

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

Rubbettino Editore

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

DIRETTORE
NICOLA MEROLA

CONDIRETTORE
FRANCA ELA CONSOLINO

IN REDAZIONE
MONICA LANZILLOTTA

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 «FILOGIA 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

16, 1999

JEAN IRIGOIN

- p. 7 *ARITMETICA E POESIA IN GRECIA E A ROMA OVVERO I POETI ANTICHI CONTAVANO I LORO VERSI?*

CATERINA VERBARO

- p. 23 *ITALO SVEVO E LA SCRITTURA DISCORDANTE*

ELENA PORCIANI

- p. 67 *RAGAZZI DI VITA E IL PERSONAGGIO PIER PAOLO PASOLINI: PERFORMANCE E PEDAGOGIA*

GIOVANNA IOLI

- p. 91 *APPUNTI SULLA POESIA DI ROBERTO MUSSAPI*

SU E PER SANDRO LEANZA
(a cura di B. CLAUSI)

- p. 103 *PREFAZIONE*

SALVATORE PRICOCO

- p. 105 *SANDRO LEANZA ORGANIZZATORE DI CULTURA*

ANTONIO V. NAZZARO

- p. 113 *SANDRO LEANZA E L'ESEGESI BIBLICA DEI PADRI*

CARMELO CURTI

- p. 121 *SANDRO LEANZA E LE CATENE ESEGETICHE*

BENEDETTO CLAUSI

- p. 129 *SANDRO LEANZA E GEROLAMO*

**INTORNO ALL'INTERPRETAZIONE DEL
GATTOPARDO DI FRANCESCO ORLANDO**

CHRISTIAN RIVOLETTI

- p. 143 *COSTANTI TEMATICHE, FUNZIONI DEL SIMBOLICO E IDENTIFICAZIONE EMOTIVA*

GABRIELLA RISO-ALIMENA

- p. 183 *TOMASI DI LAMPEDUSA E LA POESIA MODERNA. LA PREGHIERA A VENERE*

MARGHERITA GANERI

- p. 193 *UNA LETTURA DEL GATTOPARDO*

RECENSIONI

- p. 199 **CHIARA CASSIANI** (FRANCESCO RICO, *IL SOGNO DELL'UMANESIMO. DA PETRARCA A ERASMO*)

INDICI

FRANCESCO IUSI E MONICA LANZILLOTTA

- p. 203 *INDICE DEI FASCICOLI E DEI COLLABORATORI DI «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» E DI «STUDI DI FILOLOGIA ANTICA E MODERNA»*

Jean Irigoien

Aritmetica e poesia in Grecia e a Roma

ovvero

I poeti antichi contavano i loro versi?

«Che nessuno entri qui se non è geometra!» Si conosce la massima che sarebbe stata iscritta sul frontone immaginario dell'Accademia, rivolta agli apprendisti filosofi. Un monito analogo, relativo questa volta all'aritmetica, era rivolto ai poeti dell'antichità? Sarei tentato di crederlo e vorrei, a mezzo di alcuni esempî scaglionati su più di un millennio, dalla Grecia alla Gallia passando per Roma, indurvi a questa tentazione, badando, tuttavia, a non affrontare il problema del simbolismo dei numeri, temibile fra tutti.

Contare i versi di una composizione poetica e numerarli è una pratica molto antica nel mondo greco. Certo, non si può risalire con certezza a Omero, malgrado la divisione dell'*Iliade* e dell'*Odissea* in 24 canti – tanti quanto il numero di lettere dell'alfabeto greco. È almeno sicuro che questa pratica rientrava negli usi della libreria attica in epoca classica. Sin dai più antichi libri greci che ci siano pervenuti, cioè sin dal III secolo avanti Cristo, si constata negli esemplari curati che i versi sono numerati di cento in cento per mezzo delle 24 lettere dell'alfabeto, da alfa (100) sino a omega (2400), in altri termini sino a un massimo di 2499 versi, totale che non è raggiunto né nei canti di Omero numerati anch'essi con tali lettere, né nelle tragedie, né nelle commedie. Alla fine dell'opera, il totale esatto, con le decine e le unità, è ricapitolato in un sistema numerico antico, ben attestato ad Atene in epoca classica, ma poi scomparso a vantaggio di un

* Trad. dal francese di Alessia Guardasole.

altro sistema, del quale parlerò oltre. In questo sistema antico, un sistema decimale, la lettera iniziale del nome della decina, del centinaio, del migliaio e della decina di migliaia è utilizzata come cifra. Si ha, pertanto, a che fare con un sistema acrofonico paragonabile a quello delle cifre romane: Δ di δέκα per dieci, Η di ἑκατόν per cento, Χ di χίλιοι per mille, Μ di μύριοι per diecimila. Ciascuna di queste lettere è ripetuta tante volte, quante è necessario per ottenere nel suo ordine la cifra voluta. Per le unità, si utilizzano delle barrette verticali, introducendo per i totali uguali o superiori a cinque la lettera π, iniziale di πέντε (cinque), da non confondersi con un altro π, acrofonico anch'esso, iniziale di περιφέρεια o περίμετρον «circonferenza», numero trascendente che esprime il rapporto fra la circonferenza di un cerchio e il suo diametro; la lettera π con valore di cifra cinque serve anche come moltiplicatore negli ordini superiori. Come impiego della notazione acrofonica, citerò il totale dei versi o stichi riportato alla fine del libro I delle *Odi* di Saffo:

XHHHΔΔ 1320

Questo modo di 'calibrare' in qualche modo il contenuto di una raccolta poetica durerà almeno sette secoli e si prolungherà sporadicamente sino al medioevo bizantino per opere in prosa, mentre, sin da epoca precristiana, un terzo sistema numerale, basato sull'impiego delle lettere era in uso, come ho appena accennato. È, *mutatis mutandis*, ciò che si è verificato nel libro stampato, dove, sin dai primi incunaboli e per secoli, l'anno di pubblicazione è stato composto in cifre romane e non in cifre arabe.

Ecco, dunque, nella designazione dei 24 canti dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, nella numerazione dei versi in centinaia e nei totali sticometrici, tre usi differenti di due sistemi di lettere utilizzate con un valore numerico.

Si tratta, certo, di impieghi esterni alla materia poetica; tuttavia, questa è direttamente tirata in causa nelle produzioni corali, che prevedono, strettamente legate alle parole del testo, una musica e una orchestica, cioè una melodia sulla quale sono cantati i versi, il cui ritmo scandisce i passi dei coreuti e le evoluzioni del coro. Il poeta, lirico o drammatico, tiene conto di questi tre elementi quando compone. Egli conta le misure e i passi corrispondenti senza far apparire cifre, che sarebbero, del resto, delle lettere.

Ecco, schematizzati all'estremo, due esempî di computo soggiacente alla composizione. Essi sono contemporanei. Il primo, del 474 a. C., è

fornito dalla IX *Pitica* di Pindaro, un'ode costruita su uno schema triadico, con una strofe, riprodotta esattamente dalla sua antistrofe, e un epodo, di composizione differente, che segna la fine della triade. Qui, il poeta ha fatto sì che l'epodo, malgrado le differenze metriche che lo distinguono dalle sorelle gemelle, quali sono la strofe e l'antistrofe, abbia esattamente lo stesso numero di tempi forti di queste; questa uguaglianza implica che il numero di passi dei coreuti sia lo stesso in ciascuna delle tre parti della triade. All'interno degli elementi strofici si organizzano dei periodi costruiti in modo simmetrico, come mostra lo schema.

IX *Pitica***Tempi forti***Strofe*

Periodo I	{	v. 1	5	}	15
		v. 2	5		
		v. 3	5		
Periodo II	{	v. 4	6	}	25
		v. 5	10		
		v. 6	9		
Periodo III	{	v. 7	7	}	15
		v. 8	8		

Totale: 8 versi

55 tempi forti

Antistrofe

Periodo I	{	v. 1	5	}	15
		v. 2	5		
		v. 3	5		
Periodo II	{	v. 4	6	}	25
		v. 5	10		
		v. 6	9		
Periodo III	{	v. 7	7	}	15
		v. 8	8		

Totale: 8 versi

55 tempi forti

Epodo

Periodo I	{	v. 1	5	}	22
		v. 2	10		
		v. 3	7		
Periodo II	{	v. 4	4	}	11
		v. 5	7		
Periodo III	{	v. 6	5	}	22
		v. 7	9		
		v. 8	3		
		v. 9	5		

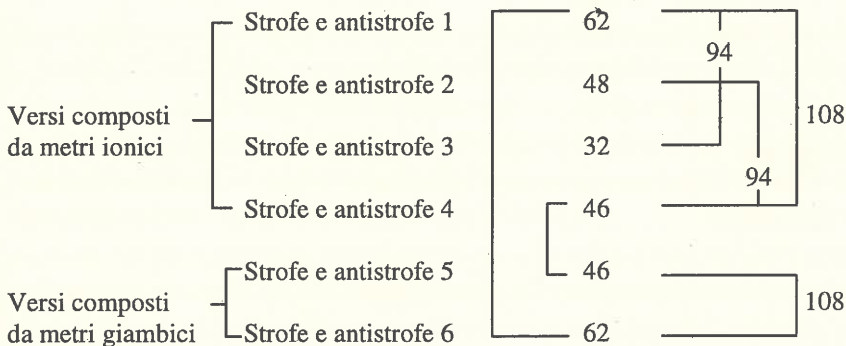
Totale: 9 versi

55 tempi forti

Triade: 25 versi

165 tempi forti

Trarrò il secondo esempio dalla parodo (il canto d'entrata del coro) dei *Persiani* di Eschilo, una tragedia rappresentata ad Atene nel 472, due anni dopo la IX *Pitica*. L'analisi della composizione metrica rende evidenti simmetrie e corrispondenze a distanza che implicano, anche qui, un computo preliminare fatto dal poeta. Lo schema seguente potrà fungere da commento.



Mi accontenterò pertanto di precisare che i numeri indicati sono quelli dei tempi forti – e quindi dei passi dei coreuti. Le prime quattro strofe sono di un tipo metrico (ionici *a minore*) differente rispetto a quello delle

ultime due (serie giambiche). Nella prima parte, le due strofe dispari hanno lo stesso totale di tempi forti delle due strofe pari, ovvero:

$$1+3 = 2+4 = 94 \text{ tempi forti.}$$

Fra le due parti, v'è una ripresa speculare: le due strofe estreme, 1 e 6, sono uguali, ugualmente che le due strofe a diretto contatto, 4 e 5:

$$1 = 6 \quad 4 = 5 \quad 1 + 6 = 4 + 5 = 108 \text{ tempi forti}$$

Nei cori, cantati e danzati, della tragedia, fare il computo dei tempi forti, e quindi dei passi dei coreuti, è una necessità che si impone al poeta. È molto più sorprendente constatare che nelle parti parlate della tragedia, scritte in trimetri giambici, il poeta conta i versi del dialogo drammatico, sottomettendosi a vincoli che si impone da sé. È ugualmente sorprendente che molti ellenisti si rifiutano di entrare nel giuoco, ovvero di giudicare degni di considerazione dei riscontri numerici che constaterete da soli.

Nel primo episodio delle *Eumenidi* di Eschilo (vv. 179-234), che è costituito da un dialogo fra Apollo e il corifeo, i 56 versi (7 x 8) sono ripartiti ugualmente (22 e 22) da una parte e dall'altra da una breve sticomitia di 12 versi (gli specialisti definiscono così un dialogo serrato nel quale i due interlocutori si rispondono verso a verso). Il numero dei versi pronunciati dal dio (42 = 7 x 6) è il triplo di quelli del corifeo (14 = 7 x 2).

Eschilo, *Eumenidi*, primo episodio, vv. 179-234

dialogo	22	Apollo	42	3
sticomitia	12	corifeo	14	1
dialogo	22			

Posteriore di circa mezzo secolo all'*Orestea* di Eschilo, il *Filottete* di Sofocle offre sin dal prologo (vv. 1-134) un segnale di proporzione: Ulisse vi pronuncia 100 versi e mezzo, Neottolemo 33 e mezzo; il verso 54 diviso fra i due personaggi permette di ottenere un rapporto esatto di 3 a 1 a favore di Ulisse. Il primo episodio della tragedia è diviso in tre parti da interventi cantati del coro. La seconda di queste parti (vv. 403-506) termina con due tirate, l'una di Filottete (39 versi), l'altra di Neottolemo (13 versi), che si pongono fra loro nello stesso rapporto di 3 a 1 riscontrato nel prologo; si osservi nel contempo che il totale delle due tirate, 52 versi, è uguale a quello del dialogo, 52 versi. Nella terza parte (vv. 519-675), la parte di Neottolemo, 47 versi e mezzo, è uguale a quella di Filottete, 47 versi e mezzo. Gli 86 versi del secondo episodio (vv. 730-826, dei quali

undici non sono trimetri giambici) si ripartiscono per metà in tirate (43 versi), per metà in dialogo (43 versi), come appena constatato nella seconda parte del primo episodio. Stesso rapporto nel terzo episodio (vv. 865-1080), in cui i 216 versi sono distribuiti in parti uguali fra le tirate (108) e il dialogo (108). Il numero dei versi pronunciati da Filottete e dal corifeo è di 144, il doppio di quelli che pronunciano Neottolemo e Ulisse (72). Quanto al totale di 216 (12 x 18), esso è la metà di quello del primo episodio (432 [12 x 12 x 3]). Lo schema seguente presenta l'insieme di tali rapporti numerici. Vi si noterà la presenza del numero 432, e quindi l'importanza data al quadrato di 12, 144, e ai suoi multipli.

Sofocle, *Filottete*

prologo	134 v.	Ulisse	100 ½	3	
		Neottolemo	33 ½	1	
I episodio, II parte	104 v.				
Dialogo	52	Filottete	39	3	
Tirate	52	Neottolemo	13	1	
I episodio, III parte					
		Filottete	47 ½	1	
		Neottolemo	47 ½	1	
II episodio	86 v.				
Dialogo	43			1	
Tirate	43			1	
III episodio	216 v.				
dialogo	108	1	Filottete + cor.	144	2
Tirate	108	1	Neottolemo + Ulisse	72	1

(I episodio intiero: 432, ovvero 2 x 216)

Per l'*Elettra* di Sofocle, il cui studio ha dato impulso alla mia ricerca sui vincoli numerici che il poeta si impone al momento di costruire la sua *pièce*, lo schema di séguito riportato parla da sé. Vi si rileva la sequenza di tre scene che contengono lo stesso numero di versi, 144, il quadrato di 12 già osservato nel *Filottete*. Il numero dei versi del prologo dell'*Elettra* è un multiplo di 12, 84. Quest'ultimo numero è a sua volta moltiplicato per 12 nel totale dei versi del resto della tragedia, ovvero 1008. Quanto al totale generale, ovvero 1092 (12 x 91), esso è un multiplo di 12 molto vicino al totale del *Filottete*, che è di 1080 (12 x 90).

Sofocle, *Elettra*

Prologo (vv. 1-85) ¹	84		84			
			(12 x 7)			
I episodio (vv. 251-471)						
Scena 1 (vv. 251-327)	77	}	221	}		
Scena 2 (vv. 328-471)	144					
	(12 x 12)				}	
II episodio (vv. 516-822)			528			(12 x 44)
Scena 1 (vv. 516-659)	144	}	307		}	
Scena 2 (vv. 660-803)	144					
Scena 3 (vv. 804-822)	19					
III episodio (vv. 871-1057)			187			}
Scena unica	187					
IV episodio (vv. 1098-1383)						
Scena 1a (vv. 1098-1231)	131 ²	}	227			
[commos (vv. 1232-1287)]						
Scena 1b (vv. 1288-1325)	38					
Scena 2 (vv. 1326-1383)	58		480	(12 x 40)		
V episodio e esodo (vv. 1398-1510)				}		
[commos (vv. 1398-1441)]						
Scena 1 (vv. 1442-1465)	24	}	66			
Scena 2 (vv. 1466-1507)	42					
Totale	1092 trimetri		(12 x 91 = 12 x 13 x 7)			
	[Ricordiamo che nel <i>Filottete</i> avevamo	1080	trimetri	(12 x 90)]		

Come i poeti lirici o drammatici facevano i loro calcoli per giungere a risultati così notevoli? Non disponiamo di alcuna testimonianza su questo punto. Tuttavia, non è escluso che, già dalla loro epoca, si sia utilizzato un sistema di lettere-cifre piú pratico di quello acrofonico. Nell'Oriente ellenico, sulla costa ionica dell'Anatolia, si stabilì sin dall'VIII secolo un altro sistema decimale basato sulla divisione dell'alfabeto in tre parti, corrispon-

¹ Il v. 77 è anapestico.

² I vv. 1160-1162 sono anapestici.

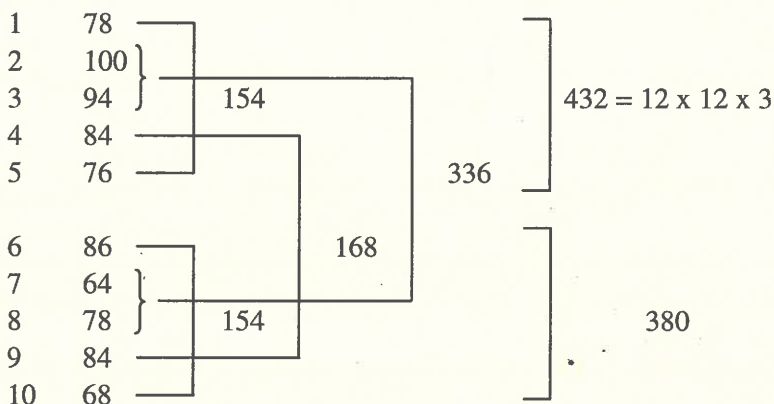
denti rispettivamente alle unità, alle decine e alle centinaia; dal momento che questa divisione non forniva che dei gruppi di otto cifre ($24 : 3 = 8$), si fece ricorso a due lettere antiche, scomparse dall'alfabeto a 24 lettere, ma conservate in latino sotto forma di F e di Q, ovvero il *digamma* (6), posto fra *epsilon* (5) e *zeta* (7), e il *koppa* (90), posto fra *pi* (80) e *rho* (100), e si aggiunse dopo l'*omega* (800) un segno supplementare, *sampi* (900), di discussa origine. La semplificazione era grande, giacché il numero più alto, 999, esigeva solo tre segni, non più di 111. Per andare oltre il 999, si impiegavano gli stessi segni, con l'aggiunta di un elemento diacritico posto alla loro sinistra; ciò permetteva di contare sino a 999.999. Il progresso era evidente, ma mancava un segno 'vuoto' per indicare lo zero. Come si vede, il legame stabilito fra lettere e cifre a partire dalla numerazione dei canti d'Omero, poi nella notazione acrofonica, persiste nel nuovo sistema a 27 segni.

Finora, abbiamo esaminato opere dell'epoca classica, più precisamente del V secolo. In séguito alle conquiste di Alessandro Magno, la capitale culturale del mondo greco sarà trasferita da Atene ad Alessandria, in un momento in cui il sistema a 27 cifre comincia ad essere adottato un po' dappertutto. Tranne rarissime eccezioni, i poeti alessandrini mostrano una preferenza esclusiva per i componimenti brevi, che si tratti o meno di componimenti di circostanza, la cui diffusione ulteriore esige che siano riuniti in raccolte che tengano presenti gli usi della libreria del tempo, ovvero corrispondenti al contenuto medio di un rotolo di papiro. I poeti si sforzano di realizzare da sé raccolte di vere e proprie opere d'arte, rispondenti a norme particolari. Sin dal III secolo, Callimaco costruisce da sé la raccolta dei suoi sei *Inni*; Teocrito, che s'interessa alle cifre, come mostra il computo delle 33.333 città d'Egitto nell'*Elogio di Tolemeo* (*Id.* 17, vv. 82-84), fa lo stesso con i suoi dieci idilli bucolici; Virgilio, a Roma, imiterà l'esempio di Teocrito con le sue dieci *Bucoliche*. Come il I libro delle *Odi* di Saffo, che abbiamo visto poco fa, ognuna di queste raccolte era fornita di una sottoscrizione sticometrica indicante il totale dei versi che conteneva. Così è nata, e si è sviluppata, una pratica che consiste nello stabilire relazioni cifrate all'interno di una raccolta poetica, soprattutto se, in ragione della sua mole, questa è divisa in più libri, ciascuno dei quali occupa un rotolo di papiro. Questa pratica, che contribuiva a fare del tutto un'opera d'arte, con le sue simmetrie, le sue corrispondenze e i suoi rapporti, offriva inoltre un doppio vantaggio: assicurare al lettore

che il contenuto della raccolta era completo; evitare l'introduzione di componimenti imitativi, il cui autore volesse mettere sotto il patrocinio di un nome celebre. Garanzia d'inezzezza, garanzia d'autenticità, la moda nata ad Alessandria fu adottata dai poeti latini, di per sé stessi imitatori degli Alessandrini. A chi voglia oggi curare l'edizione di Tibullo e Ovidio, per non citare che due nomi fra gli altri, la composizione numerica offre utili dati per il lavoro critico, come mostrano i due esempî seguenti.

I poemi di Tibullo, morto giovane nel 19 a.C., sono trasmessi in due libri dai manoscritti medievali. Il primo libro raccoglie dieci componimenti, dei quali lo schema seguente presenta il numero dei versi:

Libro I



$$\begin{aligned}
 1 + 5 &= 6 + 10 = 154 = 14 \times 11 & 4 &= 9 & 4 + 9 &= 168 = 14 \times 12 \\
 2 + 3 + 7 + 8 &= 336 = 14 \times 12 \times 2 \\
 432 + 380 &= 812 = 14 \times 58 = 28 \times 29.
 \end{aligned}$$

Si constata che:

– i componimenti estremi di ogni metà del libro, ovvero 1 e 5, 6 e 10, hanno lo stesso totale di versi:

$$78 + 76 = 86 + 68 = 154, \text{ ovvero } 14 \times 11;$$

– che in queste due metà i penultimi componimenti (4 e 9) hanno lo stesso numero di versi, 84, ovvero insieme $168 = 14 \times 12$;

– che i quattro restanti componimenti (2, 3, 7, 8) hanno un totale di $100 + 94 + 64 + 78 = 336$, ovvero 14×24 ,

il doppio dei due penultimi componimenti;

– che i componimenti della prima metà (da 1 a 5) hanno un totale di $78 + 100 + 94 + 84 + 76 = 432$, ovvero 3×144 , o 3×12^2 ;

– che il totale dei versi del libro è di 812, ovvero 14×58 o 28×29 (prodotto di due numeri *eteromeci*?).

I multipli di 14 (e quindi anche di 7) sono ovunque presenti.

Il secondo libro raccoglie sei componimenti.

Libro II

1	90				}	$3 \times 144 = 432$
2	22					
3	84	144	144	144		
4	60	144	144	144		
5	122					
6	54					

$$1 + 6 = 2 + 5 = 3 + 4 = 144 \text{ versi}$$

$$\text{Libro I } 1-5 = \text{Libro II} = 432 \text{ versi}$$

I diversi totali mettono in rilievo il numero 144 (12×12). Presi due a due in una struttura incrociata ($1 + 6, 2 + 5, 3 + 4$), questi componimenti fanno apparire tre volte lo stesso totale di 144:

$$90 + 54 \quad 22 + 122 \quad 84 + 60$$

ovvero un totale generale di 432, identico a quello dei primi cinque componimenti del libro I.

I più antichi manoscritti completi di Tibullo sono del XIV secolo, posteriori di più di 1300 anni alla sua morte. La sopravvivenza della composizione numerica è degno di nota. I soli ritocchi apportati al numero dei versi, tre in tutto, sono indispensabili giacché consistono nel ricostituire un verso, pentametro o esametro, in un distico incompleto, un pentametro in I 2 e due esametri in II 3. Ancor più notevole è il fatto che la composizione numerica sia stata riconosciuta solo nel 1980 da Helena Dettmer e precisata cinque anni dopo, contemporaneamente, da altri due latinisti, Claude Meillier e Fritz-Heiner Mutschler.

Il secondo esempio sarà tratto da Ovidio, dalla raccolta delle *Epistole dal Ponto*, lettere in distici elegiaci inviate ai suoi amici romani dal lontano esilio, sulle sponde del Mar Nero. Queste lettere, nel numero di trenta,

sono suddivise in tre libri, con rispettivamente 10, 11 e 9 componimenti. Ovidio si dà cura, nel suo epilogo (III 9, vv. 51-53) di avvertire Bruto, il dedicatario della raccolta, di aver radunato le sue lettere senza badare a classificarle. Avvertimento fuorviante, come mostra lo schema seguente:

Libro I	1. BRUTUS (prologo)	80	}	766
	2. FABIUS MAXIMUS	150		
	3. Rufinus	94		
	4. Moglie di Ovidio	58		
	5. COTTA MAXIMUS	86		
	6. Graecinus	54		
	7. Messalinus	70		
	8. Severus	74		
	9. COTTA MAXIMUS	56		
	10. Flaccus	44		
Libro II	1. Germanicus	68	}	1500
	2. Messalinus	126		
	3. COTTA MAXIMUS	100		
	4. ATTICUS	34		
	5. Salanus	76		
	6. Graecinus	38		
	7. ATTICUS	84		
	8. COTTA MAXIMUS	76		
	9. Cotys	80		
	10. Macer	52		
Libro III	11. Rufus	28	}	500
	1. Moglie di Ovidio	166		
	2. COTTA MAXIMUS	110		
	3. Fabius Maximus	108		
	4. Rufinus	116		
	5			
	6 5. COTTA MAXIMUS	58		
	7 6. Lo sconosciuto	60		
	8 7. Gli amici	40		
	9 8. FABIUS MAXIMUS	24		
10 9. BRUTUS (epilogo)	56			
			766	266

Nello schema la lettera finale del libro II, con i suoi 28 versi, è stata inserita nel libro III, fra i numeri 4 e 5, donde deriva una doppia numerazione a partire da quest'ultima lettera. Con questa trasposizione, proposta nel 1968 da H.H. Friesch, ogni libro contiene 10 lettere e l'esame dei destinatari delle lettere mostra che alcuni nomi (in maiuscolo nello schema), che appaiono più volte, sono in responsione simmetrica all'interno dell'intera raccolta, con intervalli anch'essi simmetrici, che sia dall'alto in basso o inversamente, poco importa,

0 2 3 3 0 2 0 3 3 2 0 .

In più, il totale dei versi dei libri estremi, I e III, è uguale, ovvero 766 versi, come ho già osservato nel 1980. Ciascuno di questi due libri, preso con il libro II (734 versi) dà un totale tondo di 1500 versi. Nel libro III, le lettere da 1 a 4 hanno in tutto 500 versi, ovvero 2000 – ancora una cifra tonda – a partire dall'inizio della raccolta, mentre le lettere da 5 a 10 danno i 266 versi che appaiono, in aggiunta ai 2000, nel totale della raccolta. In totale, se non si tiene più conto dell'ordine dei componenti, si rilevano cinque combinazioni 500 + 266 nel libro I e tre nel libro III. Oltre allo spostamento della lettera II 11, un solo ritocco è stato apportato al testo, la ricostituzione di un distico alla fine della lettera III 4, a contatto con la sede primitiva della lettera II 11. La ricostituzione di questo distico era stata proposta nel 1898 da Ehwald per assicurare lo svolgimento concettuale, senza prendere in considerazione il numero dei versi; è stata adottata nel 1977, prima delle mie osservazioni numeriche, dall'ultimo editore delle *Pontiche*, J. André.

Accanto a queste raccolte sapientemente composte da poeti greci e latini, vorrei porre alcuni componenti molto brevi, epigrammi composti da uno o due distici, che offrono un altro esempio di calcolo aritmetico. In effetti, alcune parole brevi possono essere lette come numeri. Alcuni poeti greci si sono domandati, raffinatezza suprema, perché non trattare le lettere delle poesie alla stregua di cifre. Di già, spiriti curiosi avevano constatato l'esistenza di uguaglianze numeriche più o meno significative fra il numero dei giorni dell'anno, 365, e il nome del Nilo, fiume dalle inondazioni annuali (NEIAOΣ = 50 + 5 + 10 + 30 + 70 + 200), o quello del dio del cielo Mitra (MEIΘPAΣ = 40 + 5 + 10 + 9 + 100 + 1 + 200). Agli autori di interpretazioni dei sogni, come Artemidoro, alcune equivalenze numeriche permettevano di spiegare che, per un malato, sognare

una donna anziana era un annuncio di prossima morte, giacché in greco il nome della donna anziana (ΓΡΑΥΣ) ha lo stesso totale numerico (704) del sogno di un corteo funebre (Η ΕΚΦΟΡΑ). Su di un graffito greco di Pompei si legge: «Amo colei, il cui nome è 745 (ΨΜΕ)»; la destinataria del messaggio resta ancora anonima. Scoprire uguaglianze numeriche è un procedimento chiamato in greco *isopsefia*, ovvero «computo uguale».

Alcuni poeti dell'epoca imperiale hanno scherzato con questa lettura numerica delle lettere, designandole per esempio con il loro valore numerico in un indovinello del tipo «Ho nove lettere e quattro sillabe; tre di queste hanno due lettere, la restante tre. Cinque sono consonanti. Il numero totale è 514». Al tempo dell'imperatore Nerone, al quale l'*isopsefia* attribuiva il numero della Bestia dell'Apocalisse, 666, il poeta greco Giulio Leonida, originario di Alessandria ma stabilitosi molto presto a Roma, afferma di essere il primo ad aver scritto epigrammi nei quali i distici, più raramente ciascun verso, davano lo stesso totale *isopsefico*. Astrologo e amico dei calcoli di ogni tipo, Giulio Leonida era anche un poeta di talento, conciso e chiaro malgrado i vincoli dell'*isopsefia*.

La composizione numerica, con le sue diverse modalità delle quali ho fornito qualche esempio, è un tipo di *littérature à contraintes*, per riprendere il sottotitolo della rivista «Formules», il cui numero 2, apparso l'estate scorsa, offre un dossier sulla traduzione dei testi 'soggetti a vincoli'. È certo che il vincolo dell'*isopsefia*, che suppone un valore numerico di ciascuna lettera, da alfa (1) a omega (800), non può essere tradotto in italiano, dove l'alfabeto nel suo insieme non costituisce un sistema numerico. In compenso, la composizione numerica basata sulla numerazione dei versi può essere mantenuta facilmente dal traduttore: basta che la traduzione sia fatta verso per verso e presentata linea per linea.

L'ultimo esempio che vi presenterò è soggetto a un insieme di costrizioni che scoraggeranno ogni traduttore preoccupato di non sacrificarne alcuna. È un breve componimento poetico, preceduto da una lunga lettera esplicativa, che Venanzio Fortunato, un poeta latino che viveva in Gallia nel VI secolo, indirizzò al Vescovo di Autun, Siagrio, al tempo delle regine Brunehilde e Fredegonda. Il componimento, del quale è stata pubblicata edizione e traduzione l'anno scorso da parte di Marc Reydellet nella *Collection des Universités de France*, è il sesto del libro V. Esso conta 33 versi, ciascuno dei quali è composto da 33 lettere, richiamo, attraverso la

ripetizione di questo numero, dell'età alla quale morì il Cristo, secondo quanto precisa l'autore nella sua lettera d'accompagnamento.

A V G V S T I D V N E N S I S O P V S T I B I S O L V O S Y A G R I

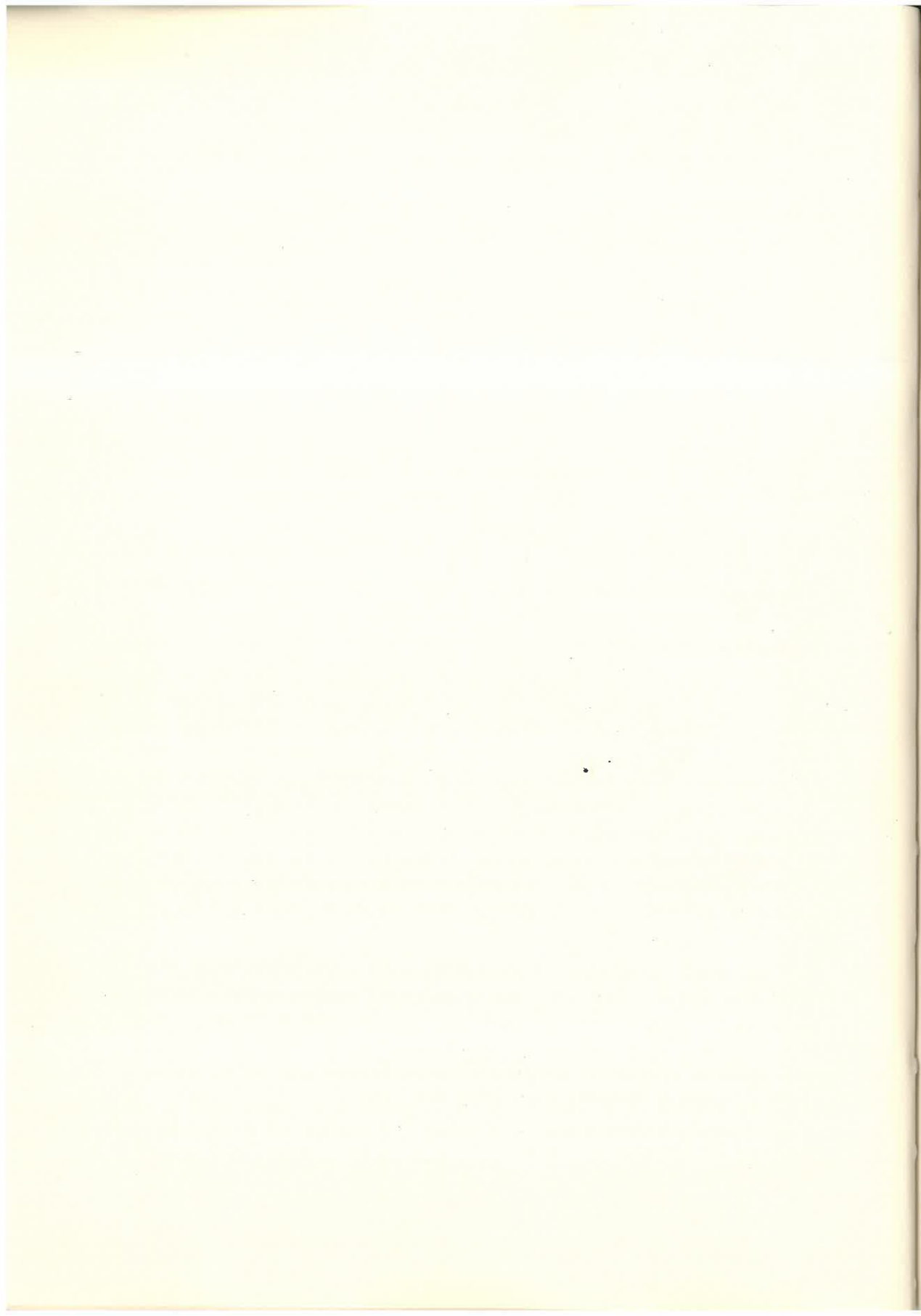


D I V S A P E X A D A M V T F E C I T D A T S O M N I A D O N E C
 A V V L S A C O S T A P L A S M A T A E S T E V A N E C I N P A R
 F E L I C E S P A R I T E R D Y P L O I D E L V C I S O P E R T I
 O R E C O R V S C A N T E S I N T E R P I A R V R A I V G A L E S
 R I P A F I O C V N D A E N A R I G R A T A A V R A R E D I B A T
 T V R I S D E L I C I A E S A T V R A B A N T V B E R E F L A T V
 V N A F O V E N S A M B O S F L O R O S A S E D E V O L V P T A S
 N O T A B O N I S R E G I O P A S C E B A T T E M P E B E A T O S
 A T C V M T A M M A G N O P O L L E R E N T M A I V S H O N O R E
 T O T A H O M I N Y M M I R E P A R E B A T T E R R A D V O R V M
 O C C V L T V S M E N D A X M O X E X E R I T A R M A V E N E N I
 S E R P E N S E L A T V S Z E L A T O R L A R V E V S H O S T I S
 A T R O X I N N O C V O S E V I N C E N S F E L L E N O C E N T I
 C O N L I S I T S V A S V Q V O S G R A T I A D I V A B E A R A T
 E T H O M O D E T E R R A T V M D E N V O D E C I D I T I L L V C
 R E P T A N T I S Q D O L O E O O I S E X C L V D I T V R O R T V
 H A C N A T I M O R I M V R D A M N A T I L E G E P A R E N T V M
 A T D E V S E X C E L L E N S A I E E T D E L V M I N E L V M E N
 E C A E L I S O L I O D V M M V N E R A P R O V I D E T V L T R O
 C A S T A E C A R N E R V D I V I V A X I N T R O I I T A C N V S
 P R O D I I T I N D E S A L V S M A T V T I N I V E L V C E R N A
 I N T A C T A E P A R T V L V X E R V I T E X C I T A M V N D V M
 A P A T R E I V R E D S H O M O D E H I N C C A R N E V S A L V O
 V T N O S E R I P E R E T V I L I S E D E T R A H I T A V C T O R
 O R E G I S V E N A L E C A P V T Q V O D D E C R V C E F I X I T
 T E L O V O C E M A N Y M A L F A C T V S V E R B E R E F E L L E
 A C T V H A C S O L V I S C A P T I V O S S O R T E C R E A T O R
 S E R O V E R A D A T A E S T V I T A L I S E M P T I O M O R T E
 Y M N O S V N D E D E O L O Q V O R A B S O L V E N T E R E A T V
 A T V O S A E T E R N A E S V F F V L T I L A V D E C O R O N A E
 G A L L O R V M R A D I I V O B I S Q V O F V L G E A T E T N O X
 R V M P I T E L O R A I V G I S E T S V M I T I S A R M A D I E I
 I P S A V E L I B E R T A S V O S L I B E R A T A T Q B E A B I T

Riempire con lettere le 1089 caselle di questa grande scacchiera (33 x 33) è meno difficile in latino di quanto lo sarebbe in italiano. Le cose, però, si complicano all'estremo per volontà dell'autore. Proprio al centro del componimento, nella posizione 17 del verso 17, Fortunato ha messo la lettera M che si trova al centro (dodicesima posizione) dell'alfabeto latino di 23 lettere. Questa lettera, centrale sotto ogni aspetto, è anche il punto d'incontro di tre versi supplementari da leggere dall'alto in basso, obliquamente scendendo da sinistra a destra, obliquamente scendendo da destra a sinistra, e verticalmente. Infine, i versi orizzontali sono doppiamente acrostici, cosa che fa risultare a sinistra e a destra del componimento altri due versi supplementari che ne costituiscono il quadro verticale. Le lettere capitali, di taglia maggiore e in grassetto, mettono in evidenza i versi supplementari; nell'originale, esse erano vergate in vermiglio, come il poeta indica al paragrafo 16 della sua lettera d'accompagnamento.

Dei diversi vincoli che si è imposto Venanzio Fortunato, riguardano l'aritmetica solo quelli che si riferiscono al numero dei versi (33) e al numero delle lettere di ciascun verso (33), elevato al quadrato (1089) nell'intero componimento, ugualmente che la sua scelta della lettera M, mediana dell'alfabeto latino e centrale del componimento.

Alla domanda presente nel sottotitolo di questa nota, una risposta positiva è presupposta dalla serie di constatazioni che abbiamo appena fatto insieme: il poeta antico, greco o latino, cerca dei vincoli numerici il cui peso è minore dei vantaggi, più apprezzati alla sua epoca che alla nostra. Le letture cifrate che vi ho presentato non sono state riconosciute, dopo un primo tentativo sulle *Bucoliche* di Virgilio nel 1944, se non nell'ultimo quarto di questo secolo: nel 1975 per Teocrito, nel 1980 per Ovidio, nel 1980 e 1985 per Tibullo, nel 1982 per Sofocle, nel 1997 per Eschilo; dovrei aggiungere il 1985 per Properzio, e menzionare un libro molto recente, 1997, per Catullo. Bisogna, dunque, credere che gli editori e i commentatori di poeti antichi, sino a queste date recenti, non si interessavano ai numeri? Ne sono persuaso.



Caterina Verbaro

Italo Svevo e la scrittura discordante

Mia vita sfiorata, perduta
Nessuna poesia ti ripaga
(G. Giudici)

I. Il racconto della coscienza

L'azione e la coscienza

Tra le prime e più intense immagini della narrativa sveviana c'è la corsa affannosa e insensata di Giorgio, l'omicida dell'*Assassinio di via Belpoggio* che, un attimo dopo aver pugnalato a morte un uomo per rubargli dei denari, scopre con stupore il proprio gesto, e, in un girovagare allucinato per le strade della città, lo rende accessibile alla propria offuscata coscienza:

Dunque uccidere era cosa tanto facile? Si fermò per un solo istante nella sua corsa e guardò dietro a sé: Nella lunga via rischiarata da pochi fanali vide giacere a terra il corpo di quell'Antonio di cui egli neppure conosceva il nome di famiglia e lo vide con un'esattezza di cui subito si meravigliò.¹

L'apertura del racconto, che precede di pochi anni il primo romanzo *Una vita*, è dunque nel segno della «meraviglia», «il sentimento predo-

¹ I. Svevo, *L'assassinio di via Belpoggio*, in *I racconti*, Introduzione di G. Contini, Presentazione di C. Magris, Milano 1985, p. 15. Da questa edizione citeremo d'ora in poi i racconti di Svevo. Per quanto riguarda invece le citazioni tratte dai tre romanzi e dalle «*Continuazioni*», si preferisce utilizzare nel testo e in nota una sigla seguita dalla relativa pagina. Il riferimento è a idem, *Romanzi*, a cura di M. Lavagetto, Torino 1993: V = *Una vita*, pp. 1-321; S = *Senilità*, pp. 323-505; CZ = *La coscienza di Zeno*, pp. 507-895; C = «*Continuazioni*», pp. 897-1022.

minante in una coscienza che *a posteriori*, rispecchiandosi nelle proprie azioni, conosce il suo reale carattere». ² Lo scarto tra gesto e coscienza che qui si manifesta, e la «meraviglia» da esso prodotta, inaugura una più generale discordanza – tra vita e parole, tra immagine e scrittura – che ci sembra costituire il movimento di fondo dell'universo narrativo sveviano. Tale scarto utilizzeremo come filo rosso per una lettura unitaria del testo di Svevo, seppure nel pieno riconoscimento della specificità delle sue parti.

Giorgio sembra infatti essere il primo dei tanti personaggi sveviani che presentano le caratteristiche di un superomismo velleitario, apparente, fondato proprio sulla discrepanza tra un'azione immediata e irriflessiva e il conseguente processo tormentoso della consapevolezza:

Non ne aveva ancora ben concepito l'idea che già l'aveva posta ad esecuzione e si meravigliò che quella idea che ancora non era una risoluzione gli avesse dato l'energia di menare quel colpo formidabile tale che dello sforzo si risentiva nei muscoli del braccio. ³

Il racconto prosegue focalizzando l'emergere della coscienza smarrita di Giorgio, quasi visualizzato in una lunga peregrinazione per le vie della città. Tormento e fuga insieme rappresentano l'impossibile espiazione di un gesto impulsivo, le cui conseguenze materiali e coscienziali appariranno via via inevitabili. Nascondendosi allo sguardo degli altri, Giorgio tenta in realtà di sottrarsi al rimorso dell'autocoscienza:

Per andare alla sua abitazione in via Barriera vecchia egli avrebbe dovuto passare la spaziosa via del torrente. Un'insormontabile paura della luce glielo impedì e spiedando a se stesso che la sua paura era cautela, infilò una viuzza solitaria che lo portò sulla collina adiacente ad una via larga ma fuori di mano, poco frequentata a quell'ora e poco illuminata. Poi con un giro enorme, sempre preferendo le vie più oscure, arrivò dall'altra parte della città. Si fermò dinanzi ad una porta per uno scalino più bassa della via. Entrò, chiuse dietro a sé la porta, e nella profonda oscurità si sentì subito tranquillo. ⁴

² G. Savarese, *Scoperta di Schopenhauer e crisi del naturalismo nel primo Svevo*, «La rassegna della letteratura italiana» LXXV (3), 1971, p. 420.

³ Svevo, *L'assassinio* cit., p. 16.

⁴ *Ibidem*, p. 21. Sul peregrinare di Giorgio nel racconto, si veda E. Guagnini, *Esordi di Svevo: città, letteratura e società triestina*, in N. Cacciaglia e L. Fava Guzzetta (a cura di), *Italo Svevo scrittore europeo*, «Atti del Convegno», Perugia 18-21 marzo 1992, Firenze 1994, pp. 161-174.

La pagina di Svevo ci ha reso familiare l'immagine dell'uomo che solitario modella sul ritmo del cammino, della corsa, della fuga, il proprio pensiero di sé, il tormentato flâneur che percorre insieme alle strade la propria via interiore. Si pensi, solo per citare gli esempi più noti, a Emilio che in *Senilità* insegue il fantasma di Angiolina in una notte triestina di feroci risoluzioni e disfatte, o a Zeno che medita vendette e resurrezioni girovagando per le strade della città, «nell'affollata via Cavana», dopo essere stato allontanato dal salotto Malfenti, nei «cinque giorni memorandi» (CZ 593).

Come Giorgio in *L'Assassinio di via Belpoggio*, anche Alfonso Nitti in *Una vita* cercherà nella fuga solitaria la spiegazione e il risarcimento coscienziale dei propri atti. L'azione da incasellare nella propria coscienza sarà per Alfonso la conquista, pervicacemente quanto confusamente perseguita, di Annetta Maller, e con essa di tutto il suo universo di inautenticità. La sensazione di accerchiamento, che nell'*Assassinio* è visualizzata dalla fuga in luoghi angusti e dagli sguardi sospettosi della gente che terrorizzano Giorgio, si traduce in *Una vita* nel fantasma, angoscioso quanto una condanna, dell'integrazione.⁵ Il personaggio di Alfonso ha fino a quel momento conservato, nei suoi andirivieni di ambizione, orgoglio, impotenza, una propria effettiva alterità, risvolto salvifico dell'«inettitudine», nutrita di sogni e di irriducibilità alla realtà. La sua «lotta» si è fin lì configurata come uno stato purgatoriale, un incessante equilibrio «che aveva sempre il medesimo risultato, mai né una vittoria né una disfatta definitiva» (V 167), fin quando le allusioni di Macario e di Francesca alla necessità di un atto erotico vero e proprio non convincono Alfonso.⁶ La notte d'amore nella biblioteca di casa Maller è il gesto irreparabile

⁵ «Quando entrava in biblioteca o nella sua stanzuccia, egli usciva perfettamente dalla lotta; nessuno gli conteneva la sua felicità, egli non chiedeva nulla a nessuno. Ora invece questi lottatori ch'egli disprezzava lo avevano attirato nel loro mezzo e senza resistenza egli aveva avuto i loro stessi desideri, adottato le loro armi» (V 183). La sensazione dell'accerchiamento di Alfonso è confermata dalle insistenti allusioni di Francesca, l'amante di Maller, al nesso che lega le due vicende amorose. La donna associa Alfonso al suo destino, vuole tenerlo legato al virtuale quadrilatero amoroso perché il suo matrimonio con Annetta giustificerebbe socialmente anche quello tra lei e Maller: «Soltanto la vostra presenza qui può salvarvi, salvarci» (V 231).

⁶ Macario: «Con le donne bisogna saper agire. Baciare, per esempio, baciare una mano, un volto, un collo, un piede magari, quello ch'è più vicino. I buoni parlatori non sono mai fortunati con le donne» (V 124-125). Annetta: «Non capisce che le carezze senza conseguenze tolgono ogni influenza su noi donne agli uomini che le fanno? Baciucchiare! Ma è proprio il modo per non arrivare a baciare mai!» (V 166). Si noti come il topos erotico del bacio rappresenti sempre

di compromissione, la fine dell'illusoria conciliazione tra vita interiore e esteriore, e segna perciò il momento di crisi del personaggio e di accelerazione narrativa. Mettendo in atto consuete strategie mistificatorie, Alfonso si allontana dalla città, lo scenario ormai insopportabile della sua lotta ambiguamente vittoriosa.

Il ritorno al paese, che a livello diegetico rappresenta l'unica deviazione e sospensione spazio-temporale del romanzo,⁷ ha non poche analogie con la fuga dell'omicida Giorgio. In entrambi i casi, infatti, la figura della madre viene pretestuosamente usata come giustificazione della propria colpa. I due protagonisti 'anticipano' la malattia e la morte della madre assumendola a motivo delle proprie azioni: Giorgio medita di discolarsi confessando di aver rubato e ucciso per dare un sostegno alla madre malata, Alfonso dice di dover partire proprio a causa della malattia della madre.⁸

In entrambi i casi la fuga rappresenta il tentativo fallito di dissociarsi da un'azione che stride con la propria coscienza, l'immersione narcisisti-

nel testo sveviano il superamento di quell'ambigua seduzione verbale che è tipica di Alfonso quanto di Zeno. Nella Coscienza ad esempio si legge: «Ecco che avevo finalmente cessato di raccontare delle storie a tre fanciulle e avevo invece baciata la mano ad una sola di esse» (CZ 585).

⁷ Il capitolo XVI, dedicato alla fuga di Alfonso al paese, si apre e si chiude con le immagini della ferrovia, del treno, della stazione, delineando così una circolarità che lo isola spazialmente dal resto del romanzo. D'altra parte è l'unico capitolo ambientato fuori dalla città, in un luogo delimitato e connotato proprio dalla sua confortante ristrettezza, il «paesello», il «villaggio». Ma anche il tempo è come sospeso, messo tra parentesi. Alfonso medita spesso sul proprio smarrimento di una percezione temporale («Un giorno era tanto simile all'altro ch'egli non avrebbe saputo dire da quanto tempo si trovasse nel villaggio» - V 229-230 -). E d'altra parte le frequenti notazioni sul tempo della storia evidenziano che solo dal questa distanza sospensiva Alfonso può rendersi conto del tempo che ha trascorso in città («pensare che per oltre tre anni sua madre non aveva avuto quale protettore che quell'individuo» - V 245-246 -). È un tempo parentetico anche perché sottratto alla scansione della produttività: i quindici giorni di ferie di Alfonso sono stati prolungati a un mese e poi a due mesi. Questa sospensività della dimensione spazio-temporale nel paese è anche ritorno a una percezione infantile di svincolo da una nozione misurabile di realtà.

⁸ Da notare che la madre di Giorgio si chiama Annetta, nome che in *Una vita* verrà attribuito alla donna sostituto materno. Simile anche il nome della madre nel racconto *Lo specifico del dottor Menghi*, Annina, per un omologo meccanismo di senso di colpa del figlio.

Il sistema onomastico evidenzia tra l'altro la comune area di elaborazione dei primi due racconti di Svevo, *Una lotta* e *L'assassinio di via Belpoggio*, e del romanzo *Una vita*. Scontata l'omofonia onomastica dei protagonisti di *Una lotta* e *Una vita*, Arturo e Alfonso, va notata anche che il personaggio femminile del racconto ha lo stesso nome del primo amore di Alfonso, Rosina. Si delinea un'uguale tipologia attanziale del triangolo erotico: in *Una lotta* Rosina è contesa tra il timido poeta Arturo e il virile Ariodante, «attore, schermidore, cultore dello sport» (idem, *Una lotta*, «Paragone» XXIII (264), 1972, p. 62); nel capitolo del ritorno al paese in *Una vita* si evoca l'alterità tra Alfonso e l'attuale fidanzato di Rosina, Gianni Creglingi: «Creglingi era il possessore di due o tre idee in tutto e dovevano servirgli per tutta la vita» (V 236).

ca in una dimensione sostanzialmente autoassolutoria. L'«inetto» sveviano, qui perfettamente rappresentato, è portatore di una incongruenza tragica tra il proprio agire spavaldo e velleitario, e la fragilità della coscienza. Lo stupore di sé segnala con forza tale incongruenza. Il personaggio del primo Svevo è infatti non «macchina malvagia», ovvero motore consapevole della propria vita, ma «miserabile giocattolo abbandonato in mano capricciosa».⁹

Una nuova nozione di 'enigma' emerge dunque dal racconto delle vicende di Giorgio e di Alfonso. Il 'caso' da sviscerare non riguarda più naturalisticamente i fatti avvenuti – l'omicidio di Antonio, la seduzione di Annetta, e, più tardi, la vera identità di Angiolina Zarri. La natura di questi 'fatti' è inconfutabile, l'evento è tanto scontato da non meritare analisi. La sede dell'enigma, il luogo dell'indagine che la narrativa sveviana persegue, si è spostata nell'«imo del proprio essere».¹⁰ Ciò che resta da accertare è il malsicuro oggetto della coscienza.

La scissione tra azione e coscienza si può dunque assumere come una delle costanti del meccanismo narrativo di Svevo. Di più, la sua narrazione ha per oggetto proprio tale dissidio, ponendosi in ciò come modello della concezione novecentesca della letteratura. Lo scarto tra i fatti e la loro risonanza coscienziale, tra azione e interpretazione, tra immagine e verità, è ciò che dà senso e spessore al racconto sveviano.

Dall'oggetto all'interpretazione: la costruzione dell'enigma in "Senilità"

Uno scarto che si fa ancora più evidente nell'incessante analiticità del secondo romanzo, *Senilità*, tutto giocato sulla incoincidenza delle categorie della 'visività' e della 'visibilità'. L'oggetto del racconto, la relazione amorosa tra Emilio e Angiolina, dotato in apparenza di assoluta visività, diventa enigmatico e oscuro nella coscienza del protagonista. Il visivo stenta a farsi visibile, la linearità dei fatti si traduce in tortuosa interpreta-

⁹ Idem, *L'assassinio* cit., p. 39. È fin troppo ovvio il riferimento a quella diagnosi che Macario pronuncia su Alfonso con la parabola dei gabbiani, quasi una prolessi dell'esito del romanzo, che serve a discolora e a condanna insieme del protagonista: «Chi non ha le ali necessarie quando nasce non gli crescono mai più. Chi non sa per natura piombare a tempo debito sulla preda non lo imparerà giammai e inutilmente starà a guardare come fanno gli altri, non li saprà imitare. Si muore precisamente nello stato in cui si nasce, le mani organi per afferrare o anche inabili a tenere» (V 84).

¹⁰ Idem, *Pagine di diario e sparse*, in *Racconti, saggi, pagine sparse*, III, *Opera Omnia*, a cura di B. Maier, Milano 1968, p. 816.

zione coscienziale. E proprio dalla discrepanza tra fatti e coscienza nasce la misura della narrazione. Se il romanzo è unanimemente riconosciuto dalla critica come capolavoro di essenzialità, è proprio perché il ritmo del racconto coincide integralmente col ritmo dell'interiorità, e i tempi dello smascheramento della realtà sono necessariamente lunghi e complessi.¹¹

Non è un caso che l'entrata in scena di Emilio sia nel segno della velleitarietà. Se Giorgio appariva ad apertura di racconto quasi compiaciuto del suo gesto omicida, se Alfonso presentava al lettore un biglietto da visita epistolare di superbia intellettuale, Emilio esibisce subito un analogo, e analogamente falso, superomismo esistenziale, rivolgendo a Angiolina delle parole chiarificatrici di una distanza:

Subito, con le prime parole che le rivolse, volle avvisarla che non intendeva comprometersi in una relazione troppo seria. Parlò cioè a un dipresso così: – T'amo molto e per il tuo bene desidero che ci si metta d'accordo di andare molto cauti –. La parola era tanto prudente ch'era difficile di crederla detta per amore altrui, e un po' più franca avrebbe dovuto suonare così: – Mi piaci molto, ma nella mia vita non potrai essere giammai più importante di un giocattolo. Ho altri doveri io, la mia carriera, la mia famiglia (S 329).

Si sa che il narratore sveviano si compiace di invertire, quasi con impercettibile sadismo, l'immagine di sé del suo protagonista, svelandone le pieghe di falsa coscienza. Così avviene in *Senilità*.¹² I ruoli nella coppia

¹¹ Il primo e più noto giudizio in questo senso è quello di Montale, che proprio perciò dichiarerà inizialmente di preferire *Senilità* alla *Coscienza di Zeno*. Osserva a questo proposito Sechi che «Montale finemente coopera a fondare il culto 'solariano' per la forma e la misura 'essenziale di *Senilità*» (M. Sechi, *Oltre l'autobiografia: Svevo e le scritture dell'io*, in F. Pappalardo (a cura di), *Scritture di sé. Autobiografismi e autobiografie*, Napoli 1994, p. 148). Il giudizio di Montale si può leggere nel volume I. Svevo-E. Montale, *Carteggio con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, Milano 1978, soprattutto in *Presentazione di Italo Svevo*, del 1926, pp. 83-87, in *Italo Svevo nel centenario della nascita*, del 1963, pp. 120-144, e in alcune delle lettere di Montale a Svevo.

¹² Le prime due pagine del romanzo presentano un vasto catalogo di questo controcanto del narratore. Il suo intervento antifrastico segue immediatamente le prime battute di Emilio, puntualizzando i suoi «altri doveri»: «La sua famiglia? Una sola sorella non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola e pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma più vecchia per carattere o forse per destino» (S 329). Quanto alla «carriera», egli ne affida la parodizzazione alla distorsione morfologica, parlando di «un impieguccio di poca importanza», «una riputazioncella» letteraria per «un romanzo lodatissimo dalla stampa cittadina» (S 330). La voce dissonante del narratore ribalta anche la temporalità del discorso di Emilio, traducendo la lapidarietà delle locuzioni temporali («subito», «con le prime parole», «giammai») nel racconto di una 'senilità' che è perenne attesa: «come nella vita così anche nell'arte, egli credeva di trovarsi ancora sempre nel periodo di preparazione», «viveva sempre in un'aspettativa» (*ibidem*).

Emilio-Angiolina risulteranno immediatamente ribaltati, e la presunta avventura diventerà per Emilio una dolorosa e ingarbugliata passione.

Lo scarto tra l'oggetto e la sua interpretazione viene subito a connotarsi come scarto tra visività di Angiolina e cecità di Emilio. Emilio rappresenta, insieme al protagonista di *Una burla riuscita* Mario Samigli, il più eclatante esempio di inettitudine interpretativa, tipica dei personaggi sveviani.¹³ La distanza tra la trasparenza della realtà e l'oscurità dello sguardo è totale. Angiolina è personaggio visibile per eccellenza, intrigante ma pessima mentitrice. La sua grandezza è tutta risolta nella limpidezza della propria immagine: nel suo apparire, nella sua visività, si concentra tutto lo sforzo connotativo del narratore, che la mette in mostra come su un palcoscenico:

Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un colore giallo soffuso di rosa da una bella salute camminava accanto a lui [...]. Oh, la gentile figura! Ella camminava con la calma del suo forte organismo, sicura sul selciato coperto da una fanghiglia sdruciolevole; quanta forza e quanta grazia unite in quelle movenze sicure come quelle di un felino (S 330-332).

L'ipervisività di Angiolina, accentuata dalla sua bellezza, non è che l'estremizzazione del modo tipicamente sveviano di rappresentare il personaggio femminile, sempre fortemente oggettuale, pretesto di sguardi, sogni, affabulazioni del protagonista.¹⁴

¹³ Si rimanda in tal senso a C. Verbaro, *Il lettore burlato: riflessioni in margine a «Una burla riuscita» di Italo Svevo*, in AA. VV., *I segni e la storia. Studi e testimonianze in onore di Giorgio Luti*, Firenze 1996, pp. 207-222.

¹⁴ È stato notato che, tra i quattro personaggi di *Senilità*, Angiolina è l'unica a non essere portatrice di un proprio punto di vista: cfr. A.L. Lepschy, *Voce e focalizzazione in «Senilità»*, in J. Bryce e D. Tompson (a cura di), *Moving in Measure*, Hull University Press 1989, pp. 122-132. Sul punto di vista come questione cruciale nel romanzo, si veda anche P. Varesi, *Il gioco delle parti nel secondo romanzo di Svevo*, «Filologia e critica» XVIII (2), 1993, pp. 295-307.

Strettamente connessa con la privazione del punto di vista è poi la citata oggettualità del personaggio femminile nel testo sveviano. La donna è oggetto dello sguardo maschile, e ciò le conferisce spesso non solo «piattezza» e artificiosità, ma anche instabilità di immagine. A conferma, la apparentemente bizzarra teoria di Zeno che, parlando con Alberta nella *Coscienza*, osserva che il valore di una donna è fluttuante come quello di un titolo in Borsa: «Allora mi occupai della mia vicina, Alberta. Si parlò di amore. A lei interessava in teoria e a me, per il momento, non interessava affatto in pratica. Perciò era bello parlarne. Mi domandò delle idee ed io ne scopersi subito una che mi parve risultare evidente dalla mia esperienza della giornata stessa. Una donna era un oggetto che variava di prezzo ben più di qualunque valore di Borsa. Alberta mi fraintese e credette che io volessi dire una cosa saputa da tutti, cioè che una donna di una certa età aveva

La semantica della visività connota dunque Angiolina:

Era impossibile passarle accanto e non guardarla.

Anche Emilio la guardò. Il vestito bianco, che esagerava il figurino d'allora, la vita strettissima, le maniche allargate, quasi palloni rigonfi, domandava l'occhiata, era stato fatto per conquistarla. La testa usciva da tutto quel bianco, non oscurata da esso, ma rilevata nella sua luce gialla e sfacciatamente rosea, alle labbra una sottile striscia di sangue rosso che gridava sui denti, scoperti dal sorriso lieto e dolce gettato all'aria e che i passanti raccoglievano. Il sole scherzava nei riccioli biondi, li indorava e incipriava.

Emilio arrossì. Gli parve di poter leggere negli occhi di ogni passante un giudizio ingiurioso. La guardò ancora. Evidentemente ella aveva nell'occhio per ogni uomo elegante che passava, una specie di saluto; l'occhio non guardava, ma vi brillava un lampo di luce. Nella pupilla qualche cosa si muoveva e modificava continuamente l'intensità e la direzione della luce. Quell'occhio *crepitava!* (S 357)

Le insistenti metafore di lucentezza che il narratore attribuisce a Angiolina – l'oro dei capelli, lo sguardo crepitante, il brillare dei denti nella risata aperta – non fanno che sottolineare, per contrasto, la cecità del protagonista, quasi «abbagliato» da tanta luce.¹⁵ E come egli stenta a leggere l'immagine di Angiolina – «ai rétori corruzione e salute sembrano inconciliabili», commenta il narratore (S 331) – così pure esita nella decifrazione delle sue plateali menzogne. Eppure, fin dalla sua prima visita a casa Zarri, dove sono esposte nella camera di Angiolina le fotografie dei giovani gaudenti della città, egli «non aveva più bisogno di cercare dei documenti, gli cascavano addosso, l'opprimevano, ed Angiolina, maldestra, faceva del suo meglio per illustrarli, metterli in rilievo» (S 349).

Lo scarto tra realtà e interiorità è insanabile. Emilio lotta caparbiamente per affermare la propria illusoria interpretazione della realtà, usando a pretesto una duplice lente deformante: la sua «sentimentalità da letterato» (S 342), che traduce in «Ange» il nome dell'amata, e la sua ideologia socialista, che attribuisce a Angiolina il ruolo della ragazza del po-

tutt'altro valore che ad un'altra. Mi spiegai più chiaramente: una donna poteva avere un alto valore ad una certa ora della mattina, nessunissimo a mezzogiorno, per valere nel pomeriggio il doppio che alla mattina e finire alla sera con un valore addirittura negativo» (CZ 711).

¹⁵ Analogamente, nel capitolo IV di *Una vita*, incontriamo Alfonso Nitti «abbagliato» dagli splendori di casa Maller, in un'attitudine infantile alla meraviglia: «Era intimidito dalle ricchezze vedute e non sognava più il contegno da persona spiritosa. [...] Un occhio più esercitato avrebbe scorto in quell'addobbo qualche cosa di eccessivo, ma era la prima volta che Alfonso vedeva di tali ricchezze e si lasciava abbagliare» (V 25).

polo costretta dall'iniquo assetto sociale a una vita disonesta, e a sé quello del borghese paternalista e «corruttore» (S 343).¹⁶ La connotazione del protagonista sveviano come intellettuale borghese è dunque funzionale a questa rappresentazione della scissione tra realtà e coscienza. Così come Alfonso, allenato al travisamento della realtà da una sua piccola erudizione da provinciale, anche Emilio è socialmente predisposto alla separatezza della propria coscienza. Lo spazio chiuso dell'interiorità confina con l'isolamento, l'esclusione, la «senilità».¹⁷

Angiolina, o della vita intraducibile

Senilità è perciò il romanzo in cui la scissione tra la vita e la verità interiore, tra oggetto e interpretazione coscienziale, assume un carattere di più irrisolta tragicità.¹⁸ Romanzo paradigmatico, perché, a fronte del

¹⁶ Angiolina è ovviamente renitente a tale lettura di sé e degli eventi, e con ingenuo e franco realismo contrasta il «sogno socialista» di Emilio: «Una sera, trovandosi con Angiolina, egli ebbe un'idea che per quella sera alleviò potentemente il suo stato d'animo. Fu un sogno ch'egli ebbe e sviluppò accanto ad Angiolina e ad onta di questa vicinanza. Essi erano tanto infelici causa il turpe stato sociale vigente. Egli ne era tanto convinto che poté pensare d'essere persino capace di un'azione eroica pel trionfo del socialismo. Tutta la loro sventura era originata dalla loro povertà. Il suo discorso presupponeva ch'ella si vendesse e ch'era spinta a farlo dalla povertà della sua famiglia. [...] Ella chiese delle altre spiegazioni che già turbarono il sogno, e poi concluse: - Se tutto venisse diviso, non ci sarebbe niente per nessuno. Gli operai sono degli invidiosi, dei fannulloni, e non riusciranno a niente -. La figlia del popolo teneva dalla parte dei ricchi» (S 446-447).

¹⁷ Nel capitolo XII, prima dell'addio a Angiolina, Emilio riflette sulla condizione di «inerzia» della propria vita di intellettuale borghese, e sulla separatezza del proprio destino da quello comune: «Accanto a lui un grosso marinaio piantato solidamente sulle gambe coperte di stivaloni, urlò verso il mare un nome. Poco dopo gli rispose un altro grido; egli allora si gettò su una colonna vicina, ne slegò una gomena che v'era attortigliata, l'allentò e la saldò di nuovo. Lentamente, quasi imperzettibilmente, uno dei maggiori bragozzi s'allontanò dalla riva ed Emilio comprese ch'era stato attaccato ad una boa vicina per salvarlo dalla terra. [...] Emilio pensò che la sua sventura era formata dall'inerzia del proprio destino. Se una volta sola nella sua vita, egli avesse avuto da slegare e riannodare in tempo una corda; se il destino di un bragozzo, per quanto piccolo, fosse stato affidato a lui, alla sua attenzione, alla sua energia, se gli fosse stato imposto di forzare con la propria voce i clamori del vento e del mare, egli sarebbe stato meno debole e meno infelice» (S 488).

¹⁸ Nella sua affascinante introduzione a una edizione di *Senilità*, Daniele Del Giudice sottolinea in ciò la differenza rispetto alla *Coscienza di Zeno*, dove tale scissione è legittimata e contenuta dalla scoperta della malattia dell'individuo: «La malattia sarebbe quell'uscita che venticinque anni dopo Zeno, con molta ironia e non poco scetticismo troverà nella psicanalisi, mimetizzandosi nella quale potrà contrabbandare in modo finalmente solare il suo intimo e perfettamente conservato ciclo della bugia e del fantasma». *Senilità* è per il critico il romanzo più tragicamente autobiografico, «perché mai prima e mai dopo Svevo rivela in forma così immediata e diretta e potente il proprio *daimon* interiore» (D. Del Giudice, *Introduzione* a I. Svevo, *Senilità*, a cura di C. Benussi, Milano 1991, pp. XX e XXV).

suo essere costruito tutto e solo attraverso bugie, autoinganni, segreti, deformazioni, svela con sconcertante chiarezza il sistema delle antitesi che fonda la narrativa sveviana. Una geometrica scansione segna gli spazi e i significati di cui i personaggi sono portatori. Un perfetto equilibrio li separa gli uni dagli altri, contraddicendoli e svelandoli vicendevolmente. Così, la grandezza del personaggio di Angiolina è tutta nel suo rappresentare senza filtri insieme la chiarezza e l'incomprensibilità della vita, la sua irriducibilità a più mediate misure: ai tempi lunghi e farraginosi della coscienza, alle capziose traduzioni della parola, agli spazi arbitrari della creazione artistica. Perciò racchiudere Angiolina in una maschera sociale, o peggio ancora in un racconto, o anche solo volerle attribuire un significato univoco, è operazione destinata al fallimento. Nel suo essere «priva di scopo» (CZ 801), Angiolina personifica e anticipa quella qualità di «originalità» della vita, ovvero fluidità, incomprendibilità, irrepresentabilità, di cui qualche anno più tardi Zeno imparerà a fare tesoro.¹⁹ Angiolina è personaggio adatto a tutti i travestimenti, ma in essi mai identificabile. Il narratore ce lo suggerisce mirabilmente con una immagine enigmatica e rapida: la donna che corre per le scale travestita davanti allo sguardo incredulo di Emilio.²⁰

Angiolina è l'oggetto che sfugge all'interpretazione, la vita irriducibile a 'discorso'. Tanto Emilio quanto il suo amico Stefano Balli, accomunati dal demone dell'invenzione artistica, tenteranno di tradurre Angiolina in personaggio di un'opera d'arte. Entrambi i tentativi sono destinati all'insuccesso. In un momento di assoluto sconforto, Emilio concepisce l'idea di farne la protagonista di un suo nuovo romanzo. A differenza che nella sua prima opera, egli ora ambisce a una narrazione realista:

¹⁹ «Dissi: - La vita non è né brutta né bella, ma è originale! Quando ci pensai mi parve d'aver detta una cosa importante. Designata così, la vita mi parve tanto nuova che stetti a guardarla come se l'avessi veduta per la prima volta coi suoi corpi gassosi, fluidi e solidi. Se l'avessi raccontata a qualcuno che non vi fosse stato abituato e fosse perciò privo del nostro senso comune, sarebbe rimasto senza fiato dinanzi all'enorme costruzione priva di scopo» (CZ 801). La vita è «originale» nella misura in cui essa diverge dalla comprensione. Emilio, come Alfonso e Zeno, è perennemente stupito dall'irriducibilità della vita a espressione e comprensione: «Sorrisse da solo ripassando per i luoghi per cui era venuto e ricordando le idee che lo avevano accompagnato a quell'appuntamento. Come rimaneva sorprendente la realtà!» (S 491).

²⁰ Lo stesso linguaggio di Angiolina tradisce il «travestimento»: si veda come ella prende a prestito il formulario religioso, o come impari da uno studente veneziano a utilizzare «accenti nuovi, bruschi, non manchevoli di spirito, e dei giuochi di parola grossolani [...], alcune parole latine volte a senso turpe» (S 442).

«Trovava un nuovo indirizzo d'arte al quale volle conformarsi, e scrisse la verità» (S 430). Ma il risultato è un sorprendente ribaltamento della verità del personaggio: «L'uomo non somigliava affatto a lui, la donna poi conservava qualche cosa della donna-tigre del primo romanzo, ma non ne aveva la vita» (*ibidem*). Angiolina resiste dunque a ogni formalizzazione letteraria. A un analogo fallimento va incontro anche la rappresentazione artistica del Balli, che vuole scolpire Angiolina in una posa di adorazione mistica. Ma Angiolina che prega è palesemente falsa, «civettava col signor Iddio» (S 455). Il risultato è un'immagine tragica, in cui la donna «pareva fosse sepolta nell'argilla, facesse degli sforzi immani per liberarsene» (*ibidem*).

L'Angiolina tragica rappresenta la forzata traduzione intellettuale della verità del personaggio. La conclusione del romanzo mette in scena proprio questa falsificazione del personaggio. La memoria, lo vedremo più tardi, è nella poetica sveviana un potente agente di falsificazione. È infatti solo nel ricordo, depurato dal vincolo con la realtà, sfumato ormai dalla lontananza dei fatti, che Emilio riesce a appropriarsi di Angiolina, al prezzo di un totale tradimento della sua verità. Angiolina diventa allegoria tragica, in cui la gioiosa risata si ribalta nella dolorosa pensosità di un simbolo universale:

Quella figura divenne persino un simbolo. Ella guardava sempre dalla stessa parte, l'orizzonte, l'avvenire da cui partivano i bagliori rossi che si riverberavano sulla sua faccia rosea, gialla e bianca. Ella aspettava! L'immagine concretava il sogno ch'egli una volta aveva fatto accanto ad Angiolina e che la figlia del popolo non aveva compreso.

Quel simbolo alto, magnifico, si rianimava talvolta per ridivenire donna amante, sempre però donna triste e pensierosa. Sì! Angiolina pensa e piange! Pensa come se le fosse stato spiegato il segreto dell'universo e della propria esistenza; piange come se nel vasto mondo non avesse più trovato neppure un *Deo gratias* qualunque (S 505).

L'Angiolina reale deve dunque sparire per poter diventare altro, personaggio allegorico, trasfigurato, tradito. L'enigmatico epilogo di *Senilità* afferma la poetica sveviana della impossibile dicibilità, della scissione tra vita e scrittura.

II. Le traversie del linguaggio

Il linguaggio come motivo romanzesco

L'insufficienza del linguaggio a dire l'«originalità» della vita è motivo che non stupisce in un intellettuale che vive in quegli anni nel contesto culturale e geografico mitteleuropeo. Nell'accezione sveviana, la *Sprachskepsis* è assunzione al fondo della propria poetica di una consapevolezza pienamente novecentesca di scissione tra vissuto e scrittura, verità e rappresentazione, fatti e memoria. O, metaforicamente, tra Angiolina che ride e mente e Angiolina che pensa e piange, tra lo Zeno raccontato e lo Zeno narratore, tra Ettore Schmitz e Italo Svevo. Come ha rilevato Claudio Magris, «l'io che ha vissuto non coincide con l'io che ha scritto o scrive e con l'io che legge; il soggetto si trova appunto scisso nella pagina».²¹

Se c'è una sofferenza e una difficoltà che accomuna l'autore ai propri personaggi, essa va rintracciata non tanto nei facili accostamenti autobiografici, quanto proprio in questo comune patire l'insufficienza del linguaggio. Di accentuare, ma ancor più di manipolare questa problematica, si incarica per lo scrittore Italo Svevo anche un mai totalmente domato complesso di inferiorità linguistica, la percezione del proprio italiano letterario come lingua secondaria della propria formazione. Ma il dissidio è piuttosto pretestuoso, e quando Zeno, alla fine della *Coscienza*, attribuisce le falle della propria narrazione a un problema di possesso della lingua italiana, è chiaro che siamo di fronte a uno dei suoi tanti meccanismi di confessione tendenziosa:

Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non volle restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto (CZ 865-866).

²¹ C. Magris, *Svevo e la cultura tedesca a Trieste*, in G. Petronio (a cura di), *Il caso Svevo*, Palermo 1988, p. 51. Sull'argomento si veda anche G. Pulvirenti, *La cultura viennese della fine di secolo e la crisi della parola*, in *Svevo scrittore europeo* cit., pp. 141-151.

Di vero c'è che il calvario del corpo a corpo col linguaggio per Italo Svevo comincia lì, nella percezione del non possedere lo strumento della lingua, prima ancora che il linguaggio. Cosicché egli dedica il primo decennio della propria attività intellettuale a un tirocinio entro forme di scrittura avvertite come meno impegnative – giornalismo, teatro, racconto – prima di approdare al genere romanzesco, là dove la questione della 'parole', ovvero dell'esecuzione individuale del linguaggio, integra e supera quella della 'langue', della oggettiva competenza linguistica.²²

Lo spazio del romanzo consente a Svevo una personale forma di occultamento autobiografico: il problema del linguaggio viene a essere acquisito e elaborato dai personaggi stessi, secondo una linea di progressiva padronanza che da Alfonso, attraverso Emilio, conduce a Zeno.

Così la conversione al romanzo assume e traduce la problematica del linguaggio in motivo proprio della narrazione. I tre romanzi di Svevo manifestano tutti, seppure in maniera specifica, una traccia metadiscorsiva, custodendo in tale nucleo di riflessione sul linguaggio il senso più intimo della poetica sveviana. In *Una vita*, efficacemente definito dal critico Walter Geerts «un trattato di patologia generale del linguaggio»,²³ l'esclusione del protagonista si manifesta innanzitutto come impaccio comunicativo e mancato possesso delle chiavi linguistiche del reale. In *Senilità* la comunicazione tra i quattro personaggi è soggetta a funamboliche distorsioni, fraintendimenti, menzogne, sogni, segreti, deliri. Nella

²² Qualche breve puntualizzazione cronologica. A partire dal 1880, come ci informa il fratello Elio nel suo *Diario*, Ettore Schmitz scrive, e censura, numerosi testi teatrali. Agli anni '80 risalgono comunque *Commedia inedita*, *Le ire di Giuliano*, *Le teorie del conte Alberto*, *Il ladro in casa*. Parallelamente in questi anni è intensa la collaborazione al quotidiano triestino irredentista «L'Indipendente», con articoli perlopiù di argomento teatrale e letterario, con cui egli si inserisce nei più accesi temi di dibattito intellettuale del tempo (il rapporto tra testo letterario e riduzione teatrale, il positivismo e l'arte, l'organizzazione della cultura, le mode culturali). Attorno agli anni 1887-88 l'autore inizia a focalizzare attorno alla narrativa i propri interessi creativi. Nel 1888 e nel 1890 escono sull'«Indipendente» i due primi racconti, a firma Ettore Samigli, *Una lotta* e *L'assassinio di via Belpoggio*; il 19 dicembre 1887, giorno del suo ventiseiesimo compleanno, forte di questo lungo e vario apprendistato di scrittura, inizia la stesura del romanzo *Una vita*, che uscirà nel 1892.

Notazioni interessanti sulla scrittura giornalistica come laboratorio stilistico si trovano in F. Catenazzi, *Italo Svevo e l'«Indipendente»*. *La lingua e lo stile di un giornalista*, Bologna 1984.

²³ W. Geerts, *Tra il dire e il fare. Da Alfonso a Zeno*, in *Svevo scrittore europeo* cit., p. 247. L'analisi di *Una vita* come romanzo metadiscorsivo è innanzitutto condotta nella monografia di L. Fava Guzzetta, *Una scrittura della scissione e dell'assenza. Il primo romanzo di Italo Svevo*, Messina 1988. Della stessa autrice e sullo stesso tema si veda anche *Tra ipoteche naturalistiche e istanze metadiscorsive: il primo romanzo "Una vita"*, in *Svevo scrittore europeo* cit., pp. 153-159.

Coscienza di Zeno il tema del linguaggio diventa addirittura motivo strutturale e genetico della narrazione, nata da un improprio racconto analitico del paziente Zeno Cosini al dottor S. Dunque, al fondo dei tre romanzi, le traversie del linguaggio sottolineano la finzionalità e l'alterità della parola rispetto alla vita e, in ultima analisi, ne manifestano la crisi della separatezza.

“Una vita”: dalla rottura della simbiosi comunicativa al linguaggio come lotta

Nel primo romanzo, il protagonista entra in scena direttamente come soggetto dell'enunciazione. La lettera che Alfonso scrive alla madre dopo il suo arrivo in città, è un documento che connota il personaggio non solo mediante i contenuti che esso esprime (il rimpianto del passato come mondo dell'autenticità, il disagio della vita di città, la superiorità verso i colleghi di lavoro), ma soprattutto per il suo linguaggio, infarcito di retorica e di sentimentalismo. Di più, Alfonso emerge subito come personaggio ambiguo, reticente, velleitario. Nessuna presentazione del narratore avrebbe potuto più efficacemente del suo stesso discorso condannare a priori il personaggio a un destino di impotenza esistenziale e comunicativa.

La lettera è un capolavoro di retorica della reticenza. Si apre elogiando enfaticamente la «buona e bella lettera» (V 3) della madre, che rappresenta immediatamente il mondo conosciuto, della sicurezza e degli affetti («comprendo o mi pare di comprendere ciò che tu volesti facendo camminare a quel modo la penna» – *ibidem* –). La lettera della madre si fa per Alfonso specchio di quel mondo elegiaco: «Amo la carta persino sulla quale scrivi! La riconosco, è quella che spaccia il vecchio Creglingi, e vendendola, ricordo la strada principale del nostro paesello, tortuosa ma linda» (*ibidem*). In questo primo segmento epistolare, l'enfasi sentimentale si traveste di disinteresse, occultando il motivo del disagio. Solo dopo questa lunga premessa affettiva esso può affiorare, sempre in forma edulcorata: «Non credere, mamma, che qui si stia tanto male; son io che ci sto male! Non so rassegnarmi a non vederti, a restare lontano da te per tanto tempo» (*ibidem*). Emergono poi i dubbi sulla propria scelta, espressi significativamente in una forma interrogativa di attenuazione: «Non ti pare, mamma, che sarebbe meglio che io ritorni? [...] Non farei meglio di ritornare a casa?» (V 4). L'enfasi emotiva del documento è spesso modulata

sulle interpunzioni. Solo alla fine Alfonso svela, col passaggio al costrutto esclamativo che palesa la propria verità interiore, il motivo profondo della lettera; una richiesta di aiuto:

Voglio dirti tutto! Non poco aumenta i miei dolori la superbia dei miei colleghi e dei miei capi. Forse mi trattano dall'alto in basso perché vado vestito peggio di loro. Son tutti zerbinotti che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca! Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome.

Questi i miei affanni, e con una sola parola tu puoi annullarli. Dilla e in poche ore sono da te (*ibidem*).

Ciò che può modificare il destino di Alfonso è dunque «una sola parola» della madre, a conferma della centralità del tema del linguaggio nel romanzo. Ma non solo. La parola che Alfonso aspetta dalla madre è la riconferma del nucleo simbiotico Madre-Figlio, e dunque la rinuncia preventiva alla «lotta» della vita esterna – extrauterina, diremmo – appena intrapresa.

Dunque l'apertura del romanzo segna una sorta di stasi, una falsa partenza. Alfonso è fermo al bivio tra il passato, rappresentato dalla sicurezza e dall'assolutezza della relazione con la madre, e il futuro, ovvero l'incognita dell'autonomia. Prendendo a prestito una terminologia schopenhaueriana attiva nel romanzo, potremmo dire che la prima via è quella della rinuncia, la seconda è quella della lotta.²⁴

Con questa lettera il nesso simbiotico Madre-Figlio si connota subito come nesso comunicativo. Non a caso Alfonso insiste sulla comprensione

²⁴ Sull'influsso delle teorie di Schopenhauer, si rimanda a L. Curti, *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di "Una vita"*, Pisa 1991.

Quanto poi al significato di stasi preventiva della lettera alla madre, vorremmo segnalare che questa 'falsa partenza' ha un risvolto autobiografico. È la situazione di bilico in cui Schmitz - Svevo si trova proprio nel corso della stesura di questo suo primo romanzo. I suoi dubbi sono espressi in una celebre pagina di diario, del 19 dicembre 1889: «Oggi compisco 28 anni. Il malcontento mio di me e degli altri non potrebbe essere maggiore. [...] Due anni or sono precipitai in quel romanzo che doveva essere Dio sa cosa. È invece una porcheria che finirà col restarmi sullo stomaco» (Svevo, *Pagine di diario* cit., p. 813). Questa incertezza di Alfonso tra regressione pacificatrice e opzione della «lotta» corrisponde al dubbio in cui Svevo si dibatte in quegli anni tra il destino di piccolo borghese che volontà paterna e connotazione sociale gli prescriverebbero, e la scelta rivoluzionaria di intraprendere una 'lotta' che si identifica con la stessa via della scrittura. Come Alfonso scegliendo la vita nuova di città, Svevo sceglierà la strada del tradimento delle proprie origini, ultimando e pubblicando il romanzo che gli procura tanti dubbi e «malcontento».

e conoscenza totale delle parole della madre, e alla madre stessa chiede ancora una «parola». In questa sua prima manifestazione linguistica Alfonso, che vedremo per tutto il romanzo balbettare alla ricerca di una impossibile comunicazione, è completamente a suo agio. Il codice comunicativo tra madre e figlio è certo e condiviso, così come certa, condivisa e esclusiva è la comunicazione archetipica tra la Madre e l'In-fante.

Il seguito della vicenda segna, insieme alla rottura del circuito comunicativo simbiotico, l'avvio della lotta di Alfonso, che è innanzitutto una lotta col linguaggio sconosciuto del mondo esterno. Egli, spinto da Maller con un'insistita e significativa frase di incoraggiamento, «siamo uomini!» (V 14), scrive alla madre una lettera che capovolge la precedente, segnando irrevocabilmente la scelta della lotta e della rescissione del legame simbiotico: «Sarebbe ritornato in patria ricco o non vi sarebbe ritornato mai più!» (*ibidem*). È uno dei tanti esempi di «correzione degli enunciati» nel romanzo.²⁵ Da questo momento, la privatezza del rapporto comunicativo con la madre viene a spezzarsi. Lo sforzo comunicativo di Alfonso si volge all'esterno, verso Annetta, sostituto materno, e il contesto sociale della famiglia Maller.

La conflittualità del rapporto Io-mondo, su cui si articola tutta la narrativa ottocentesca, si traduce in *Una vita* in nesso linguistico. Il linguaggio della comunicazione si fa metafora e sostanza di tale rapporto. Perciò la sostituzione dell'interlocutore primario di Alfonso, che con perfetto gioco onomastico allitterativo suona come Madre/Maller, diventa motore della fabula. Della comunicazione simbiotica conosciamo essenzialmente quella lettera di Alfonso: una lettera che per tutto il romanzo verrà negata e capovolta. Le lettere commerciali che affollano la narrazione funzionano da controcanto alla sentimentalità di quella prima lettera privata.²⁶ Le lettere private del romanzo diventano pubbliche, passano di mano in mano, vengono lette a voce alta o riferite da terzi, o scritte davanti a testimoni.²⁷ E in particolare sono le lettere tra madre e figlio a subire interfe-

²⁵ Fava Guzzetta, *Tra ipoteche naturaliste* cit., p. 158. Sul rapporto Madre-Figlio in *Una vita*, si veda E. Giordano, «Mamma mia»: «Una vita» e lo sguardo materno, in *Svevo scrittore europeo* cit., pp. 185-205.

²⁶ Sull'argomento un'analisi esaustiva è stata condotta da Fava Guzzetta, *Una scrittura* cit., in particolare nel capitolo III, *La lettera «icona» di una comunicazione impossibile: la crisi del documento*, pp. 81-116.

²⁷ Qualche esempio: nel secondo capitolo Maller parla a Alfonso della lettera che la madre Carolina ha scritto a Francesca, rivelando la scontentezza del figlio in città; nel capitolo decimo

renze che ne inficiano il senso di comunicazione simbiotica e privata. Il capovolgimento dalla lettera privata e sentimentale in quella pubblica e burocratica sarà completato dal freddo comunicato epistolare che chiude il romanzo, con cui la Banca annuncia la morte di Alfonso.

A partire dal secondo capitolo del romanzo, due avvenimenti corrono paralleli: la rinuncia all'esclusività comunicativa Madre-Figlio e l'accettazione della sfida comunicativa col mondo esterno. La lotta di Alfonso col linguaggio della realtà può ora cominciare. Ma prima di vedere da vicino tale connotazione conflittuale del linguaggio, bisognerà notare che l'inadeguatezza del protagonista alla lotta si definisce immediatamente come inettitudine linguistica: Alfonso, reduce dalla confortante intimità linguistica con la madre, è l'in-fante all'inizio del suo percorso di appropriazione del linguaggio. Il narratore sveviano non manca mai di connotare linguisticamente i propri personaggi, e tale connotazione linguistica è strettamente connessa a un uso metaforico delle età della vita. Così se il mancato possesso del linguaggio rimanda alla metaforica dell'infanzia, e il topos dello stupore all'adolescenza, toccherà al personaggio adulto e poi vegliardo Zeno Cosini l'approdo al dominio e alla manipolazione linguistica.²⁸

Come in un incubo infantile, il contesto sociale di *Una vita* prende per Alfonso le sembianze di una ipertrofica verbalità. Il linguaggio degli altri

Alfonso riferisce a Macario, e questi a Maller, il contenuto della lettera che la madre ha ricevuto da Francesca; nel capitolo quindicesimo Alfonso legge una lettera di Annetta e le scrive un biglietto di risposta, davanti al servo Santo che spia.

²⁸ È la traccia segnata dal già citato saggio di Walter Geerts: «Diventato Zeno il soggetto sveviano è riuscito a controllare la formidabile macchina discorsiva: quello che in *Una vita* appare come una macchina distruttiva che uccide Alfonso, come un enorme, opaco e soffocante *impaccio della parola*, si trasforma nella *Coscienza* in un dispositivo efficiente» (p. 244).

Ci sembra di poter rintracciare una conferma alla teoria di Geerts sulla metaforica infanzia linguistica di Alfonso, nel personaggio di Umbertino, il nipotino di Zeno dell'omonimo frammento delle «Continuazioni». Come Alfonso, egli è «in lotta con la parola» (C 960), e trae la sua espressività proprio dalla difficoltà a tradurre in parola il suo mondo interiore: «La faccia di Umbertino si fa molto espressiva quando gli manca la parola. I suoi occhioni di un azzurro intenso si aprono allora a dismisura per veder meglio, si rinchiodano per un intenso raccoglimento eppoi guardano obliqui dando al suo roseo faccino un aspetto da traditore per cercare la parola in qualche cantuccio, e in alto per cercarla nel cielo. Sì! La mancanza di parola inventa il gesto espressivo» (C 959). Dunque il linguaggio del personaggio in-fante, metaforico o reale, è dato da un insieme di espressività gestuale, fonica e verbale, la cui decifrazione richiede una paziente osservazione del personaggio. Il compito di scrutare il tessuto espressivo tocca nel caso di Alfonso al narratore, mentre Umbertino è spiato e scoperto direttamente dal nonno, Zeno: «Ed io amo molto tutto quello ch'io scopro. Io a poco, a poco, scopersi Umbertino che non tutti sanno vedere, e perciò lo amo tanto» (*ibidem*).

è esibizione di conoscenza, arma di seduzione, motivo di esclusione. L'agone verbale sceglie come sua impropria ambientazione il salotto di casa Maller, dove la chiacchiera sociale degrada con leggerezza tutte le tematiche culturali e letterarie, la musica, il teatro, i romanzi naturalisti, fino a tradursi essa stessa nell'abbozzo di romanzo a quattro mani progettato da Annetta. L'ingresso in casa Maller richiede come condizione di accesso la capacità di padronanza del linguaggio:

Alfonso credeva di avere dello spirito e ne aveva di fatto nei soliloqui. Non gli era stato mai concesso di farne con persone ch'egli stimasse ne valessero la fatica, e, recandosi dai Maller, pensava che un suo sogno stava per realizzarsi. Aveva meditato molto sul modo di contenersi in società e s'era preparato alcune massime sicure sufficienti a tener luogo a qualunque altra lunga pratica. Bisognava parlare poco, concisamente e, se possibile, bene; bisognava lasciar parlare spesso gli altri, mai interrompere, infine essere disinvolto e senza che ne trapelasse lo sforzo. Voleva dimostrare che si può esser nato e vissuto in un villaggio e per naturale buon senso non aver bisogno di pratica per contenersi da cittadino e di spirito (V 21).

Il supposto «spirito» di Alfonso viene subito annichilito dal contesto salottiero. Alfonso è ammutolito e frastornato dalla chiacchiera mondana. La parola comincia a essere sostituita, per impotenza, da altre forme espressive: «Volle completare la parola secca con l'espressione del volto e vi riuscì [...] Alfonso sorrise con sforzo. La tensione continua per apparire disinvolto lo stancava» (V 30). Da questo momento la ricerca della parola adeguata diventerà per Alfonso un'ossessione: «Avrebbe dato del suo sangue per trovare una parola acconcia, pungente» (V 32). La lotta della verbalizzazione ce lo mostra invece alle prese con balbettamenti, insicurezze, piccole sconfitte:²⁹

Alfonso [...] pensava a sangue freddo delle belle frasi come se fosse stato solo nella sua stanza, ma quando volle dirle perdette la calma e le smozzicò balbettando (V 89).

Alfonso protestò che realmente non l'aveva veduta. Balbettava, ma disse più parole di quanto sarebbe stato necessario (V 86).

²⁹ Nel saggio citato in precedenza, Walter Geerts rileva come spesso la parola di Alfonso si traduca in gemiti, suoni, sospiri, quasi a denunciare con questo linguaggio presemantico l'appartenenza del personaggio a un codice espressivo romantico: «Non ancora articolata, la parola esprime direttamente le cose e l'animo» (p. 248).

Alfonso mormorò delle parole poco chiare. Dal loro suono ella comprese ch'egli si metteva a sua disposizione (V 87).

Tacque invece inchinandosi con un sorriso di assenso. All'ultimo momento aveva preso paura di quelle frasi semplici concatenate e, eroicamente, aveva rinunciato a dirle, piuttosto che esporsi al pericolo di confondersi (V 90).

Esemplare antagonista sveviano, il personaggio di Macario esibisce le stimmate del vincitore soprattutto mediante un pieno dominio del linguaggio. La sua «facilità di parola» (V 77) evidenzia ancor più il mutismo di Alfonso.³⁰ Macario non conosce il dissidio, che tormenta invece Alfonso, tra la padronanza di un codice verbale privato e l'incertezza di parole da condividere con gli altri, tra linguaggio dell'interiorità e linguaggio della comunicazione. È innegabile, nella rappresentazione di tale dissidio, una forte polemica intellettuale di Svevo col suo tempo, che va perdendo ogni eticità del linguaggio pubblico, degradando in chiacchiera e competizione privata l'universo culturale.

In *Un vita* assistiamo dunque a una inversione del segno dei linguaggi: così come il genere privato della lettera diventa pubblico, allo stesso modo il genere 'pubblico' del romanzo viene piegato a scopi privati. Il metaromanzo di Annetta e Alfonso ne è l'esempio più evidente: esso è privatissimo pretesto amoroso, prova di ruoli, schermaglia sentimentale. La qualità del genere ne è ovviamente sacrificata, e con essa il senso stesso della letteratura:

– Anche per raggiungere questo successo io so il metodo. Non ci vuole mica tanto, sa! Sono stata ad osservare per qualche anno quali opere avessero riportato il maggior successo a teatro o nel mondo dei lettori ed ho trovato che tutte erano fatte secondo la stessa ricetta: L'orso domato. Fa poco che l'orso sia uomo o donna, bisogna che venga domato per forza di amore.

Anche Alfonso dovette convenire che gli era già accaduto di commoversi su lavori siffatti, commozione però che mai non aveva diminuito il suo disprezzo per il lavoro e per l'autore (V 115).

³⁰ Funzione precipua dell'antagonista è quella dello 'svelamento' del protagonista. Macario è il primo a leggere l'inefficienza comunicativa e esistenziale di Alfonso, fin dal loro primo incontro nel salotto Maller: «Mi piacque ch'ella abbia avuto tanto forte il desiderio di vendicarsi di Annetta e mi piacque anche che non l'abbia saputo soddisfare. Oh! io osservo, è inutile negare con me! Non sono mica le persone più sciocche quelle che non hanno prontissima la parola più o meno offensiva per reagire» (V 36). Possesso del discorso e attitudine allo smascheramento del protagonista imputato di inefficienza, finiscono in fondo per identificare la funzione dell'antagonista con quella dello stesso narratore sveviano.

Alfonso sacrifica il rigore del proprio ideale artistico allo scopo della seduzione, piegandosi al modello mondano del romanzo progettato da Annetta. Ma ben presto per lui quell'«ingrossare la novelluccia a romanzo» comincia a «sommigliare straordinariamente al lavoro bancario» (V 120). Di esso evidentemente quel romanzo riproduce la scrittura senza ambizione di verità, la strumentalità: il suo fine dichiarato è infatti non l'arte, ma il successo:

Era necessario tenersi presente, avvertì Annetta, che a loro occorreva il successo. [...] Non desideravano la gloria futura e non pensavano affatto affatto alla posterità, ma volevano il pronto successo (V 115).

Le tracce del metaromanzo rosa di *Una vita*, insulso quanto facile e di sicuro successo, parodizzano e umiliano gli sforzi del protagonista per accreditarsi come personaggio intellettuale. La sua ricerca intellettuale, che lo ha fin lì spinto in biblioteca a leggere trattati di retorica, testi filosofici, classici, dizionari, viene così repentinamente azzerata. Quella ricerca altro non è che un territorio privato, inutilizzabile come pratica sociale della cultura.

Alla stregua delle sue solitarie passeggiate mattutine, lo sforzo intellettuale è per Alfonso nient'altro che terapia di autoidentificazione, tentativo di invenzione di un proprio linguaggio interiore e incomunicabile. Il problema del linguaggio intellettuale duplica quellò del linguaggio personale, entrambi impotenti, insufficienti, poco spendibili. L'inadeguatezza della parola di Alfonso è uguale a quella della sua cultura. Con queste armi difettose Alfonso affronta la sfida del linguaggio sociale, e ne è sopraffatto. L'impietosa trovata del narratore di *Una vita* sta proprio nell'attribuire al personaggio uno statuto intellettuale e delle velleità di scrittura. Il suo lungo e doloroso tirocinio nell'universo del linguaggio viene rappresentato come tormento intellettuale e creativo. Secondo un consueto meccanismo sveviano, la funzione sociale contiene e nasconde la patologia dell'individuo. E la patologia del linguaggio è patologia dello stare al mondo oltre e fuori di sé. Così il senso conclusivo del romanzo è, ancora una volta, l'indicibilità della vita. Tanto che Alfonso affiderà al gesto del suicidio il suo ultimo messaggio, che le parole non riescono a dire. Il foglio bianco che doveva contenere l'ultima lettera a Annetta si fa metafora di una conclusiva impotenza delle parole:

Si trovava con la penna in mano dinanzi al suo tavolo, ma non gli riusciva di vergare una sola parola. Nella sua vita da sognatore il sogno non lo aveva posseduto giammai così interamente. Depose la penna e mise la testa tra le mani. Avrebbe voluto riflettere ma sognava irresistibilmente. [...] Quando riaperse gli occhi fu sorpreso di trovarsi dinanzi quel pezzo di carta da lettera (V 320).

Silenzio, sogno, delirio: strategie della comunicazione in "Senilità"

Il suicidio di Alfonso, lo schiaffo del padre di Zeno, le «pietruzze» che Emilio lancia a Angiolina che si allontana per sempre, il «manrovescio enorme» che Mario Samigli dà al burlone Gaia, il furto delle quindici banconote dalla tasca di Giacomo Aghios, sono tutti 'gesti' che nel testo sveviano sostituiscono l'impossibile «ultima parola».³¹ La chiusura è nel segno di una resa del linguaggio alla gestualità, alla fisicità, alla materialità della vita.

L'insistito tema del linguaggio nel racconto sveviano ne segnala la problematicità. E più il linguaggio ambisce all'autenticità, più la sua condanna alla marginalità si fa tangibile. Il linguaggio che aspira a una spiegazione e a un risarcimento dei fatti e dell'esistenza, sconta invece la propria discordanza da essi.

Se in *Una vita* il problema del linguaggio riguarda essenzialmente il protagonista, in *Senilità* esso si fa pervasivo e collettivo. La comunicazione tra i quattro personaggi è sempre tortuosa, indiretta, menzognera.³² Emilio, in funzione di interprete del linguaggio e degli eventi, ha il compito di ricucire le bugie e i silenzi in una trama di dicibilità, che risulta alla fine incompiuta e illusoria. Enigma opposto e speculare al personaggio di Angiolina è Amalia Brentani, chiusa in un impenetrabile silenzio. Come Angiolina, esso è personaggio refrattario alla parola, connotato proprio dalla chiusura e dal mutismo. Lo scrigno del «segreto» garantisce al personaggio un equilibrio di immobilità – e non a caso Amalia è quasi sempre rappresentata tra le mura di casa, in una ferma attesa – che la traduzione in parole a opera di Emilio finisce per violare. Nel capitolo IX il

³¹ «Scoperse una nuova analogia fra la sua relazione con Angiolina e quella con Amalia. Da entrambe egli si distaccava senza poter dire l'ultima parola che avrebbe addolcito almeno il ricordo delle due donne. Amalia non poteva udirla; ad Angiolina egli non aveva saputo dirla» (S 491-492).

³² Sull'argomento si rimanda al capitolo dedicato a *Senilità* in Verbaro, *Italo Svevo*, Soveria Mannelli 1997, pp. 50-59.

comune dolore dei fratelli Brentani per il sogno d'amore naufragato, vede esplodere la contraddizione tra silenzio e verbalità. Emilio scruta la muta sofferenza di Amalia nei suoi gesti lenti e sempre uguali dell'attesa, confrontando con essi il proprio dolore che necessita invece di parole:

C'era un bicchiere in più sulla tavola, preparato pel Balli; veniva riposto lentamente in un cantuccio dell'armadio che ad Amalia serviva di dispensa. Quel bicchiere veniva poi seguito dalla tazzina destinata al Balli pel caffè e, riposta anche questa, Amalia chiudeva l'armadio a chiave. Era calma, calma, ma molto lenta. Quando ella gli volgeva le spalle, egli osava guardarla fisso, e allora la sua fantasia gli faceva vedere dei segni di sofferenza in ogni singolo segno di debolezza fisica. Quelle spalle cadenti erano state sempre così? Quel collo magro non s'era dimagrito vieppiù negli ultimi giorni? (S 416-417)

Come davanti a Angiolina, Emilio è costretto a interpretare e a tradurre segni oscuri. L'immagine – la solarità di Angiolina, la decadenza di Amalia – prende il posto di un'assenza o di un'ambiguità verbale. La violazione del silenzio, la coazione al *logos*, è il destino di Emilio. Esasperato dal silenzio di Amalia («Era un incubo di sentirsi accanto tanta tristezza senza parole» – S 418 –), egli finisce per scalfirlo, con una breve domanda che presuppone la conoscenza della pena d'amore della sorella: «– E tu? –» (S 420).

Le parole di Amalia diventano allora urlo, esplosione. Alla triste sorella Brentani il narratore non concede che due poli estremi di comunicazione: da una parte il silenzio, dall'altra la parola priva di freni:

Ella gridava. Il suo dolore aveva trovata la parola. La sua faccia era colorita dal sangue sferzato da un violento disdegno, e le sue labbra si arcuarono. Ella ridiveniva forte per un istante. In questo ella somigliava perfettamente ad Emilio. Si capiva ch'ella riviveva potendo convertire il suo dolore in un'ira. Non era più abbandonata senza parole; era vilipesa (*ibidem*).

Come compresso e squilibrato dal lungo silenzio, il grido e il delirio di Amalia alludono a un mancato controllo razionale del linguaggio, rispondente al quadro clinico dell'isteria.³³ Come al solito, il narratore attribui-

³³ La patologia di Amalia viene diagnosticata con esattezza da Stefano, che la vede «aggressiva, dimentica del suo aspetto e della sua età, isterica» (S 415). Si noti che Svevo ricorre per rappresentare Amalia a una categoria clinica generica quanto sessista, fin dal Medioevo utilizzata dal sapere maschile per definire comportamenti femminili non controllabili e inquietanti,

sce ai personaggi femminili uno statuto oggettuale, non solo negando loro con poche eccezioni una focalizzazione interna, ma anche non concedendo che una espressività irreflessiva e irrazionale. A Amalia si addicono il silenzio, l'urlo o il delirio, mai il grado mediano della parola: «La parola non guariva Amalia; ne inaspriva il suo dolore» (S 421). Amalia è risolta in una muta emotività tragica, che la porta a compenetrarsi senza filtri con la musica della *Walchiria*. La diversa reazione all'arte dei due fratelli Brentani è significativa dell'antitesi tra tragico silenzio e mistificatoria verbalità di cui i personaggi sono portatori:

Ma Amalia veramente non c'era. Ella si lasciava cullare nei suoi pensieri da quella strana musica di cui non percepiva i particolari, ma l'insieme ardito e granitico che le sembrava una minaccia. [...] Ma assorbito da quella musica, il suo grande dolore si coloriva, diveniva ancora più importante, pur facendosi semplice, puro, perché mondato d'ogni avvillimento (S 427-428).

Vorremmo ora soffermarci su altri due episodi del romanzo significativi di tale resa patologica e pre-razionale del linguaggio di Amalia: le parole del sogno amoroso e il delirio dell'agonia.

Il silenzio di Amalia custodisce un segreto, non solo, in generale, il segreto esistenziale di un personaggio che non vuole mostrarsi, ma, nel particolare della storia, l'amore irrealizzabile per Stefano Balli. Nell'orizzonte culturale pre-freudiano che è proprio di *Senilità*, il sogno non è ancora manifestazione dell'inconscio, ma scigno del segreto personale,

dall'adulterio alla depressione, dall'aggressività alla follia. Ciò coerentemente con quell'appiattimento tipologico che abbiamo già rilevato come proprio dei personaggi femminili sveviani, segnati dalla semplificazione della «salute» o, come in questo caso, da una «malattia» intesa in senso antinovocentesco e organicista, da formulario clinico. Così i due personaggi femminili di *Senilità* sono accomunati dal ricorso ai più classici *topoi* della narrazione naturalista del patologico. Dell'isteria di Amalia si è già detto. Per quanto riguarda Angiolina, Emilio interpreta la sua disonestà come prodotto di una patologia familiare. La follia del padre, la coazione all'intrigo della madre, la precoce seduttività della sorella, disegnano un quadro pienamente naturalista in cui ambientazione popolare e degradazione patologica si associano inevitabilmente. Angiolina, secondo le ferree leggi dell'ereditarietà che regolano la rappresentazione del contesto popolare, è condannata irrevocabilmente alla sua natura di mentitrice: «Perché disperarsi, perché indignarsi di leggi di natura? Angiolina era stata perduta già nel ventre della madre. L'accordo con la madre era in lei la cosa più odiosa. [...] Rinascere in lui l'antico naturalista convinto» (S 395-396).

A proposito di questo inscindibile «accordo con la madre» di Angiolina, si noti come esso ricordi il legame di simbiosi tra Alfonso e Carolina. Il legame comunicativo tra Angiolina e la Madre si esprime mediante il *topos* comune della risata, che è in Angiolina aperta e sonora, significante fonico di vitalità, mentre nella madre è spesso «risolino» trattenuto, spia dell'intrigo che ingenera sospetti in Emilio: si veda in particolare l'inizio del quarto capitolo di *Senilità*.

luogo dell'inconfessabile intimità. Tra le perversioni comunicative del romanzo, la più audace è costituita da una sorta di spionaggio onirico che Emilio compie ai danni della sorella. Nel capitolo VI, magistralmente giocato sui topoi antinomici del visivo e del fantasmatico, Emilio torna a casa di notte dopo aver disperatamente cercato, e mille volte creduto vanamente di vedere, Angiolina per le strade con un altro uomo. Attratto dai suoni che provengono dalla stanza della sorella, ascolta Amalia parlare nel sonno:

Quando stava per ritirarsi una frase completa lo fermò: – In viaggio di nozze tutto è permesso.

Disgraziata! Ella sognava nozze. Egli si vergognò di sorprendere a quel modo i segreti della sorella e chiuse la porta. Avrebbe dimenticato di aver udite quelle parole. Mai la sorella avrebbe dovuto sospettare ch'egli sapesse qualche cosa di quei suoi sogni (S 393-394).

Ma scoperto questo insperato mezzo di informazione, Emilio non l'abbandonerà più, anzi lo utilizzerà ai propri scopi. Venuto a sapere da un nuovo sogno diligentemente ascoltato che è proprio Stefano l'oggetto d'amore di Amalia, non mancherà di riferirlo all'amico – rivale, mescolando verità parziali e menzogne. L'ambiguamento comunicativo raggiunge il culmine in questo dialogo: Emilio «parlava di Amalia per vendicarsi del contegno da lui [Balli] avuto con Angiolina» (S 413), nasconde «il proprio rancore dietro supreme ragioni di famiglia» (S 414). Le parole celano il segreto di Emilio – la gelosia, il risentimento – nello stesso momento in cui svelano quello di Amalia. Non potendo sottrarre Angiolina a Stefano, Emilio sottrae Stefano a Amalia. Il silenzio, il sogno, il segreto di Amalia, ovvero lo scrigno della sua identità muta, sono violati. E il silenzio violato mette in moto la tragedia di Amalia: la disperazione, l'isteria, la malattia.

L'ultima manifestazione dell'oscuro linguaggio di Amalia è infatti il delirio e l'agonia. Amalia, il più fragile tra i quattro personaggi perché ugualmente distante dalla vitalità di Angiolina quanto dalla salvifica passione creativa di Stefano e Emilio, funziona come vittima sacrificale, portatore della valenza tragica della vicenda. Il meccanismo del segreto violato ne scopre la debolezza. Un segreto ancora più vergognoso e fatale viene portato alla luce dalla sua malattia: l'alcolismo. Ancora una volta è Emilio a intercettare le prime parole deliranti della sorella. Il linguaggio

del sogno e quello del delirio si associano in un comune segno di mancato controllo:

Era già entrato in casa, e nel tinello, col cappello in mano, stava titubante, dubbioso se sfuggire alla noia di rimanere un'ora a faccia a faccia con la muta sorella. In quella sentì dalla stanza di Amalia il suono di due o tre parole confuse, poi una frase intera: – Via di qua, brutta bestiaccia –. Trasali! La voce era alteratissima dalla fatica o dall'emozione, tale che somigliava a quella della sorella soltanto come un urlo uscito involontariamente dalla gola può somigliare alla voce modulata di chi dice. Ella ora dormiva o sognava di giorno? (S 466)

Allo stesso modo, i tanti racconti di agonia presenti nelle opere di Svevo sono sempre filtrati dallo sguardo del protagonista, che in quei suoni scomposti focalizza il proprio senso di colpa e scruta un misterioso segreto della vita. Così la malattia e il delirio di Amalia annullano ogni segreto, palesano una verità che non può che chiudere la stessa storia. Non a caso la morte è sempre l'evento che conclude il testo di Svevo. Custodire i segreti – la passione amorosa, le boccette vuote di etere nascoste nell'armadio di Amalia – diventa impossibile e inutile.

Il delirio di Amalia rivela la verità nascosta. Il respiro alterato dell'agonia e le parole scomposte del delirio, cominciano a sovrapporsi come una musica dissonante e irrefrenabile, delineando un testo finalmente non menzognero:

Le sue parole fievoli e rese ritmiche dall'affanno, erano sempre interrotte da qualche suono d'angoscia. [...] Amalia riprese a parlare, senza scuotersi, senza chiamare, come se avesse creduto di aver sempre detto ad alta voce tutto il suo sogno. Di altre frasi diceva il principio, di altre la fine; borbottava delle parole incomprensibili, altre le sillabava chiare. Esclamava e domandava. Domandava con ansietà, mai soddisfatta della risposta, che forse non intendeva a pieno (S 469-475).

La morte nel testo sveviano è sempre rappresentata da un tessuto fonico di affanno, rantolo, delirio, singulti, che minuziosamente il narratore tenta di tradurre in parole. Il racconto dell'agonia rappresenta la sconfitta dell'artificiosità del linguaggio, che insegue a fatica quel suono disarticolato della vita. L'agonia di Amalia non è diversa da quella di Carolina, del padre di Zeno, di Copley, o dei tanti personaggi dei racconti. Nei suoni scomposti dell'agonia il segreto della vita trova un linguaggio più con-

sono, opposto alle pretese razionalizzanti delle parole.³⁴

La rappresentazione della morte, la sconfitta del linguaggio verbale, lascia spazio dunque a un altro livello espressivo del testo, composto da suoni e immagini. Amalia che muore è ferma in un grido senza suono che le procura l'unico possibile sguardo ammirato dell'artista Balli: «Pareva la rappresentazione plastica di un grido violento di dolore» (S 495).³⁵ La

³⁴ Il motivo dello svelamento del segreto della vita nella morte è chiaramente espresso nel racconto *La morte*, in cui il protagonista Roberto applica nei confronti della moglie Teresa una sorta di 'pedagogia della morte': «Resta tranquilla con me a guardarmi e ad apprendere». (idem, *La morte*, in *I racconti cit.*, p. 287). È quasi la stessa frase con cui si chiude la vita di Ettore Schmitz nell'ospedale di Motta di Livenza: «Fioi, guardè come che se mori» (cfr. E. Ghidetti, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Roma 1992, p. 4).

Un confronto testuale, necessariamente decurtatorio, tra i diversi episodi in cui il topos sveviano dell'agonia si manifesta, servirà a evidenziarne le costanti, ovvero il protagonismo dei suoni come testo-altro che le parole tentano di rendere proprio. L'agonia di Amalia: «Emilio s'assise di nuovo al tavolo. Si scosse terrorizzato: Amalia non respirava più. Anche la signora Elena se n'era accorta e si era rizzata. L'ammalata guardava sempre con gli occhi spalancati la parete, e qualche istante appresso riprese a respirare. I primi quattro o cinque respiri parvero di persona sana, e Emilio ed Elena si guardarono sorridendo pieni di speranza. Ma ben presto quel sorriso morì loro sulle labbra, perché il respiro di Amalia andò accelerandosi, per appesantirsi poi e quindi cessare di nuovo. La sosta questa volta durò tanto ch'Emilio dallo spavento gridò. Il respiro riprese come prima, calmo per breve tempo, e poi subito affannoso vertiginosamente. [...] Ben presto al respiro s'unì il rantolo, un suono che pareva un lamento, proprio il lamento di quella persona dolce che moriva» (S 497-500). La morte di Carolina: «[...] Alfonso le trovò la voce mutata, il timbro più profondo e meno sonoro. Questa voce era interrotta dalla respirazione frequente e insufficiente, ma l'ammalata sembrava non ne soffriva. In un istante di lucidezza disse con voce angosciata che moriva. [...] Furono le sue ultime parole. L'affanno si mutò in rantolo» (V 237-238). L'agonia di Copler nella *Coscienza di Zeno*: «il povero Copler col suo rantolo, dal ritmo tanto esatto, misurava il suo ultimo tempo. La sua respirazione rumorosa era composta da due suoni: esitante pareva quello prodotto dall'aria ch'egli ispirava, precipitoso quello che nasceva dall'aria espulsa. Fretta di morire? Una pausa seguiva ai due suoni ed io pensai che quando quella pausa si fosse allungata, allora si sarebbe iniziata la nuova vita» (CZ 701). I percorsi sonori e i ritmi del respiro, definiti dallo Zeno narratore la «meditazione sul suo affanno», sono ovviamente rilevati anche nel racconto della morte del padre: «Il suo gemito era cessato, ma la sua insensibilità era assoluta. Aveva una respirazione frettolosa, che io, quasi inconsciamente, imitavo. Non potevo respirare a lungo su quel metro e m'accordavo delle soste sperando di trascinare con me al riposo anche l'ammalato. Ma egli correva avanti instancabile. [...] Molto prima dell'alba la sua respirazione mutò di ritmo. Si raggruppò in periodi che esordivano con alcune respirazioni lente che avrebbero potuto sembrare di uomo sano, alle quali seguivano altre frettolose che si fermavano in una sosta lunga, spaventosa, che a Maria e a me sembrava l'annuncio della morte. Ma il periodo riprendeva sempre circa eguale, un periodo musicale di una tristezza infinita, così privo di colore. Quella respirazione che non fu sempre uguale, ma sempre rumorosa, divenne come una parte di quella stanza. Da quell'ora vi fu sempre, per lungo e lungo tempo!» (CZ 546-547).

³⁵ Il topos del grido senza suono ricorre significativamente nel racconto di morte, ad esempio in *Una vita*: «La bocca era spalancata ma non per gridare. Sembrava aperta per un lungo sbadiglio» (V 238). Nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* il vecchio colpito dall'angina «urlava e lo sapeva perché lo sforzo di farsi sentire gli ledeva la gola, ma non sentì con certezza il suono che emetteva» (*I racconti cit.*, p. 422).

morte assolutizza il corpo e il suono, sottolineando la falsità del linguaggio con una silenziosità imperiosa.

L'immagine della morte è bastevole ad occupare tutto un intelletto. Gli sforzi per trattenerla o per respingerla sono titanici, perché ogni nostra fibra terrorizzata la ricorda dopo averla sentita vicina, ogni nostra molecola la respinge nell'atto stesso di conservare e produrre la vita. Il pensiero di lei è come una qualità, una malattia dell'organismo. La volontà non lo chiama né lo respinge (S 500).

L'ultima modalità del linguaggio che vogliamo segnalare all'interno di *Senilità* è proprio quella dell'immagine. Si è già detto come essa sia operante in relazione al personaggio di Angiolina, tutto risolto in pura visività. Ma, più in generale, *Senilità* è il testo in cui si fa maggiormente percepibile lo scarto tra immagine e parola, tra visività e dicibilità. E l'immagine è sempre portatrice di sospensione del logos.

Ne è ulteriore prova la teoria e la pratica artistica dello scultore Stefano Balli, personaggio scisso tra il ruolo attanziale di antagonista virile e vincente, e un ruolo più 'teorico', di riflessione artistica. Con le sue statue – emblema stesso di silenziosità – egli persegue un «ideale di spontaneità» (S 335), e mira a un 'non finito' che moltiplica e apre le possibilità interpretative. La teoria artistica del Balli è tutta risolta in una assolutizzazione dell'immagine, come antitesi del logos.³⁶ Angiolina diventa per lui il soggetto ideale, perché la sua visività prepotente contrasta e ambigua ogni lettura. Nel suo essere pura visività, la donna personifica l'ideale artistico del Balli, tanto che egli la tratta alla stregua di un'immagine, illuminandola col cerino, criticando il suo naso, o trasformando il suo nome in «Giolona» per la sua «statura da granatiere» (S 370).³⁷

Il tipico antagonismo sveviano tra i due personaggi maschili, trova così in *Senilità* una nuova e più profonda modulazione. L'antitesi tra Stefano e Emilio si fonda sul conflitto incarnato dai due personaggi tra la ca-

³⁶ «Scopriva che nel defunto scultore l'artista era esistito fino all'abbozzo e che l'accademico era sempre intervenuto a distruggere l'artista, dimenticando le prime impressioni, il primo sentimento per non ricordare che dei dogmi impersonali: i pregiudizi dell'arte» (S 377). Anche la scultura di Angiolina riproporrà i modi del non-finito: «Il Balli spiegò anche la forma che voleva. La base sarebbe rimasta grezza e la figura sarebbe andata affinandosi in su fino ai capelli» (S 455).

³⁷ La motivazione onomastica di Stefano è opposta a quella di Emilio. Se «Giolona» è appellativo della fisicità, «il disprezzo stesso fatto suono» (S 370), il nome «Ange» nasce al contrario da suggestioni culturali, da una «sentimentalità da letterato» (S 342), ed è legato alla metafora esistenziale dell'annuncio (ἀγγελος).

pacità di leggere nell'immagine l'immediata verità dei fatti, e la distorsione dell'interpretazione.

III. Immagine, suono, racconto

Lo scarto tra immagine e racconto nella "Coscienza" e nelle «Continuazioni»

L'immagine nel testo sveviano è spesso più eloquente delle parole. O meglio, tra immagini e parole si instaura un gioco di traduzione imperfetta e necessariamente menzognera. Disseminate nel racconto, le allegorie producono una sosta della verbalizzazione e un accesso immediato alla verità del personaggio. Già in *Una vita* Alfonso si fermava a ammirare un quadro in casa Maller che simbolizza in maniera lampante la sua condizione esistenziale e il suo destino:

Rimase colpito dinanzi a un quadro che non rappresentava altro che una lunga via appena segnata attraverso terreno sassoso. Non v'era alcuna figura; sassi, sassi e sassi. Il colore era freddo e la via sembrava perdersi all'orizzonte. Una mancanza di vita sconsolante (V 25).³⁸

Emilio, intellettualmente più consapevole, elabora da solo l'immagine che visualizza la propria vicenda, e che già ne delinea l'esito:

³⁸ La pregnanza semantica di questa immagine viene confermata da una sua duplicazione nel paesaggio in cui Alfonso si imbatte al suo arrivo al paese: «L'autunno aveva già spogliata la valle e così nuda tradiva la vicinanza della regione dei sassi. La campagna non aveva il colore bruno della terra fertile, umida, ma era sbiancata dalla presenza della pietra bianca che pochi chilometri più in giù o anche più in su signoreggiava. Nei campi più vicini si vedevano i piccoli sassi misti alla terra [...] Di là dal villaggio vedeva biancheggiare la punta del colle di sassi, una cupola regolare senza case e senza vegetazione, alla sua destra un piccolo bosco di pini giovani piantato per lottare con una plaga di sassi» (V 206).

Non sarà poi privo di significato il fatto che il quadro sia stato regalato ai Maller da Macario, che così conferma la sua funzione di 'svelatore' dell'interiorità di Alfonso: «L'unico quadro buono che abbiano in casa l'ho comprato io, una via attraverso a sassi. - L'ho visto, magnifico! - esclamò Alfonso» (V 35-36).

Altra grande allegoria esistenziale in *Una vita* è l'immagine del viaggiatore smarrito nel paese sconosciuto: «Ad una stazione intermedia udi delle voci di persone che litigavano. Guardò dallo sportello e vide un individuo vestito molto male che con un solo balzo usciva da un carrozzone. Ne era stato gettato fuori, e il conduttore raccontò ad Alfonso che per bontà non lo si era fatto arrestare. Quando il treno si mosse, il povero diavolo era ancora al medesimo posto pulendo con la manca il cappello logoro che nel salto gli era caduto a terra. Guardava dietro al treno con intenso desiderio. Che cosa avrebbe fatto in quel villaggio nel quale capitava per caso e ove non conosceva nessuno?» (V 252).

Amante delle immagini, egli vedeva la propria vita quale una via diritta, uniforme, traverso una quieta valle; dal punto in cui egli aveva avvicinata Angiolina la strada si torceva, deviava per un paese vario d'alberi, di fiori, di colli. Era un piccolo tratto e si ridiscendeva poi a valle, alla facile via piana e sicura, resa meno tediosa dal ricordo di quell'intervallo incantevole, colorito, fors'anche faticoso (S 351).

Su queste immagini il testo sveviano edifica una trama verbale, consapevole di una coincidenza imperfetta tra i due livelli. Come nel gioco infantile che prelude alla costruzione del linguaggio personale, il narratore sembra inventare le didascalie della scena e elaborarle poi in racconto.³⁹

Per rintracciare una *mise en abîme* di questa situazione, dobbiamo fare un salto fino agli ultimi scritti di Svevo. In una delle «*Continuazioni*» della *Coscienza di Zeno*, *Le confessioni del vegliardo*, Zeno sembra alludere al segreto della narrazione come appropriazione verbale – e falsificazione necessaria – dell'immagine che la origina. Tra l'immagine e il racconto di essa, così come tra sogno e narrazione, o tra fatto e interpretazione coscienziale, si stabilisce uno scarto, motivo proprio e qualificante della scrittura.⁴⁰ L'episodio emblematico vede il vecchio Zeno acquistare

³⁹ Italo Calvino racconta così il proprio apprendistato narrativo, come esercizio infantile di associazione tra immagine e parole: «Naturalmente si tratta d'una pedagogia che si può esercitare solo su se stessi, con metodi inventati volta per volta e risultati imprevedibili. [...] Il mio mondo immaginario è stato influenzato per prima cosa dalle figure del «Corriere dei Piccoli», allora il più diffuso settimanale italiano per bambini. Parlo d'una parte della mia vita che va dai tre ai tredici, prima che la passione per il cinema diventasse per me una possessione assoluta che durò per tutta l'adolescenza. Anzi, credo che il periodo decisivo sia stato tra i tre e i sei anni, prima che io imparassi a leggere. [...] Comunque io che non sapevo leggere potevo fare benissimo a meno delle parole, perché mi bastavano le figure. [...] Passavo le ore percorrendo i cartoons d'ogni serie da un numero all'altro, mi raccontavo mentalmente le storie interpretando le scene in diversi modi, producevo delle varianti, fondevo i singoli episodi in una storia più ampia, scoprivo e isolavo e collegavo delle costanti in ogni serie, contaminavo una serie con l'altra, immaginavo nuove serie in cui personaggi secondari diventavano protagonisti. Quando imparai a leggere, il vantaggio che ricavai fu minimo [...]. Comunque io preferivo ignorare le righe scritte e continuare nella mia occupazione favorita di fantasticare *dentro* le figure e nella loro successione. Questa abitudine ha portato certamente un ritardo nella mia capacità di concentrarmi sulla parola scritta (l'attenzione necessaria per la lettura l'ho ottenuta solo più tardi e con sforzo), ma la lettura delle figure senza parole è stata certo per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine» (I. Calvino, *Visibilità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988, pp. 92-93).

⁴⁰ Si sa che Svevo, soprattutto nella seconda fase della sua scrittura, utilizza spesso il pretesto onirico della narrazione. I sogni si inseriscono nella trama del racconto perlopiù adducendo elementi di dubbio e di inquietudine nella falsa coscienza dei protagonisti. Tuttavia bisogna rilevare che Svevo ha una consapevolezza pienamente novecentesca dello scarto essenziale tra il linguaggio dell'incoscienza e quello razionalizzante che racconta il sogno. Si legge ad esempio in *Corto viaggio sentimentale*: «Chissà poi se il sogno fu proprio quello che il signor Aghios ricordò. Quando ci si desta da un sogno, subito interviene la mente analizzatrice per connetterlo e

uno dei quadri astratti e incomprensibili del figlio Alfio, per attestargli una stima in verità molto dubbia. Di questa immagine Zeno comincia progressivamente a impossessarsi attraverso una lettura che finisce per modificare l'immagine stessa:

Lo guardai dapprima con ira, poi con compatimento incominciando a intendere quello che Alfio aveva voluto fare e infine con ammirazione scoprendo tutt'a un tratto ch'egli veramente aveva fatto qualche cosa.

Intanto era evidente che Alfio aveva voluto fare una collina. Non v'era dubbio. I colori non s'erano alterati né per la lontananza né per l'altezza ma quando compresi e amai quel dipinto arrivai veramente a conclusioni che mutavano tutto l'aspetto dell'aria di questo mondo. Sulla collina erano state costruite o si aveva avuto l'intenzione di costruire tre file di case parallele. E studiando ebbi il sentimento gradevole di collaborare attivamente con Alfio. Dipingevo anch'io. In basso la via era segnata da qualche pennellata di colore viola. Non era il solito colore del suolo. Ma insomma era facile intendere che quello doveva essere il suolo. Al di sopra c'era la prima fila di costruzioni: Un lungo muricciolo giallo e in un canto una sola casa, con la sua parte più alta gialla anch'essa, di sotto lasciata nuda bianca, il colore della carta. Ma questa casa era la più abitabile di tutte. [...] E c'erano poi altre due file di case divise dallo stesso color violaceo che per la distanza, cioè per esser visto meglio si rinforzava. Ma che case, mio Dio! C'era dentro tutta la compassione di un poeta per delle povere case derelitte, un pianto contenuto. Quasi tutte le mura erano perpendicolari ma le case mancavano di finestre e dove le avevano erano decisamente nere e informi proprio per denotare che quelle povere finestre mancavano di persiane e anche di lastre. Invece che riverberare la luce di fuori, ne usciva la tetra oscurità dell'interno.

Non si ha un'idea come ci si possa abituare a tutto a questo mondo. Io amai quel quadro [...]. Popolai quelle case. Nella casa domenicale misi dei padroni rozzi come la loro abitazione che sfruttavano gli abitanti delle case dalle finestre nere (C 935-937).⁴¹

completarlo. È come se volesse fare una lettera da un dispaccio. Il sogno è come una sequela di lampi e per farne un'avventura bisogna che il lampo divenga luce permanente e sia ricostituito anche quando non si vide perché non illuminato. Insomma il ricordo del sogno non è mai il sogno stesso. È come una polvere che si scioglie» (*I racconti cit.*, p. 406). Sul sogno in Svevo si veda G. Savoca, *Svevo e Freud: a proposito del sogno*, in *Scrittura e società*, Roma 1985, pp. 373-380, e due interventi compresi in N. Merola e C. Verbaro (a cura di), *Il sogno raccontato*, Atti del Convegno, Rende 12-14 novembre 1992, Vibo Valentia 1995; G. Luti, *I sogni del «Vegliardo»*, pp. 209-16, e S. Briosi, *Il sogno raccontato da Svevo*, pp. 217-222.

⁴¹ Non sarà un caso che in tutte le tre immagini allegoriche qui riportate - il quadro di Alfonso e quello di Zeno, la visione di Emilio - siamo davanti a dei paesaggi privi di figure umane. Ciò viene sottolineato sia dal narratore di *Una vita* («Non v'era alcuna figura»), sia da Zeno («Popolai quelle case»). Cioché il motore narrativo di quelle immagini prima statiche sembra essere l'invenzione dei personaggi, l'inserito nel quadro della figura umana e delle sue trame di vita. Lo scarto tra immagine e racconto è scarto tra fissità dell'inorganico e movimento della vita umana: un tema che riporta alla mente il tono dei saggi di Svevo dedicati alla ricerca dello specifico umano di contro all'appiattimento biologista della scienza positivista, *L'uomo e la*

Dalla *Coscienza* in poi, Zeno diventa lettore, interprete, narratore di se stesso. Così come lo scrittore Svevo, secondo la preziosa testimonianza della lettera a Montale, 'fa il verso' a Zeno,⁴² allo stesso modo lo Zeno narratore falsifica i quadri, le immagini, i ricordi della propria vita, traducendoli in racconto. Il ripercorrimto autobiografico diventa per lo Zeno narratore esercizio di libera affabulazione, nel quale egli finisce per scoprire e teorizzare proprio la natura mistificatoria del linguaggio. Così Zeno traduce in risorsa liberatoria e in autoidentificazione proprio quello che Alfonso e Emilio avevano accusato come scacco. Se nei primi due romanzi spettava al narratore segnalare nei propri personaggi il problema di un linguaggio impotente a significare la vita, ora il protagonista si fa esso stesso soggetto di manipolazione linguistica. Dunque il passaggio alla prima persona fa di Zeno un parlante portatore in proprio di tale scissione tra realtà e traduzione verbale.⁴³

L'inattendibilità dello Zeno narratore è stata esaurientemente indagata e provata dalla critica degli ultimi vent'anni.⁴⁴ Ai risultati già acquisiti

teoria darwiniana e La corruzione dell'anima, in *Racconti, Saggi* cit., pp. 637-640 e 641-643.

⁴² *La coscienza di Zeno* « è un'autobiografia e non la mia [...]. E procedetti così: Quand'ero lasciato solo cercavo di convincermi d'essere io stesso Zeno. Camminavo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie» (Svevo, lettera a Montale del 17.2.1926, in *Carteggio con James Joyce, Emilio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Valerio Jahier*, a cura di B. Maier, Milano 1978, p. 144).

⁴³ Su tale passaggio di modalità dell'enunciazione si veda l'analisi di G. Baldi, *Da "Senilità" alla "Coscienza": inattendibilità del personaggio focale e inattendibilità dell'io narrante*, in *Svevo scrittore europeo* cit., pp. 325-351: «Alla patologia di Zeno, da cui deriva la sua inattendibilità come personaggio focale e come voce narrante, non si contrappone una oggettiva visione 'giusta' delle cose da parte dell'autore implicito. [...] La scomparsa del narratore eterodiegetico e dell'autore implicito come termini di riferimento di un giudizio fisso e univoco è uno dei segni inequivocabili di un'apertura della visione del reale, e di conseguenza delle strutture narrative, che, come la critica ha ormai definitivamente messo in chiaro, colloca a pieno diritto la *Coscienza di Zeno* nell'ambito della grande avanguardia novecentesca. Viceversa, l'impostazione eterodiegetica del racconto in *Una vita* e *Senilità*, con la presenza di una voce narrante ancora 'autorale', come punto di riferimento fisso per il lettore e fonte di una 'verità' oggettiva, è indubbiamente un residuo non solo del romanzo naturalistico, ma più in generale della tradizione narrativa ottocentesca» (pp. 349-350).

⁴⁴ Si veda innanzitutto il celebre libro di M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino 1975, che per primo ha analizzato le modalità del discredito della parola di Zeno (stessa chiave interpretativa sarà in idem, *Confessarsi è mentire*, in *La cicatrice di Montaigne*, Torino 1992, pp. 179-199). Due saggi importanti sulla natura della parola di Zeno, accomunati da una messa in discussione della valenza psicoanalitica del romanzo, sono quelli di F. Petroni, *La vicenda della «Coscienza»*, in *L'inconscio e le strutture formali. Saggi su Italo Svevo*, Padova 1979, pp. 63-85 e di S. Blazina, "Prefazione", "Preambolo", "Psico-analisi": scrittura letteraria e psico-analisi nella «Coscienza di Zeno», «Otto/Novecento» V (1), 1981, pp. 201-222. De-

dalla critica, vogliamo solo aggiungere la considerazione che tale inattendibilità rappresenta l'esito di quello scacco del linguaggio che i personaggi sveviani hanno fin qui esperito.

La materia dichiaratamente autobiografica della *Coscienza di Zeno*, segnalata ulteriormente dal pretesto autoanalitico, rende più estrema e più evidente la discrepanza tra quella che si intuisce essere la verità dei fatti e il discorso di Zeno. La sua notissima affermazione, «ricordo tutto ma non intendo niente» (CZ 535), può essere assunta a paradigma di questa impossibile veridicità del racconto. Lungi da ogni fedeltà alla trama reale del proprio vissuto, la parola la manipola e la reinventa.

Lo Zeno narratore della *Coscienza* sta davanti ai propri ricordi con la stessa attitudine con cui lo incontreremo leggere il quadro di Alfio: l'ironico piacere della falsificazione necessaria. Tanto più che uno scambio sinonimico tra 'vedere' e 'ricordare' fonda il romanzo: il ricordo si presenta sempre allo Zeno che scrive come immagine da inseguire, e l'atto stesso del ricordare diventa un «vedere»:⁴⁵

Vedere la mia infanzia? Più di dieci lustri me ne separano e i miei occhi presbiti forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d'ogni genere, vere alte montagne: i miei anni e qualche mia ora (CZ 510).

Vedere ciò che è lontano, dunque: lo Zeno narratore istituisce la metafora della presbiopia, che garantisce la messa a fuoco dell'oggetto attraverso il suo distanziamento. La distanza tra tempo della storia e tempo del racconto è anche distanza tra immagine e discorso. La distanza giustifica la manipolazione del ricordo, la rottura del vincolo di verità tra immagine e racconto.

Nel corso della propria stessa narrazione, Zeno sembra rendersi sempre più consapevole dell'impossibile fedeltà delle parole al ricordo, del presente al passato, del discorso alle immagini. Possiamo sintetizzare in tre tappe questo percorso. Nel *Preambolo* Zeno tenta diligentemente di visualizzare e interpretare le «immagini bizzarre» della propria vita, se-

cisivo nell'affermare la connotazione puramente linguistica anziché psicologica di Zeno, è il saggio di C. Benedetti, *La piccola rivoluzione copernicana di Zeno*, in *La soggettività nel racconto. Proust e Svevo*, Napoli 1984, pp. 101-126. Si veda poi la recente monografia di G. Savelli, *L'ambiguità necessaria. Zeno e il suo lettore*, Milano 1998.

⁴⁵ Cfr. G. Contini, *Il romanzo inevitabile. Temi e tecniche narrative nella "Coscienza di Zeno"*, Milano 1983.

condo le prescrizioni del dottor S.: «una locomotiva che sbuffa», «un bambino in fasce»:

ma perché dovrei essere io quello? Non mi somiglia affatto e credo sia invece quello nato poche settimane or sono a mia cognata (CZ 511).

Lo scarto tra l'inventario delle immagini e la narrazione avviene all'inizio del capitolo successivo, *Il fumo*: «Il dottore al quale ne parlai mi disse d'iniziare il mio lavoro con un'analisi storica della mia propensione al fumo» (CZ 512). Il capitolo segna il passaggio a una diversa modalità di racconto, non più vincolato dall'obbligo di fedeltà alle immagini. Il fumo, con la sua diretta allusività a una dispersione dei significati, diventa motivo organizzativo della narrazione: anziché procedere per associazioni e interpretazioni di immagini, essa verrà a configurarsi come esercizio di libera affabulazione.⁴⁶ Lo scarto qui segnato tra «registrazione del flusso coscienziale, in poltrona, e composizione letteraria, al tavolo»,⁴⁷ è non solo scelta di strategia narrativa, ma anche individuazione di una qualità specifica della letteratura. Lunghi dall'essere neutrale strumento di lettura del vissuto, essa ne è agente di manipolazione. In ciò la scrittura afferma la propria autonomia e il proprio valore. Zeno, e con esso Svevo, negando ogni strumentalità alla scrittura, finisce per negare anche l'assunto di base della psicoanalisi, ovvero la terapeuticità del discorso. La scrittura non ridà la salute, ma «persuade» alla salute; la parola non guarisce la malattia della vita, non «intende» il «ricordo», bensì lo mani-

⁴⁶ Il fumo è connesso alla libertà delle associazioni e dell'affabulazione. Una situazione analoga si ritrova all'inizio di *Corto viaggio sentimentale*. Aghios, separatosi momentaneamente dalla moglie nella stazione di Milano da dove sta per partire, medita sulla sua vita e sul significato del viaggio come ricerca della «vita intensa» (p. 324). Il fumo di una locomotiva lo induce alla fantasticherie e alla narrazione di sé, bruscamente interrotta dall'arrivo della moglie, principio della realtà (cfr. *I racconti* cit., p. 329). D'altra parte nel saggio *Echi mondani*, del 1890, Svevo aveva teorizzato il senso della dissipazione connesso al fumo: «Il fumatore è prima di tutto un sognatore, è il più immediato effetto del suo vizio che lo rende tale; un sognatore terribile che si logorerà l'intelligenza in dieci sogni e si ritroverà con l'aver notata una sola parola. I sogni saranno arditi e geniali, ma lasceranno una traccia sproporzionatamente piccola in confronto al loro volume; sarà stato sognato un mondo e tracciata una nube, sognate una tragedia e un'epopea e fissato un verso. Il sognatore non è mai conseguente a sé stesso perché il sogno porta lontano e non in linea retta mentre la persona conseguente a sé stessa si muove in uno spazio più ristretto e simmetrico» (*Racconti, saggi* cit., p. 621).

⁴⁷ Blazina, «Prefazione» cit., p. 207. Sul fumo come motivo organizzatore del testo, si veda M. Anderson, *The private tool of writing: autobiographical fictions in the work of Italo Svevo*, «Stanford Italian Review» III (2), 1983, pp. 273-289.

pola o, addirittura, lo inventa. Forte della propria scoperta dell'autonomia del racconto, Zeno può teorizzare, nell'ultimo capitolo del romanzo, *Psico-analisi*, la rottura definitiva del nesso tra verità autobiografica e manipolazione discorsiva. La *Coscienza di Zeno* si chiude con la confessione implicita della finzionalità del proprio discorso. Il racconto della vita non è che invenzione, e le stesse immagini tradotte in parola non sono che letteratura:

È così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna. Le mie erano delle invenzioni come quelle della febbre, che camminano per la stanza perché le vediate da tutti i lati e che poi anche vi toccano. Avevano la solidità, il colore, la petulanza delle cose vive (CZ 866).

È questa la conclusione a cui giunge Zeno alla fine del suo percorso. Il nesso concettuale tra l'ultimo capitolo della *Coscienza* e le «*Continuazioni*» è strettissimo, e riguarda proprio il valore assoluto della parola e della memoria. Certo, per arrivare a questa conclusione lo scrittore Italo Svevo ha dovuto giungere a patti col proprio ideale di 'autenticità' della scrittura. Con i personaggi di Alfonso Nitti e Emilio Brentani, egli ha sperimentato l'impotenza del linguaggio a esprimere l'urgenza esistenziale, addebitando a loro carico l'illusione quanto la sconfitta. L'uso della terza persona e della narrazione non empatica ha funzionato come efficace mezzo di distanziamento di tale illusione. Al contrario, ora la sua voce può confondersi col disincanto di Zeno Cosini, e dividerne il dominio del linguaggio e la rinuncia a ogni pretesa di riproduzione e fedeltà autobiografica della scrittura. Il «borbottio» del vegliardo nelle «*Continuazioni*» dichiara, con una inedita esplicitazione teorica, l'esito della dissociazione tra vita e scrittura nel testo sveviano. La vita raccontata da Zeno è altro da quella vissuta:

Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. E so anche che quella parte che raccontai non ne è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. E ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi (C 922).

Si capisce che quando si scrive della vita la si rappresenti più seria di quanto non sia. [...] La descrizione della vita [...] si fa tanto più intensa della vita stessa. Insomma, raccontandola, la vita si idealizza (C 1016-1017).

Il vecchio Zeno riflette sulle immagini che sintetizzano il proprio vissuto e ne scopre, nella memoria, nella scrittura, un nuovo senso. L'incongruenza tra l'immagine e il suo significato, che ha sempre percorso il testo sveviano, viene ora sancita dal vegliardo.

Due brevi episodi, quello della signorina Dondi e quello del maglio, ne diventano l'emblema ultimo. Il vecchio Zeno incontra una ragazza che crede essere la figlia del suo amico Dondi. Augusta, la moglie, ride del suo errore prodotto da una rimozione del tempo: « – La figlia del vecchio Dondi a quest'ora ha la tua età. Chi dunque salutasti tu? » (C 1013). Zeno allora ripensa alla giovinetta che ha conosciuto nel passato, ed è come se la vedesse per la prima volta. La distanza, il ricordo, ne scoprono la bellezza:

Così mai la signorina Dondi mi fu tanto vicina come quel giorno in piazza Goldoni. Prima, in quel giardinetto (quanti anni addietro?) io quasi non l'avevo vista e, giovine, le ero passato accanto senza scorgerne la grazia e l'innocenza. Ora appena la raggiunsi, e gli altri vedendoci insieme si misero a ridere. Perché non la vidi non l'intesi prima? Forse nel presente ogni avvenimento è oscurato dalle nostre preoccupazioni, dal pericolo che su noi incombe? E non lo vediamo, non lo sentiamo che quando ne siamo lontani, in salvo? (C 1015).⁴⁸

Tipica dell'ultimo Svevo è l'alternanza e la reciprocità tra racconto e riflessione. Qui Zeno attribuisce la cecità del presente a un suo carattere proprio di distrazione. Come nel lontano archetipo dell'*Assassinio di via Belpoggio*, l'azione del presente è immediata e irriflessiva, e tocca poi alla coscienza comprenderla. Solo il «raccolgimento» – ovvero la successiva stasi del ricordo e della scrittura – consente di fare ordine nel passato:

Ma io qui nella mia stanzetta posso subito essere in salvo e raccogliermi su queste carte per guardare e analizzare il presente nella sua luce incomparabile. E raggiungere anche quella parte del passato che ancora non svanì. [...] Perciò lo scrivere sarà per

⁴⁸ Un episodio analogo è nel racconto *L'avvenire dei ricordi*. Solo nel ricordo il vecchio Roberto scopre la bellezza passata della signora Beer. «Eppure egli non l'aveva mai veduta bella. I suoi sensi giovanili, eccitabili, avevano cercato tutt'altra via. Perché? Il vecchio cercava indarno tale ragione e concluse: Gli uomini non sanno vedere tutto; per certe cose hanno gli occhi chiusi. Doveva essere l'avvenire che l'avrebbe informato meglio. Naturalmente l'avvenire dei ricordi! Egli doveva apprendere che il lavoro della memoria può muoversi nel tempo come gli avvenimenti stessi. Questa doveva essere un'esperienza importante sebbene non la più importante di quel delizioso lavoro ch'egli stava facendo. Riviveva proprio le cose e le persone» (*I racconti cit.*, p. 199).

me una misura d'igiene cui attenderò ogni sera poco prima di prendere il purgante.[...] Un'altra volta io scrissi con lo stesso proposito di essere sincero ed anche allora si trattava di una pratica d'igiene perché quell'esercizio doveva prepararmi ad una cura psicanalitica. La cura non riuscì ma le carte restarono. Come sono preziose! [...] Ed esse sono là, sempre a mia disposizione, sottratte ad ogni disordine. Il tempo vi è cristallizzato e lo si ritrova se si sa aprire la pagina che occorre. Come in un orario ferroviario (C 1015-1016).

L'azione falsificatrice della scrittura e della memoria è un fittizio rimettere in ordine, «come in un orario ferroviario», la sconnessione, l'irragionevolezza, la disorganicità della vita. La scrittura è strategia della distanza che consente insieme la riconnessione e la falsificazione del vissuto. «Quando la nostra memoria ha saputo levare dagli avvenimenti tutto quello che in essi poteva produrre sorpresa, spavento e disordine si può dire che essi si sono trasferiti nel passato» (C 1018). «Sorpresa, spavento e disordine» sono esattamente i caratteri che la densa materia esistenziale della scrittura sveviana affida al «raccoglimento» delle parole.

L'ultimo episodio su cui vogliamo soffermarci è emblematico della sconnessione che la scrittura e la memoria si incaricano di rimuovere:

Da quella parte scorsi una casetta ai piedi della collina e dinanzi ad essa un uomo che con colpi vigorosi di un maglio piegava su un'incudine un pezzo di ferro. E come un bambino ammirai che il suono metallico di quell'incudine arrivava al mio orecchio quando il maglio da lungo tempo s'era risollevato per prepararsi a ripetere il colpo. Vero bambino io ma anche molto infantile madre natura che inventa di tali contrasti fra la luce e il suono.

Quella gioia di quei colori e di quella solitudine fu ricordata da me lungamente e perciò il dissidio fra il mio orecchio e il mio occhio anche. Poi intervenne la serietà del ricordo, la logica della mia mente a correggere i disordini della natura, e quando ora ripenso a quel maglio, immediatamente come esso raggiunge l'incudine sento echeggiare il suono ch'esso provoca. Certo, nello stesso tempo, qualche cosa dello spettacolo si falsò. Al disordine del presente si sostituì il disordine del passato (C 1018-1019).⁴⁹

⁴⁹ In una nota del diario, Svevo riprende la metafora del maglio, sottolineando ancor più chiaramente tanto la funzione dissonante del suono, quanto quella pacificatrice e armonizzante della memoria: «Un avvenimento è sempre grezzo, disordinato, stonato. La persona più cara sta morendo e nello stesso tempo si sente il grido scomposto che sale dalla strada. Ciò diverrà musica intonata, grave, dolorosa nel ricordo. Ma l'associazione casuale quando succede stride, offende. Nel ricordo quel dato grido scomposto rievocherà il dolore della morte e diverrà esso stesso doloroso perché non è più un grido scomposto. Nel ricordo divenne una parte del canto alto che ci ammazza o ci educò. Ma l'avvenimento in se stesso non subito svela la sua estetica.

Questo ultimo «dissidio» individuato da Zeno tra immagine e suono ci sembra particolarmente significativo, perché proprio la sconnessione del suono ha sempre funzionato nel testo sveviano come metafora dell'insanabile patologia della realtà e della condizione umana.

Il paesaggio sonoro come significante della disarmonia

Nella realtà ordinariamente borghese che i personaggi sveviani percorrono, spesso la percezione della dissonanza è affidata al rilievo di un particolare fuori posto, di una breve stonatura, di un ritmo inadeguato. Suoni, timbri, voci, ritmi, si fanno spia sonora di un quasi segreto tarlo della realtà.

L'esempio più eloquente possiamo individuarlo in un episodio della *Coscienza*. Zeno, per quella sua «ipersensibilità alla gradazione delle voci umane» e ai messaggi che esse comunicano rilevata per primo da Luti,⁵⁰ nota in Ada i segni della malattia che la deturperà. Se prima della malattia la voce della donna era «seria, aliena da ogni musicalità, un po' più bassa di quella che ci si sarebbe aspettata dalla sua gentile personcina» (CZ 573), ora Zeno nota: «Restai sorpreso dal suono di quella voce. Mi parve più dolce: era un vero grido perché vi si sentiva uno sforzo, eppure rimaneva tanto dolce» (CZ 784).

In questo come in molti altri casi, la voce svela una contraddizione inquietante. A essere investiti della discrepanza tra immagine e sonorità sono soprattutto i personaggi femminili. Spesso la voce mette in discussione la prevedibilità della loro «salute», mettendone in discussione il ruolo e il senso. La bellezza aproblematica dell'immagine della donna si trova spesso a confliggere con uno stridore della sonorità. Nella *Coscienza*, dopo varie osservazioni sulla voce di Carla, musicale nel parlare e invece sgradevole nel canto, Zeno conclude: «ed una volta di più appresi che la

Tutto il nostro mondo meno quello del pensiero è molto difettoso. Guardate solo a quello che vi accade guardando a soli 100 passi di distanza un fabbro che batte l'incudine. Vedete la percossa e solo parecchi istanti appresso ne sentite il suono. È una macchina disorganizzata in qualche parte questo mondo di percosse e di suoni. Il ricordo corregge. Tutto esso fa dolcemente fondere. Ma poi l'avvenimento è tanto poco in me come un pezzo di carne che ingoiai e che sta avviandosi all'esofago» (Svevo, *Pagine di diario* cit., p. 839). Il senso della stonatura che il ricordo corregge in armonia è anche nell'episodio dell'ubriaco melomane, nella *Prefazione* delle «*Continuazioni*»: cfr. C 1020-1022.

⁵⁰ G. Luti, *Struttura e tempo narrativo nella «Coscienza di Zeno»*, in *L'ora di Mefistofele. Studi sveviani vecchi e nuovi*, Firenze 1991, p. 166.

bellezza femminile simula dei sentimenti coi quali nulla ha a che vedere» (CZ 664).⁵¹ Nella vocalità del personaggio Zeno come Svevo sembra insomma cogliere «il contrasto o la non diretta relazione tra ciò che il personaggio dice e il modo in cui ciò viene detto».⁵²

Ma, più in generale, la voce dei personaggi è metafora di una complessiva dissonanza che la scrittura sveviana si incarica di registrare e di appianare. L'aspirazione incessante di Svevo a una misura classica del linguaggio letterario e a una sua composizione narrativa, nasconde la ricerca di un antidoto all'incongruenza del reale. La scrittura non solo dà parole all'enigmatico silenzio dell'immagine, ma anche formalizza la disarmonia dei suoni. Come ci suggerisce Zeno nel racconto del maglio, la distanza del ricordo e la trama fittizia della verbalità riconnettono e associano il significante visivo a quello fonico, ricavando ordine dal disordine. I tanti suoni evocati dalla pagina sveviana rimangono però come ineludibile segnale di un pre-testo dissonante e inquieto. Il «paesaggio sonoro»⁵³ che fa da sfondo alla vicenda ha una forte valenza metaforica, ed è esso stesso significante della disarmonia. Le voci che segnalano l'imprevedibile duplicità del personaggio, i suoni involontariamente sfuggiti al controllo della razionalità, il respiro incontrollato dell'agonia che si fa spia di una sconnessione, l'aritmicità del violino di Zeno opposta alla perfezione di quello di Guido, i diversi messaggi della musica di Mozart, Schubert, Beethoven, Debussy, o delle canzonette triestine, ma anche la bora e gli scrosci di pioggia che sonoramente segnalano il pathos esistenziale di alcuni passaggi della narrazione: il tessuto fonico del testo racconta al di fuori del logico la pulsazione tragica della pagina sveviana.

È ancora il vecchio Zeno a interpretare la traccia metaforica dei suoni, leggendo nella voce umana il segno della discordanza:

E ritornai pensieroso al mio grammofono. Nella nona sinfonia ritrovai gli organi in collaborazione e in lotta. In collaborazione nei primi tempi, specie nello scherzo

⁵¹ La voce dei personaggi femminili produce stupore. Nella *Coscienza* l'appariscente bellezza di Carmen, l'amante di Guido, male si associa al tono basso della sua voce: «Curioso! Quella figura alta, slanciata e tanto armonica, produceva una voce roca. Non seppi celare la mia sorpresa» (CZ 759). Uguale è lo stupore di Alfonso alle prime parole di Annetta: «La voce di Annetta meravigliò Alfonso; se l'era aspettata meno dolce in un organismo tanto forte» (V 27).

⁵² R. Favaro, «Ma l'orecchio suo è del poeta e del musicista». *La musica nei romanzi di Italo Svevo*, «Musica / Realtà» X (28), 1989, p. 69.

⁵³ Cfr. R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Milano 1985.

ove persino ai timpani è concesso di sintetizzare con due note quello che intorno ad essi tutti mormorano. La gioia dell'ultimo tempo mi parve ribellione. Rude, di una forza ch'è violenza con lievi, brevi rimpianti ed esitazioni. Non per nulla è intervenuta nell'ultimo tempo la voce umana, il suono meno ragionevole in tutta la natura (C 1003-1004).

A conferma della teoria di Zeno, i suoni prodotti dai personaggi costituiscono l'ambiguo significante fonico della patologia che è inscritta nel destino umano, e che contraddice l'apparente salute dell'individuo. Tra questi – si pensi ai tanti fonemi strozzati nella pre-verbalità di Alfonso Nitti, o al «suono d'angoscia» emesso da Angiolina abbandonata da Emilio⁵⁴ – il più significativo ci sembra quel «gemito» sfuggito al sogno di Giacomo Bacis in *Corto viaggio sentimentale*, che Aghios definirà acutamente «un suono d'intimità».⁵⁵ Quel suono è l'antitesi della chiacchiera vuota e formale dell'altro compagno di viaggio, il ragioniere Borlini, e rappresenta l'autenticità comunicativa e la condivisione che Aghios cerca col suo viaggio, metaforicamente oltre i confini delle convenzioni sociali:

Il signor Aghios continuò a guardarlo. Oh! quanto avrebbe desiderato di poter lenire il primo dolore in cui s'imbatteva in quel suo viaggio. Un gemito, poi, è il suono più familiare che un uomo possa indirizzare ad un altro. Lo s'intende subito. È più intelligibile di una parola, perché sfuggito all'organismo che lo formò e non lo volle come tutte le sue funzioni. Così il polmone respira e il cuore batte. E il suono va direttamente al cuore degli altri che sanno anch'essi formarlo e perciò l'intendono. [...] Se si doveva guardare con diffidenza un uomo che gemeva, allora si faceva meglio di restare celato fra le proprie pareti e non muoversi. Sentire un gemito e diffidare? Solo diffidare? Era proprio come chi si mette a correre sentendo chiamare aiuto, perché il grido è in sé un avvertimento di pericolo.⁵⁶

Il gemito di Bacis è uno dei tanti casi in cui un suono consente l'accesso a un dolore altrimenti nascosto o rimosso. Nell'*Avvenire dei ricordi*, ad esempio, l'accesso alla memoria d'infanzia è dato dal suono del re-

⁵⁴ «Ma, sempre camminando con lo stesso aspetto di risolutezza, egli rimpiangeva amaramente di non poter vederla più a lungo nel dolore. Nelle orecchie gli si ripercoteva il suono d'angoscia ch'ella aveva emesso al vederlo allontanarsi, ed egli l'ascoltava per imprimerselo sempre meglio nella memoria. Bisognava conservarlo. Era stato il maggior dono ch'ella gli avesse fatto» (S 398).

⁵⁵ Idem, *Corto viaggio* cit., p. 353.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 353-354.

spiro del facchino zoppo: «Fortunata l'ora che può essere individuata da un particolare qualunque anche se non poté avere importanza alcuna. Lo zoppo trasportando i tanti bagagli giù per l'erta faceva sentire il suo respiro affannoso. Forse fu visto e ricordato per tale sua sonorità».⁵⁷ Allo stesso modo l'immagine della «locomotiva che sbuffa» (CZ 511), per analogia sonora col respiro dell'agonia, si riconnetterà per Zeno col ricordo della morte del padre:

Scrivendo, anzi incidendo sulla carta tali dolorosi ricordi, scopro che l'immagine che m'ossessionò al primo mio tentativo di vedere nel mio passato, quella locomotiva che trascina una sequela di vagoni su per un'erta, io l'ebbi per la prima volta ascoltando da quel sofà il respiro di mio padre (CZ 547).

Il suono, a differenza delle parole, è portatore di una valenza di verità proprio perché appartiene alla sfera della corporeità. La tematica della scissione tra corpo e parola è in Svevo molto ricorrente: e basti pensare alla malattia di Alfonso in *Una vita*.⁵⁸ La corporeità dei personaggi, compressa e negata dal linguaggio, trova la sua espressione nell'invenzione di un tessuto fonico. Il corpo parla attraverso i suoni più che attraverso le parole, e spesso la sconnessione dei suoi ritmi vitali e delle sue manifestazioni foniche ne segnala l'appartenenza a un'area di patologia. È soprattutto il respiro dell'agonia, l'abbiamo già visto parlando di Amalia in *Senilità*, a alludere con la disarmonia dei suoni alla perdita dell'«interezza».⁵⁹ La malattia è sconnessione tra organo e funzione, ovvero perdita di integrità, segnalata sonoramente dalla disarmonia del respiro, dalle sue brusche accelerazioni e dagli improvvisi rallentamenti. Nei *topoi* ricorrenti del racconto di agonia, il suono scomposto dell'affanno, il grido

⁵⁷ Idem, *L'avvenire dei ricordi* cit., pp. 197-198.

⁵⁸ «Stanchezza? Somigliava meglio a nausea. Lentamente il suo lavoro di giorno in giorno aumentava, ma in qualità di poco o nulla mutava. In un'intera giornata egli aveva da costruire uno o due periodi; aveva invece da copiare innumerevoli cifre, ripetere innumerevoli volte la medesima frase. Verso sera la mano, l'unica parte del suo corpo veramente stanca, si fermava, l'attenzione non stimolata si distraeva e qualche volta doveva gettare la penna e lasciare il lavoro, per una nausea da persona che ha preso di troppo di un solo cibo. Non era mai a giorno con i suoi lavori e al suo malessere si aggiungeva l'inquietudine» (V 54).

⁵⁹ La frequenza e la centralità dell'aggettivo «intero» nel testo sveviano, segnala l'esistenza di un sotterraneo mito dell'integrità della condizione umana, psichica e esistenziale. Basti pensare all'esortazione del dottor S. nella *Coscienza di Zeno*: «Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero» (CZ 512).

senza suono, è ancora il livello fonico a farsi metafora di disarmonia e di patologia.

Ai suoni spetta dunque segnalare la malattia dell'individuo, che sia essa degenerazione patologica o condizione intrinseca del vivere.

Già nel racconto *Lo specifico del dottor Menghi*, Svevo identifica l'intervento della scienza con la manipolazione dei ritmi vitali. I due farmaci prodotti dallo scienziato, lo stimolante «alcole di Menghi» e il moderatore «Annina», agiscono in maniera opposta sul nesso intensità-durata della vita. Il primo, una scoperta «che abbreviava la vita ma la rendeva intensa», produce emozioni e movimenti rapidi e bruschi, ritmi «intensi e brevi»; il secondo, che verrà sperimentato sulla madre per modificare i ritmi del suo «cuore colpito da esuberanza di vita», produce attenuazione della vitalità, lentezza, ottundimento.⁶⁰ I due opposti modelli di alterazione del ritmo vitale avranno un'ampia eco nel catalogo delle patologie sveviane, e saranno definiti da Zeno nella *Coscienza* «gozzo» e «edema».

Il morbo di Basedow da cui è colpita Ada suggerisce a Zeno una catalogazione degli organismi in base proprio al loro ritmo vitale:

Ma di Basedow vissi sol io! Mi parve ch'egli avesse portate alla luce le radici della vita la quale è fatta così: tutti gli organismi si distribuiscono su una linea, ad un capo della quale sta la malattia di Basedow che implica il generosissimo, folle consumo della forza vitale ad un ritmo precipitoso, il battito di un cuore sfrenato, e all'altro stanno gli organismi immiseriti per avarizia organica, destinati a perire di una malattia che sembrerebbe di esaurimento ed è invece di poltronaggine. Il giusto medio fra le due malattie si trova al centro e viene designato impropriamente come la salute che non è che una sosta. E fra il centro ed un'estremità – quella di Basedow – stanno tutti coloro ch'esasperano e consumano la vita in grandi desiderii, ambizioni, godimenti e anche lavoro, dall'altra quelli che non gettano sul piatto della vita che delle briciole e risparmiano preparando quegli abietti longevi che appariscono quale un peso per la società. Pare che questo peso sia anch'esso necessario. La società procede perché i Basedowiani la sospingono, e non precipita perché gli altri la rattengono. Io sono convinto che volendo costituire una società, si poteva farlo più semplicemente, ma è fatta così, col gozzo ad uno dei suoi capi e l'edema all'altro, e non c'è

⁶⁰ Le citazioni sono tratte da idem, *Lo specifico del dottor Menghi*, in *I racconti* cit., pp. 41, 42, 58. Nel racconto è già in nuce anche la corrispondenza morale tra i due modelli: all'attenuazione dei ritmi vitali, garanzia di durata e di conservazione, si connette il significato di 'egoismo', mentre il dispendio di sé corrisponde all'«altruismo». Svevo riprenderà tali concetti soprattutto negli ultimi scritti, in cui spesso il vecchio protagonista è combattuto tra intensità e prudenza del vivere. È il dissidio di fondo che attraversa i racconti *Vino generoso*, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, *Il mio ozio*, e la commedia incompiuta *Rigenerazione*.

rimedio. In mezzo stanno coloro che hanno incipiente o gozzo o edema e su tutta la linea, in tutta l'umanità, la salute assoluta manca (CZ 789).

La salute è dunque equilibrio di ritmi vitali, armonia: un equilibrio più ipotizzabile che reale, tanto da far concludere a Zeno che «la salute assoluta manca». Metafore della salute e della malattia, ovvero della condizione umana, si inscrivono ancora una volta nell'area della sonorità: armonia, ritmo, pulsazione. Ne *Lo specifico del dottor Menghi*, la salute è simbolizzata dalla perfetta coincidenza tra ritmo biologico dell'individuo e ritmo del tempo, ovvero dalle sessanta pulsazioni al minuto di Napoleone, mito sveviano per eccellenza, «l'uomo il cui polso batteva all'unisono con l'orologio». ⁶¹

Ma armonia e regolarità del ritmo, metafore della salute, sono per Svevo piuttosto eccezione che regola. La pagina sveviana registra del ritmo umano essenzialmente l'irregolarità e la disarmonia. L'ultima celebre metafora di tale sconnessione del ritmo vitale riguarda la musica prodotta dal violino di Zeno. ⁶² Lo scarto tra l'impeccabile arte musicale di Guido Speier, «il grande Bach in persona» (CZ 620), e la disarmonia del violino di Zeno, segnerà la sfida tra i due per la conquista di Ada. Il suono prodotto da Guido è letto da Zeno come segno di salute, e dunque di vittoria, di un «organismo ritmico» (*ibidem*), mentre nella propria musica Zeno legge il marchio della malattia:

io mai arriverò a sonare in modo da piacere a chi m'ascolta. Se tuttavia continuo a sonare, lo faccio per la stessa ragione per cui continuo a curarmi. Io potrei sonare bene se non fossi malato, e corro dietro alla salute anche quando studio l'equilibrio sulle quattro corde. C'è una lieve paralisi nel mio organismo, e sul violino si rivela

⁶¹ Idem, *Lo specifico* cit., p. 43. Il destino di Napoleone equivale al mito della perfezione, immediatamente smentito dalla vita. Le parole che seguono sono scritte da Svevo immaginando la nascita del suo primo figlio: «A me venne in bocca un sapore intenso agro-dolce. Agro perché pensai che i tanti sogni da me fatti sarebbero rifatti da un altro simile a me! Anch'egli, forse, per cervello analogo al mio, avrebbe cominciato col sognarsi il destino di Napoleone e, forse - sempre per la stessa analogia -, avrebbe avuto quello di Travetti» (idem, *Epistolario, La nascita di Francesco Schmitz*, lettera dell' 8.1.97, in *Opera Omnia*, I, a cura di B. Maier, Milano 1966, p. 59).

⁶² La musica è presente diffusamente nel testo sveviano, con una funzione di «disvelatore delle crepe, dello sgretolamento interno»: «In Svevo, quasi tutti i momenti musicali sono simbolo, in ultima analisi, della fine, della decadenza in atto, dell'inettitudine a cogliere la realtà esterna con quella interna, quella più profonda dell'io» (Favaro, *Ma l'orecchio* cit., p. 58). Sull'argomento si veda anche D. Smitilli, *Svevo e la musica*, «Standford Italian Review» IX (1-2), 1990, pp. 181-190, e R. Mantovani, *Svevo e la poetica della dissonanza*, «Intersezioni» X (1), 1990, pp. 117-130.

intera e perciò più facilmente guaribile. [...] La musica che proviene da un organismo equilibrato è lei stessa il tempo ch'essa crea ed esaurisce. Quando la farò così sarò guarito (CZ 608-609).

È sempre la stonatura ritmica il segno della malattia, nella metafora del gozzo e dell'edema come in quella del violino di Zeno. La disarmonia dei suoni – sia essa quella biologica del respiro o della pulsazione, o quella musicale delle note, o l'incoincidenza tra immagine e vocalità – segnala per Svevo irrevocabilmente che «la vita attuale è inquinata alle radici» (CZ 894).

Lo Zeno vegliardo, nelle cui teorie la poetica di Svevo trova una sua limpida esplicitazione, non fa che accettare la disarmonia del reale e ribaltarla in scrittura. Nel suo studio il grammofono, un «ordigno», proprio come la scrittura stessa, prende il posto del violino. La stonatura di quei vecchi suoni, così come quella dei quadri di Alfio, viene a essere ricomposta dall'ascolto, dalla lettura, dall'interpretazione del ricordo.⁶³ E così come «il dolore ricordato non è sempre dolore»,⁶⁴ allo stesso modo la patologia e la disarmonia della vita trovano nella narrazione una mistificatoria quanto confortante misura di occultamento. Proprio come la memoria, la scrittura lavora a ricomporre il disordine dei suoni:

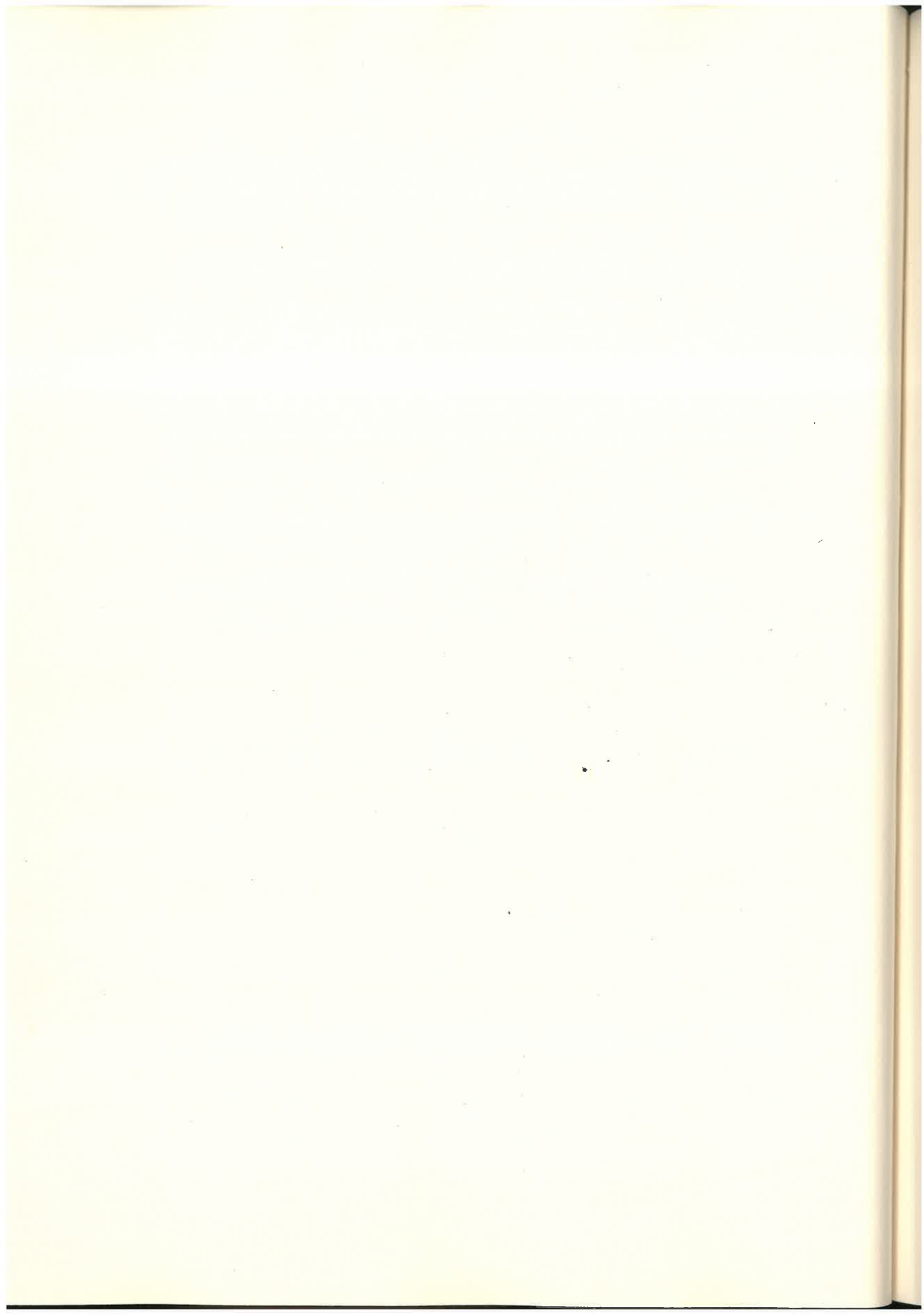
Il presente dirige il passato come un direttore d'orchestra i suoi suonatori. Gli occorrono questi o quei suoni, non altri. E perciò il passato sembra ora tanto lungo ed ora tanto breve. Risuona o ammutolisce.⁶⁵

La letteratura, ordigno di dissimulazione, è forse la più sveviana protesta contro l'inguaribilità della disarmonia. «Tanto più che la protesta è la via più breve alla rassegnazione» (C 1022).

⁶³ «Fu un piccolo incubo. E allora anche la pittura di Alfio poteva essere mia? Ora che col grammofono io ho corretto la mia musica ricordavo come, finché avevo suonato il violino, essa era stata composta di suoni approssimativi e di ritmi sbagliati qualche cosa di analogo alla pittura di Alfio» (C 977).

⁶⁴ Idem, *Corto viaggio* cit., p. 324.

⁶⁵ Idem, *La morte* cit., p. 276.



Elena Porciani

Ragazzi di vita
e il personaggio Pier Paolo Pasolini:
performance e pedagogia

1. macrotesto e *performance*

Scrivono Siti nel primo dei due saggi che introducono la recente edizione dei Meridiani Mondadori dei *Romanzi e racconti* di Pier Paolo Pasolini che un convegno su questo autore «attira l'interesse dei non-addetti ai lavori più di qualunque altro scrittore italiano; i suoi inediti, freneticamente contesi, sono promossi al rango di reliquia; si va a visitare la sua tomba, o il luogo della sua morte, come in pellegrinaggio»;¹ si tratta di una fortuna, cioè, che travalica gli angusti ambiti della critica sino a sfociare in una dimensione di «icona pop»,² secondo una strategia creativa che però ancora sembra sfuggire nel suo senso complessivo, nonostante gli innumerevoli contributi che si sono accumulati nel corso degli anni. Su di essa, comunque, Siti getta non poca luce a partire dalla constatazione, d'ora in avanti imprescindibile, che Pasolini «concepisce l'intera sua opera come un'unica frase»:³ i singoli testi sarebbero, in altre parole, variazioni di un sistema testuale disseminato «d'una gestualità che è fondamentalmente

¹ W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, I, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti e cronologia di N. Naldini, Milano 1998 [rielabora qui un capitolo della mia tesi di MPhil su *The Sign of the Narrator. Orality in Pasolini* presentata presso il Department of Italian Studies della University of Birmingham].

² *Ibidem*, p. LXXIV.

³ *Ibidem*, p. XXX.

centripeta, e che ne fa dei cartelli indicatori rivolti verso l'autore». ⁴ Non è, questo, un generico invito alla buona pratica critica di tener presenti le componenti intertestuali di un autore, i rimandi interni della sua opera; ben diversamente, si tratta di riconoscere che siamo di fronte, con termine narratologico, a un macrotesto il cui personaggio principale è proprio l'autore, colui che, con mossa retorica, 'getta il proprio corpo nella lotta', come si legge in quell'autobiografia in versi del 1966 che è *Poeta delle Ceneri*, ed è caratterizzato da una contraddizione, insanabile, tra l'onnipotenza del desiderio di possesso e la conseguente impotenza che deriva dall'incapacità del testo di catturare il reale nella sua totalità. ⁵

Scriveva del resto De Mauro, a proposito del Pasolini teorico dei linguaggi, ad appena un anno di distanza dalla sua morte, che l'aspetto più importante della sua attività era stata «la maturazione della coscienza dell'unità del senso», ovvero «l'esperienza dell'unità profonda del senso, dietro l'eterogeneità dei mezzi espressivi». ⁶ Adesso, dopo il saggio di Siti, più che mai risulta stringente espandere quest'osservazione dall'ambito teorico-linguistico al macrotesto nella sua globalità: ritrovando appunto nella funzione-autore un'unità del senso verso cui interagiscono i vari testi. Si tratterà, così, ai fini di una descrizione della strategia creativa di Pasolini, di render conto del rapporto tra senso complessivo del macrotesto e significato del testo: in che modo, altrimenti detto, i singoli testi partecipano alla creazione del personaggio-autore Pier Paolo Pasolini? ⁷ Quali sono, di volta in volta, le mosse retoriche che garantiscono l'operazione? Di qui, la presente analisi degli aspetti performativi nella narrazione di *Ragazzi di vita*, che vuole essere il resoconto di uno dei modi in cui la dialettica pasoliniana tra onnipotenza e impotenza risolve il tentativo di forare la soglia della scrittura. Se, infatti, la creazione del perso-

⁴ *Ibidem*, p. XII.

⁵ Mi sembra infatti - e queste pagine dovrebbero dimostrarlo - che la dinamica onnipotenza-impotenza focalizzata da Siti possa acquisire maggiore forza interpretativa se la si considera da un punto di vista di formazione di compromesso testuale più che da un punto di vista pretestuale, cioè psicologico-biografico.

⁶ T. De Mauro, *Pasolini: dalla stratificazione delle lingue all'unità del linguaggio* (1976), in *Le parole e i fatti*, Roma 1977, pp. 252-253.

⁷ Cfr. Siti, *Tracce scritte* cit., pp. XLI-XLII: «La sua acutezza di critico è solo un altro colore per l'autoritratto che va disegnando. [...] nel senso che la passione per la letteratura è un sintomo che caratterizza psicologicamente il più forte personaggio della sua opera, il personaggio che si chiama Pier Paolo Pasolini».

naggio-autore è strettamente legata alla costante problematica dell'«*insufficienza della letteratura*»,⁸ ci si deve ragionevolmente aspettare un altrettanto costante richiamo alla retorica della *performance*, cioè una comunicazione in cui, nel suo *milieu* naturale, il soggetto enunciante si compenetra nell'*hic et nunc* della realtà, che è per l'appunto quanto sta al di là – o al di qua – della soglia testuale. Non a caso, del resto, Siti si richiama alla *body-art*⁹ e la letteratura come *performance* è il presupposto del *pamphlet* di Carla Benedetti *Pasolini contro Calvino*;¹⁰ tuttavia, occuparsi da questa angolatura di *Ragazzi di vita*, che è, ricordiamolo, del 1955, significa già prendersi la responsabilità di uno slittamento interpretativo rispetto sia a Benedetti che a Siti, in quanto entrambi focalizzano l'emergenza degli aspetti performativi nella scrittura di Pasolini a partire dalla svolta dei primi anni Sessanta. Infatti, per quanto riguarda Benedetti, mi sembra che sia troppo manichea la contrapposizione tra un ultimo Pasolini, quello che a partire dalla *Divina Mimesis* si fa fautore di una letteratura come «forma-progetto»,¹¹ e un primo Pasolini che coprirebbe gli anni Quaranta e Cinquanta finendo però di fatto per essere identificato con il poeta degli anni friulani, se la cifra di riconoscimento è data dal fatto che «la poesia era azione proprio in quanto 'espressione', cioè in quanto parola che si sottrae alla sfera della prassi per confinarsi in una sfera a sé (quella che si suole chiamare estetica), dove i nomi e i suoni non hanno altro fine che esprimere la propria musica»;¹² eppure, già leggendo i saggi di *Passione e ideologia* ci si può rendere conto che se negli

⁸ *Ibidem*, p. XXXI. Cfr. anche: «Se l'esteta cerca di realizzare nella propria vita l'infinito possibile dell'arte, Pasolini sente piuttosto l'impotenza dell'arte, di fronte a una realtà che si ricompone compatta, micidiale» (Siti, *Il sole vero e il sole della pellicola. O sull'espressionismo di Pasolini*, «Rivista di letteratura italiana» VII (1), 1989, p. 127).

⁹ Cfr. Siti, *Tracce scritte* cit., p. XLI: Pasolini rivendica «un paradossale "valore pratico" della poesia, come se i versi non fossero che il residuo inerte d'una performance in cui l'autore s'è tagliuzzato in scena».

¹⁰ Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino 1998, p. 139: a proposito di una polarizzazione di ascendenza terminologica austriana tra concezione performativa della letteratura (Pasolini) e concezione constativa (Calvino), si legge che «*Poesia come azione* è la parola chiave che può guidarci dentro l'opera dell'ultimo Pasolini. Per l'ultimo Calvino scrivere è descrivere il mondo; per Pasolini invece scrivere è agire nel mondo». Riguardo alla distinzione tra primo e ultimo Pasolini, cfr. *infra*.

¹¹ *Ibidem*, p. 164: «la forma-progetto implica un autore sempre sulla scena: una voce che si rivolge costantemente al lettore per parlare dell'opera che sta facendo ma che ancora non c'è. Nelle ultime opere di Pasolini l'autore non si fa mai da parte per assumere le vesti di narratore».

¹² *Ibidem*, p. 140.

anni Cinquanta non era ancora in atto una crisi della poetica, per usare i termini di Benedetti, erano comunque evidenti i segni di una poetica della crisi che include anche la questione del ruolo della letteratura nella società e che è altra cosa rispetto alla giovinezza friulana.¹³ Nel caso di Siti, invece, seppure sia ormai un risultato acquisito della critica pasoliniana la coincidenza, da lui colta, tra inizio dell'attività cinematografica e fine dell'espressionismo letterario, con conseguente inaugurazione della poetica performativa del non-finito, mi pare tuttavia che il rischio di un irridimento nell'idea di una frattura rispetto allo sperimentalismo degli anni Cinquanta possa nuocere alla prospettiva complessiva del macrotesto, la cui messa a fuoco, peraltro, si deve proprio a lui. Di conseguenza, allora, bisognerà tener presente come nel corso dell'«unica frase» che ne costituisce l'attività, Pasolini abbia variato la sua costante attenzione verso la *performance* attribuendole connotazioni ed usi differenti che sarà compito di un'indagine complessiva sulla retorica del macrotesto definire.

Se, da una parte, pertanto, l'analisi degli aspetti performativi di *Ragazzi di vita* aspira a collocarsi nell'orizzonte critico di questi recentissimi contributi, dall'altra essa si propone anche di sfruttare possibilità di ricerca sulla resa letteraria dell'oralità che, negli studi su Pasolini, sono state perlopiù trascurate a favore dell'indagine sul suo uso del dialetto. Infatti la ricerca sul campo, per pizzerie e ritrovi, di Pasolini¹⁴ non era certo finalizzata alla ricostruzione scientifica del romanesco quanto, piuttosto, mossa dal desiderio di assorbire la voce dei parlanti;¹⁵ legittima-

¹³ Cfr. ad esempio: «Lo spirito filologico che ci deriva dalla lezione continiana [...], prima del '45, era una poetica esigenza di chiarezza scientifica, una illogica e inquieta presunzione di logicità: galleggiava allora infatti sopra una cultura posseduta come un bene ereditario, un diritto [...]. Il suo persistere ora, sempre sotto il segno della splendida intelligenza continiana, è un atto solo apparentemente monotono: in realtà quello spirito filologico si fa ora strumento di una diversa cultura, perdendo le sue (ahi, stupende) suggestioni, e facendosi latore di questo spirito logico e storiografico cui aveva surrogato negli anni disperati della prima formazione. [...] La libertà di ricerca che [lo sperimentalismo stilistico] richiede consiste soprattutto nella coscienza che lo stile, in quanto istituto e oggetto di vocazione, non è un privilegio di classe: e che dunque, come ogni libertà, è senza fine dolorosa, incerta, senza garanzie, angosciante» (Pasolini, *La libertà stilistica* (1957), in *Passione e ideologia* (1960), Milano 1994, pp. 537-538).

¹⁴ Cfr. Pasolini, *La mia periferia* (1958), in *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966)*, a cura di Siti, Torino 1995, p. 134: «Spesse volte, se pedinato, sarei colto in qualche pizzeria di Torpignattara, della Borgata Alessandrina, di Torre Maura o di Pietralata, mentre su un foglio di carta annoto modi idiomati, punte espressive o vivaci, lessici gergali presi di prima mano dalle bocche dei 'parlanti' fatti parlare apposta».

¹⁵ Cfr. la precoce *Nota* (1950), pubblicata tra le *Note e notizie sui testi*, in Pasolini, *Romanzi e racconti* cit., pp. 1705-1706: «Sarebbe ridicolo che io con questi versi volessi pure estemporamente

mente si può parlare, allora, di una filologia della voce più che di una filologia della parola, di un'attenzione rivolta più alla grana vocale che all'aspetto verbale dell'oralità, e solidale in ciò al tema del corpo in una catena erotica che sta all'origine del logos grafico, e al contempo lo segue: «sappiamo che, alla fine, la serie delle sperimentazioni risulterà una strada d'amore – amore fisico e sentimentale per i fenomeni del mondo, e amore intellettuale per il loro spirito, la storia: che ci farà sempre essere “col sentimento, al punto in cui il mondo si rinnova”».¹⁶ Successivamente, Pasolini si definirà addirittura «marxista fanatico»,¹⁷ con un ossimoro in cui l'aggettivo, che allude all'approccio erotico al reale, e il nome, che allude invece all'impianto ideologico, creano quella tensione drammatica, quello stato permanente di crisi intellettuale, di scandalo, che caratterizza il personaggio-autore Pier Paolo Pasolini e che già *Ragazzi di vita* mette in scena a partire dalla figura-chiave del narratore. L'analisi che segue, infatti, verterà in primo luogo sulle modalità della narrazione, sulle componenti retorico-stilistiche, cioè, che all'interno del testo fanno pensare ad un'azione orale del narratore piuttosto che a una sua redazione scritta dei fatti, proponendo così un approccio all'oralità nel testo complementare agli studi sul romanesco. Si capisce, quindi, che limitarsi a ricercare nella fisionomia del narratore una più o meno accentuata somiglianza con l'autore non è la pista più auspicabile per arrivare a comprendere come il romanzo possa essere, appunto, un 'cartello indicatore' verso l'autore. Perché aver di mira la proiezione nel testo dell'autore reale e aver di mira il personaggio-autore come frutto di un testo che lo 'indica' sono due cose ben diverse, ed è qui, in questa differenza, che a mio avviso si ha più *chance* di rispondere all'invito di Siti a non cadere in quel «purismo accademico» che separa 'perbenisticamente' «il 'personaggio' dall'opera» prendendo «in esame soltanto la 'coerenza interna' dei testi».¹⁸ L'affinità

neamente essere 'poeta romanesco', occupando i posti magari liberissimi dei poeti romaneschi dal Belli al Dell'Arco. Questo è semplicemente un maccheronico italiano-romanesco, quello che il forestiero sente parlare a Roma. La grafia è solo in funzione espressiva, espressionistica».

¹⁶ Pasolini, *La libertà stilistica* cit., p. 539.

¹⁷ Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in *Empirismo eretico* (1972), Milano 1991, p. 60, n. 1.

¹⁸ Siti, *Tracce scritte* cit., p. XXX. Al contempo, però, si tratta anche di superarlo, questo invito, se fuoriuscire dalla miopia critica dei perbenisti, che non vedono più in là del testo, in direzione dei «clamori della biografia» rischia di non render conto del *coté* testuale del personaggio-autore (cfr. n. 5).

tra narratore e autore, infatti, in *Ragazzi di vita* al limite può essere un punto di partenza,¹⁹ non un punto di arrivo, se ciò che veramente è cruciale, ciò che può rendere appieno conto della dialettica onnipotenza-im-potenza è una formazione di compromesso testuale che ha bisogno di poli contraddittori, e perciò vitali, per sussistere e da cui si diparte l'indizio verso l'autore come personaggio macrotestuale: una tensione tra la *performance* del narratore, di cui stiamo per vedere le caratteristiche, e il risultato cui essa perviene, che sarà il passo successivo dell'analisi, a partire stavolta dalla sua *mise en abîme* nel narrato.

2. *performance* e narrazione

Procedendo con ordine, il primo fenomeno testuale che ci restituisce l'immagine di un narratore che si esibisce in una *performance* è un tipo di interpunzione oralizzante, con la quale si «mira a simulare sullo scritto i ritmi e i tempi dell'esecuzione melodica della voce».²⁰ In *Ragazzi di vita* ciò accade soprattutto per i due punti che spesso sono utilizzati per suggerire una pausa piuttosto accentuata, un attimo di silenzio che incrementi la *suspense* del racconto; viene a crearsi, quindi, un rapporto di pura consequenzialità diegetica tra le frasi come si nota dal seguente passaggio, affollato di due punti:

Il Riccetto faceva soltanto, di nome, il pischello, quello che reggeva il banchetto, ma in realtà aveva un incarico più delicato: e rimediava un corpo al giorno, e pure di più. Ma un sabato sera, che s'era già ai primi di giugno, mentre che facevano treppio in via dei Pettinari, arrivarono tutt'a un botto le guardie, correndo giù da Ponte Sisto: il Riccetto fu il primo a vederle e tagliò subito giù per via delle Zoccolette: una guardia gli gridò: - Fermati o sparo -: lui si voltò, vide che per davvero aveva una rivoltella in mano, ma pensò: «Mica me vorrà ammazzà, spero», e continuò a correre finché arrivò in via Arenula e scomparve pei vicoletti di Piazza Giudia. Gli altri tre invece furono beccati. Li portarono al commissariato, il giorno dopo li rispedirono al paesello col foglio di via, e buona notte.²¹

¹⁹ *Ibidem*, p. LXIV: «presentare all'obiettivo una 'folla di cinesi' (così i 'ragazzi di vita' secondo Calvino) aiuta l'io del narratore a tenersi saldo nel proprio protagonismo».

²⁰ E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino 1997, p. 33.

²¹ Pasolini, *Ragazzi di vita*, in Pasolini, *Romanzi e racconti* cit., p. 557. D'ora in avanti le citazioni dal romanzo saranno segnalate direttamente nel testo col solo numero di pagina.

In questo brano, solo i due punti che introducono il discorso diretto della guardia e il pensiero diretto del Riccetto sono 'ortodossi'; gli altri suggeriscono pause del discorso del narratore che accrescono via via il pathos, come anche si deve immaginare un *climax* intonativo che si smorza nell'accelerazione dell'asindeto dell'ultimo periodo per placarsi alla fine nella giustapposizione nominale, magari da pensarsi accompagnata da quella tipica oscillazione della mano tesa che sta per 'e chi si è visto, si è visto'. In secondo luogo, si deve registrare la presenza di vari segnali fatici, cioè di segnali discorsivi che nella comunicazione orale contribuiscono all'interazione con l'interlocutore²² controllandone il grado di ricezione del messaggio in corso. Trasposti nel testo scritto del romanzo, essi denunciano la presenza, sebbene non esplicitata, di un interlocutore di cui sollecitano, con immediatezza orale, l'attenzione e ricercano l'assenso. Significa quindi che il narratore racconta la storia del Riccetto e compagni a un narratario che si deve immaginare in presenza, come si evince dai seguenti esempi:²³

i due fiiji de na mignotta non vollero, *capirai*, che il vecchio facesse lui la fatica (p. 651).

D'altra parte, al Riccetto, i quattro soldi che guadagnava facendo il piscello del pesciarolo, non gli bastavano. E allora come fai a comportarti da ragazzo onesto! Quando c'era da rubare, rubava, *capirai*, con quella fame addietrata di grana che teneva! Adesso poi c'aveva pure l'anello da fare alla ragazza... (p. 662).

Con quegli occhi storti che c'aveva, lenticchioso e roscio, il Begalone si poteva senza meno considerare lì il più dritto di tutta la cricca: e difatti ci si considerava, *mica no* [...]. *Capirai*, aveva fatto nottata, metà appennicato al Salario e metà a Villa Borghese, tra paraguli e frosci, o sui tram a borseggiare i micchi (pp. 680-681).

«Capirai», «mica no» contrassegnano una dialogicità agonistica²⁴ che

²² Più precisamente «i segnali discorsivi o del discorso (*Gesprächswörter*; anche elementi di articolazione) rispondono a due funzioni fondamentali, l'una relativa all'organizzazione del testo (funzione testuale), l'altra relativa all'interazione con l'interlocutore (funzione sociale o fatica); non raramente le due funzioni sono assolte simultaneamente dallo stesso elemento» (M. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, in L. Serianni e P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, II, Torino 1994, p. 247).

²³ I corsivi delle citazioni da *Ragazzi di vita* sono miei.

²⁴ Cfr. W.J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), trad. it.: *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986, pp. 73-74: «mantenendo [...] la co-

mira a scuotere l'interlocutore, a tenerlo sveglio: la funzione fatica viene così a combinarsi con la funzione testuale (cfr. n. 22), in quanto i segnali organizzano il discorso del narratore ironicamente, a testimonianza della sua divertita superiorità sui personaggi. Una superiorità che spesso raggiunge il sarcasmo, come in «A Pietralata, per educazione, non c'era nessuno che provasse pietà per i vivi, *figurarsi cosa c... provavano per i morti*» (p. 626) o in «Mica s'era comportato male, secondo lui, in senso morale... *Sì! morale! Che c... gliene fregava a lui e al fratello della morale!* Era stata una quistione d'onore, e, per dire la sincera verità, mica una stupidaggine da niente» (p. 631). In questi esempi, i corsivi evidenziano l'atteggiamento agonistico del narratore che ha tutta l'aria di prevenire, aggressivamente, eventuali obiezioni del narratario; in altri casi, invece, egli pare proprio confutarle, queste obiezioni, anche se non appaiono nel testo e sono lasciate all'immaginazione del lettore:

Ma come furono sul piazzale di Porta San Giovanni trovarono che non c'era un'anima. *Sì*, lì sulle panchine lungo il muretto che dà sullo strapiombo delle mura, *c'era qualcuno, ma non quelli che i tre comparì andavano cercando* (pp. 634-635).

E tutta quella vita, non c'era solo nelle borgate della periferia, ma pure dentro Roma, nel centro della città, magari sotto il Cupolone: *sì, proprio* sotto il Cupolone, che bastava mettere il naso fuori dal colonnato di Piazza San Pietro, verso Porta Cavalleggeri, e *ècccheli lì*, a gridare, a prender d'aceto, a sfozzere, in bande e in ghenghe intorno ai cinemetti, alle pizzerie (pp. 707-708).

Era ancora tutto un mucchio di macerie, come se il crollo ci fosse stato due giorni prima [...]. Il Ricetto ci si fermò davanti, con le mani in saccoccia, a dare un'occhiata. *Sì*, è vero, i massi che erano rotolati in mezzo alla strada e le frane di breccia, erano stati ammucchiati un po' in ordine: solo qualche blocco, qua e là, era rimasto sulla strada: si vede che quando, durante il periodo delle elezioni, avevano fatto finta di cominciare i lavori per ricostruire l'edificio, quei due o tre blocchi erano restati in disparte, e, fatte le elezioni, nessuno s'era più scomodato a venirli a togliere di lì (p. 723).

noscenza immersa nella vita umana, l'oralità la pone entro un contesto di lotta. Le fatiche fisiche comuni e persistenti della vita umana in molte società primitive spiega, in parte, la presenza frequente della violenza nelle loro forme d'arte verbale. [...] Quando ogni comunicazione verbale deve essere effettuata direttamente con la voce, nella dinamica parla e rispondi del suono, i rapporti interpersonali comportano un alto grado di coinvolgimento, che può essere attrazione o antagonismo».

L'ultimo caso è caratterizzato dall'indiretto libero e lo scenario è filtrato dagli occhi del personaggio-Ricetto, ma questo non cambia il senso del discorso perché è il narratore in persona che conduce il gioco e si incarica di precisare che «è vero» che fra le macerie c'erano dei massi riordinati, però ecc. ecc.: alla costruzione ibrida narratore-personaggio corrisponde la costruzione ibrida narratario-personaggio, cosicché non soltanto il narratore passa attraverso le percezioni del Ricetto, ma anche il narratario, che quindi ha il diritto di fare tutte le obiezioni che vuole. Questo fenomeno sarà ancora più palese nel caso della deissi, come si vedrà tra poco; a questo punto, però, appurata la dialogicità della narrazione come compresenza silenziosa, ma attiva del narratario, preme delineare la figura di questo interlocutore, capire, cioè, quale sia la sua fisionomia sociale: è un narratario che sta allo stesso livello – ideologematico²⁵ – del narratore o dei personaggi? Risulta utile a questo proposito il concetto di derivazione pragmatica, coniato dal linguista Paul Grice, di 'implicature conversazionali', ossia omissioni dello *speaker* che non violano il principio di cooperazione che vige tra gli interlocutori, in quanto egli presuppone che il suo destinatario o i suoi destinatari siano al corrente di ciò che non viene esplicitamente profferito.²⁶ Di conseguenza, in *Ragazzi di vita* può assurgere al ruolo di implicatura nel rapporto in presenza tra narratore e narratario il fatto che i nomi di luoghi e di persone non sono accompagnati da alcuna indicazione, come se cioè il narratore implicasse che luoghi e persone sono conosciuti dal suo narratario, evidentemente esperto della topografia della città e con ogni probabilità, quindi, romano egli stesso. Questa pratica è evidente sin dalla prima pagina e va al di là dell'inizio *in medias res*:

²⁵ Cfr. M. Bachtin, *Slovo v romane* (1933-34), trad. it.: *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 140, 141: se «l'oggetto principale, 'specificante' del genere romanzesco, quello che crea la sua originalità stilistica, è l'uomo parlante e la sua parola», «l'uomo parlante nel romanzo è sempre in vario grado un ideologo, e la sua parola è sempre un ideologema. Una lingua particolare nel romanzo è sempre un punto di vista particolare sul mondo che pretende a un significato sociale».

²⁶ Più precisamente, per rispettare il «principio di cooperazione» orale, che consiste nel dare un «contributo alla conversazione» che sia «tale quale è richiesto, allo stadio in cui avviene, dallo scopo o orientamento accettato dello scambio linguistico», è necessario che un parlante che sta dicendo *p* e implicando *q*, pensi anche «(e si aspett[i] che l'ascoltatore pensi che lui pensa) che faccia parte della competenza dell'ascoltatore inferire, o afferrare intuitivamente la supposizione» di ciò che viene implicato (P. Grice, *Logic and Conversation* (1967), trad. it.: *Logica e conversazione*, in M. Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano 1983, pp. 204, 209).

Era una caldissima giornata di luglio. Il Ricetto che doveva farsi la prima comunione e la cresima, s'era alzato già alle cinque; ma mentre scendeva giù per via Donna Olimpia coi calzoni lunghi grigi e la camicetta bianca, piuttosto che un comunicando o un soldato di Gesù pareva un pischello quando se ne va accittato pei lungoteveri a rimorchiare (p. 523).

In effetti, si tratta di una modalità che è costante nell'intero romanzo: i personaggi non sono quasi mai introdotti, ma letteralmente gettati dentro l'azione con indicazioni sui vestiti o sull'aspetto, frutto tra l'altro di un'attenzione tutta orale per il dettaglio fisico. Il narratore si comporta, cioè, come se il destinatario conoscesse il Ricetto e i suoi comparì, come accade del resto per i luoghi; ne è un esempio il brano che tratta della mesta processione della famiglia di Marcello verso l'ospedale dove il ragazzo sta consumando l'agonia:

Il padre e la madre di Marcello, con gli altri sei o sette figli, erano usciti per andare a trovare Marcello all'ospedale di San Camillo, a piedi, perché tanto non c'era più di una mezzoretta di strada, andando su per Monteverde Nuovo e ridiscendendo per la Circonvallazione Gianicolense: piano piano sotto il sole, andavano su per via Orzanam [...]. Passarono così in fila, dietro i Grattacieli, davanti al Monte di Splendore (p. 574).

Questa modalità si combina con un'altra caratteristica del narratore, il fatto cioè che sembra che egli indichi i luoghi e gli oggetti che in quei luoghi si trovano: «I ragazzi s'erano fermati lì al quadrivio dov'erano arrivati di corsa, incerti se irsene al Prato dove stavano i carosielli, forse con il tirassegno della bionda ancora aperto, o fermarsi a osservare quello strazio lì, alla Maranella. [...] Lì a venir avanti erano tutte donne vecchie e spanpanate» (p. 617). La ricorrenza di questi deittici²⁷ suggerisce la presenza del narratore all'interno della scena, come se egli proprio la stesse indicando: Alfio Lucchetti, ad esempio, «aveva fatto intanto due passi in là, scostandosi dal gruppo» (p. 626) mentre nell'episodio del bordello incontriamo, additato, un grottesco monumento del vizio: «E ec-

²⁷ Cfr. la voce 'deissi' in G.L. Beccaria (diretto da), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino 1996², p. 203: «Riferimento interno all'enunciato, allo spazio e al tempo in cui l'enunciato stesso viene prodotto o alle persone, in quanto emittenti e riceventi dell'enunciato». Deittici, di conseguenza, sono «pronomi come *io, tu*, avverbi come *qui, ora, fa, ieri*; pronomi e aggettivi dimostrativi e possessivi come *mio, questo*, verbi come *andare e venire*».

cola lì, in uno sgabello imbottito, al centro della stanza, con due o tre zanzariere color menta intorno alla pancia, la vecchia siciliana che se ne stava seduta, fumandosi una sigaretta tutta impiasticciata di rossetto» (p. 731). Diversa, più dinamica, è l'associazione con gli altri deittici locativi 'giù' e 'su': «si mise a correre per le strade deserte tra i lotti, *giù* verso via Boccaleone» (p. 612) dove il narratore pare seguire con lo sguardo il Ricetto che si allontana. Roma stessa sembra essere tutta fatta di posti che stanno su e giù: «partirono di corsa, tutti allegri, *su* verso Villa Borghese» (p. 584), «andarono alla fermata del tranvetto, *lì giù*, presso la porta di san Giovanni» (p. 636) dove la deissi è addirittura doppia, come in «si fece una cantatina, schiacciando sotto il suo buon umore i tre piccoletti *là sotto*» (p. 761). Questa deissi intensiva combina l'indeterminatezza spaziale con un senso di fisicità:

C'erano almeno due chilometri di strada da fare per arrivare alla piazza di Monteverde Nuovo, e poi un altro mezzo chilometro in discesa, attraverso i prati, le casermette degli sfrattati e i cantieri, per arrivare *giù* a Donna Olimpia, *dall'altra parte* (p. 571).

Se il narratore avesse semplicemente detto «per arrivare a Donna Olimpia» senza aggiungere «giù» e «dall'altra parte», la sua relazione con il narrato sarebbe stata più distaccata, sinanche asettica: sarebbe stato un narratore superiore al livello della storia raccontata; invece, si comporta come se fosse dentro alla scena e potesse indicare i protagonisti e guardarli camminare o correr via. Ora, visto che non siamo in presenza di una *demonstratio ad oculos* in cui «il campo indicale è lo spazio percettivo immediato del parlante»²⁸ – nel nostro caso, del narratore –, essendo il punto di vista narrazionale chiaramente retrospettivo, dobbiamo concludere che si tratta di una *Deixis am Phantasma* in cui il campo indicale del narratore è «una scena evocata dalla fantasia o ricostruita dal ricordo».²⁹ In particolare, è in atto una *Versetzung*, per usare il termine che Conte mutua da Bühler: «Nel caso della *Deixis am Phantasma*, colui che è guidato [qui, il narratore] *am Phantasma* non può seguire con lo sguardo la freccia d'un braccio teso (e d'un dito puntato) del parlante per trovare qualcosa, ma è chiamato ad uno spostamento, ad una trasposizione, ad

²⁸ M.E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Firenze 1988, p. 58.

²⁹ Testa, *Deissi della leggerezza e segni dell'attesa*, «Autografo» 19, 1990, p. 4.

una 'Versetzung'». ³⁰ Il narratore di *Ragazzi di vita* chiede cioè al narratario di seguirlo nel contesto spaziotemporale in cui egli si è spostato: nella scena in cui si svolge la vicenda del racconto; richiede, in altre parole, uno sforzo di fantasia al suo narratario, agevolato dal fatto che comunque questi conosce i luoghi dove le vicende si svolgono. Si tratta di una costante che attraversa tutto il romanzo, come è dimostrato dalla ricorrenza di altri due fenomeni che sono legati alla *Versetzung*: l'uso, rispettivamente, del verbo 'venire' e della costruzione impersonale dei verbi percettivi. Riguardo al primo caso, il passo più emblematico è il seguente:

– Traversamo fiume, – gridò Alduccio da sotto, e si gettò in acqua. Quasi tutti gli andarono dietro, i ragazzini smisero di fare a toppate e *vennero* sull'orlo della riva. [...]

Gli altri attraversarono a grandi bracciate, incrociandosi con quelli che arrivavano con le canne, e giunsero sull'altra riva, che *veniva* giù dritta, lurida. [...]

Quelli venuti dalla draga sulle canne s'erano fermati sotto il trampolino a rotolarsi sulla fanga nera, sotto la riva a piombo, e insieme a loro *vennero* giù i ragazzini.

Sopra la riva erano rimasti solo tre pischelletti, che erano scesi giù da Ponte Mammolo, e dopo essersi fermati un pezzetto sul ponte a guardare, s'erano *venuti* a cacciare in mezzo agli altri sull'orlo della scarpata, alla curva del fiume, senza che si decidessero a spogliarsi. [...] *Venivano* ancora cricche di ragazzini da in fondo alla curva, tra le stoppie che qua e là bruciavano lentamente sulle scarpate della Tiburtina, sul ciglione del fiume, scoppiettando sotto le piccole lingue di fuoco. *Venivano* due o tre alla volta, baccajando e zompando contro la campagna vuota con in fondo le pareti bianche del Silver Cine e la gobba del Monte del Pecoraro (pp. 673-674).

L'uso di 'venire' al posto di 'andare' suggerisce che la storia è raccontata dal narratore come se egli si trovasse all'interno della scena, un po' in basso, come dimostra la ricorrenza di «giù». Poche righe prima del passo citato, si legge che «si *sentì* gridare a squarciagola in mezzo al fiume [...]. I ragazzi che erano andati a buttarsi alla draga, *arrivavano* urlando aggrappati a delle zatterette di canne» (p. 673): il verbo 'arrivare', che assolve la stessa funzione del verbo 'venire', è qui abbinato alla costruzione impersonale dei verbi percettivi, che è non a caso il secondo punto in questione. I verbi percettivi, infatti, sono di solito costruiti impersonalmente: a metà, cioè, tra la terza persona plurale, nella quale la distanza sarebbe fuori discussione, e la prima persona plurale che rendereb-

³⁰ Conte, *Condizioni di coerenza* cit., p. 59.

be la narrazione omodiegetica. Con la costruzione impersonale è mantenuta invece quell'ambiguità che sospende il narratore tra presenza evocata ed assenza effettiva: «*si sentiva* solo la voce di un vecchio ubbriaco» (p. 676), «ma in quel momento *si sentì* un gran rombo [...]. Dalla parte della Tiburtina *si sentiva* un frastuono» (p. 752), «*si sentiva* solo qualche macchina» (p. 764). Anche il verbo 'vedere' subisce lo stesso trattamento: «ma nemmeno un pezzo di carta *si vedeva*» (p. 665), «già *si vedevano* in giro le prime serve con le borse vuote» (p. 667), «*si vedeva* benissimo che aveva un nodo alla gola» (p. 757). L'artificio della *Versetzung* è del tutto scoperto all'inizio dell'ultimo capitolo, nel caso di una costruzione impersonale che non riguarda un verbo percettivo in senso stretto, ma comunque lo sottintende:

Era la domenica dopo mattina. Tutto il bel paesaggio che *si poteva godere* dall'autobus di San Basilio, nel lungo pezzo di strada senza fermate da Tiburtino a Ponte Mammolo, pareva fosse formato da tanti meravigliosi pezzi immersi nell'azzurro del cielo.

A *godersi* quel bel panorama, nell'autobus vuoto e arroventato, *erano* due carabinieri (p. 743).

Nonostante «tutto il bel paesaggio che si poteva godere» possa suggerire la presenza del narratore all'interno dell'autobus, tuttavia si tratta di un effetto prettamente diegetico, dovuto allo spostamento della sua *origo* percettiva,³¹ la quale – si potrebbe dire – 'torna indietro' nel capoverso successivo, quando si ha l'agnizione del vero soggetto della percezione: i «due carabinieri». Ora, l'alta frequenza della *Versetzung* contribuisce notevolmente all'effetto di *performance*: proprio perché di per sé atto di astrazione rispetto al luogo in cui ci si può immaginare che avvenga la narrazione, essa dimostra lo sforzo del narratore di far leva sulla partecipazione emotiva del narratario, lo sforzo di ottenere dal narratario la disponibilità a seguirlo con l'immaginazione nel contesto spaziotemporale della scena raccontata. Altrimenti detto, il narratore pretende dal narratario uno sforzo di immedesimazione che è propriamente la cifra dello statuto performativo della narrazione e del suo obiettivo: vuole, cioè, che

³¹ Cfr. ancora *ibidem*, pp. 57-58: «Per Bühler, il campo indicale ("Zeigfeld") è un sistema di coordinate spaziali, temporali, personali il cui centro è la *ego-hic-nunc-origo* (nel suo lessico: "*origo*") dell'enunciazione. [...] Ogni parlante, nel compimento d'un atto d'enunciazione diviene il centro (l'*origo*) d'un campo indicale».

il narratario si fissi bene in mente quanto egli gli racconta, lo trattenga, se lo impari. Questo è un fatto cruciale nell'economia di *Ragazzi di vita*: il narratore è guidato da una motivazione pedagogica che si dà sotto forma di trasmissione di saggezza, vuole insegnare qualcosa a un destinatario che possiede un sapere inferiore al suo in termini di messa a frutto dell'esperienza esistenziale; la superiorità conoscitiva del narratore emerge pertanto non soltanto nei confronti dei personaggi, verso i quali costante è l'ironia che può trasformarsi, l'abbiamo visto, in sarcasmo, ma anche nei confronti del suo interlocutore, cosa che ci permette di credere a una ideologemica solidarietà tra narratario e personaggi. In altre parole, si può ipotizzare che il narratario di *Ragazzi di vita* non solo sia romano, ma specificatamente provenga dalla borgata e sia un adolescente, un 'pischello' verso il quale il narratore ha un atteggiamento pedagogico. E prova ne è la presenza di alcuni artifici affabulatori miranti a effetti di *suspense*, che hanno sì il potere di avvincere il narratario e sollecitarne l'attenzione, ma soltanto se si postula una certa sua ingenuità adolescenziale, sebbene con quei tratti di perfidia che sono tipici del ragazzino di vita. Un primo esempio è costituito dalla presenza di locuzioni che hanno la funzione di marcare un'improvvisa deflagrazione cinetica o fonica dopo una lunga staticità, come la ricorrenza di «tutt'un botto»:

I due militari presero e locchi locchi se ne andarono, inseguiti dagli insulti delle due scaje; i più giovincelli ridevano fra loro rossi come peperoncini, il puzzo del fumo, dei panni sudati e delle scarpe di pezza aumentava sempre più, ma pure questo era regolare. Quando tutt'un botto...

In mezzo alla caciara della saletta, sopra la voce della padrona che lanciava gli ultimi pezzi della sua arringa, e delle ragazze che facevano la lagna, tutt'un botto si sentì venire dall'alto una risata che non finiva mai (pp. 732-733).

In questo passaggio si può pensare un effetto di *suspense* solo nella misura in cui si immagina un narratario avvinto dalla voce del narratore, dalla pausa sapiente che i punti sospensivi segnalano, e quindi in buona dose provvisto di una perfida ingenuità. Il narratore vuole che il narratario gli conceda fiducia, perché sa che questo è l'unico modo per attirarlo dentro il racconto e insegnargli qualcosa; di qui, l'utilizzo del suo ideologema, per farlo sentire partecipe di vicende che hanno a protagonisti ragazzi simili a lui, anche se poi il ritorno all'italiano è sempre a portata di mano per riaffermare la propria superiorità. In generale, quindi, la di-

stribuzione degli effetti performativi si costruisce a partire dalla rinuncia a quel *plain speech* che di solito si associa al parlato:³²

Allumava le bancarelle dei fruttaroli e, qualche persica e due o tre mele, riuscì a fregarle: se le andò a mangiare in un vicoletto. Poi tornò più affamato ancora con quel po' di dolce nello stomaco, attratto dall'odore del formaggio che veniva dalla fila delle bancarelle bianche proprio lì di fronte al vicoletto, dietro la funtanella, sul selciato fradicio. C'erano allineate delle mozzarelle, delle caciotte, e dei provoloni appesi in alto, e sopra il banco c'erano delle pezze già tagliate di emmenthal e di parmigiano, o di pecorino; ce ne erano pure dei pezzi ridotti alla misura di tre o quattro etti, e anche meno, isolati e sparsi tra le forme intere. Il Riccetto, turbato, mise gli occhi su una fetta di gruviera, dalla pasta un po' ingiallita, e così odorosa che toglieva il fiato. Ci s'accostò, facendo moina, e aspettando che il padrone fosse assorbito dalla discussione con una cliente, grassa come un vescovo, che stava da un bel pezzetto lì a esaminare con aria velenosa il formaggio, e con una mossa fulminea zac si beccò il pezzo di gruviera e se lo schiaffò in saccoccia (pp. 669-670).

In questo brano, si registrano, oltre a termini e locuzioni del romanesco (specie all'inizio: «allumava», «fruttaroli», «persica», «funtanella», ecc.) e modalità più generalmente performative («proprio lì di fronte al vicoletto, dietro la funtanella», «che stava da un bel pezzetto lì»), vari artifici pedagogici come l'enumerazione dei formaggi nel crescendo evocativo del loro «odore» e l'onomatopea fumettistica «zac», peraltro semplicemente giustapposta al fine di accelerare il ritmo del racconto, di pari passo con l'azione del Riccetto la cui movenza fulminea è sottolineata dall'espressività del verbo 'schiaffare'. Ora, da una parte è evidente la costruzione ibrida tra narratore e personaggio in quanto la voce è quella del narratore, ma il punto di vista è senz'altro quello del Riccetto: è lui, infatti, che vede le bancarelle «proprio lì di fronte al vicoletto», è lui che passa i formaggi in rassegna e sente i loro odori che giustamente lo turbano, è lui che nota la «fetta di gruviera» e sente il suo odore particolarmente pungente «che toglieva il fiato». D'altra, mettendo in scena la fame

³² Quanto questa associazione sia impressionistica è dimostrato proprio dal romanesco, come ben si accorse Pasolini stesso: «qui l'elemento poetico è difficilmente discernibile da quello melodico e spettacolare: se l'attività linguisticamente inventiva del romano, continuamente sovraeccitato, teso ad affermarsi e ad esibirsi, che nel gergo produce metafore su metafore, interiezioni e allocuzioni nuove ad ogni stagione, nel canto trova più idoneo sfogo alla propria carica narcissica nei gorgheggi della melodia: il testo poetico passa in secondo ordine, può vivere di una piccola trovata ironica o patetica» (Pasolini, *La poesia popolare italiana* (1955), in *Pasione e ideologia* cit., pp. 231-232).

del personaggio, il narratore fa un uso sfacciato di un grottesco da paese della cuccagna che ha il preciso scopo di catturare l'attenzione e di suscitare l'acquolina in bocca al suo destinatario.

3. narrazioni e personaggi

I segni dell'oralità sinora esaminati permettono quindi di configurare la narrazione come una *performance* in cui il narratore inscena la propria istanza pedagogica verso un narratario dalle caratteristiche ideologiche simili ai personaggi. Si tratta peraltro di una *performance* che varia nel romanzo l'inventiva di cui forniscono testimonianza autobiografica i testi friulani, come ad esempio *Dal diario di un insegnante*, nel quale si legge che per spiegare alla classe la seconda declinazione il giovane maestro ricorse alla favola del mostro Userum:

Si trattava di un mostro che pretendeva da un villaggio vittime umane (fanciulli e fanciulle) da divorare, finché arrivava un cavaliere (un giovane generoso) che affronta il mostro e lo uccide non senza difficoltà in quanto esso è triforme: Us, che si getta nel lago, Er che ripara nel bosco, e Um che si arrampica tra le rocce. La leggenda di San Giorgio, l'Ariosto, il duello degli Orazi e dei Curiazi: una vera macchina. [...] dichiarai che Us era «amicus», Er «puer», Um «domum», che l'intero mostro era dunque la seconda declinazione, che io ero il giovane che venivo a salvare essi, i fanciulli, dal sacrificio.³³

Rispetto a questo modello, però, il racconto in *Ragazzi di vita* si presenta, come abbiamo visto, ben più aggressivo e agonistico, e di necessità visto che l'interlocutore è radicalmente cambiato: per attirare l'attenzione di un ragazzo di borgata non si può che assumerne le modalità di comunicazione. Questo non significa che anche nel romanzo il narratore non si incarichi di una missione salvifica che nasce dall'amore, da quella scoperta di dover «mettermi in disparte, ignorarmi, dovevo essere un *mezzo*, non già *fine* d'amore»³⁴ che costituisce il senso della narrazione come *performance* pedagogica. Anzi, è operante tutta quanta la «passione pe-

³³ Pasolini, *Dal diario di un insegnante* (1948), in Pasolini, *Romanzi e racconti* cit., pp. 1336-1337.

³⁴ *Ibidem*, p. 1337.

dagogica»³⁵ che anima l'attività di Pasolini, dai giorni in Friuli sino a testi molto più tardi, come *Il padre selvaggio* o *Gennariello*, e che in questo caso viene rappresentata in un narratore che vuole salvare il proprio destinatario raccontandogli vari esempi di perdizione borgatarà e un esempio di maturazione, che è appunto quello del Riccetto.³⁶ Tuttavia, è proprio il contenuto pedagogico che finisce per mettere in crisi la stessa istanza di una narrazione come «mezzo» d'amore ed apre all'ambiguità di un finale in cui si ricompone la poetica della crisi che caratterizza il Pasolini degli anni Cinquanta. La trasformazione del Riccetto, da ragazzino di vita che rischia di morire per salvare la rondinella dalle acque del Tevere in giovane uomo che riesce a calcolare come non valga la pena di tentare di salvare Genesisio dall'annegamento, non è infatti che il risultato di una nuova saggezza che può essere accostata, vista la similarità ideologica, all'acquisizione pedagogica del narratario: in quanto acquisizione di una nuova capacità di mettere a frutto l'esperienza esistenziale, propria e altrui. Si tratta, detto altrimenti, di una comune immissione nella storia, in quella concezione lineare del tempo dove si è in grado di pianificare la vita e non la si spende più nella «stupenda e misera»³⁷ pienezza dell'assoluto presente: si può legittimamente, a mio avviso, dedurre che il destino del narratario è messo *en abîme* nel narrato dal destino del Riccetto. Tanto più che la maturazione del Riccetto si esprime nel suo nuovo *status* di narratore: nell'aver imparato a organizzare, temporalmente, la propria esperienza in saggezza e a trasmetterla all'interno della comunità orale della borgata; con una contrapposizione che è senz'altro schematica, ma in questa sede mi pare abbia una sua efficacia, si può dire che il Riccetto sia passato dall'età della poesia all'età della prosa.

Il ragazzo di vita, infatti, ha sì accesso al racconto come resoconto delle sue gesta, delle sua bravate, ma non sa e non può raccontare in quel

³⁵ *Ibidem*, p. 1337. Cfr. al riguardo A. Zanzotto, *Pedagogia*, in AA.VV., *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano 1977, pp. 361-372.

³⁶ Di conseguenza, appare deludente l'analisi dell'«educazione borgatarà» di *Ragazzi di vita* svolta da Golino, in quanto essa si limita a un elenco di occorrenze del narrato senza render conto che le modalità pedagogiche vanno ricercate piuttosto nella messa sotto forma di racconto di tale educazione, cioè nel rapporto tra narratore, narratario e narrato (cfr. E. Golino, *Pasolini. Il sogno di una cosa. Pedagogia, Eros, Letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Milano 1992, pp. 49-58).

³⁷ Cfr. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, dalle *Le ceneri di Gramsci*, in *Bestemmia*, a cura di G. Chiarocci e W. Siti, prefazione di G. Giudici, Milano 1995, p. 244: «Stupenda e misera città, che m'hai insegnato ciò che allegri e feroci/ gli uomini imparano bambini».

senso arcaico di narrazione come trasmissione di un sapere che si radica nel soggetto e mira all'uso della memoria come repertorio di esperienza per affrontare il futuro, quel senso cioè che suggestivamente ha rilevato Benjamin: «[la narrazione] implica, apertamente o meno, un utile, un vantaggio. Tale utile può consistere una volta in una morale, un'altra in un'istruzione di carattere pratico, una terza in un proverbio o in una norma di vita: in ogni caso il narratore è persona di 'consiglio' per chi lo ascolta». ³⁸ Nel romanzo, di questo tipo è appunto l'azione del narratore, mentre al ragazzo di vita la costruzione di un racconto che organizzi la sua esperienza in saggezza non è permessa dalla sua stessa appartenenza al mito, dalla sua pura barbarie che lo situa al di fuori del tempo e gli impedisce di essere prudente, previdente. Non è del resto un caso che nel romanzo i racconti dei personaggi siano veicolati dall'indiretto libero, a segnalare l'appropriazione da parte del narratore delle loro parole: come egli 'non si fidasse' a lasciar loro l'esposizione temendo in una mancanza di efficacia della sua azione pedagogica e avesse bisogno di riaffermare il possesso di un punto di vista superiore. Ciò è molto evidente nel caso di Alduccio che racconta la morte di Amerigo:

– È morto, è morto, – ripeté Alduccio, contento di dare quella notizia inaspettata. – È morto ieri ar Poricrinico, – aggiunse. Quel *cavolo* di sera che il Riccetto aveva *tagliato* dalla casa di Fileni, il Caciotta e gli altri s'erano fatti *beccare*, ma non avevano fatto resistenza. Amerigo invece s'era lasciato portar fuori tenuto per le braccia da due carabinieri, ma appena sul terrazzino li aveva sbattuti contro la parete e aveva fatto un *zompo* di due o tre metri sul cortile; s'era acciaccato un ginocchio, ma era riuscito lo stesso a trascinarsi avanti lungo il muro del lotto: i carabinieri avevano sparato e l'avevano colto a una spalla, e lui ugualmente ce l'aveva fatta a arrivare fin sulla sponda dell'Aniene; lì stavano quasi per acchiapparlo, ma lui sanguinante com'era s'era buttato in acqua per attraversare il fiume e nascondersi negli orti dell'altra riva, scappare verso Ponte Mammolo o Tor Sapienza. Ma in mezzo al correntino s'era *sturbato* e i *carubba* l'avevano acchiappato e portato al commissariato zuppo di sangue e di *fanga* come una spugna: così che dovettero trasferirlo all'Ospedale e piantonarlo. Dopo una settimana gli era passato il febbrone, e lui tentò di ammazzarsi tagliandosi i polsi coi vetri di un bicchiere, ma anche stavolta l'avevano salvato; allora una decina di giorni appresso, prima che Alduccio e il Riccetto s'incontrassero all'Acqua Santa, s'era gettato giù dalla finestra del secondo piano: per una settimana aveva agonizzato, e finalmente se n'era andato *all'alberi pizzuti* (pp. 622-623).

³⁸ W. Benjamin, *Schriften* (1955), trad. it.: *Angelus Novus*, Torino 1962, p. 250.

Della lingua di Alduccio restano solo, pur dentro una sintassi concitata, brevi inserzioni che fungono da artifici affabulatori nei confronti del narratario: verbi espressivi come «tagliato» e «beccare» che accrescono l'aura avventurosa, «zompo» che accresce l'enormità del gesto di Amerigo, «sturbato» che segna con più forza la fine della fuga e garantisce una maggiore partecipazione emotiva, allo stesso modo di «carrubba» e «fanga», sino all'ironia finale degli «alberi pizzuti» con cui Alduccio esorcizza la morte. Dello stesso tipo è comunque la reazione del Riccetto e del Lenzetta cui è indirizzato il resoconto: il primo esplose in un «li mortacci sua!», il secondo, invece, ostentando indifferenza si mette a cantare; i due cioè non hanno accresciuto la loro saggezza, non hanno guadagnato in esperienza, in conoscenza. Del resto, come il Riccetto e il Lenzetta non hanno imparato niente dalla storia, Alduccio non gliela ha certo raccontata per insegnar loro qualcosa; piuttosto, ha voluto soddisfare la curiosità del cugino, i cui «angoli della bocca [...] tremavano come per un sorrisetto divertito; era una notizia eccitante, e si sentiva tutto pieno di curiosità» (p. 622).³⁹ Radicalmente diverso, invece, è il Riccetto dell'ultima parte del romanzo, quello che ha trascorso tre anni in carcere: perché è divenuto capace di 'ascoltare' un racconto, di imparare la morale che da esso è veicolata, è divenuto, cioè, un narratario in grado di trasformarsi a sua volta in un narratore. Non a caso, tornato a Donna Olimpia in vena di rimembranze e imbattutosi nel vecchio amico Agnolo, chiede notizie degli altri persi di vista: « - E l'artri? Obberdan, Zambuia, Bruno, Lupetto?» (p. 725). Alla fine, dopo aver brevemente accennato che più o meno lavorano tutti, «sebbene pieno di sonno» (*ibidem*) perché appena rientrato da lavoro anche lui, Agnolo si decide a narrargli la brutta storia di Alvaro,⁴⁰ ma poi sfinito dal sonno scompare nel palazzo: al Riccetto «dispiaceva che se ne andasse così, ma non voleva mostrarlo» (p. 728), però «poi se ne andò *meditabondo*» (*ibidem*); la sua, cioè, è una nuova capacità di ascoltare, di capire la portata delle disgrazie altrui, di meditarvi,

³⁹ Lo stesso si può dire per le *Rievocazioni del Riccetto*, originariamente situate nel secondo capitolo, ma che Pasolini dovette al momento della pubblicazione tagliare per soddisfare l'editore Garzanti. Pertanto, una lettura di questi raccontini, che furono pubblicati a sé sulla rivista «Orazio» nel 1955 e ora, nell'edizione dei Meridiani Mondadori, sono posti in appendice al romanzo, non mi pare che modifichi il presente discorso.

⁴⁰ Si assiste nel racconto al passaggio da un iniziale «Arvaro», pronunciato direttamente dai due personaggi, al successivo «Alvaro», appartenente invece al discorso del narratore; anche in questo caso, cioè, il narratore si preoccupa di non lasciarsi sfuggire il controllo del racconto.

che diventa ancora più esplicita nell'ultimo capitolo. Dopo che il Begalone ha rischiato di annegare e il Caciotta e il Tirillo lo stanno trascinando verso Tiburtino seguiti da un «codazzo di pischelli» curiosi (p. 756), ecco che compare il Riccetto, sfavillante, «evidentemente di buon umore, tutto acchittato» (*ibidem*) e la prima cosa che fa è di informarsi «con faccia severa» di che cosa sia successo, al che, poi, si mette ad osservare il Begalone «con una smorfia pessimista» (*ibidem*): il Riccetto è cioè consapevole di che cosa aspetta l'amico e sinanche della sorte che in generale aspetta chi si ostina a rimanere ragazzo di vita. Dopodiché, nota il cugino Alduccio che la notte precedente ha tentato di accoltellare la madre: «- A cuggì, - fece, - mbè? L'hai fatto piccolo er mazzo stanotte! -» (p. 756); la reazione di Alduccio è aggressiva, «con una faccia sfigurata dalla rabbia» da cui trapela la sua disperazione:

- Ce vai in puzza a cuggì? - fece il Riccetto seguendolo con passo molle, e tutto scherzoso e ironico. Alduccio si voltò come una serpe: - Vaffan..., - urlò. - Sì, sì - disse scuotendo il capo il Riccetto, - ma tu me sa che fai 'a fine der Lenzetta! Proprio 'a fine der Lenzetta! - ripeté. Col Lenzetta, infatti, chi s'era visto s'era visto: ora stava facendosi un anno di segregazione cellulare, in qualche carcere fuori Roma, a Volterra o a Ischia, perché era stato condannato niente meno che a trent'anni... Un giorno, che si vede era ubbriaco o chissà cosa gli era passato per la capoccia, aveva preso a nolo un tassì, s'era fatto portare in un posto deserto dalle parti della Grotta Rossa, e lì con la rivoltella fregata al Cappellone, aveva ammazzato il tassinaro per levargli quelle cinque o sei mila lire che aveva in saccoccia...

Il Riccetto tacque per un po', guardando il cugino che camminava davanti a lui a testa bassa, poi decise d'essersi divertito abbastanza e fece: - Annamo daje, che nun è niente! Ariconsolete, a cuggì, e vattene a casa, ch'è ora mi pare... (p. 757)

«Scuotendo il capo» il Riccetto dimostra tutta la sua superiorità: egli è ormai in grado di tessere un racconto, di farsi mediatore di saggezza: «- Te saluto a cuggì, - fece saggio il Riccetto, agitando una mano e pure lui senza voltarsi» (p. 758). L'intervento del narratore è infatti più moderato, specialmente per quanto riguarda la sintassi che mantiene l'espressività naturale del romanesco; questo sembra del resto il felice equilibrio del Riccetto: la capacità di essere saggio e al contempo allegro. Ma l'allegria è spazzata via di colpo quando il Riccetto scorge i fratellini di Genesio che «ruzzolavano gridando tra gli sterpi, spaventati» (p. 766) mentre il loro fratello maggiore sta arrancando nella corrente dell'Aniene:

Subito non si capacitò, credeva che scherzassero; ma poi capì e si buttò di corsa giù per la scesa, scivolando, ma nel tempo stesso vide che non c'era più niente da fare: gettarsi a fiume lì sotto il ponte voleva proprio dire esser stanchi della vita, nessuno avrebbe potuto farcela. Si fermò pallido come un morto. Genesio ormai non resisteva più, povero ragazzino, e sbatteva in disordine le braccia, ma sempre senza chiedere aiuto (*ibidem*).

Ci si può chiedere come interpretare questa conclusione che vede poi il Riccetto «che quasi piangeva anche lui» (p. 767) comunque tagliare per i campi per evitare noie – «“Io je vojo bbene ar Riccetto, sa!” (*ibidem*) –, come interpretare questo istinto di sopravvivenza che lo allontana abissalmente dal ragazzino che aveva rischiato la vita per la rondinella.⁴¹ In una lettera a Livio Garzanti del novembre del 1954, descrivendo la struttura del romanzo in preparazione, Pasolini così commentava il finale: «Il Riccetto è ormai perso tra gli altri, anonimo: un giovanotto o quasi, che fa il manovale a Ponte Mammolo, chiuso nell'egoismo, nella sordidezza di una morale che non è la sua».⁴² Tuttavia, il tasso di ambiguità è maggiore di quanto questa nota suggerisca, nella misura in cui l'indiretto libero non permette di risolversi senza esitare per la soluzione dell'egoismo; accettabile con maggiore sicurezza, ed è nella nostra prospettiva il dato più rilevante, appare invece l'indicazione dell'adesione a «una morale che non è la sua»: perché in tal modo è sancito, attraverso il passaggio ad uno *status* innaturale per un ragazzo di vita, il risultato dell'apprendimento che ha portato a maturazione il Riccetto.

4. testo e allegoria

Ricapitolando, allora, si dovrebbe capire in che modo il riferimento alla *performance*, già all'altezza della metà degli anni Cinquanta, sia funzionale alla dialettica onnipotenza-impotenza che caratterizza il personaggio Pier Paolo Pasolini. Da una parte, precludendo agli esiti degli anni Sessanta, la *performance* del narratore evoca, dall'interno del testo, un

⁴¹ Cfr.: «- E che l'hai sarvata a ffà, - gli disse Marcello, - era cosf bello vedella se moriva! - Il Riccetto non gli rispose subito. - È tutta fracica, - disse dopo un po', - aspettiamo che s'asciughil -» (p. 546).

⁴² Pasolini, *Lettere 1940-1954*, con una cronologia della vita e delle opere, a cura di N. Naldini, Torino 1988, p. 707.

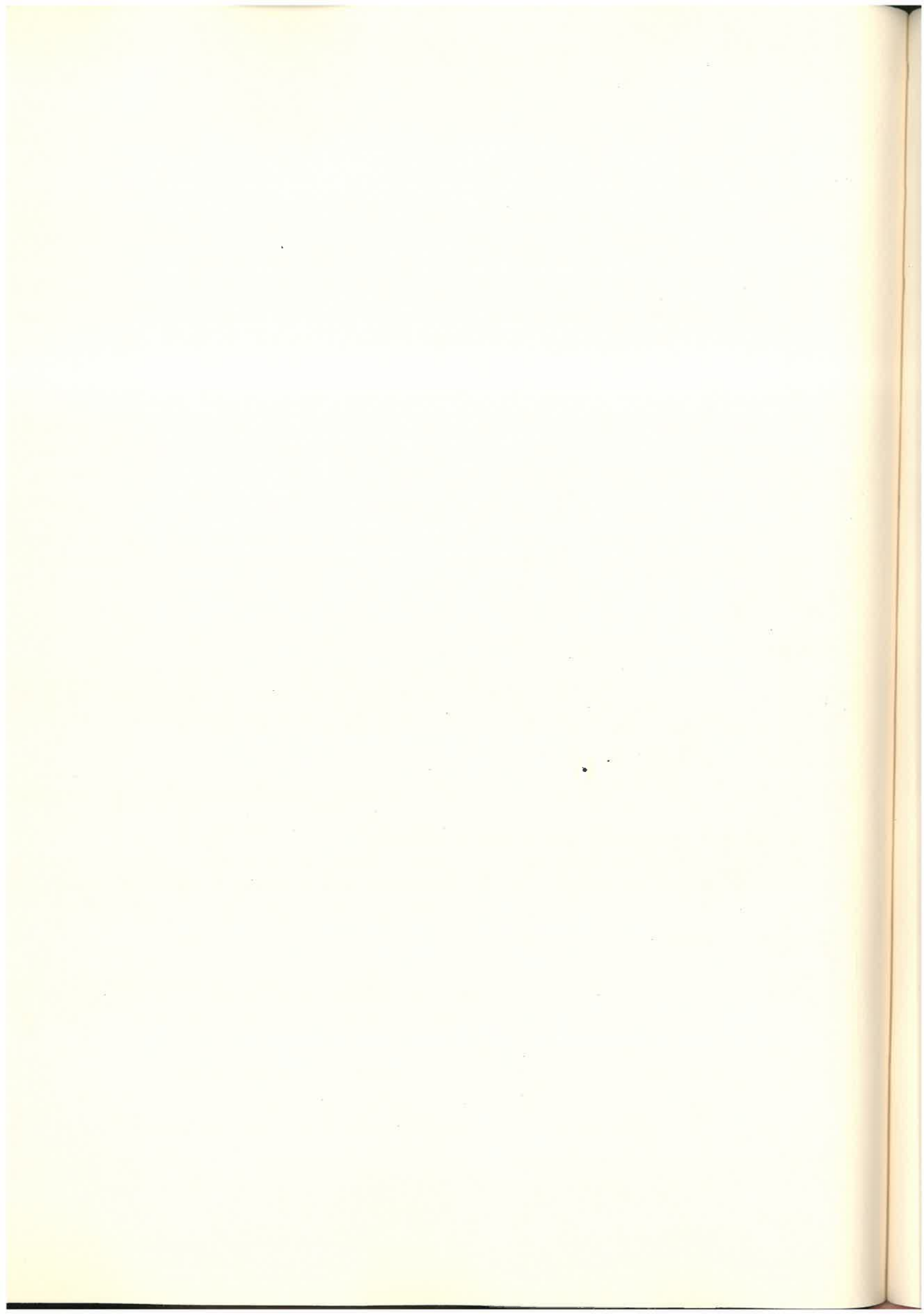
orizzonte semiotico orale in cui, al contrario che nella scrittura, irrevocabilmente stretta nella morsa dei suoi confini grafici, si ha compenetrazione tra soggetto enunciante e suo *milieu* spaziotemporale: tra la parola, cioè, e la vita non si ha discontinuità grazie al *trait d'union* della voce. A questo svolgimento in direzione dell'onnipotenza, però, si intreccia d'altra parte l'impotenza che deriva dalla *mise an abîme*, tramite la vicenda del Riccetto, del risultato della *performance* stessa: il distacco del ragazzo di vita dalla sua condizione naturalmente poetica e la sua trasformazione, invece, in narratore, come se in definitiva la compenetrazione con la vita ricercata tramite le modalità orali non fosse che apparente. Ed è proprio questo che costituisce quella formazione di compromesso testuale che è per l'appunto il nocciolo del porsi di *Ragazzi di vita* come 'cartello indicatore' dell'autore: perché è la struttura del romanzo, intrinsecamente contraddittoria e perciò – come già detto – vitale, che garantisce il rapporto tra singolo testo e macrotesto, che garantisce il riconoscimento dell'«autoritratto» dell'autore, il suo crearsi come personaggio, da parte del pubblico. E il personaggio Pier Paolo Pasolini che si scorge da *Ragazzi di vita* è in sintonia con quello che emerge dai saggi di *Passione e ideologia*, dalle poesie delle *Ceneri di Gramsci*: è la poetica della crisi, tesa tra l'amore per la preistoria dei 'canti popolari' e l'impegno che deve fare invece i conti con la storia; è fuorviante, di conseguenza, interrogarsi sul successo o sul fallimento di quest'opera se, appunto, essa 'indica' la dialettica interna al personaggio-autore, il suo destino di doppiezza che sono i testi a indicare, attraverso la loro struttura e, cosa non meno rilevante, la loro dimensione pubblica.

Qui veramente, a mio avviso, si possono porre le basi per afferrare il senso della strategia complessiva dell'attività di Pasolini, il suo sfociare nello *status* di «icona pop»: nel fatto che il macrotesto è pubblico e, di conseguenza, presuppone un destino di personaggio pubblico la cui caratterizzazione è 'indicata' dai testi, ma si svolge al di fuori di essi, in una messa in scena che progressivamente acquisisce tratti massmediali sempre più marcati. Ed è la caratterizzazione scandalosa, perfezionatasi via via negli anni, del capro espiatorio, di quella figura cioè che per essere individuale ha bisogno di essere sociale e per essere sociale ha bisogno di essere individuale; di qui, il trapasso nell'allegoria è breve. Si legge nell'*Appunto 31 di Petrolio* che nel testo «la psicologia è sostituita di peso

dall'ideologia»: ⁴³ lo sdoppiamento di Carlo, dentro quel testo, è infatti un'allegoria che nell'individuo rappresenta il generale. Allo stesso modo, si può dire, la formula del personaggio-autore allude a questo rapporto tra unità e generalità in cui nell'individualità dell'autore si rappresenta un personaggio che per definizione è generale, cioè pubblico, condiviso socialmente e sempre più attraverso i mass media: con la complicazione, inoltre, che il tratto distintivo di questo vero e proprio «doppio allegorico» ⁴⁴ è la sua condizione, costantemente variata, di crisi, cioè di dissociazione. Si tratterà adesso, quindi, di puntare l'attenzione sull'apparato retorico messo in campo a tal fine: di indagare i modi con cui Pier Paolo Pasolini ha fatto di se stesso la propria allegoria.

⁴³ Pasolini, *Petrolio*, in *Romanzi e racconti cit.*, II, p. 1299.

⁴⁴ Cfr. M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze 1998, p. 172. Cfr. anche a p. 179, a proposito di *Petrolio*: «L'allegoria è usata infatti nella sua accezione medievale [...], cioè di un senso secondo sistematicamente sovrapposto al senso primo a fini più o meno di edificazione, anche se si possono trovare tracce dell'allegoria come svuotamento di simboli che caratterizza il pensiero negativo di questo secolo (soprattutto Benjamin), ripresa da Paul de Man: una linea di pensiero a cui Pasolini era abbastanza estraneo ma con cui *Petrolio* mostra affinità latenti». Si tratterà, quindi, di provare ad espandere queste osservazioni al macrotesto.



Giovanna Ioli

Appunti sulla poesia di Roberto Mussapi

Conosco Roberto Mussapi dai tempi dell'Università di Torino, dove ci laureammo a distanza di pochi giorni, lui su Iginò Ugo Tarchetti, io su Dante e Montale. Era già un poeta, fondatore e redattore della rivista «Niebo», insieme con Giancarlo Pontiggia. Fra i collaboratori c'erano Milo De Angelis, Giuseppe Conte, Cesare Greppi, Mario Baudino, Nanni Cagnone, Angelo Maugeri e altri: un gruppo che tentava di prendere fiato dopo la neo-avanguardia, il Gruppo '63 e tanta ideologia, intesa anche alla maniera di Fortini, nel senso di «ordine intellettuale delle convinzioni e delle ragioni», che non sempre coincidevano con quelle poetiche e, poi, soprattutto, erano appunto «ideologia», parola che non fa parte delle corde di Roberto Mussapi. Questo fiato consisteva anche nel rituffarsi nell'avventura letteraria, ripercorrendo territori della tradizione per uscirne rinnovati, esprimendo nuovi significati, dopo il lungo allontanamento avanguardistico, nel trionfo dei significanti, esibiti come manifesto dell'impossibilità di fare versi che avessero anche una dignità, dopo Dante e i grandi autori dei secoli successivi, o, come voleva Adorno, dopo Auschwitz. Il gruppo di «Niebo» si ripresenterà compatto nell'antologia *La parola innamorata*, del '78, a cura di Enzo Di Mauro e Giuseppe Pontiggia, antologia che già dal titolo denuncia la rivendicazione del gesto d'amore, gratuito ed epifanico, che sta alla base della scrittura poetica, sfidando così le tendenze imperanti della critica; critica che sembrava essersi imbozzolata, a quei tempi, nei dettami dell'accademia, oscillante fra strutturalismo e marxismo. Roberto Mussapi, con sorridente determinazione, malgrado un appariscente ostruzionismo, per un verso riproponeva la tradizione lirica anglosassone, romantica epica visionaria, «marina»,

esercitandosi nella traduzione e, per l'altro verso inaugurava la militanza della parola, dell'oralità, con le prime letture pubbliche di poesia. Per mesi ci incontrammo a Torino, al cabaret Voltaire, dove, ben prima del celebre incontro poetico di Castelporziano, Roberto aveva organizzato un ciclo di letture pubbliche, dove lessero i loro versi Zanzotto e Conte, Magrelli e Porta, tanti, insomma, che in quei tempi rappresentavano la corallità della nuova poesia, anche sperimentale.

A quei tempi la sua carriera era agli inizi, nel senso che non era ancora uscito il libro convenzionalmente considerato d'esordio, *I dodici mesi, plaquette* del 1979, inserita nel n. 54 dei «Quaderni della Fenice» di Guanda.¹ Ricordo limpidamente quello che pensai nel corso della serata al cabaret Voltaire, durante la quale Mussapi doveva leggere i suoi versi: fu l'unico di tutto il ciclo di letture, e furono tante, a inventare un piccolo spazio teatrale (studiava già da anni regia e, quindi, era perfettamente padrone della tecnica), con un gioco di luci e di neri, che mettevano in primo piano una cassapanca, dalla quale doveva uscire il poeta e la sua voce, dal buio alla luce, temi che tanta parte avranno nelle sue raccolte successive. Purtroppo, non c'è traccia documentaria di quelle serate, ma, fra i tanti aneddoti che sono rimasti nella mia memoria, ricordo che, una sera, stregata da uno straordinario discorso di Zanzotto sulla funzione della rima, chiesi a Roberto, affannosamente, un registratore. E ricordo altrettanto bene l'istinto omicida che mi colse alla sua risposta: «Giovanna, questa è parola teatrale, deve occupare solo questo spazio, e perdersi nel sogno del teatro».

Vi chiederete che cosa c'entrano le mie memorie personali con la poesia del nostro autore. Hanno un piccolo senso, perché il tema della memoria e del teatro fanno parte della storia di Roberto Mussapi, come testimoniano le opere da lui scritte, ma destinate alla rappresentazione. Penso a *Villon*,² dove si ripete in prosa la storia del poeta e ribaldo francese del Quattrocento, che sembra essere il simbolo stesso del teatro: un brandello di vita, che dura per il tempo della rappresentazione e poi si dissolve. Di François Villon, infatti, si persero le tracce quando uscì dal carcere, sfuggito per una grazia inaspettata, umana e divina, ed entrò nella leggenda.

¹ *I dodici mesi* diventerà la terza sezione della raccolta *La gravità del cielo*, Presentazione di A. Bertolucci, Milano 1984.

² R. Mussapi, *Villon*, con una prefazione di D. Porzio, Milano 1989.

Ancora più scarse sono le sue tracce letterarie. Di suo non restano che il *Grand Testament* e un *Lais* e Mussapi non si lascia fuggire l'occasione di colmare la sua storia con un'opera che è allo stesso tempo invenzione poetica e vicenda interpretativa. Egli, allora, scava tra le passioni del giovane Villon, prigioniero in attesa di salire alla forca per una rissa, indossa i suoi panni, si cala talmente nel personaggio da pensare, muoversi, sentire, parlare come lui, e rivive una sorta di religiosità naturale, capace di salvare la vita e l'anima del condannato a morte. L'anima – dice la voce di Villon, sprofondata nell'orribile fossa del carcere – «è nelle mani di Dio. A noi è data la vita, la caduta, gli istanti di gioia, quasi sempre il fuoco».³ Appare evidente che i temi profondi dell'opera di Mussapi si rincorrono e ripercuotono a distanza di anni, come se venissero da una profondità riflettente: la voce sprofondata nel buio che sale verso la luce della parola scritta, e poi la polvere, il fuoco, riportano con vigore ad altrettanti titoli, fino alla recente raccolta, intitolata, appunto, *La polvere e il fuoco*:⁴ «Ogni mese è una persona, un anno,/ un'età, il tempo non passa atemporale/ su noi, ci preme, incide/ le sue figure come tatuaggi senza anestesia».⁵ Con estrema coerenza, quindi, i temi di Mussapi si ripresentano e testimoniano la verità e la vitalità di questi versi. L'opera teatrale successiva a *Villon* porta come titolo *Voci dal buio*⁶, seguita da *Teatro di avventura e amore*.⁷ *Voci dal buio* raccoglie due monologhi in versi, quello di *Enea e Didone* e, l'altro, di *Lancillotto e Ginevra*.⁸ Nel primo, le voci di Enea e Didone dal buio dell'Ade parlano al poeta, rendendolo garante della continuità tra i morti e i vivi, mentre quelle di Lancillotto e Ginevra, rievocano il momento in cui scocca la scintilla amorosa. Mi pare evidente, solo da queste lapidarie notizie, che l'antico binomio «amore e morte» viene riproposto e rivisitato, come in un estremo tentativo di restituirgli la dignità perduta dall'usura. È ancora la voce della memoria, che risale dal buio alla luce, in una sorta di religiosità crescente, che è, soprattutto, sacralità della morte, della memoria, dell'Amore.

³ *Ibidem*, p. 50.

⁴ *Idem*, *La polvere e il fuoco*, Milano 1997.

⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁶ *Idem*, *Voci dal buio. Drammi in versi*, Introduzione di G. Quiriconi, Milano 1992.

⁷ *Idem*, *Teatro di avventura e amore. Il ricordo di Marian – Le tre candele – La luce delle stes- se – L'ultima fiaba di Shahrzād*, Milano 1994.

⁸ Un altro dialogo teatrale con questo titolo è uscito sui «fogli di teatro» dell'editore Franco Cesati. Cfr. *idem*, *Lancillotto e Ginevra*, Introduzione di Quiriconi, Firenze 1989.

Mussapi ha sempre avuto la vocazione al poema, perciò le sue opere destinate alla rappresentazione, al teatro, sono da considerarsi poesia a più voci, seppure di più marcata impronta narrativa e dialogica. Perciò ho parlato di questi testi in prima istanza, ma altri esempi sono lampanti nelle raccolte di versi, come *Luce frontale* dell'87, ora ristampata con una bella introduzione di Giancarlo Quiriconi,⁹ dove Mussapi esordisce, subito dopo il prologo, con una poesia intitolata *Voce*: voce, che arriva dal fondo di una stiva, compiendo, ancora una volta, il percorso di cui parlavamo, dal buio verso la luce. In questo libro, però, *Voce* è anche una sorta di parola d'autore, di dichiarazione di poetica, che si manifesta nell'eco di altre voci: quelle, a esempio, degli «invisibili abitatori dell'elemento» di un Coleridge, o in quella della vita e della morte di *Onore del vero* di un Luzi, o, ancora, in quella dell'archetipo evangelico della parola come vita e luce degli uomini. «Luce», quindi, altra parola-tema della poesia di Mussapi, non è una metafora, ma è soprattutto «voce» letteraria.

La concentrazione di queste immagini, che convivono tutte nel balbettio di un bisillabo, ci pone già sul percorso di una concezione «forte» dell'operare poetico, perché è la stessa letteratura a personificarsi. La posta è alta e lo è anche il rischio. Si tratta, in poche parole, di restituire alla memoria il suo ruolo: quello di essere letteratura, passata e futura, nel senso suggerito da Montale, quando affermava che i materiali della memoria, della tradizione, non sono «un morto peso di schemi, di leggi estrinseche e di consuetudini, ma un intimo spirito [...] una consonanza con gli spiriti più costanti espressi dalla nostra terra. Essi non sono un modello esteriore, devono essere un mezzo di lavoro per i moderni». Una consonanza, appunto – aggiunge Montale – chiamata «a valere in ogni tempo in quanto è chiarezza e intima necessità, e a sopravvivere agli instabili venti del capriccio»,¹⁰ avanguardie comprese. Mussapi non si è lasciato mai trascinare da questi venti, anche quando la sua scelta, profonda, intima, necessaria, poteva sembrare fuori moda.

Luci, ombre e memorie, sono anche in *Gita meridiana*¹¹ del '90, dove si rappresenta un viaggio in litote, nel corso del quale una sorta di nuovo

⁹ Idem, *Luce frontale*, Milano 1987; poi, *ibidem*, postfazione di Quiriconi, Milano 1998.

¹⁰ E. Montale, *Jaloux*, «L'Ambrosiano», 7 marzo 1927; ora in idem, *Il secondo mestiere*, I, a cura di G. Zampa, Milano 1996, da cui cito, p. 172.

¹¹ Mussapi, *Gita meridiana*, Milano 1990. È appena uscita in Francia, presso Gallimard, la traduzione di questo testo, accompagnata da un lungo saggio di Yves Bonnefois.

Orfeo dialoga a lungo con i «perduti», i «dormienti» di ogni tempo, ma la sua voce è mediata da quei corpi, come se si sviluppasse da loro per farsi parola da scrivere. Si potrebbe pensare subito a un contrasto, fra il titolo e il viaggio di Orfeo, che è sotto terra, al buio, quindi, dove un tempo si pensava ci fosse l'al di là, ma tale contrasto è solo apparente. L'ora «meridiana», a cui Mussapi allude, infatti, è quella della rarefazione, dell'abbaglio, della visione, come testimoniano molti testi di Montale. E basta pensare a *Merigiare pallido e assorto*, non certo per trovarvi una consonanza lessicale, quanto, piuttosto, per rispecchiarne gli intenti. La memoria, insomma, si materializza in visione, trasformandosi poi in teatro e poesia, diventando un contraltare continuo di opere letterarie, mutate ormai in voci e personaggi. E basta pensare ad altre opere di Mussapi, che ripetono percorsi celebri, come il romanzo *Tusitala*, un omaggio a Robert Louis Stevenson, e *Racconto di natale*, che cita il grande *Christmas Carol* di Dickens.¹²

Credo sia vero che, da Dante in poi, chi voglia scrivere versi debba prima inventarsi una lingua, preparare un suo *De vulgari*, un vero e proprio apprendistato di eloquenza. Anche Mussapi ha dovuto limare le sue sillabe, seguendo un noviziato per lui ideale e la sua strada, dopo aver seguito itinerari nazionali, lo ha portato presto oltre i confini, per misurare le sue corde nella traduzione. Questo esercizio ha plasmato anche il suo linguaggio, nel quale si possono sentire, fra gli altri, i suoni cadenzati della lingua inglese, diventata ritmo esistenziale. Ho ricordato, prima, i tempi dell'università per dire che Mussapi è anche uno studioso di letteratura. Lo testimoniano le sue ricognizioni critiche su poeti della tradizione del Novecento italiano, *Il centro e l'orizzonte*,¹³ ma anche le numerose curatele e traduzioni di autori celebri e suggestivi come Byron, Keats, Melville,¹⁴ Coleridge, Stevenson, Bonnefoy, Heaney, Walcott, ecc. ecc.

Dalle notizie riportate fino a questo punto, che sembrano aggirare il ruolo centrale della sua esperienza letteraria, deriva lo spessore e la sin-

¹² Idem, *Tusitala. Verso l'isola del tesoro*, Milano 1989; idem, *Racconto di natale*, Milano 1995.

¹³ Idem, *Il centro e l'orizzonte. La poesia in Campania*, Onofri, Luzi, Caproni, Bigongiari, Milano 1985.

¹⁴ Una scelta delle poesie di Herman Melville è stata pubblicata negli Oscar Mondadori. Cfr. idem, *Poesie di guerra e di mare*, Scelta e traduzione di Mussapi, Introduzione di A. Porta, Milano 1984.

golarità della sua poesia, dove la presenza della voce, il suo espandersi nello spazio del testo, la centralità del dialogo, le citazioni e le memorie testuali, il mito dell'avventura esistenziale, interiorizzata, e quello del viaggio, fino alla volontà di far rivivere una mitologia, purché sia tale, anche nel quotidiano, provengono da una formazione culturale e dalla volontà di trasferirla nella vita del testo. E vita del testo qui è da intendersi in senso proprio, perché la sua poesia è un organismo che gli assomiglia, ma soprattutto è lo specchio di una vitalità reale, trasferita su una pagina che all'improvviso respira, parla, acquista la velocità del pensiero, la leggerezza del sogno, la tensione del desiderio, restando però sempre all'interno di una letterarietà come *bios* del testo e dell'autore.

Se vogliamo fare una seppur vaga storiografia, questo significa molto per i tempi in cui Mussapi si è trovato a operare. Significa che dopo le fanfare della morte di ogni cosa in cui credere, lui si mette a «vivere» la poesia, la trasforma in vita, diventa tutt'uno con essa. Non esiste nessuna rassegna saggistica contemporanea che colga questo aspetto della poesia di Mussapi, perché non è codificabile con la solita etichetta da apporre nelle bacheche dei vari misantropi della critica. Si sentirà parlare di linea neo-orfica, neo-ermetica, di gruppi o di «ismi», quindi, ma mai di poesia viva, perché la dicitura non fa parte del catalogo per settori, non reagisce a un clima culturale. Tutta la sua opera, invece, risponde a un'esigenza biologica, seppure consapevole e nutrita di cultura, ma di una personalissima cultura, innamorata, questa volta sì, dei suoi autori e delle loro parole, trasformate in storie da rivivere sulla carta. Questa vita del testo anima una serie di immagini, che sono sì del quotidiano, ma caricato di una significazione altra: mitica, epica, visionaria, religiosa, nel senso proprio della scrittura testamentaria e neo-testamentaria, perché è, anche, testimonianza. Su queste basi, allora, non sembra azzardato affermare che anche gli autori da lui tradotti, come per esempio i cosiddetti poeti metafisici inglesi, rappresentavano un sogno, quello della parola visionaria, alla quale lui stesso tendeva. Metafisica, infatti, è stata spesso chiamata la sua poesia, rivolta com'è, costantemente, verso un altrove che rasenta la visione. Si tratta, però, quasi sempre, di una visione in carne e ossa e la sua metafisica qualcosa che sposa una sua fisicità, in una specie di reincarnazione, tutta letteraria, ovviamente. Con un tono di esplicita narritività, allora, egli affronta miracoli nati dal quotidiano, dalla consuetudine

a vedere la realtà come un correlativo oggettivo di un altro linguaggio, di un altro idioma, direbbe Zanzotto. E qui, credo che Eliot abbia avuto un suo ruolo determinante. Certo, Mussapi ha sperimentato anche i terreni del genere fiabesco, del sogno, ma – come in *Il sonno di Genova*¹⁵ – si trattava di un itinerario che testimoniava l'esistenza della poesia anche in un mondo defraudato, che testimoniava l'esistenza di una verità, ma di una verità chiusa nel segreto del «sonno» di una città o di ogni città: un altro carcere, come quello di Villon. Sono i temi di una poesia civile, che però vengono affrontati per riflesso, come avviene per la favola, che trasmette anche significati morali oltre che di pura fantasia. Nel *Sonno di Genova*, Arlecchino, il protagonista del poemetto scandito in sette frammenti, è colui che racchiude in sé la verità della poesia, il mistero impenetrabile della parola. Alla sua morte, che strappa definitivamente la maschera della finzione poetica fine a se stessa, ecco schiudersi la possibilità del mutamento, e la possibilità di dar vita a nuove situazioni poetiche, nello stesso luogo in cui la realtà «ancora sciolta nel fango, nelle grigie paludi/ cittadine» era stata vestita coi toni lievi della favola. E questa possibilità sta, forse, proprio nel riscatto di una società degradata, attraverso la voce di un poeta, che riscopre il miracolo del quotidiano.

Tutto questo non si presenta mai come prodotto di un calcolo programmatico, ma denuncia, piuttosto, la sua natura di dono, la capacità di vedere tra le cose e la gente del mondo qualche montaliana «divinità in incognito», qualche luziana «segreta messaggera», capace di operare la metamorfosi, restituendo alla poesia il suo carattere miracoloso e il suo ruolo salvifico. Questo è anche il senso del viaggio di Mussapi.

In *La polvere e il fuoco* del '97, si sviluppa il tema del viaggio in quanto essenza spirituale, nella ricerca che esso stimola e significa, trasformando anche il rumore di ferraglie di un treno in un adagio sinfonico. Fu Lalla Romano a scrivere sul «Corriere della Sera» del 26 aprile 1997 che persino una parola prosaica come «scompartimento», nei suoi testi si scioglie in armonia, chiudendo i versi come il battere di piatti in un concerto. La musica del treno, in questo caso, è la scintilla che dà fuoco alle polveri della poesia di Mussapi, che si rivela nella sua essenza memoria-

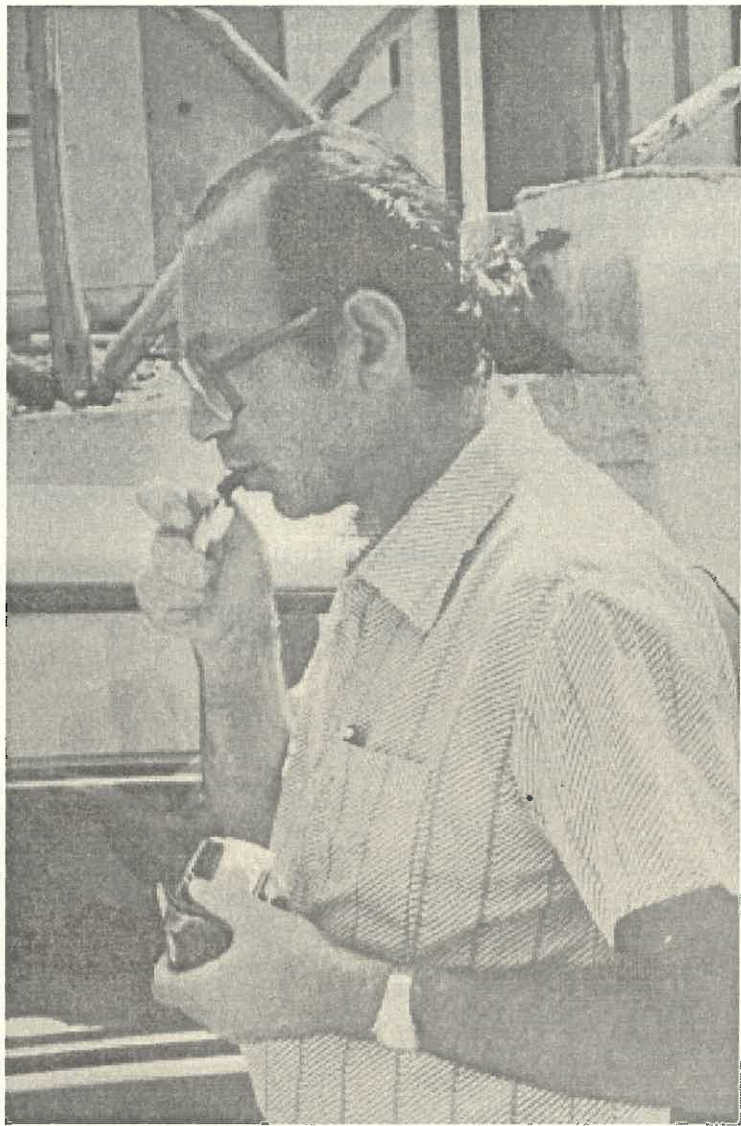
¹⁵ Idem, *Il sonno di Genova*, Presentazione di M. Luzi, Riva del Garda 1981. Mussapi è anche autore di fiabe vere e proprie, come a esempio, *La Forbice e l'Angelo di Hans Christian Andersen* – fiabe con disegni e ritagli, Interventi grafici di D. Lievi, Bologna 1979.

le, quale è l'intera letteratura, e basta un minimo scarto dello scompartimento, una veduta, una somiglianza intravista in uno sconosciuto compagno di viaggio, per aprire all'improvviso echi di perdute emozioni, pensieri e sogni, come in un viaggio verso un altrove. C'è una religiosità evidente in questo libro, che lo lega e unisce ai precedenti. La sacralità di parole come morte, memoria e amore, desuete ormai nella nostra società di immortali, rientrano, con vigore, nei temi di quest'ultima raccolta, nei temi di questo poeta, per il quale, come scrisse lui stesso, nel saggio *Il centro e l'orizzonte*, la scrittura è «opera di memoria, fissazione memorabile di un attimo in cui un evento si è rivelato. Questa rivelazione può avvenire solo nel fluire della vita, nel presente, ma l'opera del poeta consiste nel sottrarla al fluire del tempo, edificando un nuovo mito». Per lui, quindi, il ricordo è soprattutto «luce interna, tra fiati plebei,/ luce nata dalle fibre del corpo,/ come se uno nascesse e io fossi morto».

SU E PER SANDRO LEANZA

a cura di

Benedetto Clausi



Su e per Sandro Leanza

nel primo anniversario della scomparsa

Presiede il Prof. Carmelo Salemme

Ore 15.30

Saluto del Preside di Facoltà
Prof. Franco Crispini

Introduce ai lavori il Direttore del
Dipartimento
Prof. Franca Ela Consolino

Ore 16.00

Salvatore Pricoco, Università di
Catania
*Sandro Leanza organizzatore di
cultura*

Ore 16.30

Antonio V. Nazzaro, Università "Fe-
derico II" di Napoli
*Sandro Leanza e l'esegesi bibli-
ca dei Padri*

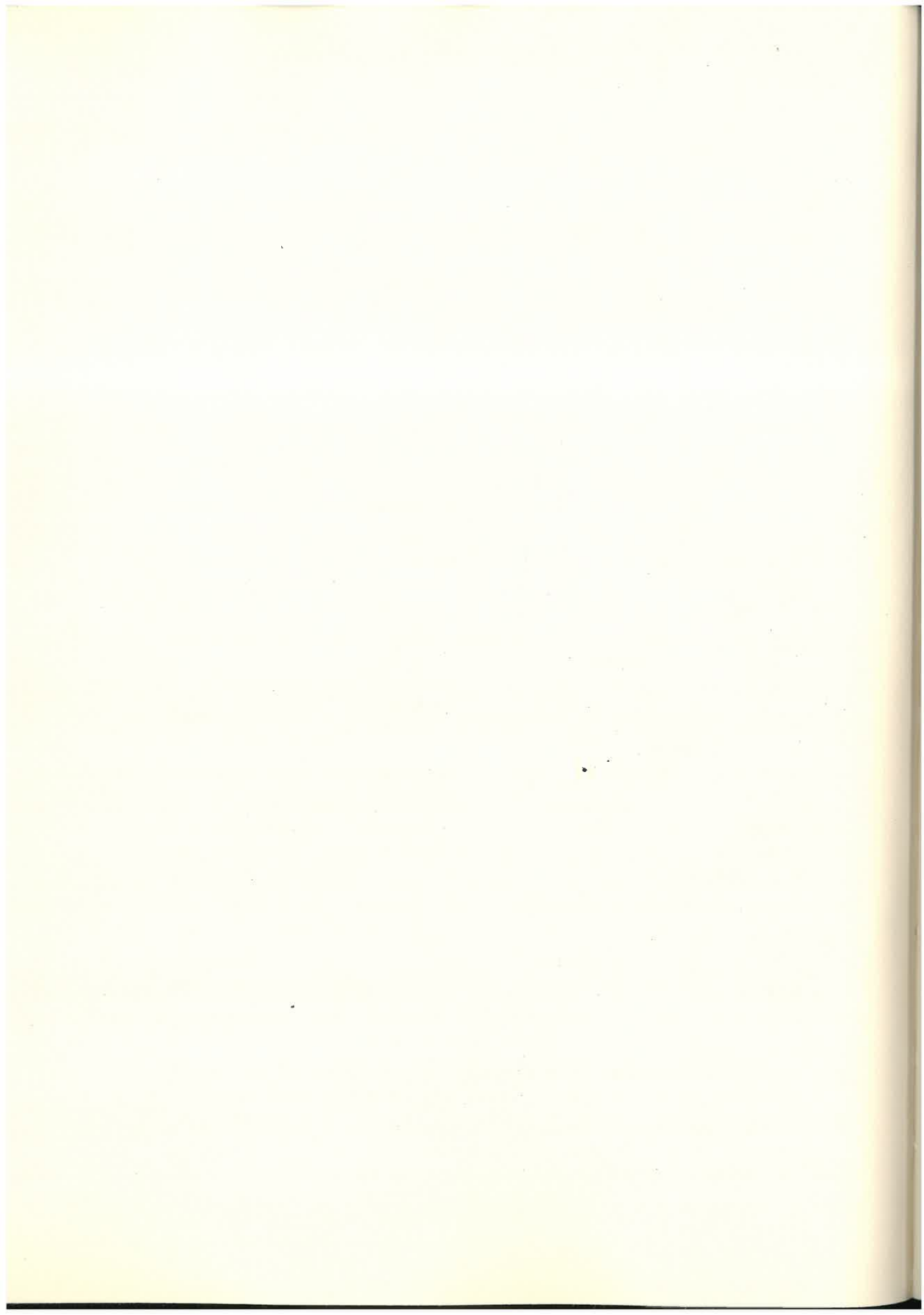
Ore 17.00

Benedetto Clausi, Università della
Calabria
Sandro Leanza e Gerolamo

Ore 17.30

Carmelo Curti, Università di Catania
*Sandro Leanza e le Catene ese-
getiche*

Arcavacata di Rende, 16 dicembre 1997
Edificio Polifunzionale - Aula E



Prefazione

Su e per Sandro Leanza. I quattro contributi che seguono sono esito dell'incontro organizzato dal Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria per ricordare lo studioso a un anno dalla sua prematura scomparsa; un momento di riflessione *su* ciò che Leanza è stato come organizzatore culturale e studioso di Letteratura cristiana antica e insieme un omaggio affettuoso *per* l'amico e il collega, promosso da una comunità scientifica, quella cosentina, alla quale molto egli diede nel triennio che lo vide docente e Presidente del Corso di laurea in Lettere.

Non una commemorazione, dunque, né un distaccato bilancio, bensì un atto di omaggio ed una testimonianza di amicizia, da parte di colleghi accomunati dal rimpianto per la perdita di una persona davvero cara. Attraverso la serena considerazione della sua attività scientifica e professionale abbiamo cercato di delineare, senza alcun' enfasi, gli aspetti a nostro avviso più significativi della personalità intellettuale di Leanza: in primo luogo le sue iniziative culturali, frutto della convinzione – lo ricorda Salvatore Pricoco – «che anche l'impegno sociale e la promozione della cultura appartengono all'intellettuale e sono tra i suoi obblighi primari»; e poi lo storico dell'esegesi patristica, la quale fu, come scrive Antonio Nazzaro, «la provincia di studi con più assiduità e frutto frequentata» da Leanza, quella «al cui progresso ha recato significativi contributi»; più in particolare, l'esperto conoscitore dell'insidioso terreno delle Catene, «l'ambito prediletto della sua ricerca», a dire di Carmelo Curti; infine il sensibile specialista di Gerolamo, capace di coniugare dottrina e rigore scientifico con una sorta di adesione simpatetica all'oggetto d'indagine.

Sappiamo bene che tali aspetti non definiscono compiutamente la fisionomia dello studioso; speriamo comunque che averli messi in luce

contribuisca a dare almeno un'idea del ruolo di Sandro Leanza nel panorama degli studi di Letteratura cristiana antica, della quale egli difese con convinzione l'autonomia disciplinare e alla quale si accostò sempre da filologo e letterato, convinto com'era della centralità del testo e del rilievo della dimensione letteraria.

Desidero esprimere la mia riconoscenza ai professori Amneris Roselli, Franca Ela Consolino e Nicola Merola, i quali negli ultimi due anni si sono succeduti come Direttori del Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria: ognuno di loro si è personalmente adoperato per la realizzazione dell'incontro e la pubblicazione dei testi, nella cui cura molto mi sono giovato dell'esperta competenza di Franca Ela Consolino. Un grazie sentito anche al personale tecnico e amministrativo del medesimo Dipartimento, che ha cooperato con generosa disponibilità in tutte le fasi dell'iniziativa. Un caloroso ringraziamento sento infine di dover rivolgere ai relatori ospiti, al prof. Carmelo Salemme, che ha presieduto l'incontro, e ai docenti delle Università di Catania, Cosenza e Messina, che non hanno fatto mancare la loro amichevole presenza.

Benedetto Clausi

Salvatore Pricoco

Sandro Leanza organizzatore di cultura

Mi ritorna talvolta alla memoria una pagina delle *Stravaganze quarte e supreme* di Giorgio Pasquali, ultime di quelle *Pagine stravaganti* alle quali il Maestro della scuola fiorentina e pisana andò affidando negli ultimi anni riflessioni, aneddoti, ricordi, impressioni, non pertinenti all'ambito specifico dei suoi interessi istituzionali, ma dedicati a temi di varia cultura e umanità, a temi per l'appunto *extravagantes*. In quella pagina Pasquali, ricordando gli anni della giovinezza e l'impegno totale con il quale si era dedicato agli studi durante il dottorato in Germania, e poi gli obblighi di ricerca severa e incessante ai quali lo astringevano l'insegnamento e il prestigio della cattedra, sosteneva che lo studioso vive, e deve vivere, come in un tubo, dentro il quale traspaia ma non penetri la realtà del mondo esterno, la vita che pulsa fuori, e dal quale non è lecito allo studioso uscire per entrare in quel mondo e partecipare a quella realtà. Per Pasquali, lo sappiamo, non si trattava di una *boutade* né di un'immagine ad effetto, ma di una regola di vita, un imperativo esistenziale che fruttò alla filologia italiana studi come l'*Orazio lirico*, nel 1920, la magistrale *Storia della tradizione e critica del testo*, nata – come tutti sanno – da una recensione su «Gnomon» del 1929 e diventata poi nel 1934 quell'insuperato trattato di critica testuale sul quale si sono formate e continuano a formarsi intere generazioni di studiosi del mondo antico: insomma le opere universalmente riconosciute come le cose migliori prodotte dalla filologia classica italiana a cavallo tra le due guerre.

Sto citando Pasquali e i suoi scritti perché più di una volta mi è accaduto di parlarne con Sandro Leanza, in particolare della celebratissima

Storia della tradizione e critica del testo, che Sandro, filologo di nativa e appassionata vocazione, conosceva e ammirava più degli altri studi pasqualiani. E mi è accaduto anche di ricordare con lui la pagina delle *Stravaganze* di cui ho detto sopra e di avere riflettuto con lui su quanto diversa sia oggi la condizione del professore universitario, chiamato ad attendere non solo alla ricerca, ma anche ad altri impegni di rappresentanza, di gestione delle strutture e istituzioni accademiche, di organizzazione della cultura: a tal punto, come a tutti noi accade di constatare continuamente, che non sono pochi i colleghi, anche di grande nome, che finiscono col l'abbandonare la ricerca e tramutarsi in *managers* e gestori di mille incarichi organizzativi, burocratici, amministrativi. Con la pacatezza e l'equilibrio che gli erano consueti, Sandro deprecava questi eccessi e continuava a considerare centrale nello statuto del professore universitario, accanto all'insegnamento, la ricerca, e a ritenere l'una non separabile dall'altro, ma con altrettanta fermezza rifiutava l'immagine pasqualiana dello studioso dentro il tubo, che egli sentiva inattuale e sterile, convinto che anche l'impegno sociale e la promozione della cultura appartengono all'intellettuale e sono tra i suoi obblighi primari. Né d'altra parte chi avesse qualche familiarità con Sandro poteva attendersi un atteggiamento diverso. Poiché tra gli aspetti più profondamente peculiari della sua personalità intellettuale e morale fu la disponibilità, l'inclinazione a spendersi, a prestare la sua attività, il suo tempo, la sua intelligenza non solo a favore delle persone – e i moltissimi amici che lo ricordano e rimpiangono con dolore e commozione possono darne testimonianza ricchissima –, ma a favore anche delle istituzioni, dei progetti collettivi, delle iniziative che richiedessero il suo impegno partecipato e operoso.

Negli anni dell'assistentato alla cattedra di Letteratura cristiana antica nell'Università di Messina, Sandro collaborò con il suo Maestro, Salvatore Costanza, che fu studioso ricco di iniziative. A progetti propri si dedicò per la prima volta, com'era naturale che accadesse, quando dispose di autonomia propria, cioè qui, in questa Università della Calabria, nella quale egli arrivò nell'81, neovincitore del concorso di Letteratura cristiana antica. Io non so della sua attività di quegli anni nella cattedra e come presidente del corso di laurea. Conoscendolo, sono certo che egli non si sottrasse alle incombenze del suo ufficio e che accolse con alacrità sti-

moli e proposte altrui. A quegli anni appartiene una prima importante iniziativa scientifica, il primo di quei convegni di studio alla cui organizzazione Leanza avrebbe atteso con attenzione e abnegazione costanti. Mi riferisco alla *Settimana di studi su Cassiodoro*, che si svolse dal 19 al 24 settembre 1983 nelle due sedi di Cosenza e Squillace e della quale fu poi pubblicato un volume di *Atti* per i tipi della casa Rubbettino: un editore con il quale fu allacciato allora un rapporto che avrebbe prodotto negli anni successivi numerose iniziative. La *Settimana* cassiodorea traeva occasione da una data più presunta che certa, quella della morte di Cassiodoro, della quale voleva celebrare il XIV centenario, ma di fatto nasceva da una duplice, felicissima intuizione: cioè, in primo luogo, che dopo il magistrale profilo biografico di Arnaldo Momigliano e la monografia di O'Donnell, entrambi del '78, occorresse richiamare gli studi cassiodorei a indagini particolari, dalle quali assieme all'opera e alla figura di Cassiodoro uscisse lumeggiata la storia culturale dell'età e dell'ambiente nel quale Cassiodoro visse e operò. Io non so nulla della preparazione del Convegno e della parte propositiva e scientifica che vi ebbe Costanza, al quale Leanza, affettuosamente devoto e sempre rispettoso del Maestro, riservò la presidenza del Convegno. So che io venni richiesto di una relazione sul Vivarium e sul monachesimo cassiodoreo e ritengo che anche gli altri studiosi siano stati impegnati con proposte tematiche specifiche e precisate. Del resto basta scorrere il volume degli *Atti* per scorgervi un progetto unitario, articolato in interventi di grande concretezza e attualità storiografica. Sicuramente si deve a quella *Settimana* il rinato fervore degli studi cassiodorei e la rinnovata attenzione dell'ultima storiografia al ruolo del grande scillacense nella cultura e nella storia dell'Italia suburbicaria nella tarda antichità. La seconda intuizione era che proprio sulla figura di Cassiodoro potessero essere concertate e radicate nel territorio iniziative culturali diverse, chiamando a partecipare le istituzioni culturali calabresi, l'Università, la Società di Storia patria, gli assessorati regionali e provinciali, il comune di Squillace. La *Settimana* su Cassiodoro si chiuse con un documento, elaborato a nome e a firma di tutti i congressisti, da due eminenti studiosi francesi, Jacques Fontaine e Yves-Marie Duval, che stigmatizzava lo stato di abbandono in cui si trovavano i luoghi cassiodorei e auspicava, oltre che interventi pubblici per il loro ripristino e la loro conservazione, l'istituzione di un organismo culturale stabile. Era in quel

documento il germe del futuro «Centro di studi su Cassiodoro e sul medioevo calabrese», che alcuni anni dopo sarebbe nato a Squillace.

Passato all'Università di Messina, dopo il pensionamento di Costanza, Leanza trovò occasione per un nuovo convegno, nel 1988, nel centenario del secondo Concilio di Nicea. Nella preparazione del Convegno, che cominciò nel 1986, ebbi parte anch'io ed ebbe inizio allora un più stretto sodalizio tra Leanza e me, che mi consente di parlare della sua attività con migliore cognizione di causa. Anche questa volta si trattava di una felice opportunità per un'importante operazione di recupero storiografico, per riproporre una vicenda di importanza fondamentale nella storia del Mediterraneo tardoantico e dei rapporti tra Oriente e Occidente. Il progetto specifico era quello di approfondire la conoscenza dei rapporti culturali e religiosi tra l'Italia meridionale e Bisanzio nel quadro del Concilio niceno e della grande vicenda iconoclastica. Il Convegno ebbe risultati scientifici notevoli e alcune delle relazioni furono decisamente innovatrici. Ne furono anche preparati gli *Atti* a stampa, ma essi, purtroppo affidati per scelta obbligata a un editore rapace e insipiente, videro la luce con anni di ritardo e non trovarono la benché minima diffusione: io stesso non sono riuscito a procurarmene una copia. Per Leanza fu una grande amarezza. Nell'86, mentre iniziavamo a preparare il Congresso, prese corpo un'altra iniziativa, anch'essa con una conclusione non fortunata: quella di una rivista di studi sulla tarda antichità, organizzata e sostenuta dalle due Università di Messina e di Catania, che accogliesse in modo istituzionale la periodizzazione fondata sulla categoria della *Spätantike* e facesse spazio particolarmente alla storia culturale e religiosa: un progetto nuovo, se si considera che «KOINΩNIA», il periodico fondato da Antonio Garzya nel 1977, si era specializzato come una rivista di bizantinistica, e che «Anti-quit  Tardive», la rivista organizzata da studiosi belgi e francesi, sarebbe nata parecchi anni dopo, nel '93. Il nostro progetto non trovò realizzazione, non tanto per difficoltà pratiche, che alla fine sarebbero state superabili, quanto per gelosie e ripicche di colleghi: cose tutt'altro che rare nella piccola ma non sempre pacifica repubblica degli studiosi. Il progetto, come dir  tra poco, sarebbe decollato anni dopo, in altro contesto.

Intanto, tra l'85 e l'88 prendeva forma per la disponibilità di alcune personalità politiche calabresi il progetto di un Centro di studi su Cassio-

doro a Squillace, che veniva fondato con atto notarile nell'agosto 1989 e inaugurato il 15 marzo 1990. I suoi compiti istituzionali furono, e sono, la costituzione di una biblioteca specializzata sulla tarda antichità e il medioevo, l'edizione degli scritti di Cassiodoro, l'organizzazione di convegni di studio e di conferenze di alta divulgazione, la pubblicazione di una rivista specializzata. A questi compiti Leanza diede un contributo personale di impegno e di competenza quale, credo di poterlo dire senza tema di essere smentito, nessun altro componente il comitato scientifico dell'Istituto. Unicamente dal suo lavoro nacque la Biblioteca, che oggi conta alcune migliaia di volumi, e fu lui a organizzare le conferenze tenute in vari centri culturali e scuole della Calabria da illustri specialisti; fu solo lui a occuparsi del «Bollettino» dell'Istituto e a curarne la pubblicazione. Nell'ottobre dello stesso 1990, fu organizzato un secondo incontro su Cassiodoro, di più modeste dimensioni, ma tuttavia utile per fare il punto sugli studi su Cassiodoro, e illustrato dalla partecipazione di studiosi di grande autorità, tra i quali Salvatore Calderone, Friedrich Prinz, Ettore Paratore, Michaela Zelzer. Gli *Atti* a stampa furono curati da Leanza.

Successivamente, attentissimo com'era alle varie ricorrenze e scadenze legate alla storia culturale e religiosa della Calabria, Leanza organizzò quasi annualmente dei congressi di studio o collaborò alla loro organizzazione: nel settembre '91 quello su San Bruno e la Certosa di Calabria, organizzato da Pietro de Leo; tra il '92 e il '96 un convegno a Santa Eufemia d'Aspromonte, uno a Palmi sulla prima storia cristiana della diocesi, l'ultimo nell'autunno '96 a Squillace, sulla latinizzazione della diocesi, al quale la malattia gli impedì, dopo tante fatiche e difficoltà organizzative, di essere presente; nel febbraio '95 e nel maggio '96 collaborò a organizzare due seminari sul culto dei santi e sulla storiografia tardoantica; nel maggio di quest'anno avrebbe diretto un seminario sull'esegesi biblica tra Origene e Cassiodoro. Della gran parte di questi incontri di studio Leanza si assunse l'onere di pubblicare gli *Atti* a stampa, dando vita a una collana, «Bibliotheca Vivariensis», che accolse, sempre con la sua cura e la sua consulenza, anche altri volumi, come gli *Studi sui luoghi cassiodorei in Calabria* di Emilia Zinzi e la *Concordanza del De anima* di Michele Di Marco.

Anche di un'altra iniziativa dell'Istituto squillacense Leanza fu promotore in prima fila, della Rivista di studi sulla tarda antichità «Cassiodo-

rus», che cominciammo a progettare all'indomani della costituzione dell'Istituto e che riprendeva il progetto messinese dell'86, di cui ho già detto. La preparazione fu lunga e non priva di contrasti, relativi soprattutto alle finalità e agli ambiti che il nuovo periodico intendeva assegnarsi. Una rivista incentrata sulla storia regionale? o, più ambiziosamente, aperta alle tematiche tardoantiche, senza confini territoriali? Leanza sposò il progetto più ampio, lo sostenne fermamente nel comitato scientifico dell'Istituto, più tardi partecipò ad ogni fase della realizzazione, collaborò ai primi due numeri, sobbarcandosi anche alla fatica della revisione finale delle bozze.

L'ultima fatica cassiodorea di Sandro fu il progetto di una collana che accogliesse gli *Opera omnia* di Cassiodoro in edizioni commentate e, quando necessario, corredate di apparato critico. Un grande progetto scientifico e un grande sforzo editoriale che Sandro era certo avrebbero trovato apprezzamento nella cultura internazionale e al quale egli continuò ad attendere con passione fino agli ultimi mesi, rivedendo le edizioni esistenti, lo stato della tradizione manoscritta, gli studi e i commenti finora pubblicati, contattando gli studiosi specialisti, assicurandosene la collaborazione.

Intanto, dal 1992 venne avviata per i tipi dell'editrice Rubbettino una collana di studi storici e letterari – «Armarium. Biblioteca di storia e cultura religiosa» – che io ebbi il privilegio di dirigere con Leanza: una collana non fitta di titoli – due l'anno – che ha riscosso consensi lusinghieri e accolto studi di rilievo: dai saggi di Manlio Simonetti su *Ortossia ed eresia tra I e II secolo* a un volume collettaneo sulla demonologia nel cristianesimo antico; opera di contributori autorevoli quali Eugenio Corsini, Claudio Moreschini, Giovanni Filoramo, Enrico Maltese e altri ancora, o all'ultimo titolo ora in distribuzione, la prima traduzione italiana di un'opera che è stata centrale nel dibattito storico-teologico della prima metà del nostro secolo: la *Formazione del dogma cristiano* del pensatore svizzero Martin Werner, accompagnata da un magistrale studio critico di un altro compianto studioso e amico carissimo, Francesco Erasmo Sciuto. In questa collana Leanza aveva progettato di pubblicare una grossa monografia sull'interpretazione dell'*Ecclesiaste* nella tradizione patristica, da Origene all'età di Cassiodoro, per la quale aveva raccolto un

materiale enorme e nella quale doveva convergere la sua minutissima conoscenza dell'*Ecclesiaste* e della Bibbia, delle teorie e delle tecniche esegetiche dei Padri cristiani.

Non sono dunque poche le imprese culturali alla cui promozione Sandro Leanza diede il contributo costante della sua intelligenza e del suo impegno, né di basso profilo. Molte altre ancora ce ne sarebbero state sicuramente, se gli fossero stati concessi altri anni di vita e di operosità. Ma noi non siamo padroni del nostro destino. A un anno di distanza dalla scomparsa di Sandro Leanza non solo non riusciamo a rassegnarci della perdita dell'amico carissimo, ma stentiamo a crederci, stentiamo a credere che, a prosecuzione delle tante cose che aveva fatto, non ci saranno le tante altre che egli aveva progettato di fare.

E vorrei aggiungere ancora una notazione, che non si riferisce alle cose fatte da Sandro, ma appartiene anch'essa alla consapevolezza che egli ebbe del suo ruolo di docente universitario e di intellettuale. Conosciamo tutti la storia accademica della disciplina che professava Leanza. Le prime cattedre di Letteratura cristiana antica furono istituite in Italia nel 1948 e ne furono primi titolari studiosi che provenivano dagli studi classici, come Pellegrino, Di Capua, Rapisarda. Pellegrino era allievo del grecista Ubaldi, Rapisarda era libero docente di Letteratura greca e scientificamente legato al grecista Francesco Guglielmino e al latinista Conetto Marchesi. Anche le successive generazioni di cattedratici furono di studiosi di formazione e vocazione classicistica: come Lazzati, allievo di Riposati e Franceschini, o Simonetti, allievo di Funaioli e Paratore, o come, più tardi, Costanza e Curti, entrambi professori di latino e greco nei licei e poi assistenti di Letteratura latina prima di arrivare alla cattedra. È stato merito grandissimo di queste generazioni l'aver dato alla disciplina un rigoroso statuto filologico, che contribuì a liberarla dalla tutela ecclesiastica e confessionale. Ma accanto alla linea continuistica, che ha fruttato le fondamentali ricerche sulla storia della lingua – specialmente con la scuola di Nimega di Schrijnen e Christine Mohrmann – e sulle fonti classiche della cultura cristiana, per esempio di un Pierre Courcelle o di un Harald Hagendahl, Leanza riconosceva la centralità dei contenuti biblici e cristiani e dunque privilegiava, sotto il profilo storiografico, l'opzione tardoantichistica. E intelligentemente vedeva anche la ricaduta ac-

cademica di una tale opzione; vedeva il rischio dell'accorpamento della Letteratura cristiana con le discipline classiche, promosso per ragioni concorsuali, e sosteneva un comparto unitario di cristianistica, comprendente le discipline filologico-letterarie e quelle storiche. Purtroppo i fatti gli danno ragione. I nuovi piani di studio delle Facoltà di Lettere e, soprattutto, le previsioni relative ai nuovi concorsi confermano la sua preveggenza: i programmi dei Beni Culturali non prevedono discipline di cristianistica in un'Italia che vanta il più imponente patrimonio archeologico e artistico di età veterocristiana; queste discipline, separate in raggruppamenti didattico-concorsuali diversi, si avviano a scomparire dai programmi dell'Università italiana.

Antonio V. Nazzaro

Sandro Leanza e l'esegesi biblica dei Padri

Ἄγαθὸν ὄνομα ὑπὲρ ἔλαιον ἀγαθὸν

1. Il mio intervento si apre con la citazione del primo stico di *Ecclesiastes* 7, 1, che mi pare appropriato alla circostanza per almeno due buoni motivi: da una parte, il libro sapienziale e la sua interessante fortuna esegetica nell'antichità cristiana e nel medioevo sono stati al centro dell'operosa e feconda attività scientifica di Sandro Leanza e, dall'altra, Sandro Leanza ha davvero lasciato un ἀγαθὸν ὄνομα (un buon nome) ai suoi cari, agli amici, agli allievi, alla diocesi di Palmi e alla comunità scientifica nazionale e internazionale.

La brevissima citazione biblica vuol essere un affettuoso omaggio, ancorché insignificante, per uno studioso che conosceva a memoria buona parte dei Settanta e della Vulgata e che, vincendo la ritrosia di un carattere timido e scontroso, non mancava talora di declamarne ampi squarci, tra l'ammirato stupore dei presenti cui non sfuggiva il trascorrere nei suoi occhi verdi di un lampo di fanciullesco compiacimento. Aveva amorevolmente coltivato la memoria e ne veniva ampiamente ripagato. Un esempio, ma anche un severo monito per me e tanti della mia generazione, che troppo precipitosamente hanno svenduto un prezioso patrimonio ereditato dalle precedenti generazioni. Per l'attività di Sandro la memoria è stata sempre un'eccezionale risorsa, una risorsa generosamente messa in comune con colleghi e allievi.

Benedetto Clausi, benemerito promotore di questa manifestazione *in memoriam*, sa bene quanto a lungo io abbia esitato e con quanta sofferen-

za abbia accettato questo per me intollerabile onere. Di questa sofferenza la solennità dell'ora esclude naturalmente interpretazioni tendenziose (o trasgressivamente accademiche). Il fatto è che a tutt'oggi non ho ancora fatto i conti con il mistero della morte di Sandro. Non ho ancora metabolizzato l'evento, o, per essere più chiari, l'ho rimosso. E come volete che in queste condizioni si possa serenamente giudicare della sua attività di storico dell'esegesi patristica? Un giudizio sereno di tipo scientifico si può dare solo a bocce ferme, a bilancio concluso; e proprio questo è il punto: riconoscere prioritariamente lo scandalo della scomparsa di Sandro.

Ciò premesso, cercherò di dare un'obiettiva valutazione della produzione scientifica di Sandro Leanza, resistendo alla tentazione, pur molto viva, della commemorazione o dell'amarcord; urge, infatti, una folla di piacevoli ricordi, che svariano dalle partite a tressette che concludevano, e ancor oggi concludono, le simonettiane giornate esegetiche di Sacrofano, ai preziosi consigli che non mancava di darmi sui gatti, che da molti anni fanno ormai parte integrante del mio quotidiano.

La provincia di studi con più assiduità e frutto frequentata da Sandro Leanza è senz'alcun dubbio quella della storia dell'esegesi biblica dei Padri, al cui progresso ha recato significativi contributi. Da questa provincia va (ma solo in questa sede e per comprensibili esigenze organizzative) scorporata una rilevante porzione di territorio, quella relativa alla produzione esegetica pervenutaci in testi catenari.

Di Leanza catenista ed editore di testi catenari dirà Carmelo Curti, il principe dei catenisti italiani, che proprio in questa Facoltà tenne vent'anni fa un Seminario sulle catene esegetiche nella mal fondata speranza di fare adepti. All'incirca in quegli anni, però, Curti divenne il punto di riferimento costante di Leanza per questa tematica.

2. La vita di Sandro Leanza e la sua attività scientifica sono parimenti segnate da un intenso e corrisposto amore per il Libro Sacro, il «grande codice» della letteratura occidentale, che lo nutrirà spiritualmente e culturalmente e gli sarà compagno fedele durante tutto il suo pellegrinaggio terreno. Da questo amore nasce l'interesse scientifico per l'esegesi patristica del Libro.

La «Rivista Biblica», una rivista prestigiosa e specialistica, ospitava nel 1967 il primo lavoro di Sandro Leanza, *Testimonianze della tradizio-*

ne indiretta su alcuni passi del Nuovo Testamento, un breve articolo (pp. 407-418) nel quale il giovane studioso si cimentava con la severa filologia neotestamentaria. Sono esaminate con grande acume e acribia alcune citazioni neotestamentarie, presenti in un'omelia greca attribuita a Basilio di Cesarea, nel *Dialogo di Origene con Eraclide* e in otto omelie battesimali di Giovanni Crisostomo. Qualche anno più tardi (1969) a Messina pubblicava un opuscolo su *La dottrina di strumentalità nel carisma profetico-agiografico secondo la Bibbia e i Padri*, nel quale passava in rassegna il tema dell'agiografo «strumento» di Dio in seno alla Bibbia e ai Padri della Chiesa.

Al filone dell'esegesi neotestamentaria pertiene anche la dispensa per il Corso monografico di Storia del cristianesimo (insegnamento tenuto dal 1973 al 1981 nella Facoltà di Lettere di Messina) dell'a.a. 1976-77 su *I detti extracanonici di Gesù*. È l'unica dispensa che Cesare Magazzù, l'*homo uxorius* (come Costanza e Leanza erano soliti chiamarlo), sia riuscito a ritrovare (vani sono stati invece i tentativi per le altre dispense come, per es., *L'incidente di Antiochia nell'interpretazione dell'antico cristianesimo*, che era stata molto apprezzata da Oscar Cullmann).

La copia che Magazzù ha avuto l'amabilità di inviarmi, insieme con le bozze di un suo commosso ricordo apparso in «Orpheus» n.s. XVIII, 1997, pp. 335-344, mi ha fatto provare emozioni dimenticate: a dieci anni e più di distanza dalla grande contestazione universitaria, a Messina, Sandro Leanza alla fine di ogni anno accademico metteva tempestivamente a disposizione degli studenti preziose dispense universitarie, preparate – com'è facile immaginare – a costo di grandi sacrifici. La dispensa che ho avuto la ventura di esaminare è caratterizzata da un'esemplare chiarezza espositiva, da una selezionata informazione bibliografica, dal rigore scientifico e dall'originalità della trattazione. Uno strumento utilissimo di formazione per gli studenti e una sorta di 'edizione provvisoria', un banco di prova per il docente; in ogni caso l'eco prolungata della parola del Maestro. A Napoli il termine «dispensa», ostracizzato come l'emblema di una stagione buia della vita universitaria, non ha più diritto di cittadinanza nemmeno nelle discussioni di corridoio. E pure ho personalmente nostalgia delle dispense dei buoni tempi antichi!

All'inizio degli anni Settanta Sandro Leanza faceva le prove generali con la storia dell'esegesi biblica dei Padri, con un penetrante articolo sul-

l'esegesi ai *Salmi* di Arnobio il Giovane apparso su «*Vetera Christianorum*» VIII, 1971, pp. 223-239, che resta uno dei pochi contributi scientifici su quest'esegeta cristiano.

In questi anni appaiono gli unici suoi lavori che si possono definire *stricto sensu* filologico-letterari: due contributi sulle *Storie* di Teofilatto Simocatta, uno scrittore bizantino del VII secolo, di cui viene indagata l'intertestualità cristiana nel contributo in onore di A. Attisani (II, Messina 1971, pp. 553-574) e quella classica nel contributo in onore di Q. Cataudella (II, Catania 1972, pp. 573-590) e una nota su Marziale 11, 94, 8 («*Bollettino di Studi Latini*» III, 1973, pp. 18-25), su cui mi permetto di spendere qualche parola.

Marziale si rivolge a un poeta ebreo suo avversario, critico velenoso e plagiatore dei suoi carmi, e, soprattutto, suo rivale nell'amore per un giovinetto. Egli perdona volentieri al poeta circonciso tanto la critica velenosa quanto il plagio dei suoi carmi, ma non gli perdona il fatto che egli, sebbene nato nella città santa di Gerusalemme, gli seduca il ragazzo. L'ebreo nega e giura *per templa Tonantis* (v. 7) che non è vero, ma Marziale non gli crede: gli crederà solo, se giurerà per Anchialo (v. 8 *iura, uerpe, per Anchialum*). Leanza, inserendosi nella scia dello Scaligero e di quanti dopo di lui hanno proposto di ravvisare in *Anchialum* qualche formula ebraica di giuramento per il nome divino, propone la formula, attestata nella Bibbia, *'im haj 'El* («per Dio vivo, come è vero che Dio vive»), che presenta una discreta assonanza con il latino *Anchialus*. Marziale, insomma, credendo assai poco al giuramento fatto da un ebreo su Giove Tonante, invita il poeta circonciso a giurare piuttosto «per il dio vivente», l'unico giuramento solenne e sacrosanto che poteva vincolare un ebreo. Il poeta latino per intensificare la mordacità dell'epigramma che si atteggia secondo i toni di una feroce invettiva (cfr. C. Salemme, *Marziale e la «poetica» degli oggetti*, Napoli 1976, p. 58: è citato il contributo di Leanza), non si lascia sfuggire l'occasione di storpiare, con intento blasfemo, la sacra formula ebraica di giuramento.

Questo contributo (un *unicum* nel suo genere) su un poeta latino, nel quale il sicuro possesso del testo sacro ed elementari conoscenze della lingua ebraica hanno consentito a Leanza di risolvere un'annosa *uexata quaestio*, resta una testimonianza eloquente dell'ottima *institutio* acquisita alla scuola di Salvatore Costanza, ma è, per me, anche una manifesta

e concreta smentita della dichiarazione che amava ripetere sulla sua «insensibilità» per la poesia, compresa quella cristiana (un'eccezione significativa è rappresentata dal contributo su *L'esegesi poetica di Michele Psello sul Cantico dei Cantici*, in *La poesia bizantina*, Napoli 1995, pp. 143-161). Non di insensibilità si trattava, ma di una precisa scelta di campo scientifica.

Gli è che proprio in questi anni Sandro Leanza decideva di specializzarsi nel campo della storia dell'esegesi patristica, anche, e soprattutto, per ritagliarsi uno spazio autonomo, culturale e insieme scientifico, rispetto al Maestro, che, come è noto, non nascondeva la sua insofferenza nei riguardi delle ricerche sull'esegesi biblica dei Padri. Viceversa, l'altievo, considerando l'esegesi biblica dei Padri nella sua unitaria evoluzione storica dall'antichità cristiana alla tradizione medievale, la riteneva a ragione un genere letterario originalissimo e qualificante la storia della letteratura cristiana antica.

Come che sia, a metà degli anni Settanta, con un'interessante relazione al III Incontro di studiosi dell'antichità classica dell'*Augustinianum* sul tema *Generi letterari nella Patristica*, dal titolo *La classificazione dei libri salomonici e i suoi riflessi sulla questione dei rapporti tra Bibbia e scienze profane, da Origene agli esegeti medioevali* («Augustinianum» XIV, 1974, pp. 651-666), e con la pubblicazione, nell'anno successivo a Reggio Calabria, del saggio su *L'esegesi di Origene al libro dell'Ecclesiaste*, Sandro Leanza compiva una scelta scientifica definitiva, alla quale resterà fedele, senza riserve e distrazioni, coltivando fino alla fine l'interesse per l'esegesi scritturistica dei Padri, per le catene e l'*Ecclesiaste*.

Nel primo saggio Sandro Leanza studia il parallelismo (istituito da Origene nel prologo del *Commentario al Cantico dei Cantici* e successivamente ripreso da altri scrittori antichi e medievali) fra la tripartizione dei libri biblici tradizionalmente attribuiti a Salomone (e, cioè, *Proverbi*, *Ecclesiaste*, *Cantico dei Cantici*) e la tripartizione delle scienze profane (e, cioè, l'etica, la fisica e la metafisica). Per Origene, dunque, i *Proverbi*, l'*Ecclesiaste* e il *Cantico dei Cantici* rappresentano, nell'ordine, la *disciplina moralis* (o etica), la *disciplina naturalis* (o fisica) e la *disciplina inspectiva* (o metafisica) e, parallelamente, anche i tre gradi della conoscenza umana: *morale, naturale, mistica*.

Con il secondo saggio Leanza inaugurava il fortunato filone di ricer-

che sulla tradizione esegetica relativa all'*Ecclesiaste*, che continua con appassionato impegno e si snoda in un ampio arco cronologico che abbraccia Dionigi Alessandrino (in *Scritti in onore di S. Pugliatti*, V, Milano 1978, pp. 399-429); Girolamo (di cui si occuperà di qui a poco B. Clausi); Gregorio di Nissa, di cui, oltre a un contributo specifico, ha tradotto nel 1990 *Le Omelie sull'Ecclesiaste* per la «Collana di testi patristici» di A. Quacquarelli (non è purtroppo riuscito a completare la traduzione del *Commentario all'Ecclesiaste* di Girolamo, non ostante le assidue telefonate mattutine del buon Quacquarelli); Gregorio d'Agrigento (l'anticipo di una più ampia ricerca per la Miscellanea Costanza è in V. Meszana-S. Pricoco [a cura di], *Il cristianesimo in Sicilia dalle origini a Gregorio Magno*, Caltanissetta 1987, pp. 191-220: in essa è persuasivamente rivalutata l'esegesi all'*Ecclesiaste*); Gregorio Magno (il contributo è in *Il Maestro della comunicazione spirituale e la tradizione gregoriana in Sicilia*, a cura di L. Giordano, Catania 1991, pp. 113-127); Paolino di Nola (nel II Convegno internazionale di Nola del 1995 ha esaminato la presenza in Paolino dei *libri salomonici* e ha richiamato l'attenzione degli studiosi sul fatto che il Nolano attribuisce a Salomone anche la *Sapienza* e l'*Ecclesiastico*); Cassiodoro (interessante è il contributo sull'esegesi cassiodorea ai libri salomonici, pubblicato in *Teoderico e i Goti tra Oriente e Occidente*, a cura di A. Carile, Ravenna 1995, pp. 373-390).

L'amorevole dimestichezza con l'esegesi patristica all'*Ecclesiaste* ha più di una volta indotto Leanza a interessanti riflessioni metodologiche: in due lavori (*L'atteggiamento della più antica esegesi cristiana dinanzi all'epicureismo ed edonismo di Qohelet* («Orpheus» n.s. III, 1982, pp. 73-90) e *I condizionamenti dell'esegesi patristica. Un caso sintomatico: l'interpretazione di Qoèlet* («Ricerche Storico-Bibliche» II, 1990, pp. 25-40) ha richiamato l'attenzione sui condizionamenti teologici dell'esegesi patristica. In quest'ottica il Leanza prende in esame l'*Ecclesiaste*, il libro biblico che «rappresenta un esempio estremamente significativo di come preoccupazioni di carattere etico e dottrinale abbiano potuto condizionare e fuorviare l'esegesi dei Padri» (p. 26).

Esito naturale di queste analitiche indagini – scrive Magazzù a p. 341 della sua commemorazione – avrebbe dovuto essere un libro sull'interpretazione patristica dell'*Ecclesiaste*, un libro che purtroppo non ha potuto scrivere.

La voglia di lavorare (che è anche voglia di vivere) – a mio parere – non consentiva a Sandro di indugiare nella risistemazione di ricerche compiute, ma lo spingeva ad approfondirle e a effettuarne di nuove. La lamentata lacuna di un saggio complessivo sull'*Ecclesiaste* e la sua esegesi patristica e medievale può essere colmata con la raccolta di tutto il materiale prodotto in un volume, che sarebbe un doveroso omaggio alla memoria di Sandro Leanza, oltre che un prezioso strumento di lavoro per gli studiosi dell'esegesi patristica.

Tralascio in questa rassegna il ricordo di conferenze e di contributi, sempre ben documentati, a dizionari ed enciclopedie (penso al profilo di *Origene*, in *La Bibbia nell'antichità cristiana*, I, *Da Gesù a Origene*, a cura di E. Norelli, Bologna 1993, pp. 377-407, e alla voce *Paulinus von Nola*, «Theologische Realenzyklopädie», Berlin-New York 1996, vol. 26/1-2, pp. 129-133) e l'*editio princeps* di una versione greca dell'*Apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano* («*Vetera Christianorum*» XXII, 1985, pp. 291-316).

Mi soffermo un attimo su Paolino di Nola, di cui Leanza ha studiato l'esegesi, dimostrando – contro Courcelle – la sua conoscenza del greco (cfr. *Aspetti esegetici dell'opera di Paolino di Nola*, in *Atti del Convegno. XXXI Cinquantenario della morte di Paolino di Nola [431-1981]*, Roma 1983, pp. 67-91).

La relazione al Convegno nolano è all'origine di una polemica che vide contrapposti Sandro Leanza e il patrologo napoletano Enrico Cattaneo, due persone miti e due onesti studiosi.

Leanza, che nell'intervento al Convegno aveva rivendicato a Paolino la conoscenza del greco, segnala, qualche anno più tardi («*Orpheus*» n.s. V, 1984, pp. 444-449), la presenza di Melitone, Περὶ Πασχα 59 e 69 in Paolino, *epist.* 38, 3. L'anno dopo in «*KOINΩNIA*» (IX, 1985, pp. 141-152) appare un consimile articolo sulle reminiscenze melitoniane in Paolino, firmato da Cattaneo, che a piè di pagina, riferendosi alla nota di Leanza, dichiara:

A dire il vero, l'accostamento tra Paolino, *ep.* 38 e Melitone mi balenò alla mente proprio sentendo S. Leanza al Convegno di Nola su San Paolino (20-21 marzo 1982), e gliene feci cenno. Attesi quindi la pubblicazione degli Atti per vedere se ne aveva tenuto conto. Così non fu, per cui pensai che egli avesse lasciato cadere la mia suggestione. In realtà vi stava lavorando; a lui dunque il merito di aver pubblicato per primo.

Non si fece naturalmente attendere la puntuale e risentita replica a questa dichiarazione, che io continuo a ritenere in buona fede, anche se incredibilmente imprudente («una rivendicazione maldestra» la definisce, invece, la nostra comune amica Maria Antonietta Barbàra nel partecipe ricordo pubblicato in «Annali di Storia dell'Esegesi» XIV, 1997, p. 228), da parte di Leanza, che respinge con orgoglio l'insinuazione di Cattaneo. In «KOINONIA» X, 1986, pp. 89 ss. egli scrive:

Per corretta informazione dei lettori di KOINONIA e per la tutela del mio buon nome di studioso, non posso fare a meno di precisare che non conosco il Cattaneo – *albus aterne sit ignoro!* – e che con lui non ho mai parlato, né a Nola né altrove, né di Paolino né di altri argomenti. Non è mia abitudine 'soffiare' le idee di altri studiosi (non ne ho bisogno: non sono le idee che mi mancano, ma il tempo per realizzare le molte che già ho), e se veramente Cattaneo mi avesse suggerito l'accostamento tra Paolino e Melitone, non avrei mancato di accennarvi nel mio primo articolo apparso negli Atti del Convegno, citando doverosamente chi me lo aveva suggerito.

La reminiscenza ciceroniana e l'impiego della polemica *ad hominem* di geronimiana memoria, intensificano la rappresentazione del disagio di un uomo onesto dinanzi all'accusa (o, peggio, insinuazione) di plagio. Per Sandro Leanza – come per tutti noi che siamo stati per molti lustri suoi cari compagni di viaggio – l'insegnamento e la ricerca scientifica erano (e sono) una cosa tremendamente seria, erano (e sono) l'espressione di una concezione etica e religiosa della vita.

3. A questo ricordo, per tanti aspetti parziale e inadeguato, appongo la *sphragis* con l'omaggio di un umile distico che di certo non gli sarebbe dispiaciuto:

TANTAS POST CVRAS REQVIES TIBI DOCTE LEANZA
CORDIBVS IN NOSTRIS FAMA SVPERSTES ERIT

Scripsit Antonius Vincentius Nazzaro
in Consentino Studio quondam Professor.

Carmelo Curti

Sandro Leanza e le Catene esegetiche

Di Sandro Leanza studioso di Catene esegetiche scrissi nell'ormai lontano 1980 recensendo le sue edizioni della *Catena in Ecclesiasten* di Procopio di Gaza e del *Commentarius in Ecclesiasten* dello Ps.-Crisostomo.¹ Allora così scrissi:

Le edizioni dei due opuscoli non potevano essere affidate a studioso più qualificato di Leanza, il quale da qualche tempo rivolge la sua attenzione agli scritti esegetici e alle Catene sull'*Ecclesiaste*. Di esse per altro si avvertiva l'urgenza, poiché lo pseudocrisostomiano *Commentarius in Ecclesiasten* era ancora inedito, non tutti i testi compresi nella Catena di Procopio erano stati pubblicati e quelli già pubblicati davano generalmente scarso affidamento. Quindi bisogna essere grati a Leanza, che curando i due testi ha reso un servizio meritorio alla scienza esegetica e catenaria ed ha colmato una lacuna. E, diciamolo subito, l'ha colmata egregiamente, mettendo a disposizione degli studiosi due edizioni che rivelano non comune padronanza della complessa strumentazione tecnica nonché apprezzabili doti di acribia e di *iudicium*.²

La recensione apparve in «Orpheus» dopo l'espletamento del concorso di Letteratura cristiana antica, al quale Leanza aveva partecipato e del quale era risultato vincitore. Il suo maestro Salvatore Costanza, leggendola, gli espresse la propria soddisfazione con queste parole: «È il tuo quarto voto concorsuale» (Leanza aveva vinto con tre voti). Mi risulta peraltro che anche Sandro ne fu contento e amava leggerla con compiacimento a qualcuno dei suoi collaboratori a lui più vicini.

¹ Procopii Gazaei *Catena in Ecclesiasten* nec non Pseudochrysostomi *Commentarius in Ecclesiasten* edita a S. Leanza, *CCG* 4, Turnhout, Brepols, 1978, pp. XVII + 103: «Orpheus» n.s. I, 1980, pp. 530-536.

² *Ibidem*, pp. 530-531.

Ho incominciato questa mia conversazione riportando il giudizio che diedi tanti anni fa su un libro di Leanza. Ciò risponde ad un mio divisamento preciso, teso ad evitare che si possa pensare che, trattando della sua attività di studioso nel campo delle Catene, intenda tracciarne un profilo agiografico. Leanza non ha bisogno di panegirici, poiché sono i suoi scritti i testimoni più eloquenti ed autorevoli del contributo che egli ha recato al progresso dei nostri studi catenari nel tempo pur breve della sua esistenza. Quanto allora scrissi lo riconosco ancora pienamente valido. Amici, io e Sandro, siamo stati sempre e senza mai uno screzio. Ammetto che degli amici non bisogna dire male in alcuna circostanza, ma quando non se ne può dire bene, l'etica professionale impone di tacere, tanto più in una recensione che nessuno ti ha pregato di scrivere.

Dopo l'edizione dei due commenti all'*Ecclesiaste*, l'attenzione di Leanza si rivolge pressoché costantemente alle Catene, che diventano l'ambito prediletto della sua ricerca. Non mi risulta che egli abbia tratto da esse altri testi oltre ai due già menzionati, ma più di una volta nei suoi lavori catenari annuncia che preparava per il *Corpus Christianorum* l'edizione del *Commento ai Profeti minori* di Esichio di Gerusalemme,³ uno dei pochi autori, dopo Origene, di commenti di tipo scoliastico (com'è noto, gli scolii sono brevi note esplicative su passi o particolari difficili di un libro biblico, un genere di esegesi che Origene coltivò, anche se in misura molto minore rispetto alle omelie e ai commentari continuati). La morte, che l'ha ghermito prematuramente, ha impedito che vedesse pubblicata l'edizione annunciata. È preparatorio ad essa un importante saggio su Esichio del 1991, pubblicato in «Annali di Storia dell'Esegesi»,⁴ la rivista che accoglie le relazioni dei membri del gruppo di ricerca nazionale *Studi sulla letteratura esegetica cristiana e giudaica antica*, pronunziate nel seminario che si tiene annualmente a Sacrofano. Leanza faceva parte della ricerca da poco tempo come coordinatore del gruppo dell'Università

³ Cfr. *Uno scoliaste del V secolo: Esichio di Gerusalemme*, «Annali di Storia dell'Esegesi» VIII, 1991, p. 524; *I Commenti a scolii. Contributo alla storia dell'esegesi patristica*, «Itinerarium» I, 1993, p. 38, dove Leanza accenna brevemente ad alcuni temi trattati diffusamente nell'articolo del 1991 e particolarmente al problema della struttura compositiva dei commenti scoliastici di Esichio; *L'esegesi biblica cristiana antica: scolii e catene*, in C. Moreschini (a cura di), *Esegesi, parafrasi e compilazione in età tardoantica. Atti del Terzo Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi*, Napoli 1995, p. 218, dove Leanza ritorna sul problema della tecnica scoliastica di Esichio e dell'impaginazione dei suoi commenti.

⁴ *Uno scoliaste del V secolo* cit., pp. 519-533.

di Messina, ma già da vari anni partecipava attivamente ai seminari di Sacrofano con relazioni o interventi apprezzati.

Nel saggio su Esichio Leanza affronta anzitutto il problema della tecnica redazionale dei suoi commenti scolastici; ritiene che essi fossero disposti sui margini del foglio, mentre il testo biblico ne occupava il centro, come in quella specie delle Catene che suole appunto chiamarsi marginale. Di parere diverso è il Dorival, il quale pensa ad una trascrizione su due colonne, delle quali quella di sinistra accoglieva il testo biblico, mentre su quella di destra, in corrispondenza con esso, era situata l'esegesi, secondo quella specie catenaria detta a due colonne. Pur traendone conclusioni diverse, entrambi gli studiosi fondano la loro tesi sul *Prologo del Commento ai Profeti minori*; Leanza chiama in causa anche l'*Inscriptio* della stessa opera. Comunque stia la cosa (ma varie considerazioni, che qui non è il caso di menzionare, mi fanno ritenere che sia nel vero Leanza), non mi sembrano condivisibili le deduzioni che lo studioso francese ricava dalla soluzione che egli dà della questione; soprassedo ad esse, poiché mi preme spendere ancora qualche parola sul saggio esichiano.

In vista dell'edizione a cui lavorava, Leanza è più particolarmente interessato al *Commento ai Profeti minori*, ma non si lascia sfuggire l'occasione per avanzare qualche proposta su commenti assegnabili al genere scolastico o per confermare opinioni espresse da altri. Così, riguardo agli *Scolii sui Salmi*, che l'Antonelli pubblicò erroneamente sotto il nome di Atanasio col titolo altrettanto erroneo di *De titulis Psalmorum* (cfr. *PG* 27) e che il Faulhaber e il Mercati giustamente hanno rivendicato ad Esichio, Leanza a sostegno della paternità esichiana adduce la testimonianza dell'ottimo cod. Marc. 1, 31, che nell'*Inscriptio* li attribuisce al presbitero di Gerusalemme. Parimenti, sia in base al carattere del commento, consistente in brevi e rapide spiegazioni di tipo scolastico, sia alla luce di ciò che è detto nel *Prologus* dell'opuscolo, Leanza non esita ad assegnare al genere scolastico i *Commentarioli in Psalmos* di Girolamo; rileva a sostegno anche il fatto che essi nella tradizione manoscritta sono attestati col titolo di *Excerpta de Psalterio*, cioè col termine *excerpta* usato da Girolamo per tradurre i corrispondenti termini greci σχόλια⁵ e σημειώσεις.⁶

⁵ Cfr. Hier. *transl. hom. Orig. in Ier. et Ezech.*, prol.: *excerpta, quae Graece σχόλια nuncupantur.*

⁶ Cfr. Hier. *in Is.*, praef.: *σημειώσεις, quas nos excerpta possumus appellare.*

Così Leanza conclude il suo discorso sull'operetta geronimiana:

Il fenomeno mi sembra notevole e degno di essere tenuto in considerazione dai catenologi, i quali discettando sull'origine e la formazione del genere catenario, trascurano del tutto la letteratura esegetica di lingua latina, nella convinzione che, all'inverso di quanto Quintiliano asseriva per la Satura, la Catena sia un genere tutto greco.

A tale proposito informo che nel recente seminario di Sacrofano la dott. Barbàra ha comunicato di avere reperito nella Catena di Niceta quattro ampi frammenti esegetici latini in traduzione greca: tre sul *Vangelo di Luca*, tratti dall'*Expositio fidei*, opera di cui ancora oggi la paternità ambrosiana è discussa; il quarto, ancora sul *Vangelo di Luca*, è attribuito ad Ambrogio e si compone di due parti, delle quali la prima volge in greco *De fide* 2, 7, 58, l'altra *De incarnationis dominicae sacramento* 5, 35. Altri tre frammenti, ugualmente in versione greca, la studiosa ha letto nella Catena autonoma del *Vangelo di Marco*: due di essi, attribuiti ad Ambrogio, traducono *ad verbum* rispettivamente *De fide* 2, 7, 25-33 e *Expositio Evangelii secundum Lucam* 7, 133; l'altro offre *Enarratio in Psalmum* 93, 19 di Agostino. La comunicazione della Barbàra reca un'ulteriore conferma a due aspetti del genere catenario: uno, relativo all'esistenza di Catene esegetiche latine (i frammenti ritrovati, anche se volti in greco, sono desunti da scritti latini); l'altro aspetto riguarda la provenienza di tali frammenti; essi non sempre sono tratti da scritti esegetici afferenti all'oggetto della Catena (ad esempio, il frammento dell'ambrosiana *Expositio Evangelii secundum Lucam* o l'altro frammento dell'agostiniana *Enarratio in Psalmum* 93 nella Catena sul *Vangelo di Marco*), quando non sono ricavati addirittura da scritti non esegetici (ad esempio, i due frammenti del *De fide* di Ambrogio nella stessa Catena su *Marco*).

A conclusione dello studio su Esichio, Leanza fornisce i dati essenziali sulla tradizione manoscritta del *Commento ai Profeti minori*, che si accompagna pressoché costantemente al commento più ampio di Teodoreto di Ciro. Dà un elenco di venti manoscritti che l'hanno conservato interamente o in parte, servendosi dei classici repertori di Karo-Lietzmann, Faulhaber, Rahlfs, Devreesse e soprattutto dell'allora inedita dissertazione di Mennes grazie alla cortesia di Noret, che gli fornì le fotocopie delle pagine relative ai codici. In base a Karo-Lietzmann e Devreesse nella tradizione catenaria del *Commento ai Profeti minori* si possono distinguere

due tipi: il primo, costituito dall'eccellente Catena di Filoteo, è sostanzialmente una compilazione di due autori, Teodoreto, rappresentante moderato del letteralismo antiocheno, ed Esichio, seguace dei principi esegetici alessandrini; il secondo tipo è una Catena che ha come fonte principale il commento di Teodoreto, integrato con scoli di vari esegeti tra cui Esichio.

Mi sono dilungato più del dovuto sul saggio esichiano sia perché lo giudico uno dei più significativi e qualificanti, sia soprattutto perché ho inteso sollecitare qualcuno dei collaboratori di Leanza a raccoglierne l'eredità e continuare le ricerche in vista dell'edizione che egli più volte aveva annunciato. Non so in quale fase fosse il lavoro quand'egli malauguratamente è mancato, ma anche se esso fosse rimasto allo stadio del 1991, cioè all'anno della pubblicazione dello studio su Esichio – la qual cosa mi sembra poco verosimile conoscendo l'alacrità con cui si dedicava alla ricerca –, ritengo che chi intendesse portare a compimento il lavoro troverebbe nelle pagine da lui scritte sul *Commento ai Profeti minori* i fondamenti e gli elementi necessari.

Alle Catene Leanza ha dedicato vari lavori. Anche solo accennarvi sarebbe impossibile nel tempo concessomi. Non posso tuttavia concludere questa conversazione senza menzionare almeno due contributi che mi sembrano idealmente in rapporto di continuità; nel primo egli fa un 'consuntivo' degli anni delle sue prime esperienze catenarie, l'altro ha l'aria d'esserne la conclusione, quasi che egli, presentando la fine ormai prossima, avesse voluto suggellarle con un saggio teso ad evidenziare i risultati delle ricerche che avevano impegnato maggiormente gli anni della sua attività di studioso. Il primo saggio è la relazione pronunciata nel primo Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi, i cui *Atti* videro la luce nel 1989;⁷ l'altro è il testo letto l'11 ottobre dello scorso anno – Sandro decedette appena due mesi dopo, il 15 dicembre – nella tavola rotonda promossa dall'Istituto Patristico *Augustinianum* per l'inaugurazione dell'anno accademico.⁸ La relazione tra i due lavori è indicata, oltre che dalla continuità suddetta, anche dal fatto che, secondo la sua stessa di-

⁷ *Problemi di ecdotica catenaria*, in A. Garzya (a cura di), *Metodologie della ricerca sulla tarda antichità. Atti del Primo Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi*, Napoli 1989, pp. 247-266.

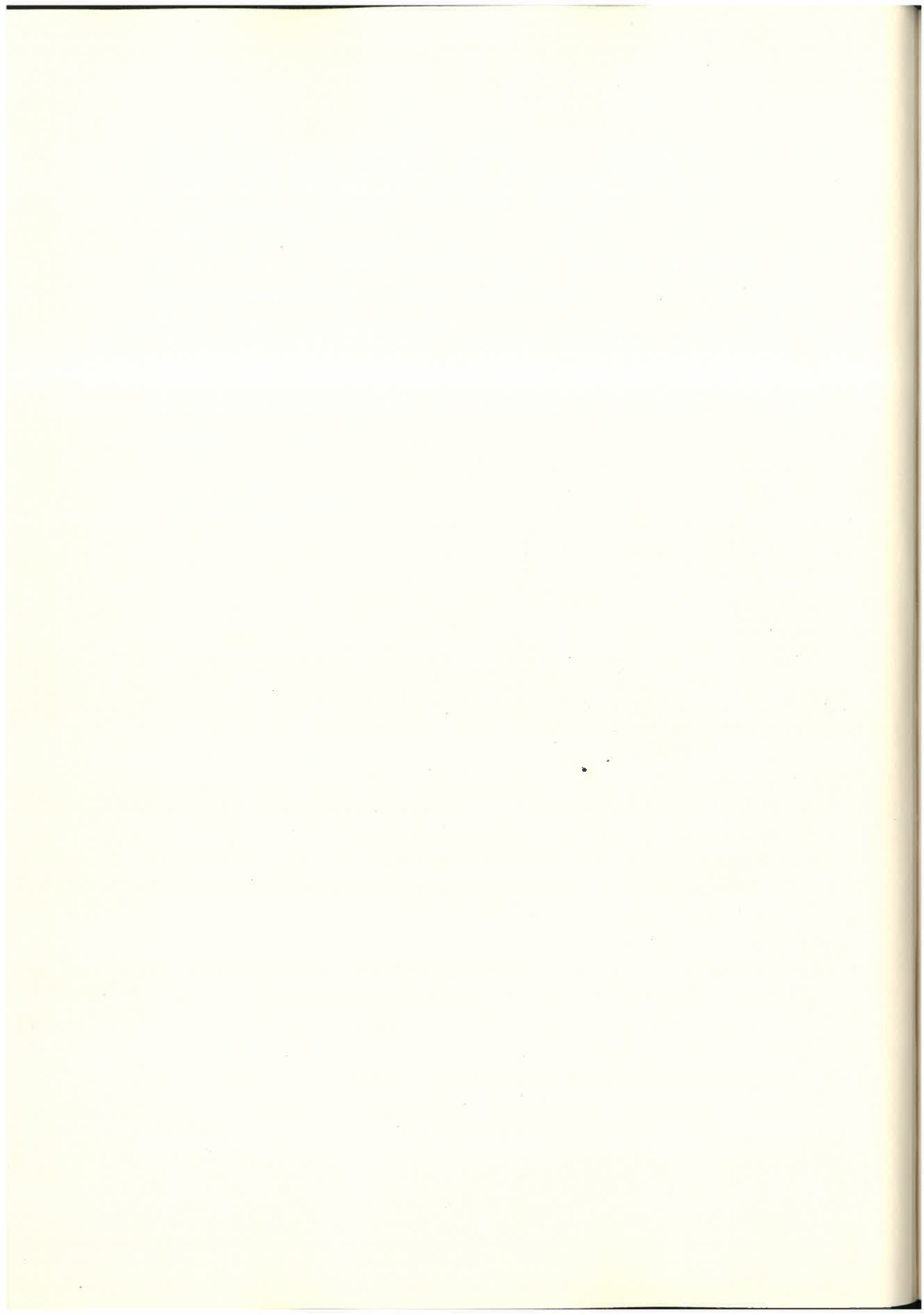
⁸ *La letteratura esegetica in frammenti: la tradizione catenaria*, «Augustinianum» XXXVII, 1997, pp. 25-36.

chiarazione nella nota 1 della seconda relazione, «la documentazione» di questa «è in parte attinta» dalla precedente. Egli peraltro amava tornare con opportune digressioni su temi già trattati per approfondirli, precisarli e, se era il caso, per apportarvi aggiunte o anche correzioni.

I problemi affrontati nei due lavori afferiscono per lo più all'ecdotica catenaria; sovente sono veri e propri consigli e suggerimenti aventi lo scopo di mettere in guardia l'editore dalle insidie imprevedibili («trappole» Leanza ama chiamarle) che le Catene tendono. A sostegno dei casi presentati egli adduce la documentazione dimostrativa, tratta dai noti repertori o anche da esperienze personali. Mi soffermo brevemente solo sul problema sollevato dall'interpretazione dei lemmi d'autore che, espressi da sigle spesso ambigue, hanno determinato, nel corso della tradizione manoscritta, fraintendimenti e confusioni e, conseguentemente, false attribuzioni. Scambi si sono avuti, oltre che tra autori dai nomi somiglianti (Diodoro, Teodoro, Teodoreto), anche tra autori con nomi non somiglianti, ma somiglianti nelle sigle, quali, ad esempio, Origene ed Evagrio, le cui sigle sono rispettivamente $\omega\rho\gamma'$ e $\epsilon\nu\gamma\rho'$. All'origine di scambi più numerosi sta il fatto che le lettere iniziali maiuscole dei lemmi venivano scritte in un secondo tempo e con inchiostro di colore diverso, per lo più rosso o verde. La dimenticanza accidentale della lettera iniziale può aver determinato gli scambi più banali: 'Απολ' (sigla di Apollinare), privata dell'"A iniziale, diventa la sigla di Policronio (πολ'). Alla stessa dimenticanza va imputata la confusione tra Teodoreto e Origene, nomi apparentemente non somiglianti neanche nei lemmi: una delle sigle di Teodoreto è $\Theta\omega\rho$ che, privata della Θ iniziale, diventa automaticamente la sigla di Origene ($\omega\rho$). Problemi anche per l'editore moderno a causa del loro significato non univoco sollevano le due sigle $\omega\rho$ e $\chi\rho$ ricorrenti anche in scrittura capitale nelle forme Ψ e Φ : possono essere infatti le sigle di Origene e Crisostomo, ma possono avere lo scopo di richiamare l'attenzione del lettore sull'eccellenza del frammento: $\omega\rho$, Ψ , $\acute{\omega}\rho\acute{\alpha}\iota\omicron\nu$, cioè *pulchrum*, $\chi\rho$, Φ = $\chi\rho\nu\sigma\omicron\nu\nu$, cioè *aureum*, con valore pressappoco analogo al precedente. Infine anche il lemma $\tau\omicron\upsilon\ \acute{\alpha}\nu\tau\omicron\upsilon$, interpretato generalmente «del medesimo autore», ad indicare che un frammento è dello stesso autore del precedente frammento, è da considerare con estrema cautela. Infatti, qualora una Catena abbia patito l'eliminazione di interi frammenti insieme con i rispettivi lemmi, può essere accaduto che $\tau\omicron\upsilon\ \acute{\alpha}\nu\tau\omicron\upsilon$ si riferisse

originariamente ad un esegeta diverso da quello a cui si riferisce attualmente. In un'ipotetica successione Origene – Didimo – τοῦ αὐτοῦ, il lemma τοῦ αὐτοῦ si riferiva inizialmente a Didimo, mentre ora, scomparso il frammento di Didimo col relativo lemma, si riferisce ad Origene. Mi permetto di aggiungere che, secondo una mia ipotesi avanzata in un saggio del 1971, τοῦ αὐτοῦ potrebbe significare anche «del (sul) medesimo versetto»: in tal caso, l'autore del frammento anonimo potrebbe essere lo stesso esegeta precedente (si sa che lo stesso esegeta dà talvolta due o più interpretazioni dello stesso versetto), ma potrebbe essere anche diverso. A mio parere, per la soluzione di questioni del genere non è valido un principio generale, ma bisogna considerarle di volta in volta e risolverle caso per caso.

Mi fermo qui, nella speranza di avere dato un'idea del contributo recato da Leanza al progresso degli studi catenari e di quanto ancora avrebbe potuto dare se non fosse mancato così prematuramente. Indubbiamente per i suoi cari e per gli amici egli continuerà a vivere, come disse il poeta di se stesso (*non omnis moriar*), nei suoi scritti. Sì, è vero. Ma oggettivamente alla moglie manca il marito, ai figli il padre, a noi manca l'amico, un amico vero, che per la sua umanità, la dirittura morale, il tratto signorile avevamo a modello da imitare.



Benedetto Clausi

Sandro Leanza e Gerolamo

Il Gerolamo di Sandro Leanza – l'immagine di Gerolamo che emerge dai suoi scritti – mi ricorda quello della celebre incisione di Albrecht Dürer *San Gerolamo nello studio* (1514), analizzata con tanta finezza da Eugene F. Rice, Jr.:¹ il santo vi appare all'interno di un ambiente luminoso e ampio; sta sullo sfondo, minuscolo, tutto concentrato nell'atto di scrivere. Intorno a lui, un arredo essenziale: pochi mobili, alcuni grossi volumi, fogli di carta (forse delle lettere) attaccati al muro e oggetti d'uso comune. Alla parete, in bella vista, un largo cappello cardinalizio² e, accanto, una clessidra, discreta allusione alla fugacità delle pompe terrene, esplicitata dal teschio che campeggia su una mensola, vicino ad un libro.

Dürer riprende molti tratti di un modello iconografico che da un secolo ormai affiancava quello del San Gerolamo penitente;³ per lui, come già per la maggior parte degli umanisti, il Padre latino è, prima di tutto, lo studioso e lo scrittore sacro, il cui universo interiore è rispecchiato dalla composta serenità dello studio umanistico. A turbare quella serenità intervengono però alcuni dettagli, che nella tradizione connotano piuttosto

¹ E.F. Rice, Jr., *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore-London 1988, pp. 111 ss.

² L'anacronismo che fece del santo un cardinale trae origine dalla vita «Plerosque nimirum», datata alla fine del IX sec.: A Vaccari, *Le antiche vite di S. Girolamo*, ora in Id., *Scritti di erudizione e di filologia*, II, Roma 1958, pp. 10 ss.

³ Rice, *Saint Jerome* cit., pp. 68 ss., rileva come il motivo del San Gerolamo nello studio si sia diffuso a partire dagli ambienti degli umanisti italiani, mentre al penitente diede impulso soprattutto l'ordine che si richiamava al suo nome, al fine di rendere visibile un tratto peculiare della propria spiritualità cui non erano estranee marcate spinte ascetiche. Proprio col carattere polisemico dell'immagine geronimiana D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Etude d'iconographie et de spiritualité (XIII^e-XV^e siècles)*, Paris-Rome 1987, spiega il suo successo nella pittura italiana.

l'eremita: la candela e la clessidra, simboli dello scorrere del tempo, ma soprattutto il teschio, allegoria della *vanitas vanitatum*, richiamata altresì da una grossa zucca appesa al soffitto. Si tratta di un'evidente allusione alla *cucurbita* di *Giona* 4, 6-10 (secondo il testo delle *Veteres*⁴), la quale rapidamente crebbe per fare ombra alla testa del profeta e altrettanto rapidamente si disseccò, suscitando la sua sconsolata reazione: «meglio per me morire che vivere» (4, 8). L'inquietudine dell'asceta e del penitente s'insinua così fra le pieghe composte del Gerolamo 'umanista' e biblista, come se lo studio della parola di Dio non potesse che generare, nell'intellettuale cristiano, il senso della caducità delle cose del mondo, una consapevolezza, però, che la stessa parola sacra contribuisce ad attenuare e a ricomporre, e che pertanto non si traduce in scelte e atteggiamenti estremi. Il Gerolamo di Dürer non ha l'aspetto scarnificato e lo sguardo visionario né la possanza plastica che altri pittori gli hanno attribuito; è un monaco austero, la cui identità si esprime nel doppio tratto dello studioso e dell'uomo che ha imparato a staccarsi dalle pompe terrene.

Gli stessi tratti caratterizzano, direi, il Gerolamo di Sandro Leanza, il quale non ha l'asprezza del polemistista o il radicalismo dell'asceta (aspetti che non hanno mai realmente sollecitato l'interesse dello studioso). Egli è il biblista, filologo severo ed insieme letterato elegante; ma in modo più specifico è il traduttore e commentatore dell'*Ecclesiaste*, intimamente partecipe della visione pessimistica di quello che fu per lui il libro di tutta una vita, a cui «dedicò più cure».⁵ Attorno a questi poli ideali si è andata sviluppando la ricerca geronimiana di Leanza, nella quale dottrina e rigore scientifico si coniugano – apparente paradosso – con una sorta di adesione simpatetica all'oggetto dell'indagine, sempre più evidente nel corso

⁴ Esse riprendono la versione dei LXX, i quali rendono il termine ebraico *qiqajon* con *κόλονθα* (= «zucca»). Nella Vulgata, invece, Gerolamo traduce con *hedera*, cosa che suscitò non poche perplessità nei contemporanei. Alla questione accenna lo stesso Leanza, *Gerolamo e la tradizione ebraica*, in C. Moreschini-G. Menestrina (a cura di), *Motivi letterari ed esegetici in Gerolamo*, Brescia 1997, p. 25, che così conclude: «Comunque stiano le cose riguardo all'esatta identificazione di quella misteriosa pianta, che i moderni sono inclini a identificare col ricino, si converrà che l'atteggiamento di Gerolamo non è certo quello di un uomo che abbia una conoscenza superficiale della lingua ebraica, o addirittura pressoché nessuna conoscenza di essa e che abbia tradotto dalla LXX esaplare, come vorrebbe Nautin!».

⁵ *Gerolamo traduttore dell'Ecclesiaste: tra psicanalisi e filologia*, in corso di stampa nella *Miscellanea Resta*, p. 2 delle bozze avute grazie alla cortesia dell'amico prof. Cesare Magazzù, a cui esprimo la mia riconoscenza anche per l'affettuosa collaborazione nel reperimento degli scritti di Leanza.

del tempo. Considerati nel loro sviluppo cronologico, e malgrado la diversità dei contesti, i suoi studi danno netta, infatti, l'impressione del progressivo approfondirsi di un rapporto e di una conoscenza, come se Leanza penetrasse in modo vieppiù profondo nel difficile universo geronimiano, comprendendone e accettandone meglio le diverse sfaccettature.

Del resto, è assai difficile studiare un autore così sanguigno mantenendo un pieno distacco dal suo mondo umano e intellettuale, il quale finisce inevitabilmente col coinvolgere, in un senso o nell'altro: basterebbe dare un'occhiata alle più comuni storie letterarie per verificare quale peso abbia il sentire personale nel modo in cui vengono presentate la personalità e l'opera dello Stridonense, e si potrebbe scrivere tutto un capitolo di storia della storiografia geronimiana sugli schieramenti che nelle diverse epoche hanno contrapposto 'fautori' e 'oppositori' del Padre.

In un tale schematico contrapporsi di fronti, Leanza sta decisamente dalla parte di Gerolamo, verso il quale prova certo una «rispettosa ammirazione e simpatia»,⁶ ma forse anche di più. Lo conferma l'insinuarsi dei sentimenti dello scrittore nella distaccata analisi del filologo, il quale, a proposito delle versioni geronimiane dell'*Ecclesiaste*, si apre ad un'attenzione inconsueta per le «motivazioni personali e sfavorevoli condizioni psicologiche» che possono «talora influenzare e condizionare il lavoro di un traduttore». ⁷ Quelle «motivazioni personali e sfavorevoli considerazioni psicologiche», al pari della clessidra o del teschio dell'incisione di Dürer, increspano la superficie serena del lavoro del traduttore; l'onestà del ricercatore, d'altro canto, non può ignorare né vuole forzosamente attenuare il palese carattere «arbitrario» di certe scelte linguistiche, spie di quello che gli specialisti chiamano «il ritorno del represso». Così, a proposito dell'uso di *afflictio* nella Vulgata dell'*Ecclesiaste*, leggiamo:

Se dobbiamo [...] trarre una conclusione di carattere psicologico dall'impiego tanto insistito quanto lessicalmente arbitrario, di questo termine, in sostituzione dei

⁶ Così M.A. Barbàra, † Sandro Leanza (1940-1996), «Annali di Storia dell'Esegesi» XIV, 1997, p. 225.

⁷ *Gerolamo traduttore* cit., p. 4 delle bozze. Nel saggio l'A. prende le distanze dai presupposti teorici della critica psicanalitica («Il vezzo di leggere in chiave psicanalitica i testi letterari non ha risparmiato la letteratura cristiana antica»: p. 1), pur ammettendo di avere sottoposto la versione della Vulgata dell'*Ecclesiaste* ad «un'analisi di tipo psicanalitico» (p. 2). La sua, però, è piuttosto una reazione polemica verso certi studi psicologici (più che psicanalitici) sull'*Ecclesiaste* o sullo stesso Gerolamo.

preoccupazione apologetica e una certa *verve* polemica hanno in qualche modo preso la mano allo studioso, scompigliandone, per un attimo, la consueta compattezza di pensiero e di scrittura.

Il medesimo spirito apologetico emerge con maggiore forza nel citato saggio su *Gerolamo e la tradizione ebraica*, a mio avviso l'articolo più 'geronimiano' di Leanza, in massima parte incentrato sulla *vexata quaestio* della reale conoscenza dell'ebraico da parte dello scrittore latino. Su di essa, com'è noto, sin dai tempi di Montfaucon sono state espresse riserve e cautele, tradottesi di recente, soprattutto ad opera di Pierre Nautin, in un deciso screditamento della capacità di Gerolamo di leggere direttamente i testi ebraici. Non è quindi un caso che il nome dello studioso francese ricorra più volte fra le pagine del saggio, accompagnato da espressioni che denunciano il fastidio per le sue tesi: Nautin ha scarsa «discrezione», gode ad essere «dissacratorio» (p. 20) e le sue valutazioni sono spesso «affatto personali e originali» (p. 21). L'affondo finale è lasciato alle parole di un altro studioso geronimiano, Stefan Rebenich:

There is [...] a wealth of detailed linguistic studies [...] which Nautin ignores [...]. The analysis of the preceding Christian and Jewish exegesis and linguistic evidence clearly disprove Nautin's hypotheses.¹⁴

Così espliciti 'attacchi' sono in qualche modo funzionali alla 'difesa' di Gerolamo: «Basterebbe la testimonianza del solo Rufino a smentire l'ipotesi di Nautin, che la fama di cui godette Gerolamo come ebraista sarebbe stata usurpata e frutto di un sapiente *bluff* dello stesso Gerolamo» (p. 23); e più oltre: «si converrà che l'atteggiamento di Gerolamo non è certo quello di un uomo che abbia una conoscenza superficiale della lingua ebraica, o addirittura pressoché nessuna conoscenza di essa [...], come vorrebbe Nautin!» (p. 25); infine: «Gerolamo ebbe, dunque, della lingua ebraica una conoscenza tutt'altro che superficiale [...] o addirittura quasi del tutto inesistente, come pretenderebbe Nautin» (p. 28). Rispetto ai preconcetti e al gusto per la dissacrazione, talora fine a sé stessa dello studioso moderno, agli occhi di Leanza appare intellettualmente più onesto perfino l'atteggiamento del deprecato Rufino, il quale «non solo non contesta mai a Gerolamo né la padronanza dell'ebraico né la sua dimesti-

¹⁴ *Jerome: the 'Vir Trilinguis' and the 'Hebraica veritas'*, «Vigiliae Christianae» XLVII, 1993, pp. 50 ss., riportato in *Gerolamo e la tradizione ebraica* cit., p. 21.

chezza coi maestri ebrei, ma entrambe le cose attesta e conferma» (p. 23), anche se, andrebbe forse aggiunto, *pour cause*.

Ovviamente il confronto polemico con Nautin non si riduce ad una sterile contrapposizione; ha anzi una sua più rilevante *pars construens*, nella quale Sandro Leanza mette in campo tutta la sua perizia di biblista e di studioso dell'esegesi patristica e, avvalendosi di una bibliografia critica recentissima e della sua lunga frequentazione dell'opera dello Stridonense, costruisce in modo puntiglioso la dimostrazione della conoscenza dell'ebraico. Ad un siffatto impianto logico ed erudito viene poi ad aggiungersi – complesso intreccio! – il supporto dell'adesione personale, evidente, ad es., nell'enfasi, anche espressiva, di parole come quelle che seguono:

Possibile che tutti costoro, e altri ancora di cui sarebbe troppo lungo riportare le testimonianze, siano stati vittime inconsapevoli di un grande *bluff* architettato da Gerolamo? Io non credo che nel campo della scienza e della cultura sia così facile *bluffare*, come qualcuno forse ritiene. Non credo davvero che sia come al gioco del *poker*, dove, se ti va bene, non mostri le carte e nessuno si è accorto di nulla. Nel caso di Gerolamo [...], se non altri, almeno Rufino era certamente lì pronto a cogliere in fallo l'avversario! E se invece Gerolamo può menar vanto della sua superiorità in questo campo, come per altro verso e più in generale nel campo delle scienze bibliche, è perché sa bene che nessuno dei contemporanei può mettere in dubbio le sue affermazioni né può rivaleggiare con lui (p. 24).

Andiamo oltre il mero piano della conoscenza dell'ebraico: la consapevolezza linguistica di Gerolamo si dilata e diventa consapevolezza culturale, quella «di essere il mediatore» della cultura e dell'esegesi ebraica «presso il mondo occidentale» (p. 34), come testimoniano non pochi testi citati da Leanza e in particolare un breve estratto del Commento a Zaccaria:

Semel proposui arcana eruditionis Hebraicae et magistrorum synagogae reconditam disciplinam, eam dumtaxat quae Scripturis sanctis convenit, Latinis auribus prodere (2, 6, 9-15).

Fu proprio dalla domestichezza con i maestri ebrei, in effetti, che lo scrittore derivò il «complesso atteggiamento intellettuale e spirituale nei riguardi del testo sacro» (p. 34) che si tradusse nella Vulgata, la risposta a «profonde esigenze di carattere filologico ed esegetico e alla radicata convinzione che solo l'interpretazione fondata sul testo originale poteva

permettere la corretta intelligenza della Scrittura» (p. 36): «nec [...] possumus scire sensum, nisi eum per verba discamus!», come si legge nel *Commento all'Ecclesiaste*.

Torniamo così al testo attorno a cui gravita la maggior parte degli studi geronimiani di Sandro Leanza,¹⁵ il quale ha indagato su molti aspetti del commentario: dalle fonti al carattere dell'esegesi, al testo dei lemmi, al *Fortleben* medievale.

I primi riferimenti si trovano nel vol. *L'esegesi di Origene al libro dell'Ecclesiaste* (Reggio Calabria 1975), mentre gli ultimi studi espressamente dedicati al commentario sono due articoli già incontrati nelle pagine precedenti, uno del 1992 (*Il traduttore è d'umor nero...*), e un altro ancora in stampa (*Girolamo traduttore...*). Leanza ha dunque percorso un lungo cammino nella doppia compagnia di Gerolamo e dell'*Ecclesiaste*, più di vent'anni, nel corso dei quali, come dicevo all'inizio, si ha l'impressione di un sempre maggiore approfondimento della conoscenza dello scrittore dalmata e, in parallelo, di un più pensoso e articolato giudizio critico sulla sua opera esegetica, di cui è colta e messa in luce la sostanziale originalità. Quanto peso abbiano avuto le consonanze personali a cui s'è accennato, francamente non so dire; è indubbio comunque che in ciò l'indagine di Leanza raggiunge i livelli della più avanzata ricerca europea e americana.

La cosa è tanto più significativa se si pensa che in Italia il Padre latino non ha goduto, nell'insieme, di grande considerazione ed anzi è stato spesso guardato con sufficienza da patrologi, letterati e storici del cristianesimo antico, con poche eccezioni, fra cui quella grande di Alberto Vaccari, il biblista che a Gerolamo, alla sua Vulgata e alla sua esegesi, consacrò studi ancor oggi validissimi.¹⁶ Non può pertanto sorprendere che Leanza sia stato il solo italiano, con Claudio Moreschini, ad essere invi-

¹⁵ Le due sole eccezioni sono costituite dal saggio, di cui già ci siamo occupati, su *Gerolamo e la tradizione ebraica*, e dal breve articolo dell'88 sui *Commentarioli in Psalmos* ricordato dal prof. Curti: *Un esempio poco noto di letteratura scolastica: i Commentarioli in Psalmos di Gerolamo*, in *Hestiasis. Studi di tarda antichità offerti a Salvatore Calderone*, Messina 1988 (ma in realtà pubblicato nel 1995), pp. 203-207.

¹⁶ Proprio il nome di Vaccari è fra quelli che ricorrono con maggiore frequenza negli scritti geronimiani di Leanza.

tato a Chantilly nel settembre del 1986 in quello che resta, prima del Convegno di Trento del '95, l'unico incontro recente di specialisti geronimiani. In quell'occasione egli tornò sul *Commentario all'Ecclesiaste*, di cui si era già occupato, nell'ambito delle indagini sull'esegesi patristica del libro biblico, sia nel citato *L'esegesi di Origene al libro dell'Ecclesiaste* sia nel vol. su *L'Ecclesiaste nell'interpretazione dell'antico cristianesimo* (Messina 1978). Ad esso aveva poi dedicato uno specifico articolo su «Civiltà Classica e Cristiana» del 1985¹⁷ e sul medesimo commentario tornerà ancora nei due anni intercorsi tra la lettura della relazione a Chantilly e la pubblicazione degli *Atti*, avvenuta nell'88.¹⁸ A complemento di tutto doveva esserci la traduzione dell'opera, commissionata e più volte sollecitata dal Quacquarelli, come ci ha ricordato Nazzaro, ma purtroppo rimasta incompiuta.

Siamo dunque di fronte a un *corpus* di scritti abbastanza compatto, al cui interno è possibile seguire una certa linea evolutiva. Con sempre maggiore convinzione, infatti, lo studioso si va staccando dall'idea che lo Stridonense «rifletta l'interpretazione e il pensiero di Origene, almeno nella parte riservata all'interpretazione allegorica, molto più di quanto non appaia a prima vista dall'unica citazione origeniana espressamente riportata».¹⁹ La conclusione a cui allora lo studioso perveniva era la «conferma» di una «dipendenza», cosa ritenuta naturale, visto che il commentario risale al «periodo di maggior attaccamento di Gerolamo all'autorità di Origene» (p. 57).²⁰

Tre anni dopo, però, nel 1978, le posizioni appaiono sostanzialmente mutate:

non ha eccessiva rilevanza il fatto che Gerolamo utilizza, nell'ambito dell'esegesi allegorica, con una certa frequenza gli scritti di Origene, di Didimo Alessandrino, di Dionigi Alessandrino: mentre è rilevante il fatto che egli, nell'interpretazione complessiva e generale dell'*Ecclesiaste*, si discosta dal loro metodo, per dimostrare con

¹⁷ *Un capitolo sulla fortuna del «Commentario all'Ecclesiaste» di Girolamo: il Commentario dello Ps. Ruperto di Deutz*, pp. 357-389.

¹⁸ Mi riferisco a due contributi pubblicati su «Annali di Storia dell'Esegesi» rispettivamente del 1986 e del 1987, che a quella relazione idealmente si legano: *Sulle fonti cit.*, e *Le tre versioni geronimiane dell'Ecclesiaste*, pp. 87-108.

¹⁹ *L'esegesi di Origene* cit., p. 58.

²⁰ *Ibidem*, p. 57. È vero che a proposito dell'esegesi di *Eccl.* 1, 9-10, Leanza parla di «garbata polemica di Gerolamo contro Origene» (p. 60), facendo riferimento a *princ.* 1, 4, 5 (polemica che si fa «aspra»: p. 61, nell'*epist.* 124), ma nell'insieme a prevalere è l'idea della dipendenza.

l'approfondimento del senso letterale, e non con il comodo ricorso all'esegesi allegorica, che l'*Ecclesiaste* insegna non il godimento, ma il disprezzo dei beni terreni.²¹

Il quadro si fa ora più mosso e assieme a Origene e agli altri Alessandrini appaiono sullo sfondo anche l'«antiocheno Apollinare di Laodicea» (p. 50) e soprattutto l'esegesi rabbinica, che Leanza ritiene filtrata dal *magister Hebraeus*. Il giudizio sul valore dell'opera geronimiana è netto: si tratta del «miglior commento [...] del periodo patristico» (p. 41).

Arriviamo così al contributo presentato al Convegno di Chantilly, col quale tali convinzioni giungono a piena maturazione. Al Padre latino è attribuito un posto fondamentale nello sviluppo dell'esegesi patristica del libro veterotestamentario, malgrado il peso del lascito origeniano, che pure Leanza ora non limita più all'esegesi allegorica, ma estende all'interpretazione letterale. Mostra infatti come abbondino le notazioni di carattere filologico – inerenti soprattutto al rapporto fra l'originale ebraico e le versioni greche –, che tradiscono l'inequivocabile uso degli *Hexapla*. Nel nuovo contesto, però, quei 'prestiti' assumono nuova valenza, poiché il ricco apparato filologico-erudito è orientato «in funzione della traduzione annessa al Commentario» (p. 269), che peraltro non è solo «il primo [...] in assoluto (*scil.* per Gerolamo) su un libro del V.T.», escludendo il giovanile esperimento su Abdia; è altresì «il primo lavoro di traduzione diretta dall'ebraico». Viene così recuperata, per questa via, la sostanziale originalità del Nostro e implicitamente della sua proposta ermeneutica: l'unità profonda fra traduzione e interpretazione del testo, un tratto davvero peculiare di Gerolamo, che avrà compiuta espressione in quella singolare opera che sono le *Quaestiones Hebraicae*, naturale punto di arrivo di una tale complessa osmosi e formale avvio dell'esperienza della Vulgata.

Oltre alla presenza origeniana, Leanza riconosce del resto anche il debito nei confronti dell'esegesi ebraica e del maestro a cui si devono «le numerose sottili notazioni di lessicologia e di grammatica ebraica», che,

unitamente a quelle di carattere filologico e a quelle più genericamente di carattere dotto – insomma, tutto l'apparato filologico-erudito dell'opera – [...] rappresentano la parte migliore e più duratura del Commentario geronimiano e ne rendono ancor oggi utile la consultazione per il biblista, *a differenza degli altri commenti del periodo patristico, ineluttabilmente caduti nell'oblio*» (p. 272; il corsivo è mio).

²¹ *L'Ecclesiaste nell'interpretazione* cit., pp. 47 s.

Nel ridimensionamento dello spazio dell'allegorismo c'è da un lato la dichiarata polemica con quei commentatori moderni (Ginsbourg, Barton, ecc.) che hanno dato una «valutazione negativa» del commentario geronimiano, «come di opera improntata al deteriore allegorismo», e con chi (come Holm-Nielsen) attribuisce «all'esegesi allegorica la funzione di aggirare le difficoltà etico-dottrinali dell'*Ecclesiaste*» (p. 279); dall'altro c'è la convinzione, ritengo, del carattere personale dell'approccio geronimiano: quando legge il libro salomonico come un'opera che insegna la vanità universale ed esorta al disprezzo del mondo, il Padre latino prende di fatto le distanze da tutta una tradizione che dava piuttosto dell'*Ecclesiaste* una lettura in senso edonistico-epicureo.²² È vero che egli attinge «con un certo eclettismo» (p. 275) ai precedenti esegeti, interpretando, ad es., in chiave allegorica, come già Origene e Didimo, i classici luoghi epicurei sul mangiare e sul bere, oppure accogliendo l'idea di Gregorio il Taumaturgo secondo cui l'*Ecclesiaste* sarebbe opera del vecchio Salomone che avrebbe rinnegato le sue precedenti esperienze e riconosciuto la fallacia delle sue antiche opinioni; e tuttavia un siffatto eclettismo «non deve indurre a frettolose valutazioni negative della sua esegesi» (p. 276). Simili spunti traducono il desiderio di rendere giustizia a un interprete troppo spesso liquidato con pochi cenni frettolosi. Si pensi del resto che nell'86, quando Leanza pronunciava queste parole, erano appena usciti il saggio di Pierre Jay sul *Commentario ad Isaia* (Paris 1985) e l'ediz. di Duval del *Commento a Giona* (Paris 1985), due libri che sia pure in modo diverso hanno innovato significativamente la percezione dell'opera esegetica di Gerolamo. Leanza avvertiva tutta l'inadeguatezza del modo consueto di considerare l'apporto del Dalmata alla storia dell'ermeneutica patristica, un riconoscimento che ancora molti si ostinano a negare. A lui va quindi attribuito il merito di essersi accostato al testo geronimiano senza preconcetti ideologici e culturali; di essere riuscito a cogliere il carattere unitario e coerente del *Commento all'Ecclesiaste*, sfuggito, come egli stesso dimostra, sia agli antichi interpreti giudaici sia alla precedente esegesi cristiana,

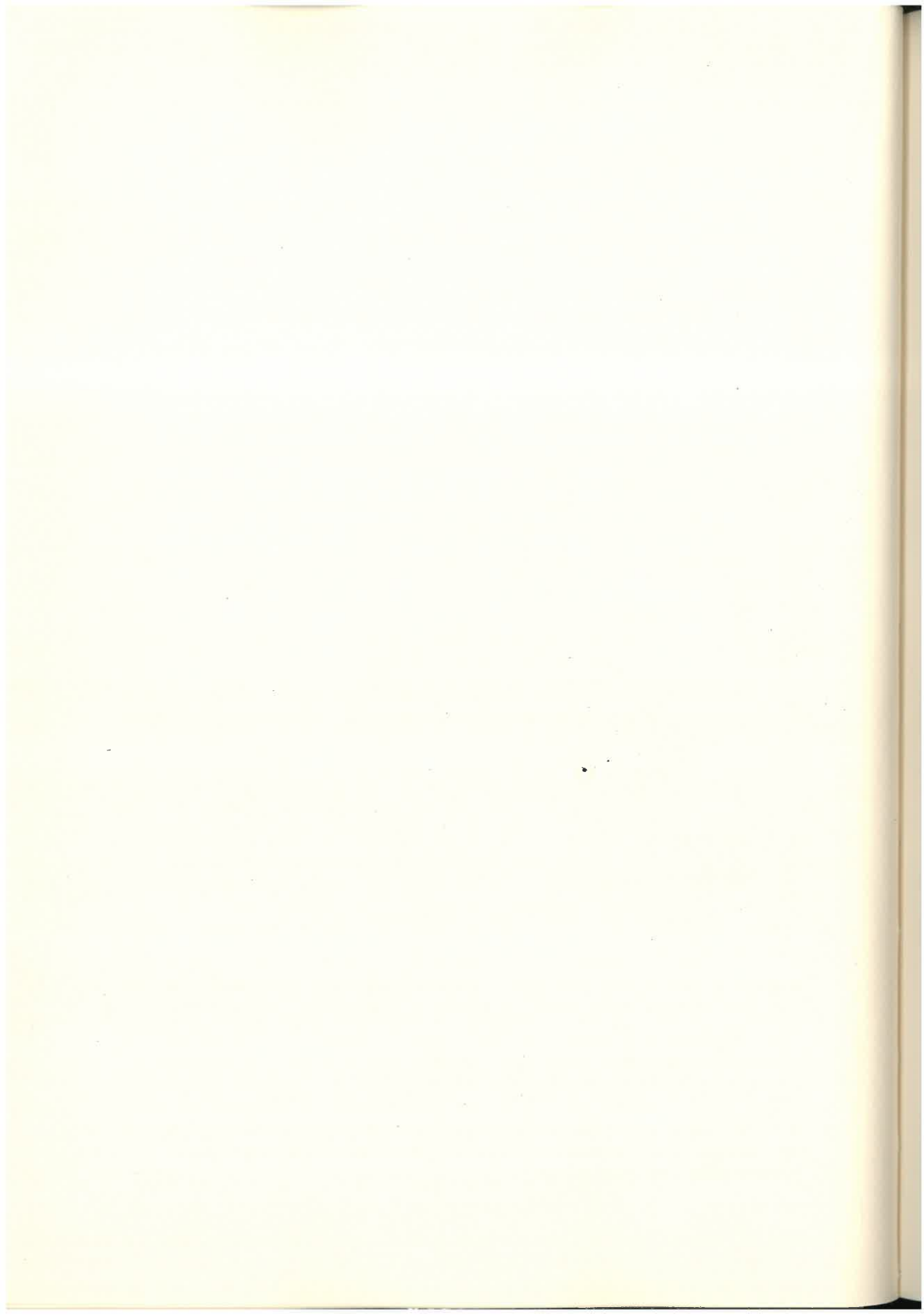
preoccupata piuttosto di eludere col ricorso all'interpretazione allegorica o ad altri espedienti esegetici le obiettive difficoltà etico-dottrinali del libro, quando non ne

²² Vd., in proposito, *L'atteggiamento della più antica esegesi cristiana dinanzi all'epicureismo ed edonismo di Qohelet*, «Orpheus» n.s. III, 1982, pp. 73-90.

aveva addirittura dato una lettura deformante e gratuita in chiave spirituale. Questo recupero coerente e totale dell'*Ecclesiaste* fu operato per la prima volta nella storia dell'esegesi da Girolamo: e fu operato non col comodo ricorso all'interpretazione allegorica, ma (con buona pace di quanti ritengono il contrario) in virtù di un'attenta e intelligente lettura "letterale" del testo.²³

²³ *Sul Commentario all'Ecclesiaste di Girolamo cit.*, pp. 281 s.

INTORNO ALL'INTERPRETAZIONE DEL
GATTOPARDO
DI FRANCESCO ORLANDO



Christian Rivoletti

Costanti tematiche, funzioni del simbolico
e identificazione emotiva

Riflessioni teoriche intorno a
Francesco Orlando, *L'intimità e la storia*

Un saggio *anche* di metodo

L'ultimo libro di Francesco Orlando presenta il raro pregio di possedere due caratteri che difficilmente riescono a coniugarsi nella produzione saggistica di ambito letterario. Se risulta infatti incontestabile che ci troviamo di fronte ad un libro piacevole a leggersi e che riesce nel suo dichiarato proposito a raggiungere la più vasta platea di «lettori non specialisti»,¹ è forse meno immediatamente evidente, ma a mio giudizio ugualmente innegabile, la presenza di un altro aspetto, che interessa più da vicino chi si occupa 'per professione' di critica letteraria.

* Il presente articolo è la versione scritta, opportunamente approfondita e rielaborata, di una relazione tenuta nell'ambito del Dottorato di Ricerca in «Scienze letterarie. Retorica e tecniche dell'interpretazione», presso l'Università degli Studi della Calabria (Cosenza). Desidero esprimere viva gratitudine nei confronti del prof. Nicola Merola, per avermi offerto la possibilità di discutere le mie riflessioni prima della stesura definitiva, e ringraziare i colleghi di dottorato e gli studenti che hanno preso parte attivamente al dibattito. Devo infine alcune preziose osservazioni al dott. Francesco Ghelli, che ha letto e discusso con me il lavoro prima della pubblicazione.

¹ Ne è una conferma anche l'ampio successo editoriale che il libro ha riscosso, ben al di là della prudente speranza che l'autore esprime nella premessa (F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino 1998, p. 6).

Mi riferisco all'esemplarità del *metodo* interpretativo, offertoci tramite l'analisi condotta su di un capolavoro della narrativa occidentale. È superfluo ricordare come alcuni studi rivestano un'importanza per così dire duplice: come riuscite interpretazioni di uno o più testi, capaci quindi di far luce su caratteristiche fondamentali delle opere e più in generale dei loro autori, e, al tempo stesso, come modelli di indagine del fenomeno letteratura, passibili, in questo senso, di astrazioni tese ad individuare i criteri sui quali si basa il procedimento analitico attuato. La grande opera di Auerbach sul problema della rappresentazione della realtà e il breve saggio di Contini sul modo di «lavorare» dell'Ariosto sono solo due esempi, contrapposti per dimensioni – oltre che diversi per le 'strategie' adottate – ma entrambi 'forti', di tale sorta di studi.²

La scelta è arbitraria e gli esempi si potrebbero ovviamente moltiplicare, ma, ho il sospetto, avvicinandoci al presente, che dovremmo constatare quanto l'importanza relativa di tali studi diminuisca contro il progressivo avanzare di un'altra produzione: quella degli scritti di pura teoria. Anche di fronte allo specifico problema, forse avvertito più in campo internazionale che in quello italiano, della proliferazione di teorie, spesso a danno della pratica dell'interpretazione, la mancata rinuncia di questo libro all'uno o all'altro versante mi pare rappresenti una risposta importante.

Risposta che per l'autore costituisce un modo ormai usuale di procedere da oltre trent'anni, come testimoniano gli altri suoi lavori, pur su livelli assai diversi. Dalle dimensioni relativamente piccole dei testi teatrali della *Phèdre* di Racine o del *Misanthrope* di Molière³ a quelle pressoché smisurate della *Recherche* di Proust⁴ o, in ambito melodrammatico, del *Ring des Nibelungen* di Wagner,⁵ rimane costante la cifra di un'analisi interpretativa che viene sottoposta ad una verifica continua sul piano

² E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 [trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956]; G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Firenze 1947².

³ Le due interpretazioni sono oggi raccolte in un unico volume: F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino 1990.

⁴ F. Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, saggio introduttivo alla trad. it. di M. Proust, *Contro Saint-Beuve*, Torino 1974, pp. VII-XXXVII (l'idea interpretativa, relativa all'intera opera, era già sottintesa in idem, *Marcel Proust dilettante mondano, e la sua opera*, «Nuovi Argomenti» (25), gennaio-febbraio 1972, pp. 83-98).

⁵ Anche in questo caso la proposta d'interpretazione più esaustiva dell'intera opera è sintetizzata in poche pagine: mi riferisco al contributo *Mito e storia ne «L'Anello del Nibelungo»*, «Intersezioni», III (2), 1983, pp. 347-360.

delle questioni teoriche. Rispetto a tali esempi, pur omogenei a quest'ultimo per adozione di criteri teorici, la lettura del *Gattopardo* consiste in uno smontaggio per la prima volta completo e minuzioso di *tutto* il testo, in un'analisi svolta programmaticamente 'a tappeto' e con un'aderenza strettissima all'oggetto. L'applicazione di un metodo siffatto non poteva non nascondere elementi e risultati la cui portata e fecondità teorica merita di essere attentamente vagliata.

I. La prospettiva del lettore

Il punto di partenza, alla base di quello che ho indicato come un difficile connubio, mi pare consista nell'assumere rigorosamente la prospettiva del lettore.⁶ La domanda fondamentale che Orlando pone all'inizio del primo capitolo ed alla quale, pur fornendo immediatamente una prima risposta, continuerà in effetti a rispondere attraverso l'intero libro riguarda proprio i 'milioni' di lettori che il romanzo ha conosciuto nei suoi finora ininterrotti quarant'anni di successo: a che cosa si sono interessati, qual è il congegno che desta le loro attese? Se la risposta che ci viene fornita immediatamente è densa e sintetica («[i]l riflesso intimo di un tempo quotidiano, storicamente significativo, entro una coscienza»⁷), infinitamente minute e analitiche saranno le vie d'indagine intraprese per spiegarla meglio, proprio come un ramificatissimo sistema capillare volto a ripercorrere l'intero capolavoro.

Ci viene preliminarmente comunicato che l'ordine in base al quale il testo viene, per così dire, riattraversato è di tipo «paradigmatico»: piuttosto cioè che seguire l'ordine naturale di successione delle frasi (definito, per opposizione, «sintagmatico»⁸), si accostano citazioni provenienti anche da passi distanti tra loro molte pagine, «a condizione che una qualche costante [...] giustifichi»⁹ tale accostamento. L'analisi procede dunque si-

⁶ I rari casi in cui ci si allontana da tale prospettiva, per adottare ad esempio quella del critico 'di mestiere', vengono diligentemente esplicitati dallo stesso autore (cfr. Orlando, *L'intimità* cit.: espressamente a p. 79; con il semplice uso della parentesi nella pagina seguente).

⁷ Orlando, *L'intimità* cit., p. 27.

⁸ L'opposizione terminologica è desunta dalla teoria linguistica di F. de Saussure (*Corso di linguistica generale*, Bari 1970, pp. 149-158; si vedano le precisazioni in proposito in Orlando, *L'intimità* cit., p. 41, n. 31).

⁹ Orlando, *L'intimità* cit., p. 40.

stemando l'uno accanto all'altro luoghi del testo che si richiamino in virtù anche di un solo tratto in comune, quasi in un'attenta e meticolosa ricerca di «costruzione-di-coerenza».

L'espressione è tratta da un'opera fondamentale nell'ambito della teoria letteraria degli ultimi tre decenni dedicata alla figura del lettore ed al relativo problema della ricezione: *L'atto della lettura* di Wolfgang Iser.¹⁰ Sia detto subito e a scanso di equivoci: mi rendo perfettamente conto che la proposta metodologica dell'anglista e teorico tedesco si situa su latitudini infinitamente distanti e per certi versi opposte rispetto a quelle di Orlando; per il concetto a cui faccio riferimento, in particolare, si osserverà senza indugio che la prospettiva fenomenologica nella quale si muove Iser tende a considerare tale «costruzione» proprio nel suo compiersi, attraverso i procedimenti attuati durante la lettura, e ne nega un'oggettiva appartenenza all'opera in sé. Nel caso di Orlando si dovrà invece pensare a tale «coerenza» come ad una prerogativa dell'opera, anzi del capolavoro in quanto tale (entrando implicitamente in gioco la problematica del giudizio di valore), e di conseguenza l'espressione andrebbe piuttosto riformulata in «ri-costruzione di coerenza».

Ma ciò che mi interessa qui sottolineare, al di là delle assolutamente non trascurabili differenze, è il carattere fondamentale che assume tale ricerca di coerenza quando si ponga attenzione al rapporto che intercorre tra l'opera e il lettore. Se infatti la coerenza è interna al testo, è però il lettore stesso a trovarsi, per così dire, in perpetua esigenza di conforto, a riandare spontaneamente (e, a seconda dei casi, più o meno consapevolmente) con la memoria a luoghi del testo che presentino un qualche tratto analogo con quello che sta percorrendo. Seguire dunque tale individuazione delle costanti di un testo vorrà dire al tempo stesso rispondere nel modo più genuino alla domanda sull'«interesse» dei lettori.

Il punto sul quale i due teorici concordano è la preminenza dell'operazione di *collegamento* degli elementi testuali rispetto ad altre operazioni interpretative (quali ad esempio la *sostituzione*¹¹): spostarsi orizzontal-

¹⁰ W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976 [trad. it., condotta sulla versione inglese, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna 1987].

¹¹ Per l'opposizione tra i due termini rimando a F. Orlando, *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale*, in idem, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1992, pp. 219-241, dove si intende per «sostituzione» l'operazione in cui «uno o più elementi extrate-

mente lungo l'asse della narrazione, sospendendo temporaneamente la dimensione diegetica, è operazione compiuta programmaticamente e sistematicamente dal critico, come vuole Orlando, ma è anche, e innanzitutto, procedimento proprio dell'atto della lettura, come vuole Iser e come Orlando sottintende continuamente.

Che cosa accade precisamente durante il «flusso temporale della lettura»?¹² In quali termini possiamo descrivere l'«interazione dinamica fra testo e lettore»¹³ che abbiamo evocato? Su questo Iser ci fornisce un'indicazione fondamentale: «i segni linguistici e le strutture del testo esauriscono la loro funzione nell'innescare atti che sviluppano la comprensione». Il successo del discorso letterario – la cui «natura comunicativa e sociale è indiscutibile»¹⁴ per entrambi i teorici – dipende dalla sua capacità «di attivare [nel lettore] le facoltà individuali di percezione»¹⁵ e, si potrebbe dire, di 'metabolizzazione', attraverso le quali il testo *si trasferisce* nella sua coscienza. È la condizione stessa di 'indeterminatezza', in un certo senso di 'incompletezza', delle singole immagini di un testo letterario (distinte e, sotto questo aspetto, rigorosamente opposte alle immagini di oggetti reali) a rendere necessaria per il lettore l'operazione di accostamento tra la zona testuale che sta attraversando e quelle già attraversate, che fanno ormai parte della sua memoria.¹⁶ Proprio tramite queste continue operazioni di sintesi (che secondo Iser avvengono «al di sotto

stuali [la cui determinazione viene affidata a discipline ausiliarie quali la storia, l'antropologia, la psicanalisi...] vengono incaricati di motivare unilateralmente uno o più elementi testuali». Al contrario, il «collegamento» prevede che «due elementi entrambi testuali – o più di due – veng[ano] messi in un rapporto secondo cui si motivano bilateralmente – o plurilateralmente» (*ibidem*, pp. 223-224). Tuttavia, vedremo più avanti la possibilità di praticare *collegamenti* tra elementi testuali ed elementi extratestuali, secondo modalità ancora diverse (cfr. §§ III. b. e III. c. e, in part., la n. 110).

¹² Iser, *L'atto della lettura* cit., p. 172 (ma per i problemi qui affrontati si veda in generale l'intero cap. V, pp. 169-205).

¹³ *Ibidem*, p. 170 (per questa come per tutte le citazioni successive, l'uso del carattere corsivo, ogniqualvolta non venga esplicitamente indicato come 'mio', è da intendersi già presente nella fonte da cui si cita).

¹⁴ Orlando, *L'intimità* cit., p. 122, nota 57.

¹⁵ Iser, *L'atto della lettura* cit., p. 169.

¹⁶ In tutto il suo studio, Iser insiste moltissimo sull'importanza del continuo gioco scambievole tra memoria e aspettativa che avviene durante il processo della lettura. Se non fosse già di per sé evidente che anche Orlando ne tiene implicitamente conto nella sua interpretazione, ce lo confermerebbe un'esplicita indicazione di metodo tesa a scalzare un pervicace pregiudizio di ormai lontana origine crociana: «nessun passo, facente parte d'un contesto, può esser letto senza attiva memoria di ciò che precede e aspettativa di ciò che segue» (F. Orlando, *Caro Asor Rosa perché uccidi il «Gattopardo»?*, «La Repubblica», 24 settembre 1998, p. 36).

della soglia della coscienza»¹⁷), l'oggetto estetico si trasferisce gradualmente nella coscienza del lettore.

A partire da questi presupposti, Iser descriverà i processi della fruizione muovendosi in un ambito nel quale elementi di teoria linguistica convergono con strumenti della filosofia fenomenologica – allontanandosi ampiamente, di conseguenza, dal metodo utilizzato da Orlando – non giungendo mai, però, a superare del tutto l'osservazione secondo cui

il testo non [...] specifica come la connettibilità dei ricordi dev'essere compiuta. Questo è il campo d'attività del lettore stesso [in cui] l'attività di sintesi [...] consent[e] al testo di essere tradotto e trasferito nella sua stessa mente.¹⁸

La pur suggestiva e dettagliatissima analisi del processo di lettura compiuta da Iser non ci dice niente di preciso, dunque, sui criteri in base ai quali le zone testuali attivano nel lettore la facoltà di operare accostamenti, in altre parole di reperire, più o meno consapevolmente,¹⁹ elementi che inducano a mettere a confronto tra loro passi diversi di una stessa opera.

Potrebbe apparire paradossale, dato il suo carattere indiscutibilmente più empirico, ma è proprio l'analisi svolta da Orlando a dirci in proposito molto di più. L'ipotesi che il discorso letterario partecipi di 'forme logiche alternative' rispetto alla cosiddetta 'logica aristotelica' permette di ricercare e di individuare le 'regole' in base alle quali si compiono i collegamenti. Regole che – e qui si comprende l'apparente paradosso a cui facevamo riferimento – pur essendo sottoposte a due principi essenziali, vanno di volta in volta definite empiricamente in base al singolo gioco di costanti creato dal testo. I presupposti teorici che vengono qui chiamati in causa sono desunti dall'opera di Ignacio Matte Blanco, che fornisce una descrizione della mente umana e del suo funzionamento interamente orientata a illuminare le strutture logiche dell'inconscio – con termine che viene ridefinito in modo ancor più efficace rispetto allo stesso Freud.²⁰

¹⁷ Condizione che andrà postulata altrettanto valida se non proprio per tutti almeno per la maggioranza degli accostamenti ricostruiti da Orlando: solo una piccola parte di essi può infatti venire portata dal lettore ad una piena coscienza.

¹⁸ Iser, *L'atto della lettura* cit., p. 175.

¹⁹ Vedi sopra, nota 17.

²⁰ I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London 1975 [trad. it.: *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 1981].

Secondo tale teoria – della quale sarà necessario enunciare, pur molto sinteticamente, alcuni elementi – il pensiero non opera basandosi solo sui principi propri della logica scientifica (o aristotelica che dir si voglia), ma condivide principi appartenenti ad un *altro sistema logico*, caratteristico dell'«essere inconscio», e tuttavia non impossibile da descrivere. La rilettura dell'opera di Freud compiuta da Matte Blanco mira infatti ad individuare economicamente le leggi fondamentali che, su base strettamente logica, permettono di ricostruire il funzionamento del «sistema inconscio» e, conseguentemente, di giustificare e spiegare l'origine di tutte le caratteristiche che Freud gli aveva già attribuito come «peculiari». ²¹ Vediamo come viene definito il primo dei due principi a cui facevo riferimento:

[principio di generalizzazione:]

*Il sistema inconscio tratta una cosa individuale (persona, oggetto, concetto) come se fosse membro o elemento di un insieme o classe che contiene altri membri; tratta questa classe come sottoclasse di una classe più generale e questa classe più generale come sottoclasse o sottoinsieme di una classe ancor più generale e così via.*²²

Matte Blanco stesso osserva la sostanziale identità di questo tipo di pensiero con quello propriamente scientifico, ma fa seguire immediatamente una precisazione – assai preziosa per il nostro discorso – relativa ad un «frequente» modo di applicare tale principio, adottato dalla logica dell'inconscio:

[applicazione del primo principio]:

*Nella scelta di classi e di classi sempre più ampie il sistema inconscio preferisce quelle funzioni proposizionali che in un aspetto esprimono una generalità crescente e in altri conservano alcune caratteristiche particolari della cosa individuale da cui sono partite.*²³

Caratteristica del sistema inconscio si profila quindi una salda coesione di tendenze generalizzanti e di pertinaci fedeltà a singoli particolari:

²¹ Cfr. *ibidem*, in part. cap. III, §§ 1-2 (pp. 40-54). L'espressione «sistema inconscio», ripresa da Matte Blanco, si incontra già in Freud, ad esempio nel breve saggio *L'inconscio*, trad. it. in *Opere*, vol. VIII, Torino 1976, p. 70.

²² Matte Blanco, *L'inconscio* cit., p. 43.

²³ *Ibidem*, p. 44. Ai fini del nostro discorso, si intenda con «funzione proposizionale», seppur in modo approssimato, quell'enunciato che esprime la condizione di appartenenza di un elemento ad una classe: per una trattazione puntuale del concetto (di provenienza logico-matematica), cfr. *ibidem*, p. 32 ed i relativi rimandi bibliografici.

vedremo in seguito quanto questa singolare commistione risulti centrale per la comprensione del processo di lettura.

Intanto andrà precisato che è l'interazione simultanea di questo primo principio con un secondo – il quale veramente «rappresenta la più formidabile deviazione dalla logica» aristotelica o del pensiero cosciente – a determinare nella sua forma più 'pura' il prodotto mentale del sistema inconscio. Di questo secondo principio (che consiste nel trattare ogni relazione come se fosse identica alla relazione inversa), detto da Matte Blanco «principio di simmetria», prendiamo in considerazione un diretto corollario:

[principio di simmetria, corollario II_{2n}]:

Quando si applica il principio di simmetria, tutti i membri di un insieme o di una classe sono trattati come identici tra loro e identici all'insieme o classe; quindi sono intercambiabili [...] rispetto alla funzione proporzionale che determina o definisce la classe.²⁴

Ovvero: tra due elementi individuali, purché possiedano anche un solo attributo in comune (tale da determinarne l'appartenenza ad una medesima classe), la logica del sistema inconscio stabilisce un rapporto di identità (attenzione: non di *analogia* o di *somiglianza*, operazione accettabile anche per i criteri del pensiero cosciente, ma di vera e propria *identità*).

Non avrei parlato sopra di «descrizione della mente umana» (intendendo quindi una teoria che tende a presentarsi come esaustiva) e, soprattutto, il discorso di Matte Blanco non potrebbe rivelarsi produttivo per lo studio della letteratura, se in gioco fosse soltanto la logica del sistema inconscio (sulla quale, per ovvi motivi, l'intento chiarificatore dell'autore insiste di più) e non piuttosto la relazione, il continuo alternarsi, il delicato equilibrio esistente tra i due «tipi di pensiero». Il problema che attraversa come un filo rosso l'intera opera è quello del rapporto di una logica che viene ridefinita, sulla base dell'importanza ricoperta dal suo principio più sconvolgente, «simmetrica» (e quindi non più necessariamente *dell'inconscio*, almeno in senso strettamente freudiano²⁵), con

²⁴ *Ibidem*, p. 45.

²⁵ Tale riformulazione della dialettica freudiana 'inconscio-conscio' in 'simmetrico-asimmetrico' implica infatti una non coincidenza delle due opposizioni. La definizione «modo di essere simmetrico», oltre a chiarire oscillazioni e difficoltà irrisolte presenti nell'opera di Freud (su cui cfr., assieme ai riferimenti indicati sopra alla nota 21, l'intera parte terza "Dall'inconscio

una logica a noi sinora più nota, ma non per questo più intimamente 'familiare', denominata per opposizione «asimmetrica». Per dirla con le parole dello stesso Matte Blanco, che introducono letteralmente la questione da affrontare nel prossimo paragrafo,

*la natura dell'uomo [...] appare costituita da una parte generalizzante, che ci immette nei simboli e una parte limitante, che conduce ad un pensiero preciso (asimmetrico). Solo nell'interazione tra queste due parti possiamo capire i fenomeni umani.*²⁶

II. Funzioni del simbolico e costanti tematiche

Se il procedimento simbolico del collegamento tra classi logiche di dimensioni sempre più ampie, descritto da Matte Blanco come caratteristica di una parte del pensiero umano, è stato così lucidamente messo a frutto nell'ambito della creazione e della ricezione artistica da Orlando, dobbiamo riconoscergliene sicuramente il merito, non tuttavia un primato assoluto e incontrastato. Così è, perlomeno, se si accettano come conferma *ante litteram* dell'esistenza della logica simmetrica intuizioni pur parziali, o implicite, presenti in numerose opere e scritti che occupano una posizione ben consolidata nella tradizione occidentale. Tra le più vistose, ad esempio, funzionerebbe – a detta dello stesso Orlando – con un continuo alternarsi di simmetrico e asimmetrico il complesso sistema leitmotivico su cui poggia l'intera tetralogia wagneriana.²⁷

È pensando all'alto livello di consapevolezza del proprio modo di operare, che mi sono richiamato all'esempio di Wagner (e se ne potrebbero ovviamente affiancare altri): mi interessa qui indagare il problema attraverso quello che potrebbe venir indicato come il piano dell' 'autocoscienza poetica'. È per questo che vorrei ripercorrere alcune pagine famose di

non rimosso al modo di essere simmetrico", *ibidem*, pp. 73-149), estende necessariamente il concetto freudiano di inconscio, postulando l'operatività della logica che gli è propria anche al di sopra della soglia della coscienza: ne è una riprova il fatto che essa possa operare attivamente anche in una zona sì circoscritta, ma socialmente riconosciuta, quale la letteratura.

²⁶ *Ibidem*, p. 119.

²⁷ Vedi sopra nota 5 e, in part. per questa concezione del Leit-Motiv, F. Orlando, *Propositions pour une sémantique du leit-motiv dans «L'anneau des Nibelungen»*, «Musique en jeu», gennaio 1975, pp. 73-86, in part. p. 74 [trad. it. *Proposte per una semantica del Leit-Motiv nell'«Anello del Nibelungo»*, «Nuova Rivista Musicale Italiana» (2), 1975, pp. 230-247, in part. pp. 231-232; poi ripubblicato in *idem*, *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna 1983, pp. 395-417, in part. pp. 396-398].

Goethe: all'interno della raccolta solitamente nota con il titolo *Maximen und Reflexionen*, quelle in cui il poeta riflette sul ruolo del «simbolico»²⁸ nella letteratura. Sono pagine la cui densità e quasi inesauribile profondità è stata più volte sondata dalla critica: attraversarle nell'ottica che qui ci interessa, imporrà subito due precisazioni preliminari.

La prima è una semplice delimitazione del nostro campo di riflessione. Se intendiamo la letteratura come un evento che si articola attraverso due sfere dell'attività umana, una cosiddetta della 'produzione artistica' e l'altra cosiddetta della 'ricezione artistica', ci interesserà focalizzare, nel discorso di Goethe, *solo il secondo versante*.²⁹ Sarebbe infatti fecondo, oltretutto assolutamente possibile, prendere in considerazione le implicazioni relative al versante della produzione;³⁰ ma ciò uscirebbe risolutamente dall'impostazione del problema quale è stata definita nel primo paragrafo.

La seconda precisazione verte sulla modalità di approccio alle massime goethiane. Nell'indagine delle valenze simboliche, ci terremo al di sopra della distinzione, relativamente giovane all'interno della storia della retorica e dell'estetica, tra simbolo e allegoria. Le riflessioni del poeta tedesco, com'è noto, si collocano storicamente sulla soglia di tale contrapposizione; ma in realtà, come vedremo, non è tanto l'opposizione con l'allegoria a risultare centrale per il nostro discorso, quanto piuttosto l'analisi dei caratteri in sé e per sé che Goethe attribuisce al simbolo.³¹

²⁸ Traduco così il ted. «die Symbolik» (piuttosto che, più letteralmente, «la simbolica», termine inesistente in italiano), pensando ad un aggettivo sostantivato, che possa derivare magari dall'espressione «il modo simbolico»: essa ben si adatta non solo alla teoria mattheblanchiana, ma anche all'idea di un 'procedimento' insita nelle riflessioni di Goethe.

²⁹ Aiutandosi con il noto schema jakobsoniano dei sei elementi necessari e sufficienti alla comunicazione – ormai più volte adottato negli studi letterari – potremmo dire che, dei tre elementi in gioco in questa prospettiva, a noi interessa il tratto di unione 'messaggio (=testo) – destinatario (=lettore)', piuttosto che quello 'destinatario (=autore) – messaggio (=testo)'.

³⁰ Sul concetto di simbolo in relazione al processo di produzione, Goethe si sofferma anche nell'epistolario: si vedano ad esempio la lettera a Schiller del 16-17 agosto 1797 e quella a Schubarth del 2 aprile 1818. Per un'attenzione al confronto instaurato dall'autore tra i due «processi psichici» (produzione e ricezione) all'interno delle stesse massime che analizzeremo, si veda invece T. Todorov, *Teorie del simbolo*, Milano 1984, pp. 255-262, in part. p. 260.

³¹ Ci situiamo al di sopra, quindi, non per 'ortodossia' nei confronti dell'autore di cui ci occupiamo, il quale, peraltro, prendendo distanza dall'opposizione in questione, sembra collocarsi, piuttosto, direttamente 'a monte' di essa (Orlando, *L'intimità* cit., p. 111, nota 42). Interessante invece, nella prospettiva da noi adottata, potrebbe rivelarsi un confronto con l'allegoria antica, dove vige il problema del recupero di un codice extratestuale, l'esigenza cioè di rifarsi a qualcosa di esterno al testo, pena la non comprensione neppure del semplice 'piano fattuale' (un forte accento sull'aspetto storico-cronologico del problema è presente nell'impostazione fornita da Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960 [trad. it. *Verità e metodo*, Milano 1983, pp. 98-110, in part. pp. 108-110]).

Premesso questo, leggiamo la prima citazione dalle tre massime attorno a cui ruoterà la nostra analisi:

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, *ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen*. Wer nun dieses Besondere *lebendig faßt*, erhält zugleich das Allgemeine mit, *ohne es gewahr zu werden, oder erst spät*³² (corsivi miei).

La letteratura conosce una modalità di espressione del particolare che, pur non tradendo minimamente la sua concreta individualità, contiene in sé la facoltà di sprigionare dimensioni di validità universale. Dalla «natura dell'uomo» alla «natura della poesia», come la definisce Goethe, dall'indagine complessiva del funzionamento dei processi psichici a quella più ristretta del fenomeno letterario, il trapasso è reso possibile grazie alla condivisione della modalità logica simmetrica. Non sappiamo se Matte Blanco avesse presenti le note riflessioni di Goethe (e comunque non vengono citate nella sua opera): fatto sta che l'analisi del pensiero umano da lui compiuta e la coscienza del poeta relativa ai procedimenti simbolici caratteristici del fatto letterario indicano che la comunanza tra i due ambiti è da ricercare proprio laddove il modo logico simmetrico interagisce con la logica del «pensiero preciso».

Il particolare, pur restando se stesso, rimanda, e *non* in modo esplicito («*ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen*»), all'universale: è ciò che ci dimostra Orlando, più volte, nel corso della sua puntuale

³² J. W. von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in *Werke*, vol. XII, Hamburg 1953, p. 471 (massima n. 751; vi corrisponde il n. 279, invece, nelle edizioni che prendono come riferimento la numerazione cronologica dei manoscritti fornita da Max Hecker, per la prima volta in Goethe, *Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs*, hrsg. von M. Hecker, Weimar 1907). Ho tradotto personalmente le tre massime, piuttosto che riportare una delle tante traduzioni disponibili, con l'intento di garantire una stretta aderenza all'originale; allo scopo di agevolare il più possibile una pur 'indiretta' comprensione del testo tedesco, ho inoltre riportato tra parentesi quadre, quando mi è parso opportuno, alternative possibili di traduzione di singole parole o espressioni: «È cosa molto diversa se il poeta cerca il particolare per [=in funzione di] l'universale, o se nel particolare vede [=scorge] l'universale. Dalla prima maniera risulta l'allegoria, dove il particolare vale solo come emblema, come esempio dell'universale; ma la seconda è propriamente la natura della poesia: essa esprime un particolare, *senza pensare all'universale o alludervi*. Chi coglie vivo questo particolare, ottiene [=riceve] insieme, in pari tempo, l'universale, *senza accorgersene o avvedendosi solo in un secondo tempo*».

analisi del *Gattopardo*. Vi si sofferma in particolare nel secondo e nel terzo capitolo, a proposito rispettivamente delle coordinate spaziali (la Sicilia: «da una periferia [...] a ciò che, pur restando vivamente individuato, tende a diventare la periferia»³³) e temporali (il 1860 «conta per la rivoluzione mancata, restando come di regola una rivoluzione mancata individuatissima»³⁴) attraverso le quali si snoda la vicenda. Ma le dimensioni stesse della questione, che in sostanza consiste nel «riproporre su postulati insoliti il problema non nuovo dell'universalità dell'arte»,³⁵ fanno sì che essa campeggi sullo sfondo dell'intera indagine interpretativa dedicata al romanzo e ci obbligheranno a tornare sull'argomento in modo più esteso.³⁶

Per il momento, venendo di nuovo alla massima che stiamo analizzando, mi limiterò a far osservare la presenza di un altro aspetto importante per la nostra riflessione. Goethe tiene a precisare che il passaggio dal particolare all'universale avviene in modo inconsapevole, o al limite investe una presa di coscienza tardiva («ohne es gewahr zu werden, oder erst spät»). Troviamo ribadita la caratteristica dell'inconsapevolezza come tendenza propria degli accostamenti che si producono durante il processo di lettura:³⁷ trattandosi di attività regolate dalla logica propria di quello che Freud definì 'l'inconscio', resta naturale, anche nella concezione matteblanchiana, che «ai livelli più profondi» il modo simmetrico sia più liberamente e massicciamente operante che al di sopra della soglia della coscienza. Se la tendenza verso «insiemi infiniti» 'scatta' decisamente a livello inconsapevole,³⁸ non sarà tuttavia impossibile, è qui l'importanza dell'apporto di Matte Blanco (e preziosa in tal senso l'aggiunta finale di Goethe, «oder erst spät»), far presente quel modo di pensare al livello cosciente della mente.³⁹

³³ Orlando, *L'intimità* cit., p. 121 (e, per le implicazioni teoriche, nota 57).

³⁴ *Ibidem*, p. 147.

³⁵ *Ibidem*, p. 121.

³⁶ Vedi, più avanti, al § III. b.

³⁷ Vedi sopra quanto abbiamo affermato al § I. (e in part. alla nota 17).

³⁸ Su questa intuizione, da parte del poeta tedesco, di una genesi 'sommersa' del processo di accostamento tra particolare e universale, sul 'click' spontaneo ed involontario che vi sta alla base, torneremo nel § III. a., con diretto riferimento a queste parole di Goethe (vedi *infra*, in part. nota 76).

³⁹ «In altre parole più un'attività o manifestazione psichica è espressione di questi livelli più profondi più visibili saranno gli insiemi infiniti: corrispondentemente più vi è espressione del modo di pensare *preconscio*, meno visibili saranno questi insiemi. Ma in ogni caso possiamo,

Anche per questo aspetto non poteva mancare un esplicito riscontro puntuale nel discorso di Orlando: lo troviamo a proposito del primo dei due esempi sopra riferiti, quello relativo alle coordinate geografiche.

Espansione di significato non necessariamente portata a coscienza dal lettore – il quale non avrà in mente che la Sicilia, o un'isola così denominata se ne conosce solo il nome. Ma da vicino o da lontano, e con la sola eccezione di letture viziate da un particolarismo di principio, credo che nessuno legga il romanzo senza effettuare quell'inconsapevole estensione.⁴⁰

Attività del lettore durante il processo di fruizione, suo incessante operare accostamenti, spesso inconsapevolmente, per approdare a categorie universali, senza tuttavia mai perdere di vista il succedersi di immagini concrete e ben individuate che gli propone l'opera.

Veniamo alla seconda citazione tratta da Goethe, prelevata stavolta da una massima assai più tarda della precedente, risalente agli anni della vecchiaia e pubblicata soltanto postuma:

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer *unendlich wirksam* und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe (corsivi miei).⁴¹

Vorrei soffermarmi, più che sul processo genetico caratterizzato dalla duplice trasformazione, sugli effetti descritti come propri del procedimento simbolico.⁴² La facoltà di risultare «infinitamente attivo»: difficile rendere in modo soddisfacente l'espressione tedesca «unendlich wirksam». Il verbo *wirken* infatti, accanto all'idea di «essere attivo», assume in questo caso il significato di «produrre un effetto su qualcuno», «suscitare una re-

se indaghiamo adeguatamente, trovare ambedue i tipi di pensiero» (Matte Blanco, L'inconscio cit., p. 184, corsivi miei). Sul problema (e sul valore chiave della soluzione matteblanchiana di fronte alle 'oscillazioni' di Freud) si vedano i riferimenti indicati sopra alla nota 25 e, in generale, il capitolo 14 ("Insieme infiniti e livelli di profondità (inconscia)"), da cui abbiamo tratto la citazione. Per l'espressione «livelli più profondi», si veda in part. la lunga nota 1 a p. 183.

⁴⁰ Orlando, *L'intimità* cit., p. 121 (il «particolarismo di principio» sta qui ad indicare quei limiti già raggruppati precedentemente dallo stesso Orlando sotto il nome di «pregiudizio regionalistico»: si vedano in proposito le pp. 18-19 della premessa).

⁴¹ Goethe, *Maximen* cit., p. 470 (massima n. 749; ovvero n. 1113 secondo la numerazione di Hecker, si veda la n. 32): «Il simbolico trasforma la manifestazione in idea, l'idea in un'immagine, e lo fa in modo tale che l'idea rimanga sempre *infinitamente efficace (=attiva)* e irraggiungibile nell'immagine, e, pur espressa in tutte le lingue, rimanga tuttavia indicibile».

⁴² Coerentemente all'impostazione del nostro discorso (vedi sopra nota 29); sulla possibilità di riflettere invece sul processo di produzione artistica vedi quanto già affermato alla nota 30.

azione» (non a caso il termine *Wirkung* è stato ripreso dall'estetica della ricezione).⁴³ L'aggettivo che ne deriva, *wirksam*, indica dunque qui il rimanere infinitamente vivo e attivo e, al tempo stesso, la capacità di suscitare un effetto, una risonanza infiniti. Il modo simbolico è in grado di provocare un processo di interpretazione che lavora verso l'infinito (dimensione in sé e per sé «irraggiungibile»⁴⁴).

Ma come funziona, in pratica, questa facoltà di destare una sorta di 'rilancio' continuo, iterato, tendente all'infinito? Goethe non ci dice niente di preciso e non ci offre nessun esempio concreto relativamente all'analitico svolgersi e articolarsi del processo a cui fa riferimento. Le indicazioni che ci fornisce lasciano pensare ad un procedimento in cui un'idea costante si rende capace di venir trasposta in figure e forme diverse («in allen Sprachen ausgesprochen») *pur restando* fedele a se stessa («und [...] *bleibt* und [...] *doch* [...] *bliebe*»), di venir trasferita *ripetutamente* (il senso di *wirken* sembra assumere qui la connotazione di una «*sich wiederholende Wirkung*»⁴⁵) in categorie diverse – non ci è detto se sempre più ampie o meno – tendenti all'universale.

Come avvenga nella realtà il dispiegarsi del modo simbolico, il passaggio di uno o più elementi individuali da una categoria all'altra, anzi, per dirla con Matte Blanco, da una «classe logica» all'altra, ci viene invece estesamente illustrato dall'analisi operata da Orlando. Proviamo a ripercorrere, per un breve tratto, alcuni *insiemi* o *serie* (o «classi logiche») che raggruppano le costanti individuate, seguendo la scomposizione del testo che ci viene proposta. Ho scelto costanti inerenti a caratteristiche

⁴³ L'uso intransitivo del verbo *wirken*, con il senso appunto di «produrre un effetto in qualcosa tramite un'attività», ha assistito nel corso del XVIII sec. all'affermarsi di un significato particolare in cui «l'effetto è diretto sulla percezione sensibile o sui sentimenti di una determinata persona»: da lì il moderno impiego specifico dell'aggettivo *wirksam* «in relazione ad un effetto artistico, musicale, teatrale, letterario», estetico in generale (mi sono avvalso di J. Grimm -W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, S. Hirzel, Leipzig 1854-1960, s. v. *wirken* e *wirksam*; in part. vol. XIV, sezione 2^a, pp. 565, 569, 590). In questa accezione, consolidatasi dal secondo '700 in poi, il termine è pervenuto, si diceva, sino all'ambito della teoria della ricezione, che ha rivalutato l'idea del ruolo attivo del lettore come insita nella concezione stessa di «*ästhetische Wirkung*» (sintomatica della pregnanza del termine, la difficoltà di fronte alla quale si trovò lo stesso Iser per la traduzione inglese della propria opera: cfr. l'annotazione riportata in Iser, *L'atto della lettura* cit., p. 25, nota 1).

⁴⁴ Vedremo più avanti (cfr. *infra*, § III. a., in part. la nota 80) come andranno intesi i caratteri di «irraggiungibilità», «indicibilità», «inafferrabilità» in relazione alla teoria di Matte Blanco.

⁴⁵ Per l'idea di 'iterazione' spesso annessa a questa accezione di *wirken*, si veda Grimm-Grimm, *Deutsches* cit., p. 566 («un effetto *che si ripete*», corsivo mio).

interiori del protagonista, che lo studioso prende in considerazione nel primo capitolo del suo libro, e per ogni nutrito insieme di costanti ne ho selezionate una, al massimo due: ci interessa infatti il *passaggio* da una classe logica all'altra – piuttosto che la compiuta ricostruzione interna del singolo paradigma.

Fin dalla «frase che chiude la prima visione del personaggio»,⁴⁶ Orlando fa notare la di lui *cura per la pulizia (anche fisica o corporea)*:

un po' di malumore intorbidò il suo sguardo quando rivide la macchiolina di caffè che fin dal mattino aveva ardito interrompere la vasta bianchezza del panciotto (pp. 24-25; 21).⁴⁷

Ci tornerà utile in seguito aver esteso l'esemplificazione di questa prima serie ad una seconda citazione riportata da Orlando, in cui troviamo la voce diretta di Don Fabrizio:

“un'altra volta gli agnelli portali direttamente in cucina; qui sporcano. [...] vai a dire a Salvatore che venga a far pulizia [...]. E apri la finestra per fare uscire l'odore” (pp. 53; 54).⁴⁸

Dall'esigenza di pulizia a quella di *ordine* (e a quella ad essa legata di *prevedibilità*) il passo è breve, a tal punto che l'aggettivo «pulito» può venir adeguatamente recuperato, sul piano metaforico, nella citazione che leggeremo. Se gli esempi di questa seconda serie, relativa all'*esigenza di ordine e prevedibilità*, possono salire, come afferma Orlando, «dall'orlo dell'insignificante» reperibile in particolari marginali, sino a livelli «astrali» (con riferimento agli «interessi quasi professionali» del protagonista,⁴⁹ ma anche alla vivida rappresentazione della sua 'forma mentis'), ciò non

⁴⁶ Orlando, *L'intimità* cit., p. 64.

⁴⁷ *Ibidem*. I due gruppi di cifre, che indicherò tra parentesi al termine di ogni citazione tratta dal romanzo, si riferiscono, coerentemente al criterio adottato da Orlando (*ibidem*, p. 41, n. 33), a due edizioni del *Gattopardo*: la prima a quella corrente nella serie «Universale economica» Feltrinelli, la seconda all'edizione T. Di Lampedusa, *Opere*, Mondadori, Milano 1995.

⁴⁸ Orlando, *L'intimità* cit., p. 65. Relego in nota la menzione di un terzo passo, estremamente significativo come «esempio limite di coerenza tematica e valenze segrete nelle più passeggere informazioni narrative: “con uno spazzolino ripuliva i congegni di un cannocchiale e sembrava assorto nella meticolosa sua attività; dopo un po' si alzò, si pulì a lungo le mani con uno straccetto: il volto era privo di qualsiasi espressione, i suoi occhi chiari sembravano intenti soltanto a rintracciare qualche macchiolina di grasso rifugiatasi alla radice delle unghia” (pp. 49; 49)» (*ibidem*).

⁴⁹ *Ibidem*.

fa che confermare il dispiegarsi del «procedimento della ripresa periodica, costantemente variata, sotto forme che vanno dallo sviluppo inventivo al richiamo incidentale». ⁵⁰

E stiamo parlando proprio dei processi mentali del personaggio, per asserire che «solo un intellettuale può riuscire, assicurando con fittizie spiegazioni tecniche figlia e familiari,»

a trasformare la guerra in un pulito diagramma di forze da quel caos estremamente concreto e sudicio che essa in realtà è (pp. 52; 52). ⁵¹

Fin da questa citazione sarà opportuno introdurre un ulteriore piano problematico nella questione che stiamo esaminando. Come osserva Orlando, «la guerra» non rappresenta qui che un momento in cui il «caos concreto e sudicio» della realtà, della storia, si profila con particolare evidenza: esso non cessa mai però di vivere in strenua *opposizione* con le esigenze razionali di Don Fabrizio. Intuiamo dunque che i paradigmi che andiamo attraversando ed accostando l'uno all'altro relativamente al protagonista sono passibili di costituire un'unica uniforme serie alla quale si opporrà la serie delle costanti relative alle coordinate geografiche e storiche. E in realtà se ogni grande opera letteraria – verità radicata (consapevolmente o meno) nel senso comune di ogni lettore – vive delle proprie contraddizioni, sarà immediatamente chiaro che l'osservazione pertiene al livello teorico stesso del fenomeno che stiamo analizzando. ⁵²

L'idea è che, durante il processo di lettura, non solo si verifichi un re-

⁵⁰ *Ibidem*, p. 108. L'asserzione risulta centrale per comprendere il funzionamento del testo letterario e del processo di lettura come continuo esercizio di scomposizione dell'ordine *sintagmatico* e di costruzione di un ordine *paradigmatico*. La questione investe direttamente il 'giudizio di valore', se assumiamo come «postulato minimo d'un tale esercizio [...] che l'opera sia coerente e omogenea; [come] postulato massimo, che sia perfetta» (*ibidem*, p. 41).

⁵¹ *Ibidem*, p. 66.

⁵² Si profila qui l'occasione per chiarire meglio – rispetto a quanto enunciato poco sopra alla nota 50 – in che senso vada dunque inteso il valore della 'coerenza interna' dell'opera. Si tratta di una *coerenza infinitesimale*, fin nelle minime parti, piuttosto che di una *coerenza totale* o *generale*. Quest'ultima, prerogativa frequente della letteratura di consumo, meccanismo scontato del più comune o banale romanzo giallo, tende infatti ad appiattare le asperità più feconde degli aspetti contraddittori, o ad allentare la tensione, non lasciando mai, in definitiva, che l'opera si nutra della linfa vitale che pulsa nel contrasto fra soggetto e mondo. Il problema della priorità tra l'uno e l'altro polo che tale contrasto pone nel momento della genesi artistica è uno dei fili rossi dell'interpretazione di Orlando che qui non ci è dato di riassumere (sebbene intrattenga fondamentali rapporti con l'altro grande problema: il rapporto tra universalità e individualità in letteratura): chi volesse ripercorrerlo nelle sue tappe più salienti, veda le pp. 64, 67 (e n. 47), 83, 94.

perimento di costanti, ma che esse vengano, magari 'segretamente', però *sempre*, considerate «a due a due, in contrapposizione affettivamente non neutra». Tanto più segretamente, quanto più si può verificare che «ognuna delle due serie tematiche viv[a], non solo *in praesentia*, ma anche *in absentia*, del proprio rapporto oppositivo con l'altra»: ⁵³ situazioni entrambi ben documentate nella lettura del *Gattopardo* compiuta da Orlando.

L'osservazione ci accompagnerà nell'analisi degli ultimi esempi. Se per brevità saltiamo i riferimenti che si spingono sino ad una ricerca di «prevedibilità assoluta» da parte del protagonista impegnato nei calcoli astronomici, non tralascieremo di notare come alla sua «regione di perenne certezza» (pp. 211; 222) ⁵⁴ si contrappone con forza il disordine dei fatti reali, in particolare degli eventi storici a cui assiste. Da qui la terza esigenza di Don Fabrizio, non lontano anch'essa dalla precedente: quella di *ricerca del senso, del criterio di necessità* sotteso agli eventi.

Si fa sentire all'irruzione stessa dei fatti politici, nel modo più materiale e crudele: "il corpo sbudellato", la "faccia deturpata" del soldato morto presso il giardino, torna a chiedere "che gli si desse pace nel solo modo possibile al Principe: superando e giustificando il suo estremo patire in una necessità generale". Morire per qualcuno o qualcosa, "è nell'ordine; occorre però sapere o, per lo meno, esser certi che qualcuno sappia per chi o per che si è morti [...]; e appunto qui cominciava la nebbia" (pp. 28; 24-25). ⁵⁵

Più repentino di quello di Orlando, il nostro trapasso da una categoria all'altra ci suggerisce ulteriori accostamenti tra i paradigmi, da lui solo implicitamente sfiorati. L'immagine del soldato sbudellato condensa in sé tratti pertinenti ad entrambe le serie precedenti. Nella mente del lettore, se un filo sottile la assocerà infatti all'opposizione tra il «caos [...] concreto e sudicio» della guerra e il «pulito diagramma di forze» (a ribadire, se ce ne fosse bisogno, la «mala fede» delle spiegazioni di Don Fabrizio), una pagina dopo, sarà il rimando esplicito dell'autore – che segue di poche righe la seconda dell'intera serie delle nostre citazioni – ad accostarla all'insieme delle costanti relative alla *cura della pulizia (anche fisica, corporea)*. ⁵⁶

⁵³ Le due citazioni sono tratte da Orlando, *Dodici regole* cit., p. 236.

⁵⁴ Orlando, *L'intimità* cit., pp. 66-67.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁶ I ventri squartati dei sei agnellini, a causa dei quali bisognerà poi aprire «la finestra per fare

La *ricerca di senso*, l'esigenza di sovrapporre al disordine del reale una griglia capace di estrarre il significato degli eventi, tocca il suo apice nell'ultima citazione esaminata da Orlando:

La prova sicura dei brogli elettorali, erompendo dal singolo voto violentato di Tumeo, non dovrebbe se non confermare e aggravare [il] disagio [morale del protagonista]. E invece abbiamo: "A questo punto la calma discese su Don Fabrizio che finalmente aveva sciolto l'enigma; adesso sapeva..." (pp. 108-110; 111-112); come se la calma non dipendesse per lui dalla qualità dei fatti, ma unicamente da una soluzione, da un sapere.⁵⁷

Necessaria reazione alla realtà sociale che lo circonda, è infine l'ultimo paradigma relativo all'interiorità del protagonista: la sua *propensione alla solitudine, in funzione della riflessione astratta*. Ne preleverò un unico esempio. La parte settima, tutta dedicata al lento racconto della morte, si apre descrivendo l'ormai da tempo graduale insinuarsi di una «impercettibile perdita di vitalità» nella coscienza di Don Fabrizio, che, ci informa la voce del narratore, «non era per nulla sgradevole»

per lui, avvezzo a scrutare spazi esteriori illimitati, a indagare vastissimi abissi interiori (pp. 215; 223).⁵⁸

Lo «sguardo» del protagonista, nella prima delle nostre citazioni viatico dall'intimità del personaggio al mondo fisico circostante, torna qui a consentire il passaggio inverso: da una concreta percezione della dimensione spaziale esteriore ad una metaforica di quella interiore, evocando e quasi condensando in una sola espressione *solitudine, ricerca di ordine e di senso, propensione all'indagine e alla riflessione*.⁵⁹ La forte solidarietà, immediatamente visibile nel rapido accostamento dei vari paradigmi, che lega le singole serie di costanti, fa 'scattare' il perpetuo passaggio da

uscire l'odore», ricordano al protagonista «lo sbudellato di un mese» prima (*ibidem*, pp. 53, 54), la cui triste fine era stata rievocata proprio a partire da «cupe associazioni d'idee» stimolate da sensazioni olfattive – le «zaffate dolciastre» di «un mese fa» (*ibidem*, pp. 27, 23).

⁵⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁹ Anche nell'ulteriore citazione, tratta sempre dalla prima serie, che ho riportato sopra alla nota 48, la minuziosa ricerca esteriore alla quale sono intenti «gli occhi chiari» di Don Fabrizio non ci appare che come *una* faccia, inseparabile da quella di un parallelo ripiego interiore, di un momentaneo distacco dalla realtà, che la scena esprime.

una classe logica all'altra e da due o più classi particolari ad una sola in grado di comprenderle.

Il procedimento, che il lettore mette in atto accostando continuamente passi diversi del romanzo, funziona sempre però, come abbiamo visto, coinvolgendo coppie oppostive di costanti. Così, come se tendesse virtualmente – secondo la teoria matteblanchiana – all'infinito, tende a delineare in pratica due sole grandi serie tra loro contrapposte e ad approdare, in ultima analisi, ad un'unica grande opposizione, capace di includere la totalità delle coppie. I paradigmi relativi agli aspetti interiori di Don Fabrizio si lasciano quindi riassumere in una funzione proposizionale definibile sinteticamente come il *carattere da intellettuale* del personaggio; ad essa si vanno ad opporre, unificate e reciprocamente interagenti in una sorta di 'cronotopo' le qualità del *momento storico* nel quale vive e quelle del *luogo di (in-)cultura* che lo circonda. Quasi in un percorso circolare, l'opposizione capace di «reggere e di riassumere tutte le altre»⁶⁰ viene a coincidere con la risposta da cui abbiamo preso le mosse nel primo paragrafo: ciò che desta le attese del lettore è «[i] riflesso intimo di un tempo quotidiano, storicamente significativo, entro una coscienza». Scarnificando estremamente i termini: l'*intimità* versus la *storia*.

Ma di questa «opposizione delle opposizioni»,⁶¹ attraverso l'analisi delle costanti e delle varianti che costituiscono il tessuto vivo dell'opera, non abbiamo illustrato che uno dei due aspetti essenziali nel rapporto testo-lettore: quello appunto che agisce dipanandosi *orizzontalmente* lungo l'asse diegetico della narrazione. Esso coinvolge profondamente, come abbiamo visto, le strutture mentali del fruitore; eppure, nell'ipotesi da cui siamo partiti, andrà postulata l'esistenza di un secondo asse cardinale, orientato in modo da chiarirci quella penetrazione a livelli ancor più intimi nell'animo di chi legge.

⁶⁰ Cfr. Idem, *Dodici regole* cit., p. 238, decima regola: «In un testo coerente e denso, quasi per definizione nel testo di qualunque capolavoro, è probabile – al punto da costituire sempre almeno un'ottima ipotesi di lavoro – che le opposizioni si reggano e si riassumano fra loro; e perfino che, mediatamente, una di esse regga e riassuma tutte le altre».

⁶¹ *Ibidem*.

III. Sull'identificazione emotiva come «esperienza estetica primaria»

La natura dell'emozione

Illuminare la dimensione peculiare di tali livelli ci richiederà di fare nuovamente riferimento allo studio compiuto da Matte Blanco, che nella complessa ed ampia articolazione dedica l'intera parte sesta (la più estesa delle nove che compongono l'opera) all'indagine dell'emozione.

Il fenomeno emotivo ricopre un'importanza centrale nel tentativo di descrivere il funzionamento della mente umana praticato dallo studioso: nei suoi termini, esso infatti «*coincide interamente con quell'aspetto della teoria psicoanalitica che concerne la relazione simmetrico-asimmetrico*». ⁶² Se nell'ipotesi matteblanchiana l'emozione detiene un ruolo 'chiave' all'interno del rapporto tra le due logiche, approfondire questo aspetto ci potrà dire qualcosa di più sul processo della fruizione letteraria, nel quale abbiamo sinora osservato l'attiva interazione dei due tipi di pensiero. Nei precisi limiti dell'ottica definita dal nostro interesse, ricorderò succintamente alcuni punti salienti dell'impostazione psicoanalitica fornita da Matte Blanco.

Innanzitutto, egli prende atto dell'ampia oscillazione terminologica che caratterizza il campo di studi relativo al fenomeno emotivo: le distinzioni concettuali fornite dagli psicologi (riguardo a termini quali *emozione*, *feeling*, affetto, sentimento) non garantiscono affatto una sicura uniformità di definizioni, tale da consentire un uso 'produttivo' dei vari concetti. ⁶³ Analizzando piuttosto le proprietà generali che tali fenomeni hanno in comune, si osserva invece che «*in ogni emozione sviluppiamo pensieri che esprimono la sua particolare natura e che possiamo, perciò, considerare come parte costitutiva di essa*». ⁶⁴ Dall'introspezione delle manifestazioni emozionali, nella loro interezza di eventi psicofisici, si perviene dunque all'individuazione di «*due aspetti perfettamente differenti [che le compongono]: da una parte la percezione di una serie di eventi corporei e dall'altra una certa forma di pensiero*». ⁶⁵

⁶² Matte Blanco, *L'inconscio* cit., p. 336.

⁶³ Cfr. *ibidem*, in part. pp. 236-239.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 243 (corsivi miei).

⁶⁵ *Ibidem*, p. 242 (corsivo mio).

Matte Blanco decide quindi di ridefinire l'emozione come un fenomeno costituito da *due componenti* tra loro strettamente legati, ma distinguibili a fini didascalici: da un lato la *sensazione-sentimento* e dall'altro «una certa forma di pensiero» (vedremo più avanti le caratteristiche peculiari di tale forma). L'espressione composita 'sensazione-sentimento' sta ad indicare a sua volta la sostanziale unità di due esperienze psicologiche: se la prima (la sensazione) è infatti direttamente connessa a determinati organi sensoriali localizzati, la seconda (il sentimento, usato spesso peraltro nella letteratura come sinonimo, esso da solo, di 'emozione'⁶⁶) è riducibile in ultima analisi ad un insieme di sensazioni meno localizzate e più diffuse. La natura fondamentalmente analoga di entrambe le esperienze permette dunque di considerarle come un unico componente, del quale ci troveremo a definire alcuni caratteri nella sezione successiva.

Chiuso questo sintetico ma indispensabile riferimento di ordine puramente teorico alla dottrina psicoanalitica, ci apprestiamo ad interrogare un'ultima volta le riflessioni di Goethe sul simbolico.

III. a. Sull'emozione come «matrice del pensiero» (Ancora qualche osservazione sulle massime goethiane)

Se la messa a confronto della teoria matteblanchiana con le idee di Goethe sul simbolico si è rivelata sinora produttiva, ciò non può che spingerci a proseguire l'analisi nella direzione già intrapresa, alla ricerca di ulteriori verifiche o di possibili approfondimenti. E in effetti ricade qui, dal secondo paragrafo, la promessa di una citazione dalla terza massima sul simbolico.

Tuttavia il problema, a cui facevo riferimento sopra, di una 'fluttuazione' terminologica a cui si va inevitabilmente incontro all'interno dell'argomento che stiamo affrontando, ci porrà di fronte a difficoltà ben maggiori rispetto a quelle riscontrate nell'analisi compiuta sulle due massime precedenti. Se l'assenza di modelli teorici 'forti' e capaci di imporre precise definizioni concettuali relativamente al fenomeno dell'emozione rischia continuamente di creare confusione all'interno delle discipline

⁶⁶ Torna qui il problema di ordine terminologico a cui accennavamo sopra e con il quale dovremo fare più volte i conti nelle sezioni III. a. e III. b. del presente paragrafo (si veda in proposito sotto la nota successiva e gli ulteriori rimandi lì indicati).

psicoanalitiche, tantomeno sono esentati da tale pericolo gli studi letterari (ne troveremo esplicite conferme nella sezione III. b. di questo paragrafo⁶⁷) e ancor più, come è naturale, le opere letterarie stesse (o, nel nostro specifico caso, la saggistica prodotta da un poeta).

Sarà necessario, proprio nel pieno rispetto del testo di Goethe, in certo qual modo 'tradurre', e quindi spiegare, attraverso gli strumenti teorici messi a disposizione da Matte Blanco, le parole del poeta, senza tradirne minimamente il senso e tentando piuttosto di indagarne le dimensioni più profonde.

Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert [...] *als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen* (corsivo mio).⁶⁸

La pregnanza della doppia aggettivazione merita alcune considerazioni. Goethe non si limita ad accostare i due aggettivi («viva» e «istantanea»), bensì ne sottolinea l'intima e inscindibile connessione: se mi si passa la metafora, i due aspetti non vengono semplicemente 'sommati', è piuttosto un'operazione di 'moltiplicazione' tra i due elementi che designa l'effetto descritto («la rivelazione dell'insondabile»). Un rapporto di attiva caratterizzazione lega infatti saldamente l'aspetto della *vitalità* dell'evento a quello della sua *istantaneità*.

Tentiamo un primo confronto con le osservazioni di Matte Blanco. Nel distinguere le caratteristiche proprie del pensiero (che, in una sua «certa forma», ricordiamolo, costituisce il secondo componente dell'emozione) dal primo componente, lo studioso osserva:

il pensiero, composto da aspetti o parti, *si sviluppa nel tempo* mentre la sensazione-sentimento è semplicemente *lì per un'istante* e quest'istante [...] è sentito non possedere la qualità temporale che comporta successione.⁶⁹

Viene dunque stabilita una contrapposizione tra il carattere di *istantaneità* che contraddistingue il primo componente emotivo e quello di durata temporale, unica dimensione che consente al pensiero di operare, es-

⁶⁷ Vedi in part. p. 171 (e note 88 e 89) e p. 175.

⁶⁸ Goethe, *Maximen* cit., p. 471 (massima n. 752; ovvero n. 314 secondo la numerazione di Hecker, si veda la n. 32): «Questo è il vero simbolico: il particolare rappresenta il più universale [...] *come viva e istantanea* [letteralmente: *vivamente istantanea*] *rivelazione dell'insondabile*».

⁶⁹ Matte Blanco, *L'inconscio* cit., p. 258 (solo l'ultimo corsivo è mio).

sendo esso «essenzialmente un processo analitico, che suddivide il suo oggetto nei suoi elementi».70 A ben vedere, reperiamo tale contrapposizione, seppur solo *via negationis*, nella definizione fornita da Goethe dell'oggetto della «viva e istantanea rivelazione»: *das Unerforschliche*, «l'insondabile», letteralmente «ciò che non è passibile di scoperta graduale» (*Forschung*). Sembrerebbe dunque che il pensiero rimanga totalmente escluso dalla modalità attraverso la quale si compie l'evento della rivelazione: ipotesi che non si accorda minimamente con quanto osservato sino ad ora a proposito del processo che regola il passaggio dal particolare all'universale.

Lasciamo per ora aperto il problema e proseguiamo la nostra analisi sui testi goethiani, alla ricerca di altri elementi che ci siano di aiuto. Abbiamo già incontrato il carattere di *vitalità* nella prima delle tre massime: «wer nun dieses Besondere *lebendig faßt*, erhält zugleich das Allgemeine mit». Notiamo che anche in questo caso la 'vitalità' è strettamente legata ad una dimensione temporale puntuale, espressa stavolta tramite un verbo (*fassen*). Anche in questo caso, inoltre, 'vitalità' e 'istantaneità' ricoprono un ruolo 'chiave' nel processo che porta dal particolare all'universale. Il verbo «cogliere» ci dice però qualcosa di più riguardo al problema che abbiamo lasciato in sospeso. Se ci volgiamo nuovamente all'indagine di Matte Blanco, troviamo che «cogliere» esprime sì un atto proprio del pensiero, tuttavia un atto particolare, contrapposto ad esempio a quello del 'contemplare' o dell' 'esplorare'. Più precisamente un atto che il pensiero compie quando viene messo di fronte ad una *totalità*, ad un'*unità indivisibile*. Illuminante e chiarificatore è a questo proposito il paragone che lo psicoanalista, richiamandosi alle osservazioni dei neurofisiologi, instaura tra il funzionamento del pensiero e quello dell'occhio umano. «Quando vediamo, i nostri occhi non sono mai fermi ma, al contrario, si muovono rapidamente da un punto all'altro dell'oggetto osservato: [...] se cerchiamo di osservare solo un punto e lo fissiamo la nostra visione diventa confusa».71 La stessa cosa, prosegue lo studioso, accade per la «visione mentale»: il nostro pensiero, di fronte ad una totalità, può mettere a fuoco *solo una cosa per volta*. Così, ogniqualvolta «cerchiamo di *cogliere* [un fenomeno] nella sua interezza, nella sua pienezza, troviamo che

70 *Ibidem* (e si veda l'intero § 7 «La «temporalità» del pensiero e l'«atemporalità» dell'emozione», del cap. XXI).

71 *Ibidem*, p. 256.

[esso] è qualcosa di *fugace*». ⁷²

Ora, un fenomeno che viene avvertito dal pensiero come *pienezza e totalità indivisibile* è proprio il primo componente dell'emozione, la sensazione-sentimento, la quale è

colta e sentita come tale solo se riusciamo ad accettare la qualità fugace del momento in cui la stiamo cogliendo. ⁷³

Dunque il pensiero coglie la sensazione-sentimento «come tale», ovvero mantenendo intatta la sua natura originaria, solo al prezzo di subirne l'atemporalità che la caratterizza. È il momento di tentare un'ipotesi di precisazione terminologica nei confronti del testo di Goethe. Che cosa sta ad indicare esattamente il carattere di 'vitalità' che torna ben due volte nelle massime prese in esame? Sulla scorta delle osservazioni di Matte Blanco, «cogliere in modo vivo» o «cogliere come vivo» (esplicando l'assoluta interscambiabilità tra la funzione avverbale e il valore predicativo rispetto all'oggetto, che si ha in tedesco) potrebbe esprimere una modalità dei processi mentali che si verifica quando il pensiero ha a che fare con la sensazione-sentimento.

Possiamo verificare tale ipotesi? E ancora: come si accorda questa interpretazione con lo stretto legame sottolineato da Goethe tra il *modo vivo* del *cogliere* e il *passaggio all'infinito e all'universale* – che viene qui presentato come una conseguenza del *cogliere vivo*, ma che avviene, come abbiamo visto nel secondo paragrafo, tramite l'interazione dei due tipi di *pensiero*? Se infatti il pensiero si rapporta al primo componente dell'emozione solo rinunciando alla dimensione temporale che gli consente di 'dispiegarsi' e di operare, dovremo prender atto dei grossi limiti che penalizzano la relazione tra i due elementi. Siamo dunque destinati a ricalcare le orme consuete di alcuni luoghi comuni dell'idea tradizionale di un'insanabile dicotomia tra la dimensione del *logos* e quella degli affetti? Le cose stanno veramente in questo modo?

⁷² Matte Blanco parla di «visione maculare della coscienza»: la sensazione, dopo essere rimasta solo per un istante nel «campo maculare» del pensiero, tende immediatamente a collocarsi in una «zona periferica» rispetto a tale campo. Da lì, in un secondo tempo (vedi più avanti la n. 76, a proposito dell'«introspezione retrospettiva»), il pensiero tenta di scomporla e di analizzarne ad uno ad uno i singoli elementi (*ibidem*).

⁷³ *Ibidem*, p. 257 (corsivi miei).

Ogni lettore attento saprà già che, ovviamente, non è così: nella breve sezione introduttiva di questo paragrafo, ho anticipato che il secondo componente dell'emozione è proprio il pensiero, pur in una sua forma particolare. Attraverso la disamina di alcuni casi di manifestazioni emozionali, Matte Blanco conclude che il pensiero – cioè lo «stabilimento di relazioni» – suscitato dalla sensazione-sentimento presenta tre caratteristiche fondamentali: *generalizzazione*, *massimizzazione* e *irradiazione*. In altre parole, l'oggetto che evoca l'emozione, che dà luogo ad una sensazione-sentimento, fa 'scattare' nel pensiero una serie di relazioni che tendono a *generalizzare* le caratteristiche attribuite all'oggetto («facendo sì che tutte le proprietà di [quel] tipo [di sensazione] arriv[ino] ad essere in esso contenute»), a *massimizzare* la grandezza di tali caratteristiche e, infine, ad *irradiarle* dall'oggetto singolo a tutti quelli ad esso simili, anche in virtù di una sola caratteristica. Trascorso quindi l'istante nel quale la logica asimmetrica, venendo in contatto con la sensazione-sentimento, tenta di coglierla «come tale», nella «sua nudità», il pensiero, operando in modo simmetrico (l'unico modo capace di 'contenere' la dimensione universale dell'emozione), «ricopre» interamente la sensazione-sentimento di immagini mentali tra loro irrelate e tendenti all'infinito: sulla base di questo «stabilimento di relazioni», di questa «rete di immagini», il pensiero potrà continuare a funzionare in modo asimmetrico, analizzando e scomponendo ad una ad una le singole immagini.⁷⁴

Nei termini della logica simbolica, che ormai abbiamo imparato a conoscere:

Quando e in quanto stiamo vedendo le cose *in modo emozionale*, identifichiamo l'individuo con la classe a cui appartiene e, perciò, gli attribuiamo tutte le potenzialità comprese nella funzione proposizionale [...] che definisce la classe.⁷⁵

L'idea che sia una *particolare modalità* di approccio all'oggetto a condurre verso la totalità, era già stata compresa da Goethe, il quale affermava: «chi coglie *in modo vivo* questo particolare, ottiene insieme, in pari tempo, l'universale».⁷⁶

⁷⁴ Si veda l'intero cap. XXII, «Il secondo componente dell'emozione: il pensiero (stabilimento di relazioni)» e in part. le pp. 267-269, da cui sono tratte le citazioni.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 270 (corsivo mio).

⁷⁶ L'ipotesi che l'espressione «in modo vivo» faccia riferimento al fenomeno emotivo spiega

«In pari tempo»: la consistenza *istantanea* del momento dell'impatto tra la «zona maculare» della coscienza e la sensazione-sentimento sembra assottigliarsi a tal punto da poter essere percepita come vera e propria *atemporalità*; ad essa si *sovrappone* («erhält zugleich [...] mit») il processo di irradiazione del pensiero simmetrico che conduce all'universale. Il fenomeno tuttavia – è importante – continua a venirci illustrato come composto da due processi: il *cogliere* (che andrà quindi inteso, a conferma dell'ipotesi avanzata, come atto della logica asimmetrica) la sensazione-sentimento (qualcosa *in modo vivo*) e l'*ottenere* (da parte sempre del pensiero, ma stavolta con una forte presenza della logica simmetrica) l'universale, ciò che tende all'infinito.⁷⁷

Matte Blanco guadagna, nella definizione del fenomeno, non solo sul piano squisitamente terminologico, sostituendo al generico carattere della 'vitalità' il concetto – più adeguato – dell'emozione, ma anche, e in misura assai maggiore, su di un piano sostanziale, riconoscendo nei principi della logica simmetrica quella «certa forma di pensiero» che costituisce in larga misura un componente dell'emozione stessa.⁷⁸

anche le parole che seguono, e concludono la massima, sulle quali ci siamo già soffermati (vedi sopra, nota 38): «senza prenderne coscienza o prendendone coscienza solo più tardi». Riguardo all'introspezione, cioè all'analisi svolta dal pensiero cosciente nei confronti della sensazione-sentimento, Matte Blanco, infatti, precisa: «l'introspezione è sempre introspezione retrospettiva perché è impossibile sperimentare un fenomeno e allo stesso tempo studiarlo pienamente nella coscienza. La visione maculare della coscienza [cfr. sopra la nota 72] non ammette nel suo campo più di una cosa nello stesso tempo» (*ibidem*, p. 260).

⁷⁷ Molte traduzioni (tra cui, purtroppo, alcune delle più accreditate, come quella di Barbara Allason, Goethe, *Massime e riflessioni*, Torino 1943, p. 48; o quella di Marta Bignami, Goethe, *Massime e riflessioni*, vol. I, Roma-Napoli 1983, p. 68) appiattiscono la distinzione semantica presente nell'originale tra 'cogliere', 'afferrare' (*fassen*) e 'ricevere', 'ottenere' (*erhalten*), ripetendo semplicemente in italiano il primo dei due verbi. Va persa così una differenza importante, che Goethe inserisce tra i due aspetti del fenomeno, descrivendo quasi l'idea di un movimento, per così dire, di *andata* e di uno di *ritorno* dell'azione. Il pensiero asimmetrico trovandosi di fronte la sensazione-sentimento va ad afferrarla, tenta di coglierla (mentre l'emozione nella sua piena vitalità erompe per un istante nel campo maculare della coscienza); contemporaneamente, *a partire* dalla sensazione-sentimento *si irradia* nel pensiero simmetrico uno stabilimento di relazioni che tende all'infinito (la totalità dell'emozione *si riversa* nel pensiero simmetrico). La distinzione tra i due verbi (la mancata ripetizione cioè, a differenza di quanto si legge nelle traduzioni, del verbo 'cogliere') sembra suggerire dunque che l'universale, propriamente, *non* si coglie *mai* del tutto attraverso il pensiero cosciente.

⁷⁸ È questo il grosso passo in avanti compiuto nell'ambito dello studio del fenomeno emotivo, dal momento che, come osserva lo stesso Matte Blanco, «tutti sono d'accordo sull'enorme influenza che le emozioni hanno sul pensiero, ma nessuno, per quanto ne sappia, è riuscito a presentare una descrizione comprensibile di come si possa stabilire un legame tra i due, che sono stati considerati come totalmente differenti. Se, ora, un *aspetto dell'emozione è una forma di pensiero* è più facile capire come possa avere intime connessioni *con altre forme di pensiero*»

Un problema complesso, con il quale lo psicoanalista si confronta più volte nel corso del suo studio, è quello del 'punto di vista' da cui si osserva il «pensiero emozionale»: «dall'esterno, [...] si può descrivere come insieme infinito [...]; dall'interno, gli insiemi infiniti con i quali trattiamo in psicoanalisi non esistono: sono interpretazioni dell'essere simmetrico [...]: è una descrizione asimmetrica dell'emozione che è una realtà indivisibile». ⁷⁹ Solo tenendo presente il problema del punto di osservazione, si comprende appieno l'espressione di Goethe «lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen». La rivelazione ha un carattere istantaneo dal punto di vista del pensiero cosciente (si ricordi il paragone con l'occhio), il quale non può sottoporre ad un processo di scoperta graduale (*das Unerforschliche*) l'universale che si manifesta nella sua pienezza e totalità di emozione. ⁸⁰ Goethe guarda al fenomeno *sempre dall'esterno*, non giungendo mai dunque a postulare i principi interni che regolano quell'altra logica. Tuttavia comprende benissimo che la 'scintilla prima' del processo tendente all'infinito risiede in una dimensione *altra*, che tende a sottrarsi all'*ambito temporale* in cui opera il «pensiero normale adulto, cosiddetto logico». E arriva a presupporre un ruolo attivo di quella dimensione che indica come *viva e atemporale*: nelle sue massime, l'emozione, pur non evocata e non definita, ricopre già una posizione centrale, costituendo il *passaggio obbligato* attraverso il quale la relazione tra il particolare e l'universale nella letteratura diviene percorribile.

III. b. Dall'emozione all'identificazione come momento primo della conoscenza (Un riferimento ad alcune posizioni teoriche di Hans Robert Jauss)

Mi affretto a fornire pronte rassicurazioni al lettore che, avendo visto progressivamente entrare in gioco, sul terreno teorico di base costituito

(*ibidem*, corsivo mio).

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 318-319.

⁸⁰ Il punto di vista del «pensiero preciso» spiega anche l'uso di aggettivi quali «unerreichbar» o «unaussprechlich», che abbiamo incontrato nella seconda massima presa in esame. L'emozione infatti, pur venendo *tradotta* nei termini della logica comune (come fa continuamente Matte Blanco), rimane di per sé qualcosa che non può venir contenuta interamente dal pensiero asimmetrico, qualcosa che, per sua natura, resta «irraggiungibile» e «ineffabile» (vedi sopra la nota 44).

dall'indagine di Orlando, già ben tre grandi figure di pensatori, cominciasse, del tutto legittimamente, a nutrire qualche timore riguardo alla comparsa di un quarto personaggio – dalla fisionomia oltretutto non poco 'ingombrante' – quando solo poche paginette ci separano dal termine delle nostre riflessioni. Se la brevità imposta dal 'taglio' di un articolo non consentirà di operare un confronto 'a tutto tondo' – come richiederebbe l'introduzione di un'ulteriore prospettiva teorica – e costringerà al limite a relegarne in nota qualche spunto, ciò non significa che ci apprestiamo ad un rischioso e spettacolare volo acrobatico senza rete: tutt'altro, il rimando a Jauss sarà infatti ben circoscritto e mirato a condurci 'dritti' verso la conclusione del nostro discorso.

Circoscritto innanzitutto ad una parte della sua produzione teorica, quella che si colloca dopo l'importante 'svolta' dei primi anni Settanta. È a partire dalla pubblicazione della *Piccola apologia dell'esperienza estetica* (1972)⁸¹ e negli scritti immediatamente successivi, che la riflessione di Jauss (e con essa i lavori dell'intera 'Scuola di Costanza') si rivolge all'approfondimento del piano psicologico e di quello 'ermeneutico profondo' del processo ricezionale.⁸² L'estensione della ricerca in direzione di queste due dimensioni, entrambi assenti nel primo progetto (contenuto nel fortunato opuscolo del '67, *Perché la storia della letteratura?*,⁸³ che può essere considerato come il manifesto di fondazione della Scuola), segna l'inizio di un graduale processo di trasformazione dell'originaria 'teoria della ricezione' in un'indagine interdisciplinare allargata all'intero campo dell' 'esperienza estetica'.⁸⁴

Uno degli aspetti fondamentali – su cui focalizzeremo la nostra attenzione – di tale 'svolta' teorica è la rivalutazione del fenomeno emotivo al-

⁸¹ H. R. Jauss, *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*. Mit kunstgeschichtlichen Bemerkungen von Max Imdahl, Konstanz 1972 [trad. it. *Apologia dell'esperienza estetica*, con un saggio di Max Imdahl, Torino 1985].

⁸² Con tale espressione si dovrà intendere la *natura di comunicazione sociale* riconoscibile nel carattere 'dialogico' proprio del processo ricezionale: Jauss lo approfondisce, appunto, tramite il metodo ermeneutico della domanda e della risposta.

⁸³ H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in Idem, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, pp. 144-207 [trad. it. *Perché la storia della letteratura?*, Napoli 1989].

⁸⁴ Ho tracciato un quadro sintetico degli aspetti salienti di tale 'svolta' (partendo dalla messa in discussione di alcuni principi teorici precedentemente accolti, per giungere conseguentemente allo sviluppo di nuove linee di ricerca) in un'introduzione ad una recente traduzione italiana di un saggio di Jauss (vedi la nota successiva) risalente al '75 (C. Rivoletti, *La categoria dell'orizzonte delle attese e la sua revisione*, «Allegoria», X (29-30), 1998, pp. 8-22).

l'interno del processo della fruizione letteraria. Jauss lo definisce il «piacere primario» o, con una formula ancora più estesa, il «piano pre-riflessivo dell'esperienza estetica». In un saggio del '75, precisa: «con tale espressione intendo riferirmi all'atto della fruizione [...] che si esplica nelle identificazioni primarie con l'oggetto estetico, quali l'ammirazione, la commozione, l'emozione, la condivisione di pianto o riso. Esso giace alla base della prestazione genuinamente comunicativa della prassi estetica». ⁸⁵ L'approfondimento della dimensione pre-riflessiva della fruizione artistica accompagna molti dei lavori di questo 'secondo periodo' della riflessione teorica jaussiana, trovando la sua elaborazione più compiuta (seppur sempre dichiaratamente provvisoria) nella voluminosa raccolta che ospita i saggi scritti sino al 1982, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*. ⁸⁶ In particolare nella seconda sezione della prima parte dell'opera, dedicata al problema dell'identificazione, si riprende il tema dei «piani primari dell'esperienza estetica»: «meraviglia, *choc*, ammirazione, commozione, pianto, riso, stupore». ⁸⁷ In questo arco di tempo, rimane tuttavia irrisolto – e la cosa ci colpisce immediatamente – il problema di una precisa definizione terminologica dei fenomeni analizzati. ⁸⁸ d'altra parte è lo stesso Jauss a denunciare l'impossibilità per gli studi letterari di

⁸⁵ H. R. Jauss, *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*, «Poetica», 7, 1975, pp. 325-344 (ora tradotto in *Il lettore come istanza di una nuova storia della letteratura*, «Allegoria», X (29-30), 1998, pp. 23-41; la cit. è tratta da p. 26).

⁸⁶ H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982. L'opera è suddivisa in tre parti, ognuna delle quali è stata pubblicata in italiano in un volume a sé stante: le prime due in *Esperienza estetica e ermeneutica letteraria*, voll. I e II, dal Mulino, Bologna rispettivamente nel 1987 e '88 (da cui sono tratte tutte le citazioni, salvo specifici rimandi all'originale tedesco, dettati da esigenze di uniformità terminologica); la terza con il titolo *Estetica e interpretazione letteraria*, presso Marietti, Genova nel 1990.

⁸⁷ Idem, *Esperienza estetica* cit., vol. I, pp. 283-333; la cit. è tratta da p. 282.

⁸⁸ Dall'uso che ne fa Jauss all'interno dell'opera, le seguenti espressioni andranno considerate come sinonimi: «piano pre-riflessivo» (*vorreflexive Ebene*), «piano primario» (*primäre Ebene*), «esperienza estetica primaria» (*primäre ästhetische Erfahrung*), «dimensione emotiva» (*das Emotionale*). Un'attenzione particolare merita il termine «piacere» (*Genuß*, oppure *Genießen*), talvolta tradotto anche con «godimento», oppure con «fruizione», alla cui ridefinizione Jauss dedica il cap. III della prima parte (*ibidem*, vol. I, pp. 87-107), rivendicandone la piena appartenenza al momento primario dell'esperienza estetica: il «piacere» quindi, con o senza la specificazione di «primario» (*primärer* o, anche, *ursprünglicher Genuß*), è a tutti gli effetti un aspetto peculiare del fenomeno indicato con la serie dei termini sopra citati, e finisce spesso per venir usato anch'esso come loro sinonimo. Una seconda serie di termini andrà intesa invece come l'esplicazione della gamma di possibilità attraverso la quale l'esperienza estetica primaria (indicata attraverso la prima serie) si realizza e si articola: meraviglia, *choc*, ammirazione, compassione, commozione, condivisione di pianto e di riso, stupore, provocazione ecc. (*Staunen, Erschütterung, Bewunderung, Mitleid, Rührung, Mitweinen, Mitlachen, Befremdung, Provokation*).

richiamarsi ad assunti chiari e stabili, che dovrebbero essere forniti dalle discipline psicoanalitiche. Ma le soluzioni proposte da queste ultime sono ancora insoddisfacenti e deficitarie.⁸⁹

La difficoltà non lo dissuade tuttavia dal tentare un abbozzo di un modello dialettico volto a illustrare il funzionamento dell'esperienza estetica. L'ipotesi – che per esplicita ammissione necessita di ulteriori approfondimenti – prevede un continuo passaggio, nella mente del fruitore, da un momento primario pre-riflessivo (nel quale entrano in gioco gli affetti, i sentimenti) a un momento secondario riflessivo (nel quale interviene una presa di distanza dall'opera). L'ampio spazio dedicato al problema del piacere primario ha dunque ragioni di natura polemica (nei confronti dell'estetica adorniana della 'negatività'⁹⁰ o, più in generale, del 'logocentrismo' allora dominante negli studi di teoria letteraria⁹¹): ciò che Jauss vuole dimostrare è infatti che, senza la presenza di tale dimensione emotiva (che, vedremo, presuppone un processo di identificazione), non si realizza neppure la presa di distanza successiva, non si spiega cioè la concreta realizzazione della 'comunicazione letteraria'.⁹²

Non solo ci viene sottolineata l'imprescindibilità dell'identificazione emotiva in funzione della successiva riflessione distanziata, ma i due fenomeni vengono presentati come inscindibilmente legati: è infatti un incessante movimento di «va e vieni» (*Hin-und-Her-Bewegung*), un costante alternarsi dei due momenti a regolare il processo mentale della fruizione di un'opera. Per indicare l'attiva e stretta interazione dei due aspetti, Jauss utilizza il concetto dello *Schwebezustand*, che potremmo

⁸⁹ «Che questo campo di ricerca sia trascurato, – prosegue Jauss – è un fatto evidente, e a questa situazione ha contribuito senza dubbio anche il discredito in cui sono caduti il piacere estetico e [la questione dell'identificazione letteraria]» (*ibidem*, vol. I, p. 291). Sul problema (che ovviamente si collega a quanto già osservato sopra in corrispondenza delle note 63, 66 e 67) ritornerò più avanti (vedi sotto, in corrispondenza della nota 104).

⁹⁰ Jauss dedica un intero capitolo della sua opera alla critica della *Ästhetische Theorie* di Adorno: vedi *ibidem*, vol. I, cap. II (pp. 55-85); ma la questione era stata sollevata, già in precedenza, nell'*Apologia dell'esperienza estetica* cit., passim.

⁹¹ Con 'logocentrismo' intendo qui una posizione di 'ascetico razionalismo', di totale discredito verso ogni attenzione alle dimensioni emotiva ed edonistica.

⁹² Significativa in questo senso la critica avanzata alla teoria estetica di Siegfried J. Schmidt, *Ästhetizität. Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen*, München 1971: «Questa presa di distanza, che nel processo della ricezione resta continuamente riferita all'offerta di identificazione emozionale, non può non sfuggire a Schmidt finché egli fa iniziare la comunicazione estetica solo al di là della dimensione emotiva» (Jauss, *Esperienza estetica* cit., I, p. 292, corsivo mio).

tradurre con l'espressione: *condizione di oscillazione*.⁹³

Ciò che costituisce il peculiare godimento della *condizione di oscillazione* di un'identificazione estetica non è né il semplice abbandonarsi ad un'emozione, né la riflessione del tutto distaccata su di essa, ma solo *il movimento dell'andirivieni*.⁹⁴

Ma, ci era già stato spiegato in precedenza (nel capitolo dedicato al «piacere estetico»⁹⁵), il movimento oscillatorio è solo un artificio didattico, che serve a rendere visivamente quella che in realtà è una vera e propria *commistione* dei due aspetti della mente: l'esperienza estetica presuppone infatti «l'unità primaria del piacere mediato dalla comprensione e della comprensione mediata dal piacere». ⁹⁶ Siamo ad un passo dalla revisione operata da Matte Blanco relativamente alla differenza tra pensiero ed emozione:⁹⁷ secondo lo psicanalista, a livello fenomenologico, la distinzione «continua ancora ad essere utile ma nessuno dei due aspetti può pretendere di essere un semplice *elemento* o costituente della mente: sono 'combinazioni' di elementi». ⁹⁸ Jauss non giunge ad una così chiara e importante conclusione: per farlo dovrebbe disporre del necessario strumentario concettuale di derivazione psicoanalitica.

Abbiamo fatto riferimento al capitolo sul «piacere estetico», e in realtà è in quelle pagine che l'immagine dello *Schwebezustand* viene usata per

⁹³ Il termine, che viene impiegato da Jauss sette volte nell'opera, viene reso nella traduzione italiana in vari modi, a seconda del contesto: «equilibrio instabile», «bilico», e, una sola volta, «stato di libera oscillazione» (*freier Schwebezustand*). Il traduttore ha inteso così porre – un po' troppo unilateralmente – l'accento su quello che Jauss descrive come il lato rischioso della «condizione di oscillazione». Essa è infatti ambivalente: se da un lato descrive, come vedremo, la «libertà di prendere posizione» da parte del fruitore, dall'altro rappresenta altresì un «equilibrio instabile» che rischia in ogni momento di «rovesciarsi» in uno dei due estremi (pieno abbandono emotivo; totale presa di distanza). Nella nostra analisi ho focalizzato l'attenzione sul primo aspetto, lasciando da parte i problemi ricezionali legati al secondo, che ci avrebbero allontanato dalla possibilità di un confronto con la teoria orlandiana.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 292 (corsivi miei; ho modificato parzialmente la traduzione sulla scorta di *Ästhetische Erfahrung* cit., p. 254). Il termine «godimento» traduce qui il tedesco *Vergnügen*, usato come semplice sinonimo di *Genuß*.

⁹⁵ *Ibidem*, cap. III, pp. 87-107.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 102 (in tedesco si coglie ancor più la fusione tra i due aspetti: «die primäre Einheit von *verstehendem Genießen* und *genießendem Verstehen*», *Idem*, *Ästhetische Erfahrung* cit., p. 85, corsivi miei).

⁹⁷ Se, nella 'traduzione' da una coppia terminologica all'altra, la sostituzione di 'comprensione' con 'pensiero' va da sé, per quella relativa al 'piacere' (che dovrebbe indicare l'emozione, nel senso di 'sentimento') si ricordi quanto precisato sopra alla nota 88.

⁹⁸ Matte Blanco, *op. cit.*, p. 416.

la prima volta. È interessante per noi ricordarne la genesi. Jauss deriva il concetto dalla teoria estetica di Ludwig Giesz, il quale parla di un'«oscillazione» (*Schwebe*) tra «il piacere primario» (provato dal soggetto) e «il suo oggetto» (l'opera d'arte).⁹⁹ Questa stretta interazione tra soggetto e oggetto è resa possibile dal fatto che l'io, di fronte al carattere di finzione dell'opera (cioè di fronte all'«irrealtà» dell'oggetto estetico), può liberarsi dalla «datità» del mondo reale e, di conseguenza, può *mettere in gioco* se stesso *insieme* all'oggetto estetico:

il soggetto, nella misura in cui fa uso, di fronte all'oggetto estetico irreali, della propria libertà di prendere posizione, è in grado di godere *tanto dell'oggetto*, che sempre più gli dischiude il suo «piacere», *quanto del proprio Sé*, che in questa attività si sente liberato dalla propria esistenza quotidiana. Il piacere estetico si attua di conseguenza *sempre* nella relazione dialettica del *godimento di sé nel godimento dell'altro* (*Selbstgenuß im Fremdgenuß*).¹⁰⁰

Anche in questo caso, dietro all'immagine dell'oscillazione finisce per rivelarsi l'idea di una vera e propria *fusione*: quella, stavolta, che si realizza nel momento primario tra soggetto e oggetto (espressa attraverso la formula pregnante «*Selbstgenuß im Fremdgenuß*»). E, anche in questo caso, ci troviamo vicini ad un'osservazione di Matte Blanco: *nella dimensione emotiva vengono aboliti «i limiti tra soggetto e oggetto»* (ciò avviene, come sappiamo, tramite i tre processi di generalizzazione, massimizzazione e irradiazione).¹⁰¹

Abolire i limiti significa per Matte Blanco (ma anche per Jauss) stabilire un rapporto di completa *identità* tra soggetto e oggetto: in altre parole *identificarsi* nell'altro. Il problema dell'identificazione, sul quale Jauss si soffermerà molte pagine dopo, richiamandosi però alla formula del piacere estetico qui indicata, è dunque a portata di mano. Anche a tal proposito, fondamentale è l'importanza giocata dal carattere di finzione dell'opera letteraria, nel consentire la dialettica tra identificazione e presa di distanza, come ci viene illustrato attraverso la formulazione di Dieter Wellerhoff, nella quale Jauss si riconosce pienamente:

⁹⁹ L. Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*, München 1971², p. 33 (citato in Jauss, *Ästhetische Erfahrung* cit., p. 84).

¹⁰⁰ Jauss, *Esperienza estetica* cit., vol. I, p. 101 (corsivi miei; ho modificato parzialmente la traduzione, cfr. *Ästhetische Erfahrung* cit., p. 84).

¹⁰¹ Matte Blanco, *L'inconscio* cit., p. 272 (corsivi miei).

“Il lettore interessato da un testo vuole *riconoscersi* e tuttavia poter *distinguere* [...]. E questo gli è garantito fin dall'inizio dalla finzionalità del testo, dalla sua realtà revocabile, che poi con l'ultima pagina è finita”. Questa formulazione coincide senz'altro anche con la mia definizione del piacere estetico come “godimento di sé nel godimento dell'altro”.¹⁰²

È estremamente interessante per noi il parallelo instaurato da Jauss tra i due usi del concetto di *Schwebezustand*: il primo relativamente al rapporto soggetto-oggetto, io-altro, che è poi uno dei temi fondamentali della riflessione ermeneutica contemporanea (alla quale, non a caso, Jauss si riallaccia); il secondo riguardo alla questione del passaggio dalla dimensione emozionale al pensiero riflessivo.

Su quest'ultimo problema, però, come abbiamo già osservato, lo studioso non è in grado di spiegarci attraverso quali precisi processi psicologici si realizzi il rapporto tra i due momenti. Prova ad interrogarsi sulla questione in un breve tornio di pagine assai dense, che toccano argomenti tratti da Proust, Freud, Ricoeur, per lasciare infine, tra vari interrogativi, il nodo irrisolto;¹⁰³ ma aveva già dichiarato preliminarmente:

Mi rendo perfettamente conto della provvisorietà di questo modello e dei suoi particolari punti deboli, e del fatto che deve *essere ancora fondato su una teoria delle emozioni*; spero però che per lo meno renda riconoscibile l'interesse per questo aspetto dell'esperienza estetica e che [...] stimoli le discipline interessate a proseguire il lavoro.¹⁰⁴

Sopra abbiamo ricordato la revisione operata da Matte Blanco relativamente alla differenza tra pensiero e sentimento, osservando che essa va oltre le conclusioni di Jauss, facendo in modo che

*l'antitesi tra pensiero e sentimento [venga] spostata sull'antitesi tra i modi simmetrico ed asimmetrico.*¹⁰⁵

¹⁰² Jauss, *Esperienza estetica* cit., I, p. 292 (corsivi miei). La citazione di D. Wellershoff è tratta da *Poetik und Hermeneutik VI (Positionen der Negativität)*, a cura di H. Weinrich, München 1975, p. 550.

¹⁰³ Jauss, *Esperienza estetica* cit., I, pp. 293-295: in quest'ultima pagina si legge: «Lascio la risposta a queste domande alla disciplina che per esse è più competente».

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 291 (corsivo mio).

¹⁰⁵ Matte Blanco, *L'inconscio* cit., p. 416.

Se applichiamo questo 'spostamento' al concetto di *Schwebezustand* jaussiano, avremo finalmente chiare le modalità del passaggio, durante la fruizione letteraria, dalla dimensione emotiva alla riflessione conoscitiva e comprenderemo meglio, al tempo stesso, il parallelo proposto tra i due usi della *condizione di oscillazione*.

Immaginiamo dunque che l'esperienza estetica sia regolata da una continua *oscillazione* tra il modo di essere simmetrico e il pensiero asimmetrico. Durante il primo momento, stabilito un rapporto di identità tra pur *un solo* elemento del proprio sé (un elemento appartenente all'ambito del vissuto e solo in parte condizionato da ragioni biografiche, di contesto sociale, ecc.¹⁰⁶) e pur *un solo* elemento della 'situazione testuale' (narrativa, lirica, ecc.) che ci viene proposta, sarà possibile al lettore – attraverso il processo di irradiazione proprio della dimensione emotiva – *identificarsi completamente* in quella situazione, sentirsi tutt'uno con essa, abolendo la distanza tra sé e la dimensione di finzione (che in quel momento non viene più avvertita come tale), grazie alla quale l'opera 'esiste'. Nel momento secondario, il fruitore prenderà distanza dalla situazione proposta dall'opera (riconoscendone ora, pienamente, il carattere fittizio): il pensiero «preciso» inizierà a lavorare sullo stabilimento di relazioni creatosi nel primo momento, scomponendo, analizzando e *differenziando* gli elementi della situazione testuale da quelli dell'esperienza legata al proprio ambito del vissuto.

È dunque nei precisi termini di questa ottica, che andranno rilette le due azioni descritte da Wellershoff: il *riconoscersi*, come 'trionfo' dell'essere simmetrico, e il *poter distinguere*, come successivo immediato sopravvento del pensiero asimmetrico.

L'alternanza tra i due aspetti spiega altresì il genuino realizzarsi del processo conoscitivo attraverso l'esperienza estetica. Per averne un esempio concreto, torniamo a considerare la lettura condotta da Orlando e proviamo ad analizzare che cosa avviene precisamente a proposito dell'«inconsapevole estensione» della 'periferia *siciliana*' alla 'categoria di periferia', secondo l'affermazione già riportata sopra (cfr. il § II.):

¹⁰⁶ All'ambito del vissuto del lettore dovremo ascrivere non solo esperienze pienamente realizzate (desideri o timori verso oggetti concreti), ma anche esperienze più genericamente desiderate o temute, esperienze immaginabili, esperienze al limite anche soltanto comprensibili: in un'unica parola non solo esperienze reali, ma anche *potenziali*. Nella sezione III. c. vedremo come questo ambito venga a coincidere con un particolare orizzonte delle attese del lettore.

Espansione di significato non necessariamente portata a coscienza dal lettore – il quale non avrà in mente che la Sicilia, o un'isola così denominata se ne conosce solo il nome. Ma da vicino o da lontano [...] credo che nessuno legga il romanzo senza effettuare quell'inconsapevole estensione.¹⁰⁷

In una parte profonda dell'animo del lettore, esiste dunque un momento nel quale la nozione di 'periferia', nel suo rapporto con gli aspetti reali e/o potenziali del proprio vissuto,¹⁰⁸ e la Sicilia sono esattamente *identiche*. Sarà poi la presa di distanza dall'oggetto, il riconoscerlo interamente come 'altro da sé' – solamente a patto, però, di esservisi prima completamente identificato – a permettergli di comprendere la *non unicità* della condizione realizzata e 'vissuta' attraverso il momento primario. Con le parole di Orlando:

Quali che siano i postulati di psicanalisi e di teoria della letteratura d'una tale concezione, essa pare fatta apposta per togliere, a chi vive una condizione periferica, l'ultima illusione: che la sua condizione, per quanto derelitta, vanti un carattere unico al mondo. Illusione tenace, naturale, ma tutt'altro che benefica.¹⁰⁹

Il processo conoscitivo, nella fruizione letteraria, passa quindi necessariamente attraverso un primo momento di identificazione emotiva ed un secondo momento di presa di distanza riflessiva.

Perché tale processo si attui, abbiamo visto, dovremo ipotizzare che lo stabilimento di relazioni simmetriche avvenga non solo, una prima volta, unicamente sul piano degli elementi testuali (come abbiamo illustrato nel § II.), ma si realizzi anche, una seconda volta, coinvolgendo combinazioni, per così dire, 'ibride', costituite cioè da elementi testuali ed elementi di natura extra-testuale, appartenenti all'ambito del vissuto del fruitore (ai suoi desideri, timori, immaginazioni, ecc.).¹¹⁰ È in questo senso che il lettore *si mette in gioco*, contribuisce a dar vita e forma al testo, nel momento stesso in cui, in certo qual modo, ne viene trasformato.

Quelle che abbiamo appena definito 'combinazioni ibride', infine, scatterano, sempre per ipotesi, non solo di fronte alla memoria del lettore

¹⁰⁷ Orlando, *L'intimità* cit., p. 121.

¹⁰⁸ Con l'espressione mi riferisco alla piena potenzialità dell'ambito del vissuto, come è stato precisato sopra alla nota 106.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 122.

¹¹⁰ Il coinvolgimento di elementi extra-testuali avviene dunque in maniera ben diversa rispetto all'operazione da cui abbiamo preso le distanze sopra, alla nota 11.

di tutti i passi dell'opera che concorrono a fare della Sicilia, alternativamente, *la e una* periferia, ma anche di fronte ad una sola parte di essi, sino, al limite, ad un solo elemento (ma vedremo subito in che modo sia da intendersi 'uno solo'). Parimenti andrà ipotizzato che ciò accada anche per i paradigmi relativi agli altri temi presenti nell'opera (ad esempio per le coordinate temporali, oppure per gli aspetti del carattere di Don Fabrizio). Rimane chiaro che, *in praesentia* o *in absentia* del corrispondente elemento oppositivo, un singolo elemento non verrà comunque mai avvertito dal lettore come *singolo* (lo abbiamo chiarito nel § II.¹¹¹): la cellula minima sarà pur sempre una coppia oppositiva, la più piccola scheggia di una grande «formazione di compromesso» (che cos'altro è, infatti, l'opposizione tra l'intimità e la storia?) rappresenterà pur sempre a sua volta *entrambi* i termini della formazione di compromesso. Solo a partire, dunque, al limite, *da una singola coppia oppositiva* scatteranno le relazioni simmetriche che vanno a coinvolgere il vissuto del lettore.

III. c. Perché Matte Blanco *torna due volte* nella lettura di Orlando (Un rinvio allo 'sdoppiamento' dell'orizzonte d'attesa)

Se volessimo provare ad illustrare visivamente il funzionamento della fruizione letteraria così come lo abbiamo ricostruito in queste pagine, dovremmo immaginarci un disegno composto da numerose linee orientate in *due direzioni*. Un primo gruppo di linee, riguardante unicamente elementi testuali, segue una direzione *orizzontale*: è su questo asse che si svolge il gioco del continuo alternarsi di costanti e varianti all'interno dell'opera; è su questo asse, di conseguenza, che, durante l'atto della fruizione, la mente del lettore si sposta continuamente, come abbiamo visto, scoprendo gli 'invisibili' legami (o linee) che uniscono zone diverse o distanti, scomponendo così l'«ordine sintagmatico» del testo e ricostruendone virtualmente quello «paradigmatico». Un secondo gruppo ospita invece linee orientate, per così dire, in senso *verticale*: sono quelle che partendo da elementi testuali si vanno ad incuneare in quell'arco di (più o meno) 'alta tensione' esistente tra la sfera del vissuto biografico o sociale del lettore e le sue aspettative, desideri, bisogni, interessi, curio-

¹¹¹ Si veda, in part., in corrispondenza della nota 53.

sità; tra il suo mondo 'reale' e gli spiragli lasciati socchiusi al 'potenziale'. Queste ultime, ovviamente, non possono che trarre maggiore forza ed intensità – e la cosa mi pare più difficile da esprimere graficamente – dall'infittirsi della rete di relazioni che si stende in senso orizzontale.

Le due direzioni corrispondono esattamente ai due momenti nei quali abbiamo riconosciuto l'applicazione nella lettura di Orlando della teoria matteblanchiana della logica simmetrica: una prima volta (cfr. §§ I-II.) relativamente alla 'ri-costruzione di coerenza' operata dal lettore; una seconda volta (cfr. § III. b.) riguardo al meccanismo dell'identificazione attraverso il quale il lettore si interessa all'opera e compie il primo indispensabile passo di quel processo conoscitivo che la lettura gli dischiude. Come abbiamo osservato, la dimensione dell'esperienza estetica si realizza sullo sfondo di questi due *orizzonti*.

Uso volutamente questo termine, dal momento che, partiti dalla prospettiva del lettore (da un rinvio a posizioni teoriche di Iser) e approdati ad alcune riflessioni dell'altro grande teorico della *Rezeptionsästhetik*, non mi pare arbitrario stabilire, avviandoci alla conclusione, un ultimo confronto con quella già menzionata 'seconda stagione' che rappresenta, a mio avviso, il momento più fecondo del percorso teorico compiuto dalla Scuola di Costanza. L'altro grande problema – accanto, come abbiamo ricordato, a quello dell'identificazione primaria – intorno al quale si concentrò il dibattito critico,¹¹² fu quello della revisione dello strumento teorico dell'orizzonte delle attese, che aveva già conosciuto grandissima fortuna tramite l'ampia circolazione della prima proposta avanzata da Jauss (in *Perché la storia della letteratura?*).¹¹³ Si trattava di rendere la nozione operativa dell'*Erwartungshorizont* più aderente alla dinamica reale del processo di lettura e, al tempo stesso, rispondente ai problemi imposti dalla natura socialmente comunicativa dell'opera letteraria; sen-

¹¹² Il legame tra i due problemi è ampiamente illustrato nel già citato saggio di Jauss del '75, che costituisce una sorta di *istantanea* delle problematiche teoriche, in gran parte ancora aperte, discusse in quel tornio di anni (cfr. Jauss, *Il lettore come istanza* cit., passim).

¹¹³ L'autocritica operata dalla Scuola e la conseguente riformulazione della nozione di orizzonte delle attese all'altezza del '75 è stata invece purtroppo trascurata da gran parte della critica, anche in Italia, dove si continua a far riferimento quasi esclusivamente alle tesi sostenute nel fortunato libello del '67 (avanzando spesso critiche, peraltro, che coincidono sostanzialmente proprio con gli stessi problemi con i quali si confrontò tale revisione). Ho discusso la questione, ricostruendo il dibattito teorico – che qui sono costretto ad accennare solo rapidamente – che si sviluppò tra le varie 'voci' della Scuola, nel § III. dell'introduzione sopra citata (Rivoletti, *La categoria dell'orizzonte delle attese* cit., pp. 13-18).

za, tuttavia, rinunciare ad un'oggettività del metodo ermeneutico, alla garanzia, cioè, di criteri precisi in grado di escludere il pericolo di ammettere la validità di *ogni* interpretazione reale o possibile (ovvero il rischio di pervenire ad un polisenso *infinito* del testo, rischio che conosceva peraltro in quegli anni una reificazione nei più estremi sviluppi d'oltreoceano della teoria del lettore, in alcune posizioni del cosiddetto *Reader Response Criticism*).

La proposta, che fu direttamente sperimentata negli studi interpretativi di quegli anni, fu quella di uno 'sdoppiamento' della nozione originaria di orizzonte delle attese: da una parte un *innerliterarischer Erwartungshorizont* («orizzonte delle attese interno al testo»), dall'altra un *lebensweltlicher Erwartungshorizont* («orizzonte delle attese del mondo della vita»). Il duplice sistema considera dunque

una prima volta le attese codificate nel testo [...], una seconda volta [...] l'orizzonte d'attesa della *prassi della vita*, che viene trasferito dal lettore [...] all'interno dell'opera.¹¹⁴

Il primo orizzonte recupera elementi derivati dalle esperienze formalista e strutturalista (con le quali la Scuola instaurò un attivo confronto sin dalla sua genesi¹¹⁵), opportunamente rielaborati secondo un'ottica volta a registrare dettagliatamente la dinamica della 'risposta estetica': le strutture e i 'segnali' del testo vengono visti come «indicazioni pre-ricezionali», capaci di far scattare – per dirla con parole già citate di Orlando – l'«attiva memoria di ciò che precede e [l']aspettativa di ciò che segue»,¹¹⁶ durante il processo di lettura. Se da una parte è possibile, nello spettro analitico aperto da questo primo orizzonte, recuperare alcuni strumenti della lezione di Iser (tra cui l'operazione di collegamento tra le zone testuali), sono però gli aspetti più direttamente provenienti dalla critica strutturale a garantire, con la sua aderenza ad un'oggettività del testo, la costruzione di

¹¹⁴ R. Warning, *Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik*, prefazione alla raccolta di scritti sulla ricezione, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, a cura di R. Warning, München 1975, pp. 9-41, qui p. 24 (tradotto in Rivoletti, *La categoria dell'orizzonte delle attese* cit., p. 17). L'espressione *prassi di vita* traduce il tedesco *Lebenspraxis* – termine tecnico derivato dagli studi di 'sociologia della conoscenza' – che, come l'espressione parallela *mondo della vita* (*Lebenswelt*), fa riferimento alla concreta realtà quotidiana in cui è situato l'agire umano.

¹¹⁵ Si veda il § IV. di Jauss, *Perché la storia* cit.

¹¹⁶ Cfr. sopra, nota 16.

un saldo baluardo nei confronti dei rischi del 'soggettivismo', a cui accennavamo sopra. Su questo punto, troviamo che il metodo «paradigmatico» che Orlando ha adottato nei propri lavori da ormai oltre trent'anni,¹¹⁷ presenta un dosaggio parimenti equilibrato tra una salda e concreta 'presa' diretta sul testo, secondo la lezione dello strutturalismo, e una giusta rivendicazione del ruolo attivo del lettore, che mette in atto il passaggio da un'ordine all'altro.

È solo attraverso l'interazione di questo primo asse cardinale, con quello relativo al 'mondo della vita' dei lettori, che si realizza l'esperienza estetica, come vuole Jauss:

Il lettore infatti può 'far parlare' un testo [...] soltanto nella misura in cui riesce ad includere, all'interno del *quadro dei rapporti* costituiti dalle indicazioni pre-ricezionali *del testo*, quella che risulta essere la propria pre-comprensione del 'mondo della vita'. Quest'ultima comprende le attese concrete del lettore, provenienti dall'orizzonte dei suoi *interessi, desideri, bisogni, ed esperienze* e condizionato sia dalle circostanze sociali [...] sia da quelle biografiche.¹¹⁸

Ma è proprio a questo spazio che va dai semplici interessi sino alle esigenze inappagate e ai desideri, a questa che abbiamo definito una tensione aperta tra il 'reale' e il 'potenziale',¹¹⁹ già presente nell'animo del lettore, che, secondo un ormai ben consolidato caposaldo teorico di Orlando, fa appello l'identificazione non solo dell'opera letteraria, ma di qualsiasi linguaggio comunicante tributario dell'inconscio (o, potremmo aggiornare, della *logica simmetrica*). Il riferimento è ovviamente al linguaggio del motto di spirito – esempio che tocca direttamente il livello della comunicazione sociale quotidiana – studiato da Freud, secondo il quale i «motti di spirito mormorano [...] [i *bisogni insoddisfatti*], i *desideri* e le *brame degli uomini*» che rimangono soffocati nel conflitto con le norme sociali.¹²⁰

¹¹⁷ Non a caso l'opposizione sintagmatico-paradigmatico, come ho già ricordato (sopra, nota 8), si diffonde a partire dalla dottrina di Saussure. Ricordo inoltre che la prima analisi interpretativa di Orlando nella quale incontriamo un uso maturo di questo metodo è *Baudelaire e la sera* (*Lettura di «Harmonie du soir»*), «Paragone», giugno 1966, pp. 44-73 (ora raccolta in *idem, Le costanti e le varianti cit.*, pp. 259-293).

¹¹⁸ Jauss, *Il lettore come istanza cit.*, p. 36 (corsivi miei).

¹¹⁹ Rimando alla definizione di 'ambito del vissuto' che ho dato sopra alla nota 106.

¹²⁰ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt a. M. 1961 (citato in F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, 1992 (prima edizione 1973), pp. 48-49).

Una strenua apologia dello stretto legame esistente tra identificazione emotiva, piacere estetico e processo conoscitivo era dunque già insita in quella teoria freudiana, sviluppata a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, dove si concludeva:

Nel lungo poema tramandato come classico per millenni, o in una frase pronunciata una volta in privato e che nessuno registra, ringraziamo lo stesso tipo di discorso: quello che reca istituzionalmente con sé [...] non soltanto una illuminazione di verità ma anche un barlume di festa. Esso può molto aiutare gli uomini affinché, con le parole di Freud che sono contento di citare una seconda volta, "connettano a tal punto la propria vita a quella degli altri, riescano a identificarsi con gli altri così intimamente, che l'accorciamento della durata vitale propria risulti sormontabile".¹²¹

In questo senso, gli aspetti teorici e metodologici desunti da Matte Blanco, che abbiamo messo in rilievo nella lettura del *Gattopardo*, non contraddicono minimamente gli assunti fondamentali di quel primo progetto. Anzi contribuiscono ad arricchirlo e a svilupparlo, approfondendo al tempo stesso, in quella *duplice* dimensione che coincide significativamente con l'impostazione problematica lasciata aperta dall'estetica della ricezione, la questione ancora oggi quanto mai viva e discussa del ruolo del lettore.

¹²¹ *Ibidem*, p. 89.

Gabriella Riso-Alimena

Tomasi di Lampedusa e la poesia moderna.
La preghiera a Venere

L'ultimo libro di Francesco Orlando (*L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998), su questo «aerolito» piombato sopra l'istituzione letteraria italiana (p. 11),¹ dissente dal giudizio rivelatosi poi «micidiale» di Gianfranco Contini,² che aveva parlato di «una gradevolissima “opera d'intrattenimento”», ma non solo: non trascurabilmente, a prescindere dalla periodizzazione proposta, aveva inserito Lampedusa fra i *Narratori di «aura poetica» e Solariani*.³ E già per primo Giorgio Bassani aveva considerato lo scrittore più vicino ai poeti lirici e ai saggisti che non ai narratori 'di razza',⁴ così come Eugenio Montale aveva potuto parlare di lui come di un «poeta-narratore».⁵ Sarebbe interessante individuare una costellazione di poeti, oltre a quella dei narratori già acutamente fissata da Orlando, e vedere se vi resista, per esempio, il nome di Giuseppe Ungaretti e di Sandro Penna.⁶

¹ Anche G. Macchia aveva ricordato come il libro, pubblicato nel 1958, dovesse apparire allora «un enigma o un aerolito caduto chissà da quale disastro» (*Le stelle fredde del «Gattopardo»*, in *Saggi italiani*, Milano 1983, p. 349). Cfr., inoltre, F. Fortini: «un libro come questo è proprio caduto dal cielo, fatto a pennello per una situazione letteraria come quella italiana» (*Contro «Il Gattopardo»*, in *Saggi italiani*, Milano 1987, p. 267) e M. Taccari, *L'Autore del Gattopardo scoprì una cometa?*, «Il Tempo», 8 gennaio 1960. D'ora in poi s'indicheranno nel testo fra parentesi tonde le pagine del libro di Orlando da cui si cita.

² In quanto presumibilmente responsabile del disinteresse verso un approccio stilistico al romanzo da parte di tutta la legione dei suoi allievi diretti e indiretti.

³ G. Contini, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Milano 1992, p. 370.

⁴ *Prefazione a Il Gattopardo*, Milano 1958.

⁵ *Il Gattopardo*, «Corriere della Sera», 12 dicembre 1958.

⁶ Ciò non toglie che, più che un protagonista poeta, sia valso nel *Gattopardo* un protagonista

Osserviamo più da vicino la lampedusiana preghiera laica a Venere, con il testo di Orlando, che si rivela un supporto utilissimo. Del resto, un discorso da affrontare sulle interferenze o sovrapposizioni tra *Il Gattopardo* e la poesia contemporanea non risulterebbe vano neanche per una letteratura intesa come «ritorno del represso, sostituzione del reale e trasgressione delle sue leggi» (p. 24): qui è, d'altronde – anche se a essere repressa non fosse la vocazione alla poesia –, un punto certo d'incontro fra il linguaggio dell'inconscio e il linguaggio poetico.

La stessa «trasparenza» della lingua del romanzo, proprio come l'oscurità della lingua poetica moderna, davvero non sarebbe tanto avvincente se emanasse non da una congettura, ma da una certezza: essa «deve invece la sua modernità duratura al fatto di emettere tutto il tempo un appello» (p. 25). Si tratta cioè di un romanzo che, non dissimilmente dalla poesia, possiede, oltre a «qualcosa di più fluido e insieme di più discontinuo che una trama» (p. 27), una costitutiva «disposizione critica» (p. 29). E un'«illusione» regge anche l'esistenza del capolavoro di Lampedusa, e peraltro è denunciata in qualche luogo del romanzo: l'illusione di «astri» obbedienti ai «calcoli»,⁷ di un'invenzione ideale, che altro non è che un «inseguimento dell'irraggiungibile».⁸

La straniante compresenza di un piano concreto e di uno astratto agisce pure in Don Fabrizio (ma non nell'Autore, precisa Orlando) come un problematico risarcimento proveniente dal «campo astratto e terso dei suoi studi», «di contro a quel caos concreto e sudicio» della realtà e della storia (p. 66). La ricerca di un Assoluto impossibile mostra un protagonista privo di «facilità morale»; «insieme rigoroso e indeciso» (p. 67); e, soprattutto, solo, di fronte a un qualsiasi indecifrabile senso della propria esistenza così com'è solo l'Autore, di fronte alla «sublime normalità dei cieli»,⁹ memore del Baudelaire sostenitore, sulla scia di Poe, dei prodigi

astronomo, rappresentando l'astronomia un compromesso «fra le esigenze della dinamica della narrazione e una più profonda esigenza – tutta moderna, novecentesca – di proiezione dello scrittore in un personaggio artista o dalla forte sensibilità artistica»: la distinzione è in G.P. Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, Firenze 1974, p. 155. Tanto è vero che i sonetti inseriti da Lampedusa nel romanzo, e di cui si ha notizia, sia pure parzialmente, già dallo stesso Samonà (*Ibidem*, nota 3), sono stati poi espunti. Nel linguaggio lampedusiano suggestioni dantesche, pascoliane, dannunziane e, in particolare, gozzaniane sono state rilevate da F. Felcini, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, III, Milano 1975, pp. 260-261.

⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano 1998, p. 25.

⁸ *Ibidem*, p. 223.

⁹ *Ibidem*, p. 50.

della matematica e forse, per la stessa ragione, anche delle *stelle* con cui si conclude ogni cantica della *Divina Commedia*,¹⁰ nonché degli astri leopardiani.¹¹

Samonà aveva parlato della «*Ginestra*» *lampedusiana*.¹² Ma potremmo anche pensare all'*Infinito*:

si svoltava su per un pendio e ci si trovava nell'immemoriale silenzio della Sicilia pastorale. Si era subito lontani da tutto, nello spazio e ancor più nel tempo¹³

e ad altro di leopardiana memoria. In una recente conferenza all'Accademia Cosentina su Luchino Visconti, per esempio, a proposito della sua traduzione 'in immagini' del *Gattopardo*, Sandro Bernardi menzionava il senso leopardiano della Storia, in cui tutto si risolve in pace e silenzio. Colpisce che non ci sia nel libro di Orlando alcun riferimento al regista.¹⁴

¹⁰ Come a esemplificare la distinzione dei «grandi poeti», «i poeti regolari», quelli che hanno poetato con «arte», dai poeti che lo hanno fatto «a caso» (*De vulgari eloquentia*, a cura di V. Coletti, Milano 1991, p. 64). Il problema è che la lingua letteraria del Novecento, a differenza della lingua poetica auspicata da Dante - una lingua fondata su regole ben determinate; capace, quindi, di contenere in sé la potenza dell'unità e dell'universalità -, dovrà rinunciare al primo requisito, per perseguire più strenuamente il secondo. E questa è naturalmente la sfida, la scommessa anche di Lampedusa, con l'ossessivo spettro, ancora una volta, di una sempre possibile non riuscita.

¹¹ A tal proposito, si ricorderà la definizione leopardiana dell'astronomia come «la più sublime e la più nobile» fra le scienze, data nella *Storia dell'Astronomia dalla sua origine fino all'anno 1811*. La luna del poeta recanatese sarà sempre piena, una sfera, e mai, dannunzianamente (da *O falce di luna calante a Il novilunio*), una falce. Si tratta - come ha notato Franco Gabici - di una «geometrizzazione del reale» per compensare quella stessa imperfezione che ossessionerà poi Carlo Emilio Gadda. La luna, infatti, appare a Leopardi sospesa, leggera, ma imperfetta, così come il cuore non ha perfezione geometrica né la terra è perfettamente sferica (*Leopardi e Galileo*, relazione letta al Convegno Nazionale di Studi su Leopardi e l'Astronomia, Cosenza-Montalto Uffugo, 4-5 dicembre 1998, i cui Atti sono in corso di stampa).

¹² È il titolo di un capitolo del suo libro cit., pp. 149-161.

¹³ Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* cit., p. 94. Il passo è riportato anche da Orlando (p. 70). Le parole di P. Citati sull'*Infinito* leopardiano, tuttavia, valgono a illustrare come il rovescio di quanto avviene nel *Gattopardo*: «La poesia, che aveva cominciato tanto orgogliosamente con la creazione di un infinito mentale, si conclude col naufragio dell'io pensante nel mare vago e ipnotico delle associazioni», nell'immensità di «un infinito impuro, mescolato al tempo», alla realtà e alla storia (*L'infinito secondo Leopardi*, in *La luce della notte*, Milano 1996, p. 390).

¹⁴ Che pure ha reso stupendamente - come ricordava lo stesso Bernardi - la metafora del letterato attraverso l'immagine dello «straniero interno», di uno che avverte l'invivibilità della vita o, è lo stesso, il paradosso dentro il quale dobbiamo stare, senza tuttavia riuscirvi. E solo questo si legge nel precedente volume sull'autore del *Gattopardo*: «la poca curiosità di Visconti irritatosi con me alla notizia che lui [Lampedusa] non amava l'opera italiana» (*Ricordo di Lampedusa* (1962), seguito da: *Da distanze diverse* (1996), Torino 1996, p. 90).

Eppure le pregevoli pagine orlandiane sulla luce del sole in Sicilia rimandano immediatamente a quell'atmosfera abbagliante e soffocante, che si può ritenere il risultato più riuscito del film: una luce violenta e narcotizzante, dittatoriale, che cancella le figure.¹⁵

L'individuazione della visita alla fontana di Anfitrite¹⁶ come «pellegrinaggio sentimentale» (p. 72) non è poi così lontana (oltre che dal celebre *Pellegrinaggio* ungarettiano del *Porto Sepolto*, dove in esergo troviamo: «Valloncello dell'Albero Isolato il 16 agosto 1916») dal pellegrinaggio alle «Isole del santuario», giusta l'interpretazione di Giacomo Debenedetti della montaliana *Elegia di Pico Farnese*: da intendere nel significato psicologico di isola, come momento lirico isolato, isolata esperienza del trascendente in forma di rotta sospesa, senza garanzie, al di là del conoscibile.¹⁷ Analogamente nel *Gattopardo* Don Fabrizio è «solo, un naufrago alla deriva su una zattera, in preda a correnti indomabili»;¹⁸ fra l'altro, Montale è l'unico scrittore italiano contemporaneo di cui Orlando abbia sentito Lampedusa parlare con elogio.¹⁹ Ci troviamo di fronte, nel romanzo, a «un ideale affettivo di purezza e disinteresse sovrumani», che spetta alle stelle appagare: sempre, dall'alto, «come una trascendenza [...] concessa a un'immaginazione laica» (p. 73). Qui le stelle, che sono irraggiungibili, donano gioia gratuitamente e non barattano, ci appaiono il riflesso emblematico di una moderna tendenza alla solitudine del soggetto, tipica di tanta parte della lirica moderna.²⁰

¹⁵ Si rinvia ancora a S. Bernardi, *Visconti: dal libro al film*, conferenza tenuta il 3 aprile 1998 all'Accademia Cosentina, i cui Atti sono in corso di pubblicazione. Cfr. E. Cecchi, *Dal romanzo al film*, in S. Cecchi D'Amico (a cura di), *Il film 'Il Gattopardo' e la regia di Luchino Visconti*, Bologna 1963.

¹⁶ Cfr. F. Felcini, che aveva osservato nel linguaggio lampedusiano alcune utilizzazioni a fini figurativi e fantastico-emozionali di suggestioni dannunziane: «le rose del giardino di casa Salina; la fontana di Anfitrite di Donnafugata; l'immagine del "fluido vitale" che Don Fabrizio sente uscire dal proprio essere, lentamente ma continuamente "come i graniellini che si affollano e sfilano ad uno ad uno ... dinanzi allo stretto orifizio d'un orologio a sabbia"» (*Giuseppe Tomasi di Lampedusa cit.*, p. 260).

¹⁷ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano 1993, p. 43.

¹⁸ Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo cit.*, p. 220. Pensiamo alla pur differente situazione, messa in luce da Pascal (uno degli autori prediletti di Lampedusa) e riferita da P. Citati, di chi non trova nei cieli la mano di Dio e si sente «come un uomo che qualcuno avesse portato addormentato in un'isola deserta e spaventosa» (*L'infinito cit.*, p. 385).

¹⁹ Cfr. Orlando, *Ricordo di Lampedusa cit.*, p. 38. Lampedusa è, inoltre, suggestivamente il nome di un'isola (*ibidem*, p. 95) e non può essere casuale che il nome della moglie del Principe di Salina sia Maria Stella.

²⁰ Di una «fondazione soggettivistica ed antagonistica» come tratto distintivo della lirica mo-

È il caso dunque di citare diffusamente quello che è ritenuto uno dei punti più alti della narrazione e che lascia pensare sì al tipo del romanzo psicologico, ma anche semplicemente a una fitta rete di coincidenze con la poesia lirica. L'allusività del periodare, le intenzioni, il lessico, lo stile – o, meglio, il vertice poetico in una concezione gerarchica degli stili – sono perentori e impositivi, e rispondono al precetto mallarmeano di suggerire piuttosto che nominare, sia pure nell'apparente pacifica trasparenza comunicativa. È come se il romanzo richiedesse la stessa lettura di cui ha bisogno il testo poetico moderno: una lettura inconcludibile e atta a sciogliere il nodo delle contraddizioni all'insegna del carattere fortemente intellettualistico del protagonista, che può comunque atteggiarsi in posa antiletteraria:

La verità era che [il Principe di Salina] voleva attingere un po' di conforto guardando le stelle. Ve n'era ancora qualcuna proprio su, allo zenith. Come sempre il vederle lo rianimò; erano lontane, onnipotenti e nello stesso tempo tanto docili ai suoi calcoli; proprio il contrario degli uomini, troppo vicini sempre, deboli e pur tanto riottosi.²¹

E ancora:

Da una viuzza traversa intravide la parte orientale del cielo, al disopra del mare. Venere stava lì, avvolta nel suo turbante di vapori autunnali. Essa era sempre fedele, aspettava sempre Don Fabrizio alle sue uscite mattutine, a Donnafugata prima della caccia, adesso dopo il ballo.

Don Fabrizio sospirò. Quando si sarebbe decisa a dargli un appuntamento meno effimero, lontano dai torsoli e dal sangue, nella propria regione di perenne certezza?²²

La parte VII è tutta percorsa dalla descrizione di una sensazione, quella della perdita di vitalità: è un rumore in *climax* che preannunzia la morte, prima come «ronzio», poi come «battito», infine come «fragore», come «spaventevole rombo interno», cui segue il «rantolo». Orlando attribuisce la «specificità di questa morte», rispetto alla letteratura occi-

derna, che «cessa di essere un genere letterario fra gli altri per porsi come esperienza separata ed assoluta», ha parlato P. V. Mengaldo (*Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze 1987, p. 8).

²¹ Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* cit., p. 210.

²² *Ibidem*, p. 211.

dentale contemporanea, al suo essere affidata formalmente «a un commovente monologo interiore» (p. 82).²³ Ma leggiamo, di Ungaretti, *Stella da Dialogo*:

Stella, mia unica stella,
 Nella povertà della notte, sola,
 Per me, solo, rifulgi,
 Nella mia solitudine rifulgi;
 Ma, per me, stella
 Che mai non finirai d'illuminare,
 Un tempo ti è concesso troppo breve,
 Mi elargisci una luce
 Che la disperazione in me
 Non fa che acuire.²⁴

In sintonia con questa «mia unica stella», che rimanda anch'essa a una condizione di equilibrio instabile tra l'«effimero» e la «perenne certezza», la Venere lampedusiana costituisce un momento precario di «conforto», contrapposto a un universo circostante degradato («povertà della notte» vs «lontano dai torsoli e dal sangue»), che è più crudo nel *Gattopardo*. Così Lampedusa: «La verità non c'era più; la sua precarietà era stata sostituita dall'irrefutabilità della pena».²⁵ Lo scrittore palermitano, proprio come il modello del poeta moderno *tout court*, da una parte, e l'esempio di Giovanni Verga, dall'altra, assume l'atteggiamento di chi, non potendo più attestare una verità (ma piuttosto, come si è detto sopra, un dubbio, un'ipotesi, una ricerca), ne rivela una degradazione illusionistica: ciò che è poi un felice tentativo di riprendere l'esperienza del realismo ottocentesco, ma filtrata attraverso esperienze poetiche più recenti.²⁶ Pertanto, la modernissima cifra stilistica, psicologica e morale della narrazione rimane la reticenza, il tendere verso il silenzio, che riposa nondi-

²³ Si tengano presenti, comunque, le parole di Alessandra di Lampedusa: «ha dato lo spunto all'immaginazione dell'autore» una poesia di Fet: «Prima del respiro della Notte, l'impassibile Morte/ ha incoronato la fronte di un'immobile stella» (*Lettera al direttore*, «Il Giorno», 10 marzo 1959).

²⁴ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano 1992, p. 300.

²⁵ Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* cit., p. 243.

²⁶ È importante ribadire che esiste un punto di contatto forte tra Verga e Tomasi di Lampedusa. Anche quest'ultimo, *mutatis mutandis*, può «sacrificare l'illusione di una verità immediatamente evidente al "metodo" di una verità ottenuta attraverso l'ellissi: il visibile all'invisibile, il reale al mentale, la narrazione diretta a quella indiretta» (N. Merola, *Verga*, Teramo 1993, p. 15).

meno su un tessuto linguistico – tutto metaforico – barocco: quello di una speciale costruzione che, in maniera ambiziosa e simultanea, punta sulla sua esistenza rigorosa e svagata, severa e sensuale.

Ma dobbiamo ancora affrontare il problema della fuga verso la stella apparentemente fuori della storia, che Orlando centra e chiarisce: «solo entro una visione del mondo dove la storia moderna esiste, anzi conta più di tutto, si può opporle con tanta forza un suo contrario: non metastoria né trascendenza, bensì residuo, resistenza, di natura contro cultura, di lunga durata contro innovazione, di staticità altrove superata contro progresso» (p. 123).

Ripensiamo così alla lettura debenedettiana di una poesia di Penna da *Una strana gioia di vivere* e, quindi, al modo del poeta di rispecchiare la storia, di renderla più presente e sensibile per il fatto di esentarsi proprio da quella storia.²⁷ Leggiamo e confrontiamo:

Come è forte il rumore dell'alba!
Fatto di cose più che di persone.
Lo precede talvolta un fischio breve,
una voce che lieta sfida il giorno.
Ma poi nella città tutto è sommerso.
E la mia stella è quella stella scialba
mia lenta morte senza disperazione.²⁸

Si può istituire un parallelo tra questa «lenta morte senza disperazione» e la progressiva perdita di vitalità di Don Fabrizio, con il comune e diversamente connotato riferimento ai rumori («rumore», «fischio», «voce» vs «ronzio», «battito», «fragore»). Così la «stella scialba» di Penna, che prelude all'alba, corrisponde alla «stella del mattino» di Lampedusa. Analogamente non d'insensibilità storica si può parlare per il romanzo, ma al contrario di un conflitto dilacerante e infine ricomposto in un'immagine ideale della storia come un infinito che si oppone a tutto ciò che è perfezione e morte, ossia finito, e come traspare dai momenti di tentazione vissuti da Tancredi e Angelica: proprio i momenti migliori, quelli del

²⁷ Debenedetti, *Poesia* cit., pp. 177-184. Cfr. Fortini: «Il rifiuto della storia che c'è in questo libro non è rifiuto di questa o quella storia ma rifiuto del mutamento in sé. Anzi [...] nemmeno il cambiamento [...] Quello che i nostri personaggi e il nostro autore rifiutano sono 'gli altri', tutti presentati come meschini e ciechi» (*Contro «Il Gattopardo»* cit., p. 271).

²⁸ S. Penna, *Poesie*, Milano 1989, XXIX, p. 221.

desiderio sublimato in rinuncia, in vero amore. Ci sia consentita la seguente; ampia citazione:

Quelli furono i giorni migliori della vita di Tancredi e di quella di Angelica, vite che dovevano poi essere tanto variegate, tanto peccaminose sull'inevitabile sfondo di dolore. Ma essi allora non lo sapevano ed inseguivano un avvenire che stimavano più concreto benché poi risultasse formato di fumo e di vento soltanto. Quando furono divenuti vecchi e inutilmente saggi i loro pensieri ritornavano a quei giorni con rimpianto insistente: erano stati i giorni del desiderio sempre presente perché sempre vinto, dei letti, molti, che si erano offerti e che erano stati respinti, dello stimolo sensuale che appunto perché inibito si era, un attimo, sublimato in rinuncia, cioè in vero amore.²⁹

Notiamo brevemente come in Lampedusa si ritrovino alcuni dei procedimenti stilistici osservati da Hugo Friedrich nel suo libro sulla lirica moderna:³⁰ la tendenza a collocare l'uno accanto all'altro l'astratto e il visibile (particolarmente evidente in «un avvenire [...] di fumo e di vento», così come in «Trasformazione vi sorride» di Benn, in «La cenere della vergogna» di Saint-John Perse, in «Lutto e gioia hanno il loro fogliame» di Supervielle); una maggiore intensità del sostantivo, che vorrebbe elevarsi oltre il suo normale significato; una particolare forma metaforica, che si serve della tecnica dell'agglutinazione per ottenere un effetto d'identificazione più che di similitudine (incontreremo più avanti «Venere brillava, chicco d'uva sbucciato», non troppo lontana dalla metafora famosa del tramonto del sole in *Zone* di Apollinaire, «Soleil cou coupé»); infine, un ricordo della metafora cosiddetta 'del genitivo' («i giorni del desiderio [...], dei letti» fa pensare alla metafora «pan bianco dei miei giorni/ Le stagioni fidanzate» di Éluard).

Dunque Montale, Ungaretti, Penna... anche se la liceità dell'inclusione di Don Fabrizio fra gli 'inetti' della narrativa del Novecento può far pensare, nell'ambiguo albore siderale, persino all'antierotico Gosto Bombichi, che, «così come si trovava, in tuba e frac, uscì di casa per salutar la levata del sole», dopo aver considerato la propria sconfitta nel «giuoco d'azzardo» della vita. Guardando in alto il cielo stellato, Gosto

²⁹ Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* cit., p. 150.

³⁰ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano 1983, pp. 215-225.

Trasse un respiro di sollievo: se ne sentí refrigerato. Che silenzio! che pace! Com'era diversa la notte qui, pure a due passi dalla città... Il tempo che lí, per gli uomini, era guerra, intrigo di tristi passioni, noja acre e smaniosa, qui era attonita, smemorata quiete. A due passi, un altro mondo. Chi sa perché, intanto, provava uno strano ritegno, quasi di sgomento, a muovervi i piedi...

Poi vide che (e qui il rumore diventa uno fra i più efficaci segnali d'irrisione)

Lo sfavillío delle stelle, che trapungeva e allargava il cielo, non arrivava ad esser lume in terra; ma al lucido tremore di lassú pareva rispondesse lontano lontano, dalla terra tutta, un tremor sonoro, continuo, il fritinnío [...] il fruscío [...] il brulichío [...] tutto quell'ignoto indistinto, che formicolava nel silenzio.³¹

Come a testimonianza della tanto problematicamente avvertita imprescindibilità dello smascheramento dalla finzione e, dolorosamente, di ciò che risulta essere, in ultima istanza, l'impossibilità di un vero risarcimento da parte dello stesso cerebralismo, anche Pirandello può invocare

le stelle che dalla cupa profondità della notte interlunare – si può essere certissimi – non vedevano affatto i poveri tetti di quel paesello tra i monti, ma cosí vivamente vi sfavillavano sopra, che si poteva quasi giurare non vedessero altro, quella notte.³²

Certo, quella di Pirandello rimane anche per Lampedusa l'espressione emblematica di un intellettualismo tanto sfruttato quanto capace di offrire una «certezza» e un «conforto» solo illusori: non a caso, l'atteggiamento di Don Fabrizio sarà, in maniera cosí scoperta e significativa, ambivalente.

Un rimando, infine, almeno a uno dei componimenti alcionii più raffinati, dal titolo *Innanzi l'alba*, ci pare possa essere proficuo. Prendiamo i vv. 11-20. È ancora una volta il momento incantato che precede immediatamente la morte della notte, il suo cedere all'alba. Le Pleiadi o Vergilie volgono al tramonto, come minacciate dalla costellazione di Orione, che assume infatti l'aspetto di un cacciatore armato di spada. Qui l'immagine che ci interessa specialmente è proprio quella centrale delle stelle viste non a caso come occhi lenti:

³¹ L. Pirandello, *La levata del sole*, in *Novelle per un anno II*, Milano 1938, pp. 241, 240, 242-243.

³² Pirandello, *Il gatto, un cardellino e le stelle*, in *Novelle cit.*, p. 48.

Andrem pel lito silenti;
 sentiremo la rugiada
 lene e pura
 piovere dagli occhi lenti
 della notte moritura,
 tramontando nel pallore
 le Vergilie,
 le sorelle oceanine
 minacciate dalla spada
 del feroce cacciatore.

Ci si può domandare quanto la Venere lampedusiana – vista prima come «chicco d'uva sbucciato, trasparente e umido»,³³ poi, splendida incarnazione della morte, nel suo apparire, «con un cappellino di paglia ornato da un velo a pallottoline che non riusciva a nascondere la maliosa avvenenza del volto», più bella di come mai Don Fabrizio «l'avesse intravista negli spazi stellari», mentre il «fragore del mare» si placava del tutto³⁴ – risenta dell'Alba dannunziana, che «asciuga il volto» (v. 29) delle stelle «col suo bianco vel di sposa» (v. 30), divenendo silenzio la «notturna melodia» (v. 3) delle onde.³⁵ Mai, però, è un silenzio funereo: un'«esaltata sensualità»³⁶ tenta di continuo il romanzo a esprimere la poesia della vita e della storia, richiamando certo alla mente nella fattispecie il «Novilunio di settembre», «trasparente» (v. 5) e «umido come il sorriso» della bocca di Ermione, «umida ancóra/ della prima uva matura» (vv. 106-109),³⁷ nonché un'analogia immagine, nella *Chimera*, della personificazione della morte, che «s'inchina/ lentamente su' tiepidi guanciali» e «Bacia la bocca pallida e la gota/ pallida», «Quando nell'alba i fochi siderali/ si spengono» e «il carezzato» vuole pensare che a baciarlo sia l'«Aurora».³⁸

³³ Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* cit., p. 94.

³⁴ *Ibidem*, p. 225.

³⁵ G. d'Annunzio, *Innanzi l'alba*, in *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, Milano 1982, pp. 275-276.

³⁶ Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* cit., p. 143.

³⁷ D'Annunzio, *Il novilunio*, in *Alcyone* cit., pp. 715, 720.

³⁸ G. d'Annunzio, *Imagini dell'Amore e della Morte, I La visitazione*, in *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano 1982, I, p. 458, vv. 7-8, 9-10, 1-2, 12-13.

Margherita Ganeri

Una lettura del *Gattopardo*

La pubblicazione del *Gattopardo*, com'è noto, suscitò un caso: i recensori si divisero in due schieramenti contrapposti, per i quali furono coniatigli epiteti di «gattopardisti» e «antigattopardisti». Ormai remoto il clima delle contrapposizioni frontali, il romanzo di Tomasi viene oggi considerato un piccolo classico. E tuttavia, una vera svolta significativa negli studi critici si registra solo in tempi recenti. Negli anni Sessanta, le valutazioni si iscrivevano troppo radicalmente nel clima del dibattito sullo sperimentalismo.¹ E in genere, risultava largamente condivisa la tesi del conservatorismo letterario dell'opera. La stessa connessione con il filone del romanzo storico veniva spesso intesa come una regressione, sintomatica, nel bene e nel male, di un orizzonte cultural-letterario restaurativo.²

¹ Il caposcuola dei detrattori fu Elio Vittorini, che aveva rifiutato la pubblicazione del romanzo presso Einaudi e che dopo l'uscita confermò la sua drastica disapprovazione: «il libro è certo piacevole [...] ma non è di 'alta statura'. Fosse uscito nel 1930, si potrebbe collocarlo nella storia letteraria italiana un po' più su (ma anche tanto più a destra) della fatiche di Nino Savarese. Uscito oggi, finirà per restarne al di sotto. È una imitazione dei *Viceré* di De Roberto, a livello della prosa dei cosiddetti 'rondeschi'» (*Vittorini si confessa: scrivo libri ma penso ad altro*, intervista a cura di R. De Monticelli, «Il Giorno», 24 febbraio 1959). Fra le argomentazioni dei difensori era predominante la tesi della sicilianità del romanzo, in una prospettiva che ne marcava l'appartenenza a un contesto provinciale. Dette all'inizio questa lettura anche Leonardo Sciascia (*La Sicilia del Gattopardo*, «L'Orsa», 27-28 gennaio 1959). Per i riferimenti bibliografici sul dibattito degli anni Sessanta sono utili gli apparati contenuti in G. Buzzi, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Milano 1972; M. Bertone, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo 1995; G. Masi, *Come leggere «Il gattopardo» di Tomasi di Lampedusa*, Milano 1996.

² Sulla definizione del genere del romanzo le controversie furono ovviamente numerose. Carlo Bo scrisse che obbediva alle regole classiche del romanzo storico (*La zampata del «Gattopardo»*, «La Stampa», 26 novembre 1958, poi in *La religione di Serra. Saggi e note di lettura*,

Negli anni Novanta, forse anche a causa del nuovo interesse teorico per il romanzo storico, tale accusa è stata messa in discussione. Erroneamente si era creduto che anche Montale l'avesse confermata, sostenendo che *Il Gattopardo* fosse un «ginger bread» la cui unità testuale si reggeva grazie all'ottica «di un grande *snob*, nel più alto significato della parola». ³ Ponendo una serie di dubbiose riflessioni non aliene da qualche pregiudizio, Montale, in realtà, si era riferito più all'ideologia elitaria dell'autore che non alla sua operazione letteraria. La sovrapposizione tra i due aspetti è stata giustamente respinta da Gioacchino Lanza Tomasi ⁴ e da Francesco Orlando, ⁵ rispettivamente figlio adottivo e allievo di Tomasi. E proprio quest'ultimo, che era in passato intervenuto con contributi 'affettivi' sui ricordi del maestro, si impone ora, con *L'intimità e la storia*, ⁶ come uno dei critici più significativi del romanzo.

Il robusto libro di Orlando si sottrae alle tentazioni autobiografiche, anche se è evidente che la difesa critica sia sentita con un coinvolgimento personale, rivelato anche dal titolo: lo studioso si è infatti assunto il compito di valorizzare *Il Gattopardo* al di là della propria personale «intimità» con l'autore, e per «la storia», dopo quarant'anni di chiacchiericcio 'a caldo'. Il risultato è quasi sempre raggiunto e i pregiudizi sono brillantemente smentiti attraverso una corposa e rigorosa disamina testuale. Defi-

Vallecchi 1967); Luigi Russo lo definì invece «romanzo politico» (*Analisi del «Gattopardo»*, «Belfagor» XV (5), 1960). Negarono l'incidenza del modello, sostenendo che invece si trattasse di un «romanzo autobiografico-psicologico»: Carlo Salinari (*Il Gattopardo*, «Vie nuove», 10 gennaio 1959), Geno Pampaloni («*Il Gattopardo*» [o *le lendemains qui ne chantent pas*], «Comunità» XIII, 1967, febbraio 1959), Enrico Falqui (*Il «Gattomorto»*, «Il Tempo», 30 maggio 1959; *Il nichilismo del «Gattopardo»*, «La Fiera letteraria», giugno 1959, poi in *Novecento letterario. Serie terza*, Firenze 1961). Luigi Blasucci propose la tesi dell'incrocio tra il romanzo storico e quello autobiografico (*Il Gattopardo*, «Belfagor» XIV (1), 1959). Mario Alicata ne decretò il fallimento artistico in rapporto alle istanze del realismo storico delineate da Lukács (*Il principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano*, «Il contemporaneo», aprile 1959, poi in *Scritti letterari*, Milano 1968). Al di là delle reazioni immediate, sul tema si è tentato un bilancio in un convegno tenutosi a Lovanio nel 1990, nel quale è circolata soprattutto la definizione di «romanzo storico parodico» (AA.VV., «*Il Gattopardo*». *Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio* (maggio 1990), a cura di F. Musarra e S. Vanvolsem, Roma 1991).

³ E. Montale, *Il Gattopardo*, «Corriere della sera», 12 dicembre 1958, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, II, a cura di G. Zampa, Milano 1996, p. 2174.

⁴ G. Lanza Tomasi, *Premessa a «Il Gattopardo»: edizione conforme al manoscritto del 1957*, Milano 1969, pp. 9-19.

⁵ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Milano 1962, poi con l'aggiunta di *Da distanze diverse*, Torino 1996.

⁶ F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino 1998.

nitivamente sconfessata è la tesi del provincialismo di Tomasi: la pubblicazione del Meridiano Mondadori contenente l'edizione integrale delle lezioni inglesi e francesi⁷ ne prova ormai la vasta e sofisticata cultura internazionale. Orlando dimostra minuziosamente, capillarmente, quasi alla lettera le influenze letterarie, nel *Gattopardo*, di Stendhal, di Proust e di Virginia Woolf. Sulla definizione del genere, egli non ha dubbi e, appoggiandosi a Lukács, lo definisce storico contro la stessa volontà del suo autore.⁸ Si tratta di una variante «memoriale», analoga a quella sperimentata da Walter Scott in *Waverley*, il cui sottotitolo recita appunto «o sessant'anni fa». La categoria lukácsiana viene così articolata in un sottogenere fondato sull'«autoapologia della classe perdente».

L'analisi di Orlando è appassionata e per molti aspetti avvincente. Resta però un dubbio in merito al giudizio finale, che considera il romanzo un capolavoro in seguito alla critica di quello che viene definito «il pregiudizio ideologico». La difesa si fonda sull'idea che si possa attribuire una funzione conoscitiva positiva anche a un'opera reazionaria: un romanzo «di destra», scrive Orlando, può essere utilizzato come romanzo «di sinistra». Fin qui nulla da obiettare: si tratta del giudizio di Lukács su Balzac. Valorizzare il contenuto culturale inconsapevole di un'opera, veicolato al di là delle intenzioni esplicite, non serve però a smentirne il carattere ideologico palese. Lukács non sostiene che Balzac non sia reazionario. E invece Orlando sembra voler dissipare la tesi del conservatorismo letterario del *Gattopardo* negandone l'ideologia politica esplicita, che è invece inequivocabilmente aristocratica.

Lo scacco dell'aristocrazia, rappresentato come ineludibile, si pone nel *Gattopardo* come una sconfitta insieme sociale e individuale. Il dramma vissuto dal principe Fabrizio è idealmente condiviso non solo dai membri della nobiltà in declino, ma anche da non pochi esponenti delle classi subalterne. Oltre all'influenza dei *Viceré* di De Roberto, sotto questo profilo è ben avvertibile e forse molto più operante, come ha messo in luce Romano Luperini, il peso del *Mastro-don Gesualdo*.⁹ Le somiglianze

⁷ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Opere*, a cura di G. Lanza Tomasi, Milano 1995.

⁸ Tomasi aveva rifiutato la definizione di romanzo storico. Cfr. Orlando, *L'intimità e la storia* cit., p. 84.

⁹ R. Luperini, *Il «gran signore» e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa*, «Allegoria» (26), 1997, p. 139.

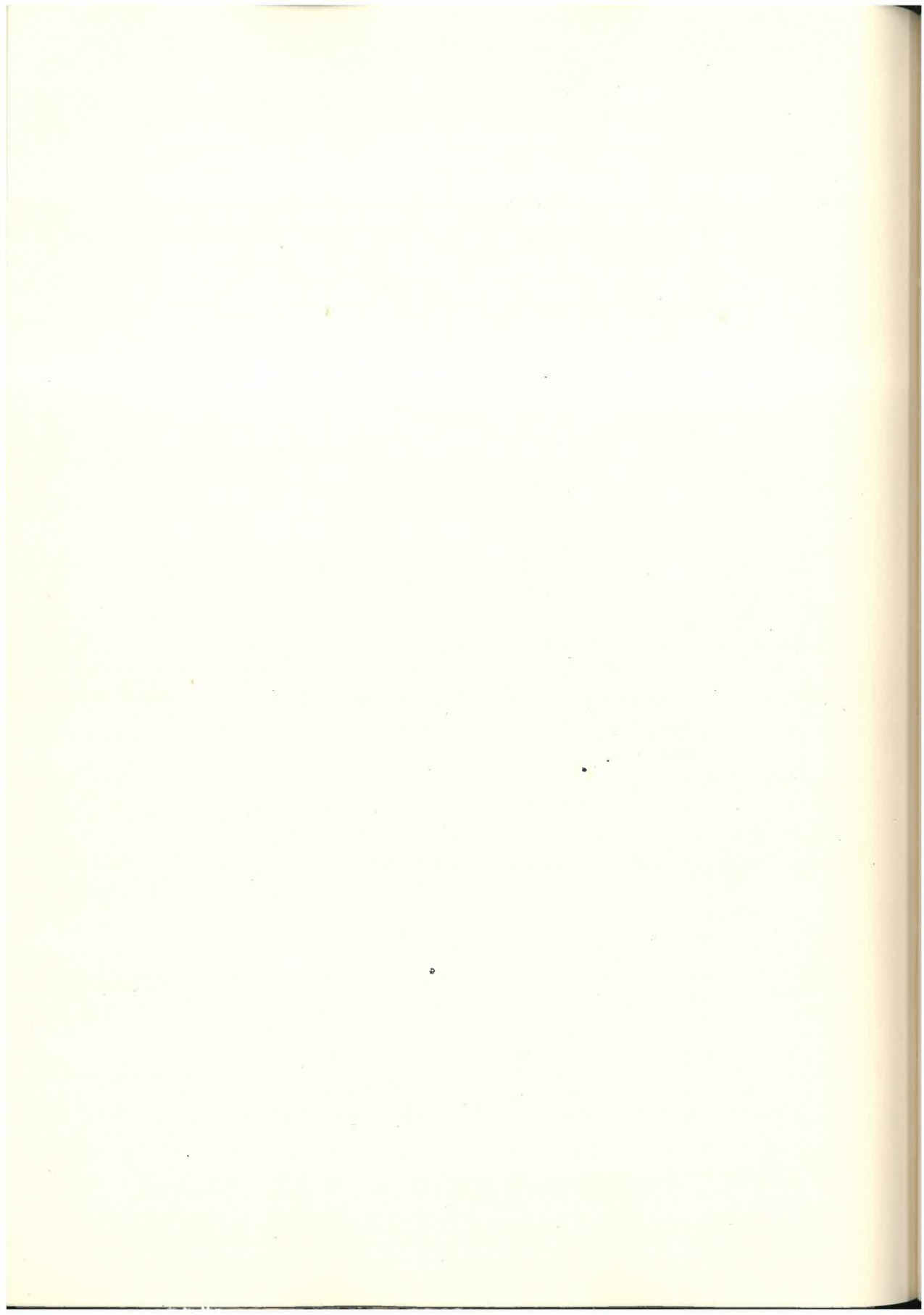
sono visibili non solo nell'impianto della *fabula*, nella quale un personaggio centralizzato, con funzione protagonista, sconta in solitudine la propria sconfitta sociale, ma anche e soprattutto su quello dell'intreccio. La trattazione del tempo è proprio l'aspetto del *Gattopardo* sul quale la critica ha recentemente concentrato l'attenzione. Per Luperini, il tempo narrativo, costruito «per montaggio di frammenti e di spezzoni», è soggettivizzato. All'assetto del *continuum* cronologico si sostituisce un *pathos* aristocratico della distanza, che «esige la dissociazione da qualsiasi idea produttiva o progressiva del tempo, l'aspirazione a un suo uso libero e disinteressato». ¹⁰ Se il trattamento dei cronotopi deriva in parte dalla lezione del *Mastro*, è vero però che Gesualdo viene emarginato dal consorzio sociale per la sua mancata appartenenza a una classe, mentre Don Fabrizio si sente alla fine estraniato da essa, fino a poterne cogliere i limiti, in ragione di particolari vicende storiche. Se per entrambi la sconfitta si trasferisce al momento della morte dal piano sociale a quello esistenziale, la differenza sta nel punto di vista, che nel romanzo di Tomasi resta eminentemente aristocratico, ben al di là delle esigenze di coerenza interna dell'opera. L'influenza dei *Viceré*, messa in risalto fin dai primi interventi critici, si rivela, sotto questo profilo, relativamente debole, o valida in senso antifrastico. E certo non è da condividere il giudizio, risalente già a Vittorini, di plagio e di copia edulcorata di tono minore. Se il messaggio politico esplicito del *Gattopardo* non è certo volto a prospettare una reazione all'avanzata dei tempi nuovi, resta il fatto che l'egemonia aristocratica è nostalgicamente rimpianta, fino al punto da diventare un segno del rimpianto per l'egemonia letteraria. L'apprezzamento di Montale si legava del resto a questo aspetto, come ad esso si connettevano, invece, le critiche di Fortini. ¹¹ E si può ipotizzare che proprio nella nostalgia vadano cercate le ragioni del largo consenso di pubblico del *Gattopardo*: nella malinconia si proiettano le frustrazioni di un ceto piccolo borghese sconfitto, negli anni del *boom*, dalla grande borghesia capitalistica. Rimpiangere l'aristocrazia significa rievocare una identità umanistica che non è più appannaggio della classe dominante. Sotto questo profilo, «l'archetipo del narratore onnisciente» ¹² non segna tanto la stanchezza di un'ultima

¹⁰ *Ibidem*, p. 137.

¹¹ F. Fortini, *Contro il «Gattopardo»*, in *Saggi italiani*, I, Milano 1987.

¹² V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma 1990, p. 193.

propaggine letteraria, ma è l'avvio di un modello letterario nuovo. Lo slittamento allegorico dei significati dal piano storico-politico a quello della fine dei valori umanistici è probabilmente il punto ideologico di forza che spiega, proprio alla luce delle sottese istanze regressive, il successo internazionale del *Gattopardo*, e che, sotto spoglie assai diverse e molto al di là di una esplicita consapevolezza, ha inciso sulle riprese italiane del romanzo storico nei decenni successivi.



Francisco Rico, *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, traduzione di Daniela Carpani, edizione italiana a cura di Guido Maria Cappelli, Einaudi, Torino 1998, pagine 184, L. 32.000.

Esce in versione italiana il bel saggio di Rico, accresciuto e corretto rispetto all'originale spagnolo del 1993 (*El sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo*). Lo studioso propone un panorama ampio e suggestivo dell'umanesimo europeo nelle sue diverse forme, avvalendosi di una prospettiva comparata, a lui particolarmente cara, che riesce felicemente a coniugare filologia e storia delle idee. La trattazione segue il corso dell'intera parabola del movimento culturale sviluppatosi, prima in Italia e poi in Europa, fra Tre e Cinquecento: da Petrarca a Valla, fino a Poliziano, Budé, Erasmo e Vives. Un periodo della nostra storia intellettuale – sostiene l'Autore – che ha lasciato tracce profonde, nonostante sia «oggi comunemente conosciuto in modo così parziale e distorto». Prendendo le distanze dalle facili etichette di maniera a cui spesso si fa ricorso per designare la nozione di *umanesimo*, Rico offre un tentativo di interpretazione globale del fenomeno – che il più possibile risponda ad «un'immagine adeguata della realtà storica» (p. VII) – senza rinunciare ad uno stile agile e discorsivo, arricchito di spunti originali e di osservazioni puntuali.

Il pensiero degli umanisti si configura chiaramente, nel volume, come una linea di continuità che unisce circa due secoli sotto il segno della rinascita degli antichi, una tradizione storica individuabile attraverso il processo di trasmissione e sviluppo della grande lezione petrarchesca. Del resto, che il 'sogno' di un mondo nuovo, realizzato attraverso il recupero dell'antico (il cuore profondo, cioè, dell'intero progetto culturale umanistico), affondasse le proprie radici nel magistero di Petrarca era convinzione comune tanto a Bruni ed a Biondo, quanto ad Erasmo, Luis Vives e Scaligero.

La riflessione di Rico prende avvio dalla tensione conoscitiva che aveva animato la stagione delle grandi scoperte umanistiche e, compiendo un percorso discendente, giunge fino al mutare delle condizioni economico-sociali d'Europa nel Cinquecento, con il conseguente ridimensionamento della figura dell'intellettuale, omologata ormai a quella dell'erudito e del pedante grammatico. In accordo dunque con la lezione di Eugenio Garin, lo studioso spagnolo indaga le fondamenta concettuali

dell'umanesimo europeo in quanto 'paradigma culturale' continuamente sottoposto all'azione del tempo.

Il motivo di fondo del programma umanistico risiede nel convincimento retorico che la parola e le arti del linguaggio, peculiari all'uomo, costituiscano la sostanza stessa dell'*humanitas*. Lorenzo Valla giungeva a sostenere, in base allo stesso principio, che la restaurazione della lingua di Roma avrebbe significato anche la rifondazione di un'intera civiltà. Il rinnovamento dello studio del latino e la celebrazione della sua grammatica – metaforicamente simboleggiati nelle *Elegantie* dalla *renovatio* della Roma classica, vittoriosa sui Galli – presupponevano infatti l'ideale di un sapere che fosse riconducibile alla realtà, che non risiedesse nella *ratio* astratta della Scolastica, ma nell'*oratio* concreta. In questa direzione l'Autore arriva ad individuare il risultato più alto degli *studia humanitatis* nella «scoperta che la nostra dimensione è la storia, che l'uomo vive nella storia, ossia nella variazione, nella diversità di ambienti e di esperienze, nel relativismo. Ma, quindi, anche nella speranza. Perché quella visione della realtà e della temporalità implica di per sé un programma d'azione: implica che è possibile cambiare la vita, che il ripristino della cultura antica apre nuove prospettive, che il mondo può essere corretto al pari di un testo o uno stile...» (p. 27).

L'umanesimo si configura via via nel discorso di Rico come «una cultura completa», «un sistema di riferimenti», «uno stile di vita», e insieme «un'alternativa globale» (p. 32), adattabile pertanto ai più diversi ambiti, dalla filologia alla pedagogia, dall'architettura alla politica e la diplomazia. In ciò risiedono le sue contraddizioni e debolezze, nella sua natura di movimento utopico d'avanguardia, la cui parabola ascendente sembra seguire le stesse leggi che hanno condizionato la nascita e il declino delle altre avanguardie storiche. L'umanesimo, in quanto esperienza fondamentalmente etica ed estetica, ha inseguito il sogno di un sapere unitario, ha collocato l'*eloquentia* al centro della vita confondendo la *ratio* con l'esperienza concreta.

Una molteplicità di prospettive si intrecciano nel discorso di Rico che, seguendo l'oggetto della propria indagine, senza la pretesa di esaurirne gli aspetti, ricostruisce un affresco diacronico, vario e articolato. La schiera dei protagonisti, la linea cioè che da Petrarca conduce a Coluccio Salutati, a Poggio, Guarino, Alberti, Poliziano, Barbaro, fino a Nebrija,

Budé, Vives, si anima di numerosi personaggi minori, la cui importanza però, per la storia e geografia letteraria fra Quattro e Cinquecento, appare tutt'altro che trascurabile.

Sarà Poliziano a sancire l'avvenuto smembramento dell'ideale umanistico del sapere, la sua frammentazione nella ricerca specialistica. Quando la latinità diviene «una selva nella quale tutti i fiori più esotici possiedono – come in un'altra foresta in cui pure si aggira il *furor* poetico, *The Sacred Wood* di T.S. Eliot – “un'esistenza simultanea e compongono un ordine simultaneo”: un paradiso artificiale, da cui lui e pochi altri iniziati traggono qua il saporoso arcaismo, là l'eccezione insolita, e da ogni parte gli usi enigmatici che permettono loro un reciproco riconoscimento» (p. 75).

Ma proprio quando in Italia la filologia classica cessa di essere il motore principale della cultura per farsi ancella della storia e della critica letteraria, il resto d'Europa vive il momento di massima fioritura dell'umanesimo. Sull'altro versante delle Alpi il costante riferimento al mondo antico diviene sistema di analisi e di critica, condizionando profondamente «la coscienza della crisi, la risposta ai conflitti, i desideri di riforma» (p. 90).

Nella parte finale del suo saggio, nei due importanti capitoli dedicati ad Erasmo, Rico riprende la discussione di alcuni presupposti dell'umanesimo e coniuga il versante filologico con quello filosofico, riconducendo ad unità la lezione di Kristeller, Branca e Garin da un lato e quella di Pierre de Nolhac e Marcel Bataillon dall'altro. È Erasmo infatti a proporre l'ultima grande versione del sogno umanistico, ma questi «a volte avanza nel cammino, altre volte lo ripercorre, e perciò i suoi contributi dovranno sempre valutarsi sul duplice metro della teoria e della storia dell'umanesimo» (p. 109).

L'itinerario di Erasmo ha il suo culmine in una teologia concepita secondo i canoni dell'eloquenza, già programmaticamente racchiusa nei paradigmi fondamentali dell'umanesimo, che l'olandese raccoglie ed enfatizza. Se in lui la figura del teologo è inscindibile da quella del grammatico, dal professore di *humanitas*, attraverso il suo pensiero la categoria retorica del *dicere aptius* diviene categoria sociale, etica e religiosa. L'equilibrio ricercato da Valla tra fede cristiana e libero sviluppo della umana *voluptas* conosce il suo epilogo nell'epicureismo sotteso alla *philosophia Christi* erasmiana.

Francisco Rico individua, inoltre, forti motivi di continuità di toni, modi e temi, con il 'padre' dell'umanesimo, tanto da affermare che sarebbe facilmente possibile «ricostruire con testi petrarcheschi, quasi punto per punto, le pagine più celebri dell'intero *corpus erasmianum*» (p. 121). La religione di Erasmo è la stessa di Petrarca, ad animarla sono le medesime costanti etiche.

Insieme alla progressiva perdita, da parte degli *studia humanitatis*, della loro funzione di avanguardia e con il rifiuto dell'idea che le antiche lettere siano *omnis scientiae fundamentum* tramonterà anche lo spirito che aveva animato il grandioso ideale di integrazione tra cristianesimo e paganesimo. Nonostante sopravvivano ancora a lungo, nella tradizione del classicismo, echi e persistenze di quei valori, da ora in poi per i «nuovi esploratori» della modernità, come Descartes, Bacone o Francisco Sánchez, «superare l'umanesimo» significherà soprattutto «rivoltarsi contro l'umanesimo» (p. 139), contro il suo stesso paradigma culturale irrimediabilmente infranto.

Chiara Cassiani

Indici dei fascicoli e dei collaboratori di
«Filologia Antica e Moderna» e di
«Studi di Filologia Antica e Moderna»

a cura di
Francesco Iusi e Monica Lanzillotta

«Filologia Antica e Moderna»

1991, 1

Notizia, p. 7

Franco Brioschi, *Pragmatica e nominalismo nella teoria del linguaggio*, p. 9

Mario Barzaghi, *Il maestro rammentatore. Un'interpretazione della modernità*, p. 31

Nicola Merola, *L'oroscopo del saggio. Su Algarotti*, p. 65

Gabriella Donnici, *L'archivio Francesco Flora*, p. 81

Grazia Sommariva, *Il barbiere di Mida (Petr. Satyr. fr. 28 Ernout)*, p. 107

Arbogast Schmitt, *Numero e bellezza nel de musica di Agostino*, p. 119

Guido Paduano, *Amina: la verità del sogno*, p. 137

Rosario Contarino, *Carducci e la «Filosofia della Storia della Letteratura Italiana»*,
p. 149

Fernando Gioviale, *Bellini, I Puritani e la drammaturgia romantica*, p. 175

1992, 2

Bruno Gentili, *Riflessioni su mito e poesia nella Grecia antica*, p. 7

Alessandra Romeo, *Emozione e persuasione nel De oratore: le competenze oratorie
fra tecnica retorica e sapere filosofico*, p. 23

- Gian Biagio Conte, «*La retorica dell'imitazione*» come retorica della cultura: qualche ripensamento, p. 41
- Pina Conforti, *Fantasia e Maraviglia in un cartesiano del XVII secolo*, p. 53
- Franco Brevini, *I poeti dialettali e la questione del realismo*, p. 67
- Carlo Muscetta, *Attualità di Belli*, p. 75
- Enzo C. Siciliano, *Lettura de L'Allegria*, p. 81
- Dante Della Terza, *Alle origini della rivista «Belfagor». Un quadriennio di attività: 1946-1950*, p. 95
- Margherita Ganeri, *Jameson, il postmoderno e il declino della storia*, p. 113

1992, 3

- Nicola Merola, *La poesia dalla parte di dentro*, p. 7

Saggi

- Mario Marti, *Ancora su Pierro, quasi ricapitolando*, p. 17
- Emerico Giachery, *Tempo di Natale*, p. 43
- Daniele Gambarara, *Perché Calliope può parlare tursitano e Urania no? Per una caratterizzazione semantica della poesia lirica*, p. 53
- Alberto Granese, *L'universo scheggiato di Albino Pierro*, p. 69
- Luciano Formisano, *La civile memoria di Albino Pierro*, p. 91
- Giorgio Delia, *Pierriani, naturalmente ...*, p. 99
- Caterina Verbaro, *La metafora somatica: il crocevia del corpo nella poesia di Albino Pierro*, p. 111

Omaggi e testimonianze

- Giuseppe Neri, *Testimonianza su Albino Pierro*, p. 135
- Marino Piazzolla, *Rapsodia in minore per Albino Pierro poeta*, p. 139
- Paolo Valesio, *Per Albino Pierro: tre poesie d'amore, con una nota*, p. 149

1993, 4

- Ugo Criscuolo, *Sulla poesia di Gregorio di Nazianzo*, p. 7
- John Freccero, *Allegoria e autobiografia*, p. 27
- Charmeine Lee, *I racconti del Libro de buen amor*, p. 53
- Lina Bolzoni, *Erasmus e Camillo: il dibattito sull'imitazione*, p. 69
- Donatella Siviero, *Santiago Rusiñol i Prats e l'estetica del modernismo catalano*, p. 115
- Carlo Alberto Madrignani, *Il «libro che vuole e deve essere in tutto sincero»*, p. 133
- Rosanna Tedesco, *Arnaldo Momigliano: un contributo alla storiografia classica del Novecento*, p. 157

- Renato Nisticò, *Cochlias legere. Letteratura e realtà nella narrativa di Vincenzo Consolo*, p. 179
 Giulio Di Fonzo, *La croce e l'ascensione celeste. Pierro tra pleen e ideal*, p. 225
 Flavia Brizio, *La narrativa postmoderna di Antonio Tabucchi*, p. 249

1994, 5-6

- Giovanni Cerri, *L'apporto teorico del Filebo alla dottrina poetica dell'ἔλεος e del φόβος*, p. 9
 Arturo De Vivo, *L'epodo VII di Orazio: il delitto del sangue*, p. 39
 Luigi Tartaglia, *Elementi di ideologia politica nelle Variae di Cassiodoro*, p. 59
 Dante Della Terza, *L'Italia (e l'italiano) di Michel de Montaigne*, p. 71
 Jean Balsamo, *Les premières éditions parisiennes de Giordano Bruno et leur contexte éditorial*, p. 87
 Luigi Galella, *Pirandello: dal personaggio filosofo a quello imploso*, p. 107
 Antonio Saccone, *Figurazioni del personaggio incendiario: Marinetti e Palazzeschi*, p. 129
 Valentina Fascia, *L'antiteatralità di Savinio: la distruzione del Mito, la fine del Dramma*, p. 159
 Romano Luperini, *Su uno stilema di Pierro*, p. 185
 Sabino Caronia, *Sciàscia o del Candore*, p. 189
 Patrizia Filice, *Il 'parlato' nel Prete Bello di Goffredo Parise*, p. 207
 Pasquale Stoppelli, *Il corpus della Letteratura Italiana in CD-ROM*, p. 231
 Nicola Merola, *Il Novecento raccontato*, p. 237

Note e recensioni

- Andrea Gareffi, rec. a G. Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1490-1540)*, p. 251
 Margherita Ganeri, rec. a L. Lenzini, *Gozzano*, p. 255
 Margherita Ganeri, rec. a AA.VV., *Le due trilogie pirandelliane: "Il teatro nel teatro", i "miti" e la loro fortuna nel mondo anglofono*, e a P. Archi, *Il tempo delle parole: saggio sulla prosa di Pirandello*, p. 258

1994, 7

- Antonino Luppino, *Theocr.*, Id. XI 80 ἐποίμαιεν τὸν ἔρωτα, p. 7
 Franca Ela Consolino, *Galla Placidia imperatrice cristiana*, p. 17
 Ferruccio Conti Bizzarro, *Prisciano fra Oriente e Occidente*, p. 35
 Nicola Merola, *Panoramica sui dialetti letterari fino al Seicento*, p. 51
 Andrea Battistini, *Un libro epocale*, p. 67

- Ivan Pupo, *Equivalenze e antagonismi nelle Grazie del Foscolo*, p. 77
 Dante Della Terza, *Un Ligure anglofono: Giovanni Ruffini. La lingua del romanzo Doctor Antonio*, p. 107
 Rosario Contarino, *'Ntoni, il bighellone*, p. 121
 Giancarlo Alfano, *Il viluppo della vicenda. Sistemi della costruzione narrativa in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, p. 143
 Antonella Domanico, *Intervista ad Alberto Ongaro*, p. 169
 Gianni Korinthios, *Πρόγραμμα καὶνὰ*, p. 181

Note e recensioni

- Franca Ela Consolino, rec. a G. De Rosa-T. Gregory-A. Vauchez, *Storia dell'Italia religiosa. I. L'antichità e il Medioevo*, p. 207

1995, 8

- Daniela Fausti, *Giustizia di Cambise: 'fortuna' di un motivo fra testo e immagine*, p. 9
 Benedetto Clausi, *Esegesi biblica e destrutturazione dell'esempio classico. Ancora sull'uso dell'exemplum scritturario nell'Adversus Iovinianum*, p. 35
 Nicola Gardini, *L'imitatio di virgilio e il mito orfico nel Canzoniere petrarchesco*, p. 61
 Giuseppe Lo Castro, *Lettura del Marito di Elena*, p. 77
 Franco Manai, *Impersonalità e folklore nelle Paesane di Capuana*, p. 107
 Gabriella Riso-Alimena, *Una poesia retta da «leggi segrete ma certe». Sondaggi sulla versificazione dannunziana*, p. 123
 Vincenza Giordano, *Le favole di Gadda tra «permanere» e «divenire»*, p. 147
 Giorgio Bárberi Squarotti, *Tecnica e ragioni del racconto di Loria*, p. 171
 Luigi Galella, *Riflessività e narrativa in Palomar di Italo Calvino*, p. 195
 Simona Casagrande, *Intertestualità e metaletterarietà ne I piccoli maestri di Luigi Meneghello*, p. 207
 Nicola Merola, *Vecchie fedè e nuovi credenti in alcuni esemplari della recente poesia italiana*, p. 217

Note e recensioni

- Franca Ela Consolino, rec. a AA.VV., *Preveggenze umanistiche di Petrarca. Atti delle giornate petrarchesche di Torvergata (Roma-Cortona 1-2 giugno 1992)*, p. 231
 Fulvio Pevere, rec. a E. di Valvasone, *Le rime*, p. 241, a L. Leporeo, *Leporeambi*, p. 245, e a R. de' Calzabigi, *L'Opera seria*, p. 249

1995, 9

- Costanzo Di Girolamo, *L'eredità dei trovatori in Catalogna*, p. 7
 Giovanna Derenzini, *Note autografe di Piero della Francesca nel codice 616 della Bibliothèque Municipale di Bordeaux. Per la storia testuale del De prospectiva pingendi*, p. 29

- Sandra Ligato, *La perfetta alchimia della Beggar's Opera*, p. 57
 Yves Hersant, *Paradoxes d'Ossian*, p. 79
 Patrizia Landi, *Autori, editori e lettori a Milano durante il «decennio di preparazione» (1850-1859)*, p. 89
 Laura Neri, *La scrittura umoristica nelle novelle dell'ultimo Svevo*, p. 139
 Valentino Cecchetti, *La «scelta dei compagni» e la decadenza: nota sul Seme sotto la neve di Ignazio Silone*, p. 139
 Monica Lanzillotta, *Appunti sulla traduzione. In margine al 'mestiere' di traduttore di Cesare Pavese*, p. 181
 Adriana De Bernardo, *Il percorso verso il romanzo: realismo e infrazioni al codice della leggibilità*, p. 191
 Giovanni Potente, *Postille a Bloom. Ermeneutica e ansia dell'influenza*, p. 221
 Ilaria Scola, *Intervista a Mario Luzi: 5 aprile 1995*, p. 237

Note e recensioni

- Renato Nisticò, rec. a P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, p. 247

1996, 10

Saggi

- Remo Ceserani, *Di cosa fa storia la storia della letteratura?*, p. 7
 Francesco Bausi, *L'«epigramma» di Medoro e altre note ariostesche*, p. 29
 Margherita Ganeri, *Vicende ottocentesche del romanzo storico*, p. 59
 Franco Brevini, *Il giardino di Franco Scataglini*, p. 83

Note

- Ivan Garofalo, *Una nuova testimonianza su Ione di Chio*, p. 97
 Alessandro Lami, *L'ultima prova dell'immortalità nell'anima nel Fedone*, p. 101
 Alberto Raffaelli, *Sull'Albergo di Maiolino Bisaccioni (con affinità cervantine)*, p. 113
 Gioiello Tognoni, *Carducci, il padre, il fratello ... e Pelosini*, p. 127
 Gabriella Riso-Alimena, *Petrarca nella memoria poetica dannunziana*, p. 135
 Laura Neri, *Il riscatto del personaggio nelle novelle dell'ultimo Svevo*, p. 151
 Sabino Caronia, *L'altra faccia della luna. Mito e memoria nella narrativa di Dessì*, p. 179

Inediti e rari

- Roberto Giannoni, *'Megio caza*, p. 195
 Franco Brevini, *Una nota per Giannoni*, p. 201
 Lucia Rosaria Larussa, *Intervista a Vincenzo Consolo*, p. 209

Recensioni

- Monica Lanzillotta, rec. a G. Ferroni, *Dopo la fine*, p. 227

1996, 11

Saggi

- Maria Elisa Micheli, *L'inno omerico Ad Apollo e la statua di Apollo Delio*, p. 7
 Giovanni Aquilecchia, *Sonetti bruniani e sonetti elisabettiani (per una comparazione metrico-tematica)*, p. 27
 Giulio Di Fonzo, *Il mito dell'infanzia nella poesia e nelle poetiche moderne*, p. 35
 Giuseppe Traina, *La gaia impostura e il mondo della verità. Lettura del Consiglio d'Egitto*, p. 59

Note

- Alessandro Lami, [*Ippocrate*], *Affezioni interne I e dintorni*, p. 89
 Anna Maria Ieraci Bio, *Due citazioni di Ippocrate e Galeno nell'epistola 101 K.-D. di Michele Psello*, p. 101
 Franco Brevini, «*Petrarca in te 'l bragheto*». *Petrarchismo e anti-petrarchismo in dialetto tra Quattrocento e Seicento*, p. 107

Inediti e rari

- Gabriella Donnici e Francesco Iusi, *Archivio Francesco Flora: carteggi, prima serie (A.1-A.136). Indice dei corrispondenti*, p. 143
 Eva Catizone, *Il «Male» di Calvino. Per un gioco tra vero e falso letterario*, p. 167

Recensioni

- Laura Neri, rec. a G. Giudici, *Empie Stelle*, p. 181
 Franco Brevini, rec. a F. Fortini, *Breve Secondo Novecento*, p. 187

1997, 12

Saggi

- Grazia Sommariva, *Far mercato della giustizia: l'intermezzo metrico dell'episodio del forum (Petr. Satyr. 14, 2)*, p. 7
 Franca Ela Consolino, *L'elogio di Graziano e le Clariae Camenae di Giuseppe Scali-gero (Ausonio, Epigr. I Schenkl)*, p. 31
 Renato Nisticò, «*Ai margini del paese visibile*». *La letteratura di Vittorio Sereni sulle rovine dell'estetica*, p. 47

Note

- Alessandro Lami, *Tre note a due scritti ippocratici (Regine ed Affezioni interne)*, p. 79
 Antonio Luppino, *Theocr.*, Id. VII 82. *Analisi grammaticale e semantica*, p. 97
 Amneris Roselli, *Esercizi e cibi nella dieta pitagorica. A proposito di Iambli. Vita Pyth. §§ 163 e 244 (e D. L. VIII 9)*, p. 103

- Luca D'Ascia, *Al di là del principio di diegesi. Note sul romanzo futurista*, p. 110
 Elena Fumi, *Il trionfo dell'ambiguità (note su Lettere di una novizia di Guido Piovene)*, p. 125
 Margherita Ganeri, *Il naufragio dell'iper-romanzo intertestuale: L'isola del giorno prima di Umberto Eco*, p. 151

Inediti e Rari

- Monica Lanzillotta, *Storiografia e critica letteraria. Intervista a Giuseppe Petronio*, p. 165
 Stefano Fava, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, p. 177

Recensioni

- Margherita Ganeri, rec. a H. Bloom, *Il canone occidentale: i Libri e le Scuole dell'Età*, p. 195
 Giovanna Taviani, rec. a R. Ceserani, *Raccontare il posmoderno*, p. 199
 Vincenzina Levato, rec. a F. Cordelli, *La democrazia magica. Il narratore, il romanziere, lo scrittore*, p. 205
 Nicola Merola, rec. a P.V. Mengaldo, *Antologia personale*, p. 209
 Francesco Bausi, rec. a *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, p. 213

1997, 13

- Luigi Arata, *Donne-medico nella antica Grecia: le testimonianze epigrafiche*, p. 7
 Antonino Luppino, *Due note di poetica pindarica (Pi. O. I 33-34; P. III 19-20)*, p. 23
 Franco Brevini, *La scoperta settecentesca della montagna*, p. 31
 Pierluigi Pellini, *Gerolamo Rovetta: la 'letteratura finanziaria' fra romanzo e teatro*, p. 49
 Dante Della Terza, *Benedetto Croce critico: la presenza dell'antico*, p. 71
 Donatella Siviero, *I colori della poesia. Per una rilettura del primo Jiménez*, p. 87
 Monica Lanzillotta, *Materiali pavesiani*, p. 101
 Vincenzina Levato, *Giorgio Manganelli: una teoria della letteratura*, p. 115
 Nicola Merola, *Centro e periferia. Un'idea di letteratura nel Novecento*, p. 137

Documenti

- Gabriella Donnici e Francesco Iusi, *Archivio Francesco Flora: carteggi, seconda serie (B.1-B.213). Indice dei corrispondenti*, p. 149

Recensioni

- Amneris Roselli, rec. a 'Specimina' per il Corpus dei Papiri Greci di Medicina, p. 185
 Margherita Ganeri, rec. a AA.VV., *Ars drammatica. Studi sulla poetica di Luigi Pirandello*, p. 189

1998, 14

- Mario Geymonat, *Servio esegeta di Orazio*, p. 7
 Giancarlo Alfano, *La cornice senza brigata nel Discorso sopra il Decameron di Francesco Sansovino*, p. 17
 Kirsi Viglione, *Anatomia dell'eros ne Lo cunto de li cunti di Giambattista Basile*, p. 37
 Renata Fabbri, *Latinismi e presenze antiche in due liriche manzoniane (il Coro di Ermengarda e il Cinque maggio)*, p. 67
 Alessandra Ottieri, «*Il Costume politico e letterario*» (1945-1950), p. 97
 Tiziana Otranto, *Il romanzo postumo di Goffredo Parise*, p. 131
 Franco Brioschi, *Semantica della finzione*, p. 153

Note

- Carla Lo Cicero, *Rufino, Basilio e Seneca: fra aemulatio e arte allusiva*, p. 177
 Gabriella Riso-Alimena, *Note imbriane di 'letteratura comparata'*, p. 183
 Giacinto Spagnoletti, *Chi è stato Calvino. Uno tra i possibili ritratti*, p. 191
 Nuccio Ordine, *Per Ilya Prigogine. Tra filosofia, letteratura e scienza*, p. 197

Recensioni

- Fiorangela D'Ippolito, rec. a M.D. Grmek, *Il calderone di Medea. La sperimentazione sul vivente nell'Antichità*, p. 205
 Emanuele Zinato, rec. a F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 209
 Vincenzina Levato, rec. a C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, p. 213

1998, 15

- Amneris Roselli, *L'Anonimo De medicina (II 244-245 Dietz): un prolegomenon alla lettura di testi medici?*, p. 7
 Elena Giannarelli, *Da madre a figlio: eredità genetica e trasmissione di valori in testi biografici di età imperiale*, p. 27
 Letterio Cassata, *Silio Italico in Petrarca*, p. 55
 Luigi Blasucci, *Sul canto A Silvia*, p. 99
 Fausta Zibetti, *Un mondo di segni. Semiotica e teoria letteraria nel pensiero di Umberto Eco*, p. 125

Note

- Franca Ela Consolino, *L'eunuco e la cortigiana (Claudiano, Eutr. I, 90 ss.)*, p. 149
 Francesco Bausi, *Un 'antenato' di Guglielmo Borsiere (con altre schede per il «Decameron»)*, p. 165

Recensioni

- Mario Lamagna, rec. a *Ménandre, tome I³. Le Bouclier, tome I³*, p. 181
 Giuseppina Matino, rec. a *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego. – Dramaturgia e messa in scena nel teatro greco*, p. 187
 Renato Nisticò, rec. a Luca Lenzini, *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, p. 193
 Paolo Febbraro, rec. a *Voci di scrittori italiani. Lettere, letture, conversazioni dalla rivista «Lengua»*, p. 199

«Studi di Filologia Antica e Moderna»

1995, 1

Pagani e cristiani da Giuliano l'Apostata al sacco di Roma
 a cura di Franca Ela Consolino

- Augusto Fraschetti, *Trent'anni dopo: il conflitto fra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV*, p. 5
 Augusto Guida, *La prima replica cristiana al Contro i Galilei di Giuliano: Teodoro di Mopsuestia*, p. 15
 Riccardo Maisano, *Il discorso di Temistio a Gioviano sulla tolleranza*, p. 35
 Francesco Scorza Barcellona, *Martiri e confessori dell'età di Giuliano l'Apostata: dalla storia alla leggenda*, p. 53
 Ugo Criscuolo, *Aspetti della resistenza ellenica dell'ultimo Libanio*, p. 85
 Luigi Tartaglia, *La testimonianza delle Storie di Eunapio*, p. 105
 Rita Lizzi, *Discordia in urbe: pagani e cristiani in rivolta*, p. 115
 Antonio Garzya, *Una testimonianza fra due mondi: Sinesio di Cirene*, p. 141
 Lorenzo Perrone, *Echi della polemica pagana della Bibbia negli scritti esegetici fra IV e V secolo: le Quaestiones Veteris et Novi Testamenti dell'Ambrosiaster*, p. 149
 Robert Markus, *Come poterono dei luoghi diventare santi?*, p. 173
 Filippo Burgarella, *Pagani e cristiani tra IV e V secolo a Costantinopoli*, p. 181
 Salvatore Pricoco, *Il monachesimo tra pagani e cristiani da Giuliano al sacco di Roma*, p. 193
 Gerd Haverling, *Sullo stile di Simmaco*, p. 207
 Giovanni Polara, *Simmaco e la Campania*, p. 225
 Isabella Gualandri, *La risposta di Ambrogio a Simmaco: destinatari pagani e destinatari cristiani*, p. 241
 Raffaele Perrelli, *La vittoria 'cristiana' del Frigido*, p. 257
 Arnaldo Marcone, *Il De civitate Dei e il suo pubblico*, p. 267

- Carla Lo Cicero, *Un recupero 'pagano': Ambrogio e l'armonia delle sfere*, p. 279
 Maria Assunta Vinchesi, *Il rapporto tra cristianesimo e cultura pagana in Paolino da Nola*, p. 299
 Franca Ela Consolino, *Pagani, cristiani e produzione letteraria latina da Giuliano l'Apostata al sacco di Roma*, p. 311
 Salvatore Calderone, *Intervento*, p. 329

1996, 2

Raffaele Perrelli

Il tema della scelta di vita nelle Elegie di Tibullo

1996, 3

Francesco d'Assisi fra storia, letteratura e iconografia
 a cura di Franca Ela Consolino

- Stefano Brufani, *Le leggende francescane: rilettura di un problema di metodo*, p. 11
 Raimondo Michetti, *Francesco d'Assisi e l'essenza del cristianesimo (a proposito di alcune biografie storiche e di alcuni studi contemporanei)*, p. 37
 Emanuela Prinziavalli, *Francesco e il francescanesimo: consapevolezze storiografiche e prospettive*, p. 69
 Filippo Burgarella, *Francesco e il santo folle dell'agiografia bizantina*, p. 83
 Chiara Frugoni, *A proposito del ciclo francescano di Assisi*, p. 97
 Sofia Boesch Gajano, *Su Francesco e l'invenzione delle stimmate di Chiara Frugoni*, p. 103
 Francesco Scorza Barcellona, *Francesco e le donne. A proposito di un recente libro di Jacques Dalarun*, p. 107
 Franca Ela Consolino, *Francesco, le donne, gli artisti: qualche osservazione*, p. 115
 Jacques Dalarun, *In margine a Un paesaggio*, p. 123

1997, 4

Filologia antica e moderna.

Due giornate di studio su tradizione e critica dei testi
 a cura di Amneris Roselli

- Alfonso Berardinelli, *Dove è andata la critica letteraria*, p. 5
 Costanzo Di Girolamo, *Dove va la teoria della letteratura*, p. 15
 Mario Geymonat, *Moderni stimoli alla filologia antica*, p. 23

- Antonino Luppino, *Connotazioni omeriche in Orazio*, p. 31
 Gianfranco Lotito, *Anatomia di un vizio. A proposito di Seneca de tranquillitate animi 2. 6 s.*, p. 47
 Antonio V. Nazzaro, *Ambrogio e Paolo* (Ambr. uid. 13, 79), p. 79
 Giovanni Polara, *Fra metrica e critica del testo: note di lettura agli enigmi di Sinfiosio*, p. 91
 Roberto Mercuri, *Orazio in Dante*, p. 113
 Ivano Paccagnella, *Lingua e religione: traduzioni della Bibbia nel Cinquecento*, p. 129
 Giovanna Gronda, «Un Burchiello presente sarà molto più utile che un Sofocle lontano». *Il testo teatrale: originale e manipolazioni*, p. 145
 Sargio Raffaelli, *Alfredo Panzini epigrafista*, p. 161
 Giulio Ferroni, *Nel centenario della nascita di Montale, sulla strada da Arcavacata a Pechino*, p. 173
 Guido Paduano, *Traduzione del carne LXIII di Catullo*, p. 191

1997, 5

Torquato Tasso quattrocento anni dopo
 a cura di Antonio Daniele e F. Walter Lupi

- Antonio Daniele, *Due parole*, p. 5
 Sergio Zatti, *Natura e potere nell'Aminta*, p. 11
 Vercingetorice Mantignone, *Tasso lirico fra tradizione e innovazione: i sonetti liminali del canzoniere Chigiano*, p. 25
 Francesco Bausi, *Echi del Poliziano nella Gerusalemme liberata*, p. 33
 Dante Della Terza, *Armida dalla Liberata alla Conquistata: genesi ed evoluzione del personaggio*, p. 47
 Cesare Ruffato, *I silenzi del Tasso*, p. 61
 Anthony Oldcorn, «Ogni altezza s'inchina». *Lettura del Re Torrismondo*, p. 79
 F. Walter Lupi, *Sertorio Quattromani interprete di Tasso*, p. 93
 Franco Brevini, *Le traduzioni dialettali del Tasso*, p. 117
 Erika Kanduth, *Presenze del Tasso alla Corte imperiale*, p. 145

1998, 6

Sicilia: mito e tradizione letteraria
 a cura di Franca Ela Consolino e Nicola Merola

- Carlo Muscetta, *Ricordo*, p. 7
 Antonietta Gostoli, *La critica dei miti tradizionali alla corte di Ierone di Siracusa: Senofane e Pindaro*, p. 9

- Franca Ela Consolino, *La Sicilia come luogo del mito nel De raptu Proserpinae di Claudiano*, p. 21
 Luigi Tartaglia, *L'Etna in Giorgio di Pisidia*, p. 41
 Giorgio Bárberi Squarotti, *La Sicilia come mito*, p. 49
 Guido Nicastro, *Mito e realtà nel teatro di Verga*, p. 63
 Francesco Spera, *Letture del Piacere dell'onestà di Pirandello*, p. 63
 Nicolò Mineo, *Attesa e rabbia in Sicilia tra miti e parabole negli anni Quaranta: la modernizzazione*, p. 81
 Nicola Merola, *La linea siciliana nella narrativa moderna*, p. 123

1998, 7

Maria Grazia Accorsi
Aminta: ritorno a Saturno

Indice dei collaboratori

- Maria Grazia Accorsi, 1998, 7 (STUDI)
 Giancarlo Alfano, 1994, 7, p. 143; 1998, 14, p. 17
 Giovanni Aquilecchia, 1996, 11, p. 27
 Luigi Arata, 1997, 13, p. 7
 Jean Balsamo, 1994, 5-6, p. 87
 Giorgio Bárberi Squarotti, 1995, 8, p. 171; 1998, 6, p. 49 (STUDI)
 Mario Barzaghi, 1991, 1, p. 31
 Andrea Battistini, 1994, 7, p. 67
 Francesco Bausi, 1996, 10, p. 29; 1997, 12, p. 213; 1997, 5, p. 33 (STUDI); 1998, 15, p. 165
 Alfonso Berardinelli, 1997, 4, p. 5 (STUDI)
 Luigi Blasucci, 1998, 15, p. 99
 Sofia Boesch Gajano, 1996, 3, p. 103 (STUDI)
 Lina Bolzoni, 1993, 4, p. 69
 Franco Brevini, 1992, 2, p. 67; 1996, 10, p. 83; 1996, 10, p. 201; 1996, 11, p. 107; 1996, 11, p. 187; 1997, 13, p. 31; 1997, 5, p. 117 (STUDI)
 Franco Brioschi, 1991, 1, p. 9; 1998, 14, p. 153
 Flavia Brizio, 1993, 4, p. 249
 Stefano Brufani, 1996, 3, p. 11 (STUDI)
 Filippo Burgarella, 1995, 1, p. 181 (STUDI); 1996, 3, p. 83 (STUDI)
 Salvatore Calderone, 1995, 1, p. 329 (STUDI)

- Sabino Caronia, 1994, 5-6, p. 189; 1996, 10, p. 179
Simona Casagrande, 1995, 8, p. 207
Letterio Cassata, 1998, 15, p. 55
Eva Catizone, 1996, 11, p. 167
Valentino Cecchetti, 1995, 9, p. 139
Givanni Cerri, 1994, 5-6, p. 9
Remo Ceserani, 1996, 10, p. 7
Benedetto Clausi, 1995, 8, p. 35
Pina Conforti, 1992, 2, p. 53
Franca Ela Consolino, 1994, 7, p. 17; 1994, 7, p. 207; 1995, 8, p. 231; 1995, 1, p. 311
(STUDI); 1996, 3, p. 115 (STUDI); 1997, 12, p. 31; 1998, 15, p. 149; 1998, 6, p. 21
(STUDI)
Rosario Contarino, 1991, 1, p. 149; 1994, 7, p. 121
Gian Biagio Conte, 1992, 2, p. 41
Ferruccio Conti Bizzarro, 1994, 7, p. 35
Ugo Criscuolo, 1993, 4, p. 7; 1995, 1, p. 85 (STUDI)
Jacques Dalarun, 1996, 3, p. 123 (STUDI)
Antonio Daniele, 1997, 5, p. 5 (STUDI)
Luca D'Ascia, 1997, 12, p. 110
Adriana De Bernardo, 1995, 9, p. 191
Giorgio Delia, 1992, 3, p. 99
Dante Della Terza, 1992, 2, p. 95; 1994, 5-6, p. 71; 1994, 7, p. 107; 1997, 13, p. 71;
1997, 5, p. 47 (STUDI)
Giovanna Derenzini, 1995, 9, p. 29
Arturo De Vivo, 1994, 5-6, p. 39
Giulio Di Fonzo, 1993, 4, p. 225; 1996, 11, p. 59
Costanzo Di Girolamo, 1995, 9, p. 7; 1997, 4, p. 15 (STUDI)
Fiorangela D'Ippolito, 1998, 14, p. 205
Antonella Domanico, 1994, 7, p. 169
Gabriella Donnici, 1991, 1, p. 81; 1996, 11, p. 143; 1997, 13, p. 149
Renata Fabbri, 1998, 14, p. 67
Valentina Fascia, 1994, 5-6, p. 159
Daniela Fausti, 1995, 8, p. 9
Stefano Fava, 1997, 12, p. 177
Paolo Febbraro, 1998, 15, p. 199
Giulio Ferroni, 1997, 4, p. 173 (STUDI)
Patrizia Filice, 1994, 5-6, p. 207
Luciano Formisano, 1992, 3, p. 91
Augusto Fraschetti, 1995, 1, p. 5 (STUDI)
John Freccero, 1993, 4, p. 27
Chiara Frugoni, 1996, 3, p. 97 (STUDI)
Elena Fumi, 1997, 12, p. 125

- Luigi Galella, 1994, 5-6, p. 107; 1995, 8, p. 195
 Daniele Gambarara, 1992, 3, p. 53
 Margherita Ganeri, 1992, 2, p. 113; 1994, 5-6, p. 255; 1994, 5-6, p. 258; 1996, 10, p. 59; 1997, 12, p. 151; 1997, 12, p. 195; 1997, 13, p. 189
 Nicola Gardini, 1995, 8, p. 61
 Andrea Gareffi, 1994, 5-6, p. 251
 Ivan Garofalo, 1996, 10, p. 97
 Antonio Garzya, 1995, 1, p. 141 (STUDI)
 Bruno Gentili, 1992, 2, p. 7
 Mario Geymonat, 1997, 4, p. 23 (STUDI); 1998, 14, p. 7
 Emerico Giachery, 1992, 3, p. 43
 Elena Giannarelli, 1998, 15, p. 27
 Roberto Giannoni, 1996, 10, p. 195
 Vincenza Giordano, 1995, 8, p. 147
 Fernando Gioviale, 1991, 1, p. 175
 Antonietta Gostoli, 1998, 6, p. 9 (STUDI)
 Alberto Granese, 1992, 3, p. 69
 Giovanna Gronda, 1997, 4, p. 145 (STUDI)
 Isabella Gualandri, 1995, 1, p. 241 (STUDI)
 Augusto Guida, 1995, 1, p. 15 (STUDI)
 Gerd Haverling, 1995, 1, p. 207 (STUDI)
 Yves Hersant, 1995, 9, p. 79
 Anna Maria Ieraci Bio, 1996, 11, p. 101
 Francesco Iusi, 1996, 11, p. 143; 1997, 13, p. 149
 Erika Kanduth, 1997, 5, p. 145 (STUDI)
 Gianni Korinthios, 1994, 7, p. 181
 Mario Lamagna, 1998, 15, p. 181
 Alessandro Lami, 1996, 10, p. 101; 1996, 11, p. 89; 1997, 12, p. 79
 Patrizia Landi, 1995, 9, p. 89
 Monica Lanzillotta, 1995, 9, p. 181; 1996, 10, p. 227; 1997, 12, p. 165; 1997, 13, p. 101
 Lucia Rosaria Larussa, 1996, 10, p. 209
 Charmaine Lee, 1993, 4, p. 53
 Vincenzina Levato, 1997, 12, p. 205; 1997, 13, p. 115; 1998, 14, p. 213
 Sandra Ligato, 1995, 9, p. 57
 Rita Lizzi, 1995, 1, p. 115 (STUDI)
 Giuseppe Lo Castro, 1995, 8, p. 77
 Carla Lo Cicero, 1995, 1, p. 279 (STUDI); 1998, 14, p. 177
 Gianfranco Lotito, 1997, 4, p. 47 (STUDI)
 Romano Luperini, 1994, 5-6, p. 185
 F. Walter Lupi, 1997, 5, p. 93 (STUDI)
 Antonino Luppino, 1994, 7, p. 7; 1997, 12, p. 97; 1997, 13, p. 23; 1997, 4, p. 31

(STUDI)

- Carlo Alberto Madrignani, 1993, 4, p. 133
Riccardo Maisano, 1995, 1, p. 35 (STUDI)
Franco Manai, 1995, 8, p. 107
Vercingetorice Mantignone, 1997, 5, p. 25 (STUDI)
Arnaldo Marcone, 1995, 1, p. 267 (STUDI)
Robert Markus, 1995, 1, p. 173 (STUDI)
Mario Marti, 1992, 3, p. 17
Giuseppina Matino, 1998, 15, p. 187
Roberto Mercuri, 1997, 4, p. 113 (STUDI)
Nicola Merola, 1991, 1, p. 65; 1992, 3, p. 7; 1994, 5-6, p. 237; 1994, 7, p. 51; 1995, 8, p. 217; 1997, 12, p. 209; 1997, 13, p. 137; 1998, 6, p. 123 (STUDI)
Maria Elisa Micheli, 1996, 11, p. 7
Raimondo Michetti, 1996, 3, p. 37 (STUDI)
Nicolò Mineo, 1998, 6, p. 81 (STUDI)
Carlo Muscetta, 1992, 2, p. 75; 1998, 6, p. 7 (STUDI)
Antonio V. Nazzaro, 1997, 4, p. 79 (STUDI)
Giuseppe Neri, 1992, 3, p. 135
Laura Neri, 1995, 9, p. 139; 1996, 10, p. 151; 1996, 11, p. 181
Guido Nicastro, 1998, 6, p. 63 (STUDI)
Renato Nisticò, 1993, 4, p. 179; 1995, 9, p. 247; 1997, 12, p. 47; 1998, 15, p. 193
Anthony Oldcorn, 1997, 5, p. 79 (STUDI)
Nuccio Ordine, 1998, 14, p. 197
Tiziana Otranto, 1998, 14, p. 131
Alessandra Ottieri, 1998, 14, p. 97
Ivano Paccagnella, 1997, 4, p. 129 (STUDI)
Guido Paduano, 1991, 1, p. 137; 1997, 4, p. 191 (STUDI)
Pierluigi Pellini, 1997, 13, p. 49
Raffaele Perrelli, 1995, 1, p. 257 (STUDI); 1996, 2 (STUDI)
Lorenzo Perrone, 1995, 1, p. 149 (STUDI)
Fulvio Pevere, 1995, 8, p. 249
Marino Piazzolla, 1992, 3, p. 139
Giovanni Polara, 1995, 1, p. 225 (STUDI); 1997, 4, p. 91 (STUDI)
Giovanni Potente, 1995, 9, p. 221
Salvatore Pricoco, 1995, 1, p. 193 (STUDI)
Emanuela Prinzivalli, 1996, 3, p. 69 (STUDI)
Ivan Pupo, 1994, 7, p. 77
Albarto Raffaelli, 1996, 10, p. 113
Sergio Raffaelli, 1997, 4, p. 161 (STUDI)
Gabriella Riso-Alimena, 1995, 8, p. 123; 1996, 10, p. 135; 1998, 14, p. 183
Alessandra Romeo, 1992, 2, p. 23
Amneris Roselli, 1997, 12, p. 103; 1997, 13, p. 185; 1998, 15, p. 7

- Cesare Ruffato, 1997, 5, p. 61 (STUDI)
Antonio Saccone, 1994, 5-6, p. 129
Arbogast Schmitt, 1991, 1, p. 119
Ilaria Scola, 1995, 9, p. 237
Francesco Scorza Barcellona, 1995, 1, p. 53 (STUDI); 1996, 3, p. 107 (STUDI)
Enzo C. Siciliano, 1992, 2, p. 81
Donatella Siviero, 1993, 4, p. 115; 1997, 13, p. 87
Grazia Sommariva, 1991, 1, p. 107; 1997, 12, p. 7
Giacinto Spagnoletti, 1998, 14, p. 191
Francesco Spera, 1998, 6, p. 63 (STUDI)
Pasquale Stoppelli, 1994, 5-6, p. 231
Luigi Tartaglia, 1994, 5-6, p. 59; 1995, 1, p. 105 (STUDI); 1998, 6, p. 41 (STUDI)
Giovanna Taviani, 1997, 12, p. 199
Rosanna Tedesco, 1993, 4, p. 157
Gioiello Tognoni, 1996, 10, p. 127
Paolo Valesio, 1992, 3, p. 149
Caterina Verbaro, 1992, 3, p. 111
Kirsi Viglione, 1998, 14, p. 37
Maria Assunta Vinchesi, 1995, 1, p. 299 (STUDI)
Sergio Zatti, 1997, 5, p. 11 (STUDI)
Fausta Zibetti, 1998, 15, p. 125
Emanuele Zinato, 1998, 14, p. 209

Finito di stampare nel mese di giugno 1999
dalla Rubbettino Arti Grafiche
per conto della Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)