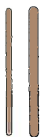


Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

IX, 17
1999



Rubbettino Editore

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

DIRETTORE

NICOLA MEROLA

COMITATO SCIENTIFICO

FRANCA ELA CONSOLINO (UNIVERSITÀ DELL'AQUILA), JOHN FRECCERO (NEW YORK UNIVERSITY), YVES HERSANT (ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES, PARIS), AMNERIS ROSELLI (ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI), WINFRIED WEHLE (EICHSTÄTT UNIVERSITÄT), HEINRICH VON STADEN (PRINCETON UNIVERSITY)

IN REDAZIONE

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

17, 1999

- NICOLETTA BROCCA**
p. 7 *A PROPOSITO DI RUTILIO NAMAZIANO, DE RED. 115-16*
- ANTONIO GARZYA**
p. 13 *LE VIN DANS LA LITTÉRATURE MÉDICALE DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE ET BYZANTINE*
- ROSSANA PERRI**
p. 27 *PER L'EDIZIONE CRITICA DELLE SATIRE DI LUIGI ALAMANNI*
- PIERLUIGI PELLINI**
p. 37 *LA LOGICA PARADOSSALE DELL'ESTETISMO DI GAUTIER. ANALISI DEL VELLO D'ORO*
- LETTERIO CASSATA**
p. 67 *IL 'CERCHIO CHIUSO' E IL 'BATTITO RIBELLE'*
- TIZIANA OTRANTO**
p. 71 *LA POESIA SECONDO GOFFREDO PARISE*
- PATRIZIA NAPOLI**
p. 81 *ITALO CALVINO ATTRAVERSO ITALO CALVINO: SAREMO COME OMERO!*
- RENATO NISTICÒ**
p. 95 *«LA CONTRADDIZIONE DELLA PROSA»: LO SPASIMO DI PALERMO DI VINCENZO CONSOLO*
- DANTE DELLA TERZA**
p. 105 *IL TEMPO E LA STORIA: UN DIARIO AL PASSATO. IL DISCORSO AUTOBIOGRAFICO DI ANTONIO D'ANDREA*
- IDA ZICARI**
p. 119 *LA POESIA DI RAFFAELLO BALDINI*
- GIUSEPPE PETRONIO**
p. 127 *COME DISTINGUERE LA GRANDE ARTE DAL KITSCH DI MASSA? GUIDA ALLA LETTURA*

MAFALDA LARATTA

- p. 135 *INTERVISTA A CRAIG SPECTOR*

RECENSIONI

- p. 147 **ALESSIA GUARDASOLE** (*LE THÉÂTRE GREC ANTIQUE: LA TRAGÉDIE. ACTES DU 8^{ÈME} COLLOQUE DE LA VILLA KÉRYLOS À BEAULIEU-SUR-MER LES 3 & 4 OCTOBRE 1997*)
- p. 150 **MARIO LAMAGNA** (OPPIANUS: *HALIEUTICA*. EINFÜHRUNG, TEXT, ÜBERSETZUNG IN DEUTSCHER SPRACHE, AUSFÜHRLICHE KATALOGE DER MEERESFAUNA, VON FRITZ FAJEN)
- p. 154 **GRAZIA SOMMARIVA** (COSTAS PANAYOTAKIS, «*THEATRUM ARBITRI*». *THEATRICAL ELEMENTS IN THE «SATYRICA» OF PETRONIUS*)
- p. 159 **SALVATORE D'ELIA** (AMMIANUS MARCELLINUS, *RERUM GESTARUM LIBRI QUI SUPERSUNT*)
- p. 159 **RENATO NISTICÒ** (MASSIMO FUSILLO, *L'ALTRO E LO STESSO. TEORIA E STORIA DEL DOPPIO*)
- p. 165 **GABRIELLA RISO-ALIMENA** (ENRICO ELLI, *CULTURA E POESIA TRA OTTO E NOVECENTO*)
- p. 168 **ADELINA PASTORE** (ROMANO LUPERINI, *IL DIALOGO E IL CONFLITTO. PER UN'ERMENEUTICA MATERIALISTICA*)
- p. 171 **ITALIA FRANGELLA** (GAETANO CHIURAZZI, *IL POSTMODERNO*)
- p. 175 **NICOLA MEROLA** (GIACOMO LEOPARDI, *EPISTOLARIO*, A CURA DI FRANCO BRIOSCHI E PATRIZIA LANDI)
- p. 178 **NICOLA MEROLA** (*ANTOLOGIA DELLA POESIA ITALIANA*, DIRETTA DA CESARE SEGRE E CARLO OSSOLA, VOL. III, *OTTOCENTO-NOVECENTO*)
- p. 180 **NICOLA MEROLA** (*LETTERATURA ITALIANA. DIZIONARIO DELLE OPERE*, VOLUME PRIMO, A-L, REDATTO DA GIORGIO INGLESE E ALTRI, SOTTO LA DIREZIONE DI ALBERTO ASOR ROSA)
- p. 183 **NICOLA MEROLA** (*TEORIA DELLA LETTERATURA*, A CURA DI STEFANO CALABRESE)

Nicoletta Brocca

A proposito di Rutilio Namaziano, *de red.* 115-16

*Erige crinales lauros seniumque sacrati
verticis in virides, Roma, recinge comas*

Benché la tradizione manoscritta del testo rutiliano sia concorde nel trasmettere la voce *recinge*, la maggioranza degli editori e dei critici ritiene che sia il verbo *recinge* sia il costruito *in virides comas* non possano essere interpretati in modo soddisfacente, e che al contrario il lieve emendamento di Heinsius *refinge*¹ – giustificabile sulla base di locuzioni quali *ingere comas*² e *ingere crinem*³ e spiegabile dal punto di vista paleografico – non solo soddisfi il senso, accordandosi pienamente con l'immagine di una nuova giovinezza di Roma,⁴ come suggeriscono anche i *loci similes* di Claud. *Gild.* 208 ss.⁵ e Prud. *Symm.* II, 655 ss.;⁶ ma sia anche ineccepibile dal punto di vista sintattico, perché l'espressione *refingere in virides comas* è paragonabile a quella dei verbi *reformato* e *restituo* accom-

¹ L'emendamento appare in nota nell'edizione curata da Peter Burmann, Leiden 1731: «116 RECINGE] Accedo Heinsio corrigenti *refinge*».

² Cfr. Tib. I, 2, 94: *et manibus canas ingere velle comas*; Prop. III, 10, 14: *et nitidas presso pollice inge comas*; e Ov. *ars. am.* I, 306: *quid totiens positas ingis, inepta, comas?*

³ Verg. *Aen.* IV, 148: *fronde premit crinem ingens atque implicat auro*.

⁴ R. Helm, *Rutilius Claudius Namatianus, De reditu suo*, herausgegeben und erklärt von R. Helm, Heidelberg 1933, secondo il quale «die Verjüngung erfordert *refinge*» (p. 12).

⁵ *Dixit et adflavit Romam meliore iuventa./ Continuo redit ille vigor senique colorem/ mutavere comae. Solidatam crista resurgens/ erexit galeam clipeique recanduit orbis/ et levis excussa micuit rubigine cornus.*

⁶ *O clari salvete, duces, generosa propago/ principis invicti, sub quo senium omne renascens/ deposui, vidique meam flavescere rursus/ canitiem.*

pagnati da *in* + accusativo, il cui valore risultativo esprime lo stato nel quale si è rimessi.⁷

Rispetto a questo ormai classico emendamento, meno convincente⁸ è apparsa, invece, la proposta di Doblhofer *retinge*, che del passo in questione mette in risalto soprattutto il mutamento di colore dei capelli di Roma.⁹

Col presente contributo vorrei tornare sulla *quaestio* della genuinità della lezione tràdita e del solo significato soddisfacente che ad essa possa essere attribuito, quello di «tornare a cingere» (come proposto da Bertotti¹⁰ e accolto da Fo,¹¹) e di quale significato assuma di conseguenza il non meno discusso costruito *in virides comas*.

Concordo, infatti, con la maggioranza degli studiosi, che ritiene che il passo non abbia senso se si interpreta la voce *recinge* nel suo significato primario di «slacciare, deporre». Tra coloro che accolgono la *lectio codicum*, Vessereau e Heubner sembrano porre questo significato alla base delle loro interpretazioni,¹² ma è discutibile che le traduzioni libere che propongono si possano comunque ricavare dalla lettera del testo;¹³ mentre

⁷ Si vedano, per esempio, P. Frassinetti, *Postille rutiliane*, «Bollettino di studi latini» II, 1972, pp. 36-48; e A. Bartalucci, [recensione a E. Doblhofer 1972 e 1977], «Sileno» V-VI, 1979-1980, pp. 403-416.

⁸ Cfr. Bartalucci, *op. cit.*, pp. 407-408; e A. Fo, *Rutilio Namaziano, Il ritorno*, a cura di A. Fo, Torino 1992, p. 138. Su *retinge* v. infra, p. 9.

⁹ E. Doblhofer, *Die verjüngte Roma. Textkritisches zu Rutilius Claudius Namatianus, De reditu I, 116*, «RhM» CXV, 1972, pp. 357-363; id., *Rutilius Claudius Namatianus, De reditu suo sive Iter Gallicum*, herausgegeben, eingeleitet und erklärt von E. Doblhofer, 2 voll., Heidelberg: vol. I Einleitung, Text, Uebersetzung, Wörterverzeichnis, 1972; vol. II Kommentar, 1977.

¹⁰ T. Bertotti [*Rutiliana*, in AA.VV., *Contributi a tre poeti latini (Valerio Flacco – Rutilio Namaziano – Pascoli)*, a cura di A. Traina, Bologna 1969, pp. 93-134] propone: «torna a cingere (con la corona d'alloro ridonata alla sua bellezza e imponenza: precede infatti *erige crinales lauros*) la canizie del tuo sacro capo in (modo da formare) verdi chiome (cioè le *virides comae* sono il fogliame d'alloro)».

¹¹ A. Fo, *op. cit.*, p. 11 traduce: «solleva il volto e i suoi allori, e torna a cingere il bianco del tuo sacro capo in chiome, Roma, verdi».

¹² Vessereau 1904 [*Claudius Rutilius Namatianus*, édition critique accompagnée d'une traduction française et d'un index, et suivie d'une étude historique et littéraire sur l'oeuvre et l'auteur, par J. Vessereau, Paris 1904] interpreta «relève les lauriers qui couronnent tes cheveux; fais disparaître, o Rome, la vieillesse de ta tête sacrée sous une verte chevelure»; traduzione modificata nell'edizione del 1933 [*Rutilius Namatianus, Sur son retour*, texte établi et traduit par J. Vessereau et F. Préchac, Paris 1933 (1961²)] in «relève les lauriers qui couronnent tes cheveux; et rajeunis ton chef sacré sous un verdoyant feuillage». H. Heubner, *Nochmals die verjüngte Roma*, «RhM» CXVIII, 1975, p. 191, traduce «entgürte das Altersgrau des geheiligten Scheitels zu jugendfrischen Haaren» e poi interpreta più liberamente «laß das Altersgrau des geheiligten Scheitels ingestalt von jugendfrischen Haaren herabwallen».

¹³ Cfr. Doblhofer, *Die verjüngte Roma* cit., p. 358.

Castorina pare oscillare tra l'interpretazione letterale «deponi», nella nota di commento, e il più libero «cingi», nella traduzione a fianco del testo.¹⁴

Poiché in questa sezione (vv. 115-140) del cosiddetto inno a Roma Rutilio si serve di un gran numero di verbi composti col prefisso *re-* (cfr. *renovant* 123; *resurgunt* 129; *resumit* 131; *reparat* 139; *renascendi* 140), è probabile che anche nel caso di *recinge* ci si trovi di fronte ad un verbo composto analogo agli altri, un verbo cioè nel quale operi il motivo dominante del «tornare a fare qualcosa», come peraltro suggerito anche dagli emendamenti proposti da Heinsius e da Doblhofer.

Recingere nell'accezione di *iterum cingere* è attestato in due passi di Ammiano Marcellino,¹⁵ cui Bertotti attribuisce valore non di voce isolata,¹⁶ ma di documentazione del fatto che in epoca tarda si era sviluppato «un significato che è ancorato a uno dei valori fondamentali del proverbio *re-/ red-*, quello del ritorno ad uno stato anteriore».¹⁷

È vero che – come fanno notare Frassinetti e Bartalucci – Ammiano è il nostro solo testimone per questo uso del verbo, ma non meglio attestati sono gli emendamenti proposti. Infatti, la tradizione precedente attesta con sicurezza *refingere* solo in *Apul. met.* 3, 12 *hilaro vultu renidens quantumque poteram laetio rem refingens*; e quanto a *retinge*, i passi citati da Doblhofer portano perlopiù *retinguere*, e, comunque, nel senso (cristiano) di *rebaptizare*.¹⁸ Il fatto poi che in Ammiano *recinge* sia un termine tecnico, del linguaggio militare, mi sembra del tutto in linea con il significato che la lezione tràdita *recinge* ha nel passo di Rutilio.

Infatti nel distico 115-16 e in quello seguente, Roma viene esortata a far risplendere le insegne della propria dignità regale e del trionfo:

v. 115 *Erige crinales lauros seniumque sacrati*
 verticis in virides, Roma, recinge comas;

¹⁴ E. Castorina, *Claudio Rutilio Namaziano, De reditu*, introduzione, testo critico e commento, Firenze 1967. Nella nota di commento al v.116 si legge: «letteralmente sarebbe: deponi sotto verdi fronde la canizie del tuo capo»; mentre nella traduzione a fianco viene proposto: «solleva i lauri del tuo capo, cingi di verdi fronde l'austera canizie, Roma».

¹⁵ *Amm.* 26, 5, 3, *Serenianus, olim sacramento digressus, recinctus est, ut Pannonius, sociatusque Valenti, domesticorum prae fuit scholae*; e 31, 12, 1, *ducebatque multiples copias, nec contemnendas nec segnes, quippe etiam veteranos eisdem iunxerat plurimos, inter quos et honoratiorum alii et Traianus recinctus est, paulo ante magister armorum*.

¹⁶ Cfr. M. Schuster, *Zur Textgestaltung und Erklärung des Rutilius Claudius Namatianus*, «WS» LIII, 1939, pp. 104-140.

¹⁷ Bertotti, *op. cit.*, pp. 125-126.

¹⁸ Cfr. Doblhofer, *Die verjüngte Roma* cit., pp. 360-361.

*aurea turrigero radient diademata cono
perpetuosque ignes aureus umbo vomat.*

Ad emergere sono l'oro, simbolo dell'eternità; il *diadema*, simbolo di regalità; e soprattutto lo scudo, che deve lanciare bagliori di fuoco, come lo scudo di Enea cui si sta qui evidentemente alludendo.¹⁹ L'immagine di Roma che Rutilio sta descrivendo è un'immagine regale, ma anche marziale e trionfale. I versi 117-118 continuano, o meglio completano il distico precedente, in cui – a mio modo di vedere – si stagliano le *crinales lauri*, emblema di vittoria e del trionfo conquistato sul campo di battaglia: ed è alla battaglia che allude il verbo *recinge* nella sua accezione tecnica di «tornare ad indossare le armi», verbo usato da Ammiano proprio per indicare il ritorno in servizio di un soldato.

A questo punto vorrei ricordare un passo virgiliano che a mio avviso può gettare luce sulla presente discussione, *Aen.* XI, 486, *cingitur...in proelia Turnus*: Turno si arma per andare in battaglia. Anche nel caso di *recingere in virides comas* abbiamo un *in* con valore finale (e non – come generalmente condiviso – risultativo). Dunque, «tornare ad armarsi», o più precisamente ancora, «tornare in servizio attivo» per ottenere nuove vittorie: sollevare la corona d'alloro – vale a dire «levare alta la testa» dopo la sconfitta – e tornare a cingere il *senium* – che è sì vecchiaia, ma perlopiù vista nel suo aspetto deterioro di decadimento, decrepitezza – del proprio capo per conquistare nuovi allori, perché il *diadema* torni a splendere e l'*umbo* a sprigionare bagliori fiammeggianti.

Le *virides comae* per cui si deve tornare a combattere, a mio parere poi, alludono tanto alla 'chioma' dell'alloro, cioè alle fronde delle *crinales lauri* (*lauri* sempre essere verdi, simbolo di nuove, ulteriori vittorie), quanto alle chiome di Roma, che dal verde dell'alloro trarranno nuovo vigore giovanile. Nell'espressione, cioè, operano i due sensi, proprio e metaforico, sia del sostantivo che dell'aggettivo, in un rapporto di causa-effetto.

Non si sta chiedendo qui – come in Claud. *Gild.* 208 ss.²⁰ – l'intervento (soprannaturale) della divinità per operare una rinascita, ma c'è solo

¹⁹ *Aen.* X, 270-71: *ardet apex capiti cristisque a vertice flamma/ funditur et vastos umbo vomit aureus ignis.*

²⁰ *Dixit (scil. Iuppiter) et adflavit Romam meliore iuventa/ Continuo redit ille vigor senique colorem/ mutavere comae. Solidatam crista resurgens/ erexit galeam clipeique recanduit orbis/ et levis excussa micuit rubigine cornus.*

l'invito a seguire il corso (naturale) delle cose: Rutilio sta sollecitando Roma a cancellare l'umiliazione subita – il sacco del 410, opera dei Goti – con nuove vittorie (vv. 119-120),²¹ come è nella sua tradizione (v. 121)²² e come prova la sua storia (vv. 125 ss.),²³ perché le *gentes sacrilegae* cadano infine come vittime sacrificali e i perfidi *Getae* si sottomettano trepidanti alla superiorità romana (vv. 141-142).²⁴ È solo così, cioè tornando ad armare per la battaglia e – mi sia concesso – 'prendendosi la rivincita' – che Roma potrà tornare ad una nuova giovinezza, dopo che le ultime sconfitte hanno reso la sua età veneranda, di per sé motivo di vanto,²⁵ una decadente vecchiaia (*senium*).

Un'ultima osservazione: ho proposto di dare al costruito *in virides comas* un significato finale dipendente, sull'esempio di *Aen.* XI, 486, da *recinge*. Vorrei ora soffermarmi sull'aggettivo *sacratus*, detto del *vertex* su cui poggiano gli allori. È più che probabile che qui l'aggettivo significhi «venerando, sacro», ma credo che accanto a questo significato se ne possa leggere anche un altro, cioè quello di «consacrato per», accezione quest'ultima attestata da un passo del contemporaneo Agostino.²⁶ Si potrebbe, cioè, ipotizzare che il valore finale di *in virides comas* dipenda non solo da *recinge*, ma anche da *sacratus*, e che Rutilio stia esortando Roma a «tornare a cingere, per conquistare verdi fronde (segno di nuove vittorie) e per farlo tornare di nuovo giovane grazie a questo, il bianco ormai decrepito del suo capo venerando, perché è a questo (un'eternità vittoriosa e vigorosa) che è consacrato».

Se l'interpretazione da me proposta è corretta, non ci sono ragioni per emendare la lezione tradita *recinge*, che consente a Rutilio di creare un'immagine ricca di suggestioni per l'operare contemporaneo di diversi piani di lettura, che si amplificano a vicenda e alludono, senza però appiattirsi su di essa, ad una tradizione poetica di vittorie e 'rinascite' di Roma.

²¹ *Abscondat tristem deleta iniuria casum/ contemptus solidet vulnera clausa dolor.*

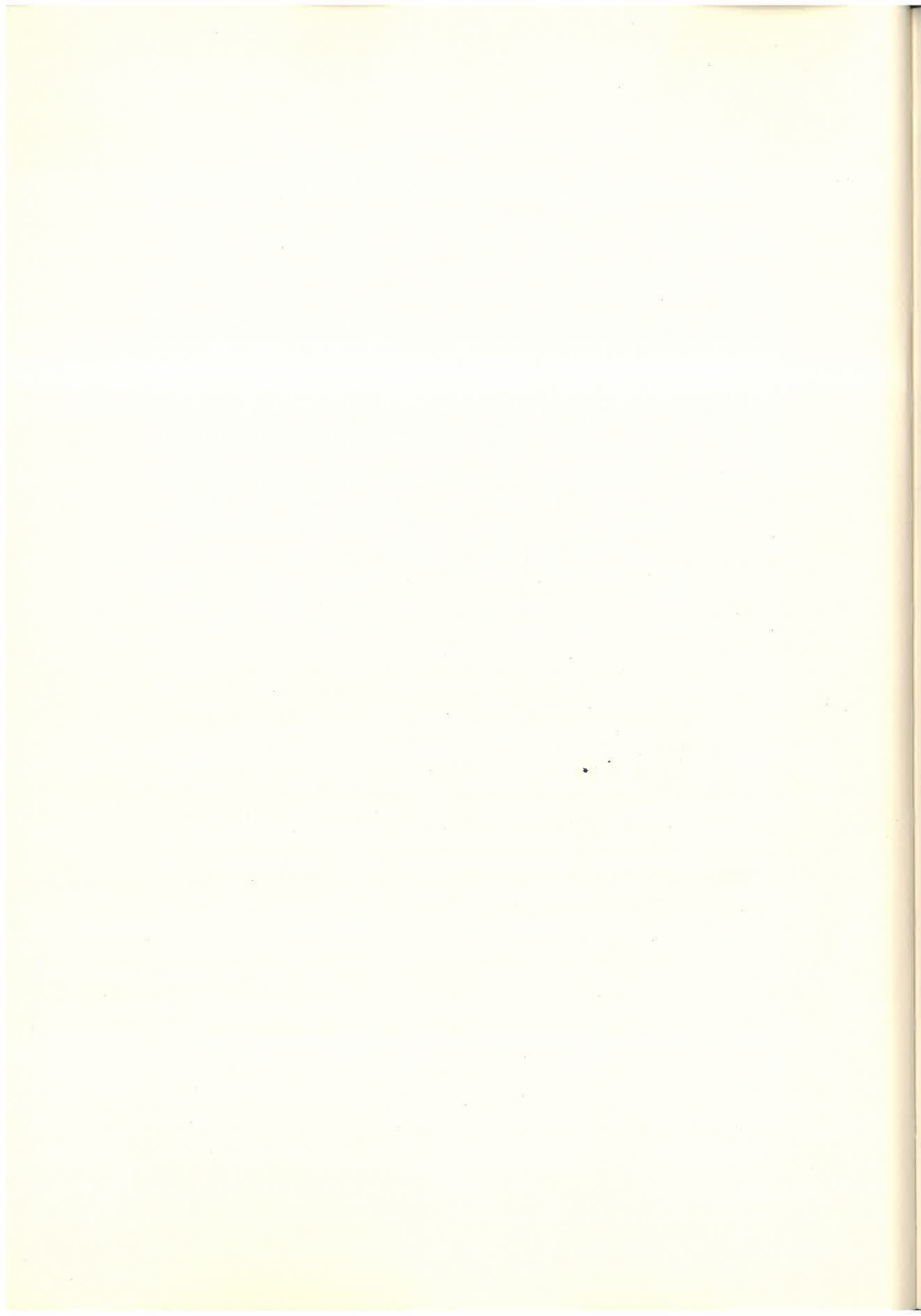
²² *Adversis sollemne tuis sperare secunda.*

²³ *Victoris Brenni non distulit Allia poenam,/ Samnis servitio foedera saeva luit,/ post multas Pyrrhum clades superata fugasti,/ flevit successus Hannibal ipse suos.*

²⁴ *Ergo age sacrilegae tandem cadat hostia gentis,/ submittant trepidi perfida colla Getae.*

²⁵ All'età veneranda di Roma Rutilio fa espressamente riferimento più avanti, vv. 135-136, dopo aver invitato Roma a non temere – lei sola tra tutti gli imperi che l'hanno preceduta e che hanno avuto una fine – i fusi delle Parche e a continuare, invece, a diffondere le sue *leges victuras* (altra allusione alla Vittoria che sempre accompagna tutto ciò che è romano) nei secoli a venire, che saranno *saecula Romana*, perché il suo impero non avrà mai fine.

²⁶ *Aug. Civ. 10, 32: Hebraea gente, cuius erat ipsa quodam modo sacrata res publica in prophetationem et praenuntiationem civitatis Dei.*



Antonio Garzya

Le vin dans la littérature médicale de l'Antiquité tardive et byzantine

Commençons par quelques avertissements d'ordre général pour rendre plus claire la démarche de cet exposé.

Primo. Nous admettons pour l'Antiquité tardive les limites chronologiques les plus larges, *grosso modo* de la fin du II^{me} au VII^{me} siècle.¹ Si l'on s'en tient, comme on le fait souvent, aux siècles IV^{me} – VI^{me}, on est obligé d'écarter des phénomènes trop intrinsèquement enchevêtrés pour être séparés. Une vision plus compréhensive permet en revanche de saisir la continuité et l'unité d'un processus se déroulant, en Orient et en Occident, des premiers siècles de l'Empire à la chute de Byzance.

Secondo. Nous adoptons une sorte de compromis entre diachronie et synchronie. Suivre le développement des phénomènes dans le temps aurait été sans doute la méthode préférable, mais elle est très difficile à mettre en pratique à cause de la superposition, la répétition, le croisement des thèmes. D'autre part, prendre le tout en un bloc indifférencié aurait fait tort à la réalité historique.

Tertio. Nous tenons à souligner que notre discours prend en considération presque exclusivement la littérature médicale en tant que telle. Il écarte intentionnellement toute autre source de connaissance des données médicales et nosologiques telle que documents publics ou privés, typika monastiques, témoignages occasionnels, etc.

* Il testo riprende la relazione presentata al Convegno Internazionale «Vin et santé en Grèce ancienne» (Paris-Rouen, 28-30 settembre 1998).

¹ Comme le fait, p. ex., avec son autorité, P. Brown, *The World of the Late Antiquity, AD 150-750*, London 1971.

L'on sait que le vin occupe une place de choix, théorique et pratique, tout au long de l'hellénisme. Il est à peine le cas de rappeler que le point de départ en littérature est encore une fois le *corpus* hippocratique, par exemple dans le traité *Du régime*,² mais les occurrences du terme οἶνος parsemées dans le *corpus* se comptent par centaines. Le *corpus* galénien occupe pareillement une place de première importance,³ bien qu'ici aussi le sujet soit traité plus épisodiquement que systématiquement. De vraies mines d'érudition médicale et pharmacologique rapportées au vin, des bassins collecteurs de la tradition précédente, sont Dioscoride et Soranos (des riches informations se trouvent aussi chez Athénée), et du côté latin Pline l'Ancien. En toute vraisemblance l'était aussi le très célèbre Asclépiade de Pruse (1^{er} siècle av. J.C.), le dernier des médecins atomistes, dont l'œuvre sur le vin est perdue et qui pour le dire avec Apulée, *primus ... vino reperit aegris opitulari, sed dando scilicet in tempore*.⁴

Une sorte de répertoire, inattendu pour ainsi dire, de la matière vinicole, en relation aussi avec la santé, se trouve dans cette curieuse encyclopédie botanico-agricole, très peu connue, que sont les *Géoponiques*, rédigée au X^{me} siècle sur des matériaux précédents: le livre VII^{me} est décrit par l'auteur comme une «exposition ordonnée de la variété des vins, en égard aussi à leur emploi thérapeutique, leur dégustation, leur transvasement, et à d'autres notions utiles». ⁵ Nous aurons l'occasion d'y revenir. Au contraire nous glissons sur la présence du vin dans la littérature chrétienne proprement dite. Non qu'elle soit dépourvue d'intérêt sous cet aspect, mais elle déborde un peu notre cadre, qui se veut surtout technique. Par ailleurs les instructions concernant les qualités et l'emploi du vin soit dans le Nouveau Testament (et déjà dans le Vieux; que l'on pense à un passage bien connu du Siracide⁶) soit chez les Pères de l'Église (de Basile à Jérôme, de Clément d'Alexandrie à Cassien) sont en général communes aux auteurs profanes.⁷

² II 52, al. Pour une vue d'ensemble cf. J. Jouanna, *Le vin et la médecine dans la Grèce ancienne*, «REG» (109), 1996, pp. 410-434; v. aussi J.-M. Jacques, *La conservation du vin à Pergame au II^e siècle après J.C.*, «REA» (98), 1996, pp. 173-185.

³ Cf. Jouanna, *art. cit.*, p. 411, 2.

⁴ Apul., *flor.* 19 = p. 39, 12 ss. H.

⁵ *geop.* VII, *proem.* = p. 186, 3 ss. B.

⁶ LXX, *Sirac.* 31, 25-30, où la doctrine, bien connue déjà chez Homère (*Od.* XXI 294) et destinée à devenir topique, des *oppositae qualitates* du vin sur le plan physiologique et moral, se trouve formulée très clairement.

⁷ Cf. A.V. Nazzaro, *Il vino nella cultura biblico-patristica*, «Vichiana» (5), 1994, pp. 203-224.

La réception en basse époque des sources anciennes auxquelles nous avons fait allusion, bien que fondée sur le principe de la compilation et à première vue répétitive, n'est pas du tout inerte. La sélection des données reçues, les ajouts, les modifications qui se rencontrent à tout bout de champ sont autant d'indices d'innovation et non pas de stagnation. Parfois l'innovation se présente sous forme de discussion approfondie, voire polémique.

Ainsi Stéphane commentateur de Galien (VI^{me} – VII^{me} siècle), à propos de la prescription du vin à des personnes courbaturées (τοὺς κεκοπωμένους), qui se lit dans le commentaire à la *Thérapeutique à Glaucôn*, approuve la mesure en raison de la capacité du vin de se transformer très rapidement en humeur (dans l'estomac) et en sang (dans le foie), mais il ajoute nombre de précisions, notamment en ce qui concerne la définition de la dose par rapport à la constitution dynamique du sujet, à son âge, à ses habitudes, ainsi qu'à la saison et à la contrée où l'on se trouve.⁸ Peu après le même auteur, en commentant la prescription de Galien de donner du vin en toute confiance à ceux qui souffrent d'insomnie, approuve parce que le vin a, à son avis, la propriété d'être humidifiant et laxatif, alors que l'insomnie est desséchante et constipante; toutefois – ajoute-t-il – il faut se mettre en garde contre le mal de tête, car le vin se transforme rapidement en vapeurs humides qui s'emparent de la partie souffrante en accroissant la douleur.⁹

Il va de soi que les connaissances érudites du médecin et son expérience pratique vont de pair. Alexandre de Tralles (VII^{me} siècle) ne manque pas de le souligner: «C'est au médecin d'estimer et de juger les situations de ce genre [il discute de l'emploi du vin chez les frénétiques]. En donnant toutes choses convenablement comme quantité, qualité, dose et temps, on

⁸ Steph., in *Gal. Ther. ad Glaucon*. I = I 262, 17-18. D. (...ἐν θέρει μὲν ἦττον, ἐν χειμῶνι δὲ πλείον, καὶ μᾶλλον ἐν Σκυθίᾳ πλείον, ἐν Αἰθιοπίᾳ δὲ ἦττον...; v. ps.-Al. *Aphr.*, *probl.* II 6,1); cf. Gal., *sect.* I 71, 10-20 K. L'idée que la prescription du vin doit tenir compte de la saison se retrouve dans ce produit typique de la littérature médicale byzantine d'usage courant que sont les calendriers de régime, celui d'Hiérophile bien connu (ed. Ideler, I 409-417) et beaucoup d'autres anonymes; cf. A. Garzya, *Diaetetica minima*, in *Il mandarino e il quotidiano. Saggi sulla letteratura tardoantica e bizantina*, «Saggi BIBLIOPOLIS» (14), Napoli 1985, pp. 301-315; R. Romano, *Contributo al testo del calendario dietetico di Ierofilo*, in Garzya-Jouanna, *I testi medici greci: tradizione e ecdotica*. Atti III Conv. Int. (Napoli, 15-18 ottobre 1997), «Colloctanea» (16), Napoli 1999, pp. 219-226.

⁹ Steph., *ibid.* = I 263, 33-264, 21 D. (... φυλακτέον δὲ μᾶλλον ἐπὶ τούτων κεφαλαλγίαν... οὐ μόνον ἐπὶ ἡγρυπνηκότων, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων, ἐφ' ὧν τὴν τοῦ οἴνου παραλαμβάνομεν πόσιν... ἐπὶ τῶν λυπηθέντων καὶ πεφροντικῶτων...).

dirige heureusement les problèmes de l'art médical et on arrive à une solution avantageuse». ¹⁰ Alexandre est en général très prudent dans ses prescriptions et remèdes; il prévoit différentes éventualités pour la même thérapie en pesant le pour et le contre; s'il propose une préparation de son cru, c'est après en avoir envisagé aussi d'autres. Le chapitre «Sur le vin» dans le traitement de la frénésie est exemplaire à ce point de vue: ¹¹

Il ne faut pas avoir peur non plus de donner du vin aux frénétiques, à condition qu'il ne soit pas plâtré (ἄγυψον), dans le cas où ils sont en proie à une insomnie persistante, où leurs forces sont affaiblies, où la fièvre a perdu de son intensité et de son ardeur, et où, par contre, les urines dénotent une certaine coction (πέψις). On le prescrira encore avec confiance à ceux qui, en bonne santé, aiment à boire fréquemment du vin et dont l'orifice (στόμα) de l'estomac est naturellement languissant et froid. Chez ces malades, ainsi que chez les déments (παρὰφρονοῦσι), une certaine quantité de vin est avantageuse si elle est modérée. Le vin change leurs tendances violentes et leurs allures farouches en bonnes dispositions; il amène le sommeil parce qu'il fait digérer plus rapidement l'alimentation et qu'il aide à sa circulation (ἀναδίδοσθαι) dans tout le corps.

Les sujets qui n'ont pas les hypocondres envahis par une inflammation extrêmement ardente, dont les forces sont affaiblies, doivent, dès le début, recevoir hardiment du vin, l'avantage qu'on en retirera sera plus grand que le dommage qu'on pourrait craindre.

Si la vigueur, qui ne s'était pas laissé abattre complètement, reparaît, il y a des moyens nombreux et variés de soulager les malades, mais s'ils vont en s'affaiblissant par suite de l'insomnie, toute la thérapeutique des médecins devient impuissante. Pesez donc l'inconvénient et le bénéfice probables du vin, et si les raisons de le permettre sont nombreuses, il faut l'accorder, sans vous soucier du désavantage, moins important, qu'il aura».

Avec son attitude à la fois critique et pragmatique devant ses choix Alexandre de Tralles ne fait que continuer d'une façon originale certains

¹⁰ Al. Trall., I 13 = I 527, 17-19. La traduction, et il en sera ainsi dans la suite, est tirée de F. Brunet, *Œuvres médicales d'Alexandre de Tralles le dernier auteur classique des grands médecins de l'antiquité*, Paris 1937 (II, 176). Alexandre, Caelius Aurélianus et peu d'autres sont les auteurs les plus cités dans ce qui va suivre, et cela en raison de l'étendue et du caractère systématique de leurs exposés. Comme ce travail ne se veut pas un répertoire, mais vise à brosser des lignes de tendance, il faut se garder de croire que chez d'autres auteurs (Paul d'Égine, Aétios, etc.) n'ayant pas reçu la même attention dans son économie ne se retrouvent pas des détails mentionnés ici, à l'occasion dans un développement plus riche et mieux argumenté.

¹¹ Al. Trall., I 13 = I 525, 25-526, 16 P.

aspects de la tradition, telle que la représente, par exemple, le méthodique Soranos (début du II^{me} siècle après J.C.), surtout dans son grand ouvrage d'étiologie pathologique latinisée par Caelius Aurelianus (V^{me} siècle), où il prend maintes fois position, à l'occasion avec véhémence, contre l'autorité d'autres médecins ou, le cas échéant, se limite à une évaluation comparative des possibilités.¹²

Essayons maintenant un triage de la masse des données, qui est énorme, pour en présenter un cadre sélectif, mais dans une certaine mesure cohérent.

Les critères de la classification des vins à laquelle on aboutit à partir des auteurs les plus importants peuvent s'articuler sous les rubriques suivantes:

- Couleurs mises en cause: les plus fréquentes sont le blanc (λευκός), le noir (μέλας), le rouge (ερυθρός), aussi le jaunâtre ou paillé (ξανθός ou κίρρος), et chacune est censée posséder certaines vertus thérapeutiques; on en trouve un aperçu, par exemple, chez Oribase qui reprend largement Galien;¹³ les auteurs des siècles suivants en dépendent plus ou moins;¹⁴ parfois quelqu'un ajoute quelque chose, par exemple un Anonyme *De alimentis* publié par Ideler connaît aussi un vin ρούσιος¹⁵ « rougeâtre » (ou « rosé »?).
- Odeur: le vin peut avoir un parfum à lui, en relation à son lieu d'origine ou à la nature du cépage¹⁶ ou bien à un traitement dont il ait été l'objet;¹⁷ un vin parfumé peut être conseillé dans certaines thérapies, mais avec prudence.¹⁸
- Nature: les propriétés traditionnelles de base, telles qu'elles se trouvent re-

¹² Cf. Cael. Aur., *cel. pass.* I 144 ss. = I 108 ss. B. (contre Thémison de Laodicée, un méthodique lui aussi); II 211 ss. = 272, 23 ss. (pro et contre dans le choix entre différents vins pour le traitement des 'cardiaques'); *tard. pass.* I 179 = I 536, 24 ss. B. (*inania experimenta* contre la manie faits par l'atomiste Asclépiade de Pruse et son disciple Tite, et par Thémison); cf. aussi *cel. pass.* I 165 = 112, 31 (critiquant ce dernier pour la quantité de vin donnée aux frénétiques *sine ulla ratione*); etc.

¹³ Orib., *coll. med.* V 6 = I 121 ss. (*praes.* 123 s.) R.; cf. aussi Psell., *med.* II 234 ss. = *car. m.* 9 W.

¹⁴ P. ex. Ioh. Act., *de spir. an.* II 8 = I 369, 20 s. Id. ne mentionne que trois couleurs (λευκός, κίρρος, ερυθρός), comme le font Diosc., *mat. med.* V 6, 6, 2 W. et Paul. Nic., 62, 29; 20, 30; 53, 14 Ier. B., qui connaissent le λευκός, le κίρρος, et le μέλας; les *Géoponiques* seulement deux (λευκός, μέλας; VIII 19 s. B.).

¹⁵ *an. de al.* 19 = II 166, 29 Id.

¹⁶ Cf. *lex. Suid.*, s.v. άνθοσμίας (= I 224, 25 s. A.) ή από τόπου Άνθοσμίου ή από εΐδους άμπέλου. Le bouquet du vin se dit aussi εΐοσμία, εΐωδία.

¹⁷ Cf., p. ex., *geop.* VII 20 (οΐνον εΐοσμον καΐ ήδόν ποιήσαι) = p. 206, 10 ss. B.

¹⁸ Cf. Cael. Aurel., *cel. pass.* I 96 = p. 76, 2 B. (*non nimii odoris*) à propos de la frénésie; cf. aussi *an., de al.* 31 = II 270, 6 s. Id.

cueillies, par exemple, chez Dioscoride,¹⁹ reviennent régulièrement chez les médecins byzantins: ἀπαλός («léger»), ἀσθηρός («pur et sec»), γλυκός («doux»), στρυφνός («âcre»); la terminologie latine inclut, entre autres, *asper*, *levis* et *tenuis*, *durus*, *austerus* et *hypausterus*.²⁰ Oribase²¹ parle aussi de vin παχύς («dense»), λεπτός («clair»), δριμύς ou στρυφνός («âcre»), Paul d'Égine²² de στύφων («âpre») et de γλυκάζων («sucré»), l'Anonymus Parisinus de ἡδός («suave») à côté de γλυκός, de μαλακός («délicat») à côté de ἀπαλός, de στυπτικός à côté de στυφών;²³ naturellement deux propriétés peuvent être réunies en modifiant les effets de la boisson: l'ἀσθηρός peut être μέλας, λεύκος, κίρρος,²⁴ etc.; l'ἔρυθρός παχύς,²⁵ et ainsi de suite.

- Age: c'est un autre élément dont on tient compte; Symeon Seth (XI^{me} siècle), par exemple, parle de vin παλαιός, νέος, μέσος.²⁶
- Origine: beaucoup d'espèces de vins présentes dans les catalogues canoniques que l'on dresse à partir d'Hippocrate, suivi par Galien, Dioscoride, Athénée, Pline l'Ancien, etc., continuent d'être appréciées des siècles durant, avec des variations en positif ou en négatif sur lesquelles il n'est pas le cas de s'étendre ici; un auteur très bien informé tel que Alexandre de Tralles connaît comme lieux d'origine les localités ou régions suivantes: l'Adriatique, Aminée, Ariusium, Ascalon, Attique, Béryte, Bithynie, Bruttium, Campanie, Cnide, Crète, Falerne, Italie, Gaza, Laodicée, Mendésie, Palma en Calabre (c'est-à-dire l'ager *Palmensis* de Pline, *n.h.* III 18), Sabine, Samos, Sarepte, Scythopolis, Thèbes, Tyr; certains vins, censés avoir des propriétés analogues, se trouvent plusieurs fois associés: par exemple, dans le traitement de l'inflammation des reins Alexandre a recours soit à la crème d'orge accompagnée du vin doux de Crète ou de Laodicée ou de Scythopolis, soit à l'eau miellée (hydromel) ou aux vins de Cnide, de Sarepte, de Tyr.²⁷

Le vin est normalement produit par le jus de raisin, pur ou mélangé avec de l'eau, douce ou marine,²⁸ mais il y a aussi maintes préparations

¹⁹ Diosc., *mat. med.* V 6 W.

²⁰ Cael. Aurel., *tard. pass.* V 136 = II 936, 15 B., *cel. pass.* II 81 = I 180, 29; *tard. pass.* II 211 = I 674, 16, *cel. pass.* III 204 = I 412, 7, *tard. pass.* III 35 = II 698, 27 (*asperiori vino utendum* [dans les affections de l'estomac], *quod Graeci hypausteron vocant*).

²¹ Orib., *coll. med.* V, 6.

²² V 45, 1 = II 33, 14, VI 56, 1 = II 97, 5 H.

²³ *an. Par.* 30, 3, 10 (1, 3, 7, al.); 32, 3, 16 (4, 3, 6); 42, 3, 2 (41, 3, 10) G.

²⁴ Orib., *l. cit.*

²⁵ Sym. Seth, *synt.* 15 = p. 75, 22 L.

²⁶ Sym. Seth, *l. cit.*

²⁷ Al. Trall., XI 2 = II 483 s. P.

²⁸ Cf. Orib., *coll. med.* V 6 = I 121, 23 R. (οἶνος ὕδατώδης), *an. Par.* 22, 3, 17 G. (ὑδαρής), Diosc., *mat. med.* V 6, 6, 3 W. (τεθαλασσωμένος).

pour servir à la thérapie. Les *Géoponiques* énumèrent une vingtaine de ces οίνων ὑγιεινῶν σκευασία, chacune avec son indication:²⁹ aux roses (οἶνος ῥοδίτης), à l'aneth (ἀνηθίτης), à l'anis (ἀνισίτης), aux poires (ἀπίτης), à l'asarum (άσαρίτης), au pouliot (γληχωνίτης), au laurier (δαφνίτης), au fenouil (μαραθίτης), à la conyze (κονυξίτης), de verjus (ἀμφακίτης), au persil sauvage (πετροσελινίτης), à la rue (πηγανίτης), au fenugrec (τηλίτης), à l'hysope (ὑσσωπίτης), à l'ache (σελινίτης), aux coings (δὰ μήλων), à l'ellébore noir (οἶνος καθαρτικός), au thym (...γυνακὶ κατασπάσαι γάλα), aux grenades (πρὸς δυσεντερίας), à l'absinthe (ἀψινθίτης). Il s'agit en général de parfumer le vin d'une certaine manière (il y avait aussi un vin à la violette, οἶνος ἴατος)³⁰ mais il y a aussi des préparations, tels les très usités κονδίτα,³¹ plus compliquées, où entrent plusieurs ingrédients. Une place à part occupent des vins spéciaux, comme le ῥητινίτης, connu déjà par Dioscoride et qui dégouta l'évêque Liutprand de Crémone à la table impériale lors de sa visite à Constantinople;³² le ῥεκεντάτος, un apéritif glacé qu'Alexandre de Tralles attribue aux Romains;³³ le vinaigre, dont les préparations et les indications sont multiples.³⁴

Venons-en maintenant à un aperçu rapide des formes sous lesquelles le vin est employé par nos médecins.

Comme boisson avant tout, cela va de soi. À l'état pur (ἄκρατος/ *meracum*), ce qui peut avoir des contre-indications,³⁵ où, le plus souvent, mélangé à d'autres substances, comme nous avons vu plus haut; chambré

²⁹ *geop.* VIII 1 ss = p. 216 ss. B. L'auteur tient à préciser (VIII 1) que ce genre de σκευασία ἔστι... οὐδὲν φαρμακῶδες ἔχουσα, ἀλλὰ ἀπλουστάτη et que δεῖ δὲ ἕκαστον τῶν εἰρημένων εἰδῶν κόπτειν, καὶ ἐνδεσμεῖν παννίῳ, καὶ ἐμβάλλειν τῷ οἴνῳ κατὰ τὸν ὑποτεταγμένον τρόπον.

³⁰ Cf. Al. Trall., XI 1 = II 473, 8 s. P.

³¹ Cf. *geop.* VIII 31 = p. 225, 18 ss. B.; Al. Trall., XI 1 = II 469, 15 ss. P. (le κονδίτον νεφριτικόν connu aussi par Oribase, *coll. med.* 62, 8 s. = IV 266 s. R). Une recette de κονδίτον se trouve attribuée à un Démocrite dans les *Géoponiques* (VIII 31 = p. 225, 18ss. B.): πεπέρεως πεπλυμένου καὶ ἐψυγμένου καὶ τετριμμένου ἐπιμελῶς γράμματα ἢ μέλιτος Ἀττικῆς ἔστω. ἄ οἶνου παλαιοῦ καὶ λευκοῦ ξέστας δ' ἢ ε'.

³² Cf. Diosc., *mat. med.* V 34, 24, 23 W. et Liudpr., *leg.* 13 = p. 183, 16 Beck. *Cur, quaeso, non aegrotarent, quibus erat potus pro optimo vino salsugo...?*

³³ Al. Trall., XII = II 513, 22 P.

³⁴ Cf., entre beaucoup d'autres, *geop.* VIII 32-42 = pp. 226-230 B. (ἄξος δίχα οἴνου, ἄξος γλυκύ, δριμύ, πεπεράτον, σκιλλιτικόν etc.); *an. Par.* 31, 3, 15 s. G. (σκόλλινον ἄξος, ἄξυμέλι); Sym. Seth, *synt.* 16 = p. 78, 13-80, 3 L.

³⁵ P. ex. chez Al. Trall., XII = II 513, 16 P.

ou chaud ou rafraîchi;³⁶ bu à volonté ou selon les doses rigoureusement fixées dans les recettes. Parmi les autres remèdes où le vin peut entrer nous mentionnons les suivants, en ajoutant de règle une ou deux des indications possibles à titre d'exemple:

- électuaire: préparation, dans la cure du catarrhe, à base de graines de lin, de sésame grillé et d'autres ingrédients; pour la phtisie, à base de vin de scille maritime;³⁷
- teinture: à introduire dans les narines pour la cure du catarrhe, à base de myrrhe et encens réduits en poudre fine et incorporés à du vin et à de l'huile vieille;³⁸
- apéritif: le meilleur pour les coliques par refroidissement des humeurs est, d'après Alexandre de Tralles, le vin aromatique (κονδύτων), suivi par le vin à l'ache, ou à l'anis, ou à la livèche (λιβυστικάτος) ou au citron, ou au mastig;³⁹ pour la jaunisse on prescrit une décoction de serpolet, absinthe, jus de chicorée;⁴⁰
- collutoire: en stomatologie racine d'euphorbe (ou résine ou noix de galle) cuite dans le vin;⁴¹
- collyre: dans la thérapeutique oculaire le vin est très fréquent pour ses effets adoucissants ou calmants ou astringents; un des collyres ainsi dits «d'un jour» particulièrement célèbre était connu comme «collyre au vin» et se composait de minéral de cuivre brûlé, calamine, suc de pavot, safran, myrrhe, gomme, le tout mêlé à du vin de Mendésie;⁴²
- instillation: pour les vers dans les oreilles ellébore blanc dans du vin;⁴³
- gargarisme: avec du vin nouveau (scybelite ou protropos), ou bien avec du blanc doux, chaud, pour soigner le catarrhe;⁴⁴
- pastille et pillule: Alexandre de Tralles se vante d'avoir préparé des τροχίσκοι pour arrêter les gangrènes dysentériques «dont la puissance et les ef-

³⁶ Alexandre de Tralles, par exemple (XI 1 = 473, 8 P.), conseille aux calculeux de boire au milieu du repas du vin rafraîchi/ ψυχθείς (ou de l'eau ou du ροσάτος ou de l'ἵατος) et dans le traitement de la strangurie par refroidissement du vin chaud (XI 3 = II 487, 12 P.); l'Anonyme de Paris donne pour la boulimie du vin dans l'eau chaude (11.3, 2 G.).

³⁷ Cf. Cael. Aur., *tard. pass.* II 100 = I 604, 5 ss.; 207 = 670, 19 B.

³⁸ *an. Par.*, 28, 3, 7 G.

³⁹ Al. Trall., VIII 2 = II 341, 15 ss. P.

⁴⁰ *an. Par.*, 33, 3, 17 G.

⁴¹ Theoph. Nonn., 107 = p. 332 Bern. (ex Aet., VIII 25); 121 = 364 B. δυνωδία στόματος (cf. aussi 110 = 339 προφυλακτικά ὀδονταλγίας).

⁴² Al. Trall., II = II 17, 22 ss. P. Un aperçu d'ensemble important sur le vin en ophtalmologie se trouve chez Aétios, VII 7 = p. 259 s. O.

⁴³ Theoph. Nonn., 87 = p. 290 Bern.

⁴⁴ *an. Par.* 28, 3, 8 G.; cf. Cael. Aur., *tard. pass.* V 121 = II 926, 16 s. B.

fets – dit-il – sont un objet d'étonnement pour beaucoup d'excellents médecins» (opium, chaux vive, fleurs de balaustier – ou grenadier sauvage –, jus de cistinelle, cendre de papyrus, le tout pulvérisé et laissé macérer dans du vin d'Aminée ou de myrte ou de palmier pendant quarante jours, puis réduit en pastilles à avaler pulvérisées dans du bon vin);⁴⁵ le même auteur prépare différentes καταπότια pour les podagres et aussi, dans un cas, pour d'autres malades ayant nécessité d'un relâchement du ventre (aloès et d'autres substances préparées dans du vin de rose);⁴⁶

- solution pour le bain: Aétius et Théophane Nonnos Chrysobalantès donnent une recette à base de farine de vesce et d'autre céréales mélangée avec du vin, à diluer dans le bain pour la cosmétique faciale;⁴⁷
- clystère: avec des ingrédients végétaux mélangés à du vin à la verveine (βουνίτος?) pour la phtiriasis sans fièvre;⁴⁸
- bain de siège: pour les hémorroïdes anales, à base de vin pur et sec dans lequel ont été cuits ensemble du myrte avec des roses ou une branche d'olivier ou des mûres sauvages ou des grenades; pour le ténésme, à base de vin chaud additionné d'eau (le même, mélangé à des blancs d'oeuf et à du vin de rose sera injecté par clystère);⁴⁹
- onguent: contre la dysenterie, à base de sumac, huile d'olives vertes, etc., dans du vin de myrte; contre la podagre, à base d'huile vieille, baies de cyprès, fenugrec, guimauve fraîche, etc, préparé dans du vin d'Ascalon (c'est l'onguent dit «au lierre»);⁵⁰
- massage: avec du vin après le bain pour les cachectiques;⁵¹
- cataplasme, embrocation, emplâtre: faute de vin de myrte, on emploie le vin de Tyr ou de Sarepte pour y cuire la farine d'orge base d'un cataplasme (ἐπίπλασμα) contre le choléra; celui d'Ariusium, uni à du miel et à de l'huile de henné, sert à la cuisson de la rue, du cumin, etc., pour une embrocation (*embrocha*) contre la dysenterie hépatique; du vin pur et sec compte parmi les nombreux ingrédients de l'emplâtre (ἐπίθεμα) à l'oenanthe et de celui dit Polyarchion (μάλαγμα), très cités tous les deux, le premier contre le choléra, le second contre un grand nombre de malaises.⁵²

⁴⁵ Al. Trall., IX 3 = II 427, 3 ss. P.

⁴⁶ Al. Trall., XII = II 567, 23 ss. P.

⁴⁷ Theoph. Nonn., 106 = p. 330 s. Bern. (qui vult οἶνον loco ὕδατι codd. Aet.) tiré d'Aétios, VIII 6 = p.408, 6 ss. O.

⁴⁸ Cael. Aur., *tard. pass.* IV 52 = II 802, 18 s. B. (*ex vino bunito «...Wein, der mit Erdkastanien zubereitet worden ist» Pape*).

⁴⁹ *an. Par.* 38, 3, 3; 238, 3, 8 G.

⁵⁰ Al. Trall., X 3 = II 437, 1 ss.; XII = II 537, 29 ss. P.

⁵¹ *an. Par.*, 44, 3, 3 G.

⁵² Al. Trall., VIII 2 = II 327, 10 ss. IX 2 = 413, 1 ss. (lat.) VIII 1 = II 327, 20 ss. VII 8 = 301, 6 ss. P.

Qu'il soit employé comme simple boisson ou comme élément d'une préparation, le vin a grande importance et dans l'usage quotidien et en présence de réalités pathologiques.

Un témoignage non suspect peut bien illustrer le premier point. Durant le siège de Thessalonique par les Normands en 1185 les habitants se trouvèrent en grande détresse. L'évêque Eustathe dans son impressionnant récit allègue comme preuve de leur condition le fait qu'il ne virent du pain frais ni ne sentirent l'odeur du vin huit jours durant, et que dans la suite leur fut administré par gouttes (κατὰ σπράγγα) un vin qui ne méritait pas ce nom (ψευδώνυμος).⁵³

Le vin comme remède est présent dans presque toute la littérature médicale prise ici en considération. À côté des innombrables indications particulières on rencontre de succinctes vues d'ensemble, où les vertus fondamentales du vin et leur efficacité sont mises en rapport avec la constitution du malade, le plus souvent selon le principe de l'opposition. Par exemple, Oribase dit que les tempéraments chauds demandent de l'eau plutôt que du vin, et que si le vin s'avère nécessaire, il doit être «léger» (λεπτός) et «modérément pur et sec» (μετρίως ἀύστηρός), car «les vins aqueux et légers stimulent la miction et fournissent très peu de nourriture»; un vin doux et épais par contre réchauffe, passe lentement et par conséquent «non seulement ne désobstrue pas les parties obstruées, mais il les obstrue davantage, devenant ainsi fort nuisible à un foie souffrant, et surtout s'il y ait inflammation ou squirre»; encore, «... à ceux qui ont besoin de recouvrer les forces il faut ordonner de boire les vins doux, et surtout s'ils n'aient aucune gêne au foie, à la rate, aux reins; à ceux qui ont accumulé dans les veines de l'humeur épaisse sont utiles les vins légers, à ceux qui ont accumulé des humeurs froides le sont les aigres et vieux, mais non pas les froids». ⁵⁴ Parfois c'est l'abstinence du vin qui était conseillée, soit pour des raisons traditionnelles d'ordre moral⁵⁵ soit pour l'incompatibilité thérapeutique (p. ex. Oribase défend les vins blancs aux hypocondriaques, à ceux qui ont une bile amère, aux fiévreux; il défend en

⁵³ Eustath. *Thess.*, de *Thess. capta* = p. 110, 24 ss. Kyriak.

⁵⁴ Cf. Orib., *coll. med.* V 6, 8 s., 13 s., 28 = I 122, 19-23, 29 ss.; 124, 16-21 R. (qui dépend largement de Galien); v. aussi Psell., *med.* 233 s., 708 ss., 717 = *car.* 9 W.; Sym. Seth., *synt.* 16 = p. 75 ss. L.

⁵⁵ D'origine pythagoricienne ou chrétienne; cf. respectivement Psell., *enc. in matr.* 25, 1615 (et U. Criscuolo, éd. Naples 1989, *ad l.*) et Basil., *hom.* 14 [*in ebriosos*] = PG XXXVI 443 ss., qui blâme surtout l'ἀμετρία dans l'οἶνοποσία.

général les vins trop vieux ou très jeunes; etc.).⁵⁶ On fait aussi attention à l'ivresse: des mesures adéquates permettent de boire beaucoup sans s'enivrer (p. ex. en mangeant des amandes amères) ou de sortir de l'ivresse quand on y entre (p. ex. en buvant du vinaigre, en mangeant du raifort ou des gâteaux au miel ou des graines de mauve, ou bien en lisant des anciens récits).⁵⁷

Donner un tableau quelque peu complet et raisonné des affections dans le traitement desquelles intervient le vin serait ici impossible. Nous nous bornons à une énumération tout à fait schématique, accompagnée, dans les notes, d'une indication très sélective des sources.

- Tête et cerveau (céphalalgie et céphalée, frénésie, manie, parésie, apoplexie, épilepsie, mélancolie, paralysie);⁵⁸
- thérapeutique oculaire (douleur, inflammation, hypopions, etc.);⁵⁹
- affections des oreilles (inflammation à l'intérieur, otite, vers dans les oreilles) et des régions parotidiennes;⁶⁰
- mal aux dents;⁶¹
- affections de la cavité orale (odeur fétide de la bouche, lèvres gercées);⁶²
- affections angineuses et pulmonaires (angine, toux, humeurs visqueuses et épaisses contenues dans le poumon, refroidissements en hiver, trachéite, ca-

⁵⁶ Cf. Orib., *coll. med.* V 6, 15-17 = I 123, 6 ss.; 34 = 125, 11 ss. R.

⁵⁷ Cf. *geop.* VII 31.33 = p. 211 s. B. (v. aussi Theoph. Nonn., 15 = p. 79 s. Bern.); le chapitre 34 = 212 s. énumère les possibles facteurs de l'ivresse outre le vin: entre autres l'eau – εἰ καὶ παράδοξον ἀκούσαι – et les bières – τὰ ἀπὸ σίτου καὶ τῶν κριθῶν γινόμενα πόματα, οἷς μάλιστα κέχρηται οἱ βάρβαροι –; il dit aussi que les vieillards, en tant que κατεψυγμένοι, s'enivrent plus facilement que les jeunes, les femmes, διὰ τὴν κρᾶσιν, moins facilement que les hommes. D'un 'vin pour les vieillards' parle Avicenne (X^c – XI^c s.), I 3, 3 (trad. lat. éd. Venise 1608, f. 187): «De vino senum. Vinum eius melius est vetus rubeum ut urinam provocet et calefaciat simul. A novo autem et albo vino sibi caveant; nisi se post comestionem balneaverint et sitia habuerint. Tunc enim dabitur eis vinum album et subtile pauci nutrimenti, ideo ut sit loco aquae. Ab illo vero, quod ex vinis est dulce et oppilativum sibi caveant».

⁵⁸ Al. Trall., I 10 = I 483, 1 ss. et I 1 = 489 s. P., *an. Par.*, 5, 3, 12 G. (céphalalgie et céphalée); Al. Trall., I 13 = I 525 s. P., *Cael. Aur., cael. pass.* I 141 ss. = I 102 ss., 88.96 = 72 ss., 165.183 = 114.124 B. (frénésie); *Cael. Aur., tard. pass.* 166 = I 528, 14 ss. B. (manie); I 16 = I 585, 7 ss. B., *an. Par.*, 21, 3, 5 G. (parésie); *an. Par.*, 4, 3, 6, G. (apoplexie); Al. Trall., I 15 = I 543 s. P. (épilepsie); Al. Trall., I 17 = I 601 P. (mélancolie); *an. Par.*, 21, 3, 5 G. (paralysie).

⁵⁹ Al. Trall., II = II 45, 5 (amblyopie); 27, 8 ss. (douleur); 53, 25 ss. et 65, 9 ss. (hypopions); 60 s. (anthrax).

⁶⁰ *geop.* VIII 8 = p. 218, 1 ss., 12, 6 = 357, 4 ss., 29, 9 = 377, 14 ss. (otalgie) B.; Al. Trall. III 3 = II 97, 12 ss. P., Theoph. Nonn., 87 = p. 291 Bern. (vers dans les oreilles); Al. Trall., III 7 = II 107 s. P. (affections parotidiennes).

⁶¹ Theoph. Nonn., 110 = p. 338 Bern.

⁶² Theoph. Nonn., 107 = p. 332 s., 121 = p. 364; 116 = p. 352 s. Bern.

- tarrhe, phtisie et empyème);⁶³
- pleurésie;⁶⁴
 - affections du cardia (faim canine, boulimie, anorexie, syncope);⁶⁵
 - affections gastriques (dilatation ou inflammation des hypocondres et de l'estomac, cardialgie, éructations);⁶⁶
 - affections abdominales (lienterie, dysenterie, coliques, ténésme, diarrhée et choléra);⁶⁷
 - affections hépatiques (obstruction du foie, jaunisse, hydrophobie, hydropisie);⁶⁸
 - affections de la rate (cirrhose);⁶⁹
 - affections des organes génito-urinaires (inflammation des reins, strangurie, diabète, gonorrhée, hystérie des femmes);⁷⁰
 - hémorroïdes anales;⁷¹
 - podagre, sciatique.⁷²

Il y a aussi beaucoup d'autres cas mineurs d'emploi du vin, parmi lesquels les suivants méritent quelque attention: états fiévreux,⁷³ cachexie,⁷⁴

⁶³ Al. Trall., IV = II 131, 1 ss. P. (angine); Al. Trall., V 4 = II 161 s. 169 s. P., Orib., *coll. med.* V 5, 5 = I 122, 5 ss. R. (toux et expectoration); *geop.* VII 10 = p. 195, 5 s. B. (refroidissement); Paul Nic., 37, 8 ss. Ier. B., Theoph. Nonn., 126 = p. 392 s. Bern. (trachéite); Paul Nic., 38, 20 s. Ier. B. (catarrhe); Al. Trall. V 6 = II 225, 3 ss. P., Theoph. Nonn., 128 = p. 400 s. Bern. (phtisie, etc.).

⁶⁴ Al. Trall., VI = II 237, 3 P.; *geop.* VIII 2 = p. 216, 17 s. B.; Theoph. Nonn., 129 = p. 405 s. Bern.

⁶⁵ Al. Trall., VII 1 = II 247, 16 ss. et 23 ss. P. (faim canine par refroidissement et par échauffement); Al. Trall. VII 2 = II 251, 23 ss. P. (boulimie); Al. Trall., VII 3 = II 261, 24 ss. P. (anorexie); Cael. Aur., *tard. pass.* III 95 = II 736, 9 ss. B. (atrophie); *an. Par.*, 10, 3, 14 G., Theoph. Nonn., 134 = p. 423 s. Bern. (syncope du cardia).

⁶⁶ Al. Trall., VII 8 = II 295, 11, *geop.* VIII 16.21, 4 XII 13, 4 = p. 219, 10 ss., 221, 9 ss., 358, 2 ss. B. (hypocondres et estomac); Paul Nic., 56, 14 ss. (cardia); *geop.* VIII 16 cit. (éructation).

⁶⁷ *an. Par.*, 41, 5, 11, 10, 5 G. (lienterie); *geop.* VIII 20 = p. 220, 13 ss. B., Al. Trall., IX 3 = II 421, 18 ss.; 427, 17 ss.; 433, 23 ss.; 437, 6 ss. P., *an. Par.*, 43, 8, 21; 10, 28 G. (dysenterie); Al. Trall., VIII 2 = II 340, 9 ss. 14 ss. P. (coliques); *an. Par.*, 46, 7 ss., 16 ss. G. (ténésme); Al. Trall., VIII = II 325 ss. P., Paul Nic., 64, 11 ss. Ier. B. (*caeliaci*).

⁶⁸ Al. Trall., IX 1 = II 393, 5 ss., 16 ss.; 395, 2 ss.; 2 = 407, 9 ss., 411, 2 ss.; 413, 4 ss. P., *geop.* VIII 6 = p. 217 10 ss. B., *an. Par.*, 32, 16, 17 G. (affections du foie); *geop.* XII 22, 7; 26, 2 = p. 371.2; 374, 14 B. (jaunisse); Al. Trall., X = II 457, 4 ss., Paul Nic., 61, 49 s. Ier. B. (hydropisie).

⁶⁹ Paul Nic., 60, 39 Ier. B., *an. Par.*, 36, 6, 9 ss. G.

⁷⁰ Al. Trall., IX 1 = II 467, 14 ss.; 469, 14 ss.; 473, 7 ss.; 483 s., Cael. Aur., *tard. pass.* IV 4, 69 = II 894, 18 ss. B. (néphrite, vessie); 3 = II 487, 1 ss. (strangurie); Al. Trall., XI 6 = II 495, 3 ss. P. (diabète); Al. Trall., XI 7 = II 497, 21 ss. P. (pertes séminales); *geop.* VIII 8 = p. 218, 5 B. (hystérie).

⁷¹ *an. Par.*, 38, 3, 3; 39, 4, 17 ss. G.

⁷² Al. Trall., XII = II 513, 19 ss.; 539, 11; 571, 2 P. (podagre); *an. Par.*, 503, 16 G. (goutte).

⁷³ Al. Trall., *febr.* 1 = p. 299 s.; 3 = p. 333 s.; 7 = p. 419 P.

⁷⁴ *an. Par.*, 44, 3, 7 G.; Cael. Aur., *tard. pass.* III 82.88 = II 728, 9 s.; 932, 4 ss. B.

débilitation et épuisement,⁷⁵ ulcères,⁷⁶ vers intestinaux,⁷⁷ engelures,⁷⁸ antidotes contre les serpents,⁷⁹ la déjà mentionnée stimulation de la fonction lactifère,⁸⁰ et, pour finir, cosmétiques pour faire briller le teint et pour noircir ou blondir les cheveux,⁸¹ et améthysta.⁸²

⁷⁵ *an. Par.*, 14, 3, 16.22 s., 6.22 ss. G; *geop.* VIII 9 = p. 218, 7. Il est à signaler que parmi les extraits d'Abū G 'afar (X^m siècle) traduits en grec le n° 45 (Περὶ ἔρωτος, éd. Daremberg - Ruelle, *Rufus*, App. IV, p. 583) présente le vin, sous l'autorité de Rufus, comme un tonique de l'âme, comme le μέγιστον φάρμακον τῶν φοβουμένων καὶ ἐρώντων.

⁷⁶ Theoph. Nonn., 86 = p. 288, 1 ss. Bern.

⁷⁷ *geop.* VIII 21, 4 = p. 221, 11 s. B.

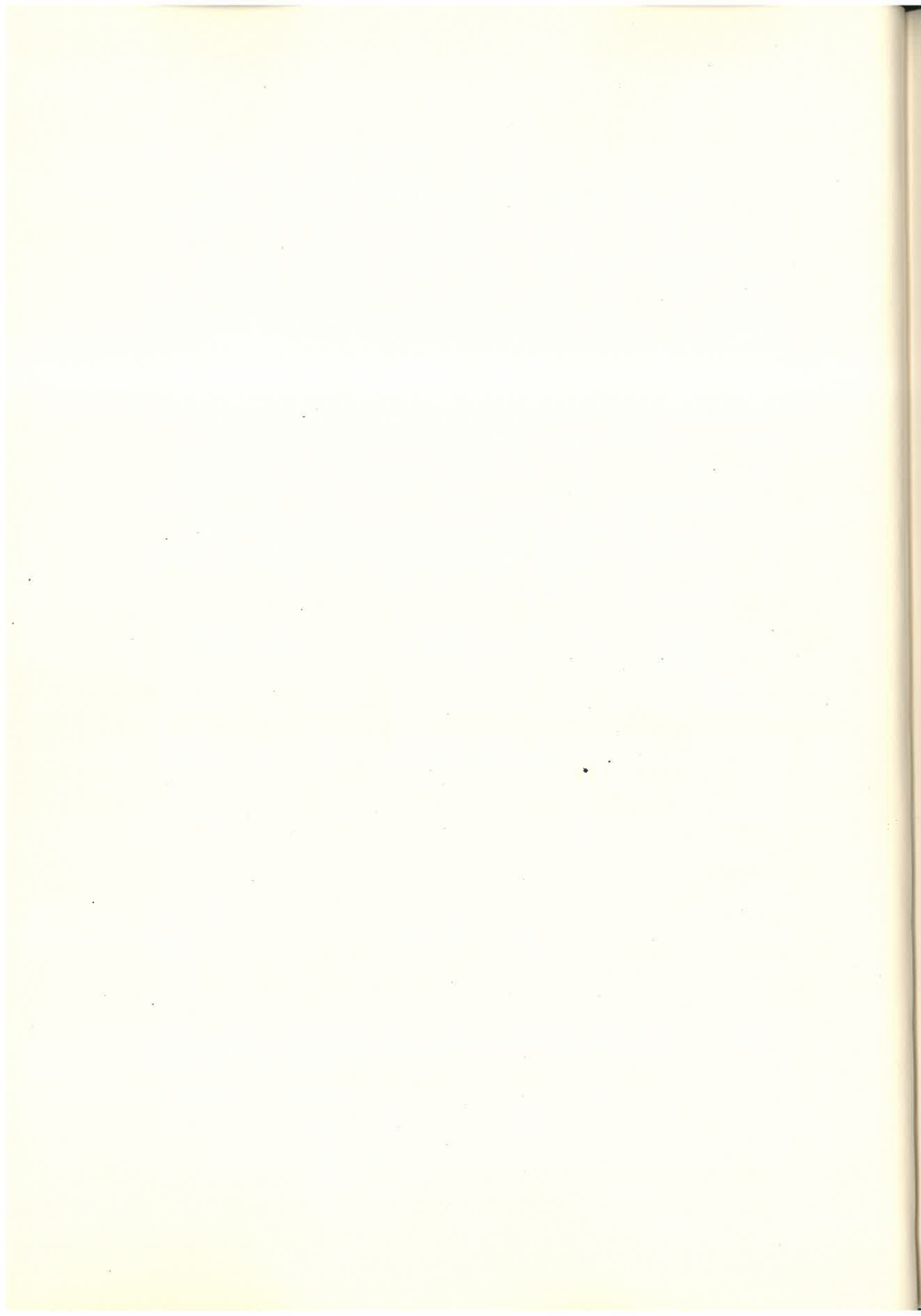
⁷⁸ Paul. Nic., 131, 228, 6 s. Ier. B.

⁷⁹ *geop.* VIII 7 = p. 217, 15 s. B.

⁸⁰ *geop.* VIII 19 = p. 220, 6 ss. B.

⁸¹ Theoph. Nonn., 106 = p. 330, 3 ss. Bern.; Al. Trall., I 3 = I 453, 4 ss. P., Theoph. Nonn., 2 = p. 22, 1 ss. Bern.; Al. Trall., I 3 = I 455, 14 ss. P.; Theoph. Nonn. 3 = p. 26, 1 ss. Bern.

⁸² Theoph. Nonn., 15 = p. 70 s. Bern.; cf. *geop.* VII 33 = p. 212 ss. Bern.



Rossana Perri

Per l'edizione critica delle *Satire* di Luigi Alamanni

1. La tradizione

Luigi Alamanni¹ scrisse (probabilmente tra il 1524 e il 1527) tredici satire in terza rima,² che apparvero per la prima volta nel primo dei due

* Questo lavoro è tratto dalla mia Tesi di Laurea *Le «Satire» di Luigi Alamanni. Edizione critica*, discussa il 6 maggio 1999 con il dott. Francesco Bausi presso l'Università degli Studi della Calabria.

¹ La bibliografia su Luigi Alamanni è piuttosto scarna. Ad eccezione della monografia dell'Hauvette (*Un exilé florentin à la cour de France au XVI^e siècle. Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son oeuvre*, Paris 1903) che resta a tutt'oggi il lavoro più completo per quanto riguarda la vita e le opere dell'Alamanni, gli altri sono tutti articoli o brevi saggi relativi ad aspetti particolari della sua produzione. Tra questi, comunque, va ricordato il capitolo che Pietro Floriani dedica all'Alamanni all'interno del suo volume *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma 1988, pp. 95-123, in cui si traccia un quadro generale delle satire alamanniane, a livello soprattutto contenutistico, ma nulla si dice sulla situazione testuale dei componimenti.

² Tra gli umanisti italiani del '400 solo alcuni scrissero satire latine in esametri, tra cui Lorenzo Lippi (autore di cinque satire dedicate a Lorenzo de' Medici; la sua raccolta fu completata nel 1485). Prima di lui troviamo il veneziano Gregorio Correr, che può essere considerato il primo umanista autore di un *Liber Satyrarum* (1430 circa). Segue il famoso *Satyrarum opus* di Francesco Filelfo; ricordiamo ancora le satire del bolognese Paracleto Malvezzi, scritte sotto il pontificato di Paolo II (1464-1471), e circa nello stesso periodo le otto satire di Gaspare Tribraço, dedicate a Borso d'Este. Su questi autori si veda J. Ijsewijn, *Laurentii Lippi Collensis Satyre V ad Laurentium Medicem*, «Humanistica Lovaniensia» XXVII, 1978, p. 18. Anche il ferrarese Tito Vespasiano Strozzi fu autore di satire in latino (*Sermonum liber*). Alamanni intraprende la strada del genere satirico, in volgare, per il quale esisteva già nel '400 una tradizione che, partendo dal capitolo in terza rima, approderà alla satira vera e propria. In quest'ambito vanno menzionate la *Satira* di Niccolò Lelio Cosmico, la *Satyra* di Marcello Filosseno e le *Satire* di Antonio Vinciguerra (il cui *corpus* è quello quantitativamente maggiore). Sul Vinciguerra si rimanda in particolare a A. Della Torre, *Di Antonio Vinciguerra e delle sue Satire*, Rocca San Casciano 1902; B. Beffa, *Antonio Vinciguerra Cronico, segretario della Serenissima e letterato*, Berna-Francoforte 1975.

volumi di *Opere toscane di Luigi Alamanni al Christianissimo Re Francesco primo*, stampati a Lione presso l'editore Grifio tra il 1532 e il 1533.³ Questo è un dato di rilevante importanza, dal momento che il poeta vivente si assume la responsabilità dell'edizione a stampa, a differenza di quanto accade per le *Satire* dell'Ariosto (modello principale di quelle alamanniane), pubblicate postume nel 1534.

Le *Satire* dell'Alamanni hanno attraversato due fasi redazionali: la prima, manoscritta, rappresentata dal codice Magliabechiano VII.676 conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (e da altri due codici che però contengono solo alcune satire); la seconda, a stampa, rappresentata dalla *editio princeps* di Lione. Il codice Magliabechiano, che d'ora in poi contrassegneremo con la sigla *F*, fu copiato ad Avignone nel 1528 da Giovan Maria di Leonardo di Benedetto Strozzi,⁴ contiene dodici satire e rappresenta, tra l'altro, la più antica testimonianza nota della produzione satirica alamanniana. *F* contiene una scelta di poesie di Luigi Alamanni (tra cui salmi, sonetti, madrigali, stanze, ecc.), una lettera dell'Alamanni a Bernardo Altoviti, datata 1526, e appunto le dodici satire, nel seguente ordine:

- 1) Satira I *Da che stolti pensier, fra quanti inganni;*
- 2) Satira II *Mai non vo' più cantar com'io solia;*
- 3) Satira III *Hor m'odia il mondo in noi medesmo et teme;*⁵
- 4) Satira IV *Carco forse talhor di sdegno amico;*
- 5) Satira V *Poscia che andar collo invescato piede;*
- 6) Satira VI *Quant'hor sia lunge al buon costume antico;*
- 7) Satira VII *Per quantunque dolor m'astringa il core;*
- 8) Satira VIII a Giuliano Buonaccorsi thesauriere di Provenza *Quanto più il mondo d'ogn'intorno guardo;*
- 9) Satira IX all'Illustriss.^{mo} Massimiano Sforza *Poscia che lunge voi lasciando vidi;*
- 10) Satira X *Beato quel che in solitarie rive;*
- 11) Satira XI a Thommaso Sartini *Io vi dirò poi che udir vi cale;*
- 12) Satira XII *O Santo vecchio a cui del ciel le chiavi.*

³ Le *Opere Toscane* furono stampate «con privilegi di Clemente VII per incredibile che possa sembrare, e di Francesco I». Cfr. G. Mazzacurati, *1528-1532: Luigi Alamanni tra la piazza e la corte*, in Id., *Rinascimento in transito*, Roma 1996, p. 101.

⁴ Questo si evince dalla sottoscrizione apposta a c.77 r dello stesso manoscritto: «Finiscono li Salmj, Satyre, Sonettj, Barzelette, Mandrigali/ et Stanze composte da Luigi/ Alamanni et copiate per Gio/ van Maria di Lionardo di/ Benedetto Strozzi in Av/ ignone nello Anno/ MDXXViii».

⁵ noi *F*] un *F*¹ *F*² (quest'ultima è sicuramente la lezione giusta).

All'inizio del codice *F* si legge una nota assai interessante: «Il primo libro di Satyre di L. A.»: questo lascerebbe presupporre che potesse esserci un secondo libro di satire, andato perduto, o che forse esso fosse stato semplicemente progettato dall'autore, ma mai composto.

Gli altri due testimoni, anch'essi cinquecenteschi, a cui si accennava sopra, sono più precisamente i codd. II.VIII.27 (già Magl. VII.677) e il Magliabechiano VII.675 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, siglati da noi rispettivamente *F*¹ e *F*². *F*¹ contiene un'antologia di poesia cinquecentesca (tra cui lo stesso Alamanni, Francesco Berni, Palla Strozzi, ecc.) e dell'Alamanni le *Elegie*, la tragedia *Antigone*, la canzone *Poi che 'l fero destin del mondo ha tolto* e le satire *Carco forse tal hor di sdegnio amico*, *Chi vuol veder quant'è caduca e frale*, *Or m'odia il mondo in un medesimo et teme*. *F*² contiene invece una scelta di poesie dell'Alamanni, adespote, fra cui le satire *Or m'odia il mondo in un medesimo et teme* e *Carco forse tal'hor di sdegnio amico*. È evidente che *F* rappresenti il testimone principale e il più importante, dal momento che contiene tutte le satire.⁶

Sono dodici anche le satire date alla stampa.⁷ L'*editio princeps* le riporta nel seguente ordine:

- 1) Satira I *Tra che stolti pensier', tra quanti 'nganni*;
- 2) Satira II *Mai non vo' più cantar com'io solia*;
- 3) Satira III a Messer Antonio Brucioli *Carco forse talhor di sdegnio amico*;

⁶ Per la descrizione dei mss., cfr. G. Mazzatinti-F. Pintor, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. XIII, Forlì 1905-1906, p. 141, relativamente ai manoscritti *F* ed *F*², e vol. XI, Forlì 1901, p. 231, relativamente al manoscritto *F*¹.

⁷ Le stampe relative al primo secolo di diffusione, ovvero le cinquecentine successive all'*editio princeps* di Lione, sono risultate, da un esame accurato, identiche ad essa. Se ne dà, pertanto, solo l'elenco: 1) *Opere Toscane*, Firenze 1532, vol. I. Le satire sono alle pp. 357-418; 2) *Opere Toscane*, Venezia 1542. Le satire sono alle pp. 354-414; 3) *Le satire di M. Lodovico Ariosto et del S. Luigi Alamanni*, Venezia 1554. La stampa contiene anche le *Corretioni et annotationi* di Girolamo Ruscelli. Le satire sono alle pp. 73-135; 4) *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino*, Venezia 1560. La stampa contiene anche un *Discorso in materia della satira* del Sansovino. Le satire sono alle pp. 51-82. L'antologia fu ristampata altre due volte, nel 1563 e nel 1583; 5) *Satire di cinque poeti illustri, Ariosto, F. Sansovino, E. Bentivoglio, Alamanni, Lodovico Paterno*, Venezia 1565. La stampa contiene anche una *Lettera del Paterno, dove si discorre della latina et toscana satira: et s'insegnano alcuni avvertimenti necessarii intorno allo scrivere delle moderne satire*. Contiene quattro satire dell'Alamanni: A Tommaso Guadagni, Ad Alessandra Seristori, A Giuliano Buonaccorsi, A Tommaso Sertini (ff. 55v-62r), corrispondenti rispettivamente alle satire IX, VI, VII, X della *princeps*.

- 4) Satira IV ad Albizo del Bene *Poscia ch'andar con lo 'nvescato piede*;⁸
- 5) Satira V a Monsignore Reverendissimo de Soderini vescovo di Santes *Perch'io sovente già vi vidi acceso*;
- 6) Satira VI all'Alessandra Serristora consorte carissima *Per quantunque dolor m'astringa 'l core*;
- 7) Satira VII a Giuliano Buonaccorsi thesauriere di Provenza *Quanto più 'l mondo d'ogni 'ntorno guardo*;⁹
- 8) Satira VIII all'illustrissimo conte Haniballe di Nuvolarà *Poscia che lunge voi lasciando vidi*;¹⁰
- 9) Satira IX a Thommaso Guadagni *Se con gli occhi del ver guardasse bene*;¹¹
- 10) Satira X a Thommaso Sertini *Io vi dirò poi che d'udir vi cale*;¹²
- 11) Satira XI per la morte di Lodovico Alamanni *Chi desia di veder come sia frale*;
- 12) Satira XII et ultima *Hor mi minaccia il mondo et m'odia et teme*.

Se si pongono a confronto il codice *F* e la stampa (sigla *L*), due sono i

⁸ Albizo apparteneva alla famiglia Del Bene, nota soprattutto per l'attività commerciale; abitò a Parigi, dove morì il 6 gennaio del 1563. Sposò Lucrezia Cavalcanti, una della dame di Caterina de' Medici, e godette del favore del re Enrico II, grazie al quale divenne generale e sovrintendente delle finanze. Cfr. E. Picot, *Les Italiens en France au XVI^e siecle*, Roma 1995 (rist. anast. dell'edizione originale, Bordeaux 1918), p. 90 e nota.

⁹ Giuliano fu nominato dal re Francesco I (prima del 1530) tesoriere di Provenza (incarico che mantenne fino al 1538). Essendo il cassiere dei mercanti fiorentini, di cui conservava il tesoro in Provenza, aiutò nel 1529 la patria con prestiti di denaro. Giuliano era parente di Alessandro Buonaccorsi, fatto decapitare da Cosimo de' Medici con l'accusa di rubare i denari pubblici. Cfr. Picot, *Les Italiens en France* cit., p. 114, e Bernardo Segni, *Storie fiorentine*, lib. XI.

¹⁰ Il dedicatario è Annibale Gonzaga, conte di Novellara, una località presso Reggio Emilia. Passò verso il 1535 al servizio della Francia. Cfr. Picot, *Les Italiens en France* cit., p. 31. Nel ms. Magliabechiano VII.676 la satira, come si è visto, ha un altro dedicatario: si tratta di Massimiano Sforza, forse identificabile con Massimiliano Sforza (n. 1493 - m. Parigi 1530), figlio di Ludovico il Moro. Vissuto alla corte imperiale dopo la rovina del padre (1499), nel 1512 ottenne il ducato di Milano, riconquistato ai Francesi; il congresso di Mantova glielo riconfermò. Dopo l'infausta battaglia di Marignano, arresosi (14 ottobre 1515), si ritirò a vivere in Francia, dove morì nel 1530 (prima della stampa delle *Opere toscane*, dunque, ma dopo la trascrizione del Magl. VII.676, avvenuta, come abbiamo detto, nel 1528). Forse proprio a causa della sua morte, dunque, l'Alamanni decise di assegnare la satira VIII, nella stampa, a un altro dedicatario.

¹¹ Appartenente alla nobile famiglia fiorentina dei Guadagni, Tommaso era un banchiere assai noto. Nacque nel 1454 in Savoia; dopo essere stato condotto dal padre a Firenze nel 1463, qualche anno più tardi si trasferì a Lione e qui iniziò i suoi affari, fondando una banca e incrementando notevolmente il patrimonio paterno. Prestò perfino al re (di cui era consigliere) notevoli somme di denaro, e fu considerato l'uomo più ricco del suo tempo, tanto è vero che si usava dire (quasi una sorta di proverbio): «ricco come un Guadagni». Alla fine della sua vita, Tommaso si ritirò ad Avignone, dove morì nel 1533. Cfr. Picot, *Les Italiens en France* cit., pp. 79-80.

¹² Tommaso Sertini fu banchiere e umanista. Come il Guadagni si stabilì a Lione, dove portò avanti i suoi affari. Cfr. *ibidem*, p. 101.

particolari che emergono immediatamente:

1) la satira X del codice, corrispondente alla satira IX della stampa,¹³ ha (rispetto a quella) un *incipit* diverso. In *F* la satira non ha destinatario e comincia con il verso *Beato quel che in solitarie rive*, che corrisponde al v. 13 nella stampa, in cui la satira è indirizzata invece a Tommaso Guadagni; dunque la decisione, sopravvenuta in séguito, di assegnarle un dedicatario, spiega l'aggiunta da parte dell'Alamanni dei versi iniziali (dodici, per la precisione), con i quali giustificare la dedica («Se con gli occhi del ver guardasse bene,/ Charo mio Thommasin...»).

2) manca nella stampa, rispetto al codice, la satira *O Santo Vecchio a cui del ciel le chiavi* (XII del ms.), e c'è invece, come undicesima, la satira in morte del fratello di Luigi, Lodovico Alamanni. Questa satira, tra l'altro incompleta (lo dimostra il fatto che, alla fine, la rima in *ale* è ripetuta una sola volta: cfr. i vv. 133-135: «Né l'ingegnoso Dedalo tal cura/ Pose, fuggendo, a fabbricar quell'*ale*/ In cui già vinta si chiamò natura»),¹⁴ contiene una violenta invettiva contro il papato,¹⁵ e proprio questo potrebbe essere stato il motivo che indusse l'Alamanni ad escluderla dalla stampa, per sfuggire in qualche modo ad eventuali ritorsioni contro la sua persona, o forse anche per ragioni di opportunità politica (legate alla figura del suo protettore Francesco I).¹⁶ Le *Satire* a quel punto rimanevano

¹³ Ecco il quadro completo (offerto da Floriani nel suo saggio *Il modello ariostesco* cit., p. 121, nota 15) della diversa numerazione delle *Satire* nella stampa delle *Opere Toscane* (sigla *L*) e nel cod. Magl. VII.676 (sigla *F*): I (*L, F*); II (*L, F*); III (*L, F IV*); IV (*L, F V*); V (*L, F VI*); VI (*L, F VII*); VII (*L, F VIII*); VIII (*L, F* manca); XII (*L, F III*); XIII (*L* manca, *F XII*).

¹⁴ La satira è incompleta, non mutila, poiché in questa sezione del ms. non si è verificata alcuna caduta di carte.

¹⁵ Nel 1532, quando l'Alamanni pubblicò le *Satire*, il papa era Clemente VII, ossia Giulio de' Medici, figlio naturale, poi legittimato, di Giuliano di Piero. Fu eletto papa (nel 1523) con l'appoggio di Carlo V. Tentò di ottenere un equilibrio tra Francia e Spagna, che si contendevano l'egemonia in Italia ed in Europa. Ma il suo avvicinamento a Francesco I di Francia, soprattutto dopo la vittoria di Carlo V a Pavia (1525) e il trattato di Madrid (1526), provocò l'assalto e il celebre sacco di Roma (1527). Riaccostatosi a Carlo V (pace di Barcellona, 1529), lo incoronò a Bologna nel 1530, ottenendone l'aiuto militare contro Firenze ribellatasi ai Medici; ciò nonostante riprese subito la politica filofrancese, suggellata dal matrimonio di Caterina de' Medici con Enrico, figlio di Francesco I (1533).

¹⁶ Probabilmente, infatti, dopo la stipula della Lega di Cognac (1526) tra Francesco I, il papa ed il re d'Inghilterra, l'Alamanni ritenne preferibile eliminare una satira contro il papato, essendo divenuto il pontefice alleato del sovrano francese. La satira *O Santo Vecchio* potrebbe dunque risalire agli anni 1522-25, quando prima Adriano VI e poi Clemente VII condussero una politica filo-imperiale; e forse l'Alamanni non la portò mai a termine proprio a causa della mutata situazione politica internazionale. Oppure fu il riavvicinamento alla Francia sancito dalla conclusione del matrimonio fra Enrico e Caterina de' Medici (vedi la nota precedente) ad indurre l'Alamanni a mettere da parte questa satira nell'imminenza della stampa.

undici, e probabilmente il poeta, per ritornare nuovamente al numero 'canonico' di dodici componimenti, inserì nella stampa la satira in morte del fratello; questa, tuttavia, non è propriamente una satira, ma piuttosto un compianto funebre, dai toni più elegiaci che satirici. Forse i versi scritti per il fratello costituivano un componimento autonomo dell'Alamanni, che fu poi indotto ad inserirli nella stampa di Lione semplicemente per colmare il vuoto provocato dall'esclusione della satira *O Santo Vecchio*.¹⁷

L'unica edizione moderna delle *Satire* dell'Alamanni è quella a cura di Pietro Raffaelli, compresa all'interno del volume di *Versi e prose* di Luigi Alamanni, stampato per Felice Le Monnier in Firenze nel 1859. Si tratta, a giudizio di tutti, di un'edizione infida. Il Raffaelli pare aver utilizzato solo i testimoni *F* ed *L*, ignorando *F*¹ ed *F*². Egli, inoltre, non adotta criteri precisi: non fa alcuna distinzione fra prima fase redazionale (rappresentata dal ms. *F*) e seconda fase redazionale (rappresentata dalla stampa *L*) delle *Satire*; e mescola semplicemente le due redazioni, attingendo ora a questa ora a quella, lasciandosi guidare esclusivamente dal suo gusto personale. Infine, pone le *Satire* in un ordine di successione del tutto arbitrario, senza considerare né la prima né la seconda redazione, e corregge il testo in modo altrettanto arbitrario ogni qual volta lo reputa opportuno.

2. Preliminari a un'edizione critica

Per quanto concerne le due redazioni delle *Satire*, bisogna sottolineare che *L* sembrerebbe rappresentare la redazione definitiva, poichè l'Alamanni era vivente al momento della stampa, e poichè questa (posteriore

¹⁷ Fratello di Luigi, Ludovico nacque nel 1488 e morì nel 1526. Nel 1518-19, per incarico del Papa e della città di Firenze, fu ambasciatore presso il Lautrec; nel 1520 priore; nel 1524 capitano a Borgo San Sepolcro. È autore di un *Discorso* (datato 25 novembre 1516) indirizzato a Lorenzo de' Medici, su come rafforzare la posizione dei Medici in Firenze. È possibile che egli saltuariamente frequentasse gli Orti Oricellari; comunque manteneva rapporti epistolari con il Machiavelli. Cfr. R. von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al principato. Storia e coscienza politica*, trad. it. Torino 1970, pp. 71-72. Il fatto che questo componimento manchi nel codice è da imputarsi dunque, probabilmente, non al fatto che non fosse stato ancora scritto (dal momento che Ludovico morì nel 1526, e il codice fu copiato nel 1528), ma al fatto che non fosse ritenuto dal poeta una vera e propria satira. Questo, comunque, fu già osservato nel '500; cfr., infatti, le *Annotazioni di Girolamo Ruscelli sopra le satire dell'Ariosto e dell'Alamanni*, in *Le Satire di M. Lodovico Ariosto et del S. Luigi Alamanni* cit., pp. 143-144: «Nelle Satire del S. Luigi Alamanni sono alcuni che non lodino il chiamar Satire alcune d'esse, che non contengono veruna cosa satirica, come quella ove piange la morte del fratello, et qualche altra che ve ne è [...]».

al ms. *F*, che, come si è già detto, reca la data del 1528) vide la luce in Francia, dove l'Alamanni risiedeva in quel periodo.

Invece, *F* trasmette una redazione anteriore del testo: in *F*, infatti, innanzitutto l'ordine delle *Satire* è diverso; poi manca, rispetto ad *L*, la satira XI, e c'è invece (come dodicesima) la satira *O Santo Vecchio*, che è assente in *L*; infine, *L* presenta, rispetto ad *F*, varianti non solo formali, ma anche sostanziali, e da attribuire verosimilmente all'autore. I due testimoni completi *F* ed *L* sono, dunque, indipendenti; tuttavia è possibile riscontrare alcuni errori comuni ad entrambi:

1) *volgan* anziché *volgon* a I, 89:

Questi, ond'ogni altro di quaggiù s'allumi,
Volgan l'antiche et le moderne carte,
 Et son gli altri tra lor vili ombre et fumi.

2) *vita* anziché *morte* a V, 135 (errore polare):

Ov'è 'l gran vecchio ch'anchor teme et ama
 La Gallia e 'l Latio, che sgombrando l'oro
 Da *vita* in luce libertà richiama?¹⁸

3) *rendo* anziché *rende* a VIII, 81:

Così tenuto son pregiato et charo,
 Non perch'io doni, ché 'l poter m'è tolto,
 Ma falso immaginar mi *rendo* chiaro.

O si ammettono tre errori poligenetici (infatti, trasmettendo due redazioni diverse, *F* ed *L* non possono essere imparentati, né sembra possibile ipotizzare una qualche forma di contaminazione); o si suppone che tali errori risalgono all'autore, e non siano stati da lui individuati e corretti neppure durante l'allestimento della seconda redazione dell'opera; oppure si

¹⁸ Cfr. Petrarca, *Trionfo della Fama*, I, prima redazione, vv. 52-54: «Vidi 'l vittorioso e gran Camillo/ sgombrar l'oro, menar la spada a cerco,/ e riportarne il perduto vessillo» («riportarne il perduto vessillo» = 'richiamare la libertà dalla morte alla vita'). Cito i versi del Petrarca dall'edizione dei *Triumphs* a cura di M. Ariani, Milano 1988. Questi versi petrarcheschi sono riecheggianti dall'Alamanni anche nella satira XII, 58-60 (vedi oltre, n. 21).

tenta con ogni mezzo di salvare le lezioni dei testimoni, considerandole buone. Ma l'unica lezione difendibile è, forse, quella di I, 89, dove *volgan* può considerarsi, secondo l'uso toscano, un presente indicativo (come *teman* = *temon* a XII, 140: «Stimansi ricchi, ma non son, coloro/ Che *teman* del vicin l'armata mano,/ Riccha sempre che vuol d'altrui thesoro»); mentre negli altri due luoghi (V, 135 e VIII, 81) la lezione pare decisamente errata.¹⁹ Sarebbe opportuno, quindi, considerando possibile la poligenesi di tali errori in *F* ed *L*, correggere soltanto in questi due ultimi casi, sostituendo *vita* a *morte* di V, 135, e *rende* a *rendo* di VIII, 81.

Per quanto riguarda i testimoni parziali *F*¹ ed *F*², si può asserire che siano imparentati e che appartengano alla medesima famiglia di *F*. Lo confermano, ad esempio, i luoghi seguenti, nei quali le lezioni di *F*, *F*¹ ed *F*² si contrappongono a quelle del solo *L*:

III, 92: *Et nel tempo avvenir, più che si soglia,/ Non devete temer che thema man-*
che,/ Tanto ci fia da dir, pur ch'altri voglia L (Et per quanto hor più ch'altra volta
soglia F¹; Et per questo hor più ch'altra volta soglia F F²);

III, 106: *Et ben se 'l sa chi vede 'l mondo scemo/ D'ogni antica virtù, ripien di ra-*
gnie,/ Ond'i cor cinti et le trist'alme havemo L (sente F F¹ F²);

XII, 14: *Io non cerco odio in voi, ma i santi rami/ Del biondo Apollo, onde pro-*
metto et giuro/ Che tal farò che tutto 'l mondo m'ami L (ond'io F F¹ F²);

XII, 26: *Vivi; et, perdendo, non colpar la sorte,/ Ma pensa pur ch'ogni tuo mal che*
viene/ Tu stessa il faccia, e 'l ben Fortuna apporte L (sol F F¹ F²);

XII, 63: *Tu ch'hai più del saper disegni et voglie,/ Altero Venitian, di me sicuro/*
Sia, ché 'l mio legnio homai le vele accoglie L (sarte F F¹ F²).

Anche *F*¹ e *F*², dunque, sono, come *F*, testimoni della prima redazione delle *Satire*. Anche della satira *Chi vuol veder quanti'è caduca e frale* (tra-

¹⁹ Per quanto riguarda V, 135, Letterio Cassata mi suggerisce un'ipotesi alternativa: quella di considerare il *da* non preposizione, ma voce del verbo *dare* (*dà vita*). In tal caso, il verso sarebbe da leggere e da interpretare nel modo seguente: 'dà vita, in luce libertà richiama' ('dà vita [alla repubblica romana] e richiama in luce la libertà'; oppure: 'dà vita [alla libertà] e la richiama in luce'). L'ipotesi potrebbe essere avvalorata dal parallelismo con la terzina successiva (vv. 136-138: «Ove i buon' Fabi, che sì salda fôro/ Nel suo patrio terren muraglia et schermo,/ Ch'a lui vita donâr morendo loro?»), dove, al v. 138, ricorre l'espressione *vita donâr*; ma la soluzione sembra più ingegnosa che plausibile, e, anche alla luce della fonte petrarchesca di questi versi, l'emendazione appare necessaria.

smessa solo da *L* e *F¹*, *F¹* testimonia una redazione diversa rispetto a quella della stampa, e dunque - presumibilmente - anteriore ad essa.²⁰

Da correggere sicuramente, sulla base dei manoscritti, sono invece i seguenti errori di *L*:

III, 64 quato *L* (da correggersi in *quanto*): «Básta saper *quato* più val la fronte/
Del pescie che 'ntro 'l Po purga ogni sale,/ Et sia tanto miglior, quanto più monte»
(quanto *F F¹ F²*);

VII, 14 'tendo *L* (da correggersi in 'ntende): «Se non mi 'tendo ogni huom com'io
vorrei,/ Ben mi 'ntendo io, che la cortese mano/ Senti' sì larga a' gran' bisogni
miei» ('ntendo *F*);

IX, 43 novar *L* (da correggersi in *trovar*): «Non teme di *novar* l'impio lavoro,/ Tra
le vivande, di cicuta et toscò,/ Da chi cerchi 'l suo regnio o 'l suo thesoro» (trovar
F);

XII, 59 loro *L* (da scrivere *l'oro*): «Quanta men saria pena, o buon Cammillo,
Sgombrar *loro* a costor, le ricche spoglie/ Et riportarne 'l perduto vessillo» (l'oro
F F¹ F²);²¹

XII, 187 che *L* (da correggersi in *chi*): «Hor per altro sentier nel ciel s'ascende:/
Non chi si pente, ma si monda et scarca/ *Che* la mano al pastor con l'oro stende»
(chi *F F¹ F²*).

Una corretta edizione critica delle *Satire*, dunque, dovrebbe fondarsi sull'*editio princeps* (ossia la stampa di Lione), *L*.

La satira *O Santo Vecchio* (dal momento che essa è testimoniata dal solo manoscritto *F*), dovrebbe invece essere edita a parte, in appendice alle altre satire, seguendo il testo dell'unico testimone (*F*) e correggendo gli errori evidenti. Al v. 35, la lezione *ir armerggiar* (vv. 34-36: «Anzi, ciascun di posseder s'ingegna/ Per poi *ir armerggiar* questo et quel loco,/ Levando al sommo la vil gente indegna») non convince. Sarebbe forse opportuno correggere, accogliendo, in questo caso, la congettura del

²⁰ Si vedano ad es. le seguenti varianti: v. 1 Chi desia di veder come sia frale *L*] Chi vuol veder quant'è caduca et frale *F¹*; v. 14 Et qui vedrà quanti del vero l'ombra *L*] Ivi vedrà quanti e del vero l'ombra *F¹*; v. 147 Dal furore inhuman di genti estrane *L*] Dal barbaro furor di gente strane *F¹*; v. 159 Ch'avrò sempre compagni fin ch'io muoia *L*] Ch'avrò compagni fin che 'l corpo muoia *F¹*.

²¹ Per la fonte petrarchesca di questi versi, vedi sopra, n. 18.

Raffaelli (*tiranneggiar*), poiché l'uso transitivo di *armeggiare* (nel senso di 'combattere', 'battagliare') non è attestato. Inoltre, 'tiranneggiare' è più congruente al contesto. Questi, infatti, i vv. 22-39:

Cercan per tutte vie terre et tesoro:
 Non per ornarsi delle sante fronde
 Di quercie antica o d'honorato alloro;
 Non per haver per cui più larga abbonde
 L'accesa carità dal divo esempio
 In quei che al mondo povertate asconde;
 Non per alzar nel tuo sacrato tempio,
 O per donare a chi vilmente nega
 Il gran nome christian dovuto scempio;
 Non per nutrir chi giorno et notte prega
 Il comun redemptor, che pio divegna
 Di chi peccando al sentier manco piega.
 Anzi, ciascun di posseder s'ingegna
 Per poi *tiranneggiar* questo et quel loco,
 Levando al sommo la vil gente indegna;
 Per accender con quelle eterno foco
 Intra ' regi et signor', che mai non mora,
 Ogni danno che vien prendendo in gioco.

Pierluigi Pellini

La logica paradossale dell'estetismo di Gautier Analisi del *Vello d'oro*

Il vello d'oro ha la sorte paradossale di essere, fra i racconti di Théophile Gautier, uno dei più frequentemente citati e uno dei più raramente analizzati. Affronta alcuni dei temi fondamentali che caratterizzano l'immaginario del suo autore, e dunque offre paralleli appropriati a testi più famosi (*Mademoiselle de Maupin*, innanzitutto); d'altra parte, è irriducibile a ogni schema interpretativo prefabbricato.¹

La trama si riassume in poche righe: Tiburce, giovane esteta coltissimo e disincantato, per molti versi simile al d'Albert del romanzo maggiore, e non privo di connotati autobiografici, non più soddisfatto dell'uni-

* *Il vello d'oro* (*La Toison d'or*, 1839) è citato da Th. Gautier, *Oeuvres*, a cura di P. Tortonese, Paris 1995 (eccellente l'introduzione che Tortonese premette al volume). Le traduzioni sono mie (ma cfr. anche Th. Gautier, *Il vello d'oro e altri racconti*, a cura di L. Binni, Firenze 1993). Questo saggio è parte di un'ampia ricerca sul tema del quadro vivente nella letteratura ottocentesca, i cui primi risultati sono un volume sul «Capolavoro sconosciuto» di Balzac (*Generi, ideologie, dettagli*, Lecce 1999), e i seguenti articoli: *Il tema del quadro animato nei racconti di Nathaniel Hawthorne*, «Il Ponte», maggio 1998; *Camillo Boito, Luigi Capuana e il tema fantastico del quadro animato*, di prossima pubblicazione su «Problemi»; *Un'incursione di Pirandello nel fantastico*, in uscita sul «Ponte», maggio 1999. Un altro saggio su Gautier, complementare al presente, sarà compreso nel numero del 1999 della rivista udinese «Il bianco e il nero» (*Temî del fantastico e strategie intertestuali nella «Caffettiera» di Théophile Gautier*).

¹ Forse per questo gli studiosi hanno evitato di affrontarlo analiticamente. Non esiste nessun lavoro specifico dedicato a questo racconto lungo, apparso per la prima volta nel 1839 sulla «Presse». A parte il capitoletto, non molto approfondito, che gli dedica C. Laurich nel suo volume sul 'romanzo del pittore' in Francia (*Der französische Malerroman*, Salzburg 1983); e un saggio, poco convincente, di M. Eigeldinger, che, fra l'altro, vede nel quadro – *La discesa dalla croce* di Rubens! – una *mise en abyme* (*L'Inscription de l'oeuvre plastique dans les récits de Gautier*, nel vol. II di AA.VV., *Théophile Gautier. L'Art et l'artiste*, supplemento del «Bulletin de la Société Théophile Gautier», 1982).

verso artistico in cui si svolge interamente la sua esistenza, parte per il Belgio alla ricerca di un'amante bionda. La sua, più radicalmente, è una «ricerca del biondo», dell'essenza dell'essere biondo, del moderno «vello d'oro», come suggerisce la metafora mitologica del titolo. Un *pourchas du blond*, ma sulle tracce di un'amante di carne, non più di carta o di tela. A Bruxelles trova, naturalmente, solo donne brune, e brutte. Si reca allora ad Anversa, la patria di Rubens: l'idea del viaggio in Belgio gli era stata suggerita proprio dalla contemplazione, al Louvre, di alcune opere del maestro fiammingo. Non ha migliore fortuna, per cui ripiega, come suo solito, sui musei e sulle opere d'arte: alla cattedrale di Anversa si innamora della Maddalena raffigurata ai piedi del Cristo nella *Discesa dalla croce* di Rubens. Sogna di infondere la vita nella splendida tela, la contempla perdutamente. Qualche tempo dopo, incontra per le vie di Anversa una ragazza bionda e bellissima: la segue, ne scorge il viso, che assomiglia straordinariamente a quello della Maddalena. Tiburce fa la corte a Gretchen, ricamatrice sedicenne, purissima e ignorante, che ben presto si innamora di lui. Ma l'esteta parigino non sa ricambiare l'amore che ha ispirato: è sempre il quadro di Rubens a occupare il suo cuore e la sua immaginazione. Gretchen scopre la verità; ciononostante, segue l'amato a Parigi, rassegnata a vivere infelice. All'*explicit*, il colpo di scena: l'ingenua ricamatrice, che intanto s'è fatta una cultura, trova la soluzione all'aporìa: Tiburce deve rimettersi a dipingere (nell'adolescenza aveva buttato giù qualche schizzo). Cosicché il protagonista diventerà appunto «un grande pittore» (almeno, fuori testo, nelle previsioni di Gretchen); i due giovani si sposeranno e il fantasma della Maddalena sarà presto dimenticato. L'arte, che in principio aveva sottratto Tiburce alla vita, si rivela nell'*explicit* terapia catartica, lo restituisce all'amore 'reale' della giovane fiamminga.

Il sistema paradigmatico che regge il testo è estremamente complesso: cercherò di darne una sommaria analisi, intrecciata a quella delle strategie narrative e discorsive, altrettanto variegata e ambigue. Prima, però, è necessario un rapido sguardo a quella che è la fonte evidente del racconto: una fonte interna all'opera di Gautier, al tempo stesso biografica e giornalistica. Nel 1836 lo scrittore, in compagnia dell'amico Nerval, si era impegnato in un viaggio (il primo di una lunga serie) che aveva per meta il vicino Belgio. Una cronaca venata di un umorismo inconfondibilmente sterniano, pubblicata sulla «Chronique de Paris» dello stesso anno, e rac-

colta nei *Zigzag* del 1845 e poi nei *Capricci e zigzag* apparsi sette anni più tardi, segna l'esordio del Gautier narratore di viaggio.²

I rapporti testuali fra il pezzo giornalistico e *Il vello d'oro* sono spesso molto ravvicinati: tutto il *côté* ironico del racconto era già nel *Giro in Belgio e in Olanda*.³ Per esempio, l'osservazione che le bionde devono essere più abbondanti in Africa (anzi in Abissinia, diceva il resoconto di viaggio) che nelle Fiandre. Ma anche molti dettagli descrittivi rimangono immutati: così l'attenzione al pittoresco delle insegne (*Verkoopt men dranken*) che segnalano le osterie fiamminghe. Alcune frasi ritornano quasi identiche: «La pioggia tratteggiava il cielo di fili minuti» è l'eco di «La pioggia rigava il cielo di minuti tratteggi».⁴ Persistenza tanto più significativa in quanto sorpresa in contesti assai differenti. La riscrittura disloca un dettaglio invariato (e in apparenza realistico, denotativo) in un luogo testuale non corrispondente: a conferma del fatto che Gautier rilesse *Un giro in Belgio e in Olanda* prima di scrivere *Il vello d'oro*. E tuttavia il motivo della ricerca del biondo, nel pezzo giornalistico, era sì presente, ma declinato in un registro esclusivamente umoristico, «erotico-turistico», mentre diventerà nel racconto «un simbolo di ricerca spirituale».⁵ Soprattutto, la visita alla cattedrale di Anversa era liquidata in poche righe: «i tre Rubens miracolosi» non erano descritti, perché «sei pagine di oh! di ah! e di punti esclamativi potrebbero rendere solo approssimativamente lo stupore e l'ammirazione che mi presero di fronte a quei prodigi».

In realtà, il raffronto più interessante fra il resoconto di viaggio e la riscrittura narrativa riguarda un brano, e una tematica, che sembrerebbero avere un rapporto piuttosto vago con la problematica centrale del racconto. Mi riferisco alla precoce apparizione del tema ferroviario. Il racconto che del viaggio da Bruxelles ad Anversa dà la prosa giornalistica raccolta nei *Capricci e zigzag* allinea tutti i luoghi comuni della polemica passatista contro la macchina a vapore: riassunti nell'affermazione che «tutto quello che era veramente utile all'uomo è stato inventato fin dalle origini del mondo». Il progresso è recisamente negato in generale; l'utilità delle ferrovie in particolare. Gli argomenti sono, tutti raccolti in poche

² Cito dall'anastatica Slatkine (Genève 1978) dell'ed. Charpentier: Th. Gautier, *Caprices et zigzags*, Paris 1884.

³ Questo il titolo definitivo che l'opera assume nella raccolta del 1852.

⁴ Con «tratteggiava» e «tratteggi» rendo, male, *hachait* e *hachures*.

⁵ Così P. Bénichou, *L'Ecole du désenchantement*, Paris 1992.

pagine, quelli che Remo Ceserani ha rintracciato in svariati testi ottocenteschi: il treno è brutto, è scomodo, è pericoloso; minaccia gli equilibri della natura; minaccia gli equilibri sociali, mettendo il viaggio alla portata di tutti; impedisce la contemplazione estetica, perché il paesaggio scorre troppo velocemente; impedisce le soste di piacere, i *détours* pittoreschi.⁶ È forse quest'ultima la ragione cui il giovane giornalista appare più sensibile: come testimoniano, fra l'altro, i titoli delle raccolte in cui *Un giro in Belgio e in Olanda* trova posto nel 1845 e nel 1852.⁷

Niente di tutto ciò nel *Vello d'oro*. La riscrittura letteraria comporta innanzitutto un aumento esponenziale del tasso di figuralità: la locomotiva è subito «cavallo di carbone», mangia «avena di fuoco», ha «narici infiammate»; prima del viaggio «sbuffava d'impazienza». La personificazione (o, almeno, animalizzazione) del prodotto tecnologico, scarto metaforico che configura un rinvio dal nuovo perturbante al noto rassicurante, è procedimento tipico dell'appropriazione letteraria della modernità tecnologica: in Gautier è compiuta fin dalla prima frase. E dal racconto dell'avventura ferroviaria sono eliminate le notazioni disforiche che prevalevano nettamente nella prosa giornalistica. Non c'è più traccia di cattivi odori, fuliggine, scossoni, nostalgia per i viaggi riposanti e pittoreschi in diligenza.

Il vello d'oro insiste piuttosto, ma senza sottintesi peggiorativi, sui fenomeni ottici – mutamenti di prospettiva, appannamento della visione – dovuti alla velocità della corsa. Le case «si abbozzavano rapidamente»; in generale, «il paesaggio diventava confuso e si dissolveva in un vapore grigio». Lo scrittore coglie le specificità di una percezione di tipo, diremmo noi, impressionistico, e le sfrutta immediatamente sulla pagina, trasformando l'esperienza traumatica (o, almeno, sgradevole) della tecnologia industriale in arricchimento delle possibilità letterarie, in effetto descrittivo. Mentre la traduzione metaforica che interessava, in principio, la macchina a vapore, si estende a tutti gli elementi del brano, che si trasforma in un vero e proprio pezzo di bravura, in una pagina iperletteraria che esorcizza, e al tempo stesso mette a profitto, le potenzialità e le mi-

⁶ Cfr. R. Ceserani, *Treni di carta*, Genova 1993.

⁷ Titoli certamente suggeriti, come nota D. Sangsue (*Le Récit excentrique*, Paris 1987), dai *Viaggi a zigzag* del ginevrino Rodolphe Töpffer, altro grande fautore dei mezzi di locomozione tradizionali (racconta, come è noto, di escursioni alpine, di lunghe marce pedestri, al limite di pittoreschi viaggi in diligenza).

nacce insite nel progresso tecnologico. Cito un solo paragone, perché ha forse qualche possibilità di avere ispirato un passo celeberrimo di *Madame Bovary*: «di tratto in tratto la *silhouette* sottile di un campanile si mostrava fra le nuvole ondegianti e spariva immediatamente come l'albero maestro di una nave su un mare agitato».⁸

Ho insistito su questa pagina apparentemente digressiva, perché la direzione della riscrittura mostra esemplarmente l'ambiguità del passatismo di Gautier: ideologicamente esibito e letterariamente negato. Il naturismo russoviano, nello scrittore 'disincantato',⁹ non è mai autentico; così come la nostalgia aristocratica è più scelta di gusto che deliberazione politica. Il giornalista proclama l'ineстетica negatività del treno; il narratore ne fa l'oggetto di una pagina elegantissima e quasi euforica. Gautier – questo è il punto – rifiuta il progresso borghese ma non ha valori alternativi da contrapporgli: perché il mito della natura è screditato, quello dell'*ancien régime* ormai inattuale.¹⁰ E l'estetismo, di là dalle pose sfrontatamente antiborghesi, non è necessariamente incompatibile con i valori e i simboli di quella che sta per diventare la nuova classe dominante. Inaspettatamente, queste considerazioni si riveleranno decisive per interpretare il racconto artistico del 1839: il brano ferroviario non è estrinseco come sembra.

Ma del significato paradigmatico del *Vello d'oro* non si può parlare senza dare uno sguardo alla sua costruzione formale, al gioco ambiguo dei punti di vista, e alla gestione sintagmatica. Nell'opera narrativa di Gautier, si alternano i racconti in prima persona e quelli in terza persona: ma anche in questi ultimi assistiamo molto spesso a una sostanziale sovrapposizione fra il punto di vista del narratore e quello del protagonista. Se è vero che l'ironia del primo (caso estremo: *Onuphrius*) a volte non risparmia le contraddizioni del personaggio, si tratta pur sempre di una presa di distanza indulgente e simpatetica, molto simile, per tono e mezzi formali, all'autoironia di d'Albert in *Mademoiselle de Maupin*. Non voglio dire che è corretto identificare totalmente, come la critica spesso fa,

⁸ Che l'antimodernista Gautier subisse ambigualmente il fascino della macchina a vapore, è confermato da un brano di un suo testo utopico, la *Parigi futura*, dove si prevedono ferrovie in piena città, a sostituire tutti i «modi di trasporto barbari» del passato.

⁹ L'aggettivo rinvia ovviamente al libro di Bénichou, *L'Ecole du désenchantement* cit.

¹⁰ In questo, la sua posizione ideologico-letteraria è molto originale, differenziandosi nettamente sia da quella di Hugo sia da quella di Chateaubriand.

le prospettive di narratore ed eroe, riportandole a quella della persona biografica del loro autore. Semplicemente, bisogna constatare che le contraddizioni tendono a insediarsi all'interno della coscienza stessa dei personaggi (e anche del narratore); che i conflitti assiologici, spesso ambigui, ancora più spesso reversibili, non danno vita a una polifonia testuale, in senso bachtiniano, ma piuttosto (sembra, ma non è, una contraddizione in termini) a una monologia aporetica.

Nel *Vello d'oro* la definizione dei valori è estremamente complessa. Al principio, l'ironia del narratore nei confronti di Tiburce, sia pure più pronunciata che in altri testi di Gautier, non esclude una sostanziale solidarietà con il personaggio: ha appunto il tono dell'autoironia compiaciuta. La «bizzarria» del personaggio è sottolineata fin dall'*incipit*: ma con l'avvertenza che Tiburce bizzarro lo era «per davvero», e non per affettazione. E anzi, «era talmente ragionevole che sembrava pazzo»: una prima caratterizzazione ossimorico-giocosa, che tradisce subito un'ambivalenza del giudizio. Il sistema ideologico che il personaggio ostenta non si discosta molto da quello del suo autore; quel che più importa, è riferito non senza complicità dal narratore: Tiburce ha un assoluto disinteresse per l'attualità politica, altrettanto appassionante, per lui, «di quel che succede sulla luna»; «non aveva il benché minimo amor proprio», perché «non si credeva il perno della creazione», e, in generale, «non esagerava l'importanza umana». Il rifiuto radicale di ogni antropocentrismo, e soprattutto di quello prometeico in voga all'inizio dell'ottocento, assume forme che risentono fortemente del modello dell'ironia romantica – l'inadeguatezza dell'uomo «di fronte all'eternità e all'infinito», la vertigine che procurano «il microscopio e il telescopio».

Nel momento stesso in cui afferma la pochezza della natura umana, l'irrilevanza della vita politica e dell'esistenza individuale, Tiburce allude ai *topoi* di una nostalgia romantica d'infinito, che contribuiscono a fondare la sua ricerca dell'ideale. Atteggiamento quanto mai ambiguo: perché la rinuncia al mito prometeico sul piano della concretezza politico-esistenziale («la realtà gli ripugnava») ne favorisce la risorgenza nell'universo alternativo dell'ideale artistico, dove il personaggio mira a ripetere l'impresa di Pigmalione.¹¹ L'ambivalenza che caratterizza il protagonista

¹¹ Un mito accostato a quello di Prometeo in quasi tutti i testi del *Malerroman* ottocentesco, e anche nel *Vello d'oro*. Sulla contaminazione (ma lei dice «coalescenza») dei due miti ha insi-

del *Vello d'oro* rientra perfettamente nella logica del «disincanto», alla base di tutto l'estetismo ottocentesco.

Il titanismo prometeico¹² trova una declinazione specificamente artistica in epoca romantica. A partire dallo *Sturm und Drang* e da Goethe,¹³ il personaggio è rappresentato di volta in volta in veste di artista o di poeta. È attualizzata una variante del mito antico, che attribuisce direttamente al Titano, e non a Efesto, la realizzazione della statua di Pandora. In alcuni autori (ad esempio Pausania), Prometeo diventava addirittura il creatore della razza umana; e le interpretazioni allegoriche del mito gli attribuivano, più modestamente, ma assai significativamente, l'invenzione della statuaria. In entrambi i casi, il furto del fuoco non era motivato da intenti 'progressisti', di miglioramento 'tecnologico' della condizione umana, ma artistico-demiurgici: serviva cioè a infondere la vita alla creatura inanimata uscita dalle mani dello stesso Prometeo. A questa tradizione evemerista, alimentata con intenti polemici dall'antica patristica, si ispirano numerose riprese ottocentesche del tema. Del personaggio mitologico, definitivamente umanizzato, a numerosi romantici e postromantici non interessano tanto i tradizionali attributi di eroe civilizzatore, quanto la tensione creatrice, il desiderio, estetico e artistico piuttosto che 'politico', di infondere, come Pigmalione, un'anima alla statua.¹⁴

La digressione mitologica permette di capire come mai, nel nostro racconto, Tiburce «pensò a Prometeo, che rapì il fuoco dal cielo per dare un'anima alla sua opera inerte; a Pigmalione, che seppe trovare il modo di intenerire e di riscaldare un marmo». Ma la specificità di Gautier traspare immediatamente nella predilezione del suo personaggio per una bellezza innanzitutto materiale, incarnata. Tiburce non cerca «un ideale con ali dalle bianche piume e un'aureola intorno al capo»; tutt'altro: «gli sarebbe stato impossibile amare la più bella anima del mondo, a meno che non avesse le spalle della Venere di Milo». Di tale scelta decisa per l'esteriorità, che smentisce ogni accenno spiritualistico, il testo propone

stato A. Geisler (*Le Mythe de Pygmalion dans la littérature du XIX^e siècle*, tesi di dottorato discussa all'Université de Paris VIII; riassunto in «Dix-neuvième siècle», 1996).

¹² La cui lunghissima storia è capillarmente documentata dalla grande *thèse* di R. Trousson (*Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, II, Genève 1964).

¹³ Ma anticipazioni interessanti si rinvencono già nel corso del settecento, quando si fa strada sempre più spesso l'idea di un Prometeo 'creatore' in potenziale concorrenza con la divinità.

¹⁴ Naturalmente, accanto a questa versione 'artistica' del mito, i romantici alimentano anche (soprattutto) quella che fa di Prometeo l'incarnazione di un'umanità in rivolta contro dio.

una spiegazione lucida e diffusa. È questa una delle caratteristiche principali che fanno il fascino e la paradossale difficoltà del *Vello d'oro*: quanto altrove, in Gautier, è implicito, velato, appare qui esplicitamente dichiarato. Ma le contraddizioni di un complesso 'sistema' estetico-ideologico si presentano sulla pagina tanto stridenti da comportare – lo vedremo – un continuo rovesciamento dei punti di vista, e una conclusione aperta, aporetica.

Dunque: «la sua ricerca della bellezza fisica tradiva a occhi attenti amare delusioni nel mondo della bellezza morale». Si vedeva che il personaggio «aveva sofferto un tempo», «era stato ingannato»: dove sofferenza e inganno andranno interpretati meno in accezione biografica,¹⁵ che storica e letteraria. La vera delusione, che genera tutta l'opera di Gautier, e di molti suoi coetanei, è l'impraticabilità sociale dei miti romantici. Come il suo autore, il protagonista del *Vello d'oro* «non faceva elegie»; non compiangere in tono patetico, sull'esempio di Chateaubriand, un passato ancora a portata di mano: idealizza con fredda disperazione un universo tramontato e ormai inattuabile. L'impraticabilità del registro elegiaco è a mio avviso il tratto stilistico-ideologico distintivo più marcante della generazione 'disincantata'.

Tiburce, «poiché la dissimulazione del corpo è ben più difficile di quella dell'anima, limitava il suo interesse alla perfezione materiale». Difficile non applicare metaletterariamente questa precisazione all'opera stessa di Gautier: che rifiuta le complicazioni psicologiche a tutto vantaggio dell'evidenza descrittiva. Eppure, in calce a un capoverso che andrebbe citato per intero, il narratore sembra prendere le distanze da Tiburce, o almeno denunciare l'imperfezione della sua autocoscienza: «senza che se ne rendesse conto, la donna era per lui nient'altro che un modello».

Fin da ora, si preannuncia una divaricazione netta fra l'ottica del narratore e quella del personaggio: essendo il sogno estetizzante di quest'ultimo già qui implicitamente bollato come carenza di umanità, incapacità di amare – in perfetta coerenza con il punto di vista borghese di un pubblico poco propenso a parteggiare per l'arte contro la vita. Le vicende di Gretchen e Tiburce ricalcano con sostanziale esattezza quelle di Gillette e Poussin nel *Capolavoro sconosciuto*: c'è nel testo di Gautier, come in quello di Balzac, la traccia di una possibile lettura melodrammatica, che

¹⁵ Fra l'altro, Tiburce è giovanissimo: per cui l'*autrefois* suona significativamente incongruo.

condanna il protagonista e assume positivamente l'universo di valori dell'umile ricamatrice. Inaspettatamente, in questa traccia si installerà in prima persona il narratore stesso. Per ora, mi limito a rilevare che il bizzarro Tiburce è anche «l'uomo più logico del mondo»: dove la lieve venatura ironica non scioglie il paradosso. Perché il protagonista del *Vello d'oro* prende appunto partito per la ragione contro il sentimento, per l'astrazione cristallina contro la polimorfa realtà, per la tautologia contro la dialettica.¹⁶ Allo spontaneismo naturalistico ed esuberante degli eroi romantici, oppone la schematizzazione di un universo ridotto a geometria di linee.

L'unico sentimento letterariamente ammesso dagli scrittori postromantici più moderni e coerenti è lo *spleen*: così, nel *Vello d'oro*, «i grigi ragni della noia discendevano lungo le pareti della sua camera tutta polverosa di sonnolenza».¹⁷ Rifacendomi alle analisi di Paul Bénichou,¹⁸ vorrei sottolineare le radici storico-sociali di un atteggiamento che esprime al tempo stesso sprezzante distacco dalla realtà e nostalgia per un universo concretamente praticabile. La noia è il rovescio dell'estetismo, la condanna inevitabile di chi si esilia nel mondo alternativo dell'arte: che è contemplazione appagante del bello e insieme rinuncia frustrante alle pulsioni corporee. Contraddizione tanto più stridente in uno scrittore fondamentalmente materialista come Gautier, impegnato, al pari di Tiburce, in una «ricerca della bellezza fisica», che guarda all'ideale con una «sensualità compiacente».

Il cap. I del *Vello d'oro* racconta dunque del viaggio a Bruxelles, e poi ad Anversa, e dell'inutile ricerca del tipo fiammingo. Il Belgio appare a Tiburce come uno scenario multietnico: per le strade incontra «un numero incalcolabile di nere, di mulatte, di donne con tre quarti di sangue bianco, di meticce», e ancora «di donne gialle, di donne color di rame, di donne verdi, di donne color rovescio di stivale, ma non una sola bionda». Nel porto, la cui descrizione arabescata sciorina un rosario di elegantissimi paragoni di gusto preparnassiano, si trovano «vascelli di tutte le parti del mondo». C'è un compiacimento dell'esotico, ludico nel primo caso, dove la forma-elenco virtuosisticamente variata rinvia a Rabelais e alla tradi-

¹⁶ «Domandò l'ora, - gli fu risposto che era l'una meno un quarto, il che gli parve decisivo e senza replica»: niente di più *gautieriste* di questa frase.

¹⁷ La frase non stonerebbe sotto la penna di uno scrittore tardosimbolista (e quasi sembra anticipare certe immagini pirandelliane).

¹⁸ L'Ecole du désenchantement cit.; e Le Sacre de l'écrivain, Paris 1973.

zione burlesca; estetico nel secondo, dove il raffinemento descrittivo e metaforico si compiace nella sottolineatura dell'eteroclito.

L'opera di Gautier, almeno in quanto ha di drasticamente postromantico, di antipsicologistaico, di programmaticamente 'superficiale', sembra particolarmente (paradossalmente) vicina al nostro gusto postmoderno. Tiburce cerca in Belgio un tipo di bellezza originario, autoctono; e trova, con sorpresa al tempo stesso sgradevole (per la sua coscienza estetico-ideologica) e gratificante (per il talento descrittivo del suo autore, che nella rappresentazione dell'eteroclito ha una delle sue cifre più caratteristiche), un universo multietnico. Il personaggio, deluso dalle donne di buona società, cerca «nella classe inferiore il vero tipo fiammingo», con movenza populistico-russoviana: e scopre naturalmente che la creolizzazione ha investito anche, anzi soprattutto, le donne dei marinai. È negato il mito estetico dell'originario, e il suo corollario politico-ideologico che informa tanto romanticismo francese, da Rousseau a Hugo. Non è vero che il popolo conserva i valori positivi della natura e della tradizione; forse non è vero che tali valori siano positivi. Perché il piacere (a suo modo postmoderno) della diversità e della mescolanza entra in collisione con l'univoco totalitarismo dell'ideale. Quando Gautier scrive il suo solo testo interamente utopico, la *Parigi futura*, prende a modello della città ideale un paradigma di giustapposizione eteroclitica di stili urbanistici e architettonici opposti.¹⁹ E quando d'Albert, al cap. XI di *Mademoiselle de Maupin*, delinea una sua utopia teatrale, immagina dei costumi di «un gusto che non è precisamente né inglese, né tedesco, né francese, né turco, né spagnolo, né tartaro, sebbene abbia qualcosa di tutto ciò, e abbia preso a ogni paese quel che aveva di più grazioso e di più caratteristico». I riscontri si potrebbero moltiplicare.

C'è una contraddizione, nel nostro racconto, fra la capacità del protagonista di apprezzare indifferentemente «i tipi più opposti» e la sua scelta rigidamente esclusiva a favore di un ideale femminile coincidente con quello di Rubens. All'inizio del cap. II, la donna bionda appare senz'altro come il «suo ideale». Poco oltre, nell'impossibilità di trovarla, Tiburce si dice che «il castano è in fondo un bel colore di capelli»: e il narratore si affretta a dargli, sempre in tono scherzoso, ma non senza un fondo di se-

¹⁹ Immaginando, fra l'altro, una chiesa enorme, sufficiente per tutta la città, un «tempio ibrido», costruito giustapponendo tutti gli stili dell'architettura religiosa di ogni epoca e paese.

rietà, del «sicofante», del «miserabile», dell'«uomo di poca fede». Al contrario, poche righe sopra, lo stesso narratore aveva detto che «l'arte», la troppa familiarità con i capolavori della pittura e della poesia, «aveva corrotto e falsato» il protagonista, generando appunto un'intransigenza estetizzante incapace di scendere a patti con la realtà. Il tono di questa requisitoria (che contrappone, in accezione positiva, la natura all'artificio, riproponendo dunque il catechismo russoviano e romantico) è tendenzialmente serio; ma non è detto che i suoi contenuti siano più garantiti di quelli del sorridente rimprovero, di contenuto opposto, che subito segue.

Nel breve giro di poche frasi sono condannati al tempo stesso l'estetismo intransigente e il compromesso con la realtà: l'ideologia del narratore appare già qui, e sempre più in seguito, estremamente fluida. Tanto che sembra lecito parlare, più che di una voce precisa e definita, di una nebulosa discorsiva che si dispone, quasi per un effetto di calamita rovesciata, al polo opposto rispetto a quello occupato dal punto di vista prevalente – quello di Tiburce o quello del pubblico borghese. Cosicché il racconto di Gautier in cui, forse, la presenza del narratore è più marcata, e addirittura ingombrante, si rivela essere paradossalmente quello assiologicamente più incerto: l'istanza testuale che gestisce il racconto non si configura come un punto di vista fisso, ma come una pura funzione contrastiva, un amalgama aporetico di obiezioni contraddittorie. Il narratore è pronto a rimproverare il personaggio (ma con un sorriso assolutorio) qualsiasi cosa egli faccia, negando tutte le scelte ideologiche evocate.

Dicevo del significato ambivalente che assume, nel testo, la mescolanza multi-etnica: «Esasperato da quella muta derisione, Tiburce visitò, per sfuggirla, i musei e le gallerie»; in Belgio «era venuto a cercare dei tipi vivi e reali», trova invece un universo mescolato, inautentico, e vi si sottrae rifugiandosi nella sfera protetta dell'arte. L'estetismo, come poi in Flaubert e in Mallarmé, è risposta aristocratica e disperata di fronte al caos di una realtà sentita come essenzialmente *kitsch*: ma più che per i suoi illustri successori, per Gautier quella realtà conserva inconfessabili attrattive. Cosicché l'euforia della decontestualizzazione generalizzata (del *kitsch* divenuto *cult* o *camp*), tipica dei nostri anni, trova forse in lui un precursore.

Fin dalla prima descrizione 'cumulativa' dei capolavori fiamminghi, alla prima pagina del cap. II, il testo ha una sottile allusione al *topos* del ritratto vivente: «il soffio di un vento misterioso» gonfia le stoffe; i colori

si ravvivano, si scaldano; «le spalle delle allegorie» scintillano. L'animazione suggerita dalle scelte lessicali rinvia al sogno della resurrezione di un passato autentico e incontaminato, di un ideale restituito alla sua purezza originaria. Il bello, e il 'biondo', si rivelano pienamente nella Maddalena della *Discesa dalla croce*. In prima istanza, siamo di fronte a una manifestazione tipica di quello che Georges Poulet ha definito «desiderio retrospettivo».²⁰ Tiburce sembra ri-conoscere il suo ideale: «delle squame gli caddero dagli occhi, si trovava faccia a faccia con il suo sogno segreto, con la sua speranza inconfessata»; «riconosceva quella testa, che pure non aveva mai visto»; «il grande maestro aveva copiato nel suo stesso cuore l'amante presentita e desiderata», aveva materializzato una «sua oscura fantasia».

In realtà, la genesi di quell'ideale è piuttosto casuale: la visita al Louvre con un amico appassionato di Rubens. Cala un'ombra di sospetto sulla consistenza 'anteriore' e metafisicamente privilegiata dell'attrazione estetica; e sulla tenuta della fortunatissima interpretazione di Poulet. La tensione estetizzante, in Gautier, prende spesso le forme, elegantemente descritte dal critico, del «desiderio retrospettivo»; ma il riconoscimento dell'ideale non è un'esperienza assoluta e 'separata'. Quel che manca agli studi ispirati a Poulet, è l'analisi delle ragioni profonde – storiche, non psicologiche o metafisiche – di un mito sempre sovradeterminato a livello ideologico.²¹ L'ideale non nasce da una predisposizione psicologica, ma da una concreta esperienza storica di disinganno: Tiburce ama la Maddalena perché non trova nella realtà uno spazio di azione gratificante – non viceversa.

Il protagonista del *Vello d'oro* dimentica presto di essere «davanti a un quadro»: «Pigmalione deve essersi stupito come di cosa assai sorprendente che la sua statua non rispondesse alle sue carezze; Tiburce non fu meno sconcertato dalla freddezza della sua amante dipinta»; più avanti, quando accarezza il quadro, il personaggio è «molto sorpreso [...] di trovare solo una superficie ruvida e granulosa». Mentre registro ancora un'evo- cazione esplicita del mito di Pigmalione,²² ricordo che quello dello

²⁰ Théophile Gautier, in *Etudes sur le temps humain*, I, Paris 1950.

²¹ In questo senso, la difficile integrazione della prospettiva tematica (nel senso che al termine dà la tradizione francese) di Poulet con quella latamente sociologica di Bénichou può portare elementi molto utili alla comprensione dello scrittore.

²² La cui presenza pervasiva nell'opera di Gautier è stata solo parzialmente ricostruita in un bel

'stupore a contropelo', se così posso definirlo, è tratto tipico della narrativa, soprattutto fantastica, dell'autore di *Spirite*. Ne è esempio palese *Omphale*, dove il fantastico si sprigiona innanzitutto dalla tranquillità con cui, di fatto, il protagonista e narratore dà per scontato il commercio dello zio con i fantasmi (con effetto insieme burlesco e perturbante). Come ha visto bene Michel Crouzet (che si ricorda, probabilmente, del Camus lettore di Kafka, già ripreso da Todorov), Gautier «ci stupisce per la sua assenza di stupore», sovvertendo un *topos* del fantastico tradizionale – che prevede invece l'identificazione del lettore con lo stupefatto turbamento del protagonista.²³

La descrizione della Maddalena accentua metaforicamente i tratti 'umani', viventi, del dipinto, tanto che «Tiburce credette che si stava per alzare e per scendere dal quadro». *Il vello d'oro* non è un racconto fantastico: fa bene Crouzet a escluderlo dalla sua raccolta dell'*Opera fantastica* di Gautier.²⁴ Ma, come nel *Capolavoro sconosciuto* di Balzac,²⁵ motivi e suggestioni di un modo narrativo costantemente evocato si insinuano in quello che è piuttosto un racconto di viaggio, una storia sentimentale (o patetico-sentimentale, cioè melodrammatica), un *Malerroman* che inscena la formazione dell'artista, un metaracconto sterniano – e ho elencato generi disparati e conflittuali, che danno la misura della complessità del testo.

Soprattutto, troviamo un motivo centrale dell'opera fantastica di Gautier, quello del quadro vivente, riportato al suo contesto estetico-ideologico: i dipinti si animano in seguito a una disillusione che spinge il personaggio a scegliere l'artificio contro la natura, il bello contro l'amore, l'arte contro la realtà. La conferma testuale è offerta da un parallelo stringente con l'*explicit* della *Caffettiera*: Tiburce, innamoratosi della Maddalena, «sapeva perfettamente che non sarebbe mai stato felice»; ecco la frase che chiude il racconto del '31: «Avevo capito che per me non c'era più felicità sulla terra». Declinata secondo le leggi proprie a due diversi modi narrativi, riconosciamo (è il caso di dire) un'identica problematica. «La natura abbandonata per l'arte si vendicava in un modo crudele»: Tiburce incontra «finalmente» l'amore, ma si tratta di un «amore impossibile»,

saggio di R. Chambers (*Gautier et le complexe de Pygmalion*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 1972, 4).

²³ Cfr. M. Crouzet, «*Les violettes de la mort*», introduzione a Th. Gautier, *L'Oeuvre fantastique*, I, *Nouvelles*, Paris 1992; e T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano 1977.

²⁴ Gautier, *L'Oeuvre fantastique* cit.

²⁵ Cfr. Pellini, *Generi, ideologie, dettagli* cit.

perché si dà come contemplazione di un ideale inanimato, mentre il materialismo estetico del personaggio (e del suo autore) esigerebbe un'incarnazione appunto «impossibile» fuori dall'universo del meraviglioso. *Il vello d'oro* non è un racconto fantastico: la sfida di Gautier, in questo testo, è precisamente quella di trattare un tema fantastico senza ricorsi al sogno e al soprannaturale.²⁶

Dopo avere emesso sul personaggio, e sulla sua passione «impossibile», un giudizio di condanna piuttosto drastico, assumendo un punto di vista vicino a quello del lettore borghese medio, il narratore si affretta a lanciarsi in un'allocuzione che chiama direttamente in causa proprio il narratorio: «Non prendetevi troppo gioco dell'amore di Tiburce». In fondo, chi si innamora di una donna intravista (ma il testo ha significativamente «incorniciata») in una loggia di teatro non è «molto più ragionevole» del protagonista del *Vello d'oro*.²⁷ «Senza arrivare a quel grado di esaltazione, non siete stati invasi voi stessi da un sentimento di malinconia inesprimibile in una galleria di antichi maestri, pensando alle bellezze scomparse rappresentate dai loro quadri?»: è una delle cinque interrogative (retoriche, in prima istanza) che il narratore rivolge ai suoi lettori — tratto stilistico assolutamente predominante nel racconto a partire da questo finale del cap. II. Retoriche solo in prima istanza, queste interrogative, perché nulla hanno da spartire con la sicurezza stilistico-ideologica che presiede abitualmente (anche in svariati testi romantici) all'impiego di un artificio sintattico per eccellenza dimostrativo. Il narratore di Gautier non ha verità da dimostrare: l'intonazione delle sue interrogative tradisce sempre un'incertezza di fondo, una riserva ironica che pregiudica l'immediatezza di una risposta scontata. È per questo che può permettersi, in un breve giro di pagine, di chiedere 'retoricamente' tutto e il suo contrario.

All'ultima riga del cap. II, Tiburce riconosce in Gretchen, intravista per strada, le fattezze della Maddalena. Il capitolo successivo si apre con una descrizione, filtrata dagli occhi del personaggio, dell'esterno della casa della ragazza. Un pezzo *à la Balzac*, come la collocazione incipitaria lasciava presagire: che si chiude (quasi ammiccando al modello) sul rile-

²⁶ Per la verità, un sogno, alla lettera, è narrativamente inscritto nel testo. Prevedibilmente, assistiamo all'attualizzazione euforica del tema centrale, alla discesa dei Rubens del Louvre dalle loro cornici: «Le ninfe e le figure allegoriche della galleria Medici nel *déshabillé* più galante vennero a fargli una visita notturna».

²⁷ Il quale è qui definito «il nostro eroe»: registro questa prima occorrenza, giocosa, di un linguaggio metaletterario che rinvia al modo fiabesco.

vamento di un «dettaglio» che «indicava» – verbo per eccellenza della sintassi descrittiva di Balzac – «una vita casta e morigerata, tutto un poema di giovinezza e di purezza». Chi dubitasse dell'allusione all'autore di quella che non si chiamava ancora *La commedia umana*, dovrà arrendersi, almeno, di fronte a un altro passo. Gautier previene l'eventuale delusione del lettore di fronte al fascino molto borghese di Gretchen: «la nostra eroina non è [...] una deliziosa donna di trent'anni». Balzac era proverbialmente, sulla stampa di quegli anni, il romanziere delle (e per le) donne di trent'anni.

Fin dalla sua prima apparizione, Gretchen è personaggio iperletterario, segnato geneticamente dall'esibizione di un'origine convenzionale: prima che una ragazza, è «un poema». ²⁸ Si moltiplicano, in una vera e propria orgia citazionale, i riferimenti alla tradizione, soprattutto settecentesca, della narrativa d'amore, tutta riassunta nell'immancabile *Clarissa* (ma non mancano, fra le altre, allusioni a Shakespeare e a Racine). Non si tratta di quel piacere dell'erudizione fine a se stessa che a Gautier troppo spesso è stato rimproverato: i rinvii metaletterari mettono il lettore sull'avviso, dichiarano implicitamente il carattere convenzionale del personaggio e della storia di cui sarà protagonista. La 'natura' si rivela una volta di più impossibile, inesistente.

Dal canto suo, Tiburce, intento a scrivere una dichiarazione d'amore (altra situazione fra le più stereotipate, nel romanzo e soprattutto nella commedia), ha sul suo tavolo un'edizione – naturalmente contraffatta: siamo in Belgio, patria, al tempo, di tutte le piraterie editoriali – delle poesie di Alfred de Musset, fra cui il testo cita *Namouna*. Segue immediatamente un altro segnale della *fiction*: il protagonista è occupato in albergo, «dunque non c'è nessun inconveniente a lasciarlo solo per qualche istante [...]. Ritorneremo senza di lui, dato che non è uomo in grado di aprircene le porte, alla piccola casa della via Kipdorp», dove abita la bella ricamatrice. Un giro di frase assolutamente topico in tutti i romanzi tradizionali a narratore onnisciente, e piuttosto inconsueto sotto la penna di Gautier (o almeno, del Gautier narratore fantastico). Combinato con l'addensamento della terminologia metaletteraria («Il nostro eroe», «l'eroina di questo racconto»), dà la misura della consapevolezza ludica del narra-

²⁸ Anche il suo nome, popolare, 'teutonico', e quanto mai dissonante per un orecchio francese (tanto che il narratore ironizza sulla cacofonia, rivendicandone tuttavia il 'realismo') ha, come di consueto in Gautier, un'origine letteraria: l'autore del *Vello d'oro* poteva trovarlo nel *Faust*.

tore, che sembra avvertire il lettore del carattere convenzionale, fiabesco, o appunto romanzesco, della vicenda sentimentale.

L'amore di Tiburce e Gretchen appare geneticamente screditato dall'esibizione smaccata di un armamentario leziosamente tradizionale. Al tempo stesso, la forza incoercibile della logica patetico-sentimentale, suffragata (vedremo) da espliciti interventi del narratore, consente al pubblico borghese ottocentesco (e magari anche a noi, che pure dovremmo essere ormai vaccinati contro le ricadute del sentimentalismo) di lanciarsi nell'universo gratificante di una lettura melodrammatica. Se quello della fiaba è un mondo stilizzato, e proprio per questo chiede una fruizione distaccata (per definizione, solo i bambini credono alle fiabe), quello del melodramma esige al contrario una totale identificazione di lettore e protagonista (femminile, in questo caso). Due strategie di ricezione incompatibili sono iscritte con identica legittimità nella struttura formale del testo.²⁹

La descrizione dell'*intérieur* di Gretchen, «così ordinato, così pulito, così facilmente comprensibile», così opposto a quello di «una ragazza francese, sempre ingombro di stracci, di carta da musica, di acquerelli lasciati a mezzo, dove ogni cosa è fuori posto», risente, nell'esagerazione stessa di quei tratti di «semplicità quasi puritana», di una stilizzazione letteraria. È appunto l'opposto del *topos* della camera di *bohème*, dell'*intérieur artiste*, prontamente evocati, e particolarmente significativi perché Tiburce è, in senso lato, 'artista', pur «senza essere precisamente un poeta o un pittore». Il brano dispiega numerosi artifici compostivi, primo fra tutti l'appello insistito al narratorio («Guardate un istante»; «Figuratevi Gretchen», ecc.). E si conclude su un'interrogativa, ancora una volta solo apparentemente retorica: la padrona di tale magione «è proprio l'eroina che conviene al nostro eroe? Gretchen è veramente l'ideale di Tiburce? Tutto ciò non è un po' troppo minuzioso, un po' troppo borghese, un po' troppo positivo?». Appunto, borghese: la coppia, decisamente, è male assortita;³⁰ ma il lieto fine le garantisce eterna felicità – l'aporia è insolubile.

Il corpo principale del cap. III è occupato dai ragguagli che il narratore

²⁹ È un po' quel che succede, su più larga scala, nel *Capitan Fracassa*, dove al piacere immediato dell'intreccio e della *suspense* si contrappone quello, di secondo grado, della parodia generalizzata (un *double coding* a suo modo postmoderno).

³⁰ Una *mésalliance* molto balzachiana, quella dell'artista e della piccola borghese: si pensi almeno alla *Casa del gatto che gioca a racchettoni*.

dà su Gretchen, mentre Tiburce se ne sta in albergo a scrivere la sua bilingue dichiarazione.³¹ Il tono varia da un umorismo facile e tradizionale (i Fiamminghi strusciano il pavimento due volte al giorno e si lavano la faccia una volta alla settimana), a uno metaletterario di marca latamente sterniana (Gretchen «non ha letto cattivi romanzi e neanche buoni», non ha cugini né «alcun parente maschio»), a un sorridente impiego di moduli fiabeschi. Nel capitolo successivo, le varie fasi del corteggiamento sono scandite dagli eventi più prevedibili: l'imbarazzante ricerca di un nascondiglio per il biglietto amoroso, che finisce naturalmente per scivolare nel corsetto; il mazzo di fiori lasciato da Tiburce, che è causa della «prima bugia» di Gretchen; il servizio reso dal cavaliere alla donzella rimasta intrappolata di là dal fiume dopo la partenza dell'ultimo traghetto; la compiacenza della vecchia serva fedele, Barbara. Ci sono tutti i buoni ingredienti di ogni *feuilleton*.

Il cuore di Gretchen capitola, secondo copione: ma quella che dovrebbe essere la fine (lieta) del convenzionalissimo racconto sentimentale, non è che l'inizio, il presupposto, del dramma che interessa a Gautier. Tiburce, in realtà, non ama la ragazza: che, come tutto lasciava presagire, davvero non fa per lui. La Maddalena di Rubens regna «sempre senza rivale» sul suo cuore. La figura dipinta «ha sulle più belle donne viventi il vantaggio di essere impossibile: – con lei niente delusioni, niente sazietà». Dove all'ultimo termine va conservata tutta la sua ambivalenza semantica: la contemplazione estetica dell'ideale «impossibile» non sazia nel senso che non stanca, certo; ma, al tempo stesso, non soddisfa.

Anche il confronto puramente fisico si risolve a tutto vantaggio del quadro: le spalle di Gretchen hanno ancora una qualche «gracilità giovanile», alle sue braccia manca «quel contorno molle e ondulato».³² L'impossibilità dell'amore è al tempo stesso, per Tiburce, esperienza frustrante e garanzia di purezza: l'ideale rimane inattuabile, ma non si deforma a contatto con la realtà. Il motivo sembra dei più congeniali a Gautier: di qui la tentazione di sovrapporre il punto di vista del protagonista e quello dell'autore, ricordando la sua celeberrima opzione per la statua (il

³¹ Composta di un'unica frase: «Ti amo»; la trovata è da commedia, e si vuole convenzionalissima.

³² Come notano P. Jourde e P. Tortonesi (*Visages du double*, Paris 1996), «è la donna che appare come il doppio del quadro», non viceversa; Gretchen «offre una copia sminuita, imperfetta» della Maddalena.

quadro, nel nostro caso) contro la donna, per il marmo (o la tela) contro la carne.³³

E infatti la presentazione testuale dell'amore di Tiburce è quasi sempre intonata a un'ironia benevola che tradisce una sostanziale approvazione. Ma il narratore, proprio quando il testo sembra riaffermare la superiorità della Maddalena sulla piccola Gretchen, raccoglie in pieno le (ipotetiche, ma assai plausibili) proteste del lettore borghese, lanciandosi in un'invettiva appassionata – o, almeno, che si finge tale – contro il protagonista: «Ah! Tiburce, Tiburce». Si noterà l'ennesima movenza allocutiva: l'esagerazione retorica suggerisce forse una segreta ironia; ma l'analisi della 'malattia' del giovane esteta è lucida e netta. L'«ideale reale» altro non è che una «chimera», e le chimere hanno «i denti aguzzi», e «succhieranno il sangue puro del vostro cuore»: si delinea, in filigrana, il tema del vampirismo dell'arte (che è al centro del *Ritratto ovale* di Poe e ritorna, per esempio, nell'*Opera* di Zola). Le «chimere» hanno i tratti tradizionali dei vampiri; la fuga verso l'ideale inaridisce le forze vitali dell'artista – in Poe, della modella. Il titanismo prometeico è blasfemo, perché pittori e poeti «hanno voluto fare una creazione a parte nella creazione di Dio», usurpando appunto le prerogative della divinità. Il rifiuto della natura (dell'amore, della realtà) a favore dell'artificio è sentito dal narratore del *Vello d'oro*, che sembra rifarsi a Hoffmann (si pensi, almeno, agli *Elisir del diavolo*), anche come scelta di satana contro dio.

La tirata è interrotta dal *blanc* fra due capitoli. In generale, nel nostro racconto, la partizione interna non sottolinea le articolazioni dell'intreccio: anzi, tende a spezzarle, con costante effetto, se posso dir così, di *enjambement* strutturale – altro elemento di ambiguità, formale, da aggiungere a quelli tematici. Il cap. V si apre con un'ulteriore allocuzione: «Sì, Tiburce, anche se la cosa vi dovesse stupire molto, Gretchen è molto su-

³³ Un'opzione peraltro ambigua. Un solo esempio: se nell'universo sostanzialmente realistico (addirittura in parte fondato su ricordi di viaggio) del *Vello d'oro* l'ideale è confinato nella sfera artistica, l'ambientazione mitologica, di suo tendenzialmente meravigliosa, di un testo come *Il re Candaule* permette invece la rappresentazione di un ideale incarnato: Nyssia, esplicitamente, rincara in perfezione rispetto alle più alte creazioni artistiche. È «l'ideale reale, il sogno realizzato, una forma che mai pittore né scultore hanno potuto tradurre sulla tela o nel marmo». Candaule deve ricredersi, lui che, come tanti personaggi di Gautier, «fino a quel momento, aveva riso dell'amore e preferito a ogni altra cosa i quadri e le statue». La scelta dell'artificio contro la natura, elemento dei più moderni nell'universo immaginario di Gautier, va soggetta a ritorni nostalgici che saranno esclusi dalle più rigorose (ma spesso fredde) riproposizioni parnassiane e simboliste.

periore a voi». È quel che pensava di Gillette il pubblico borghese contemporaneo di Balzac; è l'esplicita legittimazione della lettura melodrammatica. Il sentimento ha sempre ragione; l'amore ha la priorità sull'ideale, sull'intelligenza, sulla cultura, sull'arte; e il cuore riacquista i suoi diritti, contro quel «côté fisico della donna» che, solo, interessa a Tiburce.

All'eroe, il narratore rimprovera di avere «soppresso la natura, il mondo, la vita»: altrettanti elementi che riprendono, in questo contesto, quel segno positivo che tanto spesso Gautier aveva loro negato. Insomma, «diventate un buon borghese»: ecco riassunto il succo della tirata del narratore. L'«anima» dei borghesi è spesso «ricca di poesia», soprattutto di «amore» e di «emozioni». Certo, una venatura ironica si incarica di intorbidare la limpidezza ideologica del passo (per esempio: quando si parla dell'«anima» dei borghesi, il testo precisa parenteticamente che «ce l'hanno»); e il narratore si fa portavoce di un discorso altrui, assume i luoghi comuni che caratterizzano l'ideologia media del suo pubblico. Ma — questo è il punto — il sorriso non si allarga in parodia: niente a che vedere con testi come *Il droghiere* di Balzac, dove l'elogio iperbolico delle buone qualità borghesi ha intenti derisori. Il contesto autorizza il lettore a fare proprio il *pattern* melodrammatico: a condannare Tiburce, l'arte e l'ideale, e a parteggiare per il cuore infranto della povera Gretchen.

Il quadro si complica quando il narratore rimprovera al personaggio anche la sua improduttività.³⁴ Quella di Tiburce è contemplazione «sterile»: «poiché non avete il coraggio di prendere un pennello, o una penna o uno scalpello». Ora, «solo i grandi geni hanno il diritto di non essere contenti della creazione»: precisazione assai significativa, che si discosta dalla versione hoffmanniana del problema, evocata poche righe sopra. Nello scrittore tedesco sono appunto gli artisti di genio ad essere puniti, più o meno direttamente, da dio: blasfemo è il loro slancio prometeico che li porta a sostituire l'opera d'arte alla natura, a usurpare le prerogative del creatore. Il testo del *Vello d'oro* opta sistematicamente per l'ambiguità: la colpa di Tiburce sembra dapprima quella di aver scelto l'arte contro la vita, poi quella di non essere personalmente all'altezza dell'ideale («Ma voi non siete un grande genio»).

³⁴ Uso il termine, che non è nel testo, di proposito, rinviando all'analisi che ho proposto dell'esclamazione finale del Frenhofer balzachiano: «Non avrò dunque prodotto niente». Cfr. Pellini, *Generi, ideologie, dettagli* cit.

Insensibile alle rimostranze del suo narratore, il protagonista si reca ancora una volta alla cattedrale per contemplare la sua amante di tela. La scena decisiva risente al tempo stesso dei *topoi* del fantastico e di quelli della commedia. La Maddalena appare a Tiburce «più triste e più afflitta del solito»; il Cristo ha un colorito dai toni «lividi», «verdastri»; gli altri personaggi hanno «sguardi cupi». Tutto il dipinto sembra prendere vita; e il protagonista è più propenso ad attribuire quella sinistra animazione a «simpatia occulta» piuttosto che a «un gioco di luce». La sequenza interrogativa 'pseudo-retorica' – se posso impiegare quest'etichetta per denominare il fenomeno cui accennavo sopra – si conferma un tratto stilistico decisivo del racconto. A impiegarla è questa volta Tiburce, che si rivolge direttamente alla Maddalena: «Perché non sei altro che un'ombra impalpabile [...]? Perché hai il fantasma della vita senza poter vivere?», e così via.³⁵

L'invocazione di Tiburce culmina, prevedibilmente, su una richiesta disperata: «scendi dalla tua cornice». L'evento soprannaturale, lungamente preparato, sembra infine verificarsi: lo annuncia un sospiro, come in *Omphale*, come poi in *Spirite* (e come nella *Ligeia* di Poe). Tiburce non esista a dare credito al fantastico; per un istante, il lettore è tentato di imitarlo. Immediata la smentita, quasi un contrappunto comico, o addirittura l'anticipazione umoristica delle scene famose di *Spirite* (comico e umoristico, il nostro passo, lo è nella forma, non nei contenuti: cioè, la situazione è da *vaudeville*; i problemi in campo drammatici). Un'ombra di parodia scende sull'evocazione del tema gotico: «Era Gretchen che, nascosta dietro un pilastro, aveva visto tutto».

Per sottrarsi al fascino della sua «chimera», Tiburce decide di rientrare a Parigi. La ricamatrice sedicenne lo segue.³⁶ La remissiva abnegazione di Gretchen, che lascia tutto per andare a vivere con un uomo che non la ama, offre il destro per una precisazione importante: in lei «la volontà sembrava interamente spenta». Se proviamo ad applicare a Gretchen, sulla scorta degli studi di Philippe Hamon,³⁷ il modello semiologico che analizza, nei personaggi letterari, la rilevanza delle tre principali modaliz-

³⁵ Il personaggio si rivolge all'amata appropriandosi di un verso di *Namouna*, il poemetto di Musset già ricordato: «come ti amerei domani se tu vivessi». Inizia a sorgere il sospetto di un legame intertestuale profondo: ne parlerò in appendice.

³⁶ Decisamente, il narratore si prende qualche licenza nei confronti del dogma realistico della verosimiglianza.

³⁷ Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo, Parma 1977; *Le Personnel du roman*, Genève 1983.

zazioni (sapere, volere e potere), ci accorgiamo che l'eroina del *Vello d'oro* appare, dal punto di vista sintagmatico, quasi come la negazione di un personaggio (almeno, se intendiamo strutturalisticamente il personaggio come attante): è «ignorante», non ha volontà, e non è in grado di realizzare i suoi desideri. La sua rilevanza nell'avanzamento dell'azione è vicina a zero: cede come prevedibile alla corte di Tiburce, ne sopporta con pazienza l'umore altalenante, lo segue remissiva a Parigi. Il che rende ancora più problematica l'interpretazione dell'*explicit*, dove la ragazza, che nel frattempo ha letto i libri trovati in casa di Tiburce (e dunque s'è costruita un 'sapere', per quanto abborracciato), ha uno scatto volitivo, e riesce (acquistando 'potere') a risolvere il dilemma in cui si dibatte il suo amore.³⁸

All'inizio del sesto e ultimo capitolo, l'appartamento di Tiburce offre l'ennesima declinazione del tema centrale del disordine eteroclitico: è ingombro di «utensili incongrui, come pipe turche, narghilè, pugnali, yatagan, calzature cinesi, pantofole indiane»; sulla testa di «una Venere antica» sta un «berretto greco». Solo il buon gusto di chi l'ha assemblato impedisce all'eteroclitico di diventare *kitsch*, alla decontestualizzazione di trasformarsi in negatività estetica.³⁹ Di là dalla contrapposizione esplicita fra la dimora di Tiburce e quella ordinatissima di Gretchen (che comporta, per la proprietà transitiva, un parallelo fra la prima e il caos estetico-morale della «camera di una ragazza francese»), il testo suggerisce un'omologia profonda fra la molteplicità estetica e quella etnica, fra l'accumulo indiscriminato di oggetti esotici nell'appartamento parigino e la mescolanza razziale constatata nelle città belghe. Con la conseguenza che, al solito, le scelte estetiche e ideologiche del protagonista appaiono contraddittorie: dal momento che la sua ricerca del biondo (dell'originario,

³⁸ Prima di analizzare il finale, vorrei rilevare per inciso un'ultima apparizione, sia pure mediata e metaforica, del tema del quadro o della statua vivente, e, in generale, dell'oggetto animato. Quando Gretchen si appresta ad abbandonarla, la «sua piccola camera», che in precedenza il narratore aveva descritto con dovizia 'realistica' di particolari, sembra appunto animarsi: «il Cristo di avorio inclinava disperato la testa sul petto»; «La piccola vergine [...] la guardava stranamente con i suoi occhi di smalto»; «il bollitore si lamentava e piangeva nella cenere». La stanzetta fiamminga, vero e proprio capolavoro di ordine borghese, prende vita, come e più del capolavoro di Rubens: anche di fronte alla logica del fantastico, nel *Vello d'oro*, i buoni sentimenti rivendicano gli stessi diritti dell'ideale artistico. Non manca, naturalmente, in questa pagina, un'impercettibile increspatura ironica: che ne complica il significato, senza consentire un'univoca riduzione parodica.

³⁹ Nei termini di F. Orlando (*Gli oggetti desueti*, Torino 1993), siamo qui di fronte a un *inté-rieur* «prestigioso-ornamentale» piuttosto che «pretenzioso-fittizio».

dell'autoctono, dell'ideale 'puro') convive con la passione per il *bric-à-brac* coloniale. Gretchen riordina il caos *bohémien*, trasformandolo in «un delizioso appartamento»: per la prima volta ha un ruolo attivo, anzi è paragonata esplicitamente a «Dio» – il che, in un testo letterario, rinvia quasi sempre alle prerogative demiurgiche del narratore.

Il giovane artista «amava il lusso e non il benessere»: l'opposizione è riportabile a quella, sempre fondamentale in Gautier, fra superficie ed essenza, apparenza e realtà, esteriorità e interiorità; dove, inutile dire, il segno positivo rischia spesso di dover essere assegnato al primo termine. La ragazza gli fa assaporare i piaceri del comfort borghese, dell'ordine e della regolarità: tanto che l'amante dell'ideale impossibile «sembrò prendere gusto a quel modo di vivere più umano e più ragionevole». Ma la conversione non è definitiva, le ricadute nel sogno della «folle chimera» sono frequenti, il pensiero della Maddalena si affaccia spesso alla mente del protagonista. Nel momento in cui la passione aberrante di Tiburce doveva apparire più incomprensibile agli occhi del lettore medio, il narratore, per quella legge di repulsione polare che ho più volte verificato, prende decisamente le parti del personaggio, rivolgendo al narratario una serie di domande retoriche – il tratto stilistico si conferma dominante – che tendono a relativizzarne il punto di vista, rendendo meno inaccettabile quello dell'esteta.

Il vello d'oro ha, in un certo senso, due conclusioni: la prima parodica, la seconda seria (per quanto estremamente problematica). I due protagonisti cercano di risolvere, ognuno a suo modo, la contraddizione drammatica che impedisce a Tiburce di amare Gretchen e alla ragazza di essere felice. La prima soluzione, proposta dal giovane, riporta nell'universo della finzione e dell'arte (nella fattispecie, del teatro); la seconda, decisa, escogitata da una Gretchen che appare definitivamente trasformata, personaggio imprevedibilmente 'forte' e volitivo, si iscrive invece sotto il segno della realtà, della prassi. Tiburce tenta di trasformare Gretchen nella Maddalena: le propone un travestimento secentesco, e si estasia ammirato di fronte allo splendido «*tableau vivant*» (il riferimento metarrealistico è nel testo) che è finalmente riuscito a realizzare. Se il capolavoro di Rubens non può scendere dalla sua cornice, se l'evento euforicamente meraviglioso non può realizzarsi in un racconto che sfiora il fantastico senza mai attingerlo, Tiburce lo riproduce a freddo, lo mima nell'universo teatrale della finzione. Naturalmente, non è questa l'incarnazione del-

l'ideale.⁴⁰ Anzi, è la parodia del tema fantastico, la riproduzione sperimentale, degradata, di un sogno irrealizzabile – quello, appunto del 'quadro vivente'.⁴¹ L'ironia è segnata dall'ambiguità dell'espressione *tableau vivant*: che rinvia da un lato a una costante dell'immaginario romantico, gotico e fantastico, dall'altro a una pratica mondana, a un divertimento teatrale. Quando il testo ci dice che «Tiburce aveva realizzato il capolavoro del genere», l'ironia è palese: la ricerca dell'ideale si trasforma in teatro di «genere».

Gretchen è profondamente ferita dall'umiliante mascherata: ma anziché della sottomissione rassegnata cui ha abituato il lettore, dà prova di un'insospettabile forza d'animo (e d'ingegno: lei, «ragazzina ignorante»). Riassume in una tirata risentita tutti gli argomenti che il narratore, nei suoi momenti di massima condiscendenza con l'ideologia borghese, aveva sciorinato implacabile, rivolgendosi direttamente, e retoricamente, a Tiburce.⁴² Argomenti che ruotano intorno alle opposizioni fondamentali fra cuore e intelletto, fra realtà concreta e ideale astratto e inattuabile, fra passione e contemplazione, fra borghesia e *bohème*. E conclude, la ragazza, pronunciando quella che è la parola chiave di tutto il romanzo di formazione – forse, azzardo, di tutta l'ideologia borghese primottocentesca, che è ideologia dell'integrazione sociale e della divisione del lavoro. «Vocazione». Tutta la storia del *Vello d'oro* è interpretata tendenziosamente dalla ricamatrice di Anversa come manifestazione embrionale di una 'chiamata', come prodromo doloroso di una *Bildung*. Tiburce si è innamorato della Maddalena perché «la vostra vocazione di pittore si agitava confusamente in voi e produceva quegli slanci disordinati di cui non eravate padrone»: dove riappare la contrapposizione fra ordine e disordine, linearità progressiva e dispersione caotica.

Ed ecco la terapia: «Un tempo avete disegnato, riprendete i vostri pennelli. Fisserete i vostri sogni sulla tela, e tutte queste grandi agitazioni si calmeranno da sé. Se non posso essere la vostra amante, sarò almeno la

⁴⁰ Come pensa R. Benesch, *Le Regard de Théophile Gautier*, Zürich 1969 (un libro spesso citato dalla critica, ma in realtà scarsamente originale e non sempre attendibile).

⁴¹ Interpreta il passo in modo convincente H.P. Lund, *Contes pour l'art*, «Revue Romane» (2), 1983.

⁴² Del narratore Gretchen assume anche lingua e stile, tono e sintassi, a conferma del paradossale monolinguisma aporetico, a suo modo pluridiscorsivo, cui accehnava sopra: proprio questa costruzione determina l'originalità enunciativa del racconto.

vostra modella». Una terapia efficace – ma fuori testo.⁴³ Tiburce realizza il ritratto di Gretchen, imperfetto ma comunque «notevole»; e le ultime righe del racconto ci annunciano che lo sterile esteta, definitivamente dimenticata la Maddalena (ci si può chiedere, però: in favore dell'amante reale o del proprio quadro?), diventerà «un grande pittore». Cioè un «genio», potrebbe obiettare un lettore un po' pedante: e dunque avrebbe diritto di farsi «una creazione a parte», disprezzando quella di dio, Gretchen compresa – le contraddizioni del testo non cessano di sorprendere per complessità e stratificazione.⁴⁴

Tiburce si appresta a concretizzare la sua vocazione, a produrre capolavori; non senza prima avere regolarizzato la sua unione con l'avvenente modella. Un matrimonio all'*explicit*, una cosa talmente convenzionale e talmente borghese che non ce la saremmo mai aspettati sotto la penna di Gautier – tanto più che in quest'ultima pagina la sottile ironia, di cui l'intero racconto è tramato, sembra scemare. Un finale che ha lasciato perplessi molti lettori.⁴⁵

Non senza ragione, beninteso: tuttavia, anche l'artificio può avere una sua motivazione profonda, anche la forzatura può essere indizio di un'inclinazione inconfessata. Il nostro racconto conferma, esemplarmente, quanto ha scritto Paul Bénichou sull'ambiguità dell'estetismo idealizzante, e della religione romantica, dei «Jeune-France»: «il più alto grado di fervore può essere vicino all'apostasia. Il culto dell'assoluto e dell'impos-

⁴³ In *Mademoiselle de Maupin*, la stessa terapia è ipotizzata da d'Albert, che si immagina di diventare pittore per «sbarazzarsi di quella specie di ossessione» (ma il velleitario proposito rientra immediatamente).

⁴⁴ I motivi di questo finale saranno ripresi non molti anni più tardi in un altro racconto, *Il re Candaule*, dove il protagonista si perde (metaforicamente e poi letteralmente) nella contemplazione della bellissima moglie, Nyssia: la quale, non comprendendo le fisime estetiche del marito, appare «presto stanca del suo ruolo di modella» (il passo sembra richiamare la scena della mascherata nel nostro testo); e al sovrano non resta che rimpiangere la sua incapacità artistica, l'impossibilità di fissare in un'opera pittorica o scultorea con funzione catartica una perfezione che finisce per ossessionarlo. Ogni lieto fine è escluso: Candaule non si scoprirà una vocazione artistica, rimarrà un *voyeur* insaziabile, e sarà vittima di un esperimento esibizionistico.

⁴⁵ M. Voisin (*Le Soleil et la nuit*, Bruxelles 1981), per esempio, dopo aver notato che in Gautier «il lieto fine è raro e sempre posticcio», scrive che «lo scioglimento del *Vello d'oro* è dovuto a un artificio»; Laurich (*Der französische Malerroman* cit.) pensa che l'ultima pagina del *Vello d'oro* porti «solo una soluzione superficiale del conflitto»; Bénichou (*L'Ecole du désenchantement* cit.) sottolinea non senza ironia la previsione del testo, per cui «prospereranno insieme la grande pittura e la saggezza comune». Analoghe osservazioni si leggono in quasi tutti i (pochi) contributi critici che hanno affrontato la questione.

sibile è tentato di risolversi in una puntuale arte di vivere». ⁴⁶ *Il vello d'oro*, sempre secondo l'autore del *Tempo dei profeti*, rappresenterebbe un'«apologia implicita del borghese»: il che è verissimo, ma contrasta con quella che è la tesi fondamentale di Bénichou, uno studioso di cui ho spesso impiegato indicazioni illuminanti, pur senza condividere, appunto, il suo assunto centrale – che cioè Gautier resta in sostanza un romantico nostalgico dell'ideale e dell'assoluto, perché la contemplazione del bello materiale e sensuale non lo appaga. Anche Bénichou, come ha notato Paolo Tortonese, ⁴⁷ cede alla tentazione di semplificare unilateralmente i dati testuali: dai quali emerge invece una rete tematica e ideologica che si regge precisamente su tensioni antinomiche (di natura estetica, ma anche propriamente socio-politica) assolutamente irriducibili. Nell'impossibilità di fornire una rappresentazione univoca del reale, e di risolvere dialetticamente le aporie, è l'*impasse* stessa, letteraria e storico-esistenziale, ad essere tematizzata nell'opera di Gautier.

Vediamo di ricapitolare – ma senza ambizioni sistematiche, e senza smussare le contraddizioni e le ambiguità, in cui risiede tutto il fascino del racconto. Ideale vs. reale, ordine vs. disordine, estetismo *bohémien* vs. integrazione borghese. Le prime due opposizioni, tematiche, specificamente letterarie, si lasciano mettere in parallelo senza forzature: un ideale puro, ordinato, autentico; un reale eteroclitico, disordinato, 'creolizzato'. La coerenza del sistema si sgretola quando interviene l'elemento ideologico e sociale, riassunto nella terza opposizione: L'ordine è borghese e il disordine *bohémien*, certo; ma il culto dell'eteroclitico non si concilia con quello della purezza originaria, del biondo; soprattutto: è borghese, innanzitutto, il reale, quel reale mescolato che trova la sua espressione simbolica nella confusione etnica che Tiburce incontra per le strade di Bruxelles. È reale, e borghese, quella ferrovia che il narratore sfrutta letterariamente sorvolando sulla precedente condanna ideologica.

Il punto, in Gautier, è sempre questo: l'opposizione che appare fondamentale in tutta la sua opera narrativa, quella fra ideale e reale, è una falsa opposizione. Perché la sua 'chimera' consiste nell'incarnazione della bellezza artistica – ma in un'incarnazione vivente, non su tela, come nell'*explicit* del *Vello d'oro*. Dal punto di vista socio-ideologico: nella

⁴⁶ Le Sacre de l'écrivain cit.

⁴⁷ Musset ou la déception, in Alfred de Musset, «Premières poésies», «Poésies nouvelles», a cura di P. Brunel e M. Crouzet, Mont-de-Marsan 1995.

resurrezione di un passato ideale reso fruibile a una sensibilità ideologica e percettiva moderna e borghese – un atteggiamento che rivela meno affinità con lo storicismo romantico che con la libera rifunzionalizzazione di una storia decontestualizzata cui si assiste in epoca postmoderna. I fautori del 'platonismo' di Gautier⁴⁸ rinunciano *a priori* a comprendere le stratificazioni dell'opera di un autore più compromesso di quel che si è soliti pensare con le contraddizioni della realtà.⁴⁹

Se poi proviamo a incrociare alle precedenti una quarta opposizione, quella fra spirito e materia, ben documentata nel paradigma testuale, il sistema delle corrispondenze esplode definitivamente: perché la materia è reale, lo spirito ideale, ma l'ideale di Tiburce è precisamente fisico e materico, e la borghese e 'realistica' Gretchen è la rappresentante dei valori, a loro modo ben spirituali, del sentimento. L'*explicit* del *Vello d'oro* occulta le contraddizioni sotto il velo rassicurante di un'ideologia borghese dell'artista: il quale deve innanzitutto produrre, oggettivare, proiettare sulla tela i suoi ideali (e renderli disponibili sul mercato). L'ideologia di Gretchen non è lontana da quella di Porbus nel *Capolavoro sconosciuto* di Balzac: la ragazza scopre quel «prezioso diamante» che è il talento pittorico di Poussin; lo porta alla luce, lo mette a frutto, secondo i precetti della pedagogia borghese.⁵⁰ In Gautier, di solito, le pietre preziose rimangono invece sepolte nei recessi inaccessibili del passato: non salgono alla luce, non si compromettono con la realtà; è al contrario il personaggio a raggiungerle nel buio euforico e paradossalmente luminoso dell'esperienza fantastica.

Nella logica dell'estetismo di Gautier (ancora, paradossalmente), la creazione artistica non può avere la funzione catartica che gli attribuiscono Gretchen e tutto l'*explicit* del *Vello d'oro*. Non si tratta, per l'autore di *Arria Marcella*, di oggettivare sulla tela l'ideale che si agita nell'artista,

⁴⁸ Inteso in realtà come idealismo spiritualistico, non pagano: quasi sempre questo il senso di una formula fortunata di R. Jasinski (*Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Paris 1929), che continua a trovare fautori convinti, fra cui Voisin (*Le Soleil et la nuit* cit.) e Crouzet («*Les violettes de la mort*» cit.).

⁴⁹ Su questo punto ho già insistito. Per un'ulteriore confutazione delle tesi 'spiritualiste' rinvio anche ai lavori di C. Pasi (*Il sogno della materia*, Roma 1972; *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Roma 1974), di Lund (*Contes pour l'art* cit.) e di Tortonese (in particolare l'introduzione a Gautier, *Oeuvres* cit.).

⁵⁰ Penso alla fortuna ottocentesca, precisamente connotata da un punto di vista propriamente economico, del «prezioso-potenziale» (cfr. Orlando, *Gli oggetti desueti* cit.): ogni epopea borghese ha il suo tesoro da estrarre dai più profondi abissi.

ma di animare la bellezza degli antichi dipinti, di restituire la vita a un modello di perfezione esistente da tempi immemorabili. Non di crearne uno originale e nuovo: inutile dire, lo scrittore fantastico è molto lontano, in questo, dalla posizione dei romantici. Al mito della creazione sostituisce quello della contemplazione: una contemplazione attiva, in grado a tratti di provocare l'animazione del suo oggetto. Mentre nel nostro racconto l'oggetto stesso dell'ammirazione estetica ha uno statuto ambiguo: esplicitamente, il testo opera tre diverse equivalenze: fra la Maddalena e l'ideale artistico di Rubens; fra il dipinto e la modella che ha posato per realizzarlo; fra l'immagine e il personaggio evangelico che l'ha ispirata. Di volta in volta, Tiburce auspica ardentemente l'animazione di una delle tre diverse Maddalene, con una diffrazione tematica che è perfettamente omologa a quella ideologica e narrativa. Piuttosto che come un personaggio unitario e logico, come un *character* ben definito, il protagonista del *Vello d'oro* appare come un fascio di possibilità testuali, come una sintesi incongrua di diverse potenzialità, di diversi estetismi.

Dunque, certamente un *explicit* posticcio: ma volutamente posticcio, perché l'inverosimile trasformazione del personaggio femminile è testimonianza dell'autocoscienza metaletteraria dell'autore. Soprattutto, è un *explicit* significativamente posticcio, addirittura rivelatore, perché mette a nudo le contraddizioni dell'ideologia di Gautier, i limiti (e uso il termine senza connotazione negativa) della sua critica antiborghese, le motivazioni profonde di un estetismo che nel mondo rifiutato del capitalismo, delle merci e dell'esteriorità si trova meno a disagio di quanto esplicitamente dichiara.

Il prezzo pagato dallo scrittore per realizzare una messa in scena narrativa tanto complessa e affascinante delle sue profonde contraddizioni estetiche e ideologiche parrà certamente molto alto ai fautori dell' 'unità' e della 'coerenza' dei capolavori letterari: si tratta, nientemeno, della rinuncia alla logica interna dei personaggi (in particolare, di Gretchen; ma anche di Tiburce); e, soprattutto, dell'esplosione del punto di vista del narratore, che si trasforma in una funzione allo stato fluido, sempre in contraddizione con se stessa e con il contesto su cui interviene. Insomma, un testo che, se mi si passa l'anacronismo, fa pensare a certa narrativa sperimentale del nostro secolo. A me sembrano proprio queste le ragioni dell'originalità, e della riuscita estetica, di un racconto ingiustamente trascurato dalla critica.

Appendice

Postille su Musset

Le frequenti allusioni a Musset, nel *Vello d'oro*, suscitano il sospetto di un rapporto intertestuale: con *Namouna*, innanzitutto; ma in generale con l'intera opera di uno scrittore che Gautier ben conosceva (il finale stesso del nostro racconto, tanto poco *gautieriste*, potrebbe essere un'allusione quasi parodica a certo ottimismo di marca mussetiana).

Qualche esempio. Innanzitutto, *Namouna*: un poemetto (anti-)narrativo e metaletterario, evidentemente influenzato dalla voga sterniana, che sembra fatto per piacere all'autore di *Mademoiselle de Maupin*, dal momento che alterna idealismo romantico e ironia, coinvolgimento e distacco, stile alto e parlato. Il protagonista, Hassan, esteta insieme disincantato, cinico e idealista, ha qualche tratto in comune con molti eroi di Gautier (anche con Tiburce). Come avverte il testo, «è un originale» – *Il vello d'oro*, analogamente, si diffonde sul carattere bizzarro del suo protagonista. Interessante, e, ancora, vicina a certo Gautier (la prefazione di *Mademoiselle de Maupin*, per esempio), anche la tematizzazione metaletteraria dell'identificazione (arbitraria) di autore e personaggio: «Le stupidaggini di Hassan ricadranno su di me». L'atteggiamento di Hassan, come quello di Tiburce, affonda le sue radici in una disillusione che il testo lascia intuire senza scendere in dettagli: «Non so [...] / [...] in che modo quando era in Francia / le sue effimere amanti l'avevano ingannato»; ne risulta un intransigente assolutismo, destinato ovviamente all'insoddisfazione: con le donne «voleva tutto o niente». Don Giovanni, lungamente evocato nel canto secondo del poemetto, consuma la sua esistenza nella ricerca di «un essere impossibile; che non esisteva». E «quel che Don Giovanni amava, forse l'amava anche Hassan; / a quel che Don Giovanni cercava, Hassan non credeva». Idealismo e disincanto, come spesso accade, vanno a braccetto: le analogie con il *Vello d'oro* paiono evidenti.

Ma la conclusione edificante, positiva e borghese, quella che il racconto di Gautier esibisce spudoratamente, in Musset è negata nel momento stesso in cui è, proprio all'*explicit*, metaletterariamente evocata: «E se la verità non mi fosse sacra, / vi direi che Hassan riscattò Namouna; / [...] // Vi direi soprattutto che Hassan in questa vicenda / comprese che prima o poi la donna aveva il suo momento, / e che l'amor di sé non vale l'altro amore». Se Gautier, come le citazioni esplicite lasciano pensare, teneva presente il poemetto di Musset mentre scriveva *Il vello d'oro*, gli echi evidenziati si arricchiscono di un risvolto intertestuale: ma l'allusività non è univoca, non sprigiona un significato immediato; complica, piuttosto, l'equilibrio paradigmatico, già precario, del racconto di Gautier.

Altro riscontro interessante. Nel maggio del 1838, cioè un anno prima della composizione del *Vello d'oro*, appare sulla «Revue des deux mondes» un racconto lungo (o romanzo breve) di Musset che ha per protagonista un pittore: *Il figlio di Tiziano*, che sintetizza elementi storici e autobiografici. Da un lato la vicenda di Tizianello,

che dopo aver dipinto un unico capolavoro si rifiuta di riprendere in mano i pennelli; dall'altro la passione di Musset per il gioco, il suo amore per Aimée d'Alton, la sua 'pigrizia' creativa. Un *Malerroman*, insomma,⁵¹ che tuttavia non dà alcuno spazio alla tematica del quadro vivente, e affronta in modo molto tradizionale (sicuramente pre-hoffmanniano; e, a me pare, un po' superficiale) i problemi della creazione artistica e il rapporto fra amore e arte.

Il protagonista, Tizianello, detto anche Pippo, ha dipinto un capolavoro, andato distrutto in un incendio, e poi ha deciso di darsi all'ozio e al gioco; una sconosciuta, che si rivelerà essere la nobile Béatrice (*sic*) Loredano, gli fa recapitare un borsellino, al tempo stesso pegno d'amore e ammonizione contro i rischi del gioco. C'è un accenno 'fantastico', molto convenzionale: il regalo dell'amata si rivela un potente amuleto, che permette all'eroe di vincere forti somme. C'è un accenno comico: il teatro degli errori, per cui Tizianello pensa che il borsellino sia il dono di una scocciatrice, alla quale lo riconsegna, per poi richiederglielo platealmente indietro. Ma il tema centrale è appunto erotico-artistico: Béatrice «voleva fare di Pippo più che il suo amante, voleva farne un grande pittore». Esattamente come Gretchen, l'anno dopo, vuole fare un «grande pittore» di Tiburce. La donna sprona alla creazione artistica, è al tempo stesso musa ispiratrice e figura materna che veglia sull'assiduo impegno dell'amante, sulla traduzione pratica del genio. Come poi Gretchen, l'aristocratica veneziana diventa la modella dell'amante. Non senza ricadute e ripensamenti, Tizianello porta a termine il ritratto: che risulta essere un vero capolavoro (andrà distrutto a causa del puntiglio sociale dei Loredano, che disapprovano l'unione della parente con un semplice pittore).

Dunque, la riuscita artistica non è fuori testo, come in Gautier: il genio può tradursi in opere concrete, può davvero realizzare capolavori. È vero che, finito il ritratto, Tizianello scrive un sonetto di addio alla pittura e non prende più in mano i pennelli, perché vuole dedicarsi interamente all'amore (interamente felice), e «non si fanno mai bene due cose alla volta». Ma il paradigma oppone ozio e lavoro, piuttosto che, come in Hoffmann,⁵² arte e amore: soprattutto, non c'è traccia di dramma, tantomeno di conflitto tragico. Anzi, la pedagogia di Béatrice ha dimostrato che gloria e passione, amore e arte sono perfettamente, tradizionalmente conciliabili: «Ma perché, diceva lei, opporre l'una all'altra due cose che stanno così bene in sintonia?». Il sostrato ideologico del racconto di Musset non rinvia alle grandi aporie dell'estetica romantica, la cui eco risuona da Hoffmann a Balzac a Gautier: è piuttosto il conflitto fra lavoro (artistico) borghese e *bohème* dissipata, fra impegno creativo e topica 'italiana' del 'dolce far niente', a interessare Musset.

⁵¹ La cui analisi figurerebbe bene in un libro come quello di Laurich (*Der französische Malerroman* cit.). Dove il testo di Musset, invece, manca; come manca *L'atelier di un pittore* di Marceline Desbordes-Valmore; mentre c'è, poco a proposito, la pappolata iperwertheriana del giovanissimo Nodier, quel *Pittore di Salisburgo* dove l'interesse per l'universo dell'arte rimane circoscritto al titolo.

⁵² Si pensi, almeno, a un racconto splendido come *La chiesa dei Gesuiti di G.*

Il figlio di Tiziano nega recisamente la teoria dell'ispirazione, allineandosi alla posizione riassunta nel proverbio: l'arte è lunga e la vita breve. Se «è certo che ciò che è davvero bello è opera del tempo e del raccoglimento», ne consegue che «non c'è vero genio senza pazienza». E dunque: «Al diavolo la pittura! la vita è troppo corta». Insomma, delle banalità, che il tono a tratti ispirato della prosa mussetiana tende a gabellare per problematiche metafisiche. Di certo lo scrittore ha letto Hoffmann e *Il capolavoro sconosciuto*.⁵³ Ma – questo è il punto – di quei modelli illustri Musset raccoglie solo i motivi più superficiali. L'amore non è un assoluto incompatibile con l'energia totalitaria richiesta dalla creazione artistica, ma un piacevole ingrediente del dolce far niente italiano, opposto al *labor limae* di un'arte borghesemente intesa come fatica, studio, pazienza. E «la sola passione che possa resistere all'amore» non è quella artistica, ma il gioco.

Torniamo al *Vello d'oro*: ho abbozzato qualche riscontro – si potrebbe aggiungere che, immaginandosi la sua misteriosa amante, «Pippo esitò a lungo fra i due colori di capelli», come Tiburce prima di farsi convincere dall'eloquenza di Rubens; e che gli amanti di Musset, secondo copione, e tutt'al contrario di quelli di Gautier, «erano fatti l'uno per l'altra». Basta tutto ciò a dimostrare che il finale del racconto del '39 è una ripresa antifrastica, parodica, del motivo centrale della novella di Musset; che Gretchen, quando impone a Tiburce di diventare pittore, quando 'scopre' il suo talento, fa il verso alla Béatrice del *Figlio di Tiziano*? Il paradigma testuale del *Vello d'oro* risulterebbe ulteriormente complicato; il lettore colto sarebbe invitato a diffidare dell'ottimismo melodrammatico che appaga le attese del pubblico borghese – ma, beninteso, le ragioni dell'interpretazione opposta rimarrebbero inscritte nel testo.

⁵³ Al racconto di Balzac sembra rinviare un'esclamazione di Béatrice: «Piacesse a Dio che foste nato povero». E noto per inciso che anche l'episodio del borsellino, che pure ha una fonte biografica nella relazione di Musset con Aimée d'Alton, trova un parallelo in un testo della *Commedia umana*: nel racconto intitolato appunto *Il borsellino*, e che ha proprio un pittore per protagonista. Ma quello del borsellino fantastico è *topos* assai diffuso: lo impiega Hoffmann nella *Principessa Brambilla*, riprendendolo probabilmente da Chamisso, il quale, forse, si era ispirato addirittura alle *Mille e una notte*, oltre che alla leggenda popolare tedesca esplicitamente menzionata.

Letterio Cassata

Il 'cerchio chiuso' e il 'battito ribelle'

Nel cerchio

Qui nel cerchio già chiuso
nel monotono giro delle cose
nella stanza sprangata eppure invasa
da una luce lontana di crepuscolo
può darsi nasca un'acqua ed una nebbia 5
il mare sconosciuto e il lido
dove per prima devi
imprimere il tuo piede
calando dalla nave
consueta, transfuga 10
che il rombo frastorna
in corsa nella mente,
lungo le belle curve di conchiglia.
Sarà prossimo il centro:
là s'appunta il nero 15
occhio, la nostra
perla di pece sempre in fiamme,
serrata tra le ciglia,
che per un attimo, in un battito ribelle
intacca il puro ovale dello zero. 20

(Bartolo Cattafi, *Le mosche del meriggio*, Milano 1958)

Come ha osservato Paolo Ruffilli, in questo componimento di Bartolo Cattafi «la circolarità vita/morte viene a ribadire [...] la condizione umana di deriva dentro la stanza-prigione in cui tutto è già compiuto nel buio

e nel nulla ma in cui scocca immancabilmente la scintilla che, battito di rivolta e di speranza, intacca per un attimo "il puro ovale dello zero" riattivando la corrente vitale che spinge l'uomo ogni volta ad insorgere». ¹ L'attrazione del nulla (il *cerchio già chiuso*, il *monotono giro delle cose*, ² il *puro ovale dello zero*) ³ sarà vinta per un attimo dal battito ribelle del nero occhio, della nostra perla di pece sempre in fiamme, serrata tra le ciglia.

Nei primi quattro versi, un settenario e tre endecasillabi, la consonanza finale in -s- e gli accenti in 3^a e 6^a sede intonano l'avvio su un ritmo uniforme, *monotono*, accentuando il senso di chiusura e di oscurità: la vita è sentita come una condizione, appunto, di prigionia dentro una stanza sprangata (v. 3). La svolta – introdotta sul piano semantico nei vv. 3-4 dalla 'invasione' di una luce lontana di crepuscolo⁴ – si manifesta anche sul piano ritmico nel v. 5, endecasillabo fortemente, solennemente scandito dal ritmo giambico, riecheggiato nell'endecasillabo conclusivo. Dunque dalla stanza sprangata non è del tutto impossibile fuggire: c'è, forse (può darsi: v. 5), per ognuno di noi, pur tra il rombo impetuoso dell'esistenza che frastorna (vv. 11-12),⁵ la possibilità di navigare, come l'Ulisse dantesco, verso un mare sconosciuto e verso un lido su cui imprimere per

¹ In *Poesia italiana del Novecento* [opera diretta da P. Gelli e G. Lagorio], Milano 1980, p. 824. In questa antologia sono dedicate a Cattafi le pp. 822-830.

² Già Sergio Corazzini: *Seguivano con aria/ di danza/ un loro monotono giro le foglie* (*La liberazione* 11-13). Ma qui il sentimento 'crepuscolare' è cosmicamente trasceso, rimodulando, con una spiccata accentuazione 'esistenzialistica' (*monotono*), l'immagine lucreziana del perpetuo movimento delle cose: *semper in assiduo motu res quaeque geruntur* (1.995), *assiduo sunt omnia motu* (4.392). L'immagine, del resto, era già anche in Torquato Tasso: *de le cose mortali un giro eterno* (*Aminta* 4.2.205 = *Rime* 1263.12); e in Federico Della Valle: *nel volubil giro/ de le cose mortali* (*La reina di Scozia* 1.1.1-2). Da questo verso di Cattafi poté venire ad Eugenio Montale la suggestione ritmica per un suo 'disincantato' endecasillabo: *nel volubile fumo dei miei sigari* (*Satura, Xenia* I 8.6), che nella prima redazione (datata 9/XII/65) era: *con le volute lente del mio sigaro*, e in una seconda stesura (datata 14/XII/65): *nelle volute diafane del mio/ sigaro* (E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Conti, Torino 1980, pp. 288 e 979-980).

³ L'immagine dello zero, per significare il nulla, sembra alludere al sonetto *Al gran Cero* di Antonio Machado (v. 6: *el huevo universal*; vv. 9-10: *Toma el cero integral, la hueca esfera,/ que has de mirar, si lo has de ver, erguido*): A. Machado, *Poesías completas*, Edición Manuel Alvar, Madrid 1996²⁰, p. 350.

⁴ L'intensità semantica dei due sintagmi antitetici *stanza sprangata* e *luce lontana* è sottolineata dalle allitterazioni; e l'antitesi è ribadita dall'assonanza: *nella stanza sprangata eppure invasa/ da una luce lontana di crepuscolo*.

⁵ In una redazione dattiloscritta non datata i vv. 9-12 erano: *calandoti a poco a poco dalla/ l'ogora nave consueta,/ transfuga che il nuovo/ rombo frastorna, in corsa/ nella mente* (B. Cattafi, *Poesie 1943-1979*, a cura di V. Leotta e G. Raboni, Milano 1990, p. 328).

primo il piede (vv. 7-8). Ma il viaggio non sarà un'evasione dal *cerchio già chiuso*; al contrario, sarà definibile, ossimoricamente, come una 'fuga centripeta', assimilabile, semmai, all'*altro viaggio*, quello del Dante dantesco: sarà «un altro viaggio invisibile compiuto molto più addentro del puro visibile»,⁶ una navigazione diretta verso il fondo dell'abisso della vita, una catabasi verso il *centro*,⁷ dove *s'appunta il nero/occhio* (vv. 15-16), il cui *battito ribelle* (v. 19)⁸ ha attinto il suo vigore, anzi la sua stessa possibilità, proprio da quella improvvisa e misteriosa invasione di luce declinante nella *stanza sprangata*: Cattafi non s'illumina d'immenso, né si lascia trafiggere da un raggio di sole; la sua *luce lontana di crepuscolo* sembra paragonabile piuttosto agli intermittenti *barlumi*, all'*occiduo palpebrare* di Montale; tuttavia quella luce tenue e labile basta a suscitare, nella *nostra/perla di pece sempre in fiamme* (vv. 16-17), anche se soltanto *per un attimo*, il *battito ribelle* (v. 19),⁹ capace di 'intaccare' il *puro ovale dello zero* (v. 20),¹⁰ di contrapporsi all'affascinazione del 'buco ne-

⁶ Parole di Giorgio Caproni, «La Nazione» del 16 maggio 1964.

⁷ Il *centro* sarà anche «il bersaglio, la meta» (Ruffilli); ma qui indica anzitutto, ovviamente, il centro del *cerchio*, il fondo dell'esistenza.

⁸ Gli occhi sono strumento della umana ribellione già in Lucrezio: *Primus Graius homo mortalis tollere contra/ est ausus primusque obsistere contra* (1.66-67, di Epicuro); e in Leopardi: *Nobil natura è quella/ che a sollevar s'ardisce/ gli occhi mortali incontra/ al comun fato* (*La ginestra*, vv. 111-114); ma si veda anche il passo di Antonio Machado cit. sopra: *Toma el cero integral, la hueca esfera,/ que has de mirar, si lo has de ver, erguido*. Qui il *nero occhio*, ciclicamente (quel singolare non può non suggerire alla mente il mito poseidonico e siciliano di Polifemo), da strumento si fa attore: com'è normale nella poesia di Cattafi, l'intensa icasticità dell'immagine è come «scompagnata, ghiacciata, resa 'mostruosa' e traslucida dal soffio dell'astrazione e del mito» (G. Raboni, *Introduzione*, in Cattafi, *Poesie 1943-1979* cit., p. XIII).

⁹ L'accostamento paronomastico *attimo/battito* è già nelle *Pagine del Libro segreto* di D'Annunzio: «e ogni attimo è come un battito di ciglia».

¹⁰ L'immagine del *puro ovale* sembra conferire all'apparente perfezione del vuoto abisso dell'essere un fascino sensuoso, che avrebbe, se questa impressione cogliesse nel segno, un precedente letterario nel *Piacere* di D'Annunzio: «una Récamier, dal lungo e puro ovale, dal collo di cigno, dalle mammelle saglienti, dalle braccia bacchiche». Similmente, *le belle curve di conchiglia* del v. 13 potrebbero forse risentire della gozzaniana *bella curva delle spalle ignude* (*Le non godute* 43). Carlo Bo vide nella «ispirazione nativa» di Cattafi «un pizzico di spagnolismo che tanto bene si adatta a un siciliano» (nel «Corriere della sera» del 26 luglio 1964). Ma, almeno qui, credo che questo schema sarebbe insufficiente e forse fuorviante: la sensualità, se c'è, non è fine a sé stessa, è coniugata col sentimento di rivolta. Del resto, già più di trent'anni fa Giorgio Bàrberi Squarotti indicava il «tono vero» di Cattafi in «quel senso di impossibile avventura del cuore al di fuori delle apparenze più o meno delicate e 'belle' del mondo borghese [...], a designare la speranza e la ricerca al di là della prigione dorata di sempre» (G. Bàrberi Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna 1968, p. 160). Condivido, nella sostanza, questo giudizio. Semmai, anziché del «mondo borghese», parlerei del «mondo tout court»: non sarò certo io a negare che in prima istanza la ribellione di Cattafi sia contro questo mondo in cui viviamo, e quindi contro l'alienazione prodotta dal sistema capitalistico; ma,

ro' della vita: questo battito è stato giustamente accostato alla «scintilla di Montale che scocca nel momento in cui “tutto comincia quando tutto pare/ incarbonirsi”, segnando quindi l'attimo che separa la vita dalla morte, la creazione dal nulla».¹¹ E la rima *nero: zero*, che suggella il componimento, accentua efficacemente questo senso di opposizione e di rivolta.

Alfredo Giuliani scriveva quarant'anni or sono che *Le mosche del mezzogiorno* «rappresentano in bellezza l'inesorabile esaurimento di una tradizione, alta fin che si vuole, ma invecchiata»: Cattafi, a parer suo, «soffre questo esaurimento e lo riverbera sul “nero cuore del mondo”»; e la sua poesia si inscriverebbe sotto il segno di un «sentimento inattivo», della «nostalgia» e del «ripiegamento»: sarebbe «l'epigrafe della tradizione pascoliana, crepuscolare, “moderna”». ¹² Sarei stolto se negassi che la poesia di Cattafi s'innesti nella più alta tradizione letteraria italiana, e non solo italiana, o se mettessi in dubbio che ne soffra «l'inesorabile esaurimento»: in quella tradizione sono, ovviamente, le sue radici, tanto più forti proprio in quanto profondamente legate ad essa. Ma l'analisi qui abbozzata spero che almeno su un punto apporti definitiva chiarezza: l'idea direttiva di *Nel cerchio* non è certo un «sentimento inattivo», bensì, appunto, un sentimento di ribellione, un sentimento sofferto, ma attivamente e profondamente sofferto; e proprio la forza icastica con cui questo sentimento vi si esprime ci fa leggere questo componimento come tutt'altro che 'invecchiato'. Altrettanto sbagliato sarebbe del resto, a parer mio, rivendicare una impossibile 'attualità' di Cattafi: là sua è, semmai, l'attualità-inattualità dei classici, buoni o cattivi (dipende dai punti di vista), ma certo attivi, validamente, efficacemente attivi, ben al di là dei confini storici entro cui i posterì possono tentare di rinchiuderli: lontani, certo, ma mai 'invecchiati', ma sempre, nella loro lontananza, vivi, e disposti a illuminare la nostra navigazione in questo mondo con qualche barlume, se solo sappiamo percepirlo, nonostante la lontananza.

pur nella sua labilità, essa coinvolge, ben al di là del mondo borghese, tutto quanto il «male di vivere»: trascende, senza ignorarla – come già nell'ultimo Leopardi, e, pur in modi e con atteggiamenti diversi, nei nostri maggiori poeti del Novecento (certamente in Saba e Montale) –, la divisione della società in classi: assume un senso universale, cosmico.

¹¹ G. Wedel Anderson, *La poesia neobarocca di Bartolo Cattafi*, Caltanissetta-Roma 1985, p. 42. Il riferimento a Montale è da *L'anguilla*, in *La bufera e altro* (Montale, *L'opera in versi cit.*, p. 254).

¹² A. Giuliani, «Il Verri», giugno 1959 (ora in idem, *Immagini e maniere*, Milano 1965).

Tiziana Otranto

La poesia secondo Goffredo Parise

La collana 'I libri di Parise', nel progetto editoriale della Rizzoli, ripropone la produzione del romanziere e *reporter* vicentino, con postumi ed inediti tra cui appare il volumetto *Poesie* (1998).¹ Le trenta composizioni scritte tra il 30 marzo e il 21 maggio 1986 (anno della morte dell'autore, avvenuta il 31 agosto), non rivelano a sorpresa la vocazione poetica di un prosatore, confermano, bensì, la natura di una scrittura da sempre ricca di modalità poetiche.

I versi parisiani, primi e ultimi canti di uno dei più rappresentativi e poliedrici scrittori contemporanei, tra lirismo e anti-lirismo, presentano quel plurilinguismo tipico delle prove in prosa, fatto di arcaismi, latinismi, grecismi, neologismi, lingua d'uso, vocalizzazioni infantili, suoni onomatopeici tra Pascoli e Futurismo, forestierismi e dialettismi. Un surrealismo più o meno accentuato predomina nelle poesie, come già nella prosa, con mescolanza di varie tendenze letterarie e vaga fattura postmoderna, all'insegna dell'originalità e dell'innovazione.

Intermittenze poetiche e prosastiche, del Parise romanziere e *reporter*, precedono la stesura delle *Poesie*, in un'operazione antitetica al percorso della poesia contemporanea, sempre più vicina a modi narrativi e prosastici. La prosa parisiana tende a farsi poesia, perché strutturata sulla sensorialità dominata dallo sguardo fautore della poesia che, per dirla come Sklovskij, non è altro che «un particolare modo di pensare e precisamente un pensiero che si attua per mezzo di immagini».²

¹ G. Parise, *Poesie*, introduzione di S. Perrella, Milano 1998.

² V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino 1978, p. 105.

Parise nei versi prosegue la sua poetica della percezione, sfruttando le caratteristiche plastiche della poesia che, grazie alla danza dei ritorni non casuali della versificazione, determina l'esteriorità poetica come 'gesto', cioè, attraverso il disegno iconico-tipografico del poetare, propone una variante a quella mimicità da lui affidata ai gesticolanti personaggi della prosa, ripresa, nelle poesie, dal movimento di figure danzanti e da marionettistiche movenze.³

In queste poesie emergono tipi umani, ma anche animali, carichi di 'tridimensionalità' resa attraverso una sorta di 'sineddoche anatomica', che fa affiorare dai versi una parte fisica, icona della loro presenza: un polpaccio, una caviglia, una coscia, dei glutei, delle mani, un dito, delle unghie, un volto, capelli e, soprattutto, occhi, i quali danno spessore alla spazialità (dall'alto «l'occhio del camoscio», dal basso «immerso l'occhio/ nel fondo archeo», dall'interno «goccia nell'occhio», dal di fuori «all'occhio/ di outsider», con tanto di panoramica «a giro d'occhio»)⁴. Spazialità come riportata da una telecamera, con la quale Parise amplifica le facoltà visive, per inseguire i particolari che registra, senza cristallizzarli, seguendo la scia delle loro evoluzioni.

I molteplici luoghi attraversati da queste poesie sono quelli autobiografici proposti costantemente tra le pagine della prosa. I versi mettono in scena la città natale, il lido di Venezia, le pendici del Pasubio, Capri, la Cina, fronti di guerra dei paesi visitati durante il lavoro di *reporter*, ma anche luoghi fantastici, come l'harem di Mustafà e l'antico Egitto.⁵ Tutto, dalla montagna al fondo valle, alto e basso mescolati, collassano in «luoghi ormai/ coperti di tempo minerale»,⁶ condizione ultima del tutto.

La versificazione libera, nella quale Parise trasferisce i luoghi della sua *Weltanschauung*, riprende le marcate tonalità poetiche delle origini,

³ Cfr. *La danzatrice greca; Petote (I); Non si poteva negare*, e *Berlicche è la lingua del Diavolo*.

⁴ Cfr. rispettivamente: v. 5 in *Vento di nord*; vv.11-12 in *Sul bacino blu*; v. 32 in *Un coleottero color Radames*; v. 9 in *Levigare*; v. 10 in *Un coleottero color Radames*.

⁵ Venezia è onnipresente nella scrittura parisiense persino nella descrizione di New York e del Giappone (cfr. *New York*, p. 1006 e *L'eleganza è Frigida*, pp. 1071, 1100, 1113, 1126, in *Opere*, a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano 1989). Nei *Sillabari* oltre a Venezia e il Veneto, troviamo Capri nel racconto *Estate*. Inoltre, nella spazialità, Parise mette in movimento il treno che dal *Ragazzo morto* ai racconti degli *Americani a Vicenza* (1967; 1987) ai *Sillabari*, arriva nelle poesie trasportando un rabbino che, a differenza del logorroico ebreo Goetzl del suo primo romanzo, è di poche parole, ma mastica quell'«untume kasher» (cfr. v. 15 in *Rabbino*) con il quale ricompare la consueta dissacrazione della religiosità poi continuata nei versi di *Sacerdote*.

⁶ In *Anghebeni pietrito ossame*, vv. 8-9.

nell'incompletezza dei *Movimenti remoti* (1947). I frammenti poetici del '47, misti alla prosa, sono ben lontani dalle mescolanze di poesia e prosa di poeti come ad esempio Sbarbaro, Gatto, Betocchi; inaugurano piuttosto il progetto di un autentico capovolgimento dei generi che rientra nel plurilinguismo (poesia come lingua) e nelle infedeltà stilistiche (poesia come stile), direttive sovversive della poetica parisiense.

Sotto il segno della poesia è da considerare il romanzo d'esordio *Il ragazzo morto e le comete* (1951), «poema»⁷ che segue le prime prove in versi, ai quali si allacciano i racconti della doppia raccolta dei *Sillabari* (1972-1982), 'poesie in prosa' che precedono le ultime *Poesie*, indicando il «cerchio perfetto» che la poesia disegna nella vita creativa di Goffredo Parise.⁸

Se gli esordi tracciano una sorta di sintetico piano degli scritti futuri, i *Sillabari*, con la loro natura di «romanzi virtuali», ne esprimono le conclusioni dettate da una ricerca stilistica di miniaturizzazione, 'ossificazione' della vita e «gorgoglio di una sorgente d'acqua»,⁹ che trova la massima realizzazione nelle *Poesie*.

La sentenziosità dei versi finali riprende le chiuse dei racconti dei *Sillabari* e dei *Sillabari* queste poesie hanno la semplicità essenziale e iconica del componimento *haikai*, e il racconto 'casuale' di «attimi scelti»,¹⁰ sequenze 'isolate', riproposte attraverso un'ulteriore cernita, da cui Parise seleziona fotogrammi, come sotto la spinta di un esercizio di riscrittura, coinvolgendo un po' tutta la sua produzione. Si può affermare, infatti, che nelle poesie è presente in *mise en abîme* l'essenza della sua scrittura, risultato finale di un processo di miniaturizzazione stilistica e rappresentazione di un saluto alla vita, all'esperienza (*Erlebnis*) di uno scrittore che sa di essere prossimo a morire e che rivive in pochi attimi sezioni rapide della propria esistenza letteraria e no.

Attraverso la versificazione, Parise riprende il particolare frammentismo che scaturisce dal *collage* (già del *Ragazzo morto*), dove, immagini estranee tra loro, in un itinerario gestito dalla memoria innescata dalle as-

⁷ Cfr. A. Zanzotto, *Movimenti remoti e cupo presente: Parise poeta*, «Leggere» (9), 1989, p. 20 (ora in idem, *Aure e disincanti*, Milano 1994, pp. 278-280).

⁸ Cfr. S. Perrella, *Introduzione*, a Parise, *Poesie cit.*, p. 8.

⁹ Cfr. C. Garboli, *Amicizia*, in AA.VV., *I «Sillabari» di Goffredo Parise*, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli 1994, p. 109.

¹⁰ *Ibidem*, p. 56.

sociazioni di idee, ripropongono le diverse atmosfere dei suoi romanzi, racconti e *reportages*.

La matrice della visionarietà fantastica, onirica, con commistioni mitico-favolistiche¹¹ che abbraccia il persistente tema della morte, appartiene al *Ragazzo morto*. E del romanzo d'esordio è il mondo notturno carico di brillii, fosforescenze sepolcrali e varie ombre, inaugurato dalla poesia che apre la raccolta: *La danzatrice greca*.

In questa prima poesia, la femminilità (sempre multiforme e con la consueta venatura misogina) vaga nel «giardino per defunti», vestendo i panni di una «danzatrice greca», compagna sibillina di presagi di morte. In *Petote (I)* è madre canina, un po' lady, un po' no, ma anche madre di un 'tu' (io poetico). La femminilità entra nei versi di *Ex tempore* e *Sul bacino blu* con citazioni letterarie che connotano i personaggi maschili, da Omero a Shakespeare,¹² e in *Non più di formica eri* e *Quelle unghie grifanti*, con autocitazione di figure femminili descritte o sfuggite alle pagine dei *reportages* dai fronti di guerra e dalla Cina. *Denuda la tua foto signorina* porta il sorriso della femminilità patinata di una pubblicità,¹³ volto di donna preceduto, nei versi di *Trecentomila o muori*, da una 'ma-

¹¹ Il mito e la favola si affacciano in queste poesie con Tritone (*Sul bacino blu*), Proserpina (*Tiede ventum*) e con il tono favolistico già degli incipit del *Ragazzo morto*, del *Prete bello* (1954), del *Fidanzamento* (1956), del *Padrone* (1965), degli *Americani a Vicenza* e dei *Sillabari* con «c'era un tempo» (v. 2 in *Partagia Partagia*) e «c'era però, un cagnolino» (v. 17 in *Non più formica eri*). Il sogno, l'illusione, la rassegnazione sono presenti rispettivamente in *L'ometto del tostato Brasil*, *Tiede ventum* e *Petote (I)*.

¹² Da Ulisse alle Sirene («a udire le sirene/ Chi lo vide Ulisse?», vv. 30-31 in *Sul bacino blu*) ad Amleto (già nel *Ragazzo morto*, cfr. Milano 1992, p. 155), la cui celeberrima espressione è rivisitata nei versi vv. 9-11 di *Solo perché il suo verso* («non essere/ ma essere/ deve essere») e che compare in due circonlocuzioni: «quel danese vestito tutto di nero» e «l'ombra del nero principe», vv. 13 e 21 in *Orsù Jack*; lo stesso Shakespeare è presente autonomisticamente come «grande William», v. 8 in *Ex tempore*. Queste poesie ospitano personaggi come Tiberio (*Sul bacino blu*), Darwin (*Petote (II)*, *Solo perché il suo verso*), Eufronio e Gropius (*La graziosa porcella*, *Berlicche è la lingua del Diavolo*) e un sacerdote sulla scia dei tanti descritti da Parise, oltre al più famoso del *Prete bello* nel *Ragazzo morto* (cit., pp. 37, 110), nella *Grande vacanza* (*La grande vacanza*, *Il fidanzamento*, *Atti impuri*, Milano 1993, pp. 23-28, 54, 125), nel *Fidanzamento* (cit., pp. 188, 221), in *Atti impuri* (1959) (cit., pp. 318, 321, 329, 420) e negli *Americani a Vicenza*, Milano 1993 (oltre che a don Claudio dell'*Aceto sulle ferite*, si vedano personaggi secondari alle pp. 45, 127, 137 e *Frate Gioioso* costruito sul modello di Comisso). Al filone citante appartiene la metafora *Bestia da stile*, espressione del teatro pasoliniano ripresa da Parise per autoritrarsi: *Magra è l'onda/ della bestia di stile/ è tu sei bestia di stile/ sei tra coloro/ che non fanno banda* (vv. 11-15 in *Petote (II)*); e la rivisitazione in chiave postmoderna dell'incipit della *Divina Commedia* e del richiamo leopardiano della *Sera del di di festa*: «*Si cammina in una selva oscura/ di cerbottane/ lo stame è fanga/ e il woop del curaro/ non s'ode/ la sera di sabato/ i Nambikwara/ banchettavano con astici e tartufi/ di Guaiane/ ai nemici abbattuti*».

¹³ Probabilmente, il cartellone pubblicitario cui Parise si riferisce pubblicizzava l'Ambrà solare.

terna' immagine, insieme destino e natura: «megera», «ottuagenaria e cieca/ platinata croupier» dispensatrice dello 'stato mortale'.

La presenza della morte, enigmatica e misterica, addita lo stato disforico delle poesie, dell'io lirico (spesso allocutoriamente identificato nel 'tu') e delle varie figure che si mostrano, gemellandosi all'io un po' feto, un po' cadavere dei *Movimenti remoti*, di *Arsenico* (1986), a vari personaggi del *Ragazzo morto* e del racconto *Lavoro dei Sillabari*.

La vita che fugge, in una temporalità dinamica e ossessiva (parallela al tema del senso della fine e della malattia, già dei racconti del *Crematorio di Vienna* (1969) e del romanzo *Il Padrone*, è scandita da un assillante resoconto del passare del tempo all'interno di una sostanziale staticità che, pur lanciando rapidi sguardi al passato, al presente e al futuro, ritma la stasi dell'eternità. Una temporalità poetica quindi, dove l'uso insistito della deissi crea dei paradigmi, sia nel contesto spazio-temporale, sia in quello extralinguistico, richiamando una serie di gesti cui si è già accennato e con cui, come nella migliore tradizione malinconica, tragica e scherzosa dei grandi comici del cinema muto, Parise si accomiata: «-Alì - disse e sparì». ¹⁴

La presenza della morte, al malato «non poeta Parise», ¹⁵ fa cronometrare il poco che gli resta da vivere. Misura le differenze di tempo ¹⁶, scandendo lo scorrere di «un attimo» e dei «millenni», ma nel computo «la cronologia s'arruffa». ¹⁷ Così, tra «prima», «poi», «dopo», «ora», «per sempre», un minuto «di colpo», «troppo tardi», «lunga attesa», «più tardi», «da tempo», «attendere», «già», ¹⁸ c'è il desiderio di «confermare tempo e storia», ma anche di liberarsi dalla «troppa polvere di storia» tanto da esclamare: «disinfestiamoci» e non per la presenza di un «tempo dei pidocchi». ¹⁹ «Storia», «cronistoria», «sostanza storica», «storia umana», ²⁰

¹⁴ *Non si poteva negare*, v. 17. A questo saluto va aggiunto l'addio in latino che Parise invia dall'ultimo verso di *Il pneuma è ostico*.

¹⁵ Perrella, *Introduzione cit.*, p. 15.

¹⁶ Cfr. vv. 3-5 in *Levigare*.

¹⁷ Nell'ordine cfr. v. 1 in *Pareva questione di un attimo* e v. 16 in *Rabbino*; vv. 12, 19 in *È il contenente che ci imbomba*; v. 7 in *Ex tempore*.

¹⁸ Passim in *Pareva questione di un attimo*, *Rabbino*, *Ex tempore*, *Vento di nord*, *È il contenente che ci imbomba*, *Partagia Partagia*, *Il pneuma è ostico*, *Quelle unghie grifanti*, *Un coleottero color Radames*, *Non più formica eri*, *Trecentomila o muori*, *Berlicche è la lingua del Diavolo*, *Denuda la tua foto signorina*, *Schiocchi di ombrelloni verdi e blu*.

¹⁹ Nell'ordine cfr. v. 18 in *Sul bacino blu*; vv. 16, 17 in *Orsù Jack*; v. 24 in *Un coleottero color Radames*.

²⁰ «Storia»: v. 20 in *Ex tempore*, v. 18 in *Sul bacino blu*, v. 5 in *È il contenente che ci imbom-*

accompagnano il «bandolo», il «viaggio fatale», il «volo breve», «il gioco [...] corto», le «ore contate» di una vita «breve» e «miserabile» di un essere al quale non basta il «poco spazio vitale» della «cifra del vivere». ²¹ La consapevolezza della fugacità della vita, della giovinezza, scontrandosi con la morte «cenere/ sotto la brace» ²² (si noti il capovolgimento del modo di dire), trova nella «storia naturale» ²³ una darwiniana rassegnazione.

L'acqua, con il mare ²⁴ e le sue onde, il canale, le fogne e anche le «gocce», «zampilli», «sorsi», «neve» e «ghiaccio» sommergono queste poesie come una sorta di liquido amniotico in cui nuota inabissato lo spirito parisiense. Assorbito dal passato, il mare è «talassa». ²⁵ Risalendo nel tempo, lo iodio che «incanta» si data («iodio del '34»). ²⁶ Le onde marine ossimoricamente spruzzano «polvere d'acqua», «sciacqui salini», su cui preme l'«inghiottir del mare» che ricopre profondità dalla «calma» insistita. ²⁷ Quelle profondità attirano verso il basso, assieme all'esplorazione di «gole fredde» e venti «a bassa quota», anche il sole «occulto» e «lapido», ²⁸ che solo da un ricordo di vacanze remote, emana calore dal Lido di Venezia. La spiaggia veneziana, nella poetica parisiense, indica un *locus amoenus* ed è sempre evocata dall'odore dell'Ambra solare, persistente fragranza nella vasta gamma di «odori». ²⁹ L'olfatto inoltre non è solo chiamato in causa come indicatore geografico, ma anche come stigmatizzatore di diversità sociale e di specie. ³⁰

ba; «cronistoria» e «sostanza storica»: rispettivamente vv. 6 e 14 in *È il contenente che ci imbomba*; «storia umana»: v. 26 in *Sul bacino blu*.

²¹ Nell'ordine cfr. v. 2 in *Pareva questione di un attimo*; v. 15 in *È il contenente che ci imbomba*; v. 6 in *Un coleottero color Radames*; vv. 18, 8 in *Trecentomila o muori*; v. 38 in *Un coleottero color Radames* e v. 30 in *Petote (I)*; v. 15 in *Il pneuma è ostico*; v. 33 in *Petote (I)*; v. 23 in *Trecentomila o muori*.

²² Cfr. vv. 19-20 in *Il pneuma è ostico*.

²³ Cfr. v. 4 in *Quelle unghie grifanti* e v. 14 in *Solo perché il suo verso*.

La storia naturale è la storia dei *Sillabari* affrancata dal tempo che spiega il mondo, il destino umano gestito dalla casualità. Cfr. AA.VV., *I «Sillabari» di Goffredo Parise* cit., pp. 46-54.

²⁴ Nel *Ragazzo morto*, nel *Prete bello*, in *Atti impuri* e nei *Sillabari (Altri, Bellezza)* è presente il mare con il desiderio di vederlo e nella *Grande vacanze* è forte la presenza dell'acqua.

²⁵ Cfr. v. 4 in *È il contenente che ci imbomba*.

²⁶ Nell'ordine cfr. v. 9 in *Sul bacino blu*; v. 5 in *Denuda la tua foto signorina*.

²⁷ Nell'ordine cfr. v. 5 in *Sul bacino blu*; vv. 9, 29, 16 in *È il contenente che ci imbomba*.

²⁸ Nell'ordine cfr. v. 5: «il nord pesa in gole fredde» in *Anghebeni pietrito ossame*; v. 12 in *Un coleottero color Radames*; v. 12 in *È il contenente che ci imbomba*; v. 14 in *Vento di nord*.

²⁹ L'odore dell'Ambra solare è presente in *Atti impuri* (1959) (cfr. p. 337, Milano 1993) e nei *Sillabari* (pp. 39, 249, 352, Milano 1994).

³⁰ «Due diversi odori/ di classi sociali», vv. 21-22 in *Petote (I)*; «odore di lord» in riferimento al cane *Petote*, v. 17 in *Petote (II)*.

La sensorialità parisiense non trascura l'udito che, nel silenzio della lettura, dà soprattutto il via all'ascolto delle note della morte col sibilo del gas, il «woop» di cerbottane assassine, lo schianto del napalm e poi ancora il mare che «sventazza» con ingurgiti a schiaffo, cui rispondono gli schiocchi degli ombrelloni, la voce del vento e «lo scricchio della valanga». ³¹ Si aggiungono al coro suoni onomatopeici (*zac, uff*), versi umani e di animali: cani che si sgolano, pernici che sbattono le ali, strilli di tamili.

Gli animali hanno sempre trovato spazio nella scrittura parisiense, contrapposti o gemellati alle figure umane. Parise in ogni sua opera ha sempre presentato un nutrito zoo, ponendo in primo piano, di volta in volta, un animale, ³² proprio come avviene nelle poesie, dove dal bestiario che presenta pesci, volpi, formiche, astici, un polipo, un ramarro, volatili gracchioni, un camoscio, pernici, un corvo, una larva, un coleottero, imprecisati insetti, libellule, farfalline, uno scoiattolino, pidocchi, tamili, un merlo d'acqua, vipere, un anonimo cagnolino, spicca Petote: il cane dello scrittore, con tanto di bisnonno e madre. Nel breve racconto autobiografico *Il sorriso di Petote*, Parise rivela come il nome imposto al suo cane sia «un nome umile e ridicolo», ripreso da quello di «una specie di ragazzo aio che avrebbe dovuto accudire alla mia piccola e irrequieta persona». ³³ Questo suo ultimo racconto, del marzo 1986, è una sorta di parafrasi dei versi di *Petote (I)*, *Petote (II)* e *L'ometto del Tostato Brasil*, ³⁴ scritti rispettivamente il 2, il 23 aprile e il 16 maggio dello stesso anno. Le tre poesie a loro volta possono considerarsi come ulteriore sintesi, 'miniata', di ciò che è espresso nel racconto.

La figura di Petote assorbe l'umanità deforme ³⁵ del quattordicenne Petote «rachitico/ dai piedi palmati/ un aio rassegnato/ che ebbe vita breve/ [...] di buon cuore», ³⁶ ma anche dello stesso Parise, 'anormale' in

³¹ Nelle poesie *Si cammina in una selva*, *Sul bacino blu* e in *Vento di nord* le voci della natura sono molto intense.

³² Nel *Ragazzo morto*: il pavone; nella *Grande vacanza* (1953): il trampoliere; nel *Prete bello* (1954): i topi; nel *Fidanzamento* (1956): un pesce rosso; in *Atti impuri*, nel *Padrone* e nei *Sillabari*: il cane; nell'*Odore del sangue* (1997): la sanguisuga.

³³ Parise, *Il sorriso di Petote*, «La Rivista dei libri», (3), 1993, p. 4.

³⁴ L'immagine dell'ometto del caffè dal racconto alla poesia rimanda al *Ragazzo morto* cit., p. 173: «in mezzo ai campi c'è la sublime fabbrica del Tostato Brasil; sul tetto ha un comignolo di ferro bruno per il fumo del caffè, a forma di ometto che ride».

³⁵ La deformità fisica, altro persistente tema parisiense, in queste poesie attraversa anche spazio e tempo nell'accostamento di due figure 'anormali' e distanti, come un sarto zoppo (già della Vicenza del *Ragazzo morto*) e un eunuco orientale nei versi 2-3 di *Zac non è il colpo di forbice*.

³⁶ Vv. 26-30, 34 in *Petote (I)*.

quanto malato. Nel racconto, il cane Petote è descritto con un mostruoso assemblaggio di diverse specie animali di cui lo scrittore si sente padre.³⁷ Nelle poesie il poeta condivide con il cane la 'libido' per la vita: libido di «sopravvivenza» per il poeta, libido di «dialogo»³⁸ per il cane.

Il ragazzo Petote, con la sua morte precoce, si accoda al ragazzo di quindici anni, protagonista defunto del romanzo del '51. Simile a questo personaggio del *Ragazzo morto* e a Petote, sembra essere anche l'infante Ableo della poesia *Un coleottero color Radames*, su cui Parise raccoglie il suo destino di morte dettato da un «atomo nel sangue/ delle colpe avite»,³⁹ cioè di quella malattia (che ha anche un colore: «color Radames»)⁴⁰ per la quale sarebbe giunto da lì a pochi mesi a morire – ereditata probabilmente da quel padre naturale appena conosciuto.

Parise fa della morte un iperonimo, attorno al quale si raccoglie il lessico, sorta di annominazione distesa in paradigmi plurisemantici.⁴¹ Sotto siffatta tirannide, i numerosi parallelismi danno alle poesie una ritmicità binaria.⁴²

Nella struttura dei versi è forte l'esclusione reciproca data da coordinazioni alternative tra due termini retti dalla congiunzione disgiuntiva 'o' (A o B). Frequenti sono le dittologie rette dalle congiunzioni 'e' e 'né' in

³⁷ «guardo Petote, ho la sensazione che quel corpo un po' informe con zampette da coniglio e fauci da piccolo cocodrillo sia veramente mio figlio».

³⁸ Cfr. v. 10 in *È il contenente che ci inbomba* e v. 12 in *Non più formica eri*.

³⁹ Vv. 34-35 e ancora vv. 18-22: «Non sapeva Ableo/ il destino del verdastro sigillo/ segno del veleno/ che portava con sé/ dagli emaciati verdastravi».

⁴⁰ «Poteva essere una goccia nell'occhio/ una volta compiuti i misfatti/ fu invece un atomo nel sangue delle colpe avite/ ma quel colore Radames/ fu ciò che decise per sempre/ la breve vita dell'infante Ableo» (vv. 45-51).

⁴¹ I paradigmi del lessico intorno alla morte, retti alle volte dal poliptoto («morto», «morti di colera e di peste», «por fine», «il fine», «curaro», «veleno», «venenio», «betel», «napalm», «più misere e datate spoglie», «stillicidio», «nemici abbattuti» ecc.), sono i principali vettori di paradigmi che conducono comunque ad essa attraverso punti cardinali che sprofondano; la temporalità precipita o in un «pietrito ossame», o nel «cinerario finale»; la sintassi si innalza in interrogazioni ed esclamazioni per cadere nel dubbio e in figure retoriche che l'iconizzano trasportandola, per esempio, in autocitazione, come nella metafora «assassino di carambola» (v. 20 in *Sacerdote*), che richiama la morte del ragazzo di quindici anni (*Ragazzo morto*) avvenuta per un colpo vagante.

I versi, che incontrano raramente e casualmente la rima, spesso accompagnano il significato con suoni allitteranti del significante. Le ripetizioni e le riprese verbali creano ulteriori paradigmi modulatori del tono funereo.

⁴² A tale ritmo le poesie propongono luci e ombre, differenze e uguaglianze, mondo minerale e mondo animale, l'attimo e l'attesa, la lady e la cagna, il lusso e la ristrettezza, l'aperto e il chiuso, l'alto e il basso ecc.

coordinazione copulativa (A + B); più rari ma presenti le 'e' avversative e conclusive. La correlazione avversativa (A ma B), soprattutto sostitutiva (non A ma B), è ricorrente con la presenza massiccia della litote. Alla litote risponde l'anastrofe che inoltre, assieme agli arcaismi⁴³ («strame», «fanga», «li rami», «mescla», «sulfo», «olore», «sgarbio», «auscultare», «desio», «ozo», «sulfo», «gurgo», «di tra»), ai termini latini («fallum dicere», «veritas», «ex tempore», «tiede ventum», «non sufficit», «a ventum», «resurrectio», «vale», «sub limine», «quid»), e ai grecismi («talassa»), fa parte di quell'aulicità che sprofonda nella «lingua del Diavolo»⁴⁴ attraverso termini francesi («pavillon», «culs de sac», «promenades», «vinaigrette», «tout se tient», «fille de joie», «blague», «en face», «affiches»), termini inglesi («outsider», «pedigree», «lord», «lady», «hello» e «omosex»: abbreviazione dall'inglese homosexual [1972]), ebraismi («no hay de Kabalar»⁴⁵), tecnicismi⁴⁶ («tricot», «fixing»), neologismi («gastro-tecnica») e dialettismi («magazzeno», «Petote» [soprannome in petel, dialetto infantile veneto]).

Salendo e scendendo dai gradini del linguaggio, le commistioni dei campi semantici rendono possibile un «lessico/ di comportamento» e una «primavera sdrucchiola». ⁴⁷ Ciò crea una completa polifonia al servizio del plurilinguismo che fa uso della similitudine più semplice, come della più sofisticata metafora, oltre che della sineddoche, della metonimia, della cataresi, dei modi di dire (ai quali vanno aggiunti quelli in francese e in latino già segnalati), delle sequenze asindetice e antonomastiche.

La salita e la discesa sono stimulate dalle impennate dell'apostrofe, e ulteriormente dall'inflessione ascendente di frasi esclamative, interrogative, dirette, presenti nella prima parte di alcune poesie, cui seguono versi gnomici, nei quali si deposita una verità sepolta, sconosciuta, una sentenza, un epitaffio. Ai misteri senza risposta si affianca un lessico spesso enigmatico, racchiuso in un di più di senso rispetto a quanto coscientemente l'autore gli ha consegnato, un di più che la nostra lettura non vuole

⁴³ Il linguaggio sprofonda nel passato anche con paradigmi del tipo «vento», «Firn», «Zefiro», e «uomini», «ometto», «ominetti», oltre che capovolgere con l'anastrofe e con l'uso latino di posporre il verbo.

⁴⁴ Cfr. v. 1 in *Berlicche è la lingua del Diavolo*.

⁴⁵ V. 11 in *Rabbino*.

⁴⁶ Tra i quali troviamo (*sic*) dopo un'autocitazione, cfr. vv. 22-24 in *Sacerdote*.

⁴⁷ Cfr. vv. 3-4 in *Partagia Partagia*; v. 9 in *Vento di nord*.

forzare, limitandosi a sottolinearne la presenza, accanto a quel 'non detto' tipico della densità informativa, cara a Parise, affidata ai versi, tra rimandi letterari, storici, culturali, sociali, esperienze psichiche e no appartenenti all'enciclopedia del privato. L'ambiguità, innescata dal processo poetico per conflitti e deformazioni, attraverso la 'forma' e la musicalità 'fonica' della versificazione, veste di significati inconsci le *Poesie*, dove «l'enigma è la rappresentazione parisiiana della cosa in sé». ⁴⁸

⁴⁸ AA.VV., *I «Sillabari» di Goffredo Parise* cit., p. 32.

Patrizia Napoli

Italo Calvino attraverso Italo Calvino:
Saremo come Omero!

Quando il giovane Calvino comincia a scrivere, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, gli intellettuali italiani si trovavano a fare i conti con una serie di problemi e questioni aperte nell'ambito letterario. Per comprendere la posizione di Calvino in quel particolare momento sarà interessante leggere uno scritto molto breve e poco frequentato dal titolo *Saremo come Omero!*

Questo per due ragioni. La prima è che l'articolo, che compare su «Rinascita» come risposta polemica ad alcune affermazioni sulla letteratura fatte da Vittorio Sereni, porta la data del 1948.¹ Siamo quindi agli inizi della carriera di scrittore di Calvino che fino ad allora aveva alle spalle solo il primo romanzo, *Il Sentiero dei nidi di ragno* (1947), ma, a dispetto dell'età e dell'inesperienza, aveva già le idee chiare su alcune questioni fondamentali della letteratura.

La seconda ragione è che *Saremo come Omero!* contiene *in nuce* i problemi più importanti con cui Calvino si misurerà nel corso della sua esperienza di narratore e sui quali ritornerà negli scritti saggistici. Useremo pertanto l'articolo come falsa riga su cui impostare il nostro discorso che non resterà ancorato al 1948, ma cercherà di comprendere a grandi linee l'intero percorso dell'esperienza calviniana.

¹ I. Calvino, *Saremo come Omero!*, «Rinascita» V (12), 1948, p. 448 (ora in idem, *Saggi 1948-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano 1995).

1. Il linguaggio, lo stile e i generi della scrittura

La «scelta di un linguaggio», scrive Calvino all'inizio di *Saremo come Omero!*, «è un problema da cui non si può prescindere perché in Italia, adesso e sempre, i linguaggi letterari sono personali come fazzoletti da naso». Come si pone lo scrittore esordiente nei confronti della 'questione della lingua' che si presentava a quanti, nati dal clima e dalle vicende della Resistenza, cominciavano a scrivere allora? La scelta di Calvino è quasi spontanea, tanto più importante in quanto costituirà una delle poche assunzioni a cui resterà fedele durante tutto l'arco della sua parabola letteraria. Infatti nel 1965, cioè quasi vent'anni dopo e in un articolo che compare ancora su «Rinascita» dal titolo *L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, Calvino ci darà la definizione più esplicita e precisa delle sue concezioni linguistiche: «Il mio ideale linguistico – leggiamo a conclusione dello scritto – è un italiano che sia il più possibile *concreto* e il più possibile *preciso*. Il nemico da battere è la tendenza degli italiani ad usare espressioni *astratte e genèriche*. Per svilupparsi come lingua *concreta e precisa* l'italiano avrebbe possibilità che altre lingue non hanno».²

Nel 1967 in un articolo sul «Corriere della Sera», che comparirà più tardi nella raccolta di saggi *Una pietra sopra* sotto il titolo *Il rapporto con la luna*, lo scrittore va oltre non esitando ad indicare il modello (non solo linguistico) a cui fa riferimento: «Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare...»,³ e ovviamente entrambi lo furono di Calvino. L'anno successivo in un intervento occasionale sul trimestrale «L'Approdo letterario» ribadirà: «Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica».⁴ E più sotto: «[...] trovo maggior nutrimento in Galileo, come precisione di

² Idem, *L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, «Rinascita» (nel supplemento mensile «Il contemporaneo»), 30 gennaio 1965 (ora in idem, *Saggi 1948-1985* cit.).

³ Idem, *Occhi al cielo*, «Corriere della Sera», 24 dicembre 1967 (ora in idem, *Saggi 1948-1985* cit.).

⁴ Idem, *Rielaborazione di risposte a interviste televisive*, «L'Approdo letterario» (41), 1968 (ora in idem, *Saggi 1948-1985* cit.).

linguaggio, come immaginazione scientifico-poetica, come costruzione di congetture».

Senza dover passare per tutte le opere dello scrittore per ribadire la sostanziale fedeltà alla scelta iniziale sul linguaggio, aggiungeremo soltanto che anche nelle incompiute *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, pubblicate postume nel 1988, Calvino elegge come massimo valore per la letteratura l'esattezza. Si tratta di un'esattezza linguistica, che è quella che qui ci interessa, ma anche logica e contenutistica di cui parleremo in seguito. Si disegna così una parabola letteraria estremamente coerente dal punto di vista della forma linguistica all'opposto, si direbbe, di quanto accade invece nell'ambito dello stile e dei generi della scrittura.

Calvino è uno scrittore camaleontico che cambia pelle di opera in opera. Le sue trasformazioni sono così visibili che la critica è abbastanza concorde nel riconoscere diverse 'fasi' nella sua esperienza letteraria: fase realistica, fase fantascientifica, fase combinatoria, fase postmoderna delle ultime opere.

Lo scrittore si esprime attraverso le più diverse forme della scrittura. Essere poligrafo significò per Calvino non rinunciare a nessuna delle forme che aveva a disposizione. Il libro, il saggio, gli scritti di critica, l'articolo giornalistico e finanche le note editoriali rappresentarono altrettante maniere di accostarsi alla materia da trattare per trovare una spiegazione, rivelarne il mistero. D'altra parte questo eclettismo implicava non solo una straordinaria competenza tecnica, ma ribadiva una molteplicità di interessi che spaziano dal politico al sociale, dalla letteratura alla scienza.

Conviene allora soffermarsi a spiegare il perché di questa mutabilità che dipende dal modo di intendere la letteratura, i rapporti fra lo scrittore e la sua opera e il ruolo che lo scrittore assume nella società, concezioni che si modificheranno nel corso del tempo in seguito a nuove acquisizioni teoriche e agli eventi storici che seguiranno.

2. La funzione della letteratura e il ruolo dell'intellettuale

Gli intellettuali [...] – si legge in *Saremo come Omero!* – hanno funzioni e agganci spesso diversi nel quadro delle diverse civiltà, ed è attraverso le vicissitudini della loro storia interna e della funzione sociale che la storia dell'intera società raggiunge le loro opere, tranne in alcuni momenti pieni, per condizione di civiltà o di genio individuale, in cui il poeta è cantore 'diretto' di tutta una società e un'epoca.

Su quale fosse il ruolo dell'intellettuale e la funzione da attribuire alla letteratura all'interno della società, che, almeno nella stagione di piena adesione di Calvino al partito, cioè fino al 1956, si identifica con la società comunista, sembra non esserci alcun dubbio. Il titolo dell'intervento *Saremo come Omero!* fa riferimento a quella letteratura, corale, oggettiva, quasi *vox populi* di cui l'*Iliade* e l'*Odissea* rappresentano una perfetta incarnazione e a cui l'intellettuale dovrà tendere perché possa realizzarsi pienamente la società comunista. D'altra parte nella *Prefazione* alla seconda edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, edita nel 1964, Calvino rileggeva il romanzo come il prodotto spontaneo di un sentimento diffuso fra la gente alla fine della Seconda Guerra Mondiale e condiviso dagli scrittori dell'epoca:

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano già arrivate come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. [...] alcune pagine di questo romanzo hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio.⁵

Il collegamento con la letteratura omerica, l'esigenza per l'intellettuale moderno di essere il nuovo 'cantore' delle gesta di un popolo e non di «qualcosa che fosse solo individuale» si scontrano con le condizioni sociali del momento che non consentono di fare questo tipo di letteratura. Con l'avvento della società comunista, però, Calvino crede che questa letteratura, cioè una letteratura con immediata ricaduta sul reale e specchio sociale, potrà finalmente realizzarsi.

Nella stagione neorealista per Calvino – osserva Carla Benedetti – «lo scrittore, nella sua prima opera, è come un artista primitivo, mosso unicamente dal suo oggetto e dalla necessità di esprimere, senza quella eccessiva consapevolezza che lo porterà in seguito a distruggere la possibilità di una parola diretta».⁶

Nel 1954, su «La Fiera letteraria», Calvino dimostra di non aver cambiato idea, ma forse prospettiva. Dopo aver affermato che il numero dei narratori italiani continua ad aumentare prosegue dicendo che «questo è

⁵ Idem, *Prefazione* alla seconda edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino 1964 (ora in idem, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, 2 voll., Milano 1991).

⁶ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino 1998, p. 85.

naturale, perché una democrazia ha tra i suoi primi bisogni quello di guardare se stessa, di analizzare la sua società: e la narrativa in questo senso è una 'istituzione' insostituibile». E più oltre: «[...] una narrativa [...] risponde a un'esigenza non soltanto letteraria, ma storica».⁷

Pur non volendo rinunciare all'idea di una letteratura che possa incidere veramente sul reale, Calvino è costretto dagli avvenimenti storici e dal nuovo clima letterario a 'cambiare rotta'. La sua produzione contemporanea, in particolare la trilogia di racconti lunghi *I nostri antenati*, è assai distante da quella della stagione neorealista. Sotto le mentite spoglie dell'invenzione fantastica e paradossale, però, continua a nascondersi la realtà in tutta la sua durezza.

Nel 1959 Calvino scrive su Ariosto che «[...] insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano entrare a far parte di una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare vizi e virtù umani».⁸ La fantasia, cioè quella che è stata definita la 'vocazione fantastica' di Calvino, l'ironia e l'accuratezza formale restano caratteristiche che si intrecciano e si compenetrano nella maggior parte dei suoi romanzi. Ma non si tratta solo di seguire un'ispirazione congeniale: l'autore mette le sue qualità al servizio del nuovo compito che si propone di realizzare attraverso la scrittura. L'opera letteraria diventa lo strumento capace di spiegarsi il mondo, il 'libro della Natura' che deve essere letto e interpretato. Ogni libro si configura «come una mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva».⁹ La 'trasfigurazione fantastica' della realtà nella letteratura, via che Calvino sostiene di seguire all'altezza degli anni Sessanta insieme a Dino Buzzati e ad Elsa Morante, rappresenta una straordinaria chiave conoscitiva di quanto sta fuori di noi attraverso l'allegoria polemica. Un modo efficace per 'rappresentare' e per 'rappresentarsi' senza mentire a se stessi e cercando di non farsi troppo male.

L'ideologia calviniana di questi anni si muove sui tre termini in cui è inquadrata la vita dell'uomo: la Natura, la Storia (intesa come Società) e

⁷ Calvino, *Ci vogliono ossa robuste*, «La Fiera letteraria», 18 luglio 1954 (ora in idem, *Saggi 1948-1985* cit.).

⁸ Idem, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, «Annuario commemorativo del Liceo ginnasio G. D. Cassini», Sanremo 1960 (ora in idem, *Saggi 1948-1985* cit.).

⁹ Idem, «L'Approdo letterario», (41), 1968 (ora in idem, *Saggi 1948-1985* cit.).

la Cultura. Benché l'uomo si trovi inserito in una Società, a sua volta inclusa nei meccanismi della Natura, è stupito perché non le conosce e non può comprenderne il funzionamento. Secondo Calvino colmare questo divario spetta al terzo elemento, la Cultura, che si può porre come tramite tra uomo e quanto lo circonda. La cultura, e la letteratura in particolare, si pone per Calvino come possibile organizzatore del mondo esterno, come spiegazione razionale del labirinto, del Caos in cui ci troviamo a vivere. Attraverso gli strumenti di cui dispone la letteratura può attuare una classificazione del reale che lo renda conoscibile all'uomo.¹⁰ Tuttavia anche lo scrittore si rende conto che raggiungere una conoscenza definitiva è un'impresa impossibile e di qui si aprono nuove prospettive che porteranno Calvino in tutt'altra direzione.

Secondo la stessa logica, nella stagione di adesione al PCI, l'autore aveva costruito un'altra triade formata da partito-intellettuale-massa. Come già la cultura, anche l'intellettuale doveva diventare l'anello di congiunzione tra due termini fra loro distanti, il partito e la massa, e consentire a quest'ultima di raggiungere una perfetta integrazione alle idee del comunismo. Spetta a lui, scrittore, e a chiunque si ponga l'ambizioso obiettivo di diventare un 'intellettuale organico' al partito, di trovare la strada migliore per far sì che si attui questa integrazione.

Letteratura come conoscenza, ma anche letteratura come «educazione di grado e qualità insostituibile». Leggiamo nel saggio *Il midollo del leone* che, sin dal titolo, delinea un'idea precisa su cosa sia per Calvino la letteratura:

Le cose che la letteratura può ricercare sono poche, ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altri, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo e tante altre di queste cose necessarie e difficili.¹¹

La letteratura in Calvino non rinuncia alla sua tradizionale funzione 'pedagogica'; il campo di interesse però esula ormai da convincimenti

¹⁰ Cfr. idem, *La sfida al labirinto*, «Il Menabò della letteratura» (5), Torino 1962 (ora in idem, *Saggi 1948-1985* cit.).

¹¹ Idem, *Il midollo del leone*, «Paragone», (66), 1955 (ora in idem, *Saggi 1948-1985* cit.).

politici e illusioni di possibili ricadute sulla realtà. Sono altri i valori che professa e che ci riportano ancora una volta ad Ariosto, a Leopardi, ai fondamenti della vita umana, Amore e Morte, ad acquisire una visione del mondo e delle cose in cui ogni parola, ogni gesto, ogni azione ha un senso ed un significato. La letteratura nelle opere di Calvino non abdiccherà in nessun modo a questa funzione, mentre molti cambiamenti interverranno sull'altro versante (cioè la letteratura come conoscenza).

La cosiddetta 'fase combinatoria' di Calvino si afferma gradualmente sull'onda di nuove acquisizioni teoriche che l'autore stava abbracciando sotto l'influenza dell'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo) di Parigi. Calvino visse nella capitale francese per diversi anni, seguendo con interesse le teorie del caposcuola dell'Oulipo, Raymond Queneau, e dei suoi amici matematici. Il gruppo dell'Oulipo considerava la letteratura come un gioco fine a se stesso che ogni scrittore può divertirsi a ricostruire, mischiando le carte e le pagine a piacimento.

Il Calvino che vive a Parigi ha salutato da un pezzo le illusioni su una società di eguali, comunista, essendo uscito dal partito in seguito ai tragici fatti di Ungheria (1956). Ha tagliato in parte i ponti con l'aria che si respirava nel campo della letteratura italiana, ma soprattutto si è reso conto che la lotta ingaggiata dalla Cultura nei confronti del labirinto della realtà non approda a risultati soddisfacenti. Se la letteratura è l'unica arma di cui si dispone per sfidare il nemico, il nemico sembra essere imbattibile.

La coscienza di questa imbattibilità verrà esplicitata in *Palomar*, ultimo romanzo (o presunto tale) dell'autore datato 1983, in cui scrive: «solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose [...] ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile». ¹² Neanche la letteratura è in grado di penetrarla o solo di scalfirla, ma questo non porta assolutamente Calvino alla rinuncia e al silenzio.

Più semplicemente la letteratura non cerca più di misurarsi con la realtà, di porsi in rapporto dialettico con essa, bensì si pone di fronte a se stessa. La stagione che si apre alla fine degli anni Sessanta è intensa e proficua. Calvino è teso a sperimentare le potenzialità della scrittura, i diversi modi in cui si può combinare pervenendo di volta in volta a risultati differenti. Così con sicurezza e piena coscienza delle sue affermazioni scrive nel 1967 su «Rinascita» sotto il titolo *Per chi si scrive un roman-*

¹² Idem, *Palomar*, Torino 1983, p. 59 (ora in idem, *Romanzi e racconti* cit.).

zo? Per chi si scrive una poesia?:

In letteratura, lo scrittore ora tiene conto d'uno scaffale in cui hanno il primo posto le discipline in grado di smontare il fatto letterario nei suoi elementi primi e nelle sue motivazioni, le discipline dell'analisi e della dissertazione (linguistica, teoria dell'informazione, filosofia analitica, sociologia, antropologia, un rinnovato uso della psicoanalisi, un rinnovato uso del marxismo.¹³

A conferma di ciò nello stesso anno intitola una sua conferenza *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* in cui sostiene e condivide le tesi di E.H. Gombrich: «[...] la letteratura è sì gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, ma è gioco che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso, un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stavamo muovendo, ma slittato da un altro piano, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all'autore o alla società a cui egli appartiene».¹⁴

La stagione successiva di Calvino, che Remo Ceserani ha definito «postmoderna»,¹⁵ per alcuni aspetti si intreccia e sovrappone alla fase che abbiamo chiamato combinatoria. Ceserani si spinge oltre sostenendo che *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fondano i canoni del postmoderno italiano. Esse sono costruite sui principi del postmoderno: il gioco e l'autoreferenzialità, il citazionismo e la metatestualità. Sostanzialmente d'accordo è Carla Benedetti che ne sottolinea l'inautenticità dello stile e il gusto per l'apocrifo letterario.¹⁶

3. L'autore e la sua opera

Già in *Saremo come Omero!* compare il binomio io/Calvino, io/scrittura: i critici e l'interessato hanno provato spesso a illuminare il rapporto

¹³ Idem, *Per chi si scrive un romanzo? Per chi si scrive una poesia?*, «Rinascita» (46), 1967 (ora in idem, *Saggi 1948-1985* cit.).

¹⁴ Idem, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana» XXI, 1967-1968, pp. 9-23 (ora in idem, *Saggi 1948-1985* cit.).

¹⁵ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino 1997.

¹⁶ Cfr. Benedetti, *Pasolini contro Calvino* cit., pp. 84 ss.

a lungo 'nascosto' esistente fra questi termini, «[...] il problema di come sistemare quell'ingombrantissimo personaggio che è l'io' perché tra l'io che scrive e la realtà che deve essere oggetto dei suoi scritti [...] c'è l'io che vive e vede e si trasforma e migliora a contatto con la storia e gli uomini, e i conti son sempre da fare con quest'ultimo [...]».

A monte dobbiamo rifarci a *Il Sentiero dei nidi di ragno*, risalire al primo romanzo di Calvino dove la scelta per una letteratura epica e corale sembra inequivocabile. Del resto il titolo dell'intervento che abbiamo preso come guida per il nostro discorso – *Saremo come Omero!* – è un augurio che il giovane scrittore fa agli altri scrittori e a se stesso e insieme una sfida – una delle tante – a cui non vuole rinunciare. In realtà, e Calvino lo sa benissimo, tra Omero e gli scrittori moderni c'è una differenza fondamentale. Come il nostro dichiara in un discorso nel 1978, pubblicato postumo nel 1985 sul *Corriere della Sera*, che per la chiarezza e la pregnanza dei concetti espressi meriterebbe di essere riportato per intero:

[...] l'autore moderno ha un problema che l'autore antico non aveva, ed è quello dell'io. [...] Lo scrittore, sapendo d'avere un io, si pone il problema: o di scrivere con l'io, convincendosi che l'io sia uno strumento della scrittura, oppure di non sapere dove metterlo, questo io, durante la scrittura.

I problemi non finiscono qui perché

c'è poi lo scrittore che oltre l'io sa d'avere anche un inconscio, e questo non semplifica le cose perché nel momento in cui crede di scrivere con l'inconscio o di scrivere l'inconscio, questo inconscio diventa un secondo io bello e buono, e i problemi si trovano per lo meno raddoppiati.¹⁷

Come la mettiamo allora con il *Sentiero*? Il trucco c'è e si vede perché quell'io che Calvino si era sforzato di occultare si nasconde sotto le mentite spoglie di un bambino, Pin, il protagonista del romanzo. Calvino guarda attraverso gli occhi di Pin, prova i suoi stessi sentimenti.

Nelle opere successive l'occultamento dell'io o una sua abilissima moltiplicazione da parte di Calvino sono progressivi e deliberati. La dimensione della fiaba per la trilogia de *I Nostri Antenati*, il ricorso alla scienza ne *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero* favoriscono la volontaria elusione dell'io dell'autore. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Calvino non

¹⁷ Calvino, *Il romanziere e il suo suggeritore*, «Corriere della Sera», 19 ottobre 1985.

solo elimina dal romanzo l'io dell'autore, ma fa apparire una serie di ipotetici autori e nello stesso tempo porta alla ribalta il testo che si autodetermina e il Lettore. Nel già citato *Cibernetica e fantasmi* teorizza quello che nel romanzo mette in pratica: «L'io dell'autore nello scrivere si dissolve: la cosiddetta 'personalità' dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura [...]. Lo scrittore quale è stato finora, già è macchina scrivente, ossia è tale quando funziona bene». ¹⁸ È chiaro che se l'autore non esprime una personalità propria nell'opera ed è bravo quando diventa una «macchina scrivente» non c'è motivo che cerchi di comparire in qualche maniera. «Smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura», afferma Calvino più sotto e spiega come è stato concepito *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e perché il lettore, meglio il Lettore, e il suo doppio, l'affascinante Lettrice, ne siano i protagonisti e insieme i personaggi. In conclusione per Calvino

ciò che sparirà sarà la figura dell'autore, questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono, l'autore come espositore della propria anima alla mostra permanente delle anime, l'autore come utente d'organi sensori e interpretativi più ricettivi della media, l'autore questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze, dicatore di conferenze alle società culturali. ¹⁹

Riguardo a *Se una notte d'inverno* Benedetti sottolinea come lo scrittore ricorra all'espedito della moltiplicazione dell'io. Espedito tanto più efficace in quanto gli consente di nascondersi sotto diverse identità per far sì che non possa essere riconosciuto in nessuna da chi lo sta leggendo. «Sfaccettare e moltiplicare la propria immagine attraverso un gioco di specchi e 'specchietti' [...], – scrive la critica – costruirsi delle identità autoriali fittizie, ma anche proiettarsi in quella figura ideale di scrittore geometrico e lieve, rigoroso e mutevole, amante delle superfici ecc., è la maniera con cui Calvino si corazza contro quello sguardo opprimente, ormai inscritto nel gioco della letteratura». ²⁰ Che è lo sguardo del lettore che giudica e al quale Calvino vuole sottrarsi, rendersi inafferrabile.

A questo punto ognuno di noi sarebbe legittimato dall'autore stesso a pensare che se è questo il meccanismo che presiede alla creazione dei

¹⁸ Idem, *Cibernetica e fantasmi* cit., p. 172.

¹⁹ *Ibidem*, p. 173.

²⁰ Benedetti, *Pasolini contro Calvino* cit., p. 26.

suoi romanzi sappiamo già che tipo di romanzo dobbiamo aspettarci. Invece il fantasma dell'io sempre in agguato si prende la sua rivincita nell'ultimo romanzo dello scrittore, *Palomar*. Calvino stesso ci spiazzava e 'smentisce' le posizioni fin qui sostenute affermando in un'intervista a Lietta Tornabuoni su «La Stampa» sempre nel 1983: «[Palomar] è una proiezione di me stesso. Questo è il libro più autobiografico che io abbia mai scritto, un'autobiografia in terza persona: ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza». ²¹ Che cosa è successo nella mente di Calvino, cosa ne è stato dei presupposti teorici di pochi anni addietro? In prima istanza bisogna tenere presente l'influenza della critica della scienza di cui Calvino accoglie il discorso sull'osservatore. Diamo la parola ancora una volta allo scrittore che, resosi conto del fatto che non si può «guardare qualcosa lasciando da parte l'io», spiega in *Palomar*: «Non è possibile compiere un'osservazione senza che si instauri un rapporto oggetto osservato-io osservatore allo stesso modo che non si può avere la pretesa di conoscere tutto il resto se prima non si conosce se stessi [...] ed è proprio questo che manca a Palomar... non amandosi ha sempre fatto in modo di non incontrarsi con se faccia a faccia; [...] ora capisce che è col trovare una pace interiore che doveva cominciare». ²²

La scelta di questo passo di *Palomar* indica per lo meno due fattori essenziali che hanno provocato un ripensamento di Calvino sulle acquisizioni fatte in precedenza e 'un'evoluzione' verso un nuovo tipo di scrittura. Il primo è che Calvino comprende che, per quanti sforzi faccia, né lui né nessun altro può fare a meno dell'io. L'io è il diaframma e, nello stesso tempo, il tramite necessario attraverso cui si fa esperienza di ciò che ci circonda. Tutte le nostre percezioni sono filtrate dall'io, che opera invisibilmente, tutto quello che esprimiamo è espressione dell'io stesso. Seconda cosa: Calvino ammette finalmente il cattivo rapporto con il suo io e che è impossibile a chi non conosce a fondo nemmeno se stesso avere conoscenza della realtà. È ancora il problema della conoscenza che riaffiora, a cui Calvino nonostante tutto non vuole rinunciare, a portarlo su questa nuova via. In linea con lo 'sperimentalismo' che caratterizza il suo percorso intellettuale lo scrittore prova ora ad analizzare le cose che lo circondano da un'altra prospettiva. Diventa uno sguardo acuto, penetrante

²¹ L. Tornabuoni, *Calvino, l'occhio e il silenzio*, «La Stampa», 25 novembre 1983.

²² Calvino, *Palomar* cit., pp. 113-114.

che cerca di spiegarsi attraverso l'osservazione di singoli fenomeni, esperienze semplici, il loro funzionamento. L' 'anello che non tiene' nella realtà di montaliana memoria potrebbe saltare fuori da un momento all'altro.

4. Il rapporto con la tradizione

«Abbiamo ognuno di noi, dietro le spalle, un bagaglio di strumenti e modi per esprimere i nostri 'contenuti', per avvicinarci alla realtà: ciò che nelle nostre rispettive attività costituisce la tradizione [...] tutti d'accordo che è sulla tradizione che dobbiamo lavorare e innovarci e innestare i nuovi contenuti». Ecco un altro spunto interessante che ci offre *Saremo come Omero!*. Per un lettore onnivoro quale Calvino, ricettivo, pronto a cogliere le suggestioni che potevano derivargli dalla lettura dei 'classici' antichi e moderni, ad eleggere i propri referenti letterari in base alle affinità spirituali, la 'tradizione' italiana costituì sempre un punto di partenza e insieme un modello con il quale misurarsi senza timori reverenziali.

Di Ariosto-Galileo-Leopardi, della loro importanza nella personale costellazione di classici di Calvino abbiamo detto. Le radici di uno scrittore di romanzi, meglio di racconti lunghi, quale il nostro affondano nelle opere dei novellieri, degli autori di romanzi cavallereschi. Né questo deve sembrare strano perché, escludendo *I Promessi Sposi* e *Le confessioni di un italiano*, il romanzo moderno in Italia nasce con Verga, quindi alla fine dell'800 è con grande ritardo rispetto alle letterature degli altri Paesi.

Nella parabola letteraria che va da Verga a Calvino, le potenzialità del romanzo italiano vengono esplorate in diverse direzioni. Secondo la tesi di Nicola Merola, Verga con *I Malavoglia* tenta la strada dell' 'iperromanzo', cioè di un romanzo che sembri essersi fatto da sé 'senza la mano dell'autore'. «A lui si deve il romanzo doppiamente ideale – scrive Merola – *I Malavoglia* e *I Malavoglia* dentro il ciclo che li comprende, dell'immagineria epopea frammentariamente recuperata e restaurata e del racconto che esiste nella sua compiutezza, come opera d'arte, soltanto dal punto di vista di chi lo legge». ²³ Così è chiaro quanto Calvino, nell'affrontare il problema del romanzo, una volta trascorsa la stagione di più diretto impegno politico, sia vicino alle posizioni teoriche di Verga. L'autore che deve scomparire, il romanzo come macchina autonoma che funziona solo

²³ N. Merola, *Studi di elzeviro*, Cosenza 1990, p. 13.

perché esiste un lettore che lo legge e lo 'vivifica' nella sua testa sono le premesse su cui viene costruito *Se una notte. I Malavoglia* e *Se una notte* condividono questa natura di romanzo ideale che si realizza nel primo nella forma del frammento di un intero ciclo di romanzi, in cui *I Malavoglia* dovrebbe essere compreso, nel secondo invece come costruzione di un romanzo artificiale, costituito da dieci incipit di romanzo racchiusi in una classica cornice come accade nel *Decamerone*. È chiaro perciò che *Se una notte* si può leggere come una teoria del romanzo, pur continuando a mantenere la sua natura di romanzo in cui una cosa è il lettore reale e un'altra il lettore-personaggio.

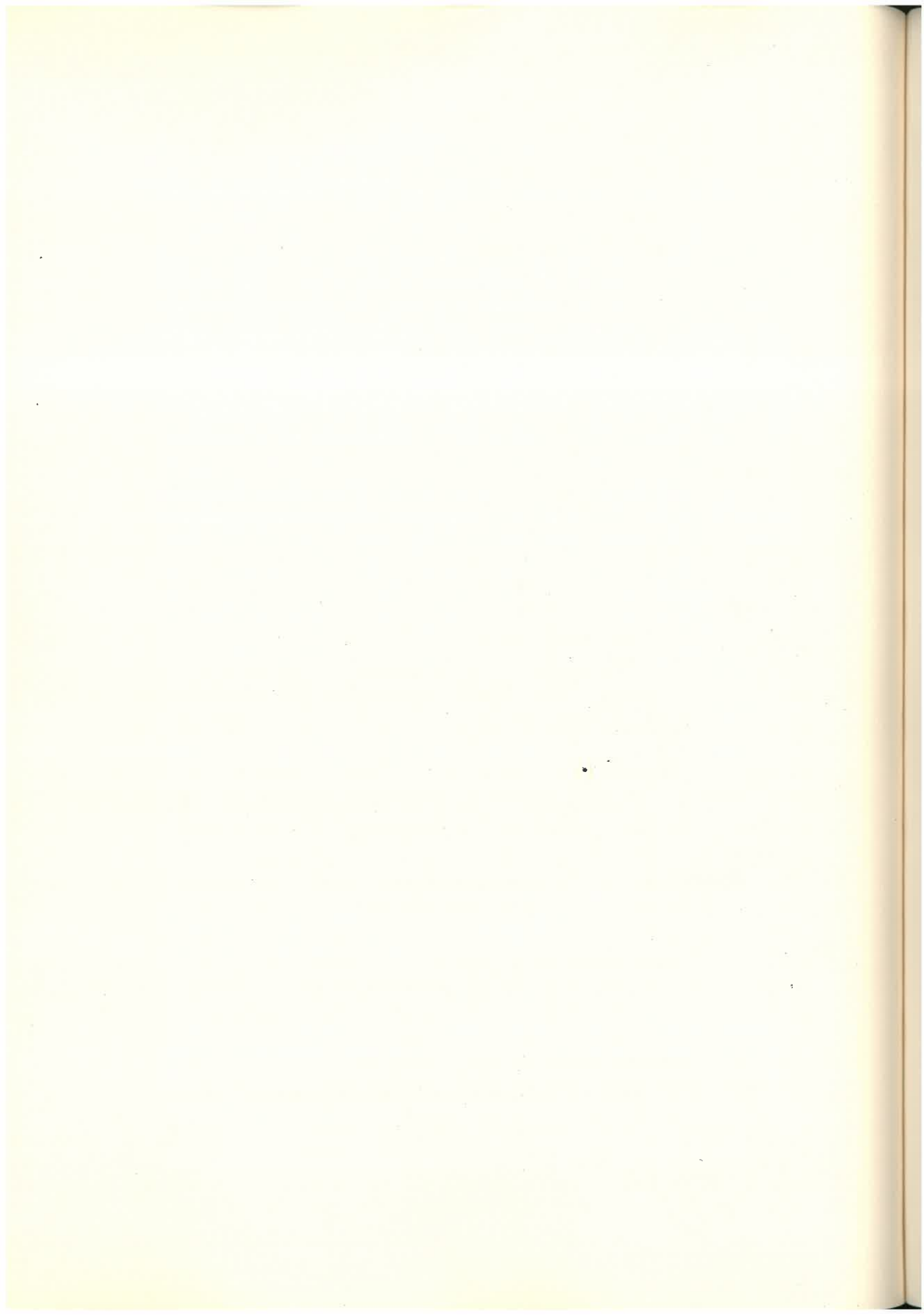
Nel successivo *Palomar* l'iperromanzo nascerà da «un ordinamento classificatorio, che eredita la funzione della cornice del libro precedente, e della trama complessiva che il lettore avvertito è indotto ad assemblare per l'ancora più spiccato sbilanciamento dei racconti sul mondo dell'autore».²⁴

L'ultima fase dell'esperienza di romanziere di Calvino è all'insegna di Verga anche per una seconda ragione. Come Verga, Calvino elimina dalle sue opere la componente del romanzesco. I dieci incipit di *Se una notte* potrebbero definirsi come una messa in scena, orchestrata ad arte, dell'essenza del romanzesco. Restando puntualmente incompiute le premesse romanzesche vengono svuotate della loro valenza e ridotte quasi a un campionario di possibilità non attuate e lasciate cadere dall'autore. Calvino spiegherà nelle *Lezioni americane*: in «[...] quello che chiamo 'iperromanzo' il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco [...] concentrandola in dieci inizi di romanzo, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono in una cornice che li determina e ne è determinata».²⁵ D'altra parte, Calvino in questo modo assecondava la sua vocazione per il racconto, per la narrazione di breve respiro attraverso il ricorso agli incipit e realizzava un romanzo in linea con i suoi convincenti teorici sulla narrativa.

A questo punto è evidente come *Saremo come Omero!* per la sua *brevis* formale e densità concettuale possa considerarsi epigrafe significativa della ideologia e della scrittura calviniana.

²⁴ *Ibidem*, p. 15.

²⁵ Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988 (ora in *idem, Saggi 1948-1985 cit.*).



Renato Nisticò

«La contraddizione della prosa»:
Lo spasimo di Palermo di Vincenzo Consolo

Si sarebbe indotti dal favore delle circostanze, giunti a questo punto della parabola letteraria di Vincenzo Consolo, ad attestarsi su una valutazione da più parti condivisa, e che fa leva su una frattura intervenuta a un certo punto della storia creativa dello scrittore. Essa può essere datata all'incirca appena dopo la pubblicazione de *Le pietre di Pantalica*, libro a mio avviso straordinario, a cominciare dal suo sottrarsi a ogni facile collocazione di genere, miscelando, come faceva, brevi racconti d'invenzione a scritti memoriali, lacerti saggistici a esempi di una prosa il cui tessuto linguistico sembrava verticalizzarsi verso la poesia, senza tuttavia intaccare l'omogeneità del risultato e l'unicità dello sguardo di amore e insieme di sdegno gettato, in maniera acuta e penetrante, sulla realtà. Nelle opere che sono seguite, Consolo sembrava aver avviato un processo di distacco, ottenuto per una accentuazione di alcune caratteristiche della sua scrittura a discapito di altre, dalla inchiesta polimorfa e convergente attorno alla realtà e ai linguaggi della sua rappresentazione, visti come il prodotto di un costante condizionamento ideologico. La formula aveva caratterizzato il *Sorriso dell'ignoto marinaio*, *Retablo* e, se pure nei modi del *divertissement* fabulistico, anche *Lunaria*. Soprattutto nel primo di questi campioni, sembrava emergere quale compito dell'intellettuale (cui pertiene, ancora, più una sorta di *pathos* della distanza che di inclinazione allo scandalo morale), emergeva il disvelamento: il ripassare, alla maniera di

* Testo della presentazione del libro, 11 febbraio 1999, Paola, ex Convento di S. Agostino.

Benjamin, la tradizione contrappelo, e insieme, come accadeva al Barone di Mandalisca, protagonista del *Sorriso*, il gesto politico di solidarizzare con gli umili e i reietti, i senza voce della storia. Ciò a cui sembrava approdare Consolo, dopo l'esperienza critica, 'di cerniera' delle *Pietre di Pantalica*, era invece uno stadio della sua evoluzione al quale, dal tipo di narrazione testé descritto si passa a una sorta di non-narrazione, in cui lo strato opaco del linguaggio prende il sopravvento sui livelli ordinati della diegesi, emerge in primo piano un personaggio che dice io (anche quando si camuffa dietro una specie di coralità impersonale), e che pertanto si riserva la facoltà di opporre le accensioni le intuizioni i deliri e le illuminazioni della parola poetica al conformistico e tendenzialmente totalitario dominio del linguaggio standard universale, la lingua dei mass media, valutabile in termini di economicità e persuasività, esattamente come qualsiasi altra merce, espressione e insieme motore ideologico del pensiero unico globale e della sua forma economica, il 'postindustrialismo', come ama esprimersi l'autore.

L'enfasi su una cesura del tipo descritto godrebbe fra l'altro di non banali sostegni sul piano delle vicende storiche, se occorre riferirsi, come pensiamo, all'arco, per più versi – anche di opposto segno – decisivo, degli anni Ottanta: la crisi, forse definitiva, del patto di reciproca comprensione fra politica e cultura progressiste, il perfezionarsi del sistema di potere social-modernista, le politiche reaganiane e tatcheriane, l'egemonia totale di una forma di produzione globale coinvolgente unitariamente, dalla produzione alla distribuzione al consumo, la totalità del pianeta, la sempre più pervasiva spettacolarizzazione di massa, il dominio egemonico della Tv. Si sarebbe infine autorizzati a ricorrere alla demarcazione precedente, anche sulla scorta di precise indicazioni d'autore, più volte in questi ultimi anni fornite, e da noi in questo caso sintetizzate desumendole da un brano tratto proprio dalle righe di questo ultimo romanzo, un romanzo dagli scoperti contenuti autobiografici e dai larghi riferimenti alla cronaca del nostro passato prossimo. I pensieri del personaggio-scrittore che riflette, in crisi di vocazione, ormai verso l'epilogo della vicenda, alla ricerca di nuovi canali d'espressione, in questo caso la ricerca storico-letteraria, sono riferiti nei modi tipici dell'*erlebte Rede*:

Aborrisva il romanzo, questo genere scaduto, corrotto, impraticabile. Se mai ne aveva scritti erano i suoi in una diversa lingua, dissonante, in una furia verbale ch'era

finita in urlo, s'era dissolta nel silenzio. Si doleva di non avere il dono della poesia, la sua libertà, la sua purezza, la sua distanza dall'implacabile logica del mondo. Invidiava i poeti ... (p. 105).

Da qui parte una elegiaca e insieme sofferta invocazione al veneto del Montello, cioè Zanzotto.

A tal punto i pezzi del mosaico sono apparsi combaciare che anche chi scrive in passato si era lasciato andare a una onomastica corriva, coniando la formula di 'romanzo di poesia' a coprire l'estensione di questa seconda stagione artistica, non sulla base certo di intenzioni riduttive, promuovendo anzi implicitamente l'autore in questione e tutto il suo, altrove introvabile, slancio, se non furore, etico, a ultimi rappresentanti viventi di una idea di letteratura come critica immanente alle forme del dominio quotidiano; l'ultimo in grado, una volta scomparsi autentici maestri come Pasolini, Volponi, Fortini, di sostenere la carica utopica utile a farci scorgere, se pur nelle forme dell'immaginario, un mondo diverso da questo in cui viviamo, un mondo più umano. La lingua dei romanzi di Consolo è infatti scandalosamente diversa e irriducibile a quella correntemente praticata da giovani e meno giovani scrittori. Così è anche per i suoi contenuti, tormentosamente disforici, ma anche simmetricamente distanti da ogni generica e umanistica *deprecatio temporum*.

Tuttavia, leggendo questo romanzo ho capito che forse le cose non stanno proprio così – i confini non appaiono più tanto nettamente tracciabili; e categorie di giudizio definite *in itinere* devono forse essere ritocate. La mia, spero non tardiva, resipiscienza credo vada comunque iscritta al merito di un'opera e di uno scrittore che devono essere ancora saldamente vitali (a dispetto delle crisi esibite, anche in chiave cosmologica) se ci impongono di cambiare opinione su di loro e di provar meraviglia.

Il romanzo racconta la storia di uno scrittore siciliano, Gioacchino Martinez, narratore, per sua esplicita ammissione, solo parzialmente attendibile («*ed io, voce fioca nell'aria clamorosa, relatore manco del tuo lungo viaggio...*», p. 9), il quale decide di abbandonare Milano, dove ha vissuto, per far ritorno in Sicilia, a Palermo. Come saprete, anni addietro, in occasione del trionfo della Lega a Milano, anche lo scrittore Consolo aveva espresso una simile intenzione. In tale occasione, il narratore va a far visita al figlio Mauro, esule politico a Parigi per fatti di terrorismo, e

li, nella usuale mancanza di riconoscimento e nell'ostinato rifiuto del dialogo franco, aperto, da parte del figlio, inizia una rimemorazione del suo passato lontano. Egli parte dalla sua infanzia isolana e delle sue avventure, la guerra, la ricostruzione, la conoscenza e l'amore con Lucia che poi diverrà sua moglie, che costituisce il nucleo più cospicuo, la chiave stessa forse del suo travaglio interiore, in cui più di altri si immora. Rimemora poi il lento ma inesorabile manifestarsi della malattia mentale della moglie, il trasferimento a Milano, per sfuggire alla mafia, in cerca di forme civili di convivenza, via via fino agli accadimenti dei nostri giorni – passando per il drammatico racconto della caotica formazione, della militanza politica e dell'arresto del figlio. La narrazione, concentrata in ultimo sugli eventi più vicini, si arresta drammaticamente sull'episodio dell'attentato al giudice, timido e gentile, dai baffi brizzolati, la cui madre abita in via d'Astorga (e bisognerebbe leggere d'Amelio), nel quale è scopertamente riconoscibile l'eroico giudice Paolo Borsellino. Una fine letteralmente catastrofica.

Pure da questa rapida e sicuramente manchevole sinossi, chiunque avrà potuto constatare quanti e quali fatti in quest'opera vengano narrati, dai più grandi, di spessore storico, ai più piccoli, confitti nelle più intime pieghe del privato. Ciò ci consente di precisare in prima istanza che Consolo non pare affatto aver abbandonato la narrazione a favore della poesia, né che, come corrvamente si potrebbe credere, nutra o insuffli di qualcosa come dei 'momenti lirici', verticalizzanti, le linee orizzontali della narrazione. In effetti, più che ad un uso lirico delle strutture della narrazione complessivamente intese, qui ci troviamo davanti a una costellazione di fatti di stile che vorrei provarmi a sintetizzare nei seguenti punti: 1) rallentamento della diegesi, cui corrisponde una sua disposizione per piccoli quadri o tasselli o tarsie che ne spezzano la linearità e l'univocità – è proprio questa struttura a tarsia, a piccoli quadri che compongono il complesso retablo dell'opera, con il lettore chiamato a riempire della sua fantasia costruttrice i vuoti di senso e a soccorrere pietosamente i vuoti morali del protagonista a farmi rivedere nel senso di un ora prevalente manierismo, il barocchismo che informava la prima stagione consoliana; 2) rarefazione dell'intreccio e della fabula e contemporanea enfaticizzazione delle valenze metanarrative in direzione della polemica culturale, ciò a cui comunemente si allude quando si parla della forza metaforica della narrativa consoliana; 3) uno scarto dalla norma stilistico-linguistica, della

koiné letteraria e dello standard nazionale di comunicazione, ottenuto regressivamente, guardando cioè a usi sepolti di un linguaggio desueto più che col ricorso a soluzioni 'espressionistiche' o, come usa oggi, a neoformazioni nuovistico-giovanilistiche; 4) attigua a questa: inserzioni di brevi brani di discorso, misti al tessuto narrativo e intonati a uno stile grave, declamatorio, apodittico che talvolta possono concentrarsi fino al livello minimo del gioco di parole e dell'aggettivazione sorprendente, come, qui, a p. 12 la «musa acquietante», riferita alla letteratura contemporanea e derivante dalla manipolazione di un titolo di De Chirico; 5) tendenza enumerativa-accumulatoria, che è una costante di lungo periodo dello scrittore, però da qualche tempo a questa parte con effetti propri di eccesso e di estenuazione, riferiti anche iconicamente a una propria interna costante – nel riconoscimento dunque di una specifica, autoriflessiva maniera d'autore; 6) teatralizzazione dei dialoghi: i dialoghi hanno un tenore fortemente antimimetico, i vari personaggi hanno la tendenza a parlare la stessa lingua del narratore, la cui impertinenza monodiscorsiva, lontana dalla pluridiscorsività, oltre che dal plurilinguismo del *Sorriso*, è figura del suo furore morale, del suo sdegno altissimo. L'autore ha introiettato il conflitto, tende a dargli le forme della paradossale veggenza del discorso psicotico o del viaggio onirico. In questa forma i dialoghi apportano un effetto di straniamento e impediscono alla memoria di diventare una vera autobiografia, implausibile sia perché a monte non viene definita una chiara funzione del soggetto, così come rimangono condense la sua unità e la sua continuità nel tempo; sia perché la stessa realtà storica che dovrebbe fungere da schermo di proiezione dell'autobiografia, irretita nella catastrofica denuncia morale dello scrittore, è, per la sua attuale natura, deprivata di senso. Gli interlocutori sembrano dei bizzarri ventriloqui del personaggio-scrittore:

Chiese al padre se scriveva.

“Nulla” disse “Ho assoluta ripugnanza, in questo stordimento, dell'angoscia mia e generale”.

“Altri riescono, e assai felicemente il castoro ligure, il romano indifferente, l'amaro tuo amico siciliano...”.

“Hanno la forza, loro, della ragione, la chiarezza, la geometria civile dei francesi. Meno, meno talento, e poi mi perdo nel ristagno dell'affetto, l'opacità del lessico, la vanità del suono” (p. 88).

Distinguiamo in questo brano importanti dichiarazioni di poetica. Difficile dire a chi appartengano le varie battute. Lo stesso procedimento retorico, lo zeugma accompagnato da inversione, è di entrambi gli interlocutori, e non sostiene evidentemente la funzione-scrittore; 7) gli squarci lirici veri e propri, o presunti tali, il cui tono principale rimane, dal punto di vista dell'organizzazione del discorso, l'indeterminato il vago l'allucinatorio, sempre prossimo alla visionarietà e talvolta al vaticinio. Tuttavia, in tali casi, ciò cui possiamo imputare la fonte di questi 'squarci' non è una soggettività lirica, ma, volendo rubare un termine all'antropologia e a talune forme di applicazione fenomenologica della psicanalisi (Laing), piuttosto a una 'mente collettiva', a una specie di immateriale grande recettore etico. Tali squarci compaiono infatti o a principio o a chiusura dei capitoli, più raramente in alcune loro pause di mezzo, e sono solo apparentemente slegate, sciolte dalla narrazione propriamente intesa: all'inganno congiura il loro isolamento tipografico nella pagina. In verità continuano a mantenere un sotterraneo legame, tenuto desto tramite l'artificio dell'allusione.

Prendiamo ad esempio la fine del capitolo primo, quando i tedeschi vanno a riprendersi il polacco traditore che la piccola comunità contadina tiene rinchiuso in un «marabutto» (è questo fra l'altro l'episodio traumatico dal quale tutta la vicenda di colpa, stortura, assenza e derealizzazione del protagonista, si dipana: in quanto egli teme di avere fatto lui la «spia-ta», attingendo così alla colpa esecranda del parricidio). Staccate dalla descrizione della vicenda tramite il bianco tipografico compaiono queste righe:

Lo strazio fu di tutti, di tutti nel tempo il silenzio fermo, la dura pena, il rimorso scuro, com'è d'ognuno ch'è ragione, cosciente o meno, d'un fatale arresto, d'ognuno che qui resta, o di qua d'un muro, d'una grata, parete di fenolo, vacuo d'una mente, davanti alla scia in mare, all'arco in cielo che dispare di cherosène. L'esilio è nella perdita, l'assenza, in noi, l'oblio, la cieca indifferenza (p. 24).

Qui evidentemente quello «strazio» lega alla vicenda tragica della sequenza interrotta, interrotta anche perché la forza memorante del vecchio, come il coraggio difettante nel bambino, nol ardiscono di guardare.

Mi pare allora che più che di una frattura, si possano, in questo ultimo romanzo del nostro scrittore, leggere macroscopici segni di continuità fra le due delineate stagioni. L'idea che ne discende è quella di un tentativo

che l'autore vada compiendo di difendersi da un certo se stesso, da quelle sue tentazioni di annullamento che, più che liriche, potremmo definire tragiche, praticate verso un assoluto del valore o della verità (a tal fine assumendo l'aspetto e lo stile enigmatici propri della mitica Sibilla). In ciò egli sembra volersi assimilare a taluni suoi personaggi, l'Empedocle di *Catarsi*, ad esempio, primo prodotto forse di questo nuovo corso, la cui lucida follia costringe al tragico rogo nel cratere etneo. Compito cui anche il modesto recensore si sente chiamato è invece quello di tentare di esaltare e difendere quelle linee del suo discorso, razionali, civili, che a lui discendono prima che dai grandi maestri conterranei, dalle autorità letterarie acquisite in itinere: parliamo di Parini, Manzoni, Porta, e tanti altri che egli ha assimilato nel corso della sua vita. Si tratta di figure d'autore di cui fra l'altro, puntualmente, come a un ennesimo effetto di reale, questo romanzo fa frequente ricorso. Oltre ai già citati, vogliamo perlomeno ricordare: Verga, Borges, Kundera, Eliot, e così via. Sembra insomma che questo autore voglia smorzare i suoi Lumi razionali e filosofici (trascurare un po' Sciascia, e la parte occidentale della tradizione isolana), per calarsi nelle tenebre di un romanticismo sacrificale, che vede le sue probabili origini nella luttuosità della Sicilia orientale – la luce ed il lutto essendo due componenti fondamentali dell'antropologia del luogo, come alludeva il titolo di un libro dello scomparso Gesualdo Bufalino. Di converso, mi pare però che alcune linee sotterranee della sua produzione, autonomamente imponendosi, resistano a tale inclinazione: esse rimandano tutte alla facoltà della narrazione (in opposizione a quelle della scrittura: per la differenza si confronti il racconto *Un giorno come gli altri*, contenuto nei *Racconti italiani del '900*, raccolti da Enzo Siciliano nel 1983 per Mondadori, cui pure si allude in questo stesso romanzo col titolo 'La perquisizione').

Andiamo pertanto alle linee narrative, quelle occulte e quelle palesi, di questo romanzo; ripercorriamone brevemente la struttura. Notiamo che la diegesi è disposta su almeno tre piani temporali. Il primo, quello del presente, non costituisce il limite finale degli eventi noti al lettore. Siamo piuttosto davanti a un presente mobile che dalla situazione di apertura, (scenario: Parigi) si evolve in diversi quadri successivi distribuiti su località differenti: Milano, con la casa ormai vuotata, il viaggio in treno fino a Napoli e in mare fino a Palermo, l'arrivo nella città, la nuova sistemazione presso antichi amici di famiglia (già inseriti però dentro la narrazione,

all'altro capo della situazione fanciullesca), fino al tragico epilogo. Dai vari punti di questo presente mobile, in corrispondenza del secondo piano temporale di cui dicevamo, si attuano vari recuperi memoriali, da Parigi soprattutto verso l'infanzia siciliana, nei modi di una sorta di archeologia sentimentale e psicologica; da Milano verso la stessa Milano: l'illusione della solidarietà, il progetto comune della sinistra postresistenziale, l'imbarbarimento progressivo, l'infermità della moglie Lucia (che comunque è da intendere simbolicamente come un tacito abbandono di questa realtà), le vicissitudini filiali. Da Palermo la memoria del soggetto muove verso un po' tutti questi diversi momenti; ma si accentuano, si fanno più espliciti, i riferimenti al terzo piano temporale, che è situato alle spalle della storia culturale del protagonista scrittore, quella cioè del passato storico: i riferimenti a Verga, al Manzoni dei *Promessi*, in particolare del Lazzaretto, agli scrittori afro-spagnoli del Seicento, come il maestro *fray* Diego de Haedo Abad de Promefta, che stanno ormai come monumenti sepolcrali altamente stilizzati in un mausoleo della letteratura del tempo che fu. Splendidi quanto lontani e inimitabili.

A questa temporalità diacronica disposta su tre livelli, di cui uno inconcluso, imperfetto, si accompagna un'altra dimensione, che è quella del tempo interiore, scandito dalla sempre ritornante nevrosi. È questo un tema di lunga data nella prosa consoliana; bisogna fra l'altro registrare, nel caso specifico, l'insistenza onomastica su Lucia, che, come già in *Notte-tempo, casa per casa*, risulta vittima e insieme depositaria di questa ragione dell'oltre e dello scandaloso nulla. Vi si può forse intravedere un omaggio alla Lucia manzoniana, la cui umile virtù si disintegra al contatto con la ferocia del secolo nuovo. A questa ulteriore dimensione temporale, contrassegnata dalla ciclicità e dal ritorno, dobbiamo associare una forma interna del tempo della narrazione che è quella della *suspence* e del lento progredire della rivelazione di ciò che è occulto: dimensioni entrambi inconciliabili, ci pare, con un piano lirico del discorso. Effetti di *suspence* procura ad esempio la latenza e l'incombenza misteriosa dell'uomo dalle scarpe gialle, che sembra orientare la vicenda verso una sorta di *thriller* politico-terroristico. La rivelazione dell'occulto o, in altri termini, la sollecitazione del rimosso, procede invece da quanto di non detto trapela attorno a un oscuro episodio dell'infanzia: se fu cioè proprio lui, il piccolo Chino (Gioacchino), a indicare ai tedeschi il nascondiglio del disertore, originando la strage e il chissà quanto inconsapevole parricidio. Pri-

ma del lento e costante stillicidio di rivelazioni intorno a questo strato intangibile della coscienza, il suo incombere viene segnalato *e contrario* da numerosi lai di assenza disastro nulla, aventi la forma letteraria appunto dello squarcio lirico (forma usurpata), che avvolgono il protagonista ed ammantano d'angoscia i non-rapporti con il figlio. L'archeologia psicologica del protagonista è insomma in grado di rintracciare il suo bravo romanzo familiare, come si deve a ogni nevrotico che si analizzi, con la madre morta, il padre amoreggiante adulterinamente con la Siracusana, di cui Chino sposerà la figlia, forse a risarcimento di un ritenuto danno del di lui genitore nei confronti della di lei 'famiglia' o, se vogliamo, che è più plausibile, nel voler sostituire all'immagine assente della madre, il corpo pulsante della giovane che, se è in qualche modo figlia di suo padre (il padre di Chino), in qualche modo funge da tramite di una fantasia d'incesto. Non vada trascurato che ai due ragazzi, capita di assistere insieme alla famosa scena primaria di freudiana memoria; e che essa è situata sempre nel famoso marabutto. L'ipotesi del parricidio si guadagna favori sempre più circostanziati, se, quanto meno nella fantasia dello scrittore da cucciolo, l'alcova d'amore può coincidere con il letto di morte. Consolo inserisce anche una distinta ricerca stratigrafica, nella direzione questa volta della sua infanzia e della sua storia di scrittore: alcune scene e luoghi riportano a precedenti prose delle *Pietre*, ma soprattutto molte delle vicende narrate rimontano a quella felicissima e poco studiata stagione di Consolo esordiente ne *La ferita dell'aprile*: anche lì un caruso orfano, mantenuto, come qui, da un ricco zio – con tutte quelle atmosfere di meravigliose e dolorose scoperte di cui è puntellata l'adolescenza; mentre un altro testuale riferimento è fatto a p. 83 alla stagione della scrittura del *Sorriso dell'ignoto*.

Gran parte di tali risvolti psicologico-letterari vengono messi a nudo in una lettera che qui, invertendo i termini kafkiani noti, il padre manda al figlio, tentando un estrema ricongiunzione, o, quanto meno, una chiarificazione, fra i due. Al parricidio consumato dal figlio, che letteralmente rifiuta di riconoscere in lui suo padre, come tutti i Padri della sua generazione, egli oppone o affianca la confessione di avere a sua volta praticato una attività di letterato, che il figlio radicalmente gli contesta dall'alto delle sue ferme e folli convinzioni razionali, come forma ancora più estrema e radicale di parricidio. A controprova adduce di avere scritto i suoi romanzi in una lingua «che fosse contraria a ogni altra logica, fidu-

ciosamente comunicativa, di padri o fratelli – *confrères* – più anziani, involontari complici pensavo dei responsabili del disastro sociale». Come si può notare, il figlio terrorista quale creatura dell'autore implicito è la versione estremistica del super-io del personaggio-scrittore. Al suo sottrarsi, corrisponde nel narratore autobiografico la sua sostituzione con l'immagine del sé-da-figlio (ricordiamo che, per effetto dell'eliotiano prologo corsivo l'io del narratore «voce fioca nell'aria clamorosa, relatore manco», deve essere inteso come uno sdoppiamento autorizzato del 'tu' narrato, funziona narrativa e insieme ufficio di tutela letteraria); è come se lo scrittore volesse diventare figlio di se stesso: altro espediente mitologico col quale tentare di rinnovare la giovinezza del mondo, a fronte di una sua 'fine' troppo conclamata da non ingenerare il sospetto di una preventiva elaborazione del lutto, regolarmente accompagnata da *planctus*. Diversa, ma altrettanto estesa, era stata in precedenza la mitopoiesi tutta linguistica, concentrata nel fiorire di un linguaggio alto e desueto, di un eroe altrimenti troppo quotidiano da potersi dire tale e con in mano neanche le credenziali dell'anti-personaggio. La figura dal mantello nero, che attraversa le pagine del romanzo come quella dell'uomo dalle scarpe gialle, e proviene dai filmati della serie cinematografica *Judex* del regista francese Feuillade, impressisi una volta per sempre nella mente del fanciullino, arriva a confondere la sua forma e il suo colore all'immagine togata dei giudici eroi, vittime sacrificali della modernità incivile. Essa è ulteriore testimonianza di un dissidio fanciullo dal quale l'adulto non riesce a liberarsi e per il quale lo scrittore si propone come l'incompreso *puer* del mondo; reciproca incomprendimento: dalla quale discende l'apocalittica del tragediografo. Torna a proposito l'eco delle parole del padre, dispotico e donnaiolo, emblema del gallismo isolano, secondo il quale egli «era un mammalucco, che si faceva soverchiare da chiunque, avrebbe imparato o no a farsi forte, a diventare un uomo?». Ridiventare uomo, rinnovare le sorgenti della sua scrittura in un mondo che rifiuta al presente ogni immagine speculare di noi stessi, potrebbe essere il messaggio che la Sibilla, dallo scrittore nelle forme della sua autocoscienza interrogata, puntualmente ha fornito.

Dante Della Terza

Il tempo e la storia: un diario al passato.
Il discorso autobiografico di Antonio D'Andrea

Nell'estate del 1938, giunto al quarto anno dei suoi studi presso l'Università e la Scuola Normale di Pisa, Antonio D'Andrea è tentato di recarsi in Inghilterra per concludere il suo lavoro dottorale. L'oggetto della sua indagine è il pensiero di John Dewey e gli pare di sapere ancora assai poco sul tirocinio hegeliano del filosofo americano agli albori della sua carriera e, in generale, sul suo pensiero giovanile. Non avrebbe potuto il British Museum di Londra fornirgli gli strumenti indispensabili?

Ma, in linea di principio, uno studente della Normale può ottenere una borsa di studio per l'estero solo dopo aver completato il suo impegno dottorale: la speranza era che il Direttore della Scuola Normale, Giovanni Gentile, facesse per D'Andrea un'eccezione e con questa speranza il giovane si reca a Roma a rendergli visita. Che Gentile vivesse a Roma, con intervalli pisani, è cosa risaputa: alla Sapienza romana egli esplicava il suo impegno cattedratico e all'*Enciclopedia Treccani* trascorrevva molte ore in qualità di organizzatore e di autorevole selezionatore di articoli e di prestigiosi articolisti.

Perché mai D'Andrea sperasse nell'aiuto di Gentile risulterà chiaro al lettore quando apprenderà leggendo l'undicesimo capitolo del libro che, al momento del concorso di ammissione alla Normale, un quadriennio prima, Gentile aveva voluto complimentarsi col candidato per l'originalità del suo precoce impegno esegetico, quale si era rivelato in sede di esame. Gentile poteva manifestare una forte carica personalizzante nel suo

* A. D'Andrea, *Filosofia e Autobiografia. Un diario al passato*, Fiesole 1998.

impegno verso il mondo: poteva farti sentire senza reticenze che era dalla tua parte perché avevi saputo meritare la sua stima.

L'incontro D'Andrea-Gentile rivela caratteri di singolarità, meritevoli di essere esaminati. La risposta, diciamo, burocratica è negativa e attendibile: Gentile non ritiene che possa esser fatta un'eccezione per D'Andrea. Sollecitazioni, però, correttive sopraggiungono e Gentile dirotta il discorso verso quelli che egli chiamava i percorsi della «carriera». Da questo punto di vista, D'Andrea avrebbe fatto bene a lasciare Pisa e venirsene a Roma quale assistente alla cattedra di filosofia di cui Gentile era titolare.

Nasce dall'invito di Gentile, a cui D'Andrea rifiuta di dare il suo assenso, una dissociazione d'intenti che si prolungherà nel tempo e che non consentirà a D'Andrea nuovi tentativi di approccio. Il capitolo 35 del libro di D'Andrea chiude in modo definitivo un rapporto interpersonale, cominciato nel 1934 con viva soddisfazione del più giovane interlocutore.

Secondo una lettera del 21 febbraio 1942 di Gentile ad Armando Carlini, riportata da Paolo Simoncelli in un libro del 1994, e quindi ignota a D'Andrea al tempo del suo recapito, assurda – per «questioni di opportunità e prudenza» – sarebbe stata l'idea di concedere a D'Andrea la supplenza pisana alla cattedra di filosofia, resasi vacante in seguito all'arresto di Guido Calogero.

A distanza d'anni, D'Andrea si stupisce del parere presumibilmente positivo di Carlini nei suoi confronti. Non era stato lui il suo più costante oppositore «da destra», nell'ambiente universitario pisano? Non era partita da lui la tendenziosa battuta secondo cui, con tanta grande filosofia che abbiamo in casa di andare all'estero a studiare pensatori stranieri bisogno, proprio, non ce ne sarebbe? E lo stupore si stende all'inatteso parere espresso esplicitamente da Gentile, la cui reticenza a D'Andrea si rivela ancora oggi incomprensibile.

Ma qui riterrei che andrebbe presa in esame la carica scompaginante degli eventi in un momento di crisi avvertita da ognuno e l'effetto che tali eventi hanno su due personalità accademiche tra loro così diverse.

Il Carlini che, nel capitolo 34, in occasione dell'armistizio dell'otto di settembre, si rivolge al disamato studente d'un tempo con un querulo «Caro D'Andrea» come per chiedergli consiglio sul da farsi, è il personaggio che si annuncia in maniera proiettiva nell'atteggiamento già perplesso attribuitogli dal Simoncelli nel febbraio del 1942. Il mondo a lui caro si sta sgretolando, le certezze valide fino alla vigilia non sono più tali.

Diverso, sempre meno possibilista, appare l'atteggiamento di Gentile. Di mano in mano che le vicende segnalano nel mondo intellettuale delle spaccature irrimediabili, la sua volontà di mediazione e di occasionale difesa di chi era venuto in conflitto con le autorità fasciste, si attenua fino a scomparire, sostituita da un irrigidimento irreversibile che lo porterà all'adesione alla Repubblica di Salò e alla morte drammatica.

Il D'Andrea che, quando Carlini lo apostrofa come per chiedergli il soccorso di un consiglio, è alla vigilia di una militanza antifascista molto netta, già al momento del dibattuto processo deliberativo, che lo porterà in Inghilterra un anno prima della guerra, non ha dubbi circa il proprio orientamento personale. Quello che, dal punto di vista narrativo, si dimostra notevole è la sua abilità descrittiva che richiede insieme coinvolgimento e distacco; la felicità affabile ed ironica con cui trasforma le sue frequentazioni in veri e propri ritratti.

Netta e scandita si rivela subito l'impetuosa e forte personalità di Luigi Russo che D'Andrea frequenta nel soggiorno di S. Vigilio di Marebbe, nelle Dolomiti, accompagnandolo nelle sue frequenti passeggiate. Egli ne descrive con efficacia le impennate di esplosiva malinconia dovute ora alla dolente ferita provocata dalla morte di Giuseppe Lombardo Radice, un amico che era stato, come lui, vicino a Gentile e antifascista; ora alla sua sempre pittorescamente rinnovata impazienza verso un paese, che, senza che lui e i suoi amici possano fare nulla per impedirlo, si avvia verso la discriminazione razziale e la guerra. In primo piano esplose con qualche sconcerto dell'interlocutore, un antico timore agorafobico provocato dalle strade aperte al traffico occasionale, che gli suggerisce il rischio di essere investito che potrebbe correre il più giovane dei suoi figli. D'Andrea, che molto ama ridimensionare le cose, considera le automobili *rarae aves*, dati i tempi e gli spazi ristretti.

Arguto ed efficace risulta anche il ritratto di Giacomo Devoto, tracciato anch'esso in ricordo delle vacanze dolomitiche. Qui troviamo accennate le linee geometriche d'una vita controllata e senza scarti, che suggerisce dettagli di comportamento al figliuolo ubbidiente e scorciatoio ad un ferroviere ignaro, per un biglietto lunghissimo che dovrà accompagnare D'Andrea dalle Dolomiti in Sicilia, da Brunico a Messina. Dotato di memoria ferrea, il grande linguista conosce come le proprie tasche gl'incroci delle strade ferrate sulla rete nazionale.

Si potrebbe continuare dando spazio all'incontro londinese con un serio studioso, oltre che personaggio singolarissimo, G.N.G. Orsini, guida scaltra per D'Andrea, ma non senza impennate umorali, nel gineprajo londinese. I tracciati di questo incontro personale si ampliano presto e diventano tutt'uno con l'esplorazione della Londra alla vigilia della guerra e con le impressioni suggestive e confuse derivate dal dibattito politico, mentre la vecchia Europa si avvia, senza più reticenze, al massacro. Ma ci sono due punti che occorre chiarire per meglio comprendere lo spirito del *Diario* di D'Andrea. Uno è relato al valore assertivo del suo impegno londinese, affrontato, come D'Andrea ci dice, a proprie spese; l'altro riguarda la ragione profonda della sua opzione. La famiglia D'Andrea non è, come egli dice, ricca, dato anche il fatto che il padre non risulta iscritto nell'albo degli ingegneri, a ragione del suo antifacismo e quindi guadagna in modo saltuario. Io la definirei «agiata», visto che mi pare impensabile che, in caso contrario, avrebbe potuto consentire al figlio il lusso di tale viaggio. L'agio della famiglia è però accompagnato da un senso alto degli obblighi educativi ad essa conferiti e che essa manifesta inviando in Tirolo il figliuolo diciassettenne, per un migliore apprendimento del tedesco parlato, come D'Andrea ci dice nel corso del settimo capitolo del suo libro.

Abbiamo, dunque, un padre che procede per la sua strada e avoca a sé, per il bene del figlio, scelte, per questi, di natura scientifica e tecnica e una madre saggiamente rivolta ad assentire alle opzioni che il figlio ritiene aperte per sé. Il Tirolo per un D'Andrea, ancora sotto la ferula dell'autorità paterna, contiene *in nube et in aenigmate* i prodromi della futura opzione britannica, avvenuta, occorre dire, quando il padre, mancato da qualche anno, non aveva possibilità di obiettare.

Il soggiorno in Tirolo presenta aspetti interessanti. Il punto di riferimento iniziale è un pensionato per adolescenti: incontrarsi vuol dire parlarsi e il garbo e le buone intenzioni sono fatti per superare le barriere linguistiche. Ma ecco che per rendere onore al nuovo venuto i ragazzi austriaci suonano al piano *O Sole mio*. D'Andrea, che poco o nulla sa della Napoli canora, rimane indifferente a guardare. Con i suoi più giovani compagni, dunque, non s'intende e allora, con il consenso dell'équipe che attende al destino della pensione, esce la sera a ballare.

S'imbatte in una coetanea bavarese, affabile, scanzonata, sicura di sé. Si crea tra loro un legame di intrinsechezza che li guida prima a Monaco presso i genitori della ragazza, liberali di fronte alle scelte affettive della

figlia; poi in una Vienna slabbrata e come abbandonata al proprio destino, coperta di manifesti affissi su enormi vespasiani; manifesti dominati dal volto di Dolfuss. I due visitano insieme Grinzing, un sobborgo di Vienna e l'immenso Luna Park del Prater, disatteso ormai da tutti. Come presentando l'imminente distacco, la ragazza piange. C'è poi l'arrivo inatteso del padre di D'Andrea, forse messo sull'avviso dai responsabili della pensione: un ultimo pomeriggio trascorso con la ragazza, quindi la separazione dolorosa. D'Andrea non vuole che tra loro ci sia uno scambio di lettere: è affascinato dai modi familiari ed affabili che danno fermezza e credibilità alla fanciulla, ma sente di appartenere ad una civiltà familiare bloccata dalle frontiere invalicabili delle convenienze.

D'Andrea tornerà sull'argomento della ragazza incontrata in Austria nel tredicesimo capitolo del suo libro. L'ipotesi dello scambio di lettere che avrebbe potuto aver luogo si ripropone, anche se se ne sottolinea con rimpianto, ma con rinnovato convincimento, l'inutilità. Nella mente di chi ama, il divieto che è nelle cose è sostituito dal percorso immaginario di lettere che mai non giungono a destinazione. La solitudine non demorde, persisterà anche se chi è solo attenderà a superarla scrivendo lunghe lettere: «Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben, / wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben». Lo dice Rilke, citato da D'Andrea. Le lunghe lettere che D'Andrea pensa, ma non scrive, rappresentano ciò che Stendhal in *De l'Amour* ha chiamato «cristallisation à solution imaginaire». Gli affetti stratificano il loro ruolo proprio quando gli ostacoli tendono ad accentrare lo scarto tra le vie dell'immaginazione e la vita del sentimento.

Torna però a mente un pensiero di Jean Paul Sartre secondo il quale: «l'amour est beaucoup plus que l'amour, tout besoin se dépasse vers un humanisme». Ci si può, cioè, domandare quale ruolo abbia avuto nell'esperienza intellettuale di D'Andrea un affetto precocissimo bruscamente dirottato verso l'incongruo. Ciò che nella quotidianità dei rapporti concepiti nell'ambito di una civiltà familiare che è anche, per obbligo, personale si rivela come insuperabile convenzione, si allinea su quelli che erano sembrati a un maestro autorevole i precetti di una «carriera» da intraprendere. Il D'Andrea che dice no agli inviti della carriera è lo stesso che si è fermato a meditare sul conformismo anch'esso ricusabile, che risolve, senza affrontarla, una vicenda affettiva.

Di ritorno dal Tirolo il giovane non presterà più ascolto alla voce del padre, secondo il quale «letterati e musicanti sono tutti morti di fame» e

perciò il figlio farebbe bene ad intraprendere un mestiere lucrativo. E neppure si mostrerà scoraggiato quando sarà chiamato ad affrontare il concorso nazionale di ammissione alla Normale di Pisa, dove pure il padre vorrà accompagnarlo per vedere come si mettono veramente le cose.

L'«humanisme» di cui ha parlato Sartre si rivela anzitutto per D'Andrea come un cammino da intraprendere, un percorso da esplorare. E a questo punto si rimane impressionati dalla precocità del dibattito di critica che il giovane siculo affronta su temi e problemi di critica contemporanea di soluzione tutt'altro che ovvia. Addirittura prima dell'esperienza austriaca egli legge i *Saggi critici* del De Sanctis, soprattutto relativi alle grandi figure dell'Inferno dantesco, la *Letteratura della nuova Italia* e il *Breviario d'Estetica* del Croce. Ciò che lo blocca e lo sconcerta fino ad amareggiargli le vacanze, come egli dice con retrospettiva autoironia, è la dichiarazione del *Breviario* crociano secondo la quale i fatti fisici non hanno realtà, ma l'arte è sommamente reale. La diffidenza per la cosiddetta realtà troverà conforto quando D'Andrea leggerà nel secondo libro della *Metafisica* di Aristotele che dell'essere si può parlare in molti modi. Come dell'essere, così della realtà: in fondo anche i sogni sono reali. Si dovrà dunque discutere di realtà facendo ricorso ad ulteriori qualifiche e distinzioni necessarie: è questa la conclusione ispirata a cauta riserva metodologica alla quale egli per il momento si attiene.

Comincia qui un incontro col Croce che assume significato assai notevole lungo tutta la verticale del libro. L'incontro liceale con un professore, crociano di già affermata reputazione, Vittorio Enzo Alfieri, apre le porte ad un dialogo con il filosofo, sancito almeno in un caso da una risposta esplicita resa pubblica dal Croce in uno scritto di risposta a D'Andrea, in altri casi diventato succo e sangue dell'operare teoretico del giovane studioso che parla a Croce e del Croce nella propria riflessione quotidiana. Nello sfondo c'è un episodio significativo. Informato da Alfieri della morte del padre di D'Andrea, avvenuta in seguito all'ammissione del figlio alla Normale di Pisa, il Croce riceve il giovane a Napoli con solidarietà affettuosa. Siamo nel 1934: il filosofo, preso nel giro delle sue preoccupazioni, ne fa cenno con dimessa eleganza. Ma l'effetto che ha sull'Università il consenso esteso dato al Regime lo sollecita a caustiche, e sempre perspicue battute. Dietro l'assertività di un Croce che sa quello che dice, c'è come l'ombra d'una malinconia, controllata, ma presente: almeno così sembra a D'Andrea.

La tensione conoscitiva di D'Andrea verso la fonte crociana si propone ad intermittenze dal quindicesimo al settantaquattresimo capitolo del suo libro. Il capitolo 73 fornisce, come a conclusione del dialogo avvenuto, un sommario delle cose che egli considera valide nel filosofo e quelle aperte a dibattito. Una filosofia ricondotta alla matrice di un colloquio ad altezza della vita con i lettori, una metodologia della storiografia etico-politica, ecco quello che si rivela come altamente apprezzabile negli scritti crociani. Netto è il distacco del Croce dalla filosofia teologizzante e dalla filosofia della storia di tipo hegeliano. I suoi giudizi critici, prodotto di grande spregiudicatezza, mostrano un'attività intensissima di lettore ed esperto decrittatore di poesia.

Tutto questo piace a D'Andrea che però non mostra di essere d'accordo sull'impostazione logico-metafisica, di impronta idealistica e ispirata all'idealismo tedesco, di tutto il sistema crociano. Ad essere più precisi, reperiamo subito che Croce per il suo interprete presenta un duplice volto: di critico e di filosofo dell'estetica. Nel critico, che D'Andrea apprezza per la concretezza dei suoi giudizi e l'eleganza con cui li esprime, è presente una memoria assidua di una militanza desanctisiana che non va sottovalutata. È, ad esempio, vivamente presente la parola «sentimento» nella pratica del discorso concreto del critico; tale parola però, come ebbe ad obiettarli Giulio Augusto Levi, non ha posto neppure nella terza edizione dell'*Estetica*. Dietro il silenzio del Croce, ed una sua qualche reticenza ad aggiungere altro chiarimento del tema dibattuto, c'è la sua dichiarata tendenza a ridurre la parola polisensa «sentimento» ad attività economica, a forma pratica dello spirito, nelle sue infinite gradazioni e nella sua dialettica. Piacere e dolore, il polo positivo e quello negativo del sentimento, subiscono come un dirottamento di senso verso l'utile e il nocivo e questa operazione non riscuote l'assenso di D'Andrea perché, attento come egli mostra di essere verso le convergenze di linguaggio e di significato tra critica e estetica, troverà spiazzante quella dichiarazione del Croce critico che, mettendo tra parentesi il concetto di sentimento ridotto ad attività economica, definirà il «sentimento dell'armonia» motivo guida o motivo lirico della poesia del *Furioso*. Occorre qui dire che il rilievo dato da D'Andrea all'estetica del sentimento non implica per lui l'identificazione dell'arte con esso. L'arte è un'esperienza aperta e il non perdere d'occhio il suo farsi è il suggerimento che la riflessione ci fornisce. L'opera d'arte è un'esperienza in movimento che il critico può ripere-

correre, entro certi limiti, con analisi testuali, intertestuali e interdiscorsive, con attenzione alle varianti e alle interpretazioni suggerite dallo stesso autore che D'Andrea definisce «varianti ermeneutiche». Intuizione, espressione, sentimento ed immagine sono ingredienti indispensabili alla definizione della posta in giuoco che è appunto l'arte come problema aperto.

C'è poi un secondo aspetto in cui il distacco di D'Andrea dal Croce assume coloriture che chiamerei generazionali. La distinzione del teorico dal pratico propria del Croce presuppone un passato in sé compiuto in quanto oggetto del conoscere. Era un modo, legato per D'Andrea agli eventi, per sottrarci all'urgenza del presente e collocarci aldisopra di esso. Ma proprio nel 1938 D'Andrea discute l'analisi crociana del concetto di storia contemporanea ed enuncia con forte pathos descrittivo, che provocherà nello stesso Croce notevole interesse di lettura, il principio che un passato qual è quello che la sua generazione vide disfarsi ed aprirsi verso un futuro problematico perché carico d'incertezze, non può non sconfinare in un'esigenza di azione. Il coinvolgimento generazionale, preconizzato da D'Andrea, nasce da una presa di coscienza della precarietà sovrappiù della situazione interiore e della instabilità storica che la determina. Non è più consentita una partecipazione distante al corso degli eventi: il giudizio storico-pratico fa tutt'uno con l'azione.

Ci rimane ora il compito di ritornare ad un punto cruciale della storia personale raccontata da D'Andrea e dare spazio ad un'ipotesi di giustificazione del suo soggiorno in Inghilterra che ha inizio nell'agosto del 1938. Trattandosi di una decisione per così dire eterodiretta, in quanto emargina opzioni calzanti ed opportune determinate da preoccupazioni di carriera, bisogna cercare ora di capirne il motivo. Se è consentita una battuta, che può sembrare in questo contesto prevaricante e alquanto retorica, D'Andrea si muove in cerca della 'verità': una verità beninteso che non è lì ad attenderlo per essere colta una volta per tutte, ma una verità problematica che gli impone di far fronte ad una serie aperta di quesiti rilevanti. Non si tratta tanto, ritengo, di riempire gli spazi vuoti lasciati da una bibliografia incompleta dell'opera di John Dewey, quanto piuttosto di vedere, *sine ira ac studio*, che cosa di significativo gli è dato apprendere da un filosofo anglofono, i cui scritti hanno suscitato in lui tensioni di speranza. Devo dire che non mi pare di aver letto nulla nel libro di D'Andrea che spieghi come sia nata la sua ricerca ai suoi albori e quale autorevole accademico abbia dialogato con lui a Pisa sull'argomento: forse

Guido Calogero, se è vero, com'è vero che i due nomi – Dewey e Calogero – risultano avvicinati quando in ultima istanza (vedi cap. 22) il rapporto tra il conoscere o l'incompletezza del suo oggetto non sembra trovare per D'Andrea adeguata risposta né nell'uno né nell'altro. Rimane, comunque, vero il fatto che *Reconstruction in Philosophy* e *Essays in experimental Logic* di Dewey reagiscono, con pieno assenso iniziale del lettore D'Andrea e della sua coscienza problematica, al concetto di realtà compiuta in se stessa sottratta ad ogni mutamento, in nome di una conoscenza attiva e operativa.

Il Dewey insiste certo sul carattere contestuale, pratico del conoscere, ma con disappunto, mi pare, di D'Andrea egli non segnala il rapporto fra il conoscere e un'esperienza in via di cambiamento, bensì quello fra il conoscere e un aspetto dell'esperienza di cui si suppone sia stato sospeso provvisoriamente il cambiamento. La vocazione empirico-sperimentale del tutto scoperta da parte del Dewey può aver provocato disappunti da parte del suo lettore e quindi il ritorno operativo di questi nell'ambito dell'Università pisana. Non bisogna però dare peso eccessivo all'espedito particolare di 'questo' distacco. La dinamica della ricerca può consentire a D'Andrea approcci alternativi di tipo bergsonian, kantiano o orientarlo, nel tempo, verso lo studio del sentimento articolato, chiamato in causa ed evidenziato nella precarietà delle sue asserzioni attraverso lo scandaglio dell'istanza freudiana del rimosso. Non si tratta per lui di obliterare la verità, accettandola e accertandone passivamente le radici, si tratta piuttosto di dibatterne problematicamente gli aspetti, chiamandoli in causa ed analizzandoli. Da questo punto di vista, diventa fondamentale il capitolo 25 del libro di D'Andrea, un capitolo sostenuto da vigore di meditazione. Lo scrittore prende le mosse dalle *Confessioni* di Agostino (XI, xxv, 32) dove si dibatte, con ansia partecipe, il problema del tempo. Il tempo è, dice Agostino, esperienza interiore che si sostituisce alla riflessione. Riflessione e pensiero non sono però per D'Andrea incompatibili con l'esperienza del tempo: lo sono solo nel caso in cui intendiamo rifarci ad una nozione del conoscere vincolata al passato, a ciò che si suppone sia concluso per sempre. Non esistono per D'Andrea superamenti apodittici; esiste, diremmo kantianamente, un atto temporalizzatore che lungo la verticale del libro stabilisce continuità reale di dibattito. Lo spazio può distinguere le sfumature di questo tempo della mente, le scadenze stori-

che possono determinarne gli aspetti fenomenologici, ma il tempo addita sempre a D'Andrea delle mete che il passato non ha potuto precludergli.

Il dibattito di D'Andrea con se stesso alla scoperta delle radici del proprio pensiero diventa così inevitabilmente dibattito col pensiero altrui. Di questo vengono con accortezza segnalate le occasioni: Scaravelli e l'incontro col criticismo kantiano, illuminante per il drastico taglio che esso teorizza tra conoscenza fenomenica ed aspirazione contrastata e da contrastare, ma sempre presente ad un iperuranio noumenico; incontro canadese, auspice Klibansky con l'autore del *Traité de l'argumentation*, il filosofo belga Chaïm Perelman; costante dialogo ispirato ad intransigente misura di verità con un maestro-amico, Guido Calogero.

Le conseguenze che D'Andrea desume da questi incontri sono pressappoco le seguenti:

a) Il criticismo significa, per D'Andrea lettore di Kant ed affabile ma mai acquiescente frequentatore di un esperto, Luigi Scaravelli, condizione instabile di dubbio, di interrogazione, di 'alertness' permanente, consapevolezza problematica del limite delle nostre certezze.

b) In *Verità come certezza e problema*, saggio pubblicato nel 1968 sulla rivista di Calogero «La Cultura», D'Andrea parla, emarginando forme di scetticismo e dommatismo, di un suo coinvolgimento in un pluralismo critico, non eclettico; della varietà dei punti di vista e della implicita consapevolezza dei limiti ad essi aderenti.

c) Nella lettura del terzo volume delle *Lezioni di filosofia* di Guido Calogero, pensato ed elaborato tra il marzo ed il giugno del 1942 in una cella del carcere delle Murate a Firenze, D'Andrea sottolinea i pro e i contro. La definizione dell'arte «come domenica della vita» non piace ad un lettore in cerca di plausibilità, anche metaforiche, come D'Andrea. Condivide però la stretta connessione avvertita da Calogero tra immagine e sentimento. Poco congruo e convincente gli sembra invece il modo in cui Calogero interpreta «il disinteresse del piacere estetico». Esso per Calogero implica inequivocabilmente la sospensione di ogni desiderio di tradurre in realtà l'immagine-passione. Ma D'Andrea non vede il senso che possa assumere la parola «desiderio» qualora si precinda da ogni tendenza alla sua realizzazione.

Abbiamo parlato di una scansione temporale interna tutta legata alla metodologia del conoscere, condizionato, certo, dagli eventi, ma in grado

di assumere una durata di ricerca che chiameremmo (senza, forse, il consenso di D'Andrea) metastorica.

Rimane però vero il fatto che il libro, come diario di eventi, parla di molte altre cose anche argute, amene e piacevoli... Sentimenti ed immagini, ci dice D'Andrea, non sono due, ma una stessa cosa, divisa in due da un'analisi implicita che muove dal presupposto della loro dualità. Ma ecco che uno zio, acquiescente alle ingiunzioni familiari, s'inerpica su strade scoscese di montagna a bordo di un'automobile guidata da un colonnello di artiglieria. La famiglia è con lui, mentre lo zio si prepara col cuore e con la mente alla catastrofe che non avviene. Egli però se l'è immaginata e la racconta ai suoi prima allibiti poi coinvolti dall'orrore dello scampato pericolo. Aggiunge, senza batter ciglio, il quadro sinottico della descrizione funebre che sarebbe immancabilmente apparsa a disastro consumato. Il terrore per il non avvenuto si diffonde lungo tutto l'arco familiare. Il sentimento crea l'immagine e l'immagine assume un suo autonomo spessore nella sua irrealtà evenemenziale, di evento cioè solo ipotizzato.

Nello stesso quarto capitolo del libro-diario di D'Andrea c'è un secondo episodio dove l'immagine di vita vissuta, passata attraverso il filtro dell'immaginario, sostituisce in tutto l'accadimento che non ha luogo. Siamo sempre nella Sicilia mitica di cui D'Andrea si fa estroso portavoce. Lei è una zitella, attempata, mai contaminata dall'amplesso; lui è un anziano timido che vorrebbe impalmarla. La zia di D'Andrea, che ha uso di mondo, fa da saggia intermediaria: «don Rocco, gli dice, donna Rosina non è mai stata al cinema. Invitatela e poi all'uscita, passeggiando, apritele il vostro cuore». Timidamente interpellata dal suo pretendente, donna Rosina si ricusa dicendo che a lei certe cose basta immaginarselo. L'immaginazione sicura di sé, si avventura nel non vissuto e l'immaginario sostituisce tutto il reale. Don Rocco se ne va a cinema da solo e ripete a se stesso le battute che su donna Rosina non avranno presa: non troverà mai il tono giusto per convincerla! La storia amena brillantemente raccontata da D'Andrea intanto si emargina dal contesto del racconto come attratto dalla foltezza degli eventi che esplodono intorno, mentre l'Italia cerca di affrontarli. Finisce la guerra, i patemi della sopravvivenza s'impadroniscono del paese. D'Andrea, tra i dirigenti del Partito d'Azione in territorio toscano, assume un ruolo di responsabilità nel cosiddetto Comitato di Epurazione. Gli viene fatto di raccontare, riferendosi a tale conte-

sto di emergenza, vicende patetiche che egli affronta e aiuta a risolvere sempre in modo umano e partecipe. Nel corso dell'emergenza, viene chiamato a Roma a collaborare con Emilio Lussu nel Ministero dell'Assistenza Postbellica e lo troviamo poi accanto, in funzioni analoghe, a Luigi Gasparotto e Emilio Sereni.

Nel 1949 avvenimenti di famiglia ed impegni di lavoro lo dirottano verso il Canada, a Montreal, dove avrà inizio il suo coinvolgimento didattico presso l'Università McGill. Anche questo evento che si estenderà nel corso degli anni e che ci consente di parlare ancora oggi di un D'Andrea 'canadese' presenta particolari esilaranti, raccontati dallo scrittore *tongue in cheek* e con vivo senso dell'eccentrico.

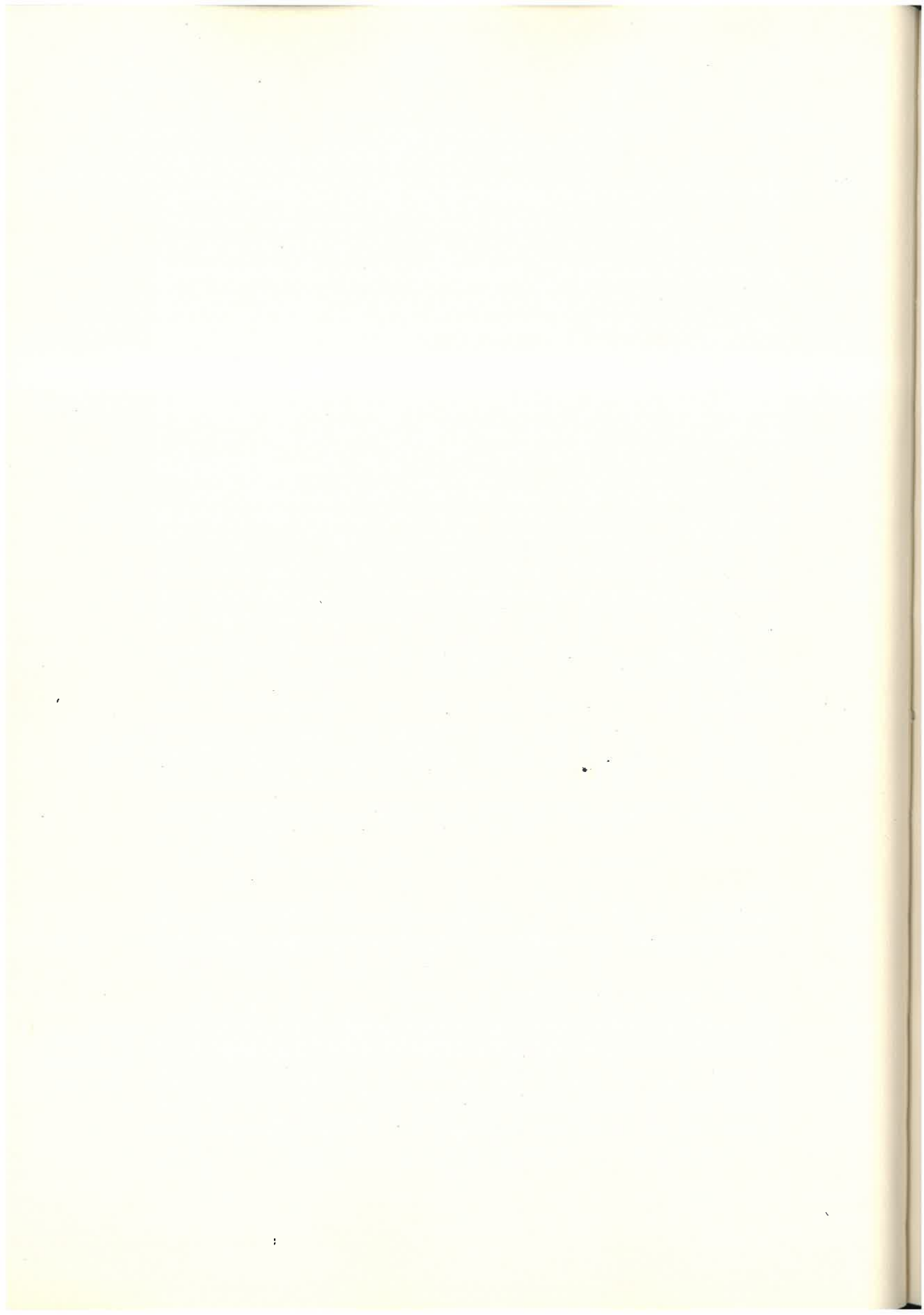
Trovo delizioso (cfr. cap. 53), ad esempio, lo scontro quotidiano che D'Andrea s'impegna a descrivere tra un'impiegata del Faculty Club di McGill, la testarda e imprevedibile Kathleen, e un ospite di riguardo, tanto grande per meritata fama quanto piccolo di statura, il filosofo esistenzialista francese Jean Wahl. L'ospite di prestigio s'imbatte una domenica in Kathleen al Faculty Club e le chiede dei francobolli: la rigida canadese glieli rifiuta. Non sa il malcapitato *quémandeur* che lei, la domenica non è supposta essere dove ora lui l'ha trovata! «Elle m'a fait cette sublime réponse», dice a D'Andrea il filosofo, «I am not supposed to be here...». Assistiamo poi al rimpatrio di Jean Wahl, a lavoro terminato. Lo copre fino ai piedi una vistosa pelliccia comprata per la moglie, ovviamente indossata per non pagare la dogana. Non c'è rischio che inceppichi nel salire le scale dell'aereo, si chiedono con apprensione i suoi accompagnatori?

Rimane però, dietro il gusto verbale di D'Andrea per lo svago aneddottico, il senso impegnativo che egli ha del proprio compito di docente e di organizzatore di cultura. Per sua fortuna e nostra, la sua compagna di lavoro Pamela Stewart, un'italianista canadese di grande prestigio, si è mostrata veramente degna di stargli accanto.

L'impegno di ricerca di D'Andrea, divenuto prevalentemente letterario, tocca ora temi anglofoni: il Prologo del *Jew of Malta*, i drammi di Marlowe, il Machiavellismo nell'era elisabettiana poi, con la Stewart affronta il tema francofono dell'*Antimachiavel* di Gentillet e, per conto suo, argomenti che toccano *Vita Nuova* e *Convivio* e il *Secretum* del Petrarca e la struttura del *Decameron*, l'ottavo capitolo del *Principe* di Machiavelli

e l'alfieriano *Del Principe e delle lettere*. Mi è accaduto di scriverne in altra sede.

Dobbiamo a D'Andrea l'idea dello «Yearbook of Italian Studies», stampato a Firenze dall'amico suo e nostro Mario Casalini, e ricorderò in quel contesto le splendide interviste da lui ideate e condotte col nostro ausilio a Cesare Segre, a Francesco Orlando, a Riccardo Scrivano e ad altri studiosi di alto livello da lui invitati dall'Italia a vantaggio degli studenti della McGill. Quanto significativo sia stato il suo contributo alla diffusione della cultura italiana nelle Americhe potrà dirlo, più che il sorvegliato gusto per l'*understatement* che domina il suo diario, la nostra onesta testimonianza di collaboratori ed amici.



Ida Zicari

La poesia di Raffaello Baldini

Se si guarda all'attuale situazione sociolinguistica italiana, il fenomeno della fioritura della poesia in dialetto degli ultimi decenni ha alcunché di paradossale.¹ Il consolidarsi dell'italofonia e di contro il regresso della dialettologia sull'intero territorio nazionale, capovolgono i termini dello storico e tutto italiano rapporto lingua-dialetti. Eppure ciò non determina una contrazione nell'utilizzo in letteratura del codice linguistico in via di estinzione; sono al contrario nuove possibilità espressive quelle che il dialetto sembra dischiudere nello sfondo di una medesima crisi che investe il fare poesia nel suo complesso. Infatti le indagini intorno all'istituto linguistico della poesia e alle implicazioni epistemologiche, estetiche, psicologiche connesse coinvolgono il dialetto come le coeve esperienze poetiche in lingua.

Nello scenario poetico contemporaneo la figura di Raffaello Baldini occupa un posto ben individuabile sia per il rilievo degli esiti, sia per la loro singolarità. Con la pubblicazione delle quattro raccolte di versi nel dialetto romagnolo di Santarcangelo *E' solitèri* («Il solitario») per Galeati di Imola (1976), *La nàiva* («La neve») per Einaudi (1982), *Furistír* («Forestiero») per Einaudi (1988), *Ad nòta* («Di notte») per Mondadori (1995),² Baldini si è venuto imponendo infatti all'attenzione della più autorevole

¹ Una dettagliata analisi della situazione della poesia dialettale del nostro secolo è in F. Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesie del nostro secolo*, Torino 1990.

² Dopo la prima pubblicazione di *E' solitèri* 'a spese dell'autore', importanti interventi critici hanno accompagnato l'uscita a stampa dei successivi volumi. Infatti, il volume *La nàiva* include una *Prefazione* di D. Isella, *Furistír* un'*Introduzione* di Brevini, *Ad nòta* una *Presentazione* di P.V. Mengaldo.

critica. A consolidarne la statura ha contribuito in ultimo il riconoscimento di Mengaldo, che lo ha salutato come «uno dei tre o quattro poeti più importanti d'Italia».³

Alla data dell'esordio poetico di Raffaello Baldini, 1976, il dialetto di Santarcangelo ha già una tradizione letteraria, giovane ma illustre. Tonino Guerra e Nino Pedretti sono gli autori che hanno preceduto Baldini, dando lustro poetico alla parlata del borgo romagnolo. Nel caso di un'opera come quella baldiniana, che ritrae l'esperienza psicologica dell'uomo contemporaneo con una pregnanza non comune, l'assunzione a veicolo d'espressione poetica di un dialetto periferico e in via di estinzione come tutte le realtà dialettali in genere è il risultato di una scelta estremamente connotata. Per il poeta, nato a Santarcangelo nel 1924 e trasferitosi nel 1955 a Milano, dove tuttora abita, il dialetto del paese d'origine rappresenta la «parola dimenticata»,⁴ il linguaggio interiorizzato che, usato in poesia, riesce a dare «la sensazione che ti capiscano tutti. Cioè tutti quelli del tuo paese».⁵ È sentito come il codice tutt'altro che artefatto, anzi comunicativo e comunitario, naturalmente capace di ricomporre l'ormai storica frattura tra soggetto e realtà e insieme quella più recente tra soggetto e linguaggio. Si consideri il testo *Ciavga*,⁶ che è attraversato da chiare venature metalinguistiche. La riflessione si impernia intorno all'emblematica parola-titolo, *Ciavga*, che si offre all'*ego fictus* come unica ed esclusiva, per una superiorità connotativa ineguagliabile. Solo in essa resiste indiscindibile l'associazione tra 'significato' («però mè, e' sarà un'idea») e 'significante' («o l'è e' nóm»). Si tratta di un'indissolubile unità carica di valore referenziale e simbolico soggettivamente insostituibile. Solo per mezzo di essa è esprimibile e rappresentabile l'esperienza psicologica personale, la particolare percezione della realtà e il rapporto individuale che con la stessa si istituisce:

insòmma, ciavga, mè, l'è quant e' pióv,
l'è dla gran aqua,
che dal vólti u s di pò: la n la tó piò,
quant l'è burasca,

³ Mengaldo, *Presentazione* a R. Baldini, *Ad nòta*, Milano 1995, p. 9.

⁴ *Intervista a Raffaello Baldini*, a cura di P. Mattei, «Avanti», 28 ottobre 1988.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, *Ad nòta*, Milano 1995, pp. 4-5.

ch'e' vén zò l'univèrs, e quasò al strèdi
 l'è tòtt' una fiumèna,
 e e' dè dòp, quante t'éiruv la finestra,
 us'è lavè ènca l'aria, un lómm, un cièr,
 e la Carpègna ch' ta la tòcch s'un dàid,
 e t sint a rógg Bonfè: "U s vàid la Dalmazia!"⁷

Ma tutt'altro che aporetico, l'approdo di Baldini al dialetto come strumento espressivo si rivela anzi complesso e contraddittorio. L'utilizzo che egli fa del dialetto è di tipo realistico. Ne mantiene cioè i referenti antropologici originari: «cose, gente, paesaggi», la «vita»⁸ santarcangiolese di cui è il precipuo codice linguistico. Insomma lo usa in modo antilirico, conservandone tutta la 'dialettalità', la 'verità' sociale e culturale, oltre che individuale, quasi a soddisfare a una volontà comunicativa. Ma la realtà del paese, questo luogo dialettale chiuso e rassicurante, si va progressivamente scardinando di fronte al diffondersi degli apparati tecnocratici della nostra società 'postindustriale', dai processi di 'globalizzazione' alle logiche economiche da 'tardo capitalismo multinazionale', di cui tanto si parla nei resoconti di fine millennio. E allora una tale scelta linguistica concede solo l'illusione di dissipare il senso di incomunicabilità, di solitudine. Il dialetto non riesce ad attuare «l'utopia di una perfetta semiosi e di una comunicazione universale»,⁹ né ad assicurare il sopravvivere di un'identità esistenziale.

Fin dalla prima raccolta Baldini è stato notato per l'originalità e la sicurezza dei suoi risultati poetici. Gli insoliti modi antinovecenteschi ne delineano un profilo del tutto autonomo. La scrittura baldiniana svolge costantemente situazioni narrative affidate alla voce di personaggi monologanti, dialettofoni santarcangiolesi, che si esprimono in prima o, più raramente, in terza persona. Con una precisa scelta antilirica, quindi, ogni istanza soggettiva si occulta nella finzione poetica. Come già Brevini¹⁰ ha rilevato, Baldini recupera il *tópos* del personaggio monologante, ricolle-

⁷ «Insomma, ciavga, per me, è quando piove,/ è della gran acqua,/ che delle volte si dice pure: non riceve più,/ quand'è burrasca,/ che vien giù l'universo, e quassù le strade/ sono tutte una fiumana,/ e il giorno dopo, quando apri la finestra,/ s'è lavata anche l'aria, una luce, un chiaro,/ e la Carpegna che la tocchi con un dito,/ e senti urlare Bonfè: "Si vede la Dalmazia!"» (*ibidem*, p. 5).

⁸ *Intervista a R. Baldini cit.*

⁹ Brevini, *Le parole perdute cit.*, p. 103.

¹⁰ Brevini (a cura di), *Poeti dialettali del Novecento*, Torino 1987, p. 363.

gandosi alla tradizione poetica dialettale del realismo ottocentesco e, in particolare, all'Olindo Guerrini dei *Sonetti romagnoli*, ma rinnovandola alla luce di moderne esperienze quali per esempio Kafka, Beckett, la filosofia dell'esistenzialismo. Egli attinge a tutto il repertorio stilistico più tipicamente antintellettualistico e antiretorico di quella tradizione, per riprodurre in versi la parlata, il gesto linguistico ed espressivo dei suoi personaggi. Infatti abbondano frasi nominali, locuzioni proverbiali e motti gnomici, ridondanze grammaticali, anacoluti, pleonasmi, ellissi, dialogismi. La paratassi prevale sull'ipotassi, mentre il dettato dialettale occasionalmente si apre all'italiano. Si tratta di ingredienti che caratterizzano una scelta stilistica fortemente marcata verso il registro basso, in funzione cioè di mimesi dell'oralità più informale e più idiomatica. All'esigenza di oggettivazione realistica risponde anche l'ampio uso delle tecniche retoriche di ipotiposi con cui la scrittura, sempre funzionale, narrativa, si avvolge in descrizioni minuziose di ogni cosa. Ma, come ancora ha notato Brevini, l'eccesso di realismo che investe tutti i livelli della scrittura poetica di Baldini è piuttosto un 'iperrealismo' in cui trovano perfetta corrispondenza le inquietudini dei personaggi, «incarnazione in destini separati di un'unica angoscia esistenziale». ¹¹

Quasi 'non scritta', la scrittura ha però nella scansione metrica il suo fondamento strutturante assai solido. La versificazione si plasma sempre rigorosamente sullo schema dell'endecasillabo non rimato e alternato al settenario. Più raramente i versi sono di misura inferiore, o ipometri e ipermetri. Il modello metrico della tradizione moderna italiana, riprodotto regolarmente sia nel computo sillabico, ¹² sia nelle sequenze accentuative, costituisce il singolare tentativo di imbrigliare il fluire dei discorsi in cerca di una ragion d'essere. Al metro «sembra affidato l'incarico di arginare il disordine dilagante sul piano sintattico». ¹³

Quelli finora considerati sono i tratti che permangono comuni a tutta la poesia di Baldini. L'evoluzione, chiara ma certamente non macroscopica, è ravvisabile, invece, sia nella caratterizzazione dei personaggi, sia

¹¹ Isella, *Prefazione*, in Baldini, *La nàiva*, Torino 1982, p. 8.

¹² A questo proposito occorre osservare una particolarità nel trattamento dei nessi vocalici. La sinalefe in Baldini assorbe di frequente vocali su cui cade l'accento tonico, oppure anche serie di monosillabi vocalici: «U i è» ('C'è'), o anche «vullt» ('voialtri'), per esempio, sono bisillabici solo di rado, mentre più spesso sono, appunto, monosillabici.

¹³ Brevini, *Introduzione*, in Baldini, *Furistir*, Torino 1988, p. 7.

nelle conseguenze formali che ne derivano. I monologhi, che si svolgono nell'ampiezza del poemetto e, raramente, nella brevità ellittica di pochi versi,¹⁴ raccontano storie di vita ordinaria, ambientate in una Santarcangelo riprodotta con precisione topografica e toponomastica. In ogni testo prende forma un «brandello di esistenza»¹⁵ che, ritratta nel suo quotidiano più comune, si carica tuttavia di valenza emblematica. L'umile umanità di Baldini è assillata da dubbi e insicurezze, è stretta in nevrosi che tenta di dominare con vana ostinazione razionalistica, smarrisce il senso della sua kafkiana *chéursa* nel labirinto dell'esistenza, è perseguitata dal freddo esistenziale. Sensi di colpe imperdonabili ne invadono la coscienza inquieta, e, quando il peso dell'esistere si fa insostenibile, la vicenda si risolve nell'atto estremo del suicidio.

Talvolta il personaggio tenta di imprimere un cambiamento all'immobilità della sua vita, ma, alla stregua dei personaggi beckettiani, la non consequenzialità del gesto rivela in modo risibile e patetico l'inermità di ogni suo agire. Sono storie di umiliante vecchiaia e della conseguente devastazione psicologica e fisica, di paralizzanti paure a rappresentare se stessi nell'assurdo teatro della vita: è l'angoscia di vivere, di percorrere il viaggio di andata senza possibilità di ritorno. Come disputando una grottesca partita di *solitèri*, al personaggio è concesso di giocare da 'solo' e con un mazzo di carte che si sa incompleto. È, infatti, la solitudine la condizione in cui vive irrimediabilmente l'uomo di Baldini. Nella prima raccolta, però, i toni sono ancora pervasi di un certo ottimismo beffardo. La soluzione formale prevalente è quella del monologo, che già Brevini ha definito «più distesamente illustrativo».¹⁶ In questo tipo di testi (*La circumvalaziùn, E' sbai, Cuntantès, E' temporèl, La pinàida, La su mà, Te spèc, La mòì, Gnént, E' bagn ad nòta, Tla Butàiga, L'ucèda, E' testamént, Spulicréd, L'asoluziùn*) la voce del personaggio è fissata nell'atto di esporre un miniracconto come in presenza di un ascoltatore. Compreso tra l'esordio bonariamente sentenzioso da epigramma gnomico e l'epilogo, il discorso si svolge in modo logicamente ordinato, non rinuncia a subordinazioni sintattiche semplici, a coordinazioni, a punti non molto di-

¹⁴ I testi brevi ricorrono in tutte le raccolte, sebbene in numero esiguo. Anche in questi casi è del tutto assente ogni slancio lirico; sono piuttosto le storie dei personaggi in minime condensazioni, in un'ellissi diegetica estrema.

¹⁵ *Intervista a R. Baldini cit.*

¹⁶ Brevini (a cura di), *Poeti dialettali cit.*, p. 364.

stanziati, a forti interruzioni interstrofiche: tutti espedienti che conferiscono distensione ai tempi diegetici. Quando invece il periodare si fa più concitato per il prevalere dei procedimenti paratattici e delle accumulazioni asindetichiche, solo di rado interrotti da punti e spazi bianchi tra le lasse, allora la voce non è più fissata nel momento comunicativo del raccontare, ma nel suo puro agire nel silenzio. Ottenendo in questo modo un approfondimento del tema della solitudine, il monologo diventa soliloquio: voce che invade con la sua fisicità lo spazio riempiendone acusticamente il vuoto, l'assenza di cui è circondato il personaggio. Sono di questo genere i testi di *Cut*, *I nóttal*, *La sparzéina*, *E' solitèri*, in *E' solitèri*; *La nòta* in *La nàiva*; *La butàiga* e *E' fazulètt* in *Furistír*; e, in modi nuovi di cui si dirà, *Ad sòtta* in *Ad nòta*. Di fronte al mondo esterno che sente ostile anche solo perchè gli si mostra indifferente e distante, ora il personaggio trova rifugio nella 'tana': costruzione psicologica, oltre che reale, che gli assicuri la difesa da ogni minaccia proveniente da fuori. E così protetto, come nel caso del racconto di Kafka *La tana*, si può dedicare in piena libertà all'attesa dell' 'altro', che però lo ignora assolutamente; oppure si può dedicare ad attività inutili che riempiano il nulla della sua esistenza. Insomma l'autoreclusione come reazione alla solitudine e al disadattamento sociale, cui unico conforto è la speranza di un'intesa col 'nemico', lo pseudoaggressore, oppure l'effimera, disperata felicità del possesso¹⁷ che, solo in sé e per sé, giustifichi e confermi l'esistere.

Rispetto a quanto finora visto, un ulteriore svolgimento del monologo si trova nella seconda raccolta. In *La nàiva*, in coincidenza con i testi caratteristicamente più lunghi, la scrittura di Baldini si apre a una nuova dimensione surrealistica. Come già Brevini ha messo in evidenza, in *A m'aracmànd*, *La cucagna*, *La firma*, e *La nàiva*, il meccanismo discorsivo si struttura fondamentalmente sulla figura di *climax* che ora sostituisce i procedimenti di elencazione tipici invece del monologo 'distesamente illustrativo'. In questi testi cioè le storie si snodano articolandosi in progressioni semantiche, ossia graduali amplificazioni concettuali e insieme intensificazioni espressive, che conducono allo sconfinamento nel paradossale. È l'irragionevole e risibile soluzione di mettere «i ucèl nir» ('gli occhiali neri') e di pitturarsi «i bafi se carbòun» ('i baffi col carbone') in *A m'aracmànd*; la sospensione tra l'interminabile sforzo di vivere e la

¹⁷ I personaggi di *La butàiga*, di *E' fazulètt*, e di *Ad sòtta* affermano: «a so e' padròun».

vanità della vita nella turbata preghiera della *Fiuoròuna*, in *La cucagna*; l'assurdo e stravagante esperimento di firma «piò grand ch'u s pò,/ ènca piò grand dla piazza» ('più grande che si può,/ anche più grande della piazza'), in *La firma*; la surrealtà onirica dell'iperbolica nevicata del testo eponimo, *La nàiva*.

Nella terza raccolta questo tipo di monologo surrealistico non compare più. Durano invece quello 'distesamente illustrativo', il soliloquio, il testo breve. Il già frequentato tema della solitudine in *Furistír* si aggrava, comprendendo l'esperienza, cui allude anche il titolo, dell'estraneità come condizione esistenziale immutabile. Ora il personaggio non appare più quel grottesco attore/giocatore, l'attivo perdente di prima; egli può solo essere spettatore della vita da cui è escluso. Si aggira allora nel circuito dialettale come un *furistír*, a cui sia negata ogni possibilità di comunicazione, di interazione sociale, ma anche ogni certezza: «chi ch'a so mè?/ a n so gnént, mè». ¹⁸ Pur conservando la precisa determinazione topografica e onomastica, il paese di Santarcangelo ha assunto un'inquietante fisionomia impersonale. È diventato lo spazio labirintico in cui «i póst ormai,/ tanimódi l'è chèsi,/ i è tótt cumpagn, l'è cumè fè e' zéir dl'óca», ¹⁹ in cui il personaggio consuma la sua desertica esistenza nell'immobilità dell'andare che corrisponde al non andare da nessuna parte, o al non esito di ogni azione e di ogni tentativo di cambiamento. Si è popolato di 'gente' dalle 'facce' sconosciute che, trasformando gli usi linguistici, sanzionano l'isolamento dei personaggi monologanti.

La maggiore apertura all'italiano, riscontrabile nella tessitura linguistica di questa terza raccolta, ha un duplice significato. Da una parte, registra con la consueta attenzione realistica l'avanzata dell'italofonia intervenuta più recentemente anche nei centri urbani piccoli e periferici; dall'altra, connota ulteriormente la figura del personaggio 'estraneo'. Emblematiche sono le situazioni dialogiche che, per esempio in *Aqua* e in *Capéi*, alternano al dialetto del monologante l'italiano dell'interlocutore.

Conformemente a questo spostamento tematico, un altro tipo di testo in *Furistír* si aggiunge ai preesistenti, sviluppando le premesse formali del soliloquio. Con un'espressione presa in prestito dalla psicologia del linguaggio di Piaget, *Traviata*, *Furistír*, *Viazè*, *E' permèss*, *Capéi*, *E'*

¹⁸ «chi sono io?/ non sono niente io» (*Aqua*, in *Furistír* cit., p. 98).

¹⁹ «i posti ormai,/ tanto sono case,/ sono tutti uguali, è come fare il giro dell'oca» (*ibidem*, p. 97).

sènt, La fira, Aqua, si possono considerare 'monologhi collettivi'. L'azione verbale del monologante avviene cioè in presenza di ascoltatori/interlocutori che sono coinvolti direttamente. Ma il fine ultimo di questo coinvolgimento e della stessa produzione verbale del personaggio non risulta la comunicazione. Infatti il discorso è privo di una pianificazione organica, non segue cioè uno svolgimento logico e consequenziale tale da trasmettere un messaggio. Insomma il monologare appare prossimo alla verbalità prelogica del 'flusso di coscienza', ma è ancora di più di 'un pensiero ad alta voce': è vocalità che attua nella verbalizzazione fine a se stessa l'esistenza dell'escluso nel vuoto e nel nulla. Prevalgono quindi nella scrittura i procedimenti di aggiunzione per asindeto tendenti all'accumulazione 'caotica', mentre sono assenti forti interruzioni interstrofiche (alla separazione tra lasse non corrisponde più interruzione frastica) e pause fino alla chiusa (il punto è unico, solo alla fine).

Con *Ad nòta* i toni, già resi inesorabilmente pessimistici, diventano ancora di più cupi e tragici. Qui l'umanità arranca nella grigia opacità della vita condotta «senza infamia e senza lodo», da «ignavi» di fine XX secolo. E, in una simbolica e allucinata *fèila* di cui non si riconosce l'inizio, attende di arrivare, prima o poi, alla meta ignota e invisibile: il trapasso e magari il perdono. Il pensiero dominante nella raccolta, cui si riferisce metaforicamente il titolo, è l'approssimarsi della fine del viaggio:

sè, o capèi, quell l'è un pas,
 u s mór 'na vólta sno, lè un cambiámént
 da e' dè a la nòta, ècco, u m va bén acsè
 mu mè, da e' dè a la nòta,
 ch'l'à da ès un spavént, ta t svégg te schéur.²⁰

E quello «schéur», che in *E' solitèri* rappresentava il fallimento degli strumenti della ragione di fronte al tentativo di comprendere la realtà e che in *Furistír* celava il nulla in cui si trovavano immersi i personaggi, è diventato qui metafora del colore della vita che, raggiunta dall'autunno nebbioso, dall'ora tarda, definitivamente sconfitta e privata di ogni speranza, attende la 'notte' dell'inverno estremo. Spenta ogni luce, il perso-

²⁰ «si, ho capito, quello è un passo,/ si muore una volta sola, è un cambiamento/ dal giorno alla notte, ecco, mi va bene così/ a me, dal giorno alla notte,/ che dev'essere uno spavento, ti svegli nel buio» (*E' divèri*, in *Ad nòta* cit., p. 99).

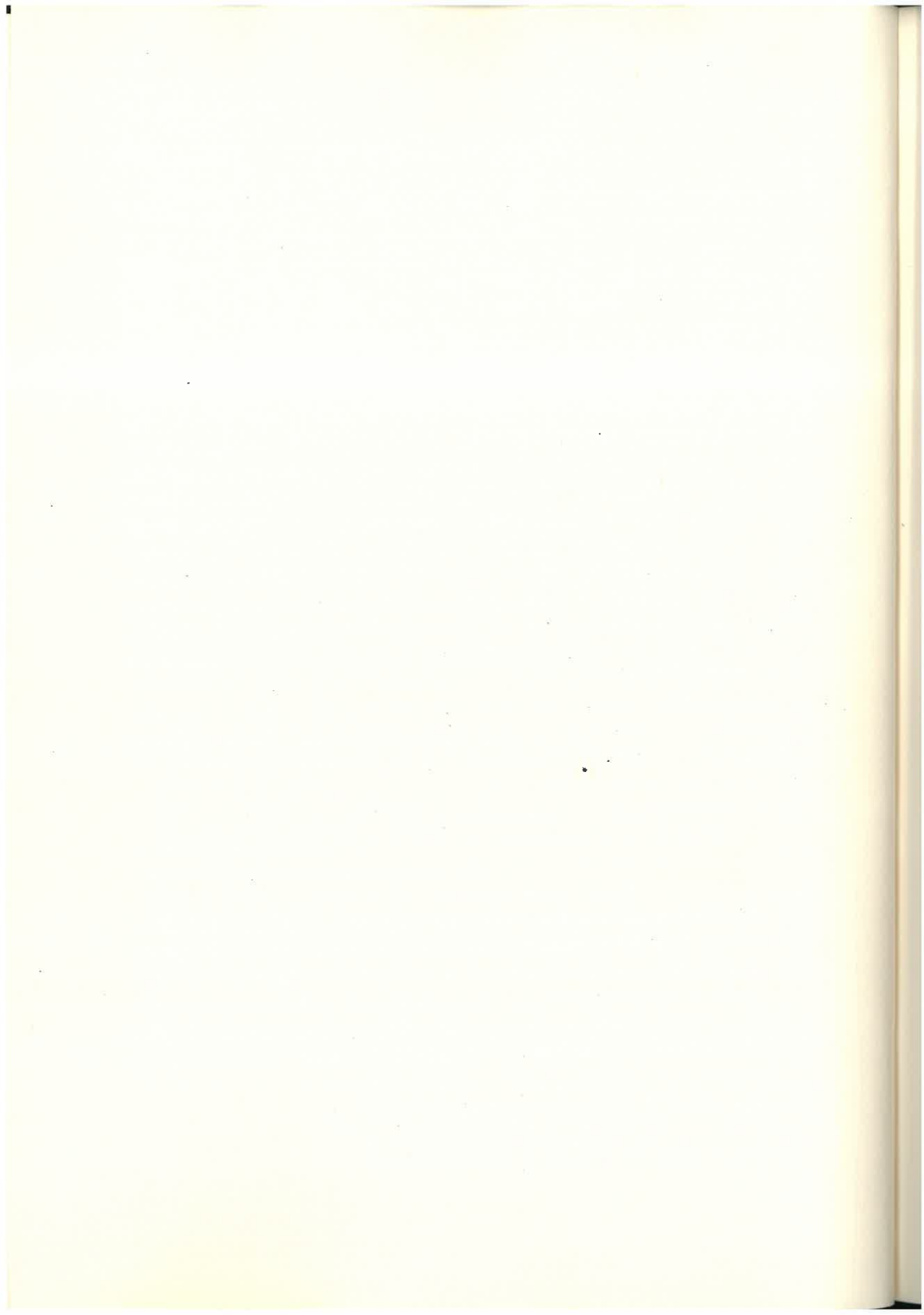
naggio ha perso completamente il suo baricentro psichico già assai fragile. E pertanto, il monologo ora procede completamente sciolto, 'non pausato', apparentemente imprevedibile, ma come sempre dosato dall'autore con la massima precisione e accuratezza nella misura di tutti gli elementi testuali. Anzi in *Ad nòta, I travès, Ad sòtta, E' circal, E' divèri*, si sviluppa perdendosi in perpetue divagazioni: vere e proprie fughe di pensiero da un centro inesistente, che dilatano il discorso procurando un continuo slittamento nell'iperlalia argomentativa da allucinazione, da rarefazione del peso dell'essere nell'irrazionale ebbrezza della vertigine.

Infine, è da notarsi che nei libri di Baldini il tema dell'amore ha un suo spazio ricorrente. Al personaggio, che, come si è visto, è rappresentato nella quotidiana difficoltà di vivere, è interdetto anche il compiersi della felicità promessa dall'amore. L'esperienza amorosa, anzi, è per lui una sorta di *hortus conclusus* avvicicabile ma impenetrabile; è desiderio sempre frustrato di evasione dalla oppressione della realtà, come un «sogno di libertà»²¹ che non arrivi mai a realizzarsi. Solo altrove al personaggio si presenta quella montaliana «maglia rotta nella rete» dell'esistenza, che permette di raggiungere il fantasma salvifico. Quando si squarcia improvviso il miraggio dell'idillio, nell'incanto del silenzio lunare o del frangersi delle onde a riva, nell'odore dei cipressi o nello scintillio a fontana dei fuochi d'artificio, di fronte cioè a epifanie naturali, allora tace «e' malàn de mònd»,²² quel «cias, senza sustènza»²³ delle voci inquiete. Sono questi i rari momenti in cui gli affanni del vivere si assopiscono nel breve inganno dei sensi che, come «l'odore dei limoni» del primo Montale, è l'unica «parte di ricchezza» concessa all'uomo novecentesco.

²¹ Baldini, intervista a cura di P. Mascarucci, «Tratti» XI (38), 1995.

²² «il rumore del mondo» (*E' malàn*, in *La nàiva* cit., p. 117).

²³ «chiasso, senza sostanza» (*ibidem* p. 117).



Giuseppe Petronio

Come distinguere la grande arte dal kitsch di massa? Guida alla lettura

Parlerò, questa volta, di un problema che a prima vista potrà parere solo tecnico, riservato ai soli addetti ai lavori: quelli che professionalmente studiano la letteratura e le arti, ma che, vorrei dimostrare, interessa invece noi tutti: tutti quelli che la letteratura e le arti non le *studiano* ma ne *fruiscono*, comprano e leggono romanzi e poesie, vanno a teatro e a cinema, visitano mostre e musei, ascoltano musica. È il problema – lo dirò con il termine tecnico – dei *canoni*: del fatto che continuamente si compilano e si aggiornano liste di autori e di opere ritenuti esemplari, tanto che vengono proposti, come modelli, e se ne consiglia (o, nelle scuole, se ne impone) la conoscenza.

Un esempio solo ma illustre: Dante, nel *Purgatorio*, annota: «Credette Cimabue ne la pintura/ tener lo campo, e ora ha Giotto il grido». Pittore massimo era parso Cimabue, ora pare Giotto; il gusto è cambiato, Dante ne prende atto, aggiorna il canone. Negli anni Venti, quando ero al liceo e poi all'università, mi si insegnò che gli ultimi grandi scrittori nostri erano stati Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro. Poi, Carducci e Fogazzaro vennero retrocessi, e Svevo e Pirandello ne presero il posto; Pascoli rimase; D'Annunzio anche, ma in difficoltà. La fama, aggiunge Dante in quel passo, è come l'erba, e ne ha il verde brillio di smeraldo, ma lo stesso Sole che in primavera la stinge.

* La prima parte di quest'articolo è stata pubblicata sull'«Unità» il 07/06/'99, con il titolo *L'Italia ai tempi della sit-com*.

Ecco allora il problema: complesso, con tanti risvolti teorici, ma, anche, tanti altri pratici, addirittura economici. Il maggiore o minore valore economico attribuito alle opere, i diritti d'autore, il prestigio; il riconoscimento sociale... Ed ecco domande difficili: chi è abilitato a includere in quelle liste e ad escluderne? Chi, soprattutto, ha l'autorità e la forza per farle rispettare?

Una volta, le cose erano semplici. La società era aristocratica, e, come dice il titolo di una famosa commedia spagnola, il miglior giudice era il re: lui e i suoi ministri. In una bella sequenza del suo film *Amadeus* Milos Forman mette in evidenza i meccanismi dell'operazione: si dà, al teatro di corte, un'opera di Mozart, l'Imperatore la segue con interesse; palchi e platea danno segni di consenso. A un certo momento, Lui sbadiglia, palchi e platea sbadigliano; l'opera cade. Virgilio piace ad Augusto, e il gioco è fatto. Virgilio (mentendo, gli rimprovereranno Ariosto e Manzoni) lo raffigura giusto e magnanimo, dandogli così il passaporto per la posterità; Augusto gli assicura il pane, il companatico, la diffusione larga delle opere. I principi e i loro ministri fondano le Accademie e le sussidiano; le Accademie, con le loro cooptazioni, sanciscono e impongono le scelte dei mecenati, e, addirittura, garantiscono l'Immortalità. E a compilare classifiche e canoni sono, nelle loro Arti poetiche poeti di corte: Orazio, Bambo, Boileau.

Poi, però, sono venute le età borghesi e democratiche: il «grigio diluvio democratico», lamentò D'Annunzio, e le cose si sono complicate. Poi ancora è venuta l'età delle masse, e capirci qualcosa è diventato difficile, forse impossibile.

Alle Muse è sottentrata la Folla: il mostro – è ancora D'Annunzio – dai mille volti. Il «mercato delle lettere» (è il titolo di uno splendido capitolo di uno splendido libro di Renato Serra, 1913) si è allargato, e ora comprende l'intero pianeta; alle Fiere del libro si espongono opere di tutte le razze e tutte le lingue; l'editoria, già industria, si organizza ora in multinazionali; il pubblico potenziale dei lettori va calcolato in miliardi; le accademie non esistono più, e, se esistono, nessuno se ne accorge; le università si vanno trasformando in scuole secondarie del terzo livello; i loro docenti sono battaglioni, e nessuno li conosce; ogni città e cittadina si bandisce i suoi premi; ogni mese o ogni settimana riviste e giornali pubblicano i loro canoni effimeri... Ma, ahimè, come per ogni altro pro-

dotto, criterio di giudizio sono le vendite: per i libri, i quadri, i dischi, quello che conta è il valore commerciale, il numero dei pezzi venduti.

D'altra parte, in questa caotica borsa mondiale quale altro criterio oggettivo è possibile? Quale Consob potrebbe garantire la correttezza delle quotazioni? Uno vende un milione di copie; è un grande scrittore? È uno scrittore? Non è nemmeno questo? Ma che significa essere un 'grande' scrittore? Con quale criterio distinguere l'arte 'autentica' e quella che è solo *mídcult*, *massacult*, *kitsch*? In *Minnie la candida*, una bella commedia di Bontempelli, lei è una donna o un robot? A chi demandare l'ardua sentenza?

È naturale che gli addetti ai lavori siano preoccupati. Ne va del loro ruolo! Siamo o non siamo noi i competenti? Non spetta a noi giudicare? Non conosciamo noi l'altro, il solo 'vero' criterio: quello *estetico*? Però, siamo tanti, divisi in tante scuole, correnti, tribù; parliamo linguaggi differenti, abbiamo metodi e criteri di giudizio diversi, e il metro usato in questa università è sbeffeggiato in quell'altra, e tutti e due non sono quelli in uso nelle Case editrici e sui giornali... Come fare perché il nostro giudizio conti almeno qualcosa?

Su questi temi ho ricevuto, in questi giorni, il questionario di una Università straniera e l'ultimo fascicolo di una nostra rivista, con cento pagine fitte di un dibattito. E si è riacutizzato il senso di schizofrenia di cui soffro da anni. Il problema c'è: lo so. È serio: lo so. Gli studi letterari vivono una crisi grave, che mina l'università, la scuola, la ricerca, il prestigio e la vita di discipline una volta stimate. Lo so; ma quando leggo le denunce, le diagnosi, le ricette, mi cadono le braccia. Dov'è l'anello che non tiene? Quale è il virus che rode le menti? Il muro contro cui, sbattono la testa uomini colti e intelligenti?

Diagnosticare e prescrivere rimedi in poche battute, non avrebbe senso. E sarebbe arrogante. Occorre fare come Sherazade, e inventare un altro articolo. E non mi resta dunque che chiedere lo spazio «che mi basti a finire quanto ho promesso» agli amici de «L'Unità», nella speranza, che li intenerisca il bel verso di Ariosto con cui glielo chiedo.

Nell'articolo precedente ho parlato dei cosiddetti 'canoni letterari', e della loro importanza anche per i non addetti ai lavori; ho accennato infine a un mio rifiuto radicale di molte delle tesi oggi in voga. Cercherò in questo nuovo articolo di motivare il mio dissenso.

Spolpiamo il problema fino all'osso. Esiste da sempre, un'attività umana detta 'letteratura' o 'poesia', e consiste nella produzione e comunicazione di particolari messaggi, codificati secondo particolari sistemi verbali. I prodotti di questa attività (le opere che diciamo *letterarie*) si distinguono dunque da altri simili ma non eguali (le opere di storia, di filosofia, di scienza) sia per la natura particolare del messaggio, sia per la specificità del sistema verbale con cui vengono comunicati. Gli stessi prodotti inoltre sono composti per destinatari particolari (lettori, ascoltatori, spettatori), i quali ne possono prendere conoscenza subito o più tardi, anche secoli e millenni più tardi.

Spero di essere stato chiaro. Di questa attività, come di ogni altra attività umana, è possibile tracciare una storia: la *storia della letteratura*, cioè della sua evoluzione nel tempo, e pilastri di questa storia non possono essere che le opere e i loro autori. Così, da Omero fino a tutto l'Ottocento, hanno pensato scrittori, lettori, critici. Così hanno pensato tanti anche lungo il Novecento; in un mio volume che dovrebbe uscire in autunno, ho raccolto su ciò testimonianze su testimonianze, di ogni genere. E a me pare naturale che sia così elementare, Watson, elementare, spiegava Sherlock Holmes alla sua spalla.

Nel Novecento non è parso più elementare, almeno a molti.

L'autore, si è detto da molti, non è importante; qualcuno si è spinto ancora oltre, e ha sostenuto che sarebbe assai meglio se non fosse conosciuto, lui con le sue intenzioni. L'opera, hanno detto altri, conta poco anch'essa; è plastilina, e ogni lettore se la può interpretare a modo suo. Oppure hanno spiegato altri, l'opera esiste ma è autosufficiente: nasce per partenogenesi, come quei bambini delle favole che le cicogne portano appesi al becco. Ed è un *testo*, una *struttura*, che conta non per un suo significato ma solo per il meccanismo con cui è costruita. E gli scrittori scrivono sì, ma solo per mettere in evidenza le possibilità della lingua, per costruire 'macchine di parole' che il critico smonta e destruttura... A me, per dirlo senza peli sulla lingua, queste affermazioni e altre simili paiono assurdità: dotte ma aberranti assurdità.

Che, v'entrano queste assurdità con i canoni e la loro elaborazione?

C'entrano e come, perché se gli autori e le opere non esistono o non contano, come scrivere una storia della letteratura? Che senso avrebbe più compilare dei canoni? Questo matrimonio, intimavano i bravi a Don Abbondio, non s'ha da fare! E per decenni tanti bravi hanno intimato: la sto-

ria della letteratura non si può né si deve fare! Poi, a uno a uno, gli stessi bravi hanno cambiato opinione e hanno compilato tutti storie letterarie; ma le hanno compilate con i più strani criteri: fondandole non sulle opere, non sugli autori, ma sui lettori; sostenendo, chi più chi meno esplicitamente che i soli lettori 'veri', 'legittimi', a cui spetta giudicare, compilare canoni, scrivere storie, sono essi: i critici, i successori dei principi e dei mecenati, i continuatori di Orazio e Boileau: i re del mercato!

Confutare queste tesi e pretese, punto per punto, è un'operazione utile, anzi necessaria; ma non lo si può fare in un articolo, per di più su un giornale. Mi limiterò allora a consigliare, ai colleghi più giovani, una cura; gli altri, i non addetti ai lavori, dalla cura capiranno quale è la malattia.

Per almeno un anno (anche più, dipende dal grado di intossicazione) niente teorie della letteratura, estetologie, narratologie, linguistica generale (eccetto, si capisce, Saussure), semiologia, didattica, e via dicendo. Quanto più è possibile letture di opere letterarie: i *classici tra i classici* (l'*Iliade*, l'*Odissea*, la *Divina Commedia*, il *Decameron*, l'*Orlando Furioso*, i grandi narratori di tutti i secoli); letture ariose (le *chansons de geste*, le *Mille e una notte*, i *Dumas* e via dicendo), letture della cosiddetta 'paraletteratura': la narrativa gialla, rosa, di fantascienza, di spionaggio, umoristica, i fumetti, i cantautori e via dicendo, eccetera... Letture, naturalmente, dei lirici e dei drammaturgi, grandi e piccoli. Letture ingenuie, con il meno possibile di note, senza analisi del testo; come quelle che abbiamo fatto da ragazzi, se il cielo ci ha dato la ventura di farle: abbandonandosi, lasciandosi trascinare, entusiasmandosi, ridendo, arrabbiandosi, spremendo qualche lascrimuccia il fiato sospeso... Si sposeranno? Lui arriverà in tempo? Lei morirà? L'assassino chi è...

A poco a poco la mente si snebbierà. Si comincerà a capire come alla letteratura reagisce la *gente*, perché certe cose le piacciono, certe no.

Si capirà che questo mondo può anche non piacerci ma esiste, e che se fossimo nati prima della Rivoluzione francese sarebbe stato assai peggio: finivamo come il pretonzolo della *Nomina del Cappellan!* E se non si è proprio incarogniti, si capirà che gli scrittori scrivono non per i critici ma per la *gente* e perché certi critici (oggi, lo so, non piacciono, ma io li adoro!) hanno saputo a loro tempo orientare i lettori.

Poi, solo allora, finita la cura, si rilegga qualche pagina propria o dei propri Maestri. Sarà un brutto momento! Ma si capirà perché nessuno li legge, tranne gli sventurati costretti a preparare su quei testi gli esami e le

tesi. E si imparerà a leggere, prima di pubblicarli, i propri lavori ai figli, ai nipoti, alla colf, e a rifare e rifare, finché anche quelli non avranno capito.

Così se terrete duro, riconquisterete alla Critica il prestigio che aveva una volta, e che padri e maestri hanno dissennatamente perduto. Le riderete non i compiti che aveva ai tempi di Orazio, Bembo, Boileau, Sainte-Beuve, De Sanctis... ma quelli che può sperare di avere anche nella società del mercato e delle masse: educare a distinguere l'arte autentica da quella falsa, collaborare, come singoli e come corporazione, a compilare dei canoni che la gente senta suoi; affinare il gusto delle masse a una bellezza (con la minuscola!) facile ma sana, e godibile. Non è stato Orazio a riporre la somma della poesia nell'arte di mescolare l'utile e il dilettevole? O forse che Dio, scacciando Adamo ed Eva dall'Eden, oltre che a guadagnarsi il pane col sudore della fronte e a partorire soffrendo, li ha dannati a leggere con pena e con noia?

Mafalda Laratta

Intervista a Craig Spector

D: Introducendo la mia tesi sullo *splatterpunk*¹ ho supposto una connessione tra l'evoluzione letteraria dell'*horror* moderno e il concetto di postmodernità proposto da Fredric Jameson ne *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*,² in cui l'autore osserva: «Questi ultimi anni sono stati caratterizzati da un millenarismo alla rovescia, in cui le premonizioni del futuro, catastrofiche o redentive, hanno lasciato il posto al senso della fine»,³ inteso come coscienza del tramonto dell'ideologia, dell'arte o delle classi sociali. Questa sensazione di rottura con il passato, generalmente fatta risalire alla fine degli anni Cinquanta o, al più tardi, ai primi anni Sessanta «è riferita il più delle volte ai concetti di eclisse o di estinzione del centenario movimento moderno (o al suo rifiuto ideologico o estetico)».⁴

Tutte le espressioni tardo-moderne, l'espressionismo astratto in pittura, l'esistenzialismo in filosofia, le ultime rappresentazioni del romanzo, sono considerate, nell'ottica postmoderna, l'ultima e straordinaria manifestazione di un periodo culturale che si è concluso ed esaurito con loro. Le caratteristiche peculiari della postmodernità (oscurità e materiale esplicitamente sessuale, oscenità psicologiche e chiare espressioni di contestazione politica e sociale), sono state immediatamente assorbite culturalmente, tanto da essersi, a loro volta, istituzionalizzate e uniformate alla

¹ L'autrice si è laureata in Lettere moderne presso l'Università degli Studi della Calabria, nell'A.A. 1998/99, presentando la tesi *Splatterpunk. L'horror di fine millennio*.

² F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano 1989, p. 7.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

cultura ufficiale della società occidentale. L'*horror* contemporaneo, diretto erede del 'gotico' settecentesco, evoluto ed attualizzato in risposta alla necessità di rappresentare il reale e quindi la quotidianità, ha ben presto assimilato le istanze postmoderne, reinterpretando caratteristiche, ambientazione e personaggi, in base a queste nuove esigenze.

La postmodernità presuppone anche la progressiva scomparsa del soggetto individuale, e quindi dello 'stile' personale, generando una pratica quasi universale di quello che Jameson definisce «pastiche»: «ciò che gli storici dell'architettura chiamano 'storicismo', ovvero il saccheggio indiscriminato di tutti gli stili del passato, il gioco all'allusione stilistica indiscriminata». ⁵ Gli stili moderni, infatti, vengono riutilizzati come codici postmoderni ed integrati con i numerosi codici sociali dei gerghi professionali, d'appartenenza etnica, sessuale, razziale, religiosa e di classe, determinando, nei paesi del capitalismo avanzato, una eterogeneità stilistica sconnessa e priva di norma.

Lo squallore urbano, la mercificazione culturale, l'alienazione della vita quotidiana delle città e la figura umana stessa, costretta in uno spazio sempre più 'anti-antropomorfo', assumono una valenza espressiva nuova ed allucinatoria. Queste stesse valenze postmoderne sembrano costituire, poi, il sostrato culturale dal quale si sviluppa, nella seconda metà degli anni '80, la tendenza più attuale dell'*horror* contemporaneo: lo *splatterpunk*.

Condivide la mia ipotesi, o presume che l'evoluzione letteraria dell'*horror* moderno sia da imputare a cause differenti?

R: Sebbene io non sia ferrato sul postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo di Jameson, vorrei premettere che la sua analisi è carica di intellettualizzazioni piuttosto eccessive.

Per me, sia come scrittore che come progenitore del movimento poi conosciuto come *splatterpunk*, l'uso di sessualità e violenza esplicita non è che il riflesso del mondo in cui viviamo, l'eterna battaglia tra ciò che percepiamo come Bene e ciò che definiamo Male. In un certo senso il XX secolo, preso nella sua interezza, è un prolungato studio sull'ipocrisia (personale, politica, sessuale, sociale e spirituale) dalla quale consegue un profondo senso di dissociazione: da se stessi, dagli altri, da Dio (di qua-

⁵ *Ibidem*, p. 1.

lunque Dio si tratti), dalla realtà stessa. E l'arte a causare questo risultato? Non credo. Piuttosto, l'arte – visiva, cinematografica, letteraria, ecc. – commenta l'attuale stato delle cose, offrendo l'opportunità di riflettere su se stessi e su quale posizione assumere nell'intricato schema delle cose.

Siamo ad un punto critico nell'evoluzione umana; il nostro potere d'influenzare, migliorare o peggiorare, il mondo ha raggiunto proporzioni globali, benché la nostra comprensione delle implicazioni di un tale potere sia completamente sorpassata. Siamo diventati un'estensione macrocosmica dell'Io: come individui progrediamo dall'infanzia, attraverso la fanciullezza, all'adolescenza e all'età adulta. Il XX secolo ha segnato la nostra interiorità collettiva attraverso una sorta di pubertà culturale. E ora, alla fine del secolo, siamo adolescenti potenti e capricciosi.

Molti dei miti e dei modelli che informano e infondono le nostre culture collettive – sia per fornire sia per spiegare le regole della civilizzazione umana – sono state scritte, però, durante la nostra infanzia culturale. Non significa che queste verità non siano più valide, semplicemente non hanno più lo stesso significato.

Ciò porta alcuni a rifiutare le regole integralmente – cosa che si traduce in una sorta di nichilismo reattivo o di rapace e brutale egoismo – mentre ispira ad altri un'eguale regressività reattiva, la certezza che le passate verità siano immutabili e totalmente non-negoziabili, qualcosa cui aggrapparsi tenacemente e ciecamente, considerando coloro che non vi aderiscono punibili o eliminabili con altrettanto fervore: come individui, dalla società, da Dio.

In alcuni casi, però, si sente la necessità di nuove regole – nuove conoscenze, nuovi miti, modelli e paradigmi – che non esulino completamente dalla tradizione o dalla cultura, che non accantonino ciecamente la conoscenza in favore di un'immediata gratificazione. Queste devono, per prima cosa, chiarire dove ci troviamo realmente, individualmente e collettivamente, per meglio scegliere la strada da percorrere, nello sforzo di essere a favore dell'azione, piuttosto che meramente reattive.

Personalmente, credo che l'affermarsi dello *splatterpunk* nella letteratura moderna (o postmoderna) sia l'espressione di questi impulsi. Sebbene lo *splatterpunk* si sia dimostrato spesso contraddittorio, rifletteva le contraddizioni della stessa società moderna. Il nostro impulso, più o meno forte, a guerreggiare l'uno contro l'altro, spesso diametralmente in opposizione. Lo *splatterpunk*, letterariamente, è stato in molti sensi l'essen-

za del paradosso: confusionario e vibrante, crudo ed esuberante, affamato e coinvolto, ironico ed illuminante. Alcuni critici lo hanno etichettato come adolescenziale, sorvolando sul fatto che la società stessa sia bloccata proprio nella sua evoluzione adolescenziale, e che criticare la sua intrinseca immaturità sarebbe come denunciare un adolescente perché adolescente.

Jameson non tiene conto della compressione sociale dell'era dell'informazione, della vasta quantità di conoscenza che, da una parte, si riversa nella società moderna e, dall'altra, minaccia di sovraccaricarla intellettualmente.

L'assimilazione immediata è un istinto di sopravvivenza in una società avanzata tecnologicamente; sempre più spesso culture e società commerciano in informazione, come in beni e servizi, e la necessità di essere immediatamente informati è l'inevitabile sottoprodotto di questo paradigma. Benché ci sia una grande differenza fra assimilazione e comprensione, penso che l'asserzione di Jameson, dell'evaporare dello stile personale in ibridi moderni come forma di saccheggio indiscriminato, sia estremamente errata e comicamente miope. Inoltre, vorrei aggiungere che lo *splatterpunk* stesso non è più una corrente.

Lo *splatterpunk*, come forma letteraria, benché ancora considerato parte del lessico dell'*horror-fiction* moderno, resiste da dieci anni, dalla metà degli anni '80 alla metà dei '90. Nessuno dei promotori della prima ondata si dedicano più allo *splatterpunk* e si sono tutti orientati ad altro. Così, in un certo senso, siamo in un periodo *post-splatterpunk*.

D: In *Splatterpunk*⁶ Paul M. Sammon dichiara che lo *splatterpunk* è nato ufficialmente nel 1986, durante il World Fantasy Convention (convegno internazionale di letteratura fantastica, tenutosi a Providence, nel Rhode Island), come prodotto della proficua fusione di cultura popolare, *cyberpunk*, film splatter, *punk rock* e video per adulti.

La definizione è, però, una pura invenzione dello scrittore David J. Schow, il quale sentiva l'esigenza di dare un nome a quella corrente di *horror* esplicito che, al convegno, aveva irrimediabilmente finito per scontrarsi con la fazione sostenitrice dell'*horror* classico, capeggiata dallo scrit-

⁶ P.M. Sammon, *Splatterpunk*, Milano 1996.

tore Charles L. Grant, estremo difensore della letteratura *horror* gotica e tradizionale.

Lo *splatterpunk*, quindi, si pone come ribellione all'*horror* moderato e tradizionalista degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta, nella letteratura popolare americana. Un non-movimento che contiene l'intenzione sovversiva degli autori di disturbare il lettore, dargli il voltastomaco, eccitarlo pur di farlo pensare, di rivoluzionare le sue idee sullo status quo, sulla sessualità e sulla morte. Gli *splatterpunk* sembrerebbero affascinati dalla perversione sessuale, tanto da anteporla all'ostentazione di scene di carneficina esplicita, quasi a suggerire un manifesto nascosto ed introducendo una visione implacabile ed impietosa della realtà quotidiana.

Paul M. Sammon, chiarendo le caratteristiche principali dello *splatterpunk*, definisce due livelli concettuali: il primo, d'intrattenimento, rappresentato dagli eccessi sessuali e fisici, soddisfa superficialmente i palati meno sofisticati, ma rappresenta anche il conflitto contro l'autorità ed i tabù sociali; il secondo, più concettuale e critico, opera in profondi contesti sociali e filosofici. È l'espressione della rabbia, del confronto, della disperazione del vivere e della coscienza di utilizzare, come materia prima, solo la quotidianità. I contenuti dello *splatterpunk*, politici ed accusatori, sembrano evidenziare gli aspetti più sconcertanti del mondo contemporaneo, ponendo il lettore di fronte ad una moltitudine di verosimili timori, attraverso la satira sociale, la condanna dell'abuso sessuale o il profondo disgusto morale per l'ipocrisia religiosa.

Qual è la sua opinione riguardo all'origine letteraria dello *splatterpunk*?

Cyberpunk, film *splatter*, *punk rock* (e *hard rock*), pornografia e cultura popolare: qual è, secondo lei, il valore di questi elementi nella formazione dello *splatterpunk*?

R: Paul M. Sammon equivoca alquanto l'origine storica dello *splatterpunk*. È nato durante il summenzionato convegno nel 1986, ma non è stato una pura invenzione di David J. Schow.

David J. Schow, John Skipp ed io stavamo conversando, in albergo; erano presenti anche Douglas E. Winter e numerosi altri noti scrittori. L'argomento della discussione si è spostato sul *cyberpunk*, un movimento piuttosto recente, a quel tempo. Siamo giunti alla conclusione che, prima o poi, qualche critico avrebbe provato ad etichettarci.

Scherzosamente abbiamo cominciato ad inventare nomi, ognuno dei quali doveva terminare con il suffisso -punk, in onore del *cyberpunk* e, finalmente, Schow ha esclamato: «*Splatterpunk!*». Ridemmo. Era attraente e piacevolmente assurdo.

Lo *splatterpunk* è nato da uno scherzo, dall'ironia, non era un movimento letterario di per sé. Le effettive origini dello *splatterpunk* non avevano niente a che fare con un gruppo di scrittori che si riunisce e decide di agire.

I primi racconti brevi di David J. Schow ed il primo romanzo di John Skipp e Craig Spector erano stati scritti e pubblicati ben prima di essere a conoscenza dell'esistenza reciproca. Credo che questo corrisponda a verità per tutti gli scrittori della prima ondata *splatterpunk*. Ci siamo conosciuti solo dopo che il nostro lavoro ci ha fatto incontrare. Inoltre conoscevamo abbastanza i media da trarre beneficio dalla notorietà che il nome ci ha procurato.

Le effettive origini dello *splatterpunk*, come movimento letterario, però, hanno molto di più a che fare con la cultura in generale che con il convegno di scrittori tenutosi a Providence.

Concordo nell'affermare come ci fosse (e ci sia) un elemento di ribellione nello *splatterpunk* che include una propensione a fissare risolutamente, anche gioiosamente, ciò che siamo culturalmente condizionati ad allontanare da noi stessi. Lo *splatterpunk* cercava di tirar via il velo calato sui nostri più aberranti impulsi e a far luce negli angoli più oscuri della psiche umana, illuminando ciò che si contorce e striscia nei nostri corpi e nelle nostre anime.

La grande tradizione letteraria *horror*, precedente lo *splatterpunk*, ha *de facto* creato un senso di decoro che forse ha più a che fare con i censori che con l'estetica che presupponeva che le cose più spaventose fossero anche quelle che non era permesso vedere. Lo *splatterpunk* ha, quindi, osato sbirciare dietro a quel fruscante sipario e portare allo scoperto qualsiasi cosa vi si celasse, in tutta la sua orrenda (e, a volte, patetica) *grandeur*. In questo senso, lo *splatterpunk* si mostrava sovversivo, violava i tabù impunemente e, anche se criticamente, non lo ha fatto semplicemente per il gusto della violazione: c'era del metodo nella follia.

Sebbene io possa approvare alcuni aspetti dell'analisi di Sammon, ho rifiutato di partecipare al volume, principalmente perché l'ho anche trovata semplicistica, tanto da non potere, in buona coscienza, condividere il

suo personale tentativo di presentarsi come massima autorità riguardo ad uno stile letterario che non ha inventato e, a parer mio, neanche capito. L'intera analisi di Sammon è imperniata sull'illegittima convinzione che il potere dello *splatterpunk* risieda nella sua propensione a bearsi dell'avvilimento. Non afferra interamente il contesto nella sua ampiezza: la continua lotta fra gli impulsi, alti e bassi, della condizione umana. Credo che il potere dello *splatterpunk* non derivi semplicemente dalla sua abilità di sguazzare nella depravazione, ma dal tentativo di articolare l'assoluto paradosso dell'essere umani nell'era moderna (o postmoderna); è la consapevolezza di come il mostruoso e il meraviglioso siano entrambi a portata di mano e di come, anche troppo spesso, anteponiamo il profano al sacro, scegliendo la schiavitù nostra o degli altri piuttosto che l'illuminazione.

Penso che l'aspetto più interessante sia che il nostro impegno sia la testimonianza di generazioni intere di scrittori che sono cresciuti in un'era multimediale ed il cui lavoro è, perciò, formato da più che una tradizione puramente letteraria.

La musica, i film, la televisione e, in modo crescente, i computer ed Internet hanno molta più influenza sugli scrittori che sulle loro opere. Il lavoro, quindi, è necessariamente alterato da questa ulteriore influenza, che non è negativa, anzi. Nel bene e nel male è inevitabile. Viviamo in un'era di cannibalismo culturale; come reagisca lo scrittore è affar suo, ma è tutta materia prima per il mattatoio intellettuale.

D: Nell'introduzione a *The Book of the Dead*,⁷ intitolata *On going too far*,⁸ lei e John Skipp avete teorizzato politicamente e culturalmente un nuovo approccio all'*horror*. Vorrebbe spiegare qual era, culturalmente, il suo punto di vista riguardo alla letteratura *splatterpunk*?

R: In quella introduzione dichiaro apertamente che una storia per essere veramente spaventosa dovrebbe, presumibilmente, spaventare me stesso, per primo. Dovrebbe far sentire il lettore personalmente in pericolo e vulnerabile; dovrebbe permettergli di sentire le emozioni che la storia pre-

⁷ J. Skipp & C. Spector, *The Book of the Dead*, New York 1989. Antologia di brani ispirati al film *La notte dei morti viventi* diretto da George A. Romero nel 1968, alla quale hanno partecipato scrittori del calibro di Stephen King e Joe R. Lansdale

⁸ «Spingersi oltre il limite o la narrativa mangiacarne; nuove speranze per il futuro».

suppone di evocare. Diversamente, se la storia promette rivelazioni, dovrebbe almeno cercare di rivelare qualcosa. Far di meno significherebbe ingannare il lettore promettendo qualcosa per poi negarla. Far di meno equivarrebbe a procurare un'emozione surrogata, trasformando lettore e scrittore in complici di una profonda ipocrisia. Ma, ancor di più, la storia dovrebbe provocare sia il lettore sia lo scrittore. Lo scrittore dovrebbe osare spingere entrambi più lontano di quanto siano mai stati, per cogliere nuove opportunità al di là di quanto avrebbero mai pensato di potersi spingere e per invitare il lettore a seguirlo in luoghi mai immaginati o in cui teme d'avventurarsi. Il lavoro migliore, secondo me, non si limita a questo, ma, a volte, influenza il lettore, che si ritrova cambiato dalla storia che ha letto. Forse perché lo spinge a guardare al mondo ed a se stesso in modo differente. Forse perché gli mostra evenienze che non ha mai tenuto in considerazione prima. Le storie migliori non si limitano a scioccare, per il solo gusto di scioccare, ma ossessionano, indulgiando nell'immaginazione. Sono spesso pericolosamente catartiche, ma questo è lo scopo. Non è compito mio, come scrittore, dire in che modo un lettore debba reagire alla mia storia. Il mio compito è assicurarmi che il lettore senta ciò che scrivo il più intensamente possibile. Voglio che percepisca tutto: l'orrore, la speranza, l'amore, l'odio, la dannazione e la redenzione, la sofferenza di essere umano in un mondo inumano.

D: Il *cyberpunk* e lo *splatterpunk* nascono come movimenti distinti ma complementari. Entrambi, infatti, si affermano negli anni '80 da simili presupposti culturali, quali la postmodernità e la trasversalità dei generi letterari dai quali scaturiscono, ma, già allora, era in germe una loro definitiva fusione.

Le opere *cyberpunk* sono spesso incentrate su fuorilegge, *hacker*,⁹ ma anche su gente comune, tutti in lotta contro le compagnie multinazionali che governano il mondo attraverso il potere della tecnologia. I personaggi delle opere *splatterpunk* sembrerebbero, anch'essi, essere fuorilegge in lotta contro la società, per sopravvivere.

La letteratura *cyberpunk* stenta a nascondere un messaggio violento e un grande senso morale dietro alla guerra tecnologica ed ai furti degli

⁹ Pirati informatici diffusi soprattutto in Germania e negli Stati Uniti.

hacker, così come violenza e contenuti morali sono alcune delle principali caratteristiche della letteratura *splatterpunk*. *Cyberpunk* e *splatterpunk* sembrerebbero rappresentare solo una fase di un'evoluzione culturale che è tuttora in atto.

Tra il 1984 e il 1986, presupposti e contenuti di *cyberpunk* e *splatterpunk* si fondevano nel *cyber-splatterpunk*, espressione di un nuovo ed inquietante rapporto fra organico ed inorganico, fra arte, corpo e tecnologia, sintomo di un'alterazione di valori che ha investito la società contemporanea, che è già stata assimilata culturalmente e che propone una nuova realtà culturale, polimorfica ed irrazionale.

Ha mai letto *Neuromante*,¹⁰ il romanzo scritto da William Gibson nel 1984, promotore e manifesto del movimento *cyberpunk*? Quali sono, secondo lei, gli sviluppi culturali e letterari dello *splatterpunk* e, se condivide la mia analisi, del *cyber-splatterpunk*?

R: Ho letto *Neuromante* e credo che ciò che accomuna *cyberpunk* e *splatterpunk* non sia l'imitarsi o l'emularsi vicendevolmente, ma l'essere reattivi alla cultura che li ha prodotti. L'affermazione crescente delle tecnocrazie deve, per definizione, portarci a riconsiderare il significato e lo scopo dell'individuo, della società nella sua interezza e dei loro rapporti in relazione all'egemonia culturale dominante. Mentre, forse, il *cyberpunk* si riferisce più all'impatto della paura/sfiducia nel mondo meccanizzato (computer, macchinari, cyberspazio, ecc.), dal canto suo, lo *splatterpunk* focalizza sulla paura relativa alla carne. In entrambi il titolo di 'fuorilegge' è conferito a coloro che oppongono resistenza, che operano al di là dei limiti imposti dall'ortodossia costituita. Entrambi tendono a mettere in luce la repressione del pensiero, l'insurrezione e la sovversione dei sentimenti e delle emozioni. Entrambi si interessano del proibito, delle cose che presumibilmente non ci è permesso pensare, sentire, fare. *Cyberpunk* e *splatterpunk* s'influenzano vicendevolmente non tanto per coscienza (o inconscia) imitazione, ma per il semplice fatto che tutto influenza tutto e s'imprime nella mente.

Il *cyberpunk*, per quel che riguarda la *science-fiction*, e lo *splatterpunk*, per quel che riguarda la corrente *horror* di quel periodo, più o meno indipendentemente, sono intesi come espressione o spirito del tempo,

¹⁰ W. Gibson, *Neuromante*, Milano 1986.

come reazione indipendente ed organica al periodo in cui viviamo.

Ciò cambia, certamente, qualora gli individui si riuniscano e prendano coscienza gli uni degli altri (il che dimostra, ancora una volta, che tutto influenza tutto) e cambia ulteriormente quando i critici e gli intellettuali, tutti incaricati di definire le cose, esprimono la loro personale interpretazione dei fenomeni.

D: Tornando alle origini culturali dello *splatterpunk*, quali sono le sue radici culturali? Qual è l'opera letteraria *horror* che l'ha impressionata di più, durante la sua giovinezza? Quale genere musicale ispira o ha ispirato il suo lavoro? Qualcosa che ha guardato in Tv è rimasto impresso nella sua immaginazione? Qual è la sua opinione, come scrittore, sulla religione? E, per finire, quale crede sia l'importanza del sesso esplicito nei suoi lavori *splatterpunk*?

R: Le mie radici culturali sono costituite da quello che definisco torba culturale: libri, film, televisione, musica, arte ed in modo crescente, adesso, il computer e Internet. Ero un artista ed un musicista molto tempo prima di diventare uno scrittore. Ho conseguito una laurea in musica, dopo aver frequentato una scuola d'arte. Inoltre sono cresciuto fra artisti ed intellettuali (mia madre era una pittrice e mio padre un docente universitario). Il risultato è che le mie origini culturali tendono ad essere estremamente variegate.

Non ricordo quale è stato il primo romanzo *horror* che ho letto. Da bambino ero attratto dalle opere di Edgar Allan Poe, Ray Bradbury e Kurt Vonnegut. In televisione guardavo film e programmi televisivi come *Twilight Zone* e *Night Gallery* basati sulle storie di Rod Serling e Richard Matheson, ma anche l'originale *Outer Limits*.¹¹

La consapevolezza del Male nel mondo, però, l'ho acquisita a otto anni, quando sono venuto a conoscenza dell'Olocausto e della Germania

¹¹ Fra il 1954 ed il 1964, l'emittente americana CBS produce la serie televisiva *The Twilight Zone*, costituita da 156 episodi, 92 dei quali scritti da Rod Serling che ha scritto anche brevi adattamenti di romanzi *fantasy*, *horror* e fantascientifici per il *Rod Serlings Night Gallery*, trasmesso dalla NBC. Dei primi anni sessanta è anche la serie televisiva fantascientifica *Outer Limits*, prodotta per la ABC da Dan Melnick e Leslie Stevens, i quali si avvalsero dello sceneggiatore Joseph Stefano, già collaboratore di Alfred Hitchcock. Questi spettacoli televisivi furono fra i più conosciuti ed amati nella storia della televisione statunitense, tanto da occupare un posto d'onore nella cultura popolare americana.

nazista, che mi hanno condizionato per tutta la vita. Da adolescente ho letto Stephen King, mentre ero già profondamente appassionato alla musica rock e alla contro-cultura *underground*, ai fumetti, ecc. così come a film *horror* quali *L'esorcista*¹² e *Non aprite quella porta*¹³ ed a quelli di David Cronenberg. Sono stato iniziato alla musica da artisti come l'Alice Cooper degli esordi, ma anche da gruppi quali i Jethro Tull, King Crimson e The Who. Ascolto ancora la musica cupa di artisti come Trent Reznor dei Nine Inch Nails, Marilyn Manson (sebbene, in tutta onestà, sia più interessato ai suoi spettacoli che alla musica), il *grunge* in generale, il gotico, ecc.

Cerco di non limitarmi o di non consentire che l'opinione altrui mi limiti. Questo concetto è importante, poiché è riferibile all'intera nozione di ribellione e ortodossia culturale. Ogni egemonia culturale dà luogo, inevitabilmente, a movimenti insurrezionali e lo *splatterpunk* si presentava come forma di ribellione letteraria alle repressioni del suo tempo. Come ogni rivoluzione, però, si radica e guadagna forza, ed anche lo *splatterpunk* è diventato esso stesso una nuova ortodossia, che ha finito, generalmente, per essere repressiva come quella che cercava di sovvertire. Quando lo *splatterpunk* era agli esordi pensavo che, essendo io uno *splatterpunk*, qualunque cosa scrivessi avrebbe dovuto essere *splatterpunk*, così che lo *splatterpunk* stesso avrebbe dovuto ridefinire se stesso a seconda di ogni nuovo lavoro. Ho definito l' 'etichetta', per quella che è la mia opinione ma non me stesso. Col tempo ho scoperto, però, che i critici ed anche alcuni editori, inquadrata l' 'etichetta', definiscono quali lavori debbano essere considerati *splatterpunk* e quali non, quali scrittori debbano essere considerati *splatterpunk* e quali non. Lo *splatterpunk* stesso si è trasformato in una nuova ortodossia ed è a questo punto che l' 'etichetta' comincia a definire l'artista. I movimenti cominciano a morire nel momento stesso in cui sono definiti movimenti. Forse acquistano, semplicemente, una vita propria al di là della volontà degli artisti che li hanno originati. E l'artista che li ha creati si dedica ad altro. Così, retrospettivamente, ero uno dei progenitori: lo *splatterpunk* è nato parzialmente dal mio lavoro ed ora vive nel mondo e ha una vita propria. È entrato anche a far parte dell'inglese moderno. Recentemente ho visto il termine *splatter-*

¹² *L'esorcista* (*The Exorcist*, Usa 1973) diretto da William Friedkin.

¹³ *Non aprite quella porta* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Usa 1974) diretto da Tobe Hooper.

punk incluso in un dizionario del XXI secolo, benché non mi corrisponda più perché l'ho, semplicemente, superato. Questo non significa rinunciare o rifiutare niente. È solo il modo in cui vanno le cose.

Per quel che mi riguarda continuo a viaggiare negli oscuri corridoi della psiche umana e cerco di non essere limitato dagli altri, ma anche da me stesso. Conservo la libertà artistica di andare dove mi porta la mia immaginazione, senza considerare la possibilità di essere incasellato (anche se la casella è foderata di pelle nera e catene) e creare, seguendo il mio imperativo artistico. Il mio nuovo romanzo non è *splatterpunk* né *horror* di per sé, ma in qualche modo è la cosa più spaventosa che io abbia mai scritto. Ho combattuto con i mostri della mia immaginazione e penso ancora che i più spaventosi siano quelli che vediamo riflessi nello specchio.

Le théâtre grec antique: la tragédie. Actes du 8^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 3 & 4 octobre 1997 («Cahiers de la Villa Kérylos», n° 8), Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris 1998, pagine VIII + 258, FF 120.

Il volume comprende quattordici contributi, preceduti da tre brevi interventi a cura di Jean Leclant e Régis Vian de Rives (in qualità rispettivamente di Segretario perpetuo dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres e di Amministratore della Fondation Théodore Reinach), dello stesso Leclant e di Jacques Jouanna, in qualità di Direttori dei lavori delle due giornate di Convegno. Come sottolineato dal Jouanna (p. VIII), queste giornate erano destinate a un complemento, con una sessione dedicata alla commedia greca (puntualmente svoltasi nel mese di ottobre 1999 e i cui Atti sono in corso di stampa). Le comunicazioni affrontano lo studio della produzione teatrale tragica greca con un'ottica a 360 gradi, essendo gli approcci ad essa di stampo letterario, drammaturgico, archeologico, iconografico. Cercheremo di sintetizzare i contenuti dei diversi studi, nel tentativo di render merito alla ricchezza del volume. Una costante è individuabile in ogni contributo, ovvero la totale continua fedeltà al testo delle *pièces* di volta in volta considerate; quanto ciò sia fondamentale e purtroppo sempre più raro, è appena il caso di sottolineare! Jacqueline de Romilly apre le serie dei contributi (*La prévision et la surprise dans la tragédie grecque*, pp. 1-9) con un'attenta analisi atta a individuare il margine molto sottile di libertà che gli autori tragici avevano per coinvolgere emotivamente il pubblico, attraverso la presentazione di sviluppi inattesi e sorprendenti sulla scena. François Jouan (*La tétralogie des Danaïdes d'Eschyle, violence et amour*, pp. 11-25) propone una ricostruzione della tetralogia eschilea delle Danaidi, affrontando tutti gli aspetti relativi ad essa, a partire dalle varianti mitologiche – risalenti per lo più ad epoca successiva ad Eschilo –, per poi passare ai problemi che investono l'aspetto rituale, sociale e politico che l'unica tragedia superstite (*Supplici*) in particolare e la tetralogia in generale comportano. Il contributo successivo, a cura di Alain Moreau (*Portrait des humbles dans le théâtre d'Eschyle [le messager thébain, le veilleur, le héraut et la nourrice d'Argos]*, pp. 27-42) ci presenta uno studio dei personaggi secondari in Eschilo, al fine di individuarne i tratti comuni nella caratterizzazione da parte

del grande tragico; ne risulta che costante in ciascuno dei personaggi considerati è la mancanza d'identità (eccezion fatta per la nutrice delle *Coefore*, il cui nome *Kilissa* indica, sí, l'origine Cilicia, ma è anche un antroponimo), il registro linguistico basso (caratterizzato dal ricorso continuo a luoghi comuni e a metafore tratte dal linguaggio popolare), le preoccupazioni prosaiche, che creano contrasto con gli eroi, e ciò che il Moreau definisce «la présence du moi» (p. 31), a malgrado dell'altruismo da essi comunque dimostrato nei confronti dei superiori. Christine Mauduit (*Les murs auraient-ils des oreilles? Contribution à l'étude du palais dans les tragédies de Sophocle*, pp. 43-58) affronta uno studio sistematico delle cosiddette 'tragedie di palazzo' sofoclee (*Trachinie*, *Antigone*, *Edipo re*, *Elettra*) volto a svelare quanta attenzione fosse tributata dall'autore (che la tradizione peripatetica ci tramanda come il creatore della *skeno-graphia*) alla delimitazione del palazzo, che costituiva in modo del tutto particolare uno spazio interno alla vicenda, seppur esterno alla scena; ne risulta una situazione mutevole di tragedia in tragedia, dal momento che l'autore modifica la sua visione del palazzo in base alle necessità drammaturgiche e alle esigenze dell'azione. Pressoché analogo risulta il campo di ricerca di Jean-Richard Dumanoir (*Les mondes virtuels de Sophocle*, pp. 59-84), essendo la sua analisi volta a individuare gli spazi virtuali, ovvero non visibili, ma suggeriti dal testo sofocleo, in cui lo spettatore percepisce che i personaggi operano e si evolvono quando non sono sulla scena; interessante è in particolare lo studio comparativo delle occorrenze e accezioni del termine *skéné* nelle diverse tragedie. Michel Fartzoff (*Pouvoir, destin et légitimité chez Sophocle: d'Édipe roi à Édipe à Colone*, pp. 85-99) analizza la terminologia impiegata da Sofocle per designare il potere e l'autorità di Edipo nelle due *pièces* incentrate sulla sua figura; significative sono le analisi terminologiche comparate fra l'*Edipo re* e le descrizioni erodotee relative alle decisioni politiche di un Pisistrato o un Temistocle (la terminologia impiegata per designare il potere del figlio di Laio rientra pienamente in una sfera istituzionale), e, per contro, fra lo stesso *Edipo re* e l'*Edipo a Colono* (dove il potere del vegliardo è designato con il solo termine *kratos*, indicante un'autorità sciolta da vincoli istituzionali, ma rientrante appieno nella sfera religiosa). Un'accurata disamina del ruolo del coro nell'*Antigone* di Sofocle ha svolto Jacques Jouanna nel suo contributo (*Lyrisme et drame: le chœur dans l'Antigone de Sophocle*, pp. 101-128). Il dotto vi distingue, seguendo minuziosa-

mente il succedersi degli eventi nella *pièce*, il duplice ruolo drammaturgico e drammatico del coro; il lirismo e il dramma, che nell'evoluzione del coro tragico si pongono in assoluta antinomia, nella *pièce* sofoclea risultano coesistere nei diversi interventi sulla scena del personaggio corale. L'intervento di François Chamoux (*Le théâtre grec en Libye*, pp. 129-142) focalizza l'attenzione sui resti archeologici rinvenuti in terra di Libia, in particolare a Cirene, che ci permettono di ricostruirvi non solo l'importanza delle attività teatrali, ma anche le tappe della costruzione e modifica nei secoli delle strutture teatrali; dagli scavi risulta evidente che vi sia stato nel teatro del santuario di Apollo a Cirene il passaggio progressivo da quella che Vitruvio definisce pianta teatrale 'greca' a quella 'romana'. Il termine *Mousa* è, invece, al centro dello studio di Jacqueline Assaël (*La Muse d'Euripide: définition d'une inspiration tragique*, pp. 143-165); la studiosa, partendo dalla attenta analisi delle occorrenze di tale termine e dei derivati (*amouisia, amousos, mousoun*, ecc.) nell'opera euripidea giunge a individuare per il terzo tragico diversi tipi d'ispirazione, ovvero la «Muse du lyrisme et des hymnes», la «Muse philosophique» e la «Muse tragique».

L'oggetto dell'analisi di Anne Lebeau (*Le camp des Grecs en Troade dans la tragédie grecque*, pp. 167-178) sono le tragedie ambientate nel campo militare greco durante l'assedio di Troia (*Aiace, Ecuba, Troiane*; il *Reso* ne è escluso perché ambientato nel campo troiano, mentre l'*Ifigenia in Aulide* è solo in parte presente, perché il campo greco in cui è ambientata è quello della fase antecedente alla partenza per la Troade). La studiosa sottolinea come – a fronte delle descrizioni omeriche degli accampamenti e della disciplina prettamente militare ivi rispettata – i campi degli Achei sono dai tragici ridotti a *poleis* classiche. Un'ulteriore modifica si ha con l'*Ecuba* e le *Troiane* euripidee, dove il campo – ormai privo di guerrieri – diviene solo la cornice in cui si inseriscono i «tableaux pathétiques» dei prigionieri. La tragedia ha ispirato i romanzieri greci? È questo l'interrogativo che si pone Alain Billault (*Les romanciers grecs et la tragédie*, pp. 179-194), giungendo attraverso la sua analisi a una risposta affermativa sotto tre aspetti diversi, tematico drammatico e estetico. I temi dell'amore e del ritorno, le peripezie (morti vere o apparenti, riconoscimenti) sono individuati dal dotto come le eredità tragiche ben sviluppate in séguito dai romanzieri. Il cratere CA 7249, di recente acquisizione al Museo del Louvre, è l'oggetto della comunicazione di Alain Pasquier

(*A propos d'un nouveau cratère phlyaque au Musée du Louvre*, pp. 195-214): la minuziosa descrizione delle figure rappresentatevi (corredata da 12 tavole) e un'analisi comparativa che parte dai testi letterari per passare poi ad analoghe rappresentazioni ceramografiche superstiti offrono importanti dati per inserire il cratere nella produzione iconografica magno-greca, più precisamente sicula. Con il contributo di Philippe Brunet (*Mettre en scène aujourd'hui le théâtre grec: A quand Agamemnon?*, pp. 215-227) riviviamo il fermento creativo e rappresentativo che hanno caratterizzato la rappresentazione della tragedia del Brunet stesso *A quand Agamemnon?*; in un'atmosfera di classico invasamento poetico ci introduce tale passaggio della cronaca degli eventi preparatori: «au cours d'une nuit du mois d'octobre 1996, il m'advint une sorte de rêve au cours duquel la vision de la pièce me fut donnée...». Chiude la serie di contributi lo studio di Claire Constans (*Scènes de la tragédie grecque chez les peintres romantiques philhellènes*, pp. 229-246), in cui si passa in rassegna la ripresa da parte di pittori romantici dell'inizio del XIX secolo di soggetti tragici.

Una costante in tutti i lavori è stata già *supra* evidenziata, ovvero la sistematica fedeltà al testo tragico da parte degli studiosi che hanno contribuito al volume; ci preme, inoltre, sottolineare come da ogni analisi la conoscenza del teatro greco antico resulti arricchita, essendo posto l'accento su particolari più o meno evidenti della rappresentazione sotto tutti gli aspetti, da quello testuale a quello logistico.

Alessia Guardasole

Oppianus: *Halieutica*. Einführung, Text, Übersetzung in deutscher Sprache, ausführliche Kataloge der Meeresfauna, von Fritz Fajen, Teubner, Stuttgart-Leipzig 1999, pagine XVIII+410, DM 158.

In tempi recenti gli studî di filologia classica dimostrano un'attenzione sempre crescente per le conoscenze tecniche possedute dagli antichi e per le opere in cui esse sono esposte: è perciò naturale che ci sia una forte richiesta di nuove edizioni di questi testi, solidamente costituite dal punto di vista critico, che possano rendere conto in modo accurato della storia della tradizione manoscritta delle opere, in genere molto ampia e diffi-

cilmente schematizzabile secondo ortodossi criteri lachmanniani. Nel caso poi degli *Halieutica* di Oppiano di Anazarbo, siamo in presenza di un antico *desideratum* della filologia, perché la migliore e più recente edizione criticamente costituita dell'opera, fino ad ora testo di riferimento, è quella settecentesca dello Schneider (Strasburgo 1776), migliorata in minima parte (e non sotto l'aspetto della *recensio*) dallo stesso autore con una *editio minor* pubblicata a Lipsia nel 1813. Non che fossero mancati tentativi di aggiornamento dell'edizione di Schneider: fra il 1893 e il 1927 l'ungherese Vári pubblicò diversi studi preparatori a un testo critico degli *Halieutica* che non vide mai la luce, mentre il tentativo di proseguire l'opera da parte del polacco Kumaniecki fu frustrato dai drammatici avvenimenti bellici che sconvolsero la sua terra nel 1939.

Con il suo lavoro, Fritz Fajen ottempera finalmente al desiderio della critica, e lo fa con un'edizione molto affidabile, accurata, completa per quanto concerne i dati della *recensio*, con l'acutezza del filologo che dimostra lunghissima dimestichezza con la tradizione epica e didascalica: la cosa non stupisce, se si pensa che il primo lavoro sulla tradizione manoscritta di Oppiano pubblicato dall'A. risale al 1969 (*Überlieferungsgeschichtliche Untersuchungen zu den Halieutika des Oppian*) e che l'edizione critica presente è il frutto di un lavoro più che trentennale sugli *Halieutica*. In una breve introduzione, Fajen rende conto delle scarse notizie biografiche su Oppiano, privilegiando i dati deducibili dalla stessa opera: sulla base di un'attenta esegesi di III 205-9 rifiuta la possibilità, avanzata da parte della critica, che il poeta faccia riferimento alla città di Corico come sua terra natale. Seguendo le indicazioni di Hamblenne, l'A. accetta invece la notizia tramandata dalla *Vita* che precede il testo in un certo numero di manoscritti (ma che nell'edizione presente non viene pubblicata) che vuole Anazarbo come patria di Oppiano, pur riconoscendo che, per quanto concerne le altre notizie fornite dalla biografia, esse non sono in alcun caso applicabili al nostro poeta e devono essere invece riferite a Oppiano di Apamea, l'autore dei *Cynegetica*. Dal riferimento alla pace conseguita in II 680-1, Fajen deduce inoltre che l'opera doveva essere stata completata prima del 178 d. C., anno in cui Marco Aurelio, al quale l'opera è dedicata, riprese le operazioni militari sul Danubio.

La parte più ampia dell'introduzione è volta a spiegare il successo di cui godettero gli *Halieutica* nel mondo antico: esso viene inserito nel quadro della grande importanza assunta dal poema didascalico nel quadro

della formazione retorica da Arato in poi. Alla completa letterarizzazione del programma didattico seguito da grammatici e retori faceva riscontro l'interesse per la costruzione poetico-retorica della poesia didascalica, che traeva perciò la sua legittimazione dalla sua stessa forma esametrica. Nell'introduzione manca invece qualsiasi riferimento alla costituzione del testo e alla descrizione dei manoscritti, per i quali l'autore rimanda alle già menzionate *Überlieferungsgeschichtliche Untersuchungen* e a un articolo pubblicato su *Hermes* nel 1979: ciò rende alquanto scomoda la consultazione dell'edizione per chi sia interessato soprattutto alla storia della tradizione manoscritta, perché dovrà ricorrere sistematicamente a tutte e tre le opere. L'A. si serve per la *constitutio textus* di ben 59 manoscritti, che raggruppa in tredici famiglie (più quindici testimoni isolati, cui si deve inoltre aggiungere la parafrasi detta di Eutecnio) senza alcuna pretesa di poter ricostruire uno stemma con archetipo: l'opera di contaminazione fra i vari rami della tradizione è, infatti, estremamente sviluppata e, stante la diffusione della prassi di riportare accanto al testo lezioni alternative, avviene con grande frequenza che la lezione principale fornita da una famiglia di manoscritti sia riportata come *varia lectio* da un'altra, e viceversa. In tali condizioni, data l'impossibilità di ricostruire meccanicamente il testo, si deve giocoforza concedere ampio spazio alla discrezionalità dell'editore, e ciò giustifica il ricorso a un così ampio numero di testimoni: Fajen mostra una leggera preferenza per il gruppo Γ , costituito dalle famiglie denominate α e ζ (per un totale di quattordici manoscritti), ma non si preclude l'inserzione in testo di lezioni isolate, se valide. L'apparato critico, forzatamente ampio, dato l'alto numero di codici utilizzati e la grande quantità di lezioni di cui si rende conto, risulta un po' appesantito da un uso delle sigle per indicare i manoscritti non molto leggibile, in cui gli esponenti in pedice identificano manoscritti diversi (non necessariamente conservati nella stessa biblioteca), mentre gli esponenti in apice fanno riferimento alle mani dei vari scribi che hanno vergato il testo. L'indicazione ha sempre valore ecdotico, perché alle differenti mani di copia corrisponde, quando segnalato, cambio di modello (per esempio v_3^2 appartiene alla famiglia α , mentre v_3^1 va collegato al gruppo di codici v), resta tuttavia la difficoltà di destreggiarsi in questo sistema di sigle, che l'autore ha ripreso da Vári per consentire agli studiosi di confrontare i risultati ottenuti. È inoltre frequente in apparato l'uso di dizioni del tipo di I 37: ἀθλεύουσιν v. l. in δ , v. l. in ι , F, dove non si comprende l'utilità

della distinzione. Colpisce infine, in un testo critico così accurato e documentato, l'avvertenza che non si tiene conto del contributo di z_2 (Zavordensis 68) per i vv. III 297-325 e III 340-353 «wegen eines Mikrofilmdefekts». Si tratta di un codice isolato di scarso interesse ecdotico, tuttavia, nel momento in cui si decide di relazionare costantemente sulla sua testimonianza, valeva forse la pena di indagare autopicamente il manoscritto.

Rispetto all'edizione di Schneider le novità testuali sono moltissime: l'A. ne aveva discusse quasi cinquecento nelle sue *Noten zur handschriftlichen Überlieferung der Halieutika des Oppian* (Mainz 1995), cui si fa costantemente riferimento nell'apparato critico. Come è logico attendersi con una tradizione tanto ampia, il numero di congetture è invece piuttosto limitato, e finalizzato al recupero di una sintassi più accurata di quella traddita: particolarmente acuta appare la congettura a III 18, dove Fajen corregge δείπνοισιν ὑπ' ἰχθυβόλοισι tramandato da tutti i manoscritti («con pasti presi da pesci») in δείπνοισιν ὑπ' ἰχθυβόλοιο («con pasti di pescatori»), portando a confronto opportunamente IV 156 (ζεύγλησιν ὑπ' εὐνοίας ἀφροδίτης) e IV 353 (πυρσοῖσιν ἐπ' ἠελίοιο).

A fronte del testo critico del poema compare una traduzione tedesca in prosa, la prima mai pubblicata: secondo l'intento dell'A. essa deve riprodurre, dove possibile, anche la *facies* retorica del testo antico. Così si spiega anche perché, nei luoghi in cui determinate figure retoriche non siano traslabili, Fajen abbia tentato di inserirle lo stesso, a titolo di compensazione, in altre frasi che nell'originale greco si presentavano libere da tropi. Il risultato è, a mio giudizio, una buona traduzione 'di servizio', nella quale la sintassi tedesca è modellata a imitazione di quella greca. La difficoltà più grande, la resa in tedesco dei nomi greci dei pesci, è risolta dall'A. in molti casi con la traslitterazione dal greco, seguita, nel caso di 'nomi parlanti', da una traduzione letterale e dal corrispondente tedesco, quando esso sia sufficientemente acclarato.

Alla terminologia sono dedicati anche gli importanti indici che chiudono il volume, di grande utilità soprattutto per chi sia interessato alle conoscenze scientifiche degli antichi. I tre principali elencano i nomi greci degli animali marini citati nell'opera, divisi, non saprei dire quanto utilmente, in pesci, mammiferi e 'altri'. A ciascun nome è fatta seguire l'indicazione dei luoghi del poema in cui compare, delle altre testimonianze antiche che lo riguardano (ma solo se esse non sono molto nume-

rose; in caso contrario il lettore curioso si troverà davanti la desolante indicazione *passim*), e una piccola bibliografia. In casi di dubbia identificazione si rende anche conto delle proposte maggiormente accreditate o dell'impossibilità di ottenere un risultato anche solo probabile. A questi tre elenchi principali rimandano gli indici degli animali marini (sempre divisi in pesci, mammiferi e 'altri') secondo la notazione latina scientifica e quella in lingua tedesca. Infine in tre indici sono elencati, con la sola indicazione del luogo del poema in cui sono citati, i nomi degli animali terrestri (senza distinzione fra mammiferi, rettili e anfibi), degli uccelli, e delle persone e dei luoghi geografici.

Mario Lamagna

Costas Panayotakis, «Theatrum Arbitri». *Theatrical Elements in the «Satyrica» of Petronius*, «Mnemosyne» Suppl. 146, E. J. Brill, Leiden-New York-Köln 1995, pagine XXV-225.

Il titolo del libro (rielaborazione della tesi di dottorato dell'autore, presentata all'Università di Glasgow nel 1993) allude a una frase dell'apologeta cristiano Mario Mercatore (IV-V sec.), che definì il *Satyricon* «theatrum Arbitri». A ispirare P. è stata però soprattutto una frase scritta nel XII sec. da Giovanni di Salisbury a commento di un passo del *Satyricon*: *ferè totus mundus, ex Arbitri nostri sententia, mimum videtur implere* (Pol. 3, 8). Seguendo il giudizio formulato dal Sarisberienese, P. adotta la teatralità come chiave di lettura pressoché unica del romanzo di Petronio. Egli s'impegna perciò in una minuziosa analisi del *Satyricon*, volta a rintracciare ogni elemento teatrale presente a livello di contenuto, di stile, di struttura: reminiscenze di superstiti testi comici greci e latini, caratteristiche dei personaggi del romanzo riconducibili a stereotipi teatrali, allusioni più o meno esplicite di Petronio ai generi drammatici, elementi linguistici desunti dalla commedia e dal mimo. Ma soprattutto P. intraprende una rilettura in chiave teatrale dell'intero *Satyricon* con l'intento di dimostrare che ogni episodio del romanzo è «the narrative equivalent of a farcical staged piece with the theatrical structure of a play produced before an audience» (p. IX).

Dopo un'introduzione dedicata a una breve storia del genere mimico a

Roma e a una rassegna degli studi esistenti sui rapporti di Petronio con il mimo, i successivi capp. I-VII analizzano il testo petroniano, suddiviso da P. in dieci episodi (o scene), in modo da evidenziarne la struttura teatrale: l'episodio della tunica rubata (*Sat.* 12, 1-15, 9), ad esempio, è presentato come una *Tunicularia* in miniatura, le avventure ambientate a Crotona sono assimilate a un mimo del *dives fugitivus*, e così via per tutte le sezioni del romanzo.

L'analisi condotta da P. è minuziosa e, quasi sempre, i singoli punti di contatto che egli riscontra tra il testo petroniano e i generi teatrali (peraltro spesso già individuati da altri studiosi) sono plausibili. Tuttavia proprio lo sforzo di ricondurre ogni elemento del romanzo alla matrice teatrale è causa talvolta di insidiosi fraintendimenti del senso d'insieme della narrazione. Questo avviene, ad esempio, nell'analisi del primo episodio del romanzo, ambientato nella scuola di retorica. P. ritiene che questa scena sia da considerare una farsa di puro intrattenimento, senza alcun sottinteso culturale e pone sullo stesso piano l'atteggiamento di Agamennone e quello di Encolpio, visti entrambi come adulatori ipocriti e parassiti. Secondo P., l'ipocrisia di Encolpio sarebbe dimostrata dalle parole con cui Ascilto in *Sat.* 10, 2 rimprovera l'amico di avere scroccato una cena adulando il retore (pp. 3-5). Ma, a parte il fatto che le parole di Ascilto sono scherzose e non devono quindi essere prese alla lettera, la comicità dell'episodio della scuola di retorica si basa appunto sul contrasto tra il carattere di Agamennone, lui sì ipocrita spudorato, e quello di Encolpio, che si appassiona ingenuamente alla discussione intavolata con il retore, senza accorgersi della fuga di Ascilto con Gitone. Ora, proprio questo diverso porsi di Encolpio nei confronti della finzione è un elemento-chiave nel romanzo. Lo sforzo di P. di rintracciare in ogni punto del romanzo elementi teatrali (aventi, a suo giudizio, lo scopo di divertire il lettore) finisce con l'offuscare il quadro d'insieme dell'opera: questo è, a mio parere, il limite più grave del saggio. Infatti la presenza di motivi teatrali non è uniforme nel *Satyricon* né può ridursi a puro e semplice espediente per suscitare ilarità. Non sarà un caso che abbiano una più accentuata connotazione teatrale (l'analisi di P. lo mostra bene) proprio i personaggi che, come Quartilla, Gitone e Filomela, rivelano maggiore attitudine alla simulazione e gli episodi dedicati alle loro imprese truffaldine: per questo ha buon gioco P. (sulle orme di Brozek, *Szeneriebeschreibungen bei Petronius*, «Eos» LX, 1972, p. 287) a tradurre in vero e pro-

prio copione di mimo, con tanto di didascalie e di elenco degli attrezzi di scena, la narrazione delle imprese di Quartilla, personaggio forse più di ogni altro versato nelle arti istrioniche. Credo insomma che il ricorrere di elementi teatrali, il costante insistito riferimento al mondo della finzione scenica non sia dovuto a una semplice predilezione di Petronio per il teatro o al suo desiderio di articolare la narrazione in una serie di scene farsesche, come ritiene P., ma piuttosto sia riconducibile al proposito di contrapporre l'ingenuità di Encolpio-personaggio alla scaltrezza dei suoi compagni di avventure.

La ricerca dei motivi teatrali presenti nel *Satyricon*, pur condotta da P. con passione e impegno, rischia di esaurirsi in una rassegna, direi meccanica, di elementi diligentemente estratti dal testo, ma il cui reperimento non sembra contribuire molto ad approfondire la nostra comprensione dell'opera di Petronio. Questo si può notare, ad esempio, nell'esame della *Cena Trimalchionis*, il più dichiaratamente teatrale tra gli episodi del *Satyricon* e forse anche il più studiato nei suoi caratteri spettacolari. Da un libro come questo ci si sarebbe aspettati una trattazione più approfondita, se non più originale, sull'argomento. P. si limita invece a seguire la bibliografia disponibile sulla *Cena*, nemmeno in maniera esauriente. Non è stato infatti preso in considerazione il saggio *El «tempo» narrativo de la «Cena Trimalchionis»* di B. Segura Ramos («Emerita» XLIV, 1976, pp. 143-155), che analizza la *Cena*, sia pure con eccessiva minuzia, come uno spettacolo teatrale suddiviso in parti, atti e scene, con l'interposizione però di eventi casuali o incidenti. E appunto il rapporto tra azioni spettacolari preordinate dalla 'regia' di Trimalchione («sorpresas preparadas» le definisce Segura Ramos) e incidenti che movimentano il banchetto è un aspetto della *Cena* ancora suscettibile di studio e approfondimento. Poiché alcuni dei citati incidenti, primo tra tutti la caduta dell'acrobata in *Sat.* 54, 1, sono da qualche studioso sospettati di essere in realtà essi pure una messinscena (il dubbio sfiora anche P.: cfr. p. 86, n. 86), sarebbe forse stato opportuno dedicare maggiore spazio al tema del ruolo della *fortuna* nella *Cena*, questione già egregiamente impostata da studi recenti, ma ancora, a mio parere, non del tutto risolta.

D'altra parte P. sembra essersi lasciato sfuggire l'opportunità di individuare elementi d'estrazione teatrale presenti nel *Satyricon*, ma finora trascurati dagli studiosi. Così, ad esempio, nelle pagine dedicate all'episodio ambientato sulla nave di Lica, felice e, a quanto ne so, originale è

l'osservazione di P. che le varie proposte di piani di fuga via via prospettate e respinte appaiono come virtuali trame di mimi (p. 144). P. afferma inoltre che non è estranea alle commedie antiche la comparsa sulla scena di una nave o addirittura la rappresentazione di un viaggio navale, come attestano le *Rane* di Aristofane (p. 137). Ora, a me pare che la celebre commedia ateniese abbia fornito a Petronio ben altri spunti (a parte la somiglianza tra lo sconcio comportamento di Corace in *Sat.* 117, 12 e quello di Xantia in *Rane* 8, notato da P. a p. 160). Infatti sia il travestimento da schiavi adottato nell'episodio della nave da Encolpio e Gitone sia la flagellazione dei due in *Sat.* 105, 4-5 sembrano ispirati dalle *Rane*, dove ripetutamente Dioniso e il servo Xantia si scambiano i ruoli e dove, a un certo punto, essi devono sottomettersi a una fustigazione che dimostri quale dei due sia il dio e quale lo schiavo. In Aristofane l'effetto comico scaturisce dal fatto che la prova fallisce, poiché il servo Xantia, camuffato da Dioniso, sopporta imperturbabilmente le nerbate, non in virtù di una natura divina, insensibile al dolore, bensì grazie alla coriacea resistenza alle percosse tipica degli schiavi da commedia. Si noti che invece nel *Satyricon* la fustigazione, inflitta ai presunti schiavi per spiare il gesto di cattivo augurio (tagliarsi i capelli a bordo di una nave) da loro compiuto, sortisce l'effetto di svelare la reale identità dei due personaggi camuffati: infatti Gitone, non resistendo al dolore, si mette a strillare e si fa così riconoscere dalle ancelle di Trifena (105, 7). Ecco dunque che lo spunto tratto dalle *Rane* è stato profondamente rielaborato all'interno dell'episodio del *Satyricon*, dove esso non si limita a produrre un effetto comico, ma evidenzia il contrasto tra il carattere di Encolpio, capace di sopportare i colpi di frusta *Spartana nobilitate*, e quello di Gitone, egoista e impulsivo. Anche il tema dello scambio di ruolo tra padrone e schiavo, in Aristofane inserito esclusivamente per divertire, è ripreso e sviluppato da Petronio per meglio delineare l'ethos dei personaggi. Il medesimo tema ritornerà anzi nel successivo episodio di Crotone, quando Encolpio, nuovamente camuffato da servo di Eumolpo, fa innamorare Circe, che s'infatua solo degli schiavi, ma, scopertasi la sua vera identità, suscita la passione dell'ancella Criside, capace di amare solo uomini liberi: si arriva così all'osservazione di *Sat.* 126, 11, dove il narratore sottolinea il contrasto paradossale tra il carattere della padrona e quello dell'ancella, i cui ruoli sembrano essere invertiti, almeno sul piano etico. Tutto ciò mi sembra illustri chiaramente il carattere tutt'altro che meccanico e passivo della mutuazione da parte di Petronio di elementi d'origine teatrale: quel

motivo (lo scambio dei ruoli), che nel contesto della commedia esauriva la propria efficacia comica nello spazio di una o più scene, una volta innestato nella trama del romanzo riesce a trovare uno sviluppo di più ampio respiro e significato e non si limita a sortire un effetto comico, ma contribuisce a dipingere il carattere dei personaggi.

In conclusione, se è apprezzabile e anzi, come s'è detto, meritevole di ulteriore approfondimento la ricerca nel *Satyricon* di temi e motivi più o meno direttamente legati al teatro, mi pare non si possa però condividere l'interpretazione del romanzo in chiave esclusivamente teatrale. Nemmeno mi sembra sostenibile l'interpretazione dei versi di 80, 9, 1-8 prospettata alle pp. 113-115. Secondo P. i due epigrammi, che fanno seguito al lamento di Encolpio sull'amicizia tradita, costituiscono il primo una generalizzazione degli argomenti precedentemente espressi in prosa, il secondo invece un commento «not necessarily made by a character but surely written by the author of the novel» (p. 115). In realtà, i due epigrammi non possono essere considerati separatamente, in quanto legati da strette affinità di stile, contenuto e tono: sono variazioni su uno stesso tema, l'amicizia tradita, una sorta di antologia in miniatura, simile a quella che è dato incontrare in un altro punto del *Satyricon* (109, 9-10). Il primo epigramma imita temi (i falsi amici, la sventura come banco di prova dell'autentica amicizia) ed espressioni delle poesie ovidiane dall'esilio, il secondo depreca la finzione che generalmente governa le relazioni umane (e quindi, questo è il sottinteso, anche l'amicizia), sicché ognuno in realtà interpreta un ruolo. Questi versi tanto stilizzati ben dipingono la reazione emotiva di Encolpio al tradimento di Gitone, sottolineano l'ingenuo idealismo, intriso di stereotipi poetici, del protagonista. Mi sembra del tutto arbitrario voler considerare quale espressione della filosofia di vita dell'autore un inserto metrico che vuole soltanto mostrarci l'atteggiamento emotivo contingente di un personaggio del romanzo. Nei versi si cela, per di più, un'ironia attivata retrospettivamente dallo sviluppo degli eventi narrati: di quella finzione, di quel 'gioco delle parti' che egli depreca, lo stesso Encolpio diverrà complice nel 'mimo del ricco' inscenato da Eumolpo e dai suoi giovani compagni e prefigurato dalle parole del v. 6 *nomen divitis*. Ben poco sembrano perciò adatti a esprimere la visione che del mondo ha l'autore questi versi che più modestamente mirano a rappresentare lo stato d'animo del momento di un personaggio.

Grazia Sommariva

Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum libri qui supersunt*, edizione critica a cura di W. Seyfarth (adiuvantibus L. Jacob-Karau et I. Ulmann), Stuttgart-Leipzig 1999.

Il volume è la ristampa anastatica dell'edizione del Seyfarth del 1978, frutto della revisione accurata di una precedente edizione dell'opera storiografica tardoantica a cura dello stesso studioso con un prezioso commento e una traduzione tedesca, del 1968-1971. Viene considerata a tutt'oggi la migliore a disposizione degli studiosi dopo l'importante ma inutilizzabile edizione del Clark (Berlin 1910-1915) e si fonda, a differenza di quella del Clark, giustamente, sul *Codex Fuldensis V* (la storia del testo appare nella introduzione particolarmente chiara e in un limpido latino). L'apparato critico è né negativo né positivo, ma pienamente sufficiente e giustamente non appesantito da una massa di congetture moderne spesso del tutto inutili. Esempari e di estrema utilità la ricostruzione del ritmo prosastico ammiano e l'*Index nominum*. Nessun dubbio dunque sulla necessità della ristampa anastatica. C'è da aggiungere, per un aggiornamento della bibliografia, qui ferma al 1978, a parte i cresciuti commenti all'opera ammiana di scuola olandese, che l'edizione Budé si è arricchita, dopo il volume 1 a cura del Galletier, dei volumi 2 (a cura di G. Sabbah), 4 (a cura di J. Fontaine), 5 (a cura di M.A. Marié); che M. Chiabò ha pubblicato un *Index verborum* in due volumi (Hildesheim, 1983) e G.J.D. E. Archibold A *Concordance* dell'opera (Toronto 1980); che, soprattutto, E. Cappelletto ha apportato, con molto equilibrio dato l'ovvio entusiasmo per la "scoperta", degli elementi di novità nella storia del testo con *Recuperi ammiane da Biondo Flavio*, Roma 1983 e *Passi 'nuovi' di Ammiano Marcellino in Biondo Flavio*, in *A & R*, nuova serie XXX (1985), pp. 66-71.

Salvatore D'Elia

Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998, pagine 358, L. 45.000.

Nelle *Illusioni perdute* di Balzac, mentre Lucien Rubempré e Etienne Lousteau transitano nelle Galeries de bois, una voce da imbonitore che «spaventerebbe Hoffmann il berlinese», urla, riferendosi alle attrattive di

uno specchio magico: «Voi vedrete, signori, quello che Dio mai avrà modo di vedere... vale a dire il vostro sosia (*semblable*) ... Dio non ha sosia». Il «sosia» è una creatura solo umana: qui sta il fondamento della natura antropologica del tema che Fusillo, pur non menzionando l'esempio precedente, coglie bene e sviluppa in un libro che per dettaglio e profondità dell'analisi, vasta campionatura e una bibliografia molto esauriente, è destinato a rimanere a lungo un punto di riferimento in argomento. Delineato il tema, bisognerà vedere in che modo egli lo sviluppi. Anche qui si potrà introdurre l'argomento analogicamente, riferendo di uno strano episodio.

Una sera, nel vagone letto di un treno, un uomo trasale vedendo qualcuno simile, molto simile a sé, avanzare dal corridoio verso lo scompartimento da lui occupato. Si rende conto trattarsi del semplice riflesso di uno specchio troppo tardi, solo dopo essersi accorto che quell'immagine «non gli era piaciuta affatto». Il protagonista di questo episodio è Sigmund Freud; che lo racconta nel suo saggio sul *Perturbante*. In questo effetto sinistro, di sconvolgimento reciproco dell'identità e delle strutture del reale, Fusillo vede la radice del successo del doppio in letteratura. Esso riemerge alla coscienza degli artisti (ma sarebbe meglio dire: dei testi) come ritorno del represso; viene con modi inesorabili a ricordare che la ragione e il dominio sulla natura non sono che contingenti costruzioni dell'uomo, ne svelano il carattere, marxianamente, ideologico. Da una parte abbiamo dunque una funzione antropologica, dall'altro un ruolo ideologico del tema del doppio: gli equivoci, le aporie cui attinge questo pur pregevole volume si giocano tutti nello spazio di questa deformazione endiadica, non sempre fino in fondo composta in una unitaria e vincente idea critica.

«Si parla di doppio – scrive Fusillo – quando, in un contesto spazio-temporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: uno diventa due» (p. 8). Uno dei tanti pregi del libro consiste nell'aver colto le ripercussioni di questa definizione sulla istituzione letteraria in quanto tale, ma uno dei suoi limiti corrisponde, allo stesso tempo, nel non avere sviluppato compiutamente tale intuizione. Scrive infatti Fusillo che

I'analogia di fondo fra il doppio e la scrittura letteraria trova conferma nei processi di produzione e di ricezione: come è stato spesso notato, l'autore proietta sempre

un'altra immagine di sé nell'opera, sdoppiandosi, così come simmetricamente il lettore deve assumere un altro io, un sosia, per entrare appieno nel mondo fittizio; entrambi gli sdoppiamenti sono potenziati dagli effetti di rispecchiamento dell'opera nell'opera (la cosiddetta *mise en abyme*), e quindi da tutti i casi in cui un'opera contiene dentro di sé un altro testo, un altro racconto e un altro pubblico fittizio (p. 28).

Specularità, duplicità, ambivalenza: c'era di che cercare, probabilmente, più solidi fondamenti teorici alla letteratura; ma Fusillo, piuttosto che sviluppare in proprio questo pensiero della «doppiezza» letteraria, preferisce affidarsi alle idee di maestri consolidati... Egli parte dal saggio sul *Doppio* di Otto Rank, e va ai lavori di René Girard, e a quelli di antropologia storica di Maurizio Bettini, concentrandosi soprattutto nell'area della psicoanalisi, da Melanie Klein a Lacan, ed altri. Su tutti spicca però la predilezione per la dialettica di istanze della repressione ed istanze del represso così come si trova formulata nei lavori di Francesco Orlando, sorretta dalla sistemazione logico-matematica delle teorie dell'inconscio freudiane condotta da Matte Blanco nel suo lavoro sugli *Insieme infiniti*. Scrive Fusillo:

Il tema del doppio costituisce un attacco plateale alla logica dominante con cui leggiamo il mondo, basata sui principi aristotelici di identità e non contraddizione; un attacco che, come in tutte le tematiche del fantastico, implica il riemergere di un sapere magico e arcaico, di una totalità indistinta, omogenea e indifferenziata, insomma di quella logica simmetrica in cui la riformulazione matematica di Freud operata da Matte Blanco ha individuato la cifra ridondante dell'inconscio (p. 12).

Pertanto, prosegue in un altro luogo Fusillo, la letteratura è stata sempre ossessionata

da sdoppiamenti, scissioni, rifrazioni e trasformazioni della persona, e ha continuamente messo in crisi l'idea unitaria dell'io [...] L'universo semantico ancora più ampio [dello stretto tema del doppio], quello dell'identità e dei suoi turbamenti, [...] costituisce una sorta di dimensione fondamentale della letteratura: del suo incrinare i ruoli sociali e sessuali prefissati, del suo sovvertire le logiche dominanti, della sua tendenziale regressività (aspetti che si sono fatti più acuti nella nostra età postfreudiana) (p. 21).

Postosi queste basi metodologiche, Fusillo avverte la necessità di circoscrivere con precisione il tema del doppio, vittima in passato di troppe confusioni ed indebite estensioni: in questo consiste fra l'altro la decisiva

pratica della «tematizzazione», che egli, nella parte introduttiva, dedicata all'esame generale della «critica tematica», indica come il momento più delicato per lo studioso che la pratici. Alla fine, dopo aver scartato inesatte e ridondanti attribuzioni di «doppietà», facenti parte di «una serie potenzialmente illimitata di temi e di motivi parenti, che sono tutte variazioni su di un tema-base: una sorta di 'arcitema' che possiamo chiamare l'*identità sdoppiata*» (p. 11), egli perviene a definire tre aree tematiche di pertinenza. Esse vanno, in un movimento di progressiva approssimazione, dall'«identità rubata» alla «somialianza perturbante» e quindi alla «duplicazione dell'io». La partizione, se pure fondata su basi storiche, non impone tuttavia una precisa demarcazione cronologica, ma esige una effettiva affinità tematica. Se la prima area, in quanto condizionata dall'intervento perturbatore di una forza esterna nella psiche dell'eroe, spesso di origine divina, dispone soprattutto di campioni prelevati dall'antichità classica (in primis quelli coincidenti con le forse due migliori analisi testuali del libro e cioè quelle dell'*Amphitruo* di Plauto e della *Elena* di Euripide), accoglie tuttavia anche *Petrolio* di Pasolini. Se la seconda si occupa soprattutto della fioritura di testi fondati sulla straordinaria rassomialianza di personaggi in età barocca (vedi il *Calloandro fedele* di Marini), non manca di annoverare testi di Conrad e Nabokov. Se, infine, la terza avrebbe dovuto trattare soprattutto di testi pertinenti la letteratura contemporanea, in quanto la rivoluzione industriale, e l'avvento della forma di produzione capitalistica con i suoi addentellati di cultura razionalistico-tecnologica porterebbero con sé, attraverso la mutazione antropologica che impongono all'umanità, una tensione verso il soprannaturale visto come ritorno del represso, essa prende comunque le mosse dalla sistemazione del mito di Narciso di Ovidio nelle *Metamorfosi*, posto in stretta dipendenza con l'altra figura di duplicità rappresentata dalla ninfa Eco.

La tesi ricorrente in pressoché tutte le analisi dei testi è che la rappresentazione del doppio sia frutto di un tentativo letterario di riappropriazione simbolica di parti disperse del sé (del personaggio, si presume, e, attraverso di lui, di autore e lettore), nella fondata convinzione che la conquista dell'identità passi attraverso una esperienza, a volte davvero traumatica, come indicano le opere, dell'«altro». I pilastri su cui questa tesi si fonda, ci sono apparsi, parafrasando un termine narratologico, extradiegetici, cioè fuori del racconto critico del libro; sembrano imporsi meccanicamente, provenendo forse dalla sfera delle convinzioni ideolo-

giche dell'autore. Da una parte egli infatti scrive una apologia del «narcisismo primario», positivo (non si sa quanto volutamente ignara delle forse più giustificate tesi di Christopher Lasch a riguardo dell'«età del narcisismo»), a dispetto di uno secondario, patologico, negativo. Dall'altra egli perviene al riconoscimento di una fondamentale omosessualità repressa, soggiacente all'espressione artistica, e avviticchiata all'intero represso sociale, che finisce per assumere, sul piano culturale, i connotati di una più generale omofilia, cioè di predilezione dello stesso, del simile (con un certo nocumento per le preoccupazioni di «transculturalità» espresse nella *Introduzione*). Al punto che questo «altro» promesso dal titolo ha quasi sempre i connotati di un uguale, o simile: 'omo', appunto; considerazione in base alla quale si potrebbe concludere, con una battuta, che l'altro è lo stesso (invertendo dunque un po' i termini lacaniani).

Proprio le ambizioni di intervento in una più ampia problematica culturale, che non è solo quella ristretta, specialistica, della storia o della critica letteraria, meritano al libro qualche, speriamo non oziosa, postilla:

1) il modo di trattare l'antropologia. Qui come altrove si tende a pensare all'antropologia come a un variegato repertorio di tradizioni discendenti da epoche o stati primitivi, e non già, come meglio andrebbe intesa, una disciplina che si preoccupa della conoscenza dell'uomo in quanto tale, con una sempre maggiore convergenza dell'attenzione verso il presente e la contemporaneità. In particolare, fra antropologia e letteratura si tende a porre un rapporto di semplice validazione, quando, al contrario, esattamente come ha fatto Orlando con la psicanalisi, bisognerebbe estrapolare da quella alcuni paradigmi interpretativi utili a reinquadrare in una prospettiva critica la presente ritualità letteraria. In questo senso, nel senso cioè di una applicazione alle dinamiche della letteratura, chi scrive crede che vadano prese in maggiore considerazione soprattutto quelle teorie antropologiche che mettono al centro dell'attenzione il concetto di «crisi della presenza» – un tema, quest'ultimo, cui Fusillo dimostra peraltro di essere molto sensibile, in diversi punti del libro;

2) tale considerazione porterebbe a mettere in crisi uno dei maggiori postulati del suo lavoro, e cioè che le occorrenze del soprannaturale in letteratura, giusta la teoria del ritorno del represso, coinciderebbero con le fasi di più acuta tecnologizzazione e razionalizzazione della vita sociale, come nella fase dell'avvento capitalistico, quando a noi sembra che vera «crisi della presenza» (e dunque attivazione di quei profondi meccanismi

antropologici, coincidenti con la ritualizzazione del represso emergente di cui si è detto) non si dia nella maggior parte dei casi esposti – anzi che qui esso sia in prevalenza espressione di un senso di saturazione della presenza, coincidente, sul piano della struttura, con l'apogeo di una determinata formazione economica e politica, e, sul piano culturale, con alcune fra le sistemazioni filosofiche in questo senso più monumentali e ambiziose, come quelle dell'idealismo tedesco; questo tratto, il tentativo cioè di leggere la tematica del doppio e la proliferazione disordinata delle identità a petto della sistemazione metafisica dell'Io condotta, ad esempio, da un Fichte, è presente nel libro e direi che è uno dei più suggestivi e interessanti;

3) quanto detto però potrebbe significare che l'origine della proliferazione dei doppi in letteratura debba essere cercata più che in un ritorno del represso, piuttosto in una volontà, tutta razionale, frutto o cagione di una poetica della «meraviglia» e dello spiazzamento del lettore tramite l'inusitato, l'inconsueto, il terrifico: bisognerà ammettere cioè che l'«unheimlich», piuttosto che «emergere», potrà talvolta essere indotto, procurato, imposto, addirittura, al gusto dei lettori. A riguardo bisognerebbe anche ricordare che il doppio, soprattutto sotto la specie del «sosia», discende da una forma dell'esperienza piuttosto comune, ovvero la percezione della rassomiglianza, cui corrisponde, sul piano del comportamento, una delle modalità tradizionali della conoscenza, consistente, da che l'uomo è tale, nel meccanismo di assimilazione dell'ignoto al noto. Si potrebbe *en passant* ricordare il prezioso brano di Leonardo Sciascia sull'*ordine delle somiglianze*, «scandaglio delicato e sensibilissimo... strumento di conoscenza», come egli lo definisce;

4) ci pare poi che questa tendenza a fornire tutti i campioni presi in esame di una, che è poi la solita, interpretazione psicologista (ritorno del represso, costruzione del sé attarverso l'esperienza dell'«altro»), punti, magari involontariamente, ad oscurare la facoltà intrinsecamente letteraria di sospendere, nella inquietante e insieme vitale, catartica, ostensività del fenomeno, le coordinate ordinarie della percezione (che per il lettore professionale e l'autore scaltrito comprendono ormai anche il pensiero simmetrico e la biologica, come facenti parte di un unico processo di razionalizzazione del presente, che la cultura ufficiale fornisce). Psicoanalizzare la letteratura (come, purtroppo, mi sembra si sia tornati a fare anche contro le buone intenzioni delle premesse) significa normalizzarla: in

questi termini l'*unheimlich* si ridurrebbe a nient'altro che a un lampo in una quieta e solare giornata della ragione vincente, quando invece noi sappiamo che la letteratura è, ragionevolmente parlando, un incubo costante e ricorrente;

5) tema e tematizzazione: probabilmente la critica tematica, sfumerebbe di molto le sue chances di rinnovamento dei metodi critici, se si esponesse a quello che è il suo limite più evidente e forse intrinseco: la reperitorialità. Vogliamo dire che nella migliore delle sue realizzazioni, essa dovrebbe risultare funzionale al sostegno di una teoria critica, e non limitarsi a una, magari, esauriente, campionatura più o meno commentata. Fra i lavori citati da Fusillo, chi scrive sente di dover sottoscrivere a pieno tale giudizio forse solo per quanto riguarda il lavoro sugli *Oggetti desueti nella letteratura* di Francesco Orlando. Non so invece se questo rischio sia stato brillantemente superato nel presente lavoro, e per i motivi che discutevamo sopra; a meno che, pur con le riserve strategiche evidenziate, non si consideri qui quale idea critica di fondo quella sorta di erotica sociale mediata dall'inconscio letterario che si sporge con coraggio, e forse preveggenza, verso il mondo in formazione della identità contemporanea.

Renato Nisticò

Enrico Elli, *Cultura e poesia tra Otto e Novecento*, Mucchi, Modena 1997, pagine 296, L. 30.000.

Il libro offre una ricostruzione del quadro poetico italiano fra il XIX e il XX secolo, che certo ha del buono. Elli individua una situazione assai diversa dalle precedenti, nelle quali il rapporto del poeta con la realtà si rivelava diretto e costruttivo. Già sul finire dell'Ottocento, invece, in seguito alla crisi della filosofia positivista, «una sensibilità complessa e largamente inquieta, attratta piuttosto da ciò che non si vede» ma che non per questo risulta «meno vero» (p.169), deve far fronte a una realtà che si presenta sempre più spesso come estraniata e deformata. Non a caso, la poesia lirica moderna parla per enigmi, perché sembra scoprire un aspetto del reale che non può essere spiegato razionalmente, ma solo suggerito dalla parola poetica. Ora però, «davanti alle ombre del mistero che hanno avvolto il reale, vien meno anche la fiducia nella possibilità della parola

di capire e mettere ordine. Essa non è più in grado di costruire un discorso sulla realtà: dovrà limitarsi a isolarne brevi frammenti e ad attingerla attraverso momentanee intuizioni» (pp.169-170). Così, anche dal punto di vista interpretativo, la spinta alla comprensione può cedere alla tentazione del ripoetare.

Indicativo è il trapasso da Carducci a Pascoli, esemplificato dal confronto dei due sonetti omonimi, *Il bove*. «L'occhio del bove carducciano, nella sua pacata e serena sicurezza, riflette la realtà circostante [...] e si pone con essa in rapporto diretto e costruttivo [...]. Ben diversa è la prospettiva della medesima realtà attraverso lo sguardo del bove pascoliano: tutto sfugge e si trasfigura, assumendo proporzioni soggettive ingigantite, e nella visione del mondo si inserisce un senso di inquietudine derivato dal mistero che incombe». Lo studioso può ben dire che la parola si fa mera «forza allusiva che evoca e ri-crea il reale» e che quindi il «poeta, che sa controllare una siffatta parola, diviene un taumaturgo, in grado di suscitare fantasmi e rendere presenti realtà misteriose» (p. 171). Il testo poetico scaturisce infatti dalla combinazione esilissima dei suoni musicali e dalle possibilità associative, altrettanto esili e innumerevoli, dei significati delle parole, ed è ciò che si può dire per Gabriele d'Annunzio. Certo, possiamo consentire con quanto ha detto una volta Geno Pampaloni a proposito della possibilità di leggere la lirica in genere come un terrestre aldilà, una facile ascesi senza dolore, una poesia scritta al di qua dei vetri: qualcosa però di troppo ingeneroso è nel tenore del giudizio di Elli, che nega profondità e spessore alla poesia dannunziana. Colpisce, ancora una volta, la diffusa incomprensione di d'Annunzio, la cui opera è facilmente ridotta a puro suono, trascurando la sua singolare maniera di collocarsi all'interno della moderna ricerca poetica di un Assoluto impossibile, che fonda come un patto fra autore e lettore. È il caso allora di ribadire che Gabriele d'Annunzio ha il merito di aver intuito chiaramente la dinamica della fruizione artistica, interamente giocata sull'attenzione valorizzatrice e sovraccitata del lettore: la sua sfida è, tuttavia, quella di usurpare la costituzionale sovranità di quest'ultimo, dando luogo problematicamente all'illusione di una poesia che è Poesia con la maiuscola, ma insieme con il paradosso del senso della sua perdita, del suo non esserci.

Così la critica alla conoscenza tutta superficiale delle cose, una conoscenza che rimane alla loro «percepibilità sensoriale» (p.175), non fa perdere di vista la realizzazione dannunziana di quel mirabile equilibrio tra

la forza sensibile e la forza intellettuale della lingua, caro a Valéry.¹

Nel saggio su Sbarbaro, infine, lo studioso può ritenere non a torto che «*Pianissimo* (1914), insieme con i *Frammenti lirici* di Rebora (1913), i *Canti orfici* di Campana (1914) e il *Porto sepolto* di Ungaretti (1916), è davvero tra i testi 'fondanti' della poesia del nostro secolo» (p.195). Se il linguaggio è «spoglio e con andamento prosastico» (p. 200),² è pur vero che sotto l'influsso della «tradizione di Petrarca e di Leopardi», cui si potrà aggiungere proprio d'Annunzio, «la struttura di *Pianissimo* si fa monolinguistica» (p. 201).³

Memore, diremmo, della straordinaria inventività tecnica almeno del *Poema paradisiaco*, il «sistema linguistico sbarbariano [...] si attua, a livello di struttura, nell'uso sistematico della ripetizione. [...] ogni lettore nota a prima vista la circolarità di struttura di alcune liriche, nelle quali in chiusura si ripete esattamente l'*incipit*» (pp. 201-202). Pensiamo, per esempio, al verso con cui si apre e si chiude la lirica dannunziana *La passeggiata*: «Voi non mi amate ed io non vi amo», o all'ultima strofa che ripete, con qualche variazione, la prima di *Aprile*, componimento quest'ultimo da segnalare, inoltre, fra le liriche a distanza, aventi, se non un «medesimo esordio» (p. 202), un esordio simile a quello di *Hortus conclusus*: «Socchiusa è la finestra, sul giardino» «Giardini chiusi, appena intraveduti».

È lecito domandarsi se le poesie di Sbarbaro «che aprono le due sezioni, a sottolineare l'automatismo e la ripetitività stessa all'interno dell'intero discorso nei due momenti in cui pure si articola: "Taci, anima stanca di godere" (I, 1), "Taci, anima mia" (II, 1)» (p. 202), non riflettano ciò che accade in *Hortulus Animae*, che, come a sottolineare la tripartizione del *Poema paradisiaco*, contiene la triplice ripetizione di un verso del componimento che apre la raccolta, *Alla nutrice*: «lungi queste cose orrende!» (vv. 1, 7, 13).

Elli sottolinea, citando la lettera di Sbarbaro stesso a Lorenzo Polato del 27 febbraio 1967, che il «Taci» che apre *Pianissimo* non è un'esortazione, ma una constatazione, a differenza del «Taci» che apre la *Pioggia*

¹ Ci sia consentito di rimandare al mio *Una poesia retta da «leggi segrete ma certe». Sondaggi sulla versificazione dannunziana*, «Filologia Antica e Moderna» (8), 1995, pp. 123-145.

² Cfr. P.V. Mengaldo, che parla di un'articolazione del verso «nudamente prosastica e antimelodica» (*Poeti italiani del Novecento*, Milano 1978, p. 318).

³ Si rimanda al mio *Petrarca nella memoria poetica dannunziana*, «Filologia Antica e Moderna» (10), 1996, pp. 135-150.

nel pineto (p. 187). Tuttavia, come non notare una consonanza tra il d'Annunzio del *Poema paradisiaco* – che così apre alcuni componimenti: «Anima, a che t'indugi ignobilmente», *Esortazione*; «Oh non più soffrire», *In votis*; «Tutto è silenzio, lugubre infinito», *Sopra un «Adagio»*; «Passano l'ore. Tace», *L'ora*; «Poi che nessuno amore umano appaga», *Pamphila*; «Anima, lungi queste cose orrende!», *Hortulus Animae*; «No, non soffro. Se sono taciturno», *L'inganno*; «Io non sapea qual fosse il mio malore/ né dove andassi», *Un ricordo*; «Sei solo. D'altro più non ti sovviene», *La buona voce*; «Chi finalmente a l'origliere il sonno/ può ricondurmi?», *Suspiria de profundis* – e Sbarbaro, che scrive: «Taci, anima stanca di godere/ e di soffrire», e rivela la più moderna espressione della «solitudine, il mutismo, l'estraneità, il camminare senza meta (in stato di sonnambulismo)» (p. 202), già così inaspettatamente anticipata dal poeta abruzzese?

Gabriella Riso-Alimena

Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Bari 1999, pagine 186, L. 30. 000.

L'ultimo saggio di Romano Luperini è articolato in due aree di indagine critico-tematica, ulteriormente scindibili in micro-unità più specifiche. Nel primo capitolo, *Per un'ermeneutica materialistica*, vengono trattate questioni di teoria letteraria ed è questa l'area più innovativa di tutto il volume, in quanto propositiva ed attuale. La seconda parte evidentemente mostra la tendenza a presentare una sintesi, pregevole per pienezza di contenuti e lucidità di esposizione, di tematiche critiche già dibattute, ripercorrendo la costellazione delle posizioni di Goethe, Lukàcs, Marx e Benjamin.

Il bilancio letterario che Luperini ci offre trova immediatamente nel quarto capitolo, *Il silenzio dell'allegoria: la vigna di Renzo*, e in quelli successivi, la sua pragmatizzazione.

Questa sezione più 'accademica' si caratterizza per la raffinatezza dell'approccio interpretativo. A partire dal dualismo 'storico' tra simbolismo e allegoria, l'autore rivisita alcuni testi canonici e ne scandaglia i procedimenti allegorici e simbolici latenti.

L'indagine critica, come si è anticipato, ha carattere militante nel capitolo di esordio, a cui sembra attribuibile per antonomasia il titolo del testo: *Il dialogo ed il conflitto*. Si tratta di due termini strettamente connessi tra loro, sebbene sembrino in opposizione ossimorica. Dove sta il carattere innovativo di questa sezione?

Già a partire dalla definizione o, meglio, non-definizione, del concetto di «letterarietà», si delinea quel rovesciamento di prospettiva di ogni tesi secondo cui non è letterario tanto l'oggetto quanto lo sguardo di chi lo contempla. Contro un tipo di letteratura che si pone esclusivamente come convenzione sociale, perché vista non in sé ma nella relazione con la lettura e con il pubblico, Luperini sostiene con efficacia l'inseparabilità dell'oggetto letterario da «uno spessore storico-anthropologico che gli conferisce una particolare dignità e nel contempo una certa durata e continuità» (p. 8).

Le scelte culturali e la memoria selettiva di una intera comunità, da un lato, e il lavoro di formalizzazione e di produzione, dall'altro, confluiscono nella definizione di «letterarietà». Ne deriva che: «La letterarietà non è un requisito eterno; ma non è neppure un nulla» (p. 11).

A tal proposito Luperini analizza la situazione curiosa della storiografia letteraria. Nonostante la precarietà e la debolezza del suo statuto fondativo, essa esprime la memoria selettiva di una determinata comunità ed ingloba contemporaneamente il conflitto delle interpretazioni. Ripercorrendo le principali teorie letterarie degli ultimi vent'anni, Luperini sintetizza i due «atteggiamenti interpretativi» oggi dominanti. In una prima accezione il canone letterario, considerato dal punto di vista delle opere e della loro influenza, è l'insieme di norme tratte da un'opera o da un gruppo di opere omogenee che fonda una tradizione. Al contrario, prendendo in considerazione il punto di vista dei lettori e del pubblico, dunque della ricezione, il canone riflette la memoria selettiva di una comunità.

A metà strada tra le due posizioni si colloca la tesi equilibrata di Luperini: all'interno di ogni comunità «si svolge un conflitto interpretativo che presuppone un margine di accordo, di intesa e di continuità nel tempo e nello spazio» (p. 37).

Il passo in avanti che Luperini compie rispetto alle tendenze dominanti, si riassume nella formula eloquente di «ermeneutica materialistica». Lo scarto rispetto all'ideologia ermeneutica consiste in una dissacrazione delle cristallizzazioni interpretative. Di qui la necessità di una critica dell'ideologia ermeneutica atta a rimuoverla dall'accecamento, dalla falsa coscienza.

Contro l'ossificazione dell'ideologia l'ermeneutica materialistica passa attraverso il conflitto delle interpretazioni che è insieme punto di partenza e di 'arrivo' nel sistema a spirale di domanda-risposta-nuova domanda. La ricerca della verità procede in avanti, per una piena consapevolezza del carattere sociale, relativo e pragmatico dei significati.

Un'ermeneutica consapevole dei propri presupposti ideologici, definita materialistica perché fondata su una visione sociale dell'essere, mira al relativismo critico, al pluralismo e alla critica del monismo.

Un procedimento siffatto unisce dialogo e conflitto, in un movimento incessante di contraddizione-ricomposizione-nuova contraddizione-nuova ricomposizione. Il metodo dialettico che Luperini propone indica una nuova modalità di approccio alla questione della verità non solo in campo letterario, per una democratizzazione anche della critica.

La teoria e la critica di impostazione fenomenologica mostrano come la lettura sia un processo temporale, un'esperienza. Ma se non si può identificare l'opera d'arte con lo stato d'animo del suo autore, *tout-court*, come voleva l'estetica psicologica, è altrettanto vero, obietta Luperini, che non la si può identificare con lo stato d'animo, individuale e momentaneo, del soggetto percettore ovvero con l'immaginario del fruitore.

Il vissuto e l'orizzonte ideologico del lettore facilmente opererebbero travisamenti di senso, tagli e interpolazioni secondo un orientamento condizionato e parziale, fino al trionfo del metadiscorso. Una limitazione all'arbitrio interpretativo secondo Luperini esiste: «Nondimeno la libertà di chi legge è vincolata, e il testo mantiene, nelle sue diverse trasformazioni indotte dalle infinite attualizzazioni a cui è sottoposto, una sua identità, e cioè una relativa oggettività» (p. 13).

Luperini, come è evidente, insiste molto sulla mediazione sociale della critica, su quel 'materialismo' di cui l'ermeneutica deve tener conto. L'operazione interpretativa mette sì in campo alcuni strumenti cognitivi e scientifici, ma «per rispondere a un processo dialogico aperto e per giungere non tanto a verità di fatto corrispondenti a criteri di certezza e di esattezza, quanto a verità intersoggettive, che nascono e si sviluppano attraverso una situazione interattiva e per questo sempre mobili e problematiche».

Tra l'ermeneutica più fideistica, legata al testo e alla sua comprensione, e il decostruzionismo più oltranzista, che predilige l'enfaticizzazione della distanza storica o insiste sull'incomprensibilità del testo, evidentemente, nella direzione in cui il testo di Luperini si muove, più proficuo

appare recuperare o partire dall'*intentio operis*, per fonderla poi con l'orizzonte dei lettori. L'interdialogicità a questo punto è pronta per un nuovo conflitto. Per quanto detto, il libro di Luperini assume una forte valenza critica proprio perché si inserisce nel dibattito critico in atto come audace scommessa. È un valido punto di partenza per quanti si muovono oggi in quel 'campo minato' che è la critica. La scommessa che l'autore mette in gioco riguarda la validità della critica.

Lo scarto che il testo presenta tra la prima e la seconda sezione è più apparente che reale. Differenti, certo, potrebbero essere i destinatari: la prima sezione, teorica, instaura un modello di conversazione tra 'addetti ai lavori', pronto a stimolare il dialogo, o meglio il conflitto; l'analisi pragmatica che segue si rivolge invece ad un vasto pubblico anche di lettori non 'specializzati'. Ma la relazione esiste ed è stretta: gli spunti e le indicazioni sviluppati nella parte iniziale vengono poi verificati sui classici dell'Ottocento e del Novecento, nell'intento di correlare la teoria e la prassi critica.

Adelina Pastore

Gaetano Chiurazzi, *Il postmoderno*, Paravia, Torino 1999, pagine 220, L. 18.000.

Postmoderno è, positivamente, quel pensiero che fa proprie le sfide della diversità nella società della comunicazione, in cui etica ed estetica, tecnica e politica, mercato e cultura s'intersecano e ridefiniscono nuovi spazi e nuovi orizzonti. E' questa sostanzialmente la tesi intorno alla quale si snoda il nuovo libro di Gaetano Chiurazzi, uscito nella collana di Filosofia Contemporanea "I fili del pensiero", diretta da Gianni Vattimo e Giovanni Fornero per la Paravia. La collana ha già ospitato saggi notevoli come *Tecnica ed esistenza* di Gianni Vattimo, *Scienza e verità* di Alberta Rebaglia, *Il discorso e la società* di Giuseppe Iannantuono.

Coerentemente con la formula della collana, il volume di Chiurazzi è articolato in tre aree di indagine critico-tematica inscrivibili nei primi tre capitoli. Nel primo, *Moderno e postmoderno*, viene offerta una sintesi dei caratteri generali della temperie culturale e politica contemporanea. Nel secondo, *Il postmoderno nell'arte*, è contenuta un'indagine delle ragioni

della svolta postmoderna perché dalla «trasformazione che l'arte ha subito nella modernità, fino alla sua 'morte' o alla sua identificazione con la produzione di massa o con forme del tutto nuove [...] si è sviluppata la riflessione sul postmoderno» (p. 33). Il terzo capitolo, *Il postmoderno in filosofia*, accanto alla «archeologia del postmodernismo», secondo la linea Nietzsche-Heidegger, pone i termini del dibattito sul postmoderno ripercorrendo le posizioni di pensatori come Lyotard, Vattimo, Derrida, Rorty, che concepiscono la «tecnica come *chance* positiva e non una deviazione da cui tornare indietro» (p. 52). Il quarto capitolo, *Postmoderno: una razionalità plurale?*, chiude la prima parte del volume indicando una direzione teorico-metodologica che pone il pensiero postmoderno come una condizione di 'nomadismo teorico', paragonato da Marshall McLuhan allo stato degli uomini primitivi raccoglitori di frutti. Segue un ricco florilegio di passi antologici che mirano a documentare, il più completamente possibile, il dibattito e a stimolarne la prosecuzione nei lettori e nel pubblico anche non specializzato.

Che il campo degli studi sul postmoderno sia ormai molto vasto è dimostrato dalla ricca bibliografia che correde il testo di Chiurazzi. Il termine postmoderno s'impone nel dibattito culturale contemporaneo a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, inizialmente negli Stati Uniti. La sua ambiguità semantica è già di per sé eloquente sulle difficoltà di definizione del fenomeno. Il prefisso 'post' indica il senso di una posterità rispetto al moderno, di una frattura. Tuttavia, postmoderna non è tanto, secondo Chiurazzi, l'epoca che si apre cronologicamente dopo il moderno, quanto un nuovo paradigma culturale rispetto al moderno che non è né di opposizione né di superamento. Definire il postmoderno come una riflessione sul nuovo modello di società, significa considerare anche il suo termine relativo, il moderno, già di per sé, come hanno evidenziato Horkheimer e Adorno, ambivalente. La riflessione sul postmoderno parte dalla messa in discussione della fiducia illuministica nel progresso e nell'idea che l'uomo possa assumere un ruolo guida nel corso della storia. L'uomo non ha più la posizione centrale attribuitagli dall'ideale illuministico affermatosi nel Rinascimento e vengono meno, secondo una definizione di Lyotard, i *grands récits*, i discorsi totalizzanti che offrivano un'interpretazione globale della storia (Hegelismo, Marxismo, Cristianesimo), mirando ad una emancipazione finale. Vengono messi in discussione anche i presupposti teorici del dominio scientifico della natura, il metodo quantitativo e

quello formale, per un nuovo rapporto uomo-natura. Obiettivo polemico dei movimenti filosofici postmoderni diventa, insomma, il razionalismo e la sua ambizione di riportare il pensiero a una serie di fondamenti. Cosciente dei limiti del pensiero moderno, il postmoderno afferma e difende il diritto alla pluralità, alla molteplicità, alla differenza.

All'omologazione sociale, allo smantellamento dei soggetti tipici della modernità (individuo, nazione, partito), il postmoderno contrappone la frantumazione di movimenti, gruppi, partiti. La nuova cultura è plurirazziale e pluriculturale. Ora, se per i sostenitori del postmoderno, tali caratteri stigmatizzano la proposta di un rinnovato rapporto con il passato verso un'emancipazione filosofica e politica, nelle teorie dei critici del postmoderno, primi fra tutti Jameson e Habermas, le nuove tendenze vengono accusate di neoconservatorismo: si tratterebbe di un pensiero che prende atto della specificità contemporanea della società dei consumi e dello spettacolo «a favore di un accomodante tutto va bene così» (p. 23). La critica di Jameson si riassume nell'asserto di fondo secondo il quale il postmoderno è la dimensione culturale dell'ultima fase del capitalismo. Quella di Habermas si fonda sull'idea che il postmoderno abdichi alle istanze progressiste del moderno non rispettando l'ideale illuministico di emancipazione, rimasto incompiuto per il prevalere della razionalità tecnico-stumentale rivolta all'amministrazione e all'economia.

Chiurazzi nota come la dottrina di Habermas proclami una sorta di ritorno al premoderno, a una situazione cioè in cui non si tende a proseguire correggendo i limiti della modernità, ma quasi a saltarla. Tale atteggiamento comporterebbe in sede filosofica la riscoperta di aspetti irrazionali quali l'immaginazione, il desiderio, la poesia: «il postmoderno filosofico esalta la frammentazione del soggetto, si pone come radicale anti-umanesimo» (p. 29).

A dire il vero, Habermas e Jameson non sono né critici radicalmente apocalittici né estimatori apologetici ed euforici. Contro le teorie di sapore nietzscheiano sostengono una visione dialettica che prende in considerazione l'elemento politico.

Gianni Vattimo è sicuramente il filosofo italiano che meglio ha saldato il nichilismo nietzscheiano con la proposta ermeneutica di Heidegger. Vattimo lega la sua riflessione sul postmoderno al compito della filosofia di definire la nostra «collocazione». Nel 1983, in Italia, ottiene un rilevante successo *Il pensiero debole*, curato insieme a Rovatti. Con *La*

fine della modernità (1985) e *La società trasparente* (1989), Vattimo teorizza lo *status* di una società della differenza, della pluralità, esalta un pensiero senza fondamenti, aperto all'interpretazione dopo la dissoluzione del «pensiero fondativo ad opera della scienza e della tecnica» (p. 58). Il postmoderno non è un 'superamento' della modernità, ma un deterioramento dall'interno della modernità, i cui tratti vengono deformati e indeboliti. Il ruolo dei *mass-media* viene visto come la condizione positiva per il moltiplicarsi dei linguaggi e delle differenze contro ogni forma di omologazione e totalizzazione. L'apparente caos della società postmoderna ci permette di avere contatti con mondi e situazioni diverse, sostituisce alla stabilità l'oscillazione.

Nella sintesi pregevole per coerenza e lucidità, Chiurazzi sposa con consapevolezza ed entusiasmo la tesi del suo maestro. Il postmoderno è definito persino nei termini di una razionalità plurale, una razionalità che rinunciando ad ogni pretesa totalizzante, rinuncia persino al principio di identità. Il volume è interessante, al di là di questa ipotesi non del tutto condivisibile, per svariate ragioni. Esso è un valido contributo per chi voglia accostarsi anche per la prima volta a tematiche e teorie specialistiche. L'antologia dei brani offre del resto indizi preziosi per monitorare la predilezione teorica dell'autore, le posizioni di Vattimo. Espressioni come: «l'architettura postmoderna conserva tuttavia un nucleo rintracciabile in altri ambiti, nella pittura e, come si vedrà, in filosofia: la pluralità e la commistione dei linguaggi, una visione complessa della storicità, il rifiuto del riferimento sovraordinante e totalizzante» (p. 44), dimostrano che l'analisi di Chiurazzi pecca forse di un'eccessiva ambizione, quasi che il postmoderno sia concepito come un fenomeno unitario in ogni ambito o area culturale. In altri termini, se è vero che esiste un filo rosso che lega le diverse discipline sotto il nome di postmoderno, è anche vero che non si possono tacere o sottovalutare differenze e peculiarità dei diversi linguaggi. Sarebbe stato forse necessario, talora, moderare gli entusiasmi per evitare equivoci e forme di falsa coscienza.

Italia Frangella

Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, 2 voll., pagine CXXVI + 2540, L. 280.000.

Sono durate tutto l'anno, ma strascichi e ricadute ci accompagneranno chissà ancora per quanto, le celebrazioni del centenario leopardiano. Il loro risultato più cospicuo e scientificamente rilevante è, secondo il parere universale, la nuova, splendida edizione dell'*Epistolario*, curata da Franco Brioschi e Patrizia Landi. Delle lettere di Leopardi esistevano varie edizioni, alcune ancora in commercio (ultima quella compresa in *Tutte le poesie e tutte le prose*, sotto la direzione di Lucio Felici), ma per leggerle insieme con quelle dei corrispondenti bisognava ricorrere alla vecchia e introvabile edizione del Moroncini. Per merito di Brioschi e Landi – che integrano l'edizione Moroncini con le lettere ritrovate nel frattempo, di tutte riscontrano il testo sui manoscritti o sulle prime stampe, le annotano puntualmente e forniscono preziose informazioni in un documentato «Dizionario dei corrispondenti» –, chiunque potrà ora rendersi conto della assoluta necessità di tale complemento.

Sono com'è ovvio innanzitutto le curiosità d'ordine biografico, saggiamente rivalutate contro ogni troppo rigido interdetto nell'introduzione di Brioschi, ad avvantaggiarsi dello sfondo più dettagliato sul quale, come dopo un restauro, si staglia a maggior ragione inconfondibile la personalità di Leopardi. E già sarebbe molto se in questo modo si reintegrassero nel quadro figure di solito ingiustamente trascurate. Per esempio, «il zio Antici», fratello della madre del poeta, non è soltanto colui che gli offrì ospitalità nel suo palazzo romano, consentendogli di uscire per la prima volta da Recanati, ma un ascoltato e non banale interlocutore. Analogamente, si guadagnano un meno superficiale interesse il cugino Giuseppe Melchiorri, servizievole e affettuoso nella sua confessa emulazione, ma fatto segno di una condiscendenza sorprendente se si guarda all'entità e al tono del carteggio, e l'abate Cancellieri, che, dopo essere stato addirittura l'invocato protettore e il materiale curatore dell'edizione delle prime due canzoni, diventa repentinamente «un coglione, un fiume di ciarle, il più noioso e disperante uomo della terra». E qualcosa dice la stessa mancanza delle lettere di Leopardi indirizzate alla zia Ferdinanda, sorella del padre, che a lui si rivolge con franco trasporto e con lui dichiara di avere un'affinità credibile anche senza conferme.

Nei due volumi, c'è ovviamente molto di più e di più importante. La

loro trama non è infatti costituita dalle vicende della vita privata e intellettuale del poeta. Al loro posto, come se quella della sua tessitura fosse l'unica storia in questo modo documentabile, campeggia la fitta rete di rapporti personali sulla quale ha utilmente richiamato l'attenzione Novella Bellucci, nel suo fortunato *Giacomo Leopardi e i contemporanei*. Se non sono trattative editoriali o commissioni librarie (soprattutto con gli Stella, ma anche con Brighenti), il motore della corrispondenza è il bisogno di notorietà, più volte francamente dichiarato, in cui si risolveva pragmaticamente un «grandissimo, forse smoderato e insolente desiderio di gloria» e che era quasi inseparabile dalla ricerca di un'occupazione (si vedano i contatti con Bunsen, Cancellieri, Colletta, Gioberti, Mai, Montani, Monti, Niebuhr, Perticari, Sinner, Vieusseux, che solo raramente sollecitano pronunciamenti impegnativi). Dentro questa rete, un ruolo a parte è svolto da Pietro Giordani, che dalla geniale precocità di Leopardi rimase letteralmente sedotto e in lui vide incarnato il suo ideale di «perfetto scrittore italiano», restando il destinatario privilegiato, più ispiratore che fraternamente intelligente, del *côté* confidenziale di un'opera inaudita. Sempre a parte, andrà considerata l'amicizia che si stabilisce fra il poeta e Pietro Brighenti e trascende i rapporti professionali, ponendo in secondo piano persino la provata attività delatoria che al suo riparo l'editore svolgeva contro il suo stesso amico.

Il cuore dell'*Epistolario* – e il retroscena delle relazioni professionali – è costituito dal romanzo familiare che inscenano i Leopardi con il loro congiunto lontano. Allo slancio con cui il poeta si proietta fuori del «natio borgo selvaggio» e al sogno di evasione che riassume la più prosaica strategia di avvicinamento alla società letteraria, corrispondono un altro sogno e una tensione di segno opposto nelle lettere dei suoi cari e in quelle sue a loro. Da Roma, da Milano, da Bologna, da Firenze, da Pisa o da Napoli, rivolgendosi ai familiari rimasti a Recanati, nelle diverse modulazioni riservate al padre e ai fratelli prediletti (Monaldo funge spesso da mediatore rispetto alla moglie, irraggiungibile e di fatto, per sua scelta, quasi mai chiamata in causa direttamente dal figlio, mentre Carlo e Paolina sono destinati a rimanere commoventi compagni di gioco), con il loro partecipe concorso Leopardi mantiene in vita una simbiosi più forte dei disguidi postali e delle incomprensioni e irriducibile a una dipendenza materiale sempre drammaticamente vissuta. Il bisogno e la malattia diventano anzi a loro volta un linguaggio autonomo, l'unica maniera di

comunicare oltre i soffocanti convenevoli della scrittura epistolare e di recuperare l'intimità perduta, l'illusione condivisa ma non irrevocabile in cui «le beate/ larve e l'antico error» di una sapienza fantastica sfumavano naturalmente nel groppo degli affetti. Il rapporto del poeta con il «patrio nido» non può essere infatti interpretato solo in chiave negativa e ridotto alla rivalità intellettuale con Monaldo o alla frustrazione cui lo condanna il rigore intransigente della madre, e insomma al non detto più convenzionalmente edipico. Esso diventa invece veramente cruciale alla luce della doppia specializzazione, poetica e filosofica, che Leopardi attribuisce, se non alla sua piccola patria, alle attitudini, irrinunciabili eppure mai più così degnamente assecondate, sviluppate dentro la biblioteca paterna e nel corso delle metaforiche scalate solitarie in cui culminavano i suoi giochi fanciulleschi, come in essi la vita: «solo il mio cor piaceami».

A questa specializzazione conviene pensare, se si vuole trarre profitto dalla seconda risultanza immediatamente fruibile dell'*Epistolario*. Ci riferiamo al suo valore autonomo, o meglio alla sua discontinuità (tale relativamente parlando) rispetto al resto dell'opera, tanto più sorprendente e significativa, data la leggendaria, adamantina coerenza della morale eroica professata da Leopardi, che ne fa una specie di santo (il solo nostro poeta dopo Francesco d'Assisi cui potrebbe spettare il titolo di santo, e qualche ambizione nutrì anche in questo senso) e consente senza forzature di leggere nello stesso quadro poesia, pensiero e scelte esistenziali. Di una constatazione simile, potrebbe fruire certo la proposta di Brioschi, che riconduce l'eccellenza conseguita in tanti campi, quello epistolografico compreso, e la cifra leopardiana, a «una qualità di lingua e di stile», cioè a una elevazione della scrittura al rango della letteratura. Ma ne emerge ancora più nettamente l'assoluto privilegio e la centralità ideale che accordava Leopardi alla sua opera creativa. Un irresistibile e intollerante richiamo era quello esercitato dal foro interiore, che, così come poeticamente scopriva sotto ogni travestimento il «tedio che n'affoga» e il «solido nulla», soltanto con la poesia poteva andare oltre le illusioni del sapere e perciò della poesia esaltava e sfruttava la metodica discontinuità rispetto a qualsiasi genere di discorso: il suo essere sempre altrove e altrimenti.

Antologia della poesia italiana, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, vol. III, *Ottocento-Novecento*, Einaudi, Torino 1999, «Biblioteca della Pléiade», pagine XVIII+1946, L. 180.000.

I cavalli di battaglia dell'editoria scolastica vengono ormai spostati spesso sul fronte del libero commercio librario, dove si chiamano «grandi opere». Non c'è da meravigliarsi quindi se due studiosi autorevoli come Cesare Segre e Carlo Ossola, con l'ausilio di validissimi collaboratori, hanno allestito nella collana più lussuosa dell'editore Einaudi una splendida *Antologia della poesia italiana*, che ha tutto per divenire quella di riferimento, a cominciare dall'equilibrio che ne ispira le scelte. La peculiarità di questo terzo volume dedicato all'*Ottocento-Novecento*, in gran parte cioè al periodo che non ha espresso un canone comunemente accettato e perciò si presta a polemiche infinite, è anzi di mostrare come invece di fatto un canone possa essere individuato, purché si rinunci a ogni scelta troppo personale, eloquente o spiritosa. Per evitare anche il sospetto della provocazione, l'antologia adotta un criterio moderatamente inclusivo, ospitando autori comuni e non comuni nelle scelte precedenti, dove fossero però presi con il massimo esponente, o, fuor di metafora, accolti con tutti gli onori, e riservandosi non più di un paio di ammissioni senza copertura. La novità è ovviamente tale solo per le mille duecento pagine riservate al Novecento, che, corrispondendo per giunta a cinquantanove poeti su un totale di novanta e dovendo comunque riservare a Monti Foscolo Manzoni Leopardi Porta Belli Carducci Pascoli e D'Annunzio una quota consistente dei trentun posti residui, costituiscono di per sé una novità e già quasi il giudizio di valore decisivo. Che gran secolo è stato il Novecento, se l'irriducibile molteplicità che gli restituiscono le presenze concomitanti di Gozzano e Palazzeschi, Ungaretti e Rebora, Saba e Montale, Onofri e Cardarelli, Penna e Pavese, Betocchi e Sereni, Luzi e Pasolini, Zanzotto e Giudici, Rosselli e Sanguineti, e persino i «cappelli» che li prendono fin troppo per il loro verso, mettendo a rischio ogni prospettiva storiografica, non impediscono che una linea unitaria si affermi e reclaims una centralità quasi indistinguibile da quella universalmente rivendicata al testo.

Reso così ancora più ozioso il rituale dell'appello e delle lamentele su fame usurpate e assenze ingiustificate (dal canto nostro taceremo del Vigolo dimenticato e del Pierro intruppato sotto la rubrica collettiva della

«Poesia in dialetto»), l'*Ottocento-Novecento* di Segre e Ossola non si presta ai soliti processi sommari. Per farsene un'idea altrettanto rapida, conviene puntare sulle modalità d'approccio ai testi, non sulla sproporzione istituzionale tra la loro esiguità e la cospicuità delle annotazioni, che pure visualizza il prestigio straordinario, le aspettative, le difficoltà, i fraintendimenti e le diffidenze, da cui è stata sempre accompagnata la poesia; ma sulla natura delle annotazioni, tese più che a spiegare a descrivere e più che a descrivere a avviare almeno la declinazione dei *loci* paradigmatici, convocando ascendenti e discendenti, varianti e alternative, in un gioco di incroci che è il trionfo delle somiglianze, e non necessariamente delle parentele, e insomma dell'intertestualità. Il commento dei testi attraverso altri testi allude e si appoggia, beninteso dopo averle fatto da spalla, a una poesia che è tutta un cinguettio, un risponderci di echi a maggiore o minore distanza dentro un bosco ben più lungo degli otto secoli della nostra letteratura, e che, di questa autoreferenzialità (questo sottrarsi alla parafrasi è l'autoreferenzialità), si giova per imporre la propria evidenza visibile, cioè la propria suscettibilità di citazione e quindi di antologizzazione e il proprio destino di lingua imprescindibile e diversa, da lemmatizzare anche nelle forme più complesse, quelle che solo un'organizzazione antologica del sapere è in grado di contenere. Se da una rappresentazione tanto condivisibile emerge come crediamo un disegno complessivo, solo con molta difficoltà in esso si riuscirà a distinguere quanto sembra implicito nella forma antologia, e non solo in questa sua estrema incarnazione. I poeti letti automaticamente dai poeti sono veramente un'altra cosa dai poeti letti da chi sfoglia un'antologia e pratica un analogo associazionismo, trascorrendo da una poesia all'altra, o non si ritrovano a svolgere lo stesso compito nella interpretazione che presuppone gli uni e gli altri?

Non sposiamo con ciò la tesi avanzata da Ossola sin dal primo volume, nella mezza introduzione di sua pertinenza, quando ha parlato della dominante petrarchista della nostra poesia, «una lingua, un repertorio figurale, un canone topico, inalterati sino al Novecento», a tale dominante assegnando il ruolo di precoce fattore di modernizzazione, appunto all'insegna della «gratuità autosufficiente della letteratura». Al petrarchismo semmai va ricondotta la specializzazione della poesia, la sua divisione di competenze e la complementarità con qualsiasi altra attività intellettuale, per cui la percezione della minorità conoscitiva delle *nugae* poetiche rispetto a tutto quello che esse escludevano inflessibilmente dal proprio

orizzonte, era compensata da una superiorità insieme lampante e tutta da dimostrare, quella che Ossola metaforicamente torna a identificare con «un potere di condensazione conoscitiva» ed è forse solo l'esaltazione della memoria e dell'esperienza individuali, quale si ricava dalla negazione della discorsività e dal conseguente accesso a una conoscenza illusoriamente solo sensibile e immediata. E il disegno riaffiora, persino più evidente, nella modernità otto-novecentesca, dove la stessa attitudine riflessiva di una poesia per così dire di secondo grado non può non vagheggiare l'ingenuità perduta, quella minorità e quel paradossale primato, e cercare di riprodurla come idillio in una dialettica interna: la ricerca nel dato sensibile e nella voce più estranea alla convenzione precedente della medesima distinzione convenzionale e supremamente espressiva con cui la codificazione bembesca del petrarchismo aveva sancito il privilegio poetico.

Nicola Merola

Letteratura italiana. Dizionario delle opere, volume primo, A-L, redatto da Giorgio Inglese e altri, sotto la direzione di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1999, pagine XXIV + 695, L. 150.000.

Dopo diciassette anni di uscite quasi regolarmente periodiche, ogni nuovo volume della *Letteratura italiana* Einaudi, giunta al ventiduesimo tomo e alla sesta serie (finora contavamo quella eponima, *Geografia e storia, Gli autori, Storia della lingua italiana, Le opere*), costituisce la gradita conferma di un'aspettativa. A maggior ragione quando rende disponibile uno strumento utile e ben fatto come questo *Dizionario delle opere* (di cui è comparso il primo volume, *A-L*, da *A ciascuno il suo* di Sciascia a *Lusus* di Andrea Navagero), un canone allargato che ricomprende sinteticamente e contestualizza quello ristretto consegnato ai quattro volumi in cinque tomi delle *Opere*. Per il momento ci limitiamo a rilevare la rispondenza delle voci ai piani criteri enunciati nelle premesse di Asor Rosa e di Inglese: tutto dei maggiori, solo l'opera più significativa dei minimi, quelle principali per gli altri, niente per coloro che non meritano di trovare spazio nemmeno negli oltre duemila lotti disponibili. E pazienza se di Sciascia, l'autore del primo libro schedato, non compaiono

testi decisivi. O se, a meno di recuperi consentiti dall'ordine alfabetico, del tutto assente sembra Pierro. Non sarebbe un «pelo nell'uovo», ma non potrebbe inficiare quanto di buono già salta agli occhi. Ogni apprezzamento sarebbe però ancora più parziale, se non riguardasse l'ispirazione che da un capo all'altro sostiene tutta l'opera e legittimamente consente al suo promotore di rivendicarne la progettualità, in polemica con chi invece, anche solo sopraffatto dalle dimensioni da essa assunte, ne lamenta la crescita casuale.

Il bello è che il progetto non si vede, per gli stessi motivi che inducono noi a evidenziarlo e a sottolinearne la portata: esso continua a contraddire quanto sapevamo o credevamo di sapere su Alberto Asor Rosa, che della *Letteratura italiana* è più il *deus ex machina*, l'architetto e l'inquilino, che il direttore. Nonostante la notorietà da lui precocemente raggiunta non solo in campo letterario (ha rappresentato un non banale punto di riferimento dentro la Sinistra ed è stato anche deputato), varrà dunque la pena di rievocare brevemente alcuni momenti del suo percorso di studioso, da *Scrittori e popolo* (1965, un libro epocale, contro il conformismo populista) a *Fuori dall'Occidente* (1992, contro il conformismo della globalizzazione), passando attraverso la *Sintesi di storia della letteratura italiana* (1973, tranciante nei giudizi, ma provocatoria sin dalla formula e dalla snellezza); *La cultura della Controriforma* (1974, accusata di retrodatare opportunisticamente le ragioni del «compromesso storico»); *La cultura* (1975), un intero tomo tra quelli dedicati dalla *Storia d'Italia* Einaudi al periodo *Dall'Unità a oggi*, in cui il respiro stesso della ricostruzione e l'audace coinvolgimento di ogni specie di sapere risultavano una sfida intollerabile all'ordinaria amministrazione storiografica; *Le due società* (1977, una tesi esplosivamente controcorrente e forte come una constatazione); nonché, per venire a tempi recenti e tornare come si dice a bomba, il gran lavoro di regia in pubblico, come al solito tutto «impeto» e niente «rispetto», affidato proprio alla *Letteratura italiana* e ora parzialmente raccolto in forma autonoma, *Genus italicum* (1997).

Asor Rosa è stato il critico delle verità laceranti quasi metodicamente perseguite, ma anche pragmaticamente tradotte in termini istituzionali, con una strategia che ha sempre saputo mettere a frutto la continuità territoriale di letterario e politico, giocandoli l'uno contro l'altro (*contro* è una parola chiave della strategia e dello stratega che diresse «Contropiano») e, poiché non rimaneva prigioniera nemmeno di un precosti-

tuito anticonformismo, cogliendoci ogni volta di sorpresa. Possibile che l'intelligenza più spregiudicata della nostra letteratura abbia infine legato così stabilmente il suo nome a un'impresa scientifica ed editoriale avventurosa come una rendita di posizione, agile come un cantiere aperto e rubricabile tra la sistemazione storiografica, la divulgazione e la ricerca erudita? O siamo in presenza di una mera operazione commerciale? Eppure i più attenti *suiveurs* dell'impresa, neanche sapessero meglio di Asor Rosa il fatto suo, già azzardano che la tappa successiva, anziché all'annuncio incrocio tra i dizionari delle opere e degli autori, mirerà al canone ristretto di questi ultimi, cioè a una declinazione del *corpus* della nostra letteratura sul paradigma dei personaggi principali, secondo la logica esaustivamente combinatoria che sembra presiedere all'impresa. Analogamente, dopo istituzioni, generi, questioni, storie regionali e speciali, autori e opere, nulla vieterebbe di mischiare di nuovo le carte in una storia complessiva, in un'enciclopedia, in un lessico. Sotto una suggestione così fertile, ci deve essere per forza qualcosa. Vuoi vedere che Asor Rosa è riuscito ancora una volta a rompere l'assedio dei condizionamenti accademici e a trasformare in un'opera d'invenzione assoluta, anarchica e irriverente, persino un complesso monumental-rateale come questo?

Che si tratti di un autentico progetto scientifico-culturale, lo dimostrano ormai i fatti. Quando Asor Rosa si compiace della possibilità e anzi della godibilità di «una lettura estensiva e disinteressata» delle voci del *Dizionario delle opere*, non indulge al trionfalismo, ma registra una trasformazione dei gusti e dell'identità sociale dei lettori speciali che sono i destinatari della sua iniziativa, ben sapendo di essere stato tra i pochi che hanno colto sul nascere e assecondato quella trasformazione. Se non prendiamo un abbaglio, è un'intuizione politica che ha preceduto l'originalissima identificazione di una platea di lettori informati, sempre una minoranza ma già quasi un ceto, nella quale gli stessi letterati di professione, che ne fanno parte volenti o nolenti, non disdegnano di intrattenere con il sapere, e persino con i propri ferri del mestiere, un rapporto regressivo. Con un rituale e benefico sforzo di semplificazione, in esso confluiscono la ripetizione più o meno variata, la riverbalizzazione e la riorganizzazione del saputo, la riduzione della conoscenza a compilazione e consultazione, cioè a una serie di consultazioni, e, parallelamente, quella della lettura a *zapping*, la subordinazione infine – ma questo è un altro argomento – di tutto lo scibile alle leggi della comunicazione e della co-

municazione alla letteratura. Accanto al poco e bene dell'informazione rifinita e al piacere intellettuale della sintesi, o solo alla concreta dimensione sociale nella quale il sapere viene collaudato, si aprono prospettive cruciali e pressoché illimitate a una nuova comprensione. Forse Asor Rosa non regala niente alla nuova intellettualità, ma si limita a riconoscere in essa le radici della sua stessa spregiudicatezza.

Abbia o meno la *Letteratura italiana* Einaudi influito sulla parallela marginalizzazione delle riviste letterarie cui concretamente subentrava coniugando periodicità regolare e materia organizzata, resta indiscutibile il potere di attrazione che essa ha esercitato sulla comunità scientifica, con il suo preciso orizzonte scolastico e con la sua mole imponente, più spingendo all'emulazione che assumendo altri maestri e apprendisti nella propria affollata «bottega». Tali esiti non sono fortuiti. Li dobbiamo a una straordinaria passione per l'intelligenza e per il sapere, presi di petto, con il consueto piglio (ma anche incredibilmente vagheggiati), da chi vuole tornare ad aprirsi una strada, non si sa come, quando e perché non si sa come, verso la dimensione politica (figurarsi se il piano e il progetto non c'entrano), e crede di averla trovata mettendo le competenze specialistiche al servizio di quella che ora non possiamo più liquidare come divulgazione, non foss'altro perché ha dimostrato di non essere né tautologica né fantasiosa. L'alternativa però – Asor Rosa non ce ne voglia, ma la sottigliezza pecca spesso d'ingenuità – è che la *Letteratura italiana* miri davvero a restituire (il verbo è suo) secondo tutti gli ordini e le configurazioni possibili il *corpus* dei dati raccolti, intrecciando carole ansiose e festanti intorno al testo assente, nella speranza che il tragitto compiuto sia reversibile e alla fine riesca a farlo riapparire. Quella di Asor Rosa è una letteratura di opere andate perdute (certo non materialmente): ne restano le citazioni e il ricordo di grammatici e eruditi.

Nicola Merola

***Teoria della letteratura*, a cura di Stefano Calabrese, scelta e introduzione di Alfonso Berardinelli, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1999, pagine XIV + 1092, s.i.p.**

Fuorviato dalla sontuosa veste tipografica e dal formato monumentale, del resto adeguati alle aspettative dei superstiti cultori della materia, non-

ché a una collana che, come quella diretta da Walter Pedullà, si fregia del titolo complessivo 'Cento libri per mille anni', qualcuno potrebbe scambiare per una trattazione sistematica e tendenzialmente esaustiva *Teoria della letteratura*, l'antologia cui hanno messo mano Alfonso Berardinelli e Stefano Calabrese. Così non è, né avrebbe potuto essere, in un libro dal quale piuttosto si impara un modo indolore per congedarsi dal Novecento letterario. Ciò che infatti siamo abituati a chiamare teoria della letteratura, e che sentiamo così intrinseco al Novecento da aggiudicare il secolo alla teoria, secondo il nostro saggista preferito e il suo più giovane compagno d'avventura, ha sperperato e tradito, in un colpo solo e senza compensi apprezzabili, tutto quanto sapevamo della letteratura e la linea drammaticamente unitaria della nostra tradizione.

Mentre la sintetica ricostruzione critica di Stefano Calabrese, *L'estetica strutturalista, e dopo*, idealmente complementare all'introduzione di Berardinelli, si risolve in una specie di orazione funebre sull'indirizzo lungamente dominante della teoria letteraria novecentesca, è dall'introduzione appunto che viene sferrato un attacco micidiale contro ogni teoria, a partire dalla constatazione tanto pacifica e laterale quanto gravida di conseguenze che una «idea di letteratura è stata elaborata, nel corso di sette secoli, dalla letteratura italiana» e che bisogna «tenerne conto». Bastava porsi il problema e ecco dissolta l'illusione di aver superato definitivamente nella perfezione asettica di un sistema i dati sparsi e contraddittori di una tradizione illustre e di per sé antagonistica nei confronti delle sistemazioni teoriche. Se, quando ci occupiamo di letteratura, vogliamo continuare a riferirci alla stessa cosa, non possiamo prescindere dalla nozione che se n'è avuta durante i secoli e nemmeno dai pregiudizi, dalle banalità e dalle farneticazioni che non smette di partorire «un'inumana stupidità». Tanto più che ne siamo vittime consapevoli e rassegnate, ogni volta che accettiamo i valori attribuiti dai vari mercati e consolidati come che sia.

Che di teoria letteraria in senso proprio si possa parlare solo in tempi relativamente recenti e anzi, a essere rigorosi, non prima del Novecento, Berardinelli lo sa benissimo e Calabrese lo documenta efficacemente. Ma vale la pena di incorrere in un «anacronismo terminologico», pur di reagire al modernismo autistico dei teorici. L'antologia, che contiene ampi stralci e interi saggi di trentuno autori italiani, da Dante, Petrarca e Boccaccio, a Pasolini e Calvino, passando per Poliziano e Tasso, Leopardi e

Manzoni, Pascoli e Pirandello, delinea una non scontata ipotesi di continuità attraverso i secoli e rivendica una specificità italiana (Berardinelli esorta all'«autobiografia letteraria nazionale»), accanto alle altre tradizioni e contro il riduzionismo «transnazionale e sovranazionale» dell'esperanto teorico contemporaneo, «un codice terminologico e concettuale buono per tutti gli usi» o più semplicemente un «tritattutto».

Come dimostra la scelta, prevalentemente orientata su autori professionalmente dediti alla critica e alla teoria e comunque rigidamente esclusiva e disinteressata alle opere d'invenzione, anche se gli scrittori antologizzati si chiamano Boccaccio e Pirandello e hanno mirabilmente trasfuso in racconti le proprie idee letterarie, il recupero non riguarda la letteratura primaria, cioè i testi a partire dai quali soltanto sono legittime la critica e la teoria e che hanno molto da insegnare persino in questo campo. E nemmeno quello che hanno escogitato, in separata sede, i poeti e i narratori. Poiché infine non si tratta neppure di contrapporre la precocità degli antichi all'epigonismo dei moderni, il beneficiario dell'operazione è il patrimonio di riflessioni accumulato quando la letteratura non era così importante da meritare una teoria: meglio ancora, teorie locali, che non erano la poetica privata di questo o di quello, ma risultavano paradossalmente empiriche, con la loro parzialità e le loro ripetizioni, e empiricamente offrivano una traccia da seguire come un profumo. Di questo patrimonio, viene esaltata la organicità, preterintenzionale, relativa e inevitabile, per cui, a esempio, «il principio-Dante e il principio-Petrarca» sembrano contenere la gamma delle alternative praticabili, nuovamente individuate (Berardinelli muove ovviamente dallo schema illustrato da De Sanctis e ripreso da Contini) fuori della letteratura, o almeno in una marginalità rispetto al sapere letterario che si potrebbe anche chiamare scetticismo o *tout court* buon senso e significa estraneità nei riguardi dell'integralismo estetico moderno, cioè dell'ipotesi che tiene insieme ciò che è diverso per definizione.

Sarebbe divertente capovolgere la suggestiva rappresentazione del secondo Novecento prospettata da Berardinelli e spiegare la fortuna della teoria con un'aspirazione a orizzonti più vasti. Una parola in difesa della teoria, e persino del suo spirito sistematico, preferiamo però spenderla più direttamente. La troviamo anzi già spesa: nella bella introduzione e nei calzanti «cappelli» di Calabrese ai singoli autori antologizzati, che riescono brillantemente, con due «passi» diversi, a recensire la letteratura

italiana tutta intera, grazie all'assunzione di un punto di vista teorico; e, più sorprendentemente, nella lucida determinazione empirista che ispira a Berardinelli la più tenace difesa del molteplice, del particolare, dell'individuale, dell'irriducibile. Senza questa difesa e senza l'opzione addirittura intollerante per un approccio irriducibilmente empirico a qualsiasi realtà, alla teoria verrebbero a mancare fondamenti e giustificazioni. Il lavoro di Berardinelli, quello dei teorici più asfissianti e il nostro, hanno in comune questo, che a ben vedere consistono in una leale e strenua cooperazione, più forte di ogni contrasto e tesa a comprendere meglio la... letteratura. I puntini di reticenza (invece di sopprimerli, ora li introduciamo) sono un nodo al fazzoletto: per quanta importanza le venga accordata, la letteratura sta per, occupa sempre il posto di qualcos'altro, come non riesce a nient'altro. E noi ci domandiamo che cos'è.

Nicola Merola

Finito di stampare nel mese di marzo 2000
dalla Rubbettino Arti Grafiche
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, su *floppy disk* e in formato *Word per Windows* o *Word per Macintosh*, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia a:

Redazione di «**Filologia Antica e Moderna**» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL
87030 Arcavacata di Rende (CS) - tel. (0984) 49.31.28 - fax (0984) 49.31.63 - E-mail: fiusi@fil.unical.it

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo e data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette unciniate « »), annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non *ivi*), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette unciniate. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie " ". • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre []. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ' '. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.
carta/e = c./cc.
commento = comm.
confronta = cfr.
eccetera/et cetera = ecc.
edizione = ed.
frammento = fr.

in particolare = in part.
manoscritto/i = ms./mss.
nota/e = n./nn.
opera citata = *op. cit.* (corsivo)
pagina/e = p./pp.
paragrafo/i = §/§§
ristampa anastatica = rist. anast.

scilicet = *scil.*
seguente/i = s./ss.
sub voce = s. v.
supplemento = suppl.
traduzione italiana = trad. it.
verso/i = v./vv.
volume/volumi = vol./voll.

Esempi di riferimenti bibliografici

- A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, in Q. Orazio Flacco, *Tutte le opere*, traduzione, introduzione e note di E. Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1968, pp. XIV ss. (ora in A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993, pp. 7 ss.).
F. Zambon, *Introduzione* a A. Piero, *Un pianto nascosto, antologia poetica 1964-1983*, Torino 1986, p. XII.
F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, pref. di A. Palazzeschi, Milano 1983², p. 11.
A.M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris 1901², V, p. 944.
Cfr. G. Lanata (a cura di), *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, pp. 195 s.
Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris 1944.
C. Real de la Riva, *El «Libro de buen amor» de Juan Ruiz Arcipreste de Hita*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IX: *La littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIV^e et XV^e siècles*, a cura di W. Metteman, I, 4, Heidelberg 1985, pp. 59-90.
M. Finley, *The Use and Abuse of History*, London 1971, trad. it. *Uso ed abuso della storia*, Torino 1981, p. 109.
A. Palazzeschi, *Palazzo Mirena*, in *Lanterna* (1907), rist. anast. a cura di A. Dei, Parma 1987, p. 37.
cfr. *schol. Theocr.* XI 1-3b, p. 241 Wendel (= Page PMG 822)
cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38
Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.
E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «Rivista Storica Italiana» C (2), 1988, p. 378.
G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «L'Unità», 27 aprile 1992.
V.A. Sirago, *I Goti nelle Variae di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli 1986, p. 180.
C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 435.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.

