semplice e spontanea. Questa sensualità modella una scrittura dal forte talento istintivo per le sfumature, precisa e pur amante dell'ambiguità, in cui l'eroticismo è nell'essenza religioso a pochi passi dal blasfemo. L'odore del sangue è il brodo primordiale in cui nasce uno stile alla continua ricerca della sublimazione di *Eros* e *Thanatos* intesi in modo freudiano.

Frase-chiave, oltre che titolo, l'«odore del sangue» è un *leit motiv* ripetuto oltre cinquanta volte nel corso del romanzo, che ritma la plurisensorialità di una scrittura sinestetica. Lo stile parigiano, nato da una mano che ama esprimersi anche col pennello, predilige i colori, le forme. Luci ed ombre non si limitano ad istituire una tridimensionalità plastica, ma sconfinano con evocazioni olfattive, uditive e tattili; evocando una sensorialità piena, che non è rappresentazione della realtà, ma percezione di un'interiorità che racconta avventure e di uno spirito veneto il cui sangue esala sfumature paradigmatiche vitali e mortifere.<sup>11</sup>

72) e al dolore (pp. 20, 34, 42-43, 56, 62, 67, 71, 74, 92, 125, 130, 138, 141-142, 160-161, 163, 199, 202, 204, 211, 213, 215).

<sup>9</sup> Al di là della linea veneta, la scrittura parigiana di *OD* ha consonanze con *Adolphe* di B. Constant, *Senilità* di I. Svevo, *Un amore a Roma* di E. Patti, *La chiave* di J. Tanizaki, *La noia* di A. Moravia, *Un amore* di D. Buzzati, *Petrolio* di P.P. Pasolini, *La casa delle belle addormentate* di Y. Kawabata.

<sup>10</sup> Per Comisso Parise appartiene alla tradizione letteraria veneta: nel presentare il giovane Parise nel 1954 a S. Pellegrino Terme lo affianca a Gozzi, Goldoni, Casanova, Foscolo, Nievo, Fogazzaro, Piovene, Gambini, Bartolini e Berto (*Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, a cura di L. Urettini, Lugo 1995).

<sup>11</sup> L'odore del sangue è definito volta per volta e per più volte: «esilarante», «dolce», «nauseabondo» tanto da provocare «capogiri», «conati di vomito», «schifo», ma è anche «orribile», «narcotico», «funebre», «malefico». È un odore che fa «paura» ed «eccita», sintetizza «sesso», «gelosia», «passione», «amore», 'romanticismo', 'morte', «vita» di

Come l'odore del sangue, anche l'oscurità,<sup>12</sup> la notte, il buio, le tenebre, l'umidità non sono una novità di quest'ultimo romanzo. Dal *Ragazzo morto* in poi, pur usando una ricca tavolozza, Parise ha sempre tinto la sua poetica, tra ragione e destino, col colore dell'enigma insondabile dell'ombra e del buio, che avvolge tutto: dal motivo che determina l'attrazione di Filippo per Silvia<sup>13</sup> all'assassino di lei senza volto ed identità. I colori che emergono da questa oscurità sono oltre il nero, il nero-viola-ceo dal bagliore misterioso, il rosso, il rosato, il rossiccio, il rossastro, il grigio, il verdastro, il bianco e l'azzurro.

I paralleli<sup>14</sup> tra i quattro personaggi principali (Filippo e Paloma, Silvia e il ragazzo romano), geometrizzano la pittoricità del romanzo. Come quattro punti cardinali si pongono su opposti vertici: Filippo come magico «elfo»<sup>15</sup> attira Silvia, poi cambia polo e la respinge per diventare «lanterna magica»<sup>16</sup> per Paloma; Silvia come falena cerca la sua luce, l'odore del sangue, bruciandosi nel mistero; Paloma, puntando il suo nord (Filip-

cui è «l'odore più profondo essenziale ed unico», «odore di agguato», «imboscata, pericolo costante, stato battagliero, guerra», «origine della vita che dà vita», «gioventù», ed è «sogno», «magia», «mistero», «malinconia», «fascino», «astratto suono». L'odore del sangue è anche «malattia», «sonnambulismo», «masochismo» e «sadismo», «secrezione», «sperma», «mare», «acqua», «linfa», «opera d'arte» (*OD*, passim). Da esso scaturisce lo stato di veggenza, «inquietudine oscura e animale» (*OD*, p. 123) ossessione premonitrice della morte sempre in agguato, sempre vincente.

<sup>12</sup> Avvolto nell'oscurità è anche *Il ragazzo morto*. *La grande vacanza* pur colorata nella densità di tinte rossastre presenta il volto bruciato della morte; l'oscurità non manca nel *Prete bello* dominato dal rosso, mentre è il nero il colore del *Fidanzamento*, di *Atti impuri* e di *Assoluto naturale*. Nel *Padrone* i numerosi colori sono spenti dall'innaturalità e dall'artificialità come in *Odore d'America* (1990).

<sup>13</sup> «mi ero messo con Silvia proprio per quel bagliore di oscura e torbida sensualità che avevo intravisto in lei» (*OD*, p. 104).

<sup>14</sup> Per esempio si notino i paralleli: Filippo ama Silvia e Paloma; Silvia ama Filippo e il ragazzo (questo parallelismo, più volte messo in primo piano, è definito da Filippo «oscuro» e «telepatico»); Filippo non riesce a 'comunicare' con Paloma; Silvia non riesce a 'comunicare' con il ragazzo; Filippo e Silvia sono colti; Paloma e il ragazzo romano sono ignoranti; Filippo e il ragazzo chiedono di essere amati; Silvia e Paloma vogliono amare; Filippo e il ragazzo fuggono; Silvia e Paloma rincorrono; Silvia e Paloma fanno dell'essere plagiati un sintomo d'amore; Filippo e il ragazzo sono dei plagiatori. Tutti e quattro sono plagiati dal mito della giovinezza.

<sup>15</sup> *OD*, p. 156.

<sup>16</sup> *OD*, p. 16.

po), vince per la calamita della sua odorosa gioventù, la stessa del ragazzo romano puntata verso Silvia. Al centro l'amore, completamente estraneo al ragazzo romano, elemento vitale per gli altri tre personaggi: Filippo lo sconfitto, Paloma la vincente, Silvia la vittima.

Parise, al perdente Filippo, dona caratteri autobiografici nell'essere figlio unico, nell'aver avuto un patrigno e nel fuggire-inseguire le donne.<sup>17</sup> Le note reali assorbite da personaggi e luoghi,<sup>18</sup> sono trasfigurate da una fantasia senza freni, dall'estro del gioco delle possibilità. Per vie inconscie, raggiungono l'intimità biografica, interessante nel momento in cui emerge nella domanda: «che cosa rappresentano per me le donne?». <sup>19</sup> È facile rispondere, seguendo gli indizi del romanzo, che Parise in ogni donna che ha amato cercava la madre, tanto che Filippo-Parise afferma: «ero innamorato di mia madre». <sup>20</sup> Così palesato, il tema dell'incesto, <sup>21</sup> in un clima da tragedia classica, si impone soprattutto nei rapporti amorosi di Silvia nel dilagare della misoginia parisiana. <sup>22</sup> La maternità, in qualche

<sup>17</sup> Queste caratteristiche autobiografiche ricorrono in quasi tutti i romanzi e vari spunti della propria biografia Parise li inserisce in molti racconti.

<sup>18</sup> I molti luoghi attraversati nelle pagine dell'*OD* hanno come tappe principali le città fondamentali della biografia parisiana: Milano, Venezia, Roma la sempre innominata Vicenza (fa eccezione il racconto *Gli americani a Vicenza*) e la campagna veneta vista il più delle volte dalla sua casa di campagna sulle rive del Piave. Gli accenni all'America, alla Cina e ai fronti di guerra orientali ribadiscono, nella sua esperienza di *reporter*, la conoscenza del mondo e della natura umana. Si noti, inoltre, come nell'*OD* ci sia la presenza della maggior parte dei luoghi che fanno da sfondo alle opere letterarie e giornalistiche precedenti: soprattutto Vicenza già nel *Ragazzo morto*, nel *Prete bello*, nel *Fidanzamento*, in *Atti impuri* e in molti racconti; la campagna veneta nella *Grande vacanza*; Milano nel *Padrone*; la Cina in *Cara Cina* e l'America di *New York* e di *Odore d'America*.

<sup>19</sup> *OD*, p. 138.

<sup>20</sup> *OD*, p. 140.

<sup>21</sup> In cui si spiega la valenza di odio-amore per l'universo femminile e il senso di colpa e disagio in ogni relazione.

<sup>22</sup> In questo romanzo postumo, l'amore-odio per il femminile lugubramente odora di sangue nell'umore misogino, già sotteso nel *Ragazzo morto* nelle descrizioni di vecchie schifose e brutte o isteriche ed egoiste. Nella *Grande vacanza* la misoginia si ritrova nel gusto caricaturale che investe soprattutto la signorina Cleofe, poi moltiplicato e caricato nel *Prete bello* sulle 'zitelle' del palazzaccio: la signorina Immacolata, Camilla, la Waleska, le figlie del cavalier Esposito e di 'tardone', come la Contessina Manina, in un accanimento caricaturale e grottesco vicino ai toni misogini di Swift. Nel *Fidanzamento* vittime della misoginia parisiana sono Mussia, Maria Pia e soprattutto Elide, sensuale, ma sfiorita zitella. In *Atti impuri* i colpi misogini vengono assestati oltre che alle vecchie zie,

modo incestuosa o inadeguata, riguarda oltre che Silvia, anche Paloma, materna con Filippo, che a sua volta si comporta e si sente suo padre. Grazia e la donna innominata del prologo sono figure materne: Grazia è una cattiva madre di un figlio che vizia, e l'altra è una donna triste, angosciata da una sensualità che la tormenta come una malattia. Tutte sono colpevoli e inadeguate, come la madre anziana di Filippo che sostituisce il figlio con un feticcio: un bambolotto, «una specie di grosso nano roseo», un «oggetto mostruoso» che cammina in «modo malato da poliomiolitico». <sup>23</sup>

La relazione tra Silvia e il ragazzo è paragonata da Filippo ad un incestuoso, quanto malato, rapporto madre-figlio, associato a quello tra le prostitute e i loro magnaccia. <sup>24</sup> Il rapporto Filippo-Parise accomuna il romanzo a *Le diable au corps* (1923) di Radiguet, *Lolita* (1955) di Nabokov, *Guerra e Pace* (1869) e *Anna Karenina* (1877) dell'amato Tolstoj. <sup>25</sup>

alla moglie storpiata di Marcello, Maria Grazia, e alla sua sensuale amante Ciriaci. La Ciriaci, con la Donna di *Absolute naturale*, di cui è diretta progenitrice, è plasmata da una misoginia di stampo strindberghiano. Il tono misogino del *Padrone* investe soprattutto le deformità fisiche e psicologiche di Zilietta, mentre il ruolo 'positivamente' sensuale, quello che nell'*OD* è affidato alla giovane amante di Filippo, Paloma, è di Selene. Sul modello di Paloma sono Edera del *Ragazzo morto*, Isabella della *Grande vacanza*, Liliana e Fedora del *Prete bello* e Mirella del *Fidanzamento*. Nell'*OD*, Silvia, la moglie di Filippo, appartiene ad una tipologia di personaggio su cui la misoginia parisiense punta la sua crudeltà e al tempo stesso se ne scosta. Stretta parentela corre tra questo personaggio e la madre di Primerose nel *Ragazzo morto*, la madre della signorina Cleofe della *Grande vacanza*, la Contessa Manina del *Prete bello*, Elide del *Fidanzamento* e l'affittacamere carica di «sensualità polverosa e nostalgica» del *Padrone* (*Il padrone*, Milano 1992, p. 852). Nel prologo dello stesso *OD* si trova un personaggio tipologicamente simile a Silvia: la moglie dell'amico scienziato: con la gran «fame e sete di sangue» che lei chiama «esaurimento nervoso» (p. 4). Questa stessa 'malattia nervosa' è nei personaggi femminili del *Padrone* (*Il Padrone* cit., p. 159 e passim).

La fame e sete di sangue, cioè fame di vita e sensualità, appaiono comunque sempre incestuose, sacre, mistiche, dove ancora una volta la sensualità è legata alla religiosità.

<sup>23</sup> *OD*, pp. 128-129.

<sup>24</sup> *OD*, p. 186.

<sup>25</sup> *OD*, pp. 41, 63, 114. Allacci cinematografici, oltre che letterari, si presentano come paragoni per la storia d'amore tra Filippo e Silvia: *Giulietta e Romeo* non di Shakespeare, ma di un film del '36 di George Cukor polveroso e buio (cfr. *OD*, nota 10, p. 228). Nell'assenza di colori di immagini in bianco e nero è riportata l'associazione tra i ricordi scoloriti di infanzia, in una cantina umida (in un'atmosfera simile a quella del *Ragazzo morto* cit., pp. 47-49) dove Filippo bambino cerca la sua Giulietta, cioè l'amore: «sogno romantico iniziato nel mio cuore di bambino di cinque anni e finito in quello di un uomo

Filippo, come gli altri personaggi parisiensi, riprende a pieno il prototipo inaugurato dallo scrittore con *Il ragazzo morto* e da lì sempre mantenuto. Immaturi, ma senili, soli e malinconici, orfani di padre e di Dio, a cui guardano, pur nella disillusione, come a chimeriche comete, i personaggi di Parise sono divisi in due schiere: quella dei giovani e quella degli adulti. Del mito della giovinezza, altro filo conduttore della poetica parisiense, sono costitutivi gli elementi della bellezza, della vitalità, della passione, della sensualità, del sesso 'innocente'. Filippo, proprio perché alla ricerca dell'innocenza e della vitalità, pur nella nostalgia per Silvia, fugge e si consola nell'amore e soprattutto nella gioventù di Paloma.

Le fughe e gli inseguimenti – punti di collegamento tra tutti i personaggi – vedono al centro Filippo immobile nelle sue riflessioni. Filippo, così caratterizzato, si inserisce nel filone di quei personaggi parisiensi passivi e spettatori come l'impiegato del *Padrone*, l'Uomo di *Assoluto naturale*, Glauco della *Moglie a cavallo*, e Antonio del racconto n. 9 del *Crematorio di Vienna*. Tutti sono inermi e impotenti davanti alla morte: Filippo a quella di Silvia e gli altri alla propria.

Di fronte alla morte di Silvia (che avviene 'fuori dalla scena', secondo i canoni della tragedia classica), Filippo passivamente, con dolore, si ricorda di amarla.<sup>26</sup> La confessione di questo amore dai toni fortemente romantici, nell'atmosfera macabra del racconto tragico della morte di Silvia, si accompagna alla rivelazione del matrimonio tra Filippo e Paloma, senza nome per oltre metà romanzo.<sup>27</sup>

Paloma, amata contemporaneamente da Silvia,<sup>28</sup> entra nella vita di Filippo come «illusione di gioventù».<sup>29</sup> Figura maupassantiana, attira Filippo, tra le immancabili fasi di noia, per quella sua aria maliziosa, di

ormai vecchio» (*OD*, p. 230), in un tempo in cui è ridicolo avere o solo sognare un amore come quello tra Dafni e Cloe (*OD*, p. 111).

<sup>26</sup> «Credo di non avere mai amato Silvia in vent'anni come in quel momento» (*OD*, p. 229).

<sup>27</sup> «Solo ora mi rendo conto di non aver mai parlato della ragazza se non di sfuggita e perfino senza dirne il nome» (*OD*, p. 152; cfr. anche p. 156).

<sup>28</sup> «Paloma era mia figlia, [...] e pur amando Silvia, era impossibile che non continuassi ad amare Paloma» (*OD*, p. 203).

<sup>29</sup> *OD*, pp. 114, 115, 117.



selvatichezza e irraggiungibilità. Ragazza dalla logica chiara ed elementare, lettrice di giornalotti, coinvolge Filippo in una sorta di «sentimento pedagogico».<sup>30</sup>

L'odore del sangue che investe la sensualità di Paloma è innervato da quella vitalità che al di là della giovinezza manca a Silvia. Quest'ultima anche in gioventù, per quel destino oscuro imperscrutabile e sinistro che la perseguita, ricerca nell'appagamento dell'amore il brivido della morte.<sup>31</sup>

Vittima della solitudine, Silvia non è una adultera per vocazione: tradisce perché Filippo la lascia sola, la trascura, la abbandona. Silvia quando ama, chiunque ami, ama con «dedizione senza limiti, [con] molte componenti materne, fraterne e famigliari, ma dominata da una specie di religiosità, appunto di fanatismo però pacato, remissivo, di suora, di infermiera, di zia, tanto umile quanto caparbio».<sup>32</sup> L'amore, per Silvia, è sempre carico di censure, peccato e vergogna.<sup>33</sup> In questo che è un romanzo sull'inadeguatezza maschile<sup>34</sup> Silvia è il rimpianto, la malinconia, «l'ahimè»<sup>35</sup> dell'impotenza maschile e il bersaglio da trafiggere nel mistero perfetto perché insoluto.

Il mistero, la raccolta degli indizi da parte del personaggio-narratore e del lettore, fanno dell'*OD* un autentico giallo, un *thrilling* che dall'inizio alla fine si mostra carico di *suspense*. Filippo che inizia a raccontare quando tutto è già accaduto, dissemina di indizi le pagine di un romanzo nero e satirico, non solo perché è a conoscenza di fatti già avvenuti, ma anche perché è consapevole di aver voluto che così andassero. Il desiderio di Filippo di vedere morta Silvia, con «l'intenzione scientifica di proccacciarle un brutto destino»,<sup>36</sup> i suoi pensieri omicidi su Silvia e il suo gio-

<sup>30</sup> Questo sentimento si traduce spesso in discorsi pedagogici-didascalici (*OD*, pp. 115, 200).

<sup>31</sup> Silvia «per essere appagata nell'amore [...] doveva addirittura arrivare alle soglie della morte» (*OD*, p. 214).

<sup>32</sup> *OD*, pp. 107-108. Inoltre cfr. *OD*, pp. 182; 193.

<sup>33</sup> *OD*, p. 87.

<sup>34</sup> Cfr. C. Fiumi, *L'amore secondo Parise*, «Sette», suppl. al «Corriere della Sera», 4 giugno 1997, p. 116.

<sup>35</sup> L'esclamazione «ahimè» compare nell'*OD* diverse volte: pp. 40, 46, 150, 170, 205.

<sup>36</sup> *OD*, p. 136.

vane amante, seguiti da frasi del tipo «se l'avessi avuta tra le mani l'avrei strozzata»,<sup>37</sup> e il suo carattere violento, aggressivo verso Silvia e Paloma, lo rendono sospetto al lettore. Però, accanto all'odio per Silvia c'è l'amore, che Filippo esprime contraddittoriamente lungo tutto il romanzo.<sup>38</sup>

Indossando le vesti dell'investigatore-psichiatra, Filippo, amante della logica e della razionalità, ma anche istintivo, come un animale che annusa il pericolo, cerca la verità, una verità che è strumento di morte.<sup>39</sup> L'istinto, «sfera di cristallo»,<sup>40</sup> vede la verità aiutato dall'olfatto sensibile agli indizi nell'agguato del «brutto destino», attraverso una «certezza interna»<sup>41</sup> nata, oltre che dalla ricerca di dati, dall'analisi della realtà a cui crede come all'analisi del sangue.<sup>42</sup>

L'omicidio di Silvia,<sup>43</sup> simile a quello di Pasolini, perché come quello, maturato nell'ambiente di una certa gioventù romana degli anni Settanta, scagiona il suo giovane amante per la presenza di «prove assolutamente certe che l'assassino non [è] lui».<sup>44</sup> Questa morte violenta, misteriosamente voluta da Silvia stessa, guidata dal distruttivo desiderio di Filippo, si sviluppa intorno ad una «strana pazzia», commista alla vanità femminile.<sup>45</sup>

<sup>37</sup> *OD*, pp. 67, 89, 99.

<sup>38</sup> Per es.: «non amavo Silvia e più che salvarla volevo distruggerla»; «lei era la sola donna che avessi veramente e continuativamente amato nella mia vita» (*OD*, pp. 77, 140).

<sup>39</sup> Cfr. C. Garboli, *Prefazione all'OD*, p. XVII.

<sup>40</sup> *OD*, p. 151.

<sup>41</sup> *OD*, p. 130.

<sup>42</sup> «credo nell'analisi della realtà, come nell'analisi del sangue» (*OD*, p. 44).

<sup>43</sup> Silvia muore come la bolognese Francesca Alinovi uccisa nel 1983, ma questa morte non è da considerarsi uno spunto per Parise, avendo egli scritto, e non più riveduto, il manoscritto dell'*OD* nel 1979. Giosetta Fioroni afferma di ricordare il turbamento di fronte a questa morte, «probabilmente, dal fatto di avere anticipato con la sua fantasia qualcosa di analogo a ciò che poi si produsse nella realtà» (G. Fioroni, *Ma Parise non si ispirò ad un fatto di cronaca*, «Corriere della Sera», 20 giugno 1997).

<sup>44</sup> *OD*, p. 230.

<sup>45</sup> *OD*, p. 94.

Silvia, romantica di quel romanticismo che porta guai, con l'inconscio desiderio di stare in ansia per amore, è una moderna madame Bovary,<sup>46</sup> un'atipica «eroina romantica dell'Ottocento dei romanzi che lei conosceva a memoria».<sup>47</sup> Nell'alchemica combinazione di amore e passione, si dona totalmente all'oggetto del proprio amore, per «isteria ed esibizione»<sup>48</sup> nel plagio. Completamente alla mercé dei voleri del ragazzo, Silvia permette che lui la dia 'in uso' ai suoi amici e poi, «per scherzo», la faccia prostituire a Tor di Quinto.<sup>49</sup> Filippo viene a conoscenza di tutto questo, attraverso le confessioni di Silvia. Queste confessioni fatte come in uno stato «ipnotico» e di «sonnambulismo»,<sup>50</sup> allarmano Filippo che rimane impotente. Nell'impotenza, Filippo assiste alla fine di una donna, capace di amare in quanto fantastica, nella senilità assonnata, votata alla «religione dell'amore»<sup>51</sup> e alla ricerca dell'illusione della gioventù. Quasi per esorcizzare la senilità ripugnante di Silvia cinquantenne, «vecchia tartaruga con il collo serpentino»,<sup>52</sup> Filippo molte volte ricorda il suo primo incontro con lei: momento di gioventù, passione ed amore,<sup>53</sup> che ritorna ciclico ed iconicamente colorato nella mimica della giovane Silvia, soda nella plasticità delle sue vesti, forme vive nella loro concezione futuristico-pittorica.<sup>54</sup> Silvia, sotto il velo allegorico del gatto, nel miagolio emette un grido che annuncia la sua fuga verso l'ineluttabile destino a cui Filippo debolmente, anzi passivamente, cerca di opporsi, come un inutile quanto impotente cane segugio.<sup>55</sup>

<sup>46</sup> Silvia, moglie di un medico come madame Bovary, come l'eroina di Flaubert è vittima di letture romantiche.

<sup>47</sup> *OD*, p. 63.

<sup>48</sup> *OD*, p. 95.

<sup>49</sup> *OD*, pp. 210, 224.

<sup>50</sup> *OD*, p. 182.

<sup>51</sup> *OD*, p. 163.

<sup>52</sup> *OD*, p. 217.

<sup>53</sup> «In quel momento me ne innamorai, come lo sono tutt'ora» (*OD*, p. 37).

<sup>54</sup> *OD*, p. 36.

<sup>55</sup> *OD*, p. 70. Si noti come anche in questo romanzo *Parise non rinunci*, pur se in toni più stemperati, alla zoomorfizzazione dei personaggi.

L'amante di Silvia, il venticinquenne ragazzo romano, è un personaggio che lungo il romanzo si compone come un mosaico, incompleto nonostante le accurate descrizioni accompagnate da un fitto elenco di aggettivi.<sup>56</sup> Il narratore Filippo, quando indaga sul ragazzo, impegna le sue forze investigative e d'analisi di medico psichiatra, come fosse un poliziotto che cerca un colpevole e alla fine acquisisce dati che formano un *identikit* anonimo, non di un determinato individuo, ma di un'altra specie umana<sup>57</sup>: figlio della borghesia e di «quel mutamento, di quella omologazione antropologica di cui parlava Pasolini»,<sup>58</sup> questo ragazzo a cui Parise non dà né nome, né volto, per evidenziarne la mancanza di personalità, è uguale a tanti altri, individuo di un branco umanoide, nella cui faccia c'è «la faccia di Roma»,<sup>59</sup> la Roma degradata dalla «putrefazione politica, [dalla] violenza schizofrenica e consumistica».<sup>60</sup> Filippo-Parise osserva questa gioventù fatta di ragazzi «belli, slanciati, muscolosi e naturalmente vanitosi, [...] ma bamboccioni»,<sup>61</sup> in giubbotto di cuoio, «che sfrecciano in motocicletta»,<sup>62</sup> moderni vampiri con l'istinto dell' «assas-

<sup>56</sup> «Ignorante», «giovane», «muscoloso», «antipatico», «solitario», «ispido», «prepotente», anzi «prepotentissimo», «disgraziatissimo», «scorbutico», «irruente», «esibitivo», «debole», «vile», «mammoni», «pappone dell'animo», «masochista», «sadico», «irruente», «disadattato», «ricattatore», «sanguisuga», «sgangherato», «fascista», «capriccioso» (*OD*, passim).

Gli altri personaggi sono presentati sempre attraverso l'enumerazione delle loro caratteristiche, ma con una minor presenza di aggettivi: Filippo è «curioso», «saturnino» e «selvatico» (*OD*, p. 9); Silvia «dolce», «materna» e «romantica» (*OD*, pp. 75, 106). Paloma e Silvia sono anche allegorizzate, la prima in «porcospino», maialino lattonzolo, cucciolo di cane (*OD*, pp. 156, 157, 158); la seconda in «cavalla impennata» dai capelli «da capra» (*OD*, pp. 37, 42). Non mancano iconizzazioni che vedono Pamela come una piccola Venere di Tiziano e Silvia come in un primo piano, fotogramma da film di Marcel Carné (*OD*, p. 184). Accanto al realismo poetico di Carné, nell'*OD* è citato un altro regista, Buñuel (p. 177) che ricorda la presenza del surrealismo caro a Parise che, assieme all'amore per il cinema, è molecola plasmatrice dello scheletro della sua scrittura, sia nella sintassi linguistica che strutturale.

<sup>57</sup> *OD*, p. 234. Tale concetto è presente particolarmente nel *Padrone*, in *Absolute naturale* e in *Odore d'America*.

<sup>58</sup> *OD*, p. 230.

<sup>59</sup> *OD*, p. 232.

<sup>60</sup> *OD*, p. 232.

<sup>61</sup> *OD*, pp. 232, 233.

<sup>62</sup> *OD*, p. 91.

sinio e [della] fuga». <sup>63</sup> Della stessa razza degli assassini di Pasolini, degli stupratori delle ragazze del Circeo, degli incendiari di un inerme somalo, <sup>64</sup> ubbidiscono al suono di «Ordine nuovo [...] suono sinistro [che odora] di sangue marcio, di assassinio, di stupro, di bravate delinquenziali». <sup>65</sup> Annebbiati da «mezze idee rivomitate mille volte dalla più spaventosa e brutale ignoranza romana, della borghesia nera romana», <sup>66</sup> guardano il mondo dalle loro facce «di tipo americano e criminoide con appena una punta di quella vanità e brutalità mediterranea e romana che si vede appunto a Roma». <sup>67</sup> In questa Roma, il ragazzo di Silvia «nullafacente» e «nottambulo», <sup>68</sup> acquisisce il suo modo d'essere.

Prototipo di quella gioventù nevrotica ed egocentrica desiderosa di potere, nichilista, e misticamente confusa, assorbe pienamente il vuoto e la banalità del suo ambiente che rifiuta la politica e la società. Avvolto da un linguaggio fatto di una «specie di mutismo», questo ragazzo è «il demone oscuro», il «fantasma» predetto, evocato dalla «cattiva spia», <sup>69</sup> incubo-visione di Filippo che segna la fine di Silvia.

Il ragazzo, con la sua virilità, nella visione maschilista di Filippo-Parise, affascina Silvia, la plagia attraverso un sesso incantatore paragonato al cobra, alla scimitarra e all'«ostrichina». <sup>70</sup> Così questa Silvia adratrice del fallo è frutto di una tipica mentalità maschile, attraverso cui Parise vuol punire e degradare la donna-madre-compagna, per vendicarsi dell'abbandono più che del tradimento.

<sup>63</sup> OD, p. 233.

<sup>64</sup> OD, p. 91.

<sup>65</sup> OD, p. 101.

<sup>66</sup> OD, pp. 101-102.

<sup>67</sup> OD, p. 91.

<sup>68</sup> OD, p. 58.

<sup>69</sup> OD, pp. 146, 163, 199.

<sup>70</sup> OD, pp. 54, 106. L'ostrica allegorizza anche i genitali femminili con il loro mistero e la loro «oscurità tetra, bavosa e mucillaginoso» (OD, p. 103). Una simile immagine 'ittica' Parise la riprende nell'*Eleganza è frigida*, Milano 1989, p. 1140.

Favola tragica<sup>71</sup> dalla trama sentimental-degenerativa tra fantasie e realismo, *OD* ricalca lo stereotipo della coppia, principale protagonista di tutti i romanzi parisiiani,<sup>72</sup> sempre relazionata nell'identica maniera:

A è con B: rapporto d'equilibrio.

A si separa da B: rottura dell'equilibrio.

A ritrova B: rapporto necrotico.

A e B, quindi, dopo un breve iniziale stato armonico, sono sempre votati alla separazione che conduce inevitabilmente alla solitudine dell'incomunicabilità.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Il tono favolistico appartiene anche al *Ragazzo morto*, alla *Grande vacanza*, al *Padrone*, ai *Sillabari* e anche alle *Guerre politiche*, in cui la cronaca si riveste dell'elementarità della favola.

<sup>72</sup> La coppia protagonista del *Ragazzo morto e le comete* è composta dal ragazzo di quindici anni e da Fiore; nella *Grande vacanza* da Claudio e la nonna; nel *Prete bello* da Sergio e Cena; nel *Fidanzamento* da Luigi e Mirella; in *Atti impuri* da Marcello e la Ciriaci; nel *Padrone* dall'impiegato senza nome e dal dottor Max.

<sup>73</sup> Nell'*OD*, A (Filippo) è nell'antefatto dato in *flashback* per breve tempo in comunione fisica e spirituale con B (Silvia). Per quasi tutto il romanzo sono separati in una limbica quanto ambigua situazione narcotica, alla ricerca affannosa della riconciliazione-unione amorosa, fisica, sensuale e spirituale. Si ritroveranno alla morte di Silvia. Questo ritrovarsi non è che una definitiva perdita che afferma come negli altri romanzi, l'illusione dell'amore e l'ineluttabile fine degli affetti.

Nel *Ragazzo morto*, il ragazzo di quindici anni ha un rapporto di felice amicizia con Fiore, ma muore ucciso, Fiore lo cerca in una limbica dimensione di vita e di morte, finché giunge l'illusione del ritrovamento in un dialogo che è un addio tra il ragazzo 'morto' e il 'vivo' Fiore.

Nella *Grande vacanza* Claudio e la nonna sono i protagonisti, ma la struttura profonda riguarda Claudio e la madre (che contende il ruolo di protagonista alla nonna), prima uniti e poi separati per la morte di lei. Claudio ritrova la madre oltre la morte, nell'atemporalità di una visione «prima, prima, esattamente prima che lui fosse nato» (*La grande vacanza* cit., p. 97).

Nel *Prete bello* Sergio e Cena sono due amici che vivono i loro giorni preadolescenziali tra miseria, avventure e desideri. I ragazzi vengono separati quando Cena è rinchiuso in riformatorio, da cui fuggirà trovando la morte. La loro amicizia resterà nel ricordo malinconico di Sergio.

Nel *Fidanzamento*, Mirella e Luigi sono uniti dall'amore e dalla passione, la noia del lungo rapporto però li separa. Tra vitali ritorni di fiamma dettati più che altro dalla gelosia e dalla possessività, i sentimenti si spengono, Mirella e Luigi si riuniscono, ma i loro sentimenti ormai sono morti.

In *Atti impuri*, Marcello ama Gesù di un amore sensuale, ma lo 'tradisce' con la Ciriaci che adora come una santa; perde la Ciriaci, ritorna a Gesù, lo ritrova, ma morta la fede più feticcia rimane solo un'immagine sacra «in plastica, con gli occhi di fosforo» (*Atti impuri*, Milano 1993, p. 449).

Il tema dell'incomunicabilità attraversa tutta la produzione parisiense e in quest'ultimo romanzo si esprime nei numerosi dialoghi per lo più telefonici, quindi 'schermati', tra Silvia e Filippo. Attraverso tali conversazioni ad un certo punto si apre il «gioco al massacro»,<sup>74</sup> cioè la confessione sempre più aperta di Silvia sui suoi rapporti con il ragazzo. Filippo anela alla comprensione, ma non vi è vera comunicazione, perché l'atteggiamento dei due dialoganti non è paritario: l'uno è intervistatore-inquisitore, l'altro è intervistato-inquisito. I dialoghi, che nell'*OD* hanno come protagonisti il più delle volte Filippo e Silvia e per poche battute Filippo e Paloma, sono ripetitivi, come ripresi da un nastro registrato, appartengono pienamente al *Parise dei Reportages*, ma anche a quello dei romanzi e dei racconti, e riportano al tono giornalistico della 'testimonianza diretta'. Tra Filippo e Silvia i dialoghi sono una sorta di dissanguamento trasfusionale dall'uno all'altra.<sup>75</sup> La loro gestione da parte di Filippo determina la presenza di una dialogicità congetturata da questi con frasi virgolettate, pensate e non dette, supposte, ma non udite. La lingua è nel registro dell'italiano medio, caratterizzata da termini tipici, alle volte volgari, di un certo ambiente giovanile,<sup>76</sup> spesso ripresi da Silvia 'per sentirsi giovane'.<sup>77</sup> Nel linguaggio di Silvia inoltre sono presenti espressioni in uso nella borghesia degli anni Settanta.<sup>78</sup> L'impiego mas-

Nel *Padrone* l'impiegato è in rapporto di stima e di amicizia con il dottor Max ed è felice di 'appartenergli'; l'impiegato si allontana dal dottor Max perché non vuole essere sua proprietà, scoprendo in tale possessività uno stato mortifero. Ritornando dal dottor Max, accetta passivamente la non-vita del suo stato di proprietà, di cosa.

Oltre ai romanzi anche gli scritti per il teatro rispondono a questo modello strutturale: nella *Moglie a cavallo* Glauco ha un rapporto felice con sua moglie Romana; tra i due si creano dissidi per le prepotenze di lei: se Glauco medita la fuga, poi rinuncia, accettando il suo ruolo di 'cavallo' e quindi la sua morte di uomo.

Nell'*Assoluto naturale*, l'Uomo e la Donna protagonisti si incontrano e si amano. Dissidi tra i due, l'Uomo cerca di fuggire dalla tirannia della Donna; mette in atto la fuga ma muore ucciso.

<sup>74</sup> *OD*, p. 36.

<sup>75</sup> *OD*, p. 34.

<sup>76</sup> Termini come «stronzo», «rognare», «ho voglia di stare insieme» (*OD*, pp. 48, 49, 119).

<sup>77</sup> *OD*, p. 68; «rompono le scatole» (*OD*, p. 95).

<sup>78</sup> Per es.: «è una chicca» (*OD*, p. 37).

siccio di verbi sensoriali, guidati dai verbi *sentire* e *vedere*, ribadisce la matrice sinestetica della scrittura parisiiana. Particolarmente il verbo *vedere* partecipa alla nutrita presenza dell'enumerazione che, spesso, in modo sinonimico<sup>79</sup> e/o ricco di aggettivi, caratterizza lo stile di questo romanzo. Frequente è anche l'uso del superlativo assoluto, che spesso crea paradigmi presentandosi al maschile e al femminile sia nella forma singolare che plurale,<sup>80</sup> oltre che di vari vezzeggiativi e diminutivi.<sup>81</sup> Numerosi i modi di dire<sup>82</sup> accompagnati e no da connettivi testuali resi con circonlocuzioni del tipo: «come si dice»,<sup>83</sup> «come dire»,<sup>84</sup> «diciamo così». <sup>85</sup>

<sup>79</sup> Come esempio di enumerazione sinonimica si veda *OD*, p. 198, dove le parole di Silvia sono definite «crudeli», «sincere» ed «innocenti».

<sup>80</sup> «Benissimo» 28 volte; «bellissimo» a/e 14 volte; «difficilissimo», «dolorosissimo», «moltissimo i/e/a», «pochissimo a/i», «sbagliatissima», «sincerissimo», «velocissima» 11 volte; «piccolissimo a/e/i», «prepotentissimo» 7 volte; «brevissimo», «grandissima/o», «ignorantissimo/i» 5 volte; «durissima/o», «giovanissima/i», «lunghe/ssa/a», «solitissime», «verissimo» 4 volte; «affettuosissime», «altissimi/a», «chiarissimo/e», «complicatissima», «debolissimi/e», «disgraziatissimo», «fortissima», «fragilissimi», «primissimo/i/e», «stessissimo/a», «vaghissima», 3 volte; «carissimi», «certissimo», «facilissimo», «innamoratissima/e», «magrissimo», «modestissima», «noiosissimi», «prestissimo», «prudentissima», «purissimo», «rarissime», «ricchissima», «semplicissima», «strettissima/e», «vicinissimo», «violentissima» 2 volte; «amorosissimo», «coscientissimo», «felicitissimi», «gelosissimo», «gentilissimo», «giustissimo», «graziosissima», «grossissimo», «intensissimo», «liberissimo», «pallidissimo», «prevedibilissime», «profondissima», «spiacentissima», «vicinissimo», «vitalissima» 1 volta.

<sup>81</sup> I diminutivi sono cari al linguaggio di Silvia: «problemmini» (*OD*, p. 66), ma soprattutto «sbandatina» ripetuto più volte in riferimento alla sua relazione con il ragazzo.

<sup>82</sup> «Gira gira» (*OD*, p. 33); «piano piano» (*OD*, pp. 10, 33, 50, 124, 156, 161, 199, 218, 227); «sotto sotto» (*OD*, pp. 9, 48, 69, 87, 114, 120, 148, 155); «dire e non dire» (*OD*, p. 35); «sugo del film» (*OD*, p. 39); «non sapere che pesci prendere» (*OD*, p. 42); «senza dare troppo nell'occhio» (*OD*, p. 44); «le ultime cartucce» (*OD*, p. 61); «oggi come oggi» (*OD*, p. 75); «battere sempre sullo stesso chiodo» (*OD*, p. 94); «rompono le scatole» (*OD*, p. 95); non dire la verità «nemmeno sotto tortura» (*OD*, p. 96); «tutto sommato» (*OD*, p. 97); «un terreno su cui posare i piedi» (*OD*, p. 97); essere «tutt'orecchi» (*OD*, p. 173); tenere «il coltello per il manico», «gettare la spugna» (*OD*, p. 194); «ciliegina sul dolce» (*OD*, p. 214); trovarsi «nelle panie» (*OD*, p. 218).

<sup>83</sup> *OD*, pp. 13, 16, 18, 32, 34, 38, 46, 49, 51, 60, 61, 66, 70, 88, 94, 96, 106, 107, 133, 139, 147, 173, 176, 178, 188, 194, 215, 217, 218, 230.

<sup>84</sup> *OD*, pp. 60, 116, 124, 159, 160, 170, 191, 192, 204, 219.

<sup>85</sup> *OD*, pp. 78, 80, 98, 104, 132, 154, 166, 210.



La narrazione, in questo romanzo senza riflessioni esterne, è a focalizzazione interna, fissa sulla voce del protagonista narrante, Filippo. Nonostante ciò, la volontà d'analisi di Filippo, coadiuvata da una sorta di potere divinatorio e profetico, assume i toni di una narrazione onnisciente, che cerca narratori multipli e si avvicina al monologo interiore sfuggendone col resoconto diaristico.<sup>86</sup>

Gestito dal passato prossimo, *OD* proletticamente si srotola su anlessi e prolessi velocemente intrecciate su vari piani di temporalità, in modi cari al *Parise del Ragazzo morto e le comete* e della *Grande vacanza*, in cui dominano sogni, incubi e visioni. Passato, presente e futuro si mescolano vorticosamente nella dimensione mentale del romanzo. La presenza di verbi come 'svegliarsi' e 'addormentarsi' ribadiscono la dimensione onirica, propria della veggenza-visione da cui nasce l'odore del sangue. L'ossessione, prima di diventare visione-incubo, è intuizione nata dall'esorcismo, dall'analisi, dalla diagnosi. Poi, dopo il ripetitivo racconto del primo incontro tra Silvia e il ragazzo,<sup>87</sup> esplose nel sogno<sup>88</sup> ossessivo ed ossessionante per riproporsi in un martellante e ciclico *leit motiv* allucinogeno.<sup>89</sup> Lo stato patologico della visione-ossessione crea la realtà: incubo kafkiano di fattura moraviana, nato dalla fantasia premonitrice di Filippo, che si innerva nei meandri del romanzo, tragedia borghese, in cui il destino-natura, il caso, è quel fato tolstojano più forte di ogni altra volontà, più volte nominato, a cui nessun personaggio sfugge e ciecamente obbedisce.

Guidato da questa regia, *OD* conferma uno stile che lavora sulla *fabula* con intricati ed elaborati *intrecci*. Il romanzo, in cui è possibile individuare venti sezioni alle quali segue un'appendice, si apre con un prolo-

<sup>86</sup> L'andamento diaristico avvicina *OD* al *Padrone*; la ricerca di narratori multipli al *Ragazzo morto*.

<sup>87</sup> L'incontro è descritto quattro volte: *OD*, pp. 11, 18, 35, 58.

<sup>88</sup> *OD*, pp. 54-56.

<sup>89</sup> La visione ritorna alla coscienza e nei sogni di Filippo numerose volte: *OD*, pp. 57, 58, 82, 84, 100, 121, 130, 150, 180, 223. Inoltre Filippo sogna e vede e rivede quello che Silvia gli racconta di ciò che accade tra lei e il ragazzo, anche come in un film (*OD*, pp. 41, 203).

go «che potrebbe essere uno dei racconti del *Sillabario n. 2*».<sup>90</sup> Dei *Sillabari*, tutto il romanzo raccoglie «l'intonazione orale»<sup>91</sup> e la poeticità sempre pregnante in Parise, che qui alchimizza la sua «sottigliezza razio-cinante» attraverso personalissime modalità.<sup>92</sup> Nel prologo è presentata in prototipo una famiglia borghese<sup>93</sup> intorno alla quale si innesca l'evocazione dell'odore del sangue, elemento perturbatore che dà il via all'*esor-dio* della *fabula*. In esso, Parise mostra il tema principale del romanzo: la crisi coniugale tra razionalità e fantasia. Il prologo, inoltre, presenta altri personaggi che, come quelli della famiglia borghese, non sono i protagonisti del romanzo. Sorta di 'figure esemplari', sono un mezzo per un'esposizione che nasce da associazioni mnemoniche, vere registe di questo romanzo (e anche di tutta la narrativa parisiense), attraverso le quali si presentano le circostanze che determinano i rapporti tra i personaggi. La sensorialità della scrittura parisiense fa la sua entrata trionfale nel prologo, ribadendo la solita stigmatizzazione olfattiva dei personaggi e dei luoghi. Gli effluvi di questo romanzo postumo, differentemente dal tipico Parise, non sono dotati di un ricco *bouquet*, la fragranza è unica: è l'odore del sangue, che impregna ogni pagina, uscendo a ventate prima da una sala operatoria su un uomo di cinquant'anni, poi su una donna di età imprecisata, su una ragazza e su un ragazzo di venticinque anni ferito in Vietnam. Così, attraverso l'odore dominante, in anteprima, Parise, nel prologo, presenta età e tipologie umorali dei personaggi. Successivamente,

<sup>90</sup> R. La Capria, *Parise vedi alla voce gelosia*, «Corriere della Sera», 15 giugno 1997.

<sup>91</sup> Garboli, *Prefazione all'OD* cit., p. VII.

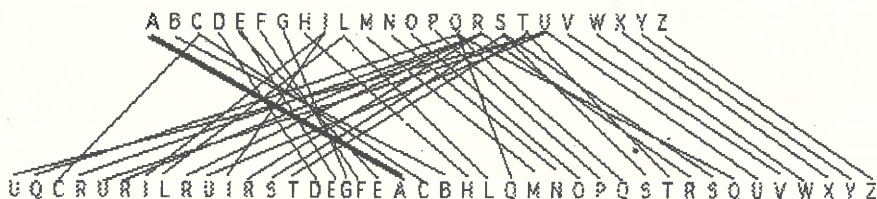
<sup>92</sup> La Capria, *Parise vedi alla voce gelosia* cit.

<sup>93</sup> Ciò collega questo romanzo al primo racconto scritto da un Parise diciassettenne nel '46, *Una piccola famiglia*, e ad alcuni racconti degli *Americani a Vicenza*, del *Crematorio di Vienna* e dei *Sillabari*, oltre che al *Fidanzamento*, ad *Atti impuri*, all'*Assoluto naturale* e alla *Moglie a cavallo*, in cui il nucleo borghese è protagonista. Nell'*OD* la famiglia borghese moderna «aperta» (p. 47) è definita «tribù» (p. 49), vizia i figli rendendoli prepotenti, ignoranti e volgari. Questo dipinto del nucleo familiare è particolarmente simile a quello di *Paternità* (*Sillabari*, Milano 1994, pp. 363-369). Parise non si limita ad ironizzare sulla famiglia borghese, la sua analisi spietata riguarda anche la società italiana che accetta ogni credo (*OD*, p. 178) e ogni idea politica, dall'estremismo di destra e di sinistra al fascismo e al consumismo (p. 48). I toni sono gli stessi del Parise degli interventi critici sul costume e la società, non secondo al Parise *reporter*.

l'odore del sangue, presente già nella *Grande vacanza* su Cleofe,<sup>94</sup> nel racconto che dà il titolo alla raccolta *Gli americani a Vicenza*,<sup>95</sup> e nel pezzo *Gioventù* dei *Sillabari*,<sup>96</sup> si aromatizzerà al sapone, al latte, al sudore<sup>97</sup> su Paloma e di Silvia impregnerà «l'afrore delle ascelle».<sup>98</sup>

Al ritmo dell'odore dominante, l'inizio della *fabula* si incunea a metà del romanzo, che vede l'abbandono dell'*intreccio* a favore della *fabula* solo nelle ultime pagine della ventesima sezione, poi, nell'appendice, l'*intreccio* nuovamente sconvolge la *fabula*, in pagine temporalmente a sé. La *fabula* ha ventiquattro *funzioni*, mentre l'*intreccio* ha quaranta *sequenze*. Tale disparità, determinata dalla *frequenza*<sup>99</sup> con cui si ripetono le *funzioni* R, Q, U, S, C, E, I, L e T, rispettivamente cinque, quattro, quattro, tre e due volte le ultime cinque, determina le fasi fondamentali delle azioni dei personaggi.

### Fabula



<sup>94</sup> *La grande vacanza* cit., p. 102.

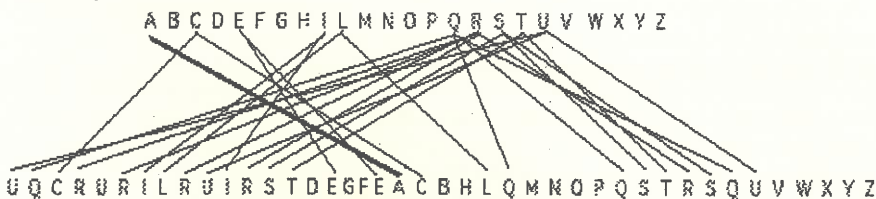
<sup>95</sup> *Gli americani a Vicenza*, Milano 1993, p. 48.

<sup>96</sup> *Sillabari* cit., p. 214.

<sup>97</sup> *OD*, pp. 15, 35, 157.

<sup>98</sup> *OD*, p. 37.

<sup>99</sup> FREQUENZE



Intreccio<sup>100</sup><sup>100</sup> FABULA

- A) Infanzia e adolescenza di Filippo.
- B) Filippo ha la sua prima relazione amorosa con Domitilla più grande di lui di sette anni.
- C) Relazioni di Filippo con varie donne.
- D) Silvia ventenne sposa 'un bravo giovane'.
- E) Silvia lascia il marito per un pittore ubbriacone, la relazione dura sette anni.
- F) Altra relazione (breve) di Silvia con un altro pittore, più giovane del primo.
- G) Anni con il primo pittore.
- H) Primo matrimonio di Filippo con una giovane ragazza.
- I) Filippo e Silvia si conoscono.
- L) Filippo e Silvia sono sposati; tradimenti di Filippo con varie donne.
- M) Filippo acquista la casa in riva al Piave.
- N) Filippo conosce Paloma.
- O) Paloma si sposa con un coetaneo.
- P) Dopo un anno di matrimonio muore il marito di Paloma.
- Q) Filippo tradisce Silvia con Paloma.
- R) Silvia tradisce Filippo con un giovane studente in medicina.
- S) Filippo per gelosia torna da Silvia.
- T) Paloma ha un giovane corteggiatore e Filippo per gelosia ritorna da Paloma.
- U) Silvia tradisce Filippo con il ragazzo romano (presentimento di Filippo di tale tradimento).
- V) Silvia è abbandonata dal ragazzo romano.
- W) Il ragazzo romano torna da Silvia.
- X) Silvia muore uccisa.
- Y) Il ragazzo di Silvia viene arrestato, processato ed assolto per l'omicidio di Silvia.
- Z) Filippo sposa Paloma e da lei ha due figli.

## INTRECCIO

Prologo: esposizione prolettica, con anticipazione della tragicità degli avvenimenti che saranno narrati. Pindarici voli dei magazzini mnestici gestori della regia del romanzo, in cui c'è la prima battuta che riecheggia l'esplosione dell'odore del sangue.

- U) Presentimento di Filippo del tradimento di Silvia con il ragazzo romano.
- T) Tradimento di Filippo con Paloma già in atto da tempo.
- C) Relazioni di Filippo con varie donne prima di conoscere Silvia.
- R) Accenno al tradimento di Silvia con lo studente in medicina.
- U) Tradimento di Silvia con il ragazzo romano.
- R) Tradimento di Silvia con lo studente in medicina.
- I) Primo incontro tra Filippo e Silvia.
- L) Relazione tra Filippo e Silvia.
- R) Relazione di Silvia con lo studente in medicina.
- U) Relazione tra Silvia e il ragazzo romano.
- I) Primo incontro tra Filippo e Silvia.
- R) Tradimento di Silvia con lo studente in medicina.
- S) Filippo ritorna da Silvia.
- T) Filippo lascia Silvia e ritorna da Paloma.
- D) Silvia ventenne sposa 'un bravo giovane'.

La *funzione* più ripetuta è R (cinque volte), cioè la prima breve relazione di Silvia con lo studente in medicina. Questo tradimento, che batte col numero di ripetizioni (quattro) la visione-ossessione degli amplessi tra Silvia e il ragazzo romano, conferma la gravità dell'infedeltà in sé della donna agli occhi del maschilista Filippo che, da quel momento, decreta la morte di Silvia per inganno ed abbandono. Tutto il romanzo si raccoglie intorno a questi due fatti determinanti, fiancheggiati dalla relazione tra Filippo e Paloma, ribadita paritariamente, a quella tra Silvia e il ragazzo romano. È significativo che anche le altre ripetizioni riguardino tutte il adulterio, *jolly* di un gioco di coppie, passeggero di un singolare libro di viaggi. Infatti *OD*, come tutti gli altri romanzi parisiensi, è il resoconto di un viaggio.

Rapsodicamente il romanzo attraversa molti luoghi della Terra alla ricerca del perché primordiale dell'esistenza, nell'ermetico scafandro di un

- E) Silvia lascia il marito per un pittore ubbriacone.
- G) Silvia porta avanti per sette anni la relazione con il pittore alcolizzato.
- F) Altra relazione (breve) di Silvia con un altro pittore, più giovane del primo.
- E) Descrizione degli anni di convivenza con il primo pittore.
- A) Infanzia e adolescenza di Filippo.
- C) Relazioni di Filippo con varie donne prima di conoscere Silvia.
- B) Prima relazione con Domitilla, più grande di Filippo di sette anni.
- H) Primo matrimonio di Filippo, con una giovane ragazza.
- L) Matrimonio di Filippo con Silvia.
- Q) Relazione di Filippo con Paloma.
- M) Filippo acquista la casa di campagna.
- N) Filippo conosce Paloma.
- O) Paloma si sposa con un suo coetaneo.
- P) Muore il marito di Paloma.
- Q) Inizia la relazione tra Filippo e Paloma.
- S) Filippo si stanca di Paloma e torna da Silvia.
- T) Paloma ha un giovane corteggiatore che fa infiammare di gelosia Filippo che riprende la relazione con Paloma.
- R) Silvia tradisce Filippo con un giovane studente di medicina.
- S) Filippo ingelosito ritorna da Silvia.
- Q) Filippo si annoia di Silvia e ritorna da Paloma.
- U) Silvia inizia la relazione con il ragazzo romano.
- V) Silvia è abbandonata dal ragazzo.
- W) Il ragazzo ritorna da Silvia.
- X) Silvia muore uccisa.
- Y) Il ragazzo di Silvia viene arrestato, processato ed assolto per l'omicidio di Silvia.
- Z) Filippo sposa Paloma e da lei ha due figli.

io ipertrofico e claustrofobico. Parise, nella sua produzione letteraria e giornalistica, ha sempre trattato lo spazio esterno con fare teatrale e onirico, avvicinando i vari luoghi della terra, dall'America alla Cina, intorno ad un villaggio globale veneticizzante *alias* l'odore del sangue. Anche i luoghi scaturiscono dalle associazioni e sotto la loro regia frenetica si muovono e mutano. Gli spostamenti repentini seguono ritmi improvvisi, dettati da una narrazione che rifiuta la spazialità temporale e segue il flusso del pensiero ipnotico e analitico. Da romanzo mentale non ha veri luoghi e tempi, solo scene astratte, perse nell'etere di conversazioni consumate al telefono, su cui il sipario è aperto dall'odore del sangue.

Franco Brioschi

## Semantica della finzione

La semantica della finzione è, come si sa, un classico rompicapo filosofico. A che cosa si riferiscono (a che cosa ci riferiamo) quando usiamo espressioni quali «l'attuale re di Francia», «Pickwick», «centauro»? Noi sappiamo che a questi termini non corrisponde entità alcuna, eppure nessuno può toglierci dalla testa l'impressione che a qualcosa noi stiamo facendo riferimento, e che dunque *ci sia* qualcosa, in qualche ordine di realtà, *di cui* stiamo parlando. La soluzione prevalente, nell'ambito sia della filosofia del linguaggio sia della linguistica e della semiotica, è stata suggerita a suo tempo, almeno per quanto concerne alcune linee essenziali, da Gottlob Frege. Cercherò anzitutto di illustrarla, per poi presentare una soluzione alternativa.

### 1. Intensioni ed estensioni

Frege prende le mosse da termini singolari, o più precisamente descrizioni definite, come «il punto d'incontro tra le rette *a* e *b*», «il punto d'incontro tra le rette *b* e *c*», «la stella della sera», «la stella del mattino», «il

\* *Legenda.* « $\exists$ »: quantificatore esistenziale, «qualche»; « $\forall$ »: quantificatore universale, «tutti»; « $\neg$ »: negazione, «non»; « $\wedge$ »: congiunzione, «e»; « $\supset$ »: condizionale, «se...allora»; « $\vee$ »: disgiunzione, «o».

corpo celeste più lontano dalla terra», e simili. Supponiamo che  $a$ ,  $b$ ,  $c$  siano «le rette che congiungono i vertici di un triangolo con i punti mediani dei lati opposti», e che pertanto s'incontrino in uno stesso punto. Le due espressioni identificano il medesimo oggetto: varia però «il modo in cui il punto viene dato» nei due casi, in quanto le condizioni che l'oggetto deve soddisfare per essere denotato dalla prima espressione (essere il punto d'incontro tra le rette  $a$  e  $b$ ) sono diverse dalle condizioni che deve soddisfare per essere denotato dalla seconda (essere il punto d'incontro tra le rette  $b$  e  $c$ ). Analogo discorso varrà per «la stella della sera» e «la stella del mattino», che designano il medesimo pianeta 'dandolo' in modi diversi. Frege propone pertanto di distinguere due generi di 'significato': il senso (*Sinn*) o *intensione*, che appunto «contiene il modo in cui l'oggetto viene dato» dalle nostre espressioni; e la denotazione (*Bedeutung*) o *estensione*, ossia l'oggetto a cui, in questo o quel modo, facciamo riferimento. La distinzione sarà poi facilmente generalizzata, come mostra l'esempio di termini universali quali «trilatero» e «triangolo», che analogamente identificano le stesse figure geometriche attraverso criteri di soddisfacimento diversi (avere tre lati o avere tre angoli).

Tra le parole e le cose si delinea così una sorta di livello semantico intermedio costituito dai 'significati intesi' che ineriscono alle nostre espressioni [fig. 1]. Questi 'significati intesi', attraverso i relativi criteri di soddisfacimento, 'determinano' a loro volta l'estensione. Grazie a tale distinzione saremo in grado di spiegare, ad esempio, perché enunciati quali «il punto d'incontro tra le rette  $a$  e  $b$  è uguale al punto d'incontro tra le rette  $b$  e  $c$ » o «la stella della sera è la stella del mattino» non siano mere tautologie (come sarebbero invece «il punto d'incontro tra le rette  $a$  e  $b$  è uguale al punto d'incontro tra le rette  $a$  e  $b$ » o «la stella della sera è la stella della sera»), bensì arrechino un autentico incremento di conoscenza. Essa ci consentirà inoltre di trattare in modo elegante il problema spinoso dei termini privi di *denotatum*. Molto semplicemente, un'espressione può possedere un senso senza che tuttavia le corrisponda alcun oggetto designato, in quanto nessun oggetto soddisfa le relative condizioni: perifrasi quali «il corpo celeste più lontano dalla terra» sono certamente fornite di qualche significato, «ma è molto dubbio che abbiano anche una de-



notazione». E certamente «l'attuale re' di Francia» o «centauro» ci mostrano casi di estensione nulla pur in presenza di sensi del tutto riconoscibili.



Fig. 1. È il 'classico' modello triadico adottato dalle più diffuse teorie semantiche, dove *s* indica il simbolo, o unità sintattica (il *signifiant* di Saussure, l'*espressione* di Hjelmslev, ecc.), *i* la sua intensione (*signifié*, *contenuto*, ecc.), *r* l'eventuale referente quando il simbolo sia un termine categorematico, o predicato. La doppia freccia che associa *s* ed *i* indica il rapporto biunivoco (di *solidarietà*, secondo Hjelmslev) tra significante e significato. Si noti come la figura suggerisca anche visivamente l'ipostasi delle intensioni quali *entità* vere e proprie, sullo stesso piano e allo stesso titolo di *s* e di *r*.

Il punto cruciale è che le intensioni hanno, secondo Frege, uno statuto «oggettivo», di vere e proprie *entità*, tale da contrapporle in modo esplicito alle «rappresentazioni» soggettive:

Immaginiamo che qualcuno osservi la luna attraverso un cannocchiale. Ora, io paragono la luna alla denotazione; essa è l'oggetto dell'osservazione resa possibile dall'immagine reale, proiettata dalla lente dell'obiettivo dentro il cannocchiale, e dall'immagine retinica dell'osservatore. In questo paragone, l'immagine dell'obiettivo è il senso, e l'immagine retinica è la rappresentazione o intuizione. L'immagine del cannocchiale è cioè solo parziale poiché dipende dal punto d'osservazione, eppure è oggettiva, poiché può servire a più osservatori.

Non vi è dubbio che linguistica e semiotica abbiano a loro volta elaborato modelli semantici di tipo squisitamente intensionale, bandendo anzi dal loro orizzonte ogni semantica estensionale, come impura, irrilevante, o addirittura impraticabile. Il termine stesso 'referenziale' sembra qui essere divenuto una sorta di epiteto spregiativo, come altri direbbe 'banale', 'scontato', 'insulso': e pare che mai il linguaggio attinga il meglio di sé come quando sia sospeso ogni importuno riferimento, affinché il testo riposi nella sua propria autotelìa (che sarebbe poi quanto accarebbe, si sa, nei cosiddetti 'testi letterari'). Più chiaro, nel caso, appare comunque un secondo passaggio non meno decisivo. La semantica inten-

sionale si presenta come una semantica *immanente* al linguaggio, un suo livello o 'contenuto' intrinseco: il piano del *signifié* che, entro l'unità solidale del *signe*, costituisce l'altra faccia del *signifiant*, entrambi ritagliati simultaneamente come da una stessa pagina. Ebbene, data questa falsariga, la soluzione del nostro problema non offre difficoltà. L'attuale re di Francia, Pickwick e i centauri sono precisamente entità intensionali, dotate di una loro specie di esistenza che, per essere *sui generis*, non per questo è meno 'oggettiva'. Ma si badi. Questa oggettività altro non è che l'oggettività *del testo* in cui compaiono quelle espressioni. 'Create' dal linguaggio, le entità intensionali sono al tempo stesso imprigionate nel linguaggio. Quando pensiamo ad Anna Karenina noi insomma pensiamo davvero a *qualcosa*. Salvo che questo qualcosa rimane sempre e solo un «essere di carta», un'increspatura della superficie verbale, un epifenomeno del discorso.

Corollario della teoria fregeana è inoltre la tesi, a prima vista assai suggestiva, secondo cui gli enunciati di finzione avrebbero la caratteristica di non essere né veri né falsi. Partiamo dalla formula più elementare del calcolo predicativo, « $Px$ » (« $x$  è  $P$ »), dove  $x$  varia su un dominio qualsiasi di individui  $a, b, c, \dots$ , e  $P$  è un predicato qualsiasi, «gatto», «dorme», «bianco», ecc. La formula « $Px$ » non rappresenta però ancora una *proposizione*, bensì una *funzione proposizionale*, e solo quando sarà applicata a questo o quell'*argomento* (l'individuo  $a$ , o  $b$ , o  $c, \dots$ ) produrrà una proposizione vera o falsa a seconda che qualche individuo o tutti gli individui del dominio soddisfino o non soddisfino il predicato  $P$ : « $\exists x Px$ » («per qualche  $x$  vale  $Px$ », «qualche  $x$  è  $P$ »); « $\forall x Px$ » («per tutti gli  $x$  vale  $Px$ », «tutti gli  $x$  sono  $P$ »). Di conseguenza, quando non c'è l'argomento a cui intenderemmo applicare, per esempio, la funzione « $x$  è calvo», la proposizione stessa, per esempio «l'attuale re di Francia è calvo», non sarà né vera né falsa. Non esistendo alcun attuale re di Francia, «l'attuale re di Francia è calvo» resterebbe insomma sospesa in uno spazio puramente intensionale, depositaria di un 'senso' ma priva di un valore di verità.

Purtroppo la teoria è tutt'altro che incontestabile, a cominciare dal suo corollario. In linea di principio, la tesi secondo cui gli enunciati di finzione non sarebbero né veri né falsi sembrerebbe conforme al criterio di im-

pegno ontologico proposto da Quine: ogni enunciato *presuppone* l'esistenza di quelle entità, e solo di quelle entità, la cui esistenza è necessaria perché possa essere riconosciuto vero o falso. Più tecnicamente, una proposizione presuppone quelle e solo quelle entità che appartengono al dominio, più o meno circoscritto, su cui variano le variabili vincolate dai quantificatori  $\exists$  o  $\forall$ . Così, saremmo portati a dire, «un gatto dorme sul tappeto» ( $\langle \exists x D_x \rangle$ ) presuppone l'esistenza di gatti, nel senso che, se esistono gatti, noi potremo stabilire la verità o la falsità dell'enunciato a seconda che qualcuno o nessuno di essi dorma sul tappeto: la riprova sarebbe data dalla negazione, «nessun gatto dorme sul tappeto» ( $\langle \forall x \neg D_x \rangle$ ), dove appunto neghiamo che qualche gatto dorma sul tappeto, ma continuiamo a presuppone l'esistenza. Per converso, se non esistessero gatti, sarebbe allora impossibile assegnare un valore di verità all'enunciato. Nulla da eccepire, salvo che qui ad essere presupposti non sono affatto i gatti, di cui anzi si fa menzione *esplicita*. Sotto il profilo logico, voglio dire, il termine «gatto» è esso stesso un predicato, una descrizione (indefinita) che è a sua volta attribuita veridicamente o falsamente a certi individui  $a, b, c, \dots$ , e di *questi* individui semmai noi presupponiamo l'esistenza. In breve, la rappresentazione completa dell'enunciato sarà  $\langle \exists x G_x \cdot D_x \rangle$  («qualche  $x$  è gatto e dorme sul tappeto»). Pertanto, se nessun  $a, b, c, \dots$  fosse gatto,  $\langle \exists x G_x \rangle$  sarebbe *falsa*, e conseguentemente falsa l'intera congiunzione. E parimente falsa sarà «l'attuale re di Francia è calvo» ( $\langle \exists x R_x \cdot \forall y [y \cdot x] \neg R_y \cdot C_x \rangle$ : «qualche  $x$  è attualmente re di Francia, e nessun  $y$  diverso da  $x$  è attualmente re di Francia, e  $x$  è calvo»), non esistendo individuo alcuno che soddisfi la descrizione (definita) «l'attuale re di Francia».

Non bisogna, in altri termini, lasciarsi ingannare dalla grammatica della lingua naturale, che può sempre trasformare la proposizione  $\langle \exists x P_x \rangle$ , soddisfatta o meno che sia, in un sintagma nominale («qualche  $x$  che è  $P$ »), facendone il *tema* di ulteriori predicazioni:  $\langle \exists x P_x \cdot Q_x \rangle \rightarrow \langle \exists t Q_t \rangle$ . Per questo [fig. 2] occorrerà guardarsi con attenzione dal confondere gli impegni ontologici *presupposti* (esiste *qualcosa*) con gli impegni ontologici più o meno veridicamente *supposti* (esiste *qualcosa così e così*) quando la funzione proposizionale viene sostantivata; e infatti solo i pri-

mi, a differenza dei secondi che sono appunto esplicitamente menzionati, non sono soggetti a cadere entro l'ambito della negazione « $\forall x \neg Px$ » («per nessun  $x$  vale  $Px$ » → «nessun  $x$  è un  $t$ »):

$$\begin{array}{ccc}
 a, b, c... \leftarrow \exists x Px & & a, b, c... \leftarrow \forall x \neg Px \\
 \downarrow & & \downarrow \\
 t \Rightarrow a \vee b \vee c... & & t \Rightarrow \emptyset
 \end{array}$$

Fig. 2. Con la quantificazione della variabile in « $\exists x Px$ » noi *presupponiamo* l'esistenza degli individui  $a, b, c...$ , mentre sostantivando « $Px$ » noi *supponiamo* che la descrizione « $t$ » sia soddisfatta dall'uno o dall'altro individuo  $a$  o  $b$  o  $c...$ . Con la negazione « $\forall x \neg Px$ » noi continuiamo a presupporre  $a, b, c...$ , mentre asseriamo che nessuno di tali individui soddisfa « $Px$ » → « $t$ ». Come vedremo più avanti, la nominalizzazione può essere applicata ricorsivamente: «qualche  $x$  che è  $P$  e che è  $Q...$ ».

Ma anche la teoria generale, come ho già anticipato, può suscitare qualche legittimo dubbio. Che le intensioni siano entità non è infatti per nulla ovvio. Finché sostengo che  $x$  deve soddisfare questi o quei requisiti per essere designato da questo o quel predicato, io sto soltanto descrivendo la *regola* che presiede all'*uso* di tale predicato. E una regola non *esiste*, non più di quanto sia vera o falsa: semplicemente è o non è in vigore. Essa appartiene bensì all'ordine della realtà, ma all'ordine di realtà della prassi piuttosto che a quello delle entità. Ipostatizzare una regola d'uso, voglio dire, trasformandola in un 'oggetto', sia pure ontologicamente peculiare, è insomma un'operazione tutt'altro che innocente sotto il profilo filosofico; poiché viola il precetto di Ockam. *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*.

Più esattamente, le *specie* di enti non vanno moltiplicate senza necessità. Adotterò dunque, in quanto segue, un'ontologia più sobria, fedele al principio nominalistico che ammette esclusivamente entità individuali: tanto per cominciare, gli oggetti o eventi fisici di cui facciamo quotidianamente esperienza. Alcuni di questi oggetti o eventi funzionano per noi, in base a certe regole, come unità sintattiche della lingua naturale: suoni o iscrizioni, in particolare, che funzionano come *predicati*, quali per esempio 'gatto', 'bianco' e così via. Un predicato è un'etichetta che si applica o non si applica a un individuo a seconda che l'individuo soddisfi

o meno certi requisiti, fissati per convenzione. Tutto qui: fra il predicato e gli individui che denota non vi è la mediazione di alcun'altra *entità* [fig. 3]. Va precisato, semmai, che quando dico (per semplicità) «il tal predicato denota  $x$ » o «il tal predicato si applica a  $x$ », intendo dire che noi denotiamo  $x$  con il tal predicato, o applichiamo il tal predicato a  $x$ . In altri termini, soggetto del *riferimento* non è l'unità sintattica che funge da predicato, ma il parlante, in quanto partecipa di una comunità linguistica che segue regole d'uso condivise. Il significato, come concluderebbe Wittgenstein, è appunto l'*uso* che noi facciamo di quelle unità all'interno di una certa «forma di vita», non qualcosa di cui esse sarebbero intrinsecamente 'dotate' e che sarebbe loro 'immanente'.



Fig. 3. È il più 'arcaico' modello diadico, ma nulla esclude che possa essere riformulato e difeso con buone ragioni. La freccia indica l'atto di riferimento. Non vi è bisogno di alcuna entità intermedia tra  $s$  e  $r$ : la mediazione tra parole e cose è costituita da questo stesso atto di riferimento, in quanto obbedisce all'una o all'altra regola. Non esiste biunivocità, giacché a un oggetto possono essere applicati più predicati. La figura concerne i soli termini categorematici, mentre il 'significato' dei termini sincategorematici (le 'parole vuote' dei grammatici indiani) altro non è che la loro funzione sintattica.

Una semantica di questa sorta è, tipicamente, una semantica estensionale. E il suo fondamento è un fondamento pragmatico: l'atto di far riferimento a questo o quell'individuo, in relazione a questo o quel criterio di soddisfacimento. È opinione generalmente diffusa che una semantica estensionale sia uno strumento troppo rozzo già per spiegare i fenomeni osservati da Frege. Una semantica estensionale, si obietta, non sarebbe in grado di cogliere la differenza di significato fra espressioni come «la stella della sera» e «la stella del mattino», che hanno lo stesso *denotatum*; e persino espressioni come «l'attuale re di Francia» e «il circolo quadrato» risulterebbero, avendo la stessa denotazione nulla, né più né meno sinonime. Figuriamoci dunque che cosa accadrebbe con Pickwick o Anna Karenina: sequenze di puri suoni o lettere, senza neppure quell'ombra di

esistenza intensionale che almeno ne salvava i tratti fisiognomici.

È mio proposito dimostrare che obiezioni siffatte non hanno alcun merito. Non solo. L'adozione di un'ontologia più sobria ci consentirà, per converso, di assumere un'attitudine assai meno puristica nei confronti della finzione. Ricordo: i personaggi, in quanto entità intensionali, sono 'creati' dal linguaggio, ma al tempo stesso ne sono imprigionati. Ecco, benché possa sembrare a prima vista un paradosso, proprio una maggior parsimonia ontologica sarà la condizione per liberarli, e liberarci, da questa prigione.

## 2. Attributi e predicati

Si pensi al sintagma «un gatto», in espressioni come «un gatto sta attraversando la strada» o «non bisogna mai fidarsi di un gatto». La differenza è chiara. Nel primo esempio noi ci riferiamo a *un* individuo, *quel gatto* laggiù che in questo momento sta attraversando solitario la strada. Nel secondo esempio noi ci riferiamo distributivamente a *tutti* gli individui del dominio in oggetto, ossia a ciascun individuo del dominio in quanto è, genericamente, un individuo di *quel dominio*. In breve, «un gatto» è termine grammaticalmente e logicamente singolare in un caso, grammaticalmente singolare ma logicamente collettivo nell'altro. Benché il riferimento sia sempre, sotto qualche aspetto, identificante, per semplicità noi parleremo di riferimento identificante quando ci riferiamo a qualche individuo nella sua identità numerica, e di riferimento generico quando ci riferiamo a qualche individuo nella sua identità specifica, cioè nella sua qualità di membro di un certo dominio. Si considerino ora queste due espressioni:

(1) «[c'è un gattino bianco, che ho visto ieri, e che ho deciso di prendere perché tenga compagnia alla mia gatta Cleopatra] Cleopatra avrà per compagno un gattino bianco».

(2) «[ho deciso di cercare un gattino che tenga compagnia alla mia gatta Cleopatra, e desidero che sia un gattino bianco] Cleopatra avrà per compagno un gattino bianco».

Il sintagma «un gattino bianco» funge da termine singolare, in entrambi i casi, sia grammaticalmente sia logicamente. Eppure, mentre in (1) il riferimento è identificante, in (2) il riferimento è ancora generico: tant'è che il predicato «bianco» ha valore *attributivo* nel primo caso, mentre nel secondo ha valore, come si dice per antonomasia, *predicativo*. Cerchiamo di analizzare meglio la differenza.

In (1), con l'espressione «un gattino bianco» io mi sto riferendo a un individuo particolare, determinato sotto tutti gli aspetti. Naturalmente, non saprei dire adesso quanto pesa o quanto lunghi sono i suoi baffi, e forse neppure ho notato il colore degli occhi. Ma so che di fatto il suo peso ha un certo valore, i suoi baffi hanno una certa lunghezza, i suoi occhi hanno un certo colore, e non meno di questi qualsiasi altro suo aspetto, dal numero di peli che compongono il suo morbido manto al patrimonio genetico iscritto nelle sue giovani cellule, potrebbe essere positivamente stabilito, se non altro in linea teorica, attraverso opportuna ispezione. Per quanto ancora nulla sappia o mai saprò in proposito, insomma, io mi sto comunque riferendo a *quell'*individuo così com'è, con tutte le proprietà, note o ignote, che si dà il caso possieda. La forma logica di (1) potrebbe dunque essere così espressa, molto approssimativamente:

(1)  $\exists x [x = a] \mathcal{G}x \cdot Bx \cdot \dots \cdot x$  sarà il compagno di Cleopatra.

Il riferimento identificante (non solo linguistico) è, o meglio vuole essere, *rigido*. Quali che siano gli aspetti sotto cui ho conosciuto l'individuo, ciascuno dei miei giudizi potrebbe successivamente risultare fallace: nelle condizioni di luce sotto cui l'ho guardato, ad esempio, mi è parso che il gattino fosse bianco, mentre in realtà è grigio chiaro; credevo fosse figlio della gatta del mio vicino di casa, e invece è un orfanello adottato; magari non è neppure un gattino, bensì un cucciolo di lince nana, e finirò che non lo prenderò affatto. In altri termini, può darsi che tutte le proprietà attribuite all'individuo cui sto facendo riferimento debbano essere via via scartate. Poco importa. Il riferimento è rigido non perché io abbia avuto visione del gattino in sé (potrei persino non averlo mai visto, e solo averne sentito parlare), ma perché il riferimento a quell'individuo sotten-

de un determinato impegno ontologico, e l'impegno ontologico trascende la mediazione epistemica (destinata comunque ad essere continuamente aggiornata nel tempo) attraverso cui l'individuo mi si è dato. Occorrerà bensì, volta per volta, una qualche giustificazione epistemica (diretta o indiretta) che mi consenta di identificare un individuo, nonché di reidentificarlo nelle sue presentazioni successive. Ciò non toglie che ogni singola giustificazione epistemica (ognuna delle costanti predicative impiegate qui sopra) possa essere smentita o corretta, come una parte caduca del tutto permanente in cui l'ho incorporata. E dal momento che su questo tutto verte il mio impegno ontologico, la rigidità del riferimento non può venir meno, per definizione, se non con la revoca dell'impegno ontologico stesso, quando la giustificazione risulti troppo debole o incompatibile con altre informazioni.

In (2), con l'espressione «un gattino bianco» io non mi sto riferendo invece a nessun individuo particolare. Qui l'espressione funge semmai come una variabile senza identità: qualsiasi individuo che sia un gattino bianco potrebbe anche essere il futuro compagno di Cleopatra. Il riferimento è dunque generico, e la (2) potrà avere questa forma:

$$(2') \quad \exists x \mathcal{G}x \cdot \mathcal{B}x \dots \supset x_j \text{ sarà il compagno di Cleopatra.}$$

(dove l'indice sottoscritto alla variabile in  $x_j$  segnala l'unicità dell'individuo eventualmente prescelto fra tutti gli  $x_1, x_2 \dots x_n$  che eventualmente soddisfano i predicati  $\mathcal{G}$  e  $\mathcal{B}$ ). In compenso, al contrario di quanto accade se li uso con valore attributivo, non avrei nessuna ragione per correggere  $\mathcal{G}$  e  $\mathcal{B}$  se li uso con valore predicativo o, come possiamo ora meglio definirlo, condizionale. Chi potrebbe infatti obiettermi che il gattino di cui sto parlando non è bianco ed è in realtà un cucciolo di lince nana, quando ancora non sto parlando di alcun gattino in particolare? Il predicato si rivelerà giusto o sbagliato solo quando sarà applicato a questo o quell'individuo. Per intanto, io sono alla ricerca di un animale che sia un gattino bianco, e finché saranno queste le condizioni fissate io sarò disposto a variare il mio riferimento agli individui, non certo i predicati che mi aspetto siano soddisfatti.



Per lo stesso motivo, e non per il motivo contingente che le ignoro o nemmeno sono in grado di stabilirle, tutte le altre proprietà di cui non ho fatto menzione restano *necessariamente* indeterminate. Dal momento che non mi riferisco a nessun gattino particolare, non avrebbe senso se tu mi domandassi, per esempio, «di che colore sono i suoi occhi?». Potrai domandarmi tutt'al più se, oltre a quella di essere bianco, io non abbia in mente altre condizioni concernenti il colore degli occhi, o la lunghezza del pelo, o altro ancora, e io potrei volta per volta precisare le mie preferenze nei riguardi di qualsiasi altro aspetto immaginabile possa avere un gattino: con il rischio, ovviamente, di porre condizioni che nessun individuo finirà per soddisfare. Da questo punto di vista, nulla mi impedirebbe di costruire una catena anaforica  $Gx \cdot Bx \cdot \dots$ , che correla via via un numero infinito di proprietà alla variabile quantificata, esattamente come, data la (1), nulla mi impedisce di aggiungere via via nuovi predicati per le infinite proprietà che vengo accertando a proposito dell'individuo in questione. Sotto il profilo epistemico, non cambia molto, né in alcun caso esaurirò mai l'elenco intrapreso. La vera differenza è che, stando ai postulati ontologici da me assunti, in (1) l'individuo *a* possiede già *attualmente* le infinite proprietà che possiede, mentre in (2) le proprietà imputate a *x* sono solo *virtualmente* infinite.

Fin qui, i termini di cui ci siamo serviti («un gatto», «un gattino bianco») erano termini grammaticalmente singolari, che di per sé potevano però essere soddisfatti da una pluralità di individui. Ma l'alternativa tra uso attributivo e uso condizionale dei predicati, nonché tra riferimento identificante e riferimento generico, si ripresenta anche nel caso delle descrizioni definite, ossia di quei predicati o congiunzioni di predicati che si presumono soddisfatti da uno e un solo individuo («l'autore di *Waverley*», «l'uomo laggiù che fuma la pipa», ecc.), a seconda che il riferimento sia *de re* o *de dicto*. Supponiamo che il seguente enunciato sia rivolto dal mio amico Dino Di Girolamo a qualcuno che non conosce nulla di me, tranne che ho scritto il saggio che state leggendo:

- (3) L'autore di *Semantica della finzione* è un incompetente.

Senza certo escludere che *Semantica della finzione* possa aver potentemente contribuito a radicare in lui un giudizio del genere, Dino si sta riferendo proprio *a me* come persona, un po' come se ti dicesse indicandomi a dito: «bene, se ancora non lo sapevi, *costui* è un incompetente»; e difatti, se venisse successivamente informato che il saggio è stato in realtà scritto da un altro e a me falsamente attribuito da un errore tipografico, per continuare a voler dire che *io* sono un incompetente egli dovrebbe ricorrere a qualche altra espressione identificante. Supponiamo invece che sia chi legge a pensare in questo momento «l'autore di *Semantica della finzione* è un incompetente»; per lui, *chiunque* abbia scritto il saggio è un incompetente, né se ora qualcuno gli spiegasse che quella attuale è in realtà una falsa attribuzione egli avrebbe bisogno di modificare l'enunciato: gli basterebbe prendere atto che con questa espressione, anziché riferirsi a un certo Franco Brioschi come credeva di fare, d'ora in poi si riferirà a qualcun altro.

Una descrizione definita è dunque soddisfatta, se è soddisfatta, da uno e un solo individuo, sia o non sia nella fattispecie Franco Brioschi. Ma nell'uso *de re* il fuoco è sull'individuo, e se l'individuo a cui ci riferiamo non soddisfacesse la descrizione cambieremmo descrizione; nell'uso *de dicto* il fuoco è sulle condizioni, e se la descrizione non fosse soddisfatta dall'individuo a cui ci riferiamo cambieremmo individuo. Qui la descrizione definita svolge ancora, in un certo senso, una funzione di variabile: e in effetti possono benissimo darsi casi in cui noi ignoriamo del tutto l'identità dell'individuo che la soddisfa o soddisferà, se mai ce n'è o ce ne sarà uno, come quando ad esempio parliamo dell'autore di un'opera adespota o del primo uomo che sbarcherà su Marte. Ed è inteso, anche qui, che le condizioni poste dai predicati possano essere tali che nessun individuo finirà mai per soddisfarle.

### 3. Inesistenza e modalità

La distinzione tra uso attributivo e uso condizionale è un esempio evidente di interazione fra pragmatica e semantica. Visto che le espres-

sioni (1) e (2) sono perfettamente uguali, né vi è alcunché di artificioso nell'esempio (quanti di noi non fantasticano sul gattino bianco o sulla Ferrari rossa che vorrebbero avere nel cortile di casa?), né una descrizione definita (3) cambia la sua forma a seconda che sia usata *de re* o *de dicto*, la conclusione è una sola. Distinzioni come queste, pur essendo cruciali distinzioni *semantiche*, possono benissimo *non* avere controparte sintattica di sorta, e quindi nessuna semantica immanente sarà mai in grado di dirimerle *una volta per tutte*. L'alternativa è un'alternativa pragmatica e può essere risolta solo sul piano pragmatico.

Ora, come abbiamo più volte notato, può accadere che l'uso condizionale dei predicati finisca per fissare condizioni destinate a rimanere insoddisfatte per qualsiasi individuo del dominio. Non esiste un gatto verde, né un attuale re di Francia, né un circolo quadrato, né ho la certezza che qualche uomo scenderà mai su Marte. Io sono libero insomma di accumulare a mio piacere predicati condizionali di ogni genere, impegnandomi disgiuntamente sull'esistenza degli individui denotati da ciascuno di essi, senza tuttavia impegnarmi con ciò sul fatto che l'uno o l'altro individuo li soddisfi congiuntamente. Il mio impegno in proposito è condizionato dal 'se', e solo 'allora' sarò disposto ad assumerlo. Nel frattempo posso dire tutto quello che mi pare, indipendentemente dal mio grado di fiducia nella realtà o nella realizzabilità futura dello stato di cose descritto.

Siamo posti così di fronte al problema dei termini privi di referente, nonché, per dirla con un ossimoro, delle correlative entità inesistenti. Un problema che proverebbe, come ho sopra accennato, l'insufficienza di una semantica estensionale: se due espressioni prive di referente non avessero «sensi» diversi, sarebbero di conseguenza, rinviando entrambe alla stessa denotazione nulla, sinonime. Ebbene, per evitare questa *reductio ad absurdum* (la conclusione che «l'attuale re di Francia» e «il circolo quadrato» si vedrebbero assegnare uguale 'significato' in una semantica estensionale) non è affatto necessario mobilitare una nuova specie di entità, dotate di un qualche loro statuto ontologico là nel regno dei possibili (o impossibili) non attualizzati. Sarà sufficiente tenere in debita considerazione le alternative pragmatiche sopra descritte. E, quando vo-

lessimo trarne a tutti i costi una morale, il problema che stiamo affrontando starebbe a dimostrare semmai la tesi opposta a quella appena divisa.

È infatti soltanto ovvio che l'ordine delle parole e l'ordine delle cose non sempre coincidano. Se il predicato (supponiamo, «volano») assegnato al tema (supponiamo «gli asini») non si applica all'*argomento* corrispondente (gli individui *a, b, c...* che si dà il caso siano asini), la proposizione sarà falsa; e in questo caso, non meno ovviamente, sarà una semantica estensionale quella di cui abbiamo bisogno, poiché su basi diverse non sapremmo neppure diagnosticare una qualsivoglia discrepanza: «gli asini volano» («qualche *x* che è *A* è *V*») sarà falsa, per dirla con Tarski, se e solo se *gli asini* non volano. Ugualmente falsa sarà dal suo canto, per tutti gli asini (e per tutti i volatili), la descrizione «l'asino che vola», ottenuta dall'applicazione ricorsiva della nominalizzazione («qualche *x* che è *A* e che è *V*...»), e destinata così a restare priva di referente. Ma non si vede perché «l'asino che vola» dovrebbe ora risultare sinonimo di «l'attuale re di Francia», «il circolo quadrato», ecc., in quanto avrebbero tutte la stessa denotazione nulla. Al contrario. «L'asino che vola», «l'attuale re di Francia» e «il circolo quadrato» *non* sono sinonimi, *proprio perché* fa parte dei rispettivi significati il riferimento a domini tanto diversi tra di loro quanto sono diversi tra di loro il dominio degli asini, il dominio dei monarchi e il dominio dei cerchi (nonché i volatili, la Francia e i quadrati): esattamente come due proposizioni entrambe false («gli asini volano» e « $2 + 2 = 5$ ») *non* sono sinonime *proprio perché* sono diversi tra di loro i rispettivi argomenti. Né si vede per quale alchimia una banale trasformazione sintattica possa cancellare dietro di sé ogni sorta di riferimento.

Le descrizioni prive di referente sono dunque, né più né meno, descrizioni che si dà il caso siano false per qualsiasi individuo del dominio considerato. Il punto è che con una descrizione falsa noi non presupponiamo nessun'altra entità oltre a quelle che presupporremmo con la sua negazione (vera), siano asini, monarchi o cerchi, a seconda del dominio in oggetto. Se un'espressione è una descrizione-di-attuale-re-di-Francia, voglio dire, ciò non implica che comunque ci debba essere un attuale re di

Francia che l'espressione descrittiva: «descrizione-di- $x$ » va inteso come un predicato indivisibile, con cui ci riferiamo all'espressione stessa, e non a  $x$ . In particolare, non abbiamo bisogno di 'entità intensionali', dotate di una qualche loro sorta speciale di 'esistenza', possibile o immaginaria o ideale, e al tempo stesso 'inesistenti' nella realtà. Questa pretesa, ben comprensibile da parte di una teoria 'immanente', non per questo è meno fuorviante. E il mio sospetto è che dietro di essa si nasconda ancora una volta quella «barba di Platone», come suggerisce Quine, che «ha spuntato spesso la lama del rasoio di Ockam»: cioè l'idea secondo cui «il non-esserè, in qualche senso, deve essere; altrimenti che cosa non sarebbe?».

La domanda di Platone, si capisce, trova pronta risposta all'interno di una teoria 'immanente'. In quanto 'esprime' intensioni, la lingua può 'creare' entità intensionali, che saranno appunto le 'entità inesistenti' di cui eravamo in cerca. Né si può sostenere che i conti non tornino. La nostra pudica astinenza da ogni commercio con quelle orribili 'cose' là fuori, cui l'estensionalista si ostina a riferirsi, sarà generosamente remunerata dalla prolificità di questa nuova specie ontologica. Purtroppo è il ragionamento che non torna. E sono giusto le asserzioni di inesistenza citate da Platone a offrirne anzi la migliore testimonianza. Quando dico «il cavallo alato non esiste», non sto affatto dicendo che il cavallo alato non soddisfa il predicato «esistere»: sto solo dicendo che nessun cavallo soddisfa il predicato «vola», e le entità che postulo sono unicamente i cavalli e i volatili. L'esistenza non è un predicato, né è lecito confondere la grammatica del verbo «esistere» con la sua logica. Le entità inesistenti semplicemente non ci sono e non sono entità. Sono *temi* ma non *argomenti* chiamati in causa da presupposizioni di sorta. Tutto quello che c'è, per quanto ci riguarda, sono gli individui del dominio a cui facciamo riferimento e rispetto ai quali le descrizioni che costruiamo si dà il caso siano, per quanto ne sappiamo, vere o false.

Naturalmente, il linguista o il semiologo sarebbe nel suo pieno diritto se a questo punto dichiarasse che non è dopotutto suo compito occuparsi della verità o della falsità delle nostre espressioni. Non saremo certo noi a opporci: purché sia chiaro che attribuire ai simboli una qualche virtù intrinseca di comunicare significati intensionali da essi intrinsecamente

posseduti non è un modo di spiegare i fenomeni in questione, e che una semantica immanente, lungi dal chiarire lo statuto della finzione, ottiene semmai il risultato inverso, di rendere impossibile qualsiasi distinzione tra enunciati finzionali ed enunciati fattuali. In compenso, il problema resta per noi ancora abbastanza complicato, e non sarà facile districarcene.

In tutti gli esempi precedenti (1-3) l'enunciato lasciava sempre aperta l'alternativa tra l'uno o l'altro tipo di riferimento. Un'alternativa pragmatica, non risolubile fuori contesto per l'assenza di una controparte sintattica dirimente, ma se non altro esprimibile in forme logiche concorrenti, sottese all'enunciato stesso. Supponiamo ora di aver fissato, per gli esempi che seguono, una lettura *de re*:

- (4) L'asino che vola è passato sopra la mia casa.
- (5) L'attuale re di Francia è calvo.

Anche in questo caso sussistono, è ovvio, molte alternative, di altro ordine: con «l'asino che vola» potrei riferirmi all'aquilone dei miei cuginetti, che reca a insegna l'icona di un ciuchino; e con «l'attuale re di Francia» potrei riferirmi al presente inquilino dell'Eliseo Jacques Chirac, di cui intendo metaforicamente sottolineare la solennità e lo spirito di *grandeur* con cui esercita, alla stessa stregua dei suoi predecessori, il mandato elettivo di Monsieur le Président de la République Française. Sono alternative che non riguardano più il tipo di riferimento, identificante o generico, *de re* o *de dicto*, bensì il dominio, letterale o traslato, su cui verte il riferimento, e che sarebbero facilmente concepibili, a ben guardare, per qualsiasi esempio concreto. Ma la forma logica sarebbe comunque, ripeto, una sola, *de re*:  $\exists x [x = a] Px \cdot Qx$ .

Supponiamo ancora che con (4) io mi riferisca proprio agli animali, asserendo che c'è proprio un asino che vola e che è passato sopra la mia casa; o che con (5) io mi riferisca proprio ai capi di stato, asserendo che uno di questi è proprio il re di Francia e che è calvo: esattamente come, con gli enunciati «un gatto bianco ha attraversato la strada» o «il mio nuovo *computer* portatile è velocissimo» io potrei riferirmi letteralmente ai rispettivi domini degli animali o delle macchine, asserendo di questo o quell'individuo che soddisfa letteralmente proprio questi o quei predicati.

Supponiamo infine che il mio lettore mi attribuisca precisamente questa intenzione. Egli avrà allora a disposizione, prendendo ad esempio la (4), alcune linee di ragionamento:

- (a) può darsi che io abbia forti giustificazioni epistemiche per impegnarmi sull'esistenza di un asino che ha sorvolato la mia casa, e il lettore è disposto, per qualche sua ragione, a far proprio lo stesso impegno: ho detto la verità;
- (b) può darsi che io abbia quelle forti giustificazioni epistemiche, ma egli è convinto che io abbia scambiato un aquilone per un asino che vola: ho detto il falso;
- (c) sto spacciando consapevolmente come vero qualcosa che so perfettamente falso: ho mentito;
- (d) il mio enunciato è il frammento di una più ampia argomentazione, entro cui sto valutando l'eventualità che le presentazioni di un certo oggetto volante non identificato siano da attribuire a un asino che vola: sto discutendo un'ipotesi;
- (e) il mio è semplicemente un racconto immaginario.

Queste linee di ragionamento sono anch'esse alternative pragmatiche, e riguardano ora la modalità del nostro impegno ontologico (effettivo o presunto), quali che siano i tipi e il dominio del riferimento. L'impegno ontologico potrà dunque essere *reale*, e in tal caso la descrizione-di-*x* sarà per quanto ne sappiamo vera (a) o falsa (b). Oppure potrà essere *simulato*, come nei casi successivi. Nulla mi impedisce di costruire una descrizione-di-*x* qualsiasi e di farne tema di una qualsiasi predicazione ulteriore, senza dover per questo impegnarmi necessariamente sull'esistenza di un *x* che la soddisfi: una cosa sono gli impegni formalmente presupposti o asseriti, di cui rende conto la forma logica dell'enunciato, un'altra gli impegni realmente assunti nel mio foro interiore. La menzogna (c) viola, semmai, l'impegno di sincerità che regola, o dovrebbe regolare, il proferimento di enunciati assertivi nell'ambito di una corretta cooperazione comunicativa: il locutore sa, o ritiene, che la descrizione-di-*x* risulterebbe falsa per qualsiasi individuo del dominio, e vuol far credere all'interlocutore che sia vera (o quantomeno di ritenerla vera), sfruttando fraudolentemente a questo scopo proprio la differenza tra forma logica e

forma grammaticale dell'enunciato. Nessuna violazione di questo genere abbiamo invece quando una descrizione-di- $x$  fosse pubblicamente presentata come *finzione* ipotetica (d) o immaginaria (e).

È inteso che molte di queste distinzioni valgono, oltre che per la descrizione-di- $x$  assunta come tema, vera o falsa che sia, anche per le ulteriori predicazioni che l'accompagnano. Più interessante sarà osservare come all'asse vero-falso si sia così sovrapposto l'asse reale-possibile, dove la menzogna sembra segnare la soglia topica della transizione: la descrizione-di- $x$ , *falsa* per tutti gli  $x$ , è asserita come *vera* e presentata come espressione di un impegno ontologico *reale*, mentre questo è in effetti solo *simulato*; va inoltre da sé che, perché la menzogna abbia successo, le condizioni fissate dai predicati dovranno essere tali che sia in linea di principio *possibile* il loro soddisfacimento. Una descrizione ipotetica (preferibilmente un po' meglio congegnata di quanto accada nel nostro esempio) è invece presentata in un contesto che la qualifica esplicitamente come espressione di un impegno ontologico *simulato*; ma anche qui le condizioni fissate dai predicati dovranno essere tali che risulti in linea di principio *possibile* il loro soddisfacimento: nel caso fosse effettivamente soddisfatta, noi ci riserviamo di giudicarla anche *vera*, nonché di assumere un impegno ontologico *reale*. Una descrizione immaginaria (di nuovo, non sarebbe difficile trovare esempi migliori del nostro) è infine presentata in un contesto che la qualifica esplicitamente come espressione di un impegno ontologico *simulato*, e si presume che sia *falsa*: non per questo le condizioni fissate dai predicati sono sempre tali da escludere che sia in linea di principio *possibile* il loro soddisfacimento.

La modalizzazione dell'impegno ontologico non comporta, si badi, alcuna proliferazione di nuove specie di entità, in particolare di individui o mondi possibili. Come tutte le entità inesistenti, le entità possibili non ci sono e non sono entità. Possibile è che le descrizioni-di- $x$  siano o meno soddisfatte, e noi avremo gradi diversi di fiducia in proposito, con le molte sfumature che vanno dalla previsione probabile (un giorno qualcuno sbarcherà su Marte) al mero vagheggiamento fantastico (il primo uomo su Marte troverà a riceverlo il re dei marziani). Ma anche qui una descrizione-di- $x$ , il cui soddisfacimento sia più o meno possibile, non im-



plica che ci sia un  $x$ , più o meno possibile, di cui essa sarebbe la descrizione. Al contrario dell'esistenza, la possibilità è un predicato: solo, si tratta di un predicato con cui noi ci riferiamo alle nostre descrizioni, non a individui che le soddisferebbero se esistessero.

#### 4. Identità tematica e l-esistenza

Questa conclusione sembrerà sicuramente a qualcuno troppo drastica. Essa sembra mortificare un'attitudine intuitiva cui siamo tutti, per buoni motivi, affezionati e cui vorremmo tutti assicurare una legittimazione. È un'attitudine universalmente presente nella nostra esperienza, dalla vita quotidiana alla riflessione scientifica, ma anche ed emblematicamente in quella peculiare forma di esperienza che è costituita dalla letteratura, a cui la collettività sembra aver delegato il compito di fornirne una sorta di elaborazione professionale: la tendenza a rivestire di un corpo le nostre ipotesi e immaginazioni, attribuendo loro un'autonomia tanto più irriducibile alle procedure con cui le abbiamo costruite, quanto più densa di significato. Il caso dei personaggi è paradigmatico. Come conciliare una siffatta attitudine con il rigore dell'estensionalista, la goffaggine delle sue 'descrizioni-di-Anna-Karenina' o 'descrizioni-di-Pickwick', cui assommerebbe tutto quello che abbiamo quando leggiamo i romanzi di Tolstoj o di Dickens, con la vivida immagine che essi ci trasmettono dei loro protagonisti? La «suspension of disbelief», certo, presuppone un precedente *disbelief*: ma non abbiamo troppo drasticamente ridotto ogni spazio, in questo modo, alla sua *suspension*?

Se tutto quello che abbiamo sono 'solo' descrizioni-di-Anna-Karenina e descrizioni-di-Pickwick, beh, in fondo non è così poco, saremmo tentati di replicare. Averne, di descrizioni così. Ma naturalmente non è qui in causa, almeno in prima istanza, la qualità di queste 'descrizioni-di- $x$ ', bensì se  $x$  abbia una qualche autonomia rispetto a tali descrizioni, che giustifichi l'idea di un *homo fictus* da cui apprendere, in qualche modo metaforico e indiretto, per via d'immedesimazione simpatetica o di proiezione derisoria, alcunché di significativo intorno a *homo sapiens*. Le

nostre premesse non sembrano incoraggiare in proposito una risposta positiva. Eppure non è difficile ottenerla, senza rinunciare ad alcuna di esse. Al contrario. Quanto più saremo stati parsimoniosi sul piano ontologico, tanto più saremo liberi sul piano pragmatico. Supponiamo di leggere, in un racconto d'invenzione, il seguente enunciato inaugurale:

(6) Un uomo si affacciò sulla soglia.

E supponiamo di leggere, subito dopo:

(7) L'uomo spianò la pistola.

Tale descrizione non ha aggiunto alcuna nuova entità a quelle che io presupporrei se fosse vera. E io so, o presumo, che nessun individuo la soddisfa, nel tempo e nello spazio in cui, stando al testo, si sarebbe svolta l'azione. Ho una descrizione-di-uomo, ma non c'è un uomo che essa descriva. Ciononostante, se tu mi domandassi di quale uomo parla la (7), io tranquillamente ti risponderei: «è l'uomo che si era affacciato alla porta nella (6)»; né la mia risposta sarebbe un'infrazione alla teoria. La ragione è ovvia, e del tutto accettabile. Io sto costruendo, a partire dall'enunciato inaugurale, una catena anaforica entro la quale istituisco certi rapporti di coreferenza, per esempio tra la descrizione indefinita «un uomo» della (6) e la descrizione definita «l'uomo» della (7). La coreferenza, con cui mi spiego il passaggio dall'articolo indefinito all'articolo definito, è qui puramente formale, e puramente formale è il riferimento identificante: in realtà, io non posso riferirmi a un uomo inesistente, non più di quanto possa essere colpito dalla sua pistola. Posso però riferirmi ai *temi* di questi enunciati, e ad essi effettivamente mi riferisco, mentre leggo, quando formulo il giudizio metatestuale, o più in generale metalinguistico, «l'uomo della (7) è lo stesso uomo che si era affacciato alla porta nella (6)».

In breve, la descrizione sarà definita e il riferimento sarà identificante solo all'interno di quella catena. Ma è ben questo il punto, che la falsità di (6) e di (7) non impedisce che vi sia tra di loro un'identità tematica. E in questo senso, rispetto ai giudizi *metalinguistici* che via via formuliamo leggendo il racconto, possiamo giustificatamente parlare di una esistenza

testuale, o più in generale *linguistica*, del nostro uomo con la pistola, nonché di Anna Karenina, di Pickwick, di Pegaso, di centauri, unicorni e quant'altro. Sarà sufficiente anche ai nostri scopi? sarà questa, che chiameremo *l*-esistenza, una leva d'Archimede abbastanza solida da reggere un mondo immaginario, se non proprio paragonabile a quello di Tolstoj o di Dickens, almeno un po' meno embrionale di quello descritto dalla (6) e dalla (7)? Non aspettiamoci tanto. E tuttavia anche questa labile, fluttuante 'esistenza' merita forse, a conclusione del discorso, qualche sommario commento.

La nozione di *l*-esistenza, come quella di catena anaforica, è stata proposta per la prima volta da Andrea Bonomi. Il mio debito nei suoi confronti è evidente, ma è anche evidente la diversità dei modi in cui rispettivamente ne descriviamo la costruzione. Per Bonomi, essa è un costrutto appunto *linguistico*, del tutto *interno* al testo, in quanto si costituisce, fregeamente, al livello intensionale che gli sarebbe intrinseco. Noi invece possiamo parlare di esistenza linguistica esclusivamente *in relazione ai* giudizi *metalinguistici*, più o meno impliciti, con cui veniamo strutturando la nostra interpretazione semantica del testo lungo una o più catene anaforiche. Anche per noi, dunque, non è un livello ontologico distinto o separabile dalla nostra attività verbale, o comunque simbolica. Se non ci fosse almeno *un* testo, non ci sarebbe *l*-esistenza: perciò la capacità di un personaggio di incidersi nella nostra memoria dipende in larga misura dall'efficacia delle descrizioni a cui è consegnato. Nulla impedisce però che l'identità tematica possa varcare i confini del testo stesso, e che si possa dire *humeamente*, «senza incorrere in alcuna improprietà di linguaggio», che il paladino Orlando rimane lo 'stesso' personaggio dalla *chanson de geste* al teatro dei pupi, passando nientemeno tra le mani di Boiardo e di Ariosto. Certo, la diversità di registri stilistici e mentali attraverso cui trascorre l'eroico paladino non potrebbe essere maggiore. Questo non fa che rendere ancor più saliente il fenomeno, più evidenti i suoi tratti quasi paradossali. Il riferimento a un personaggio presenta tutte le caratteristiche del riferimento generico, in quanto le descrizioni che di fatto incontro nel testo non sono più correggibili o modificabili (non posso smentire Manzoni, pretendendo di aver scoperto che 'in realtà' Renzo

è rimasto buono buono a pregare nel convento di Padre Bonaventura). Ma esso è anche un riferimento identificante, fissato rigidamente dall'identità tematica: tanto che io posso figurarmi, per lo 'stesso' personaggio, decorsi d'azione 'controfattuali' («ah, se Renzo non fosse andato a curiosare in Piazza del Duomo!»). La *l*-esistenza è necessariamente incompleta, poiché la catena anaforica finisce con il testo o con il corpus dei testi cui pertiene, e tutt'al più possiamo immaginare, per amore di ipotesi, una serie solo virtualmente infinita di determinazioni. Ma noi almeno in parte integriamo le lacune e i silenzi del testo imputando attualmente al personaggio molte inevitabili determinazioni: gli diamo un volto anche se non ci è stato detto che ha un volto, pronunciamo le sue parole con questo o quell'accento anche se non ci è stato specificato, attribuiamo alle sue azioni scopi e motivi anche se non ci sono stati spiegati.

Più esplicitamente. L'esistenza linguistica non è un'esistenza 'oggettiva', 'creata' dal testo ma al tempo stesso imprigionata nel testo. Essa dipende dalla nostra attività metalinguistica: che è appunto un'*attività*, una *nostra* attività. Per quanto vincolata al linguaggio, voglio dire, la *l*-esistenza può prendere forma solo in una dimensione pragmatica. E se la dimensione pragmatica è costitutiva, allora la «suspension of disbelief» è pienamente legittima. Certo, si potrebbe discutere a lungo sui limiti entro cui siamo autorizzati a operare queste integrazioni. Madame Bovary aveva l'ombelico? L'ipotesi è per qualche verso lecita, anche se irrilevante, mentre sarebbe stata, chissà, meno lecita riguardo alla Fata Turchina. La verità è che semplicemente non vale la pena di soffermarci più che tanto a prestar loro determinazioni non funzionali, visto che quanto ci raccontano Flaubert e Collodi dovrebbe averci già dato abbastanza elementi su cui riflettere. Ma in linea di principio, salvo il buon senso (e con tutto il rispetto per i nobili sforzi con cui la comunità dei critici cerca di disciplinarlo in regole valide *erga omnes*), credo sarebbe arbitrario additare al proposito un vincolo preciso che distingua una volta per tutte comportamenti di lettura ammissibili e non ammissibili. Non possiamo sapere a priori quando un'integrazione o una variante 'controfattuale' ha o non ha un valore euristico. Né si dimentichi che una finzione è tipicamente caratterizzata da uno *sviluppo*. Come l'ipotesi si articola in una teoria, così

l'identità tematica del personaggio si articola in una storia. E in una storia, così come in una teoria, ciò che è fittizio entra in rapporto con elementi e strutture su cui vertono impegni ontologici reali per noi irrevocabili: se non altro, la dimensione spaziotemporale che sarà l'orizzonte e lo sfondo di qualsiasi interpretazione. La semantica della finzione è insomma costitutivamente ibrida. Anche più ibrida, sul piano pragmatico, sarà la nostra simulazione, quanto più ampia la varietà di disposizioni psicologiche in cui verrà concretandosi, dalla partecipazione emozionale alla scepsi conoscitiva, dalla complicità giocosa all'interrogazione morale. Così, dopo averlo visto muoversi e agitarsi tra 'pezzi' di realtà smontati e rimontati secondo forme più o meno riconoscibili, nessuno vorrà biasimarci se qualche volta scambieremo il personaggio, questa ombra di parole, per un corpo tutto intero, e le parole per la sua ombra.

\* \* \*

*Nota.* Per la distinzione tra *Sinn* e *Bedeutung*, cfr. G. Frege, *Senso e denotazione* [1892], in A. Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Milano 1974, pp. 9-32. Per il criterio di impegno ontologico, W.V.O. Quine, *Su ciò che vi è* [1948], in *Il problema del significato*, Roma 1966, pp. 3-19. Per 'descrizione-di-*x*' come predicato indivisibile, N. Goodman, *On Likeness of Meaning* [1949] e *On Some Differences about Meaning* [1953], in *Problems and Projects*, Indianapolis and New York 1972, pp. 221-38; nonché, per il problema generale qui discusso, *Fiction for five fingers*, in *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Mass. 1984, pp. 123-26. Per la nozione di *l*-esistenza, A. Bonomi, *Universi di discorso*, Milano 1979. Una disamina insuperata del problema dell'identità è quella, a cui faccio allusione, di D. Hume, *Trattato della natura umana* [1739-40], in *Opere filosofiche* 1, Bari 1987 (Libro I, Parte IV, Sezione sesta, *L'identità personale*), pp. 263-75. Non ho discusso esplicitamente, in questa sede, quella particolare versione della logica intensionale che è rappresentata dalla semantica dei mondi possibili, né le sue applicazioni alla narratologia; oltre alle riserve di indole generale che qui comunque ho avuto occasione di esprimere sull' 'esistenza' di entità possibili, mi limito a ricordare che, nella sua accezione logica originaria, un mondo possibile costituirebbe uno stato di cose *completo*, mentre l'uso condizionale dei predicati che caratterizza gli enunciati di finzione, come abbia-

mo visto, definisce stati di cose essenzialmente *incompleti*: cfr. in proposito A. Bonomi, *Universi di discorso* cit. Nella letteratura filosofica, il termine «attributivo», che io connetto al riferimento identificante, per lo più designa invece (in opposizione a “referenziale”) l’uso che io definisco predicativo, o condizionale: spero che questa variante (conforme a una ben nota distinzione della grammatica tradizionale) non ingeneri equivoci. Aggiungo solo che la tesi secondo cui gli enunciati di finzione sono da intendere, sotto il profilo logico, come enunciati falsi non ha nulla di riduttivo, o tantomeno di negativo. Il punto è che non dobbiamo sopravvalutare la nozione *semantica* di verità, nel senso di *adaequatio* a stati di cose sussistenti: proprio i sistemi assiomatici mirano piuttosto alla *validità*, che è semmai una nozione sintattica, di coerenza, o più in generale di legittimità come conformità a regole; dove la nozione di ‘vero’ sfuma in quella di ‘giusto’ (cfr. al riguardo N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo* [1978], Bari 1988; *Of Mind and Other Matters* cit.; *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Cambridge, Mass. 1988). Le stesse scienze empiriche non sono tanto interessate alla verità *sic et simpliciter*, bensì alla verità *interessante*, rivelatrice, promettente: cioè al suo valore *euristico*, e non semplicemente letterale o puramente constativo. Qualsiasi scarto rispetto allo stato di cose esistente è, da ultimo, logicamente falso; ciò non toglie che la finzione sia una componente indispensabile delle nostre azioni, anche di ordine pratico: si pensi allo scalatore, che continuamente *interpola* alla percezione della realtà in cui si trova immerso l’immaginazione dei percorsi possibili in vista dei suoi passi. La nostra *osservazione* della realtà, voglio dire, è per lo più funzionale alla futura *interazione* con la realtà. E se la semantica della finzione è ibrida, altrettanto ibrido per converso è lo statuto modale di questa interazione.

Carla Lo Cicero

Rufino, Basilio e Seneca:  
fra *aemulatio* e arte allusiva

Vista l'intenzione divulgativa delle traduzioni di Rufino, non sorprende la loro fedeltà ai modelli, disattesa solo quando ci si scontra con questioni teologiche ed esegetiche, come quelle poste dagli scritti origeniani, che, come è noto, comportarono problemi di interventi sul testo.<sup>1</sup> Ma non per questo l'autore rinuncia a far sentire nella sua versione l'eco di letture personali, secondo la prassi propria della traduzione letteraria latina. Ne abbiamo un esempio, indicato da Rudberg,<sup>2</sup> in un passo della versione rufiniana della terza omelia di Basilio *Attende tibi*,<sup>3</sup> nel quale il traduttore si rifà ad un luogo sallustiano: nel rendere Bas. 36,12 τὰ μὲν γὰρ τετράποδα πάντα πρὸς τὴν γαστέρα νένυκεν,<sup>4</sup> Ruf. 43, 3-4 *omnia namque*

<sup>1</sup> Sui problemi della traduzione al tempo di Rufino basterà qui rinviare alla trattazione generale di H. Marti, *Übersetzer der Augustin-Zeit. Interpretation von Selbstzeugnissen*, München 1974 con la bibliografia ivi citata e da ultimo, relativamente a Rufino, agli interventi di diversi autori contenuti in *Rufino di Concordia e il suo tempo*, Udine 1987 e in *Storia ed esegesi in Rufino di Concordia*, Udine 1992; in particolare per le traduzioni rufiniane di Origene si veda il recente contributo di N. Pace, *Ricerche sulla traduzione di Rufino del De principiis di Origene*, Firenze 1990 con la bibliografia ivi citata.

<sup>2</sup> S.Y. Rudberg, *L'homélie de Basile de Césarée sur le mot 'Observe-toi toi-même'*, Stockholm-Göteborg-Uppsala 1962, p. 117.

<sup>3</sup> Essa corrisponde alla seconda delle omelie basiliane tradotte da Rufino: cfr. Rufino di Aquileia, *Versione delle omelie di Basilio (I-III)*, ed. critica a cura di C. Lo Cicero, Univ. di Roma 'La Sapienza', Dipartimento di Filologia greca e latina, Roma 1996, p. VIII s., cui farò riferimento per le mie citazioni (secondo pagina e linee) del testo rufiniano.

<sup>4</sup> Cito Basilio secondo la pagina e le linee dell'ed. di Rudberg cit.

*quadrupedia prona et ventri oboedientia ficta sunt* ha riecheggiato Sall. *Cat.* 1,1 *pecora quae natura prona atque ventri oboedientia finxit*.<sup>5</sup> Un altro caso, a mio parere significativo, che a quanto mi risulta non è stato finora segnalato, si trova in un altro brano nella stessa omelia.

All'inizio del cap. 7 Basilio, nell'illustrare come il precetto divino πρόσεχε σεαυτῷ aiuti l'uomo a controllare i suoi istinti, così dice: οἶον, ὀργή σου τῶν λογισμῶν κατεκράτησε, καὶ ἐκφέρη ὑπὸ θυμοῦ πρὸς τε ῥήματα ἀπρεπή καὶ πράξεις χαλεπὰς καὶ θηριώδεις; Ἐὰν προσέχῃς σεαυτῷ, καταστειλεῖς μὲν τὸν θυμὸν ecc. (34, 14 ss.). Consideriamo la traduzione di Rufino del primo dei due periodi basiliani: *si quando te, id est mentem tuam, iracundia exasperat et stimulis immorantis aegritudinis intumescis, cum rabidus dentium stridor, genarum pallor, tremor labiorum, cum totus denique ferinos agis motus, si attendas tibi, iracundiam [...] coercebis, linguam refrenabis et manus nequaquam [...] extends* (40, 8-16). Della prima parte del testo greco, fino a θυμοῦ, è restituito il senso, anche se non sempre le singole parole. Abbastanza precisa la corrispondenza sia di ὀργή e *iracundia*, secondo l'uso del tempo di questa parola,<sup>6</sup> sia di τῶν λογισμῶν e *mentem tuam*, mentre *exaspero* ci

<sup>5</sup> Dello stesso passo sallustiano si ha un riecheggiamento nella traduzione dell'omelia *De ieiunio* II 22, 22-24, 1, considerata rufiniana da H. Marti, ed. critica di Rufin von Aquileia, *De ieiunio I, II* (Supplements to Vigiliae Christianae 6), Leiden - New York - København - Köln, 1989, p. XXIII n. 25 e *ad loc.* Altri riferimenti a luoghi di autori classici e cristiani presenti in queste traduzioni sono segnalati dallo stesso studioso, *ibid.*, p. XXIII ss. Di un caso in cui Rufino traduce Basilio tenendo presente l'imitazione che dello stesso passo basiliano aveva fatto Ambrogio (Bas. *Attende tibi* 33, 17 - 34, 6 R.; Ruf. 39, 8-21; Ambr. *Exam.* VI 8, 52) mi sono occupata io stessa in un articolo di prossima pubblicazione su «Res Publica Litterarum» XXI, 1998.

<sup>6</sup> Il termine che nella lingua latina corrisponde in modo più preciso a ὀργή è *ira* (cfr. *Th. l. L.* VII 2, 361, 81 ss., s.v. *ira*) ed è generalmente riconosciuta negli scrittori la differenza tra questa parola e *iracundia*: Cic. *Tusc.* 4, 27 *in aliis iracundia dicitur, quae ab ira differt, estque aliquid iracundum esse, aliud iratum*; Sen. *dial.* 3, 4, 1 *quo distet* (sc. *ira*) *ab iracundia apparet: quo ebrius ab ebrioso et timens a timido. Iratus potest non esse iracundus: iracundus potest aliquando iratus non esse*. Ma talora *ira* e *iracundia* sono usate come sinonimi, come per es. in Sen. *dial.* 4, 14, 1 *numquam itaque iracundia admittenda est, aliquando simulanda, si segnes audientium animi concitandi sunt, sicut tarde consurgentis ad cursum equos stimulis facibusque subditis excitamus*, e più frequentemente ciò accade in autori tardi, vedi *Opus imperf. in Matth.* 11 p. 690 *Iracundia [...] proprie intelligitur commotio passionis*; Aug. *serm.* 58, 6, 7; 58, 7, 8; 211, 1, 1 p. 1054 *non debet iracundia tua, natus surculus brevis, [...] ad trabem odii pervenire*. Anche l'*Itala* e la *Vulgata* usano negli stessi luoghi ora l'uno ora l'altro termine, cfr. *Th. l. L.* s.vv. *ira* e *iracundia*, VII 2.



conduce in una sfera semantica diversa da quella di κατακρατέω e anticipa il tono fortemente espressivo che troveremo nella parte successiva del periodo. Nel tradurre καὶ ἐκφέρη ὑπὸ θυμοῦ Rufino conserva la medesima persona del verbo, modificandone però diatesi e significato. Rende, infatti, θυμός con una perifrasi, che, denotando il perdurare della passione,<sup>7</sup> mostra come egli dia a questa parola un valore diverso da quello che aveva nel testo basiliano, dove era usata come sinonimo di ὀργή; sposta l'attenzione dall'ira all'irato, cogliendo l'azione della passione all'interno dell'uomo, e ci prepara così alla vivace rappresentazione successiva. Tralascia poi ῥήματα ἀπρεπή mentre si preoccupa di tradurre l'espressione πράξεις χαλεπὰς καὶ θηριώδεις, corrispondente piuttosto alla frase *cum totus denique ferinos agis motus*, che conclude in un crescendo l'esemplificazione, assente in Basilio, dei comportamenti bestiali qui condannati.

Se in Basilio manca la descrizione dell'irato, essa è però in Seneca, ed è a lui che Rufino attinge nella sua amplificazione del testo basiliano:

*de ira* 1, 1, 3-4 *nam ut furentium certa indicia sunt [...] ita irascentium eadem signa sunt: [...] labra quatuntur, dentes comprimuntur [...] foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescentium;*

*de ira* 2, 35, 5 *talem nobis iram figuremus, [...] sibi mugituque et gemitu et stridore [...] perstreptentem;*

*de ira* 3, 4, 1-2 *nulli certe adfectui peior est vultus quem in prioribus libris descripsimus: asperum et acrem et nunc subducto retrorsus sanguine fugatoque pallentem, nunc [...] subrubicundum et similem cruento, venis tumens [...]; adice dentium inter se arietatorum ut aliquem esse cupientium non alium sonum quam est apris tela sua adritu acuentibus [...]; tremens labra interdumque compressa et dirum quiddam exsibilantia.*

Che Rufino conoscesse Seneca non può sorprenderci, perché gli scritti

<sup>7</sup> Se propriamente ὀργή indica la manifestazione esterna dell'ira e θυμός il sorgere di essa nell'animo, i due termini possono essere usati senza differenza di significato, cfr. *Th.G.L.*, LJS e Lampe, s.v. Anche nella LXX essi ricorrono indistintamente per tradurre le varie espressioni ebraiche che denotano l'ira ed è facile che si confondano nei codici, cfr. O. Grether - J. Fichtner s.v. ὀργή, C: *L'ira di Dio nei LXX*, in G. Kittel, *Grande Lessico del Nuovo Testamento* VIII, Brescia 1972, 1151-1160.

del filosofo erano, come si sa, ben noti agli autori cristiani, ai quali dobbiamo la restituzione di frammenti dalle sue opere perdute.<sup>8</sup> Il fatto poi che Rufino abbia attinto alle tre descrizioni senecane dell'irato, che si trovano ciascuna in un libro del *de ira*, fa pensare che non si tratti di una reminiscenza casuale, ma che egli (o in questa occasione, o forse anche precedentemente per la sua attività pastorale) possa aver selezionato i luoghi, che qui gli sono utili per integrare il testo basiliano, altrove potevano offrirgli materiale per una predica o l'ammaestramento dei fedeli.

Osserviamo come alle parole di Seneca Rufino non solo si rifaccia per le tre espressioni *ravidus dentium stridor, genarum pallor, tremor labiorum*, ma anche, appena prima, per *exasperat* (cfr. *de ira* 3, 4, 1 *asperrum*) e *intumescis* (cfr. *de ira* 1, 1, 4 *intumescentium*). Per *exasperat*, poi, ha un preciso riscontro anche in *de ira* 1, 1, 5 *non vides ut omnium animalium, simul ad nocendum insurrexerunt, praecurrant notae ac tota corpora solitum quietumque egrediantur habitum et feritatem suam exasperent?*<sup>9</sup> Non a caso: i due verbi, per il posto che occupano nel periodo, sono un segnale che orienta il lettore a cogliere la 'citazione' senecana del seguito. Rufino fa uso qui di un procedimento assimilabile alla tecnica, praticata ad es. da Lattanzio, consistente nel collocare nell'ambito immediato di una citazione, per prepararla o commentarla, termini tratti o dallo stesso passo più esplicitamente menzionato o dal suo contesto.<sup>10</sup>

Da quanto si è fin qui rilevato, risulta che Basilio è maggiormente orientato a dare definizioni teoriche, mentre Rufino tende alla drammatizzazione. L'uno presenta una riflessione sull'azione dell'ira: l'uomo vi risulta passivo, soggetto alla passione, che ne domina i ragionamenti e

<sup>8</sup> Vedi M. Lausberg, *Untersuchungen zu Senecas Fragmenten*, Berlin 1970.

<sup>9</sup> Cfr. anche *de ira* 2, 36, 2 *animus* (sc. *irati*) [...] *ater maculosusque et aestuans et distortus et tumidus*.

<sup>10</sup> Rimando per questo a due miei precedenti lavori *Omnium Stoicorum acutissimus. Seneca filosofo in Lattanzio: intertestualità e riscrittura* in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Palermo 1989, p. 1239 e n. 15 ed *Echi seneciani e tecnica della contaminazione in un passo di Lattanzio*, «Pan» IX, 1989, p. 68. Vedi anche le osservazioni di M. Lausberg, *Untersuchungen* cit., p. 86 ss., a proposito della possibile sfera d'influenza nell'ambito di alcuni frammenti delle *Exhortationes*.

dalla quale è trasportato a comportamenti sconvenienti (si noti la non casuale diatesi passiva in ἐκφέρη). L'altro invece colloca in posizione centrale l'uomo irato, con *exasperat* ne mette in evidenza un tratto caratteristico, e mostra, con *stimulis immorantis aegritudinis intumescis* (dove si osservano ripetuti omeoteleuti), come l'ira agisca gradatamente dentro di lui (l'uso del verbo incoativo sottolinea appunto la progressione dell'azione, di cui non si aveva traccia nel testo greco). Ma, soprattutto, le espressioni riecheggianti Seneca, nelle quali notiamo una studiata ricerca di figure di suono (*rabi d u s d e n t i u m s t r i d o r*) ed una raffinata disposizione delle parole (con la sovrapposizione parziale di un parallelismo e di un chiasmo, nei quali sono in omeoteleuto i termini corrispondenti – *d e n t i u m s t r i d o r*, *g e n a r u m p a l l o r* e *g e n a r u m p a l l o r*, *t r e m o r l a b i o r u m*), riassunte al culmine del crescendo in *totus denique ferinos agis motus*,<sup>11</sup> ci danno, per usare una felice formulazione di Traina,<sup>12</sup> una «trasposizione 'visiva'» dell'esposizione ragionata di Basilio. Rufino dunque, nel tradurre questo passo, si è ricordato della descrizione di grande effetto che Seneca aveva dato dell'uomo irato nei tre libri del *de ira* ed ha trovato utile ricorrere ad essa per tradurre in immagini il pensiero del Cappadoce. Per 'emulare' il modello, secondo la prassi consolidata nella tradizione latina, la traduzione di Rufino si è dunque impregiata dell'allusione a Seneca.

Ma perché l'arte allusiva possa funzionare, si richiede un certo grado di coinvolgimento del pubblico nell'operazione letteraria compiuta dal traduttore.<sup>13</sup> Ora, lo scritto in questione, benché sia dedicato ad un sena-

<sup>11</sup> *Totus*, assente in greco, nel testo latino ha la funzione di mostrare, ricapitolando i precedenti nominativi usati isolatamente (per questo costruito, cfr. Hofmann-Szantyr 2. Band, p. 29 e p. 731), come l'uomo irato diventi l'incarnazione delle caratteristiche astratte, di provenienza senecana, descritte appena prima.

<sup>12</sup> A. Traina, *Sul vertere di Cecilio Stazio*, in Id., *Vortiti barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1970, p. 50.

<sup>13</sup> Vedi G. Pasquali, *Arte allusiva* (1942), in *Pagine Stravaganti*, Firenze 1968, vol. II, p. 275: «Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo a cui si riferiscono»; G.B. Conte-A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo Spazio letterario di Roma antica*, vol. I, Roma 1989, pp. 81-114, in particolare p. 87.

tore di Roma, Aproniano,<sup>14</sup> in realtà è composto per soddisfare l'esigenza di letture gradevoli ed edificanti del circolo di *religiosae feminae* di cui faceva parte sua moglie Avita, e per il quale non si ritenevano adatti testi teologicamente più impegnativi.<sup>15</sup> Sarebbe dunque possibile che esse non fossero in grado di cogliere l'allusione a Seneca, anche se – nonostante non fossero ritenute da Rufino all'altezza di letture che presentavano difficoltà dottrinali – è lecito sospettare che queste nobildonne, come quelle intorno a Gerolamo, non fossero affatto prive di cultura.<sup>16</sup> Non ci sono invece dubbi nel caso di Aproniano, la cui formazione culturale, favorita dall'origine aristocratica,<sup>17</sup> è altrove elogiata da Rufino stesso:<sup>18</sup> nel proporre la sua allusione al *de ira*, Rufino sapeva di poter contare sull'attivo coinvolgimento di lui e di quanti ne condividessero fede e gusti letterari.

<sup>14</sup> *Praef. in hom. sancti Bas.* (3, 1-2) *Sancti Basilii Caesareae Cappadociae episcopi aliqua tibi in Latinum verti olim poposceras, Aproniane fili carissime.*

<sup>15</sup> *Ibid.* (4, 2-7) *est ergo sermo eius (sc. Basilii) magis moralis, qui et instituere sufficiat animos ad bonam vitam, et laboribus relevare. Habet autem et in hoc maiorem gratiam quod eius lectio etiam religiosis feminis et praecipue admirandi studii matronae tuae filiae nostrae invenitur aptissima, dum nullis prorsus dogmatum quaestionibus asperatur, sed eloquentiae eius limpidissimum flumen lenibus et satis placidis fertur fluentis.* Per lo stesso circolo sono eseguite anche le traduzioni del *Commento ai Salmi XXXVI - XXXVII - XXXVIII di Origene* e delle *Sentenze di Sesto*. Vedi le relative *praefationes* (CChL 20 pp. 251 e 259).

<sup>16</sup> Sulla cultura delle aristocratiche cristiane si vedano da ultimo le considerazioni di Ph. Rousseau, *'Learned women' and the development of a Christian Culture in late Antiquity*, «Symbolae Osloenses» LXX, 1995, pp. 116-147.

<sup>17</sup> Cfr. PLRE I, *Turcius Apronianus* 8, p. 87.

<sup>18</sup> Vedi *praef. in Greg. Naz. orat. 54 s. hunc (sc. Gregorium) ergo absque ullo prorsus scrupulo lege, sciens tamen quod eloquentiae eius praefulgidum in Graeco lumen non parum necessitas interpretationis obscurat. In quo utrum nostri sermonis paupertas an ipsa interpretationis natura hoc agat, tu, qui utriusque linguae habes peritiam, magis probato* (CChL 20 p. 256).

Gabriella Riso-Alimena

## Note imbriane di 'letteratura comparata'

Di fronte agli scritti critici di Vittorio Imbriani, a quell'infervorarsi «esaggerando» (come scriveva dottamente, secondo l'etimo latino *exaggerare*) e a quella maniera di incarnare la *contradictio in re*, propria di tutti gli uomini, e il più forte *nec tecum nec sine te*, viene immediatamente da liberare i tanti spunti ancora così vitali dagli eccessi, con una potatura meno eccentrica, ma rispettosa della straordinaria modernità.

È il caso allora, per esempio, di volgere lo sguardo all'idea di 'letteratura comparata', che l'Autore esponeva in uno dei suoi scritti più attraenti, *Le leggi dell'organismo poetico e la storia della letteratura italiana*.<sup>1</sup>

Qui l'Imbriani doveva concepire la sfera comparatistica come un rimedio potente nella crisi secondottocentesca della letteratura italiana, se non come risposta inacquiescente alla hegeliana morte della letteratura («La letteratura Italiana è morta; per rinascere sì come una nuova feni-

<sup>1</sup> B. Croce (a cura di), *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, Laterza, Bari 1907. Tratto dalla sintesi delle lezioni universitarie napoletane del febbraio e del marzo 1866, *Dell'organismo poetico e della poesia popolare italiana*, pubblicata, nell'aprile dello stesso anno, su «La Patria», immediatamente prima che in volumetto a parte. Alcuni motivi qui contenuti erano stati anticipati nella prolusione al corso di letteratura tedesca, che, tenuta il 13 febbraio 1863 nell'Università di Napoli, veniva stampata in opuscolo col titolo *Del valore dell'arte forestiera per gl'Italiani* e poi ristampata nello stesso volume crociano. Solo le prime due parti di *Dell'organismo poetico e della poesia popolare italiana* sono state riedite dal Croce, nello scritto preso in esame. Il saggio è stato riproposto nella sua interezza da G.B. Bronzini su «Lares» LIII, 1987, pp. 365-417; 553-599.

ce»<sup>2</sup>), ovvero come «rendiconto intellettuale»<sup>3</sup> necessario e irriducibile a «ogni critica superficiale ed arbitraria»:<sup>4</sup> e, cioè, non una proposta di contrasti *tout-court* secondo una possibile tentazione odierna, ma piuttosto, al contrario, il superamento di un conflitto, quello fra l'estetica e la storia letteraria, all'interno di una «monade suprema».

Il rendiconto da dover imprendere veniva a fondarsi, in definitiva, sul confronto tra un bilancio preventivo, consistente appunto nella scienza teoretica, l'estetica o la «callosofia», e una spesa effettiva, la scienza empirica, la storia della letteratura: con la conseguente soluzione di «sopprimerle in una monade suprema, che addimanderemo *letteratura comparata*».<sup>5</sup>

Le due entità, «due fasi della medesima luna»,<sup>6</sup> si rivelavano quindi assolutamente inscindibili, inerenti, inseparabili come l'anima e il corpo, come lo spirito e la materia<sup>7</sup> (per cui gli storici della letteratura non avrebbero dovuto mai più sembrare «de' bravi materialisti, i quali – affermava – non veggono che corpi più o meno casualmente prodotti dalla più o meno obliqua caduta degli atomi» e gli estetici non più «degli ascetici spiritualisti, i quali non considerano che de' nudi concetti»<sup>8</sup>) e tali «che solo una risoluzione presa con le traveggole e mantenuta per caponaggine può indurre a separare».<sup>9</sup>

<sup>2</sup> V. Imbriani, *Studi cit.*, p. 47.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>7</sup> La composizione di una tale dicotomia, del resto, avvertita tanto insistentemente, si direbbe poi uno degli obiettivi principali del tempo, il bersaglio comune a un Imbriani e a un Carducci, a un De Sanctis, prima, e a un d'Annunzio, poi. Lo stesso Carducci, che, nel saggio introduttivo a *Le Stanze, l'Orfeo e le rime di messer Angelo Ambrogini Poliziano*, Barbèra, Firenze 1863, individuava il carattere singolare dello stile della *Giostra* nella compenetrazione di forza e di grazia tra la fine di un'età letteraria primitiva e l'inizio di un'età convenzionale, vedeva nella ninfa del poema, Simonetta, il simbolo di un giovane rinascimento che finalmente restituiva dignità alla materia, al corpo, alla carne contro l'ascetismo macerante medievale.

<sup>8</sup> Imbriani, *Studi cit.*, p. 52.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 52. Corsivo nostro. La complementarità dei due termini veniva stilisticamente esaltata dall'Imbriani con l'analogo e non casuale implicarsi vicendevole dei *g* geminati, nei rimandi sdruciolati dell'accuratissima costruzione simmetrica del periodo.

Il che rimanda altresì a un tentativo di ridefinizione di un classicismo tendente a demolire la contrapposizione individuata, più tardi, da Giovanni Gentile: «I classicisti furono sensisti, i romantici, in generale idealisti, o, almeno, spiritualisti». <sup>10</sup>

Similmente, l'Imbriani 'positivista' <sup>11</sup> sottolineava la «necessità che l'idea provenisse dall'esame del fatto», ponendo il fatto medesimo «come condizione *sine qua non* dell'idea scientifica». <sup>12</sup> Idea, nondimeno, che sembrerebbe lì lì per confondersi con un'idea poetica, più affascinante e non meno rilevante della prima, almeno in alcuni spunti: «Nel mondo ideale, dove il caso, il fortuito sono sconosciuti, ogni parte implica il tutto, ogni individuo contiene la legge generica, più, ancora, che nel mondo effettivo [...]. Il poeta porta (o conscia od inconsciamente) un mondo, in sé: cioè, un sistema; cioè, un concetto». <sup>13</sup>

Anticipatore allora era il tono assunto nella teorizzazione della nascita dell'organismo poetico dalla «sintesi» mentale in chi legge di «speculazione» ed «empirismo» e, cioè, dalla fusione di vichiana memoria <sup>14</sup> dell'idea col fatto, dell'universale col particolare (della 'filosofia' con la 'filologia'), così come nasce l'«uomo» dall'unione di «anima» e «corpo». <sup>15</sup>

Giocando ancora con gli stessi termini, la «coscienza essenzialmente storica» del secolo decimonono avrebbe ripetuto: «Animate la storia letteraria con un'idea; incarnate l'estetica ne' fatti». <sup>16</sup> Questa l'istanza cui risponderebbe la letteratura comparata, e quindi la persuasione che la storia letteraria e l'estetica siano finalmente e assolutamente funzionali alla critica, al franco svolgimento di un'attività «delicata e senza compenso come quella d'ogni Cassandra che spesso ha da vaticinare sventure, d'ogni

<sup>10</sup> G. Gentile, *Rosmini e Gioberti*, Firenze 1958<sup>3</sup>, p. 9.

<sup>11</sup> Nonostante sfugga, per definizione, a ogni tentativo classificatorio, c'è anche un Imbriani positivista in cui ricomprendere l'opera sua, entro una eclettica penetrazione di motivi romantici misti, fra l'altro, a precorrenti di decadentismo.

<sup>12</sup> Imbriani, *Studi cit.*, p. 53.

<sup>13</sup> Idem, *Fame usurpate*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1912<sup>3</sup>, pp. 14-15.

<sup>14</sup> Cfr. G.B. Bronzini, *Vittorio Imbriani. La teoria dell'organismo poetico e la poesia popolare italiana*, «Lares» LVII, 1991, p. 405.

<sup>15</sup> *Studi cit.*, p. 55.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 54.

revisor di conti che frequentemente ha da dar le male nuove». <sup>17</sup>

«*Spinte o sponte*», per amore o per forza, il critico, lo storico e l'estetico dovevano essere «que' giovani di banco – scriveva – che hanno da presentare la situazione del tesoro intellettuale dello Stato» <sup>18</sup> davvero agonisticamente nei confronti degli altri stati, per recuperare un'identità più piena e più vera attraverso la differenza; e sempre attenti al precetto: *nos ea quae sunt, non ea quae optantur aut finguntur, spectare debemus*.

Precetto che vale oggi confrontare con l'acquisizione dell'altro, auspicato, senso del vero, quello del fraintendimento critico, proprio secondo l'etimologico *mistake*, 'afferrare male', sospeso fra la «cattura» e la «sostituzione». Con l'assunto: «*Il linguaggio è lo strumento principale del rifiuto dell'uomo di accettare il mondo com'è*», per cui si può ogni volta «contraddire o "dis-dire" il mondo» mediante lo stesso linguaggio, finto, quasi mai fattuale e indicatore del potere assoluto della parola «di andare oltre e contro "le cose come stanno"». E con l'apoteigma consapevole che «riusciremo a vedere più a fondo quando ci libereremo da una classificazione puramente negativa della "non-verità", quando riconosceremo l'urgenza di dire "la cosa che non è" come fatto centrale del linguaggio e della mente». <sup>19</sup> Ma la stranezza è proprio nel fatto che la pagina imbriccia riuscisse già tanto più combattiva nei confronti del conformismo dominante, quanto più attenta – secondo la preoccupazione degli hegeliani di Napoli, come quella di un Bertrando Spaventa – a sventare le insidie della metafora e delle parole.

Ancora, troviamo quasi *in nuce* una primitiva e forse involontaria elaborazione di quella, successiva e più perfetta, esposizione di un paradigma critico che, più che giudicare, comprenda e chiarisca: non la valuta-

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>19</sup> G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano 1994, pp. 450, 266, 202, 270.

A proposito dell'etimo *mistake*, 'afferrare male', è interessante notare come lo stesso Imbriani, facendo riferimento al «prestigio», al «giuoco prestigioso» dello 'stringere forte' secondo l'etimo latino *praestringere* (cfr. Bronzini, *Vittorio Imbriani. La teoria cit.*, p. 407), sostenesse lo «sfasciamento» della poesia da parte della mente che tratti «l'ombra come cosa salda» (*Studi cit.*, p. 72).



zione della singola opera quindi, bensì il «mostrare le sue relazioni con tutte le altre opere e, infine, con l'idea dell'arte». <sup>20</sup> È sintomatico che già l'Imbriani scrivesse una volta: «Fede, significa cognizione; cognizione forse inesatta, forse falsa, forse supposta, ma cognizione sempre». <sup>21</sup>

Le ragioni poi di una negata fiducia all'Imbriani da parte del lettore si concretavano allorché un'illuminante dose di buon senso appariva coniugata a una più contorta, ombrosa e paradossale percezione d'illusorietà letteraria nonché esistenziale: la quale, come lo portava a osservare che «la felicità è uno degl'ippotragelafi che la mente umana necessariamente produce», <sup>22</sup> così lo induceva a diffidare della possibilità di definire la poesia e di fornire la ricetta poetica del capolavoro: «volendo dire altra volta – affermava – che sia *la poesia*, che si richieda per formare un capolavoro poetico, io non ho scritta una lista di ingredienti, una ricetta, come si suol fare». <sup>23</sup> Ma si limitava a dire, cogliendo originalmente nel segno, che la poesia deriva «da una facoltà speciale della mente umana, sceveratrice ed isolatrice del Pulcherrimo, in mezzo alla tumultuosa accidentalità delle pulcritudini naturali». <sup>24</sup>

E intuiva che la comparatistica potesse essere una non destabilizzante ricerca dell' 'altro', imprescindibile dal meccanismo di attrazione e repulsione, un po' come il «fenomeno della conglutinazione fra calamita e ferro: quando appunto per l'attrito più spiccatamente fissano la loro contrapposizione, si affermano come due distinti. Può anche, e con più esattezza, assomigliarsi al momento dell'amore in cui maschio e femmina si confondono in uno, e nel confondersi appunto più che mai, si sentono più che mai separati e contrari; il maschio quanto più maschio si può, la femmina, femmina in tutta la forza del termine: ciascuno vive interamente nell'altro ed assolutamente per sé». <sup>25</sup>

<sup>20</sup> W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino 1982, p. 72.

<sup>21</sup> *Ibidem* cit., p. 99.

<sup>22</sup> Imbriani, *Studi* cit., p. 64.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>24</sup> *Idem*, *Appunti critici*, Morano, Napoli 1878, p. 118.

<sup>25</sup> *Studi* cit., p. 69.

Vittorio Imbriani – lo studioso che avrebbe fatto rientrare nell'ambito della comparatistica anche «le letterature de' nostri dialetti»;<sup>26</sup> lo studioso pioniere della novella;<sup>27</sup> il critico irriverente alle istituzioni letterarie, conformemente ai più accreditati esempi europei – in una specie di esaltata ma brillante dietrologia sua propria, ritornava ripetutamente sul difficile, immenso compito, a suo dire, affidato alla letteratura italiana: quello di assimilare gli elementi ideali stranieri, miti, concetti, forme, tradizioni etc., che erano stati accumulati prima con l'accentramento romano e poi con le invasioni barbariche e, quindi, quello di rimuovere il contrasto esistente fra questi elementi e quelli dell'arte greca pura. Perciò, nel *Valore dell'arte forestiera per gl'Italiani*, ribadiva con la solita sovraccitazione che «i nostri scrittori sono i meno inventivi del mondo, e forse, per questo appunto i maggiori. Quantunque ognuno di essi sia nazionale e spesso municipale in tutta la forza del termine, pur nondimeno grandissima parte del moto che lo ha prodotto è in altre Letterature». Così, non si può comprendere il Petrarca prescindendo dai trovatori; il Boccaccio e l'Ariosto dai novellieri e romanzieri francesi e tedeschi, l'Ariosto cioè dai Nibelunghi; «l'Alfieri non ha quasi più ragion d'essere senza la serie anteriore de' tragici francesi» e il «Manzoni non sarebbe forse mai stato senza Gualtiero Scotto. Se quindi per ogni nazione il conoscere le cose e le Letterature straniere è utile anzi necessario, per noi è obbligo».<sup>28</sup>

Il che non evitava certo la 'ghigliottina' neanche agli autori italiani, imperfetti per la «mancanza d'ideale». Al contrario, dando uno sguardo alla lista dei malcapitati, il Petrarca sarebbe arrivato, carente come Dante, a eliminare ogni qualità umana: in Laura, la negazione della femminilità,

<sup>26</sup> «Ricche spesso di opere meravigliose», con la clausola che, se parte integrante dello sviluppo letterario nazionale, non sarebbero mai giunte «ad affermarsi come qualcosa d'indipendente, come negazione della mente nazionale». E tuttavia i «linci-talpe de' nostri storici letterari» hanno potuto trascurarle «col solito sussiegno» (*Ibidem*, pp. 101, 102).

<sup>27</sup> Che, con l'indovinata immagine di fiorellino di campo – che nasce sempre e dovunque in ogni prato, anche se solo nel nostro, col Boccaccio, sarebbe germogliato quello più pregiato –, ne sottolineava il carattere spontaneo e antiletterario, pur intravedendo iperletterariamente come, attraverso il filtro delle aspettative e la lente di una seconda vista, la stessa novella e l'idillio potessero essere equivalenti per la possibilità di trovare in entrambi, sempre se cercata, la «idealità» (*Fame cit.*, p. 204).

<sup>28</sup> *Studi cit.*, p. 10.

«come il dio di Dante, come il Dante degli ultimi canti della terza cantica, è la negazione d'ogni virilità»; e Boccaccio, che avrebbe rappresentato tumultuosamente la ricchezza della vita senza «vacuo» ideale, pur l'avrebbe fatto «senz'altro idealizzazione che quell'inconscio spiritualizzare inseparabile, prodotto necessariamente da ogni rappresentazione artistica». <sup>29</sup>

E vien la volta dell'Ariosto con la sua ironia che, indistinta dall'immagine, «t'induce solo a dubitarne, a scrollare il capo mezzo convinto e mezzo incredulo come alle bugiuole dell'innamorata che t'ammalia col riso», in cui l'ideale si direbbe una «esaggerazione del reale»; mentre nel Tasso sarebbe stata la distruzione dell'ideale per opera della critica, di quell'eccessiva ricerca, fatale ad «affetto» e a «effetto»: «e non ha pace che quando ha ben persuaso a sé stesso che non c'è verità nel suo lavoro, quando ha distrutta insomma l'illusione». <sup>30</sup>

Col Marino poi sarebbe culminato «l'indirizzo di que' secentisti dediti al piacere, pe' quali la poesia non era che un eccitante»: l'errore sarebbe stato nell'indirizzarsi del poeta al senso e non all'intelletto. Mentre nel «rientrare in sé» del Parini, lo scrittore si sarebbe ostinato a negare lo «splendore poetico», quello proprio della «cosa satireggiata», <sup>31</sup> la parte migliore.

Si arriva quindi ai personaggi delle tragedie alfieriane, «quintessenza d'uomini», che si sarebbero staccati dalla coscienza del poeta, anzi contrapposti a essa, per quella «intensità di carattere» che, conducendo poi quasi all'epigrammatico nei colloqui, avrebbe causato la mancanza di «tutte quante le determinazioni storiche». E la presenza manzoniana, compensando questa «deficienza» grazie alla «riflessione inconsapevole» dell'epoca incarnata, avrebbe realizzato «lo sviluppo dell'Ideale Italiano», che invece non sarebbe sopravvissuto nel Leopardi. A causa della combaciante sovrapposizione di soggetto e oggetto, infatti, lo «strazio», fiero, della poesia leopardiana e, con esso, la morte dell'ideale: «Nella

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 87, 88.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 89-90, 91.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 91, 92, 93.

vita poetica, guardando addentro, scopri una vita umana; nella contrazione del volto del personaggio, esaminandolo, vedi lo strazio dell'attore. Invece dell'assoluta autonomia del personaggio alfieriano, noi abbiamo una modificazione dell'animo del poeta creatore, uno *stato*, una *forma*, un'*allotropia* di questo». <sup>32</sup> Cui metricamente corrisponderebbe l'adozione da parte alfieriana di un endecasillabo sciolto «duro», e da parte leopardiana di uno «dolce e molle»: entrambi, comunque, non una «poltro-neria», <sup>33</sup> come chiamava il Baretti lo sciolto.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 94, 95.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 99, 98.

Giacinto Spagnoletti

Chi è stato Calvino.  
Uno tra i possibili ritratti

Ricordo di Calvino. Nell'estate del 1985, cioè oltre dieci anni fa, fui ospite di mio fratello Remo in una località non lontana da Taranto, nei pressi di Martina Franca. Un soggiorno durato appena una settimana, che ritorna oggi ben chiaro alla mia mente, per una circostanza davvero drammatica. Alcune settimane dopo la mia partenza, ebbi notizia di due casi gravissimi, e purtroppo del tutto identici dal punto di vista patologico. Tanto Calvino che Remo erano stati colpiti da emorragia cerebrale, e non si prevedeva per entrambi una facile soluzione clinica. Ma mio fratello riuscì a cavarsela, mercè un'operazione tempestiva, mentre Calvino, che si trovava al mare al momento dell'ictus, fu operato a distanza di varie ore, e morì quindi in ospedale, a Siena. In quella triste occasione, per entrambi scrissi una lirica, poi inclusa in *Poesie raccolte*, che qui trascrivo: *Nel pellegrinaggio di Santa Maria della pietà*. «A quest'ora ti avranno già respinto/ negli odori e colori della morte/ fatti e rifatti su misura/ d'un idolo immortale, ma quale invito/ ti attende/ rinchiuso nel silenzio/ di chi cessa di essere amato/ da tre, da quattro anime, mani/ entusiaste che plaudono leggere/ nel giardino di Twickenham caro a Donne?// Da una grigia cella d'ospedale/ col linguaggio del corpo sovraccarico/ di paura, di sonno, di pietà/ Remo spinge il suo sguardo intermittente/ là dove eri qualche giorno fa/ lieto amico del mondo». Era il 19 settembre 1985.

Mi è ritornato in mente, tra tante commemorazioni, il personaggio

Calvino, nella sua interezza. Benché non sia mai stato un amico in senso stretto, non mancavo di rivolgermi a lui in qualche rara occasione letteraria, in genere alla pubblicazione di un suo libro. Oggi il ricordo che ho conservato dello scrittore ligure ritorna al primo incontro, a Roma, al Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale, in occasione di un congresso della giovane narrativa italiana tenutosi nel 1955. Altrove me ne sono occupato, proprio ricordando Calvino in questo modo: «Mi fermò di colpo mettendomi un braccio sulla spalla, con la preghiera di “non ascoltarlo”. Doveva fare forse un riepilogo delle sue idee sul racconto, sul podio della sala. Dico “forse” perché non ne sono sicuro. Lo intrigava, a mio avviso, il fatto di dover dare in pasto ai suoi colleghi le proprie idee sul neorealismo. Mi allontanai senza però uscire dalla sala, che ora ricordo, era assai gremita. Invece di ascoltare [...] quasi tutti si erano messi a chiacchierare fra loro, anzi, a vociare. Uno scrittore fra i meno giovani lì presenti, mi prese per un braccio per condurmi fuori. “Ma vedi un po’ quello che sta succedendo!” – esclamò. “Non fa che tartagliare. Te la senti di ascoltarlo? Io, no”. Mi resi conto, allora, che quel difetto di Calvino, appena notato in precedenza, diventava assai evidente ora che si trattava di fare un discorso. Per anni, poi, ho seguito lo scrittore e appresi che a ‘tartagliare’, almeno così mi pareva, forse ci prendeva un po’ di gusto». Adesso sono quasi sicuro che si trattava anche di creare, da parte sua, una certa distanza dall’interlocutore.

Per rifarmi alle prime impressioni, durante gli anni Cinquanta, sentivamo in molti che il carattere che avrebbe assunto la sua narrativa, accolta con eccezionale consenso dalla critica, sarebbe stato per larga parte una lunga e originale rincorsa volta al cospicuo traguardo de *I nostri antenati*. Si poteva arguire da varie prove antecedenti (soprattutto i racconti della Resistenza) che il neorealismo sarebbe rimasto per lui un’esperienza di breve durata. Già quei racconti si sollevavano nei momenti migliori ad atmosfere fiabesche; ed anche il tono della scrittura non pareva troppo vicino a quello dei suoi compagni di strada (Rea, Fenoglio, ecc.). Era facile prevedere che Calvino avrebbe superato anche il muro della fantasia tradizionale, con meccanismi di scientismo arbitrari quanto più si fossero spinti all’origine del cosmo (*Le Cosmicomiche* e il loro seguito). Un vasto

reamo fantastico che gli permetteva anche varie sorprese funamboliche, da cartoni animati su sfondi siderali. Quando poi si volse agli esilaranti trucchi dei tarocchi, riflettendo sui pezzi del Bembo, non era difficile supporre che il culto dello strutturalismo lo avrebbe spinto agli incastri e alle parabole di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Voglio dire che Calvino resta, fra i non pochi scrittori di fantasia, o del fantastico, un autore 'prevedibile'.

Se si guarda bene, sussurra nella sua prosa un che di sorridente o irridente, anche con sottofondi di commozione o di aperto sarcasmo. Il suo capolavoro è forse *Le città invisibili*, dove le possibilità che si offrono al narrante partono già da uno o vari elementi di incredulità programmata.

Calvino scrittore si concedeva a pochi amici. A parte quelli della sua giovinezza (Pavese, la Ginzburg, cioè il gruppo storico dell'Einaudi che col tempo si arricchì di nuovi redattori), era riservatissimo con i più. Non accordava confidenza e non la richiedeva. La sua autorità editoriale, che si spinse fino agli ultimi anni (anche senza darla a vedere), lo rendeva per alcuni irraggiungibile, per i più l'estraneo per eccellenza, che i suoi libri ponevano su un piedistallo. Si sussurrava che per evitare di preferire, nelle sue scelte einaudiane, i giovani, non li leggesse. Ma questo non era sempre vero. Cito tre scoperte da lui fatte: Celati, Del Giudice, De Carlo. Certo avrebbe evitato di stampare, per esempio, un libro di Pier Vittorio Tondelli, forse perché gli avrebbe rammentato troppo Bukowsky, e in generale una narrativa per così dire arrabbiata, e comunque convulsa. Ma si potrebbe aggiungere altro, sempre tenendo presente il senso della 'modernità' che esigeva dalle nuove leve. È probabile che considerasse l'ubriachezza o lo straparlare come una maniera troppo 'forte' per uno scrittore d'oggi, e in ogni caso fuori moda. I 'calviniani' della Einaudi si possono facilmente riconoscere. Ignoro tuttavia (e nessuno ne ha fatto oggetto di ricerca) i nomi degli autori di un certo peso, da lui respinti e che pubblicarono altrove. Le lettere editoriali, uscite dopo la sua morte, non lo lasciano trapelare. Non si potrebbe nemmeno accusarlo di preferire coloro che, per temi e scrittura, gli somigliavano. D'altronde imitare Calvino m'è sempre parsa operazione un po' ardua. Resta il fatto che mi piacerebbe scorrere una lista di narratori affermatasi altrove e da lui esclusi dal

catalogo Einaudi. Forse solo per Pasolini ho qualche dubbio.

Come viveva Calvino la sua vita sentimentale? Tranne una relazione giovanile, che divenne immediatamente un grosso pettegolezzo letterario – parlo del legame con Elsa De Giorgi, che ha ispirato lettere assai belle e appassionate – sino al matrimonio avvenuto, a quanto pare, con una ragazza nata o vissuta all'Avana, lasciata ora floridissima vedova, con una sola figlia giovinetta, mi dicono, piuttosto interessante, non si conoscono altre affettuose amicizie o di un genere particolare.

Un altro elemento interessante per giudicare l'attività letteraria di Calvino, consiste nel non aver mai lui né diretto né essersi inserito in una rivista come parte attiva. Tranne che a «Il Menabò», che non ebbe lunga vita, ma in compenso un 'formidabile' condirettore quale fu Vittorini, egli collaborò, sempre da esterno, ad alcuni giornali e riviste, mai però integrandosi con essi. L'ultimo approdo fu «La Repubblica». La cosa più strana resta l'apparizione in «Officina» d'un romanzo a puntate, *I giovani del Po* (fasc. 8-12, 1957-1958), che mi risulta essere l'unico romanzo da lui interrotto e mai ripubblicato. Questo comportamento nei confronti delle riviste lo rendeva ospite di lusso dappertutto. È nota inoltre la collaborazione data a Franco Maria Ricci, per il quale pubblicò il volume prima citato, *Il castello dei destini incrociati*, sui tarocchi, e a cui promise altri libri che poi non fece, anche per l'opposizione di Giulio Einaudi, suo editore. Questo basta a giustificare lo 'snobismo' di Calvino?

Comunque il fatto più interessante, da approfondire, resta a mio parere il suo rapporto con alcuni scrittori francesi, negli anni in cui egli visse a Parigi. Mi dicono oggi che anche nella capitale francese sono in corso delle celebrazioni commemorative. È indubitabile che Calvino abbia subito, e sempre con autentico fervore, l'influenza di alcuni illustri amici francesi, in particolare Queneau e Perec. Tuttavia, anche se questo capitolo della sua attività letteraria dovesse riserbare qualche sorpresa, non credo che potrebbe cambiare di molto il tracciato ultimo della narrativa di Calvino. C'è una tale correlazione di ogni sua opera con le precedenti (tali e tanti sono i legami stilistici), da farci dubitare in modo concreto che le sue novità, quelle reali ed essenziali, possano discendere da altri. Calvino ha, pure nelle zone meno significative del suo percorso (vedi *Palomar*)



una propria, direi, pervicace ricerca tematica. D'altronde non c'è chi non veda un rapporto significativo fra le cose scritte e le idee da cui potevano, bene o male, derivare. Il suo 'programma' risulta chiarissimo se si leggono gli abbozzi delle *Lezioni americane*, di cui si è tanto parlato, dopo la morte dell'autore. Il credo della "leggerezza" sarà pure un miraggio, ma senza di esso non si spiegherebbe ciò che, nel suo meglio, Calvino ha offerto ai suoi lettori.

Se dovessi alla fine concludere con un giudizio pesante, che mi allontanerebbe dai suoi risultati migliori (*La giornata di uno scrutatore*, *La formica argentina*, e l'impianto narrativo su cui poggia *Il barone rampante*), finirei per giungere ad una formuletta che non potrebbe figurare in nessun manuale. Si tratterebbe, in sostanza, nel nostro grande Novecento, di un Voltaire privo di umori e di spinte di eccezionale razionalità, cioè mi avvicinerei a quell'irripetibile narratore - filosofo dei racconti fantastici e degli apologhi. So bene di dire qualcosa che ad altri piacerebbe, ma non ho mai trovato in Calvino quel che si dice volgarmente uno scrittore coraggioso. Forse non desiderava esserlo. A me che vado un po' a caccia dei rapporti fra gli scritti e i comportamenti umani (e talvolta poco in luce) di ogni scrittore che sia tale, insisto, pare che nel Calvino narratore e nell'uomo, agisse una forte compenetrazione: di freddezza, anche se di estremo fervore fantastico. E quel tanto di calcolato rigore che avvertiamo nella sua produzione in generale, mi sembra che appartenga senza dubbio allo scrittore; forse dichiararsi sperimentale per lui sarebbe stato troppo, e tuttavia l'idea che ci lascia alla fine la sua narrativa (e qualche saggio critico) è quella d'una certa programmaticità, come mi pare di aver sottolineato: un voler mettere un piede avanti, per dirla brutalmente. La letteratura aveva finito per fornire al nostro scrittore non un modo d'essere - e facciamo il grande esempio di Flaubert - ma un sistema di carattere pressoché scienziasta, credendo egli fermamente che fosse quello del nostro secolo. Mi pare quasi che volesse in qualche modo attenersi a un ricettario - e adopero un termine crudo - di regole applicabili al suo modo di raccontare.

Credo che in questa mia opinione - che per fortuna comprende le sue belle eccezioni - giuochi, o per lo meno abbia un suo ruolo specifico, il

non saper ritrovare nell'uomo, anche in quello pubblico, il margine di errore che è garanzia di un essere umano, quando egli si sforzi di sentirsi tale (mancando ciò che una volta gli scrittori conoscevano e subivano, e che diciamo, con una vecchia espressione, le avversità della vita). In altre parole, un conto mi appare il modo di vivere da scrittore, unicamente intento a sfruttare tale condizione; un altro conto è subire tutti i condizionamenti che l'esistenza ha in serbo per chiunque voglia attingere a qualche risultato artistico.

Calvino a volte ci sembra freddo, non perché manchi di passioni interne, ma, almeno a quanto si sa, perché non si sentiva mai brutalmente toccato da avvenimenti e situazioni non desiderate. Facciamo solo il caso di Céline. Ecco perché mi sarebbe piaciuto, al tempo dei fatti di Ungheria, che egli, nonostante tutto, rimanesse comunista, nell'accezione più corrente. Perché dico questo? Evidentemente non per una specie di contraddizione rispetto al comportamento da tenere in quella tragica circostanza, ma per una segreta avversione verso tutti coloro che prima accettano e poi tradiscono un'ideologia, un credo politico. Io che non mi sono mai avvicinato al comunismo, ammirai in quella occasione Niccolò Gallo, che rimase fermo nelle sue precedenti convinzioni (non disse una parola, per un anno, come seppi, non ricevè una telefonata). Altra cosa che mi lascia contrariato è la giustificazione che alcuni dettero del proprio mutamento di idee, vale a dire: «da tempo maturavo la mia crisi...». Lasciamo questo tipo di giustificazione ai politici di mestiere. Per uno scrittore la formula è inaccettabile, a meno che non si voglia considerare l'adesione al comunismo e all'URSS una forma di 'promozione' della propria coscienza.

Nuccio Ordine

Per Ilya Prigogine.  
Tra filosofia, letteratura e scienza

Potrà sembrare una singolare coincidenza, ma oggi questa cerimonia non celebra solo l'apertura dell'anno accademico dell'Università della Calabria. Celebra anche, indirettamente, un importante anniversario: proprio nell'autunno del 1977 Ilya Prigogine riceveva il Premio Nobel per la chimica. A distanza di vent'anni, solo per volere del caso – e ognuno di noi sa quanto il caso giochi un ruolo di rilievo nel lavoro scientifico di Prigogine – ci viene offerta l'opportunità di rivivere assieme al nostro illustre ospite questa emozione attraverso la prolusione che tra poco ascolteremo. Già nel titolo in programma, *Penser l'incertain*, si annunciano i grandi temi che in questi due decenni hanno trovato sviluppo a partire dai fondamentali contributi sulla termodinamica del non-equilibrio e sulle strutture dissipative, che valsero a Prigogine l'ambito riconoscimento dell'Accademia di Svezia.

Sarebbe impossibile proporre in pochi minuti un quadro esaustivo delle importanti scoperte effettuate da Prigogine e dai gruppi di lavoro che egli dirige presso gli Institus Internationaux de Physique et de Chimie Solvay a Bruxelles e presso l'University of Texas a Austin negli Stati Uniti. Un'impossibilità che si fonda non solo sulla natura vasta e

\* Pubblico qui il testo integrale della presentazione di Ilya Prigogine che ho letto il 19 dicembre 1997 in occasione della prolusione che il Premio Nobel ha tenuto per l'inaugurazione dell'anno accademico 1997-1998.

complessa di queste ricerche, ma che tiene anche conto del fatto che io stesso sarei la persona meno indicata per farlo. Se la scelta è caduta su un cultore di scienze umane, credo sia soprattutto un omaggio a Lei, al coraggioso dialogo che i suoi lavori hanno intrecciato tra filosofia e scienza. Mi limiterò, quindi, a tracciare per grandi linee un percorso problematico che possa mettere a fuoco alcuni dei temi che hanno caratterizzato la sua *Weltanschauung*.

Il punto di partenza non può non essere il concetto di *nouvelle alliance*, che Lei ha rilanciato nel 1979 con un famoso volume, scritto in collaborazione con Isabelle Stengers e ormai tradotto in diciotto lingue, in cui si ribadisce la necessità di ristabilire la comunicazione tra le scienze umane e le scienze della natura. Si trattava di rileggere alla luce di un'altra prospettiva il dibattito sulle due culture. Un dibattito che aveva conosciuto momenti di dura contrapposizione. Basti pensare alla *querelle* scoppiata in Inghilterra nel penultimo decennio dell'Ottocento tra Thomas Henry Huxley e Matthew Arnold attorno alla supremazia dei saperi scientifici o umanistici nei programmi scolastici. O all'ormai famosa polemica, divampata verso la fine degli anni Cinquanta, tra Charles Percy Snow e Frank Raymond Leavis in cui si sanciva un'insanabile frattura tra due universi distanti e incompatibili.

Due schieramenti l'un contro l'altro armati: gli umanisti a difendere le proprie ragioni contro quelle degli scienziati e gli scienziati a sottolineare la superiorità del loro lavoro e l'importanza sociale delle loro scoperte. Un dibattito che successivamente aveva trovato toni più pacati, recuperando anche riflessioni e punti di vista che già nel mondo classico, in contesti del tutto diversi, erano emersi nella distinzione aristotelica tra *opinio* e *scientia*, tra argomentazione e dimostrazione.

Ma il suo volume, la *Nouvelle alliance*, costituiva un forte elemento di novità. Per la prima volta, uno scienziato in maniera chiara ed inequivocabile proponeva un incontro tra i due saperi in nome di una nuova razionalità che tenesse anche conto della probabilità, dell'incertezza, dell'irreversibilità. Una prospettiva fondata sull'osservazione di certi fenomeni che mettevano in crisi le ipotesi della fisica classica.

Nella sua ricostruzione del conflitto tra i due saperi Lei ha ritrovato la radice di un dibattito che sempre più sembra essere tutto interno alla concezione della scienza stessa. Per semplificare le cose, spero in maniera non eccessiva, potremmo ricondurre lo scontro a due nozioni che sono state considerate inconciliabili: quella di *legge* e quella di *evento*.

La legge ha sempre rappresentato il punto di partenza e di arrivo di ogni ipotesi scientifica. Per molti secoli, il concetto di legge è stato strettamente legato a quello di certezza assoluta, di determinismo, di negazione del tempo. Una legge presuppone necessariamente la staticità: ciò che accade oggi nel presente contiene già il futuro e il passato. La legge, come Lei ci ha spiegato, si legava strettamente alla nozione di traiettoria e di reversibilità: la legge mi dice che se io vado da A verso B, poi nel ritornare da B verso A io compio un identico movimento. Il mondo delle traiettorie, costruito dalla fisica classica, è un mondo di certezze assolute dove non c'è posto per il probabile.

A partire dalla fine dell'Ottocento e soprattutto nel nostro secolo, in contrapposizione ad una visione dell'universo fondata esclusivamente sulle leggi, molte scienze, come la biologia e la stessa fisica, hanno lavorato sulla nozione di evoluzione, introducendo il concetto di *evento*: l'universo evolve verso strutture di non equilibrio. E in presenza di evoluzioni siamo di fronte a fenomeni che presuppongono un prima e un dopo. Significa che qualcosa si trasforma, che si hanno delle differenze. Significa che accade qualcosa di nuovo, che una novità viene percepita dall'osservatore.

Lei ha individuato proprio in questa contrapposizione tra *legge* ed *evento* uno dei capitoli fondamentali della storia intellettuale dell'Occidente: la legge vista come traiettoria continua dove non esiste la nozione di tempo; mentre, al contrario, l'evento produce una freccia del tempo: oggi appare davanti ai miei occhi una novità che ieri non c'era e che domani evolverà in altre direzioni. Alla presenza dell'evento si legano necessariamente le nozioni di incertezza, di probabilità, di discontinuità, di irreversibilità: i fenomeni non si producono in una dimensione atemporale, ma hanno luogo nello spazio e nel tempo lungo un itinerario difficilmente prevedibile.

Il suo lavoro, professor Prigogine, pone nuove questioni alla comunità scientifica, da un punto di vista soprattutto interno. Come saldare la frattura tra legge ed evento, tra certezza e probabilità? Lei riformula in termini diversi quelle questioni, quei nodi che avevano segnato distanze e incomprensioni tra le due culture: le scienze della natura (che si sono sempre più identificate con la nozione di legge) e le scienze dell'uomo (che hanno fatto dell'evento, del tempo, della storia una *conditio sine qua non*).

Lei propone, mettendo in gioco la sua esperienza diretta di scienziato, una nuova definizione di ragione, una nuova visione del rapporto tra uomo e natura, tra uomo e verità: un modello capace di tener conto, nello stesso tempo, delle istanze umanistiche senza perder mai di vista le acquisizioni della scienza classica. Lei propone una *Weltanschauung* dove la nozione di certezza assoluta ceda il posto alla nozione di verità relativa: una verità relativa capace di dar conto degli elementi deterministici e probabilistici, capace di fondere *leggi* ed *eventi*.

Del resto, le sue ricerche hanno mostrato come gli eventi trovino posto a pieno diritto nella cultura scientifica. Come la scienza si possa pensare anche in termini di incertezza, di irreversibilità, di instabilità. Lontano dall'equilibrio è possibile l'apparizione di fenomeni interessanti ed inattesi: la dissipazione di energia e di materia può dar vita a un nuovo ordine. Le più recenti ipotesi della termodinamica studiano i processi di organizzazione spontanea e le strutture dissipative, la cui genesi si fonda essenzialmente sull'interazione di necessità e caso. E la meccanica quantica ha rivelato che anche le entità più piccole non si possono definire come semplici e non si possono considerare soggette a leggi matematiche semplici. «Noi ci ritroviamo – Lei scrive – in un mondo irriducibilmente aleatorio dove la reversibilità e il determinismo figurano come casi particolari e dove, invece, l'irreversibilità e l'indeterminazione costituiscono la regola».

Partendo dai lavori di Poincaré, Lei ha mostrato i limiti e le debolezze di un mondo monadico, di un mondo dove nessun tipo di comunicazione esiste tra una monade e l'altra, dove ogni singolo sistema segue il suo cammino indipendentemente dagli altri. Una prospettiva diversa, invece,

si apre ai nostri occhi attraverso il modello che Lei ci propone: un mondo fondato sul concetto di comunicazione, dove le monadi cozzano tra loro, dando luogo ad una serie di eventi inattesi. E laddove c'è comunicazione non si può prescindere dall'irreversibilità e dalla rinuncia alle certezze assolute.

In un ciclo di lezioni, tenuto a Napoli nella sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Lei ha disegnato metaforicamente questo scenario attraverso un'immagine fondata sul flusso dialogico: ci ha invitato a considerare due particelle che dialogano tra loro e una serie di successivi incontri con altre particelle in maniera che progressivamente altre voci si associno alla scambio. All'interno di questo flusso continuo di correlazioni non è più possibile ritornare indietro, ricostituire cioè il primordiale dialogo a due. Le regole delle traiettorie, che segnano nell'assoluta reversibilità e certezza il passaggio da A a B e poi il ritorno da B verso A, qui non hanno più ragione di esistere: in un mondo fondato sulla comunicazione il movimento del ritorno non è più uguale a quello di andata, non c'è più simmetria tra passato e futuro. Una volta partiti si segue una freccia: le correlazioni si intrecciano e si moltiplicano rendendo impossibile un identico ritorno alle situazioni iniziali. Il divenire non è più ripetizione infinita dello stesso, mentre il passato ci offre solo informazioni di precisione finita.

Nella nozione di biforcazione Lei ha mostrato con chiarezza questo percorso fondato sull'irreversibilità: di fronte a una situazione non lineare mi si prospetta più di una soluzione; a un certo punto mi ritrovo due possibili alternative. Prima della biforcazione gli eventi possono essere caratterizzati dal determinismo, ma poi in presenza della scelta di uno dei due rami entra in gioco il caso. Un processo infinito che implica metaforicamente in ogni nuovo passaggio l'uso dei dadi.

Nel rileggere i suoi libri non ho potuto fare a meno di riprendere in mano uno stupendo racconto di Borges intitolato *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. Pubblicato nel 1941, mi era ritornato alla mente solo per la stretta analogia tra quei processi che Lei descrive e la natura labirintica di questo misterioso giardino immaginato dallo scrittore argentino. Ma nel rimeditarne le pagine con attenzione ho scoperto che anche Borges,

attraverso le infinite biforcazioni del suo giardino, alludeva a una visione del mondo; di un mondo che negasse con forza ogni nozione assoluta del tempo:

*Il giardino dei sentieri che si biforcano* – fa dire Borges a uno dei personaggi principali – è una immagine incompleta, ma non falsa dell'universo quale lo concepiva Ts'ui Pên. A differenza di Newton e di Schopenhauer, il suo antenato non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s'accostano, si biforcano, si tagliano o s'ignorano per sempre, comprende *tutte* le possibilità. Nella maggior parte di questi tempi noi non esistiamo; in alcuni esiste lei e io no; in altri io, e non lei; in altri, entrambi (J.L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984, t. I, pp. 700-701).

In fondo, questo giardino immaginato da Borges in cui «il tempo si biforca perpetuamente verso innumerevoli futuri», proietta l'uomo in un labirinto dominato dalla vertigine, dall'instabilità e dall'incertezza.

Come Lei più volte ha scritto, professor Prigogine, la visione di una scienza onniscente, sempre in grado di predire il futuro, non prevede nessun posto per l'uomo. Solo un Dio, o quel dèmon che spesso si evoca a proposito di Maxwell o di Laplace, sarebbe capace di vedere dall'alto della sua posizione, in un solo momento, passato, presente e futuro. La conoscenza umana, invece, non potrà mai essere perfetta, perché profondamente immersa in un mondo instabile. A una razionalità fondata su modelli idealizzati e perfetti, molto vicina ad una visione teologica del mondo, Lei preferisce una razionalità cosciente dei suoi limiti, una razionalità che consideri la *legge* come eccezione e l'*evento* come norma. Misurarsi con questa nuova razionalità, come Lei tiene a sottolineare con forza, non significa abbandonarsi all'irrazionalità o rinunciare all'ideale scientifico. Significa soprattutto collocare il rapporto uomo-natura su un piano diverso.

Lei immagina, insomma, lo scienziato in una posizione intermedia tra l'onniscienza di Dio e l'ignoranza. Nella sua prospettiva – al di là delle profonde differenze – sembra riemergere in termini simbolici il ruolo che nel *Simposio* Platone attribuisce al filosofo: collocato a metà, tra gli dei



che non cercano la sapienza perché già la possiedono e gli ignoranti che non la cercano perché credono di possederla, solo il filosofo, innamorato della sapienza, fa coincidere la sua vita con gli sforzi di conquistarla definitivamente una volta per tutte. Ma il vero filosofo sa che questa *quête* non avrà mai fine perché agli uomini non è dato possedere la sapienza nella sua totalità. Nonostante tutto però l'amore per la sapienza terrà sempre vivo il desiderio della ricerca.

Il sogno di una scienza onnisciente potrebbe facilmente – e qui concludo – farci cadere nel paradossale errore commesso dai cartografi di un racconto di Borges. In questo testo, significativamente intitolato *Del rigor en la ciencia*, si parla di un Impero dove l'Arte della Cartografia raggiunse una perfezione tale che la mappa di una sola Provincia occupava tutta una città e la mappa dell'Impero tutta una Provincia. Ma col passare del tempo queste smisurate mappe lasciarono insoddisfatti i Collegi dei Cartografi per la loro imperfezione. Così gli esperti decisero di costruire una mappa talmente precisa che finì per coincidere con l'Impero stesso che avrebbe dovuto descrivere:

In quell'impero, l'Arte della Cartografia raggiunse tale Perfezione che la mappa di una sola Provincia occupava tutta una Città, e la mappa dell'impero, tutta una Provincia. Col tempo, codeste Mappe Smisurate non soddisfecero e i Collegi dei Cartografi eressero una Mappa dell'Impero, che uguagliava in grandezza l'Impero e coincideva puntualmente con esso. Meno Dedite allo Studio della Cartografia, le Generazioni Successive compresero che quella vasta Mappa era Inutile e non senza Empietà l'abbandonarono alle Inclemenze del Sole e degli Inverni. Nei deserti dell'Ovest rimangono lacere Rovine della Mappa, abitate da Animali e da Mendichi; in tutto il Paese non è altra reliquia delle Discipline Geografiche (J.L. Borges, *Tutte le opere cit.*, p. 1253).

Proprio la pretesa di costruire una precisissima mappa, finisce per cancellare una volta per tutte lo studio della Cartografia in un Paese che sulla Cartografia aveva fondato il suo prestigio. Si tratta di una pagina letteraria è vero, non priva però di un suo valore gnoseologico. Un valore che un illustre fisico, del calibro di Werner Heisenberg, riconosce pienamente alla letteratura: «ogni vera grande poesia procura una reale com-

preensione di aspetti del mondo che altrimenti sarebbero difficilmente conoscibili».

Non ci resta che sperare che il rapporto tra ricerca scientifica ed interrogazione filosofica, per il quale Lei si batte con coraggio e passione, possa forse impedire alla scienza di trasformarsi esclusivamente in uno strumento tecnologico, economico o militare. Possa dar vita, insomma, ad una scienza più umana, ad una scienza fatta dall'uomo per l'uomo.

**M.D. Grmek, *Il calderone di Medea. La sperimentazione sul vivente nell'Antichità*, traduzione di Claudio Milanese, Laterza, Roma-Bari 1996, 148 pagine, L. 18.000.**

Il volume è dedicato allo studio della sperimentazione biologica nel mondo classico, al fine di ricostruire quella che Grmek, storico delle scienze biomediche, chiama «la preistoria del metodo sperimentale» (p. X). *Il calderone di Medea* si rivolge – per i modi espositivi chiari e per il fascino della materia trattata – oltre che agli studiosi di storia della scienza, a chiunque sia interessato a ripercorrere le prime tappe della ricerca medico-biologica.

Il mito, dal quale deriva il titolo, narra l'esperimento con cui Medea cercò di convincere il re Pelia a farsi tagliare a pezzi e bollire, per riacquistare la giovinezza: sgozzato e fatto a pezzi un ariete, la maga lo fece bollire in un calderone per trarne fuori un animale giovane. La leggenda assume, agli occhi di Grmek, un valore esemplare per quanto riguarda la sperimentazione nel mondo greco-romano: essa rivela, infatti, la diffidenza degli Antichi di fronte ai procedimenti che fanno violenza alla natura e di fronte ai «rischi di errore e persino di inganno legati all'esperimento» (p. X).

Secondo criteri già operanti in altri suoi precedenti lavori, Grmek distingue preliminarmente cinque livelli epistemologici nella ricerca sperimentale (tentativo sperimentale ingenuo; sperimentazione qualitativa analogica; sperimentazione quantitativa; empirismo scientifico; sperimentazione sistematica), tenendo presente, per tale distinzione, la definizione di esperienza scientifica di Lalande, secondo cui essa consiste nel «provocare, partendo da ben determinate condizioni, un'osservazione tale che il risultato dell'osservazione stessa, che non può essere predetto in anticipo, sia in grado di rivelare la legge del fenomeno studiato» (p. 5). La sperimentazione dell'antichità classica viene dunque valutata secondo i canoni del metodo sperimentale moderno, «il più potente strumento intellettuale per l'indagine dei fenomeni naturali» (p. IX). Attraverso l'analisi dei testi medici e l'individuazione dei difetti della sperimentazione antica, Grmek nota che medici e scienziati, da Ippocrate a Galeno, pur compiendo esperimenti, ignorano «quell'arte che permette di concepirli ed interpretarli» (p. X), vale a dire, il metodo stesso. Un capitolo a parte è quello della sperimentazione sul vivente, che non sarebbe mai andata – secondo Grmek – oltre il livello qualitativo elementare e/o analogico.

Il pregio del lavoro di Grmek sta soprattutto nell'aver individuato gli osta-

coli di vario genere che si sono frapposti alla formulazione di un metodo scientifico e allo sviluppo concreto della sperimentazione sul vivente. L'autore, lasciando il più delle volte la parola alle fonti stesse e limitandosi a brevi commenti, ripercorre le tappe storiche della ricerca biologica nell'Antichità e analizza le cause della mancata evoluzione della ricerca sperimentale.

Innanzitutto, egli nota che il più delle volte medici e scienziati utilizzano gli esperimenti solo con valore confermativo oppure non realizzano le prove di cui parlano nelle loro opere: da Ippocrate a Galeno, insomma, la scienza medica è rimasta legata ad un modo aprioristico di osservare i fenomeni biologici. Le osservazioni analogiche ippocratiche, a causa della presenza, in queste, di pregiudizi teorici, non sono più di una «pseudo-sperimentazione» (p. 27), ed agli scienziati alessandrini non si può ascrivere altro che una «mancata rivoluzione epistemologica» (p. 47), poiché lo scopo degli esperimenti è solo quello di riorganizzare sistematicamente il sapere medico sulla base di determinate teorie. Un altro importante fattore, che ostacola seriamente lo sviluppo del metodo sperimentale, è la ripugnanza dei medici per la quantificazione dei fenomeni. Quando alcuni tentano una matematizzazione in campo biologico, i loro esperimenti sono criticati oppure lasciati cadere nell'oblio. E così, la sfigmologia di Erofilo, in cui s'intravede un modo di ricerca che tiene conto dei dati quantitativi, viene presentata in modo ironico da Galeno, il quale «ritiene inammissibile voler sostituire una misura oggettiva e precisa al giudizio intuitivo del medico» (p. 49). La prova di Erasistrato sull'esistenza della traspirazione insensibile, vale a dire, quella emanazione continua di particelle dal corpo che rende necessaria l'alimentazione, viene definita da Grmek come «il più bell'esperimento dell'Antichità» (p. 50) per il suo rigore metodologico; tuttavia, l'assenza d'informazioni quantificate, nel resoconto fattone nell'*Anonimo Londinese*, rivela anche in questo caso il «predominio della qualità sulla quantità nel pensiero antico» (p. 52). Accanto ai difetti epistemologici della sperimentazione di età classica, Grmek individua nella posizione di Platone ed Aristotele un atteggiamento che, contrario alla ricerca sperimentale, ne ha influenzato il cammino. I due filosofi non riconoscono, infatti, il valore della conoscenza empirica, ed eliminano così ogni lecita possibilità d'interrogare la natura attraverso artifici, quali sono considerati gli esperimenti. Platone, inoltre, definisce le indagini sperimentali come una sorta di violenza imposta alla natura per estorcerle i propri segreti, oltrepassando i limiti imposti dagli dèi.

Il dibattito sull'importanza dell'esperienza rispetto al ragionamento, per la conoscenza scientifica, si accende nel periodo romano col sorgere delle varie cor-

renti di pensiero medico (la dogmatica, l'empirica e la metodica), e ciò contribuisce alla mancata sistematizzazione del metodo sperimentale. Inoltre, la difficoltà stessa di risalire dall'esperienza alla legge che governa il fenomeno, dovuta al fatto che le variabili da soggetto a soggetto in campo biologico sono infinite, avrebbe fatto desistere i medici da un uso più ampio degli esperimenti.

Grmek evidenzia, dunque, come la sperimentazione in età classica è imperfetta innanzitutto per l'atteggiamento con cui ci si accosta all'esperimento: il medico, o lo scienziato, il più delle volte cerca, attraverso tali prove, di confutare l'opinione degli avversari o di confermare le proprie teorie; inoltre, gli esperimenti stessi vengono eseguiti senza un metodo rigoroso e senza un approccio quantitativo.

Molto interessante per il lettore si rivela il capitolo VII *Sperimentare a rischio della vita umana*, che analizza gli aspetti più inquietanti, ed ancora in gran parte attuali, della sperimentazione sul vivente. Grmek si serve delle testimonianze antiche con la capacità di andare oltre il testo e di indagare quale può essere l'atteggiamento sia degli uomini di scienza sia della gente comune nei confronti di pratiche come la vivisezione e la sperimentazione farmaceutica: naturalmente, nel cercare di capire ciò che sta dietro qualche testimonianza (come quella – citata più oltre – di Plinio il Vecchio o di Celso o di altri), c'è sempre il rischio di dare troppo peso ad alcune opinioni. Traducendo il famoso aforisma di Ippocrate *πέιρα σφαλέρη* con «l'esperimento è pericoloso» (sulla scia di Darremberg), l'autore entra nel merito della questione sulla sperimentazione farmacologica, in quanto «ogni intervento terapeutico concreto è in fondo una sorta di esperimento» (p. 82). Numerosi sono gli aneddoti che riguardano le prove condotte su schiavi e criminali usati come cavie, da Attalo III a Mitridate e Cleopatra, al fine di scoprire veleni ed antidoti; non si ha invece notizia di medici che abbiano fatto altrettanto. L'autore sottolinea, inoltre, come nell'Antichità fosse abbastanza vivo il dibattito tra moralisti e giuristi sugli obblighi del medico, se egli dovesse, coi suoi interventi terapeutici, migliorare soltanto lo stato di salute del paziente oppure sperimentare per acquisire conoscenze, anche mettendo a rischio la vita umana. Esemplare il giudizio di Plinio il Vecchio, che ripete opinioni precedenti: «I medici imparano a nostro rischio e pericolo e fanno le loro esperienze grazie a dei morti; solo al medico è garantita l'assoluta impunità nel commettere un omicidio» (pp. 91-92). Grmek ricorda, comunque, che l'impunità del medico non è assoluta, in quanto ai giuristi antichi è nota la nozione di colpa professionale e sono previste dure sanzioni per il medico che provocasse la morte del paziente. Per quanto riguarda, invece, la vivisezione, Grmek ritiene

che la notizia della dissezione, ad Alessandria, di uomini vivi, abbia impedito l'affermarsi di un atteggiamento positivo nei confronti della sperimentazione biologica anche nello stesso ambiente scientifico: ne è testimonianza la netta opposizione degli Empirici e di Celso a tale pratica. Dalla lettura di una declamazione attribuita a Quintiliano, l'autore intravede anche nell'opinione comune una posizione ostile nei confronti della vivisezione. Si tratta di una esercitazione scolastica basata su un caso fittizio: due gemelli si ammalano ed un medico promette di guarirne uno a patto che gli sia permesso di vivisezionare l'altro; poiché il padre dà il consenso, la madre accusa il marito di reato. L'avvocato che tiene il discorso di accusa fa della vivisezione «un argomento contro qualsiasi tipo di sperimentazione medica» (pp. 99-100), ricordando che i medici sperimentano mettendo a rischio la vita umana, anche propinando farmaci nuovi. L'autore trae da questa testimonianza la conclusione che doveva essere diffusa la condanna non solo della vivisezione, ma anche della sperimentazione terapeutica.

Il saggio di Grmek è un testo importante che fornisce una visione d'insieme sulle modalità della ricerca biologica e sui problemi ad essa connessi. Partendo dalla considerazione che gli esperimenti degli Antichi fanno parte della preistoria del metodo sperimentale, non si lascia coinvolgere da alcun entusiasmo per le loro osservazioni biologiche, anzi ne cerca i limiti. La particolare attenzione di Grmek alla bioetica dell'Antichità fa riflettere, infine, su come, da sempre, la sperimentazione sul vivente, pur rappresentando un mezzo necessario per il progredire della medicina, ponga interrogativi morali ai quali tuttora è difficile trovare una risposta e un'adeguata soluzione.

Fiorangela D'Ippolito

Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997, pagine 262.

Vi sono ripubblicazioni che necessitano un'attenzione duplice: quella tardiva, non tributata in passato alla prima versione, e quella derivante dalla verifica dell'alto contenuto di verità che quel testo mantiene nel presente. È il caso di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* di Francesco Orlando, un libro pressoché ignorato negli anni Ottanta, che ricompare ora dotato di nuovo titolo e di tre lapidarie e relevantissime *Appendici*.

Il mutamento del titolo, con l'inclusione del termine «barocco» rende ragione in esergo dell'impianto di fondo di questo studio: si tratta di un esame per campioni della zona di scontro fra l'età barocca e quella dell'Illuminismo, giocato su una galassia di testi non solo appartenenti alla storia letteraria ma anche a quella delle idee. Non credo sia esagerato considerare questo come il capolavoro di Orlando: i centocinquantanni che separano Galileo da Voltaire costituiscono infatti il miglior banco di prova per una teoria *forte*, come quella che da decenni misura con coerenza sulle forme letterarie le scoperte di Freud. Le esemplificazioni, dall'analisi delle *Lettres persanes* di Montesquieu alla vasta antologia del codice letterario preilluministico e illuministico, sono tali da esaurire le principali pratiche stilistiche e retoriche sei-settecentesche e, al contempo, da svelarne le più segrete contraddizioni. L'impianto teorico, prendendo a prestito dal Gruppo di Liegi una terminologia neoretorica di moda negli anni Settanta, salda concettualmente retorica e psicoanalisi in una prospettiva sostanzialmente estranea alle più note suggestioni lacaniane. Qua e là il tessuto teorico si allenta per lasciar filtrare lampi saggistici e dardi di polemica culturale.

Non è da considerare casuale né priva di conseguenze teoriche una così marcata predilezione per testi in cui il piacere della letteratura deve coesistere con intenti didattici e polemici e in cui alla metafora si contrappone la più trasparente ironia. Orlando, implacabile avversario di ogni suggestione psicanalitica di tipo «pulsionale», preferisce misurarsi più che con le delizie ermeneutiche dell'oscurità metaforica, con un territorio ai confini della letterarietà quale quello della severità polemica antimetaforica e antidogmatica, precedente l'età in cui borghesia e arte divennero, almeno apparentemente, entità inconciliabili. La sua teoria freudiana, infatti, muove da un rifiuto dei fondamenti «energetici» del cosiddetto inconscio e rivendica un impianto rigorosamente logico, sulla base di strumenti concettuali desunti da Matte Blanco. Ciò che ne risulta si può così schematizzare

in due punti:

- 1) Viene portata alle sue estreme conseguenze la verificata contiguità cronologica di Barocco e Preilluminismo, di scatenamento figurale e di restrizione delle zone e dei gradi di figuralità. Se le argute negazioni della letteratura impegnata, tipiche della fase matura dell'Illuminismo, si possono rintracciare non solo in Fontenelle ma già in Descartes o in Galilei, ciò significa che la sovrabbondanza figurale del cosiddetto Barocco è speculare all'attacco che la nuova scienza conduce ai danni dell'edificio del passato e del sistema dell'analogia universale. Tale sistema ha a che vedere da vicino con una logica arcaica radicata nell'inconscio, da Matte Blanco chiamata «simmetrica», intesa a negare l'individualità delle cose e ad affermare una loro perpetua fuga verso classi più ampie. La lotta dei trattatisti secenteschi contro la sovrabbondanza metaforica precede dunque, in nome di una più rigorosa logica «asimmetrica», quella degli enciclopedisti contro il mito e contro la religione.
- 2) La scelta di un terreno ai confini della cosiddetta 'letterarietà', permette di riproporre la questione teorica riguardante lo statuto del testo letterario, fuori dalle tramontate mode scientiste e oltre le attuali confusioni neoermeneutiche. Se ogni figura retorica è assimilabile a una formazione di compromesso fra rispetto della razionalità e piacere della trasgressione logica o ideologica, il discorso letterario non può per sua natura che lasciar filtrare, in forma di conflitto, le ragioni nemiche nell'atto stesso di bandirle. Anche i generi letterari più chiari e asciutti del classicismo illuminista, dunque, rivelano in filigrana segrete simpatie per la razionalità più arcaica additata al riso. La polemica illuministica, con la sua esigenza di verità e i suoi orientamenti tendenziosi, finisce quindi per veicolare valenze immaginative afferenti anche a modelli conflittuali rispetto al codice esplicitamente propugnato: ciò costituisce indizio della sopravvivenza della logica «simmetrica» nel corso di un lungo e costoso processo di razionalizzazione e rende ragione dello statuto stesso della letteratura quale raffinata e socialmente accettata formazione di compromesso.

Le *Appendici* che chiudono il volume riservano più di una sorpresa: un'istruttiva applicazione in ambito italiano coinvolge la precettistica di Muratori e compara magistralmente un madrigale di Marino ai versi di un dramma per musica di Metastasio, una recensione al libro di Paduano su Edipo serve da spunto per discutere l'intero gesto edipico dell'Illuminismo, e le due splendide paginette su Nietzsche gettano una luce retrospettiva sull'impianto dell'opera.

Il libro di Orlando, infatti, oltre che come studio teorico, si configura anch'es-

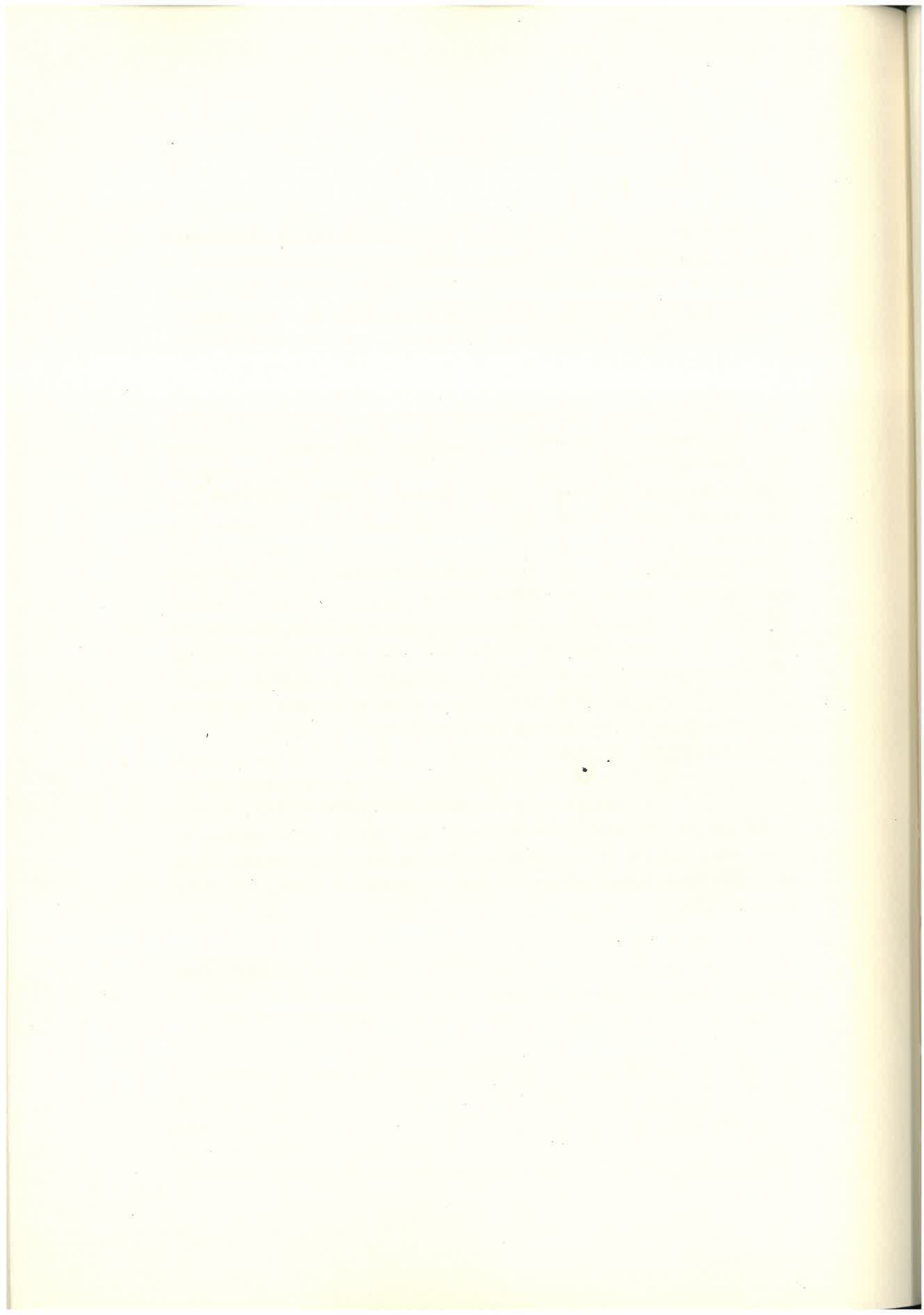


so come un saggio polemico dai vistosi tratti illuministici. La superba capacità di mettere il Nietzsche de *La nascita della tragedia* contro se stesso, facendone suo malgrado un testimone del conflitto secolare fra logica asimmetrica e logica simmetrica, non fa che rendere palese l'attacco alla *Nietzsche-Renaissance* e al decostruzionismo che serpeggia lungo l'intero libro, come dimostrano l'attualizzazione della lezione galileiana (p. 93) o il forte ridimensionamento di Foucault (pp. 69-70).

La consapevolezza, in appendice e nella prefazione, dell'esaurimento di un lungo ciclo storico – (l'Illuminismo ha consumato le sue premesse, le «vanterie della pubblicità» ne sono il momento caricaturale di verità (p. 247) – non fa che esaltare l'«inattualità» di questo volume in tempi in cui è di moda relegare post-modernamente Freud e l'intero progetto del moderno fra le retoriche della «grandi narrazioni».

Uno dei segni più vistosi dei fasti del decostruzionismo e dell'ermeneutica, lungo l'ultimo ventennio, è dato dalla migrazione, in forma degradata, di griglie, grafi e alberi di matrice strutturalistica verso gli orizzonti d'attesa inconsapevoli e vulnerabili dei manuali scolastici, e dal parallelo massiccio ricorso degli specialisti all'illimitatezza delle interpretazioni e alla pratica disinvolta dell'accostamento sincretistico e *debole* di teorie rivali. L'atto di fiducia nella letteratura e nella conoscibilità del suo valore di verità, implicito in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, è dunque uno «scandalo critico» nell'epoca del più generalizzato relativismo epistemologico: è auspicabile che incontri un adeguato orizzonte d'attesa non solo nel campo specialistico ma anche in quello didattico, suscitando al contempo il più largo dibattito culturale. Non manca infatti nel libro un implicito appello per una nuova didattica della letteratura (p. 26), capace di dar conto agli studenti della simultanea presenza di Galileo e di Shakespeare, di Bacon e di Góngora.

Emanuele Zinato



**Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pagine 203, L. 24.000.**

Sulle pagine di questo saggio di Carla Benedetti viene messo in scena uno spietato corpo a corpo tra due dei più grandi scrittori italiani del secondo Novecento. Pasolini e Calvino si affrontano con le stesse armi, quelle della letteratura, ma adoperate in modo del tutto differente. Pasolini vince. Gettando il suo stesso corpo nella lotta (più o meno così risuonano alcuni suoi versi), immettendo nell'opera letteraria tutto l' 'impuro' sperimentato sulla propria pelle, agitato nelle proprie discussioni critiche e ideologiche e riversato poi nei romanzi e nelle poesie, adoperato per attentare continuamente alla convenzionalità e al gioco gratuito della letteratura, Pasolini garantisce alla letteratura stessa la possibilità di nuovi e più sensati sviluppi, quella «riapertura dei possibili» (p. 16) che Calvino, confinato nello sterile assaporamento delle potenzialità ludiche e combinatorie della letteratura, sembra negare. Perciò di quanto le pagine su Calvino sono fredde e asciutte, di tanto quelle su Pasolini sono appassionate, ma altrettanto lucide.

I temi che si avvicinano e si intrecciano nel libro sono molteplici. Oltre che come disamina di alcune opere dei due scrittori (da *Divina Mimesis* a *Petrolio*, da un racconto delle *Cosmicomiche* a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), esso si presenta come una critica profonda e risentita all'istituzione letteraria, così come si è venuta configurando e assestando in questi ultimi decenni. Essa, pur essendosi dimostrata ben disposta a fagocitare le opere più disparate e contraddittorie, consentendo loro una pacifica convivenza, rimane ancora oggi restia ad assorbire e comprendere fino in fondo un'opera come quella di Pasolini, che mette in gioco istanze che poco hanno da condividere con il mondo della letteratura, troppo spesso chiuso nel proprio compiacimento narcisistico. Il discorso della Benedetti si condensa in formule stringenti: «L'idea di letteratura che continua a espellere l'ultimo Pasolini è la stessa che ha canonizzato Calvino» (p. 13).

La motivazione della esclusione di Pasolini viene rintracciata nel senso più profondo da una attività poetica. La poesia pasoliniana si fa carico di aspirazioni, valori, obiettivi, responsabilità, che pur avvalendosi, per esprimersi, dei mezzi specifici della letteratura (e, in alcuni momenti, della più alta tradizione letteraria, come nel caso dei poemetti 'pascoliani' delle *Ceneri di Gramsci*), non riescono e non intendono contenersi all'interno dello spazio della letteratura che non cambia il mondo e si riduce ad essere niente più che «una partita a scacchi con se stessa» (p. 19). Lo scrittore, soprattutto nella fase tarda della sua attività,

dona alla scrittura, alla poesia in particolare, finalità pratiche, vuole che essa sia 'utile', che incida in modo efficace sulla realtà, vuole sottrarla al rischio della convenzionalità, alla compattezza marmorea dell'autoreferenzialità, che la depotenzia e ne uccide la possibilità di essere non solo 'espressione' (come ancora accade nel primo Pasolini) e 'descrizione' (come nel caso di Calvino), ma soprattutto 'azione'.

Per la Benedetti «l'idea della poesia come azione» (p. 139) circola sotterraneamente in tutta la produzione artistica di Pasolini fin dalle sue origini, ma si accentua e si dichiara senza infingimenti da *Poesia in forma di rosa* alla *Divina Mimesis* fino a *Petrolio*: «La scrittura dell'ultimo Pasolini si apre a ciò che è esteticamente impuro (l'abbozzo, il non rifinito, la parola diretta, i fini pratici della poesia) nel tentativo di ritrovare l'efficacia della parola poetica fuori della sua sfera convenzionale; per uscire insomma da quel gioco protetto e imprigionante, dove ogni parola è morta in partenza» (p. 23). L'autrice si riferisce all'uso che Pasolini fa della poesia come strumento di denuncia, di polemica (ma non nel senso del puro e semplice assoggettamento della poesia a fini estrinseci, bensì in quello della massima esaltazione delle sue possibilità eteronome, dell'ampliamento dei suoi confini, in direzione, potremmo aggiungere, dell'abbassamento della poesia verso la prosa, teorizzato dallo scrittore fin dai suoi esordi, e che aveva per lui, più che un significato connesso allo stile, la valenza di una attenzione scrupolosa alla vita amata in tutti i suoi aspetti, era la spia della volontà di essere 'poeta di cose'), alle opere volontariamente o involontariamente incomplete, tra le quali *La Divina Mimesis* e *Petrolio*, che rifiutano l'idea della forma chiusa e definitiva e che assumono la «forma-progetto» come criterio costitutivo e principio compositivo. Il non-finito consente di non mortificare la vitalità dell'opera, imprigionandola nel recinto dell'autonomia formale dell'opera compiuta, pronta per la fruibilità estetica e divenuta, quindi, inoffensiva, e fa sì che essa continui a scriversi nella mente del lettore, permettendo anche all'autore di continuare a vivere e a dettare «le regole del gioco» (p. 156).

La Benedetti ammette, a questo punto, riferendosi a *Petrolio*, che Pasolini «ci lascia come ultimo testamento solo una "forma", una "costruzione autosufficiente e inutile", che rimanda solo a se stessa» (p. 146). Ma qui il gioco, lungi dall'essere innocuo divertimento e gratuito autocompiacimento, diventa «esperienza della morte». Da questa impasse (che per un attimo lo avvicina apparentemente a Calvino) il poeta esce perpetrando una serie di contaminazioni sul corpo puro della poesia, scrivendo «versi che accusano, denunciano, imprecano e argomentano direttamente, vale a dire senza la mediazione dello stile» (p. 151).

Pasolini sceglie di non avere stile. La letteratura si sbilancia verso la realtà, determinando la possibilità di «un rapporto non convenzionale tra scrittura e mondo» (p. 157).

Proprio lo stile costituisce il problema fondamentale di Calvino, il quale è ossessionato dalla pietrificazione della sua immagine di scrittore, che egli percepisce come inevitabile a partire dalla pubblicazione del suo primo libro. Lo stile (insieme alla poetica) rende immediatamente riconoscibile l'autore, gli costruisce addosso un'identità che suscita aspettative che non possono essere disattese, e che è vissuta dallo scrittore come opprimente e limitante (la Benedetti esemplifica la sua tesi ricorrendo a un racconto delle *Cosmicomiche*, *Un segno nello spazio*). Tutte le opere successive al primo libro sono concepite per infrangere la fisicità di quella immagine; le infinite variazioni dei temi e degli stili servono a sottrarre lo scrittore allo sguardo paralizzante dei lettori, a renderlo, infine, irraggiungibile, ma, contemporaneamente, esasperano l'idea della scrittura come gioco.

Pasolini e Calvino pervengono così a due soluzioni opposte, pur essendosi trovati nella stessa situazione critica ad un certo punto della loro attività di scrittori. Questo momento di crisi non riguarda solo Calvino e Pasolini, ma si estende a tutta la tarda modernità, e viene individuato nel «crollo delle poetiche», che costituisce, a sua volta, un tratto tipico del postmoderno, allo stesso titolo (nota polemicamente la Benedetti) del crollo delle ideologie.

Mentre Pasolini si libera dal vincolo dello stile e sceglie di essere «autore in carne e ossa», l'«autore-immagine» Calvino, per soddisfare il proprio «bisogno di sfuggire alla riconoscibilità» (p. 87), ricorre, oltre che alla «perpetua variabilità della scrittura» (p. 87), ad un raffinato stratagemma letterario, cioè all'«effetto di apocrifo»; infatti «l'apocrifo, pretendendo di essere *l'opera di un altro*, non può in alcun modo definire colui che l'ha scritto» (p. 92). Così i dieci incipit romanzeschi che compongono l'iper-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, costituiscono dieci potenziali romanzi, ma ciò implica anche che dietro di essi si nascondono altrettanti possibili autori. L'immagine dell'autore Calvino, proiettata nelle maschere degli autori potenziali, moltiplicata all'infinito, sfuma sotto lo sguardo attento e indagatore del lettore, si allontana sempre più, si fa imprevedibile.

La Benedetti ravvisa nell'apocrifo un tratto caratterizzante la fase della tarda modernità (per esemplificare l'autrice si riferisce all'interpretazione che Calvino fornisce dell'opera di Tommaso Landolfi, e a due opere di Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia* e *Nuovo Commento*), insieme all'ironia e alla citazione, e interpreta queste pratiche di scrittura come «tattiche di alleggerimento dell'identità

autoriale» (p. 96). Il ruolo dell'autore sarebbe diventato infatti sempre più forte e preponderante, nonostante i numerosi gridi di allarme che ne annunciavano la morte.

Questo libro affronta, inoltre, altre controverse questioni. In primo luogo, esso si inserisce, senza proclamarlo nel titolo, all'interno delle sempre più accese discussioni sul postmoderno. Più volte, nel corso del saggio, si specifica che con il termine 'postmoderno' si intende «una fase molto tarda della modernità», non «un salto oltre di essa» (p. 96). Il postmoderno, cioè, rimane all'interno della «logica della modernità: ne è solo una registrazione più acuta o, se si vuole, la fase terminale della malattia» (p. 113), un'exasperazione di tutti i suoi aspetti. Ma proprio in quanto registrazione ironica e disincantata dell'esaurimento delle vie percorse dall'arte moderna, il postmoderno «contempla la morte dell'arte come mezzo per rilanciare l'arte oltre le impasse della modernità» (p. 193).

A questo aspetto 'critico' e costruttivo del postmoderno si contrappone l'atteggiamento 'postumo', tipico del postmoderno italiano (esempi ne sono il Calvino di *Palomar* e delle *Lezioni americane* e il Ferroni di *Dopo la fine*), che finisce per ribadire la circolarità della letteratura, il suo essere gioco sottratto ad ogni rischio e a qualsiasi sfida verso il mondo, il suo ripiegarsi sul rimpianto nostalgico dei valori perduti, i quali, però, anziché aprire alla letteratura nuovi orizzonti, ne denunciano l'«impotenza ad agire sul mondo» (p. 198). La morte dell'arte costituisce un rifugio, un alibi per sottrarsi al richiamo di un presente sempre più sfuggente e incontrollabile, preda di una estetizzazione dilagante, ma che chiede insistentemente di essere interpretato. Restituire alla letteratura il ruolo di coscienza critica del proprio tempo significa rilanciarla oltre gli atrofizzanti confini dell'istituzione, che l'atteggiamento postumo mira a mantenere ben saldi, contaminarla dei richiami derivanti dalla vita reale, renderla 'impura', comprometterla, sottrarla alla sua separatezza, oggi mistificata, e rafforzata, dal suo assoggettamento all'industria culturale. Proprio perché l'arte pervade ogni momento della nostra vita, assumendo le forme più svariate, ha smarrito la sua autentica vocazione, quella di avere qualche incidenza sulla realtà, di farsi espressione delle sue istanze e di fornire loro una risposta o, almeno, un'interpretazione che le renda intelligibili.

Il saggio fornisce un altro contributo non irrilevante nel mettere in crisi uno dei luoghi comuni più diffusi nella critica letteraria, cioè la contrapposizione frontale, senza ombre né sfumature, tra Pasolini e la neoavanguardia. Se, da un lato, Pasolini rimprovera alla neoavanguardia di inseguire l'utopia di una eversione che si esaurisce negli esperimenti formali e proclama la menzogna della

letteratura, dall'altro, sul piano concreto dei testi, condivide con i neoavanguardisti, non del tutto inconsapevolmente, alcune soluzioni stilistiche, come, nel caso di *Petrolio*, «l'idea di presentare i materiali nella forma di un'«edizione critica di un testo inedito»» (p. 46), oppure l'intenzione di avvalersi «di materiali non scritti dall'autore, di documenti presi dal mondo circostante» (p. 46). Le affinità, a ben vedere, potrebbero non esaurirsi qui. Un elemento appare determinante sia per Pasolini che per ogni letteratura d'avanguardia, cioè «l'aspirazione ad abbattere i confini dell'arte, per liberarla nel mondo, come potenziale elemento di trasformazione dell'esistente» (p. 171).

A questo punto, l'autrice si pone un interrogativo che comincia a diventare frequente, forse necessario, nei dibattiti sul postmoderno: «È morta l'avanguardia?». L'avanguardia è uno di quei fenomeni artistici che occorre osservare da una certa distanza, altrimenti si corrono i rischi opposti della partigianeria e della più radicale avversione. È comunque innegabile che «attraverso la critica all'avanguardia si celebra oggi [...] la fine, decretata per statuto, e fatta passare per un processo storico oggettivo e irreversibile, di una funzione critica dell'arte» (p. 182). La critica all'avanguardia si riduce, insomma, alla negazione della capacità dell'arte moderna di continuare a suscitare scandalo, dato il destino di neutralità di ogni gesto trasgressivo. Pasolini invece rimprovera alla neoavanguardia il suo formalismo, il suo dimenticare i conflitti reali, il suo mantenere la trasgressione sul piano del linguaggio e della forma. Questa strada conduce all'«inferno dell'autoreferenzialità», nel quale è dannato Calvino, e alla trasformazione della neoavanguardia in accademia, in nuova istituzione (solo in parte salvata dalla consapevolezza della mercificazione dell'arte) priva di efficaci impulsi di demistificazione e di critica all'esistente.

La proposta di una 'letteratura impura', di cui eroe non ancora riconosciuto è Pasolini, intende restituire all'arte il suo senso più pieno, la sua funzione più vitale, quella di «pensare l'impensato», di rinverdire la dialettica ormai estenuata tra la scrittura e il mondo.

Vincenzina Levato

Finito di stampare nel mese di settembre 1998  
presso le Arti Grafiche Rubbettino  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)



## 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 (CS) - tel. (0984) 49.31.28 - fax (0984) 49.31.63 - E-mail: [fiusi@fil.unical.it](mailto:fiusi@fil.unical.it)

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo 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 uncinatate « »), 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 uncinatate. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie " ". • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre [ ]. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ' '. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

### 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.*  
seguento/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*, pref. di A. Palazzeschi, Milano 1983<sup>2</sup>, p. 11.  
A.M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris 1901<sup>2</sup>, V, p. 944.  
Cfr. G. Lanata (a cura di), *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, pp. 195 s.  
Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris 1944.  
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<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> 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 Variae 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.