

Università degli Studi  
della Calabria

Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA  
ANTICA E MODERNA



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

*DIRETTORE*  
NICOLA MEROLA

*COMITATO DI REDAZIONE*

ADELE CONCOLINO, FRANCA ELA CONSOLINO, ROSARIO CONTARINO, ANTONIO DANIELE, MATILDE FERRARIO, NORA GALLI DE' PARATESI, FERNANDO GIOVIALE, FRANCESCO IOVINE, NICOLA MEROLA, ROSELLA MORRONE, NUCCIO ORDINE, CARMELO SALEMME, LUIGI TARTAGLIA, VITO TETI

*SEGRETERIA DI REDAZIONE*

MIMMA ADRIANI, PINA CONFORTI

*DIRETTORE RESPONSABILE*

NUCCIO ORDINE

FASCICOLO CURATO DA:

FRANCESCO IUSI, ROSELLA ORSIMARSI, TERESA VIAFORA

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviate alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università della Calabria, 87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

# *FILOLOGIA ANTICA E MODERNA*

*2, 1992*

**BRUNO GENTILI**

- p. 7 *RIFLESSIONI SU MITO E POESIA NELLA GRECIA ANTICA*

**ALESSANDRA ROMEO**

- p. 23 *EMOZIONE E PERSUASIONE NEL DE ORATORE*

**GIAN BIAGIO CONTE**

- p. 41 *LA RETORICA DELL'IMITAZIONE*

**PINA CONFORTI**

- p. 53 *FANTASIA E MARAVIGLIA IN UN CARTESIANO DEL XVII SECOLO*

**FRANCO BREVINI**

- p. 67 *I POETI DIALETTALI E LA QUESTIONE DEL REALISMO*

**CARLO MUSCETTA**  
p. 75 *ATTUALITÀ DI BELLI*

**ENZO C. SICILIANO**  
p. 81 *LETTURA DE L'ALLEGRIA*

**DANTE DELLA TERZA**  
p. 95 *ALLE ORIGINI DELLA RIVISTA «BELFAGOR»*

**MARGHERITA GANERI**  
p. 113 *JAMESON, IL POSTMODERNO E IL DECLINO DELLA STORIA*

## Bruno Gentili

### Riflessioni su mito e poesia nella Grecia antica

Il mito ebbe un ruolo fondamentale nel sistema sociale dei Greci: esso costituì il tessuto connettivo della loro cultura dall'epica alla lirica, al teatro drammatico del V secolo, alla storiografia, alla filosofia e infine all'arte figurativa, e sotto il profilo delle sue molteplici funzioni ai diversi livelli rituale, religioso, politico e antropologico, si configurò come un vasto repertorio comune di usi, costumi, comportamenti e valori. Ma che cosa fu realmente il mito? Invenzione o storia? Al di là delle molteplici interpretazioni che di esso diedero gli antichi e che tuttora propongono i moderni, si può dire che il mito è al tempo stesso verità e finzione, e il grado di finzione che esso comporta è in rapporto alla cultura e alle attese del pubblico cui era destinato. L'immaginario moderno ripensa inevitabilmente il mito greco lasciandosi alle spalle la sua dimensione religiosa e paradigmatica e quest'ultima, occorre precisare, non fu la dimensione peculiare del mito, ma *toutcourt* della visione globale che i Greci ebbero del loro passato e della loro storia.<sup>1</sup> Il senso della diversità e la consapevolezza della continuità, le due componenti fondamentali del pensiero storico, furono già nella poesia di Omero e di Esiodo un dato per così dire acquisito alla cultura greca nella concezione bipolare delle due grandi epoche del genere umano, quella degli eroi o semidei e quella degli uomini,<sup>2</sup> una periodizzazione secondo la quale il passato mitico, nonostante l'irrepetibilità inerente al suo carattere di realtà fattuale, doveva costituire il modello archetipico per il presente in comportamenti e atteggiamenti individuali e collettivi,

<sup>1</sup> Cfr. D. Musti, *Storia greca*, Roma-Bari 1989, pp. 12 s.

<sup>2</sup> Hom. *Il.* 12, 23; Hes. *Op.* 160; fr. 1; 204, 97 ss. Merk.-West. Cfr. K. Latte, *Die Anfänge der Griechischen Geschichtschreibung*, in *Histoire et historiens dans l'antiquité*, Entr. Hardt IV, Vandoeuvres-Genève 1956, pp. 1-37.

come in un perenne ritorno alla esemplare realtà delle origini. Uno schema mentale che pur riconoscendo la casualità e la diversità nel pensiero e nell'azione dell'uomo non sottolinea nell'avvenimento storico la sua specificità lineare e irripetibile, ma lo assume in categoria mitica, secondo una concezione ciclica che raffigura la storia dell'uomo nei suoi significati e nei suoi fini mediante il rapporto costante fra mondo mitico delle origini e storia attuale. Una polarizzazione che, come è noto, pur nella molteplicità degli indirizzi e delle tendenze, era destinata ad informare il pensiero storiografico greco per riproporsi poi con nuova evidenza nella storiografia romana. Certo non è opportuno in questa sede tornare sulla vecchia questione della concezione del tempo nella storiografia antica. È comunque indubbio che la netta contrapposizione fra concezione ciclica del tempo nel pensiero greco e concezione lineare propria della cultura giudaico-cristiana è ispirata a un rigido schematismo che non trova conferma nella complessità di atteggiamenti del pensiero antico. All'idea di «ritorno storico» s'associano talora anche idee relative al processo evolutivo e il concetto di «ritorno» non implica piena identità ma piuttosto esemplarità tra le vicende storiche. Dunque una doppia percezione del tempo, nella sua dimensione mitica di ritorno ad una *arché* e profano-lineare di un tempo irreversibile che va incontro alla morte, ovvero, come sottolinea con ragione Kurt Hübner,<sup>3</sup> il mondo mortale percorre sì il suo cammino irreversibile, ma in esso agiscono immutabili eventi originari; in sostanza «l'*arché* si ripete continuamente in quanto e per quanto diviene efficace nel tempo profano». Ma quest'idea antica della storia, al di là della dimensione mitico-sacrale dell'*arché*, non sembra rinascere oggi sotto altre spoglie nella «storia di lunga durata» di Fernand Braudel?

La nozione moderna di immaginario può essere legittimamente posta nel punto in cui l'universo simbolico non è più rappresentazione di un ordine oggettivo del mondo ma indica una costruzione fittizia esprimente una realtà soggettiva del tutto interiorizzata. È indubbio che il mito per i Greci stessi, soprattutto nella fase orale della loro cultura, non fu nulla di tutto questo. Certo l'*epos* narrativo di argomento mitico non faceva che rappresentare al suo pubblico con il massimo dell'efficacia figurativa situazioni ed eventi che l'uditorio non aveva mai vissuto in prima persona. Ma sarebbe erroneo sottovalutare la specificità storica della finzione mitica,<sup>4</sup> implicante un forte legame con il referente reale sia nel senso della storicità sia in quello della utilizzazione funzionale. Persino il racconto «falso» all'interno del mito, ad esempio la menzogna dissimulatrice di un eroe, assume i contorni di un discorso vero per il destinatario del racconto stesso, in quanto i referenti reali di cui è intessuto lo rendono simile al vero: è

<sup>3</sup> *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985, trad. it. *La verità del mito*, Milano 1990, pp. 155 ss.

<sup>4</sup> V. ad es. il saggio di M. Finley, *The World of Odysseus*, New York 1977, trad. it. *Il mondo di Odisseo*, Roma-Bari 1978.

ad un tempo finzione e verità. È il caso dell'episodio narrato nell'*Odissea* 19,162 ss.: quando Penelope chiede ad Odisseo, ospite sconosciuto, chi sia e donde venga, egli si finge un cretese che ebbe la ventura di incontrare Odisseo durante il viaggio che lo condusse a Troia. Ne descrive l'abbigliamento in termini che corrispondono puntualmente per Penelope al vero abbigliamento dell'eroe, per il pubblico all'abbigliamento tipico del tempo. Emblematico il particolare della fibbia, decorata con la scena di un cane che afferra un cerbiatto, una scena ben nota all'iconografia dello stile tardo geometrico. Odisseo, dunque, «nel parlare plasmava molte menzogne simili al vero» (v. 103). Si tratta del resto di un discorso persino ovvio, che ognuno può fare per altre epoche culturali: si pensi ad esempio alla pittura italiana del Rinascimento che narra le vicende del vecchio e del nuovo Testamento in un intreccio indissolubile di storia e di immaginazione, in una commistione di elementi anacronistici ed incoerenti che tuttavia non invalidano sul piano della ricezione la storicità del racconto. La percezione del mito come storia non è uno sviluppo tardo, come pensavano i seguaci della teoria evoluzionistica, fra i quali L. Lévy-Bruhl, condizionati dallo schema, fin troppo abusato, «dal mito al *logos*», poiché i miti degli eroi che nel periodo arcaico costituirono le linee portanti dell'epopea omerica, strutturati secondo criteri cronologici, furono per tutta l'antichità vera e propria storia. Con questo non si vuol dire che oggi si possa in assoluto fare storia sulla base dei poemi epici e in generale del mito, soltanto che non si può prescindere da tutto il materiale antropologico che essi ci forniscono. S'intende che il racconto mitico si organizza in una dimensione spazio-temporale che non è sempre coerente con il nostro modello di organizzazione degli eventi storici, ma questo tuttavia non esclude elementi di veridicità storica nel mito: ad esempio le vicende narrate da Pindaro nella 4 e nella 5 *Pitica* sulla fondazione di Cirene e la sua struttura urbanistica contengono elementi di sicura attendibilità storica. La presenza degli Antenoridi sul suolo cirenaico cui il poeta accenna nella 5 *Pitica* (vv. 83 ss.), che ha destato non poche perplessità, sembra ora trovare conferma nel dato archeologico, cioè nel rinvenimento in *loco* di materiale miceneo.<sup>5</sup> Appare dunque verisimile che dopo la guerra di Troia, alcuni discendenti del troiano Antenore siano approdati sul suolo libico alcuni secoli prima della fondazione della città.

Si suole dire che le storie sono racconti di fatti veri, mentre i miti sono racconti di cose false o travisamenti di cose vere. È vero invece che per i Greci anche i miti, al pari dei racconti storici, potevano essere sottoposti al giudizio di verità o falsità: questo o quel mito, questa o quella variante di uno stesso mito potevano assumere di volta in volta il valore di un enunciato verace o menzognero, in rapporto sia all'ideologia del

<sup>5</sup> Cfr. S. Stucchi, *Prime tracce tardo-minoiche a Cirene: i rapporti della Libia con il mondo egeo*, «Quad. Archeol. Libia» V, 1966, pp. 19-45; L. Bacchielli, *Contatti fra Libia e mondo egeo nell'età del Bronzo: una conferma*, *Rend. Accad. Lincei* 34, 1979, pp. 163-168; S. Stucchi, *Aspetti della precolonizzazione a Cirene*, in *Le origini dei Greci. Dori e mondo egeo*, a cura di D. Musti, Roma-Bari 1985, pp. 341-347.

singolo autore sia alle esigenze culturali e politiche dei diversi uditori destinatari del racconto, o anche alle precise richieste del committente. Già Esiodo sottolineava come le Muse sapessero «dire molte menzogne simili al vero», ma anche, quando volevano, «molte cose vere» (*Teogonia* 7), e il vero è, nella concezione greca arcaica, tutto ciò che si conserva nella memoria fedele e inalterata del passato.

Non altrimenti è da intendere la polemica di Senofane contro Omero ed Esiodo per la falsa rappresentazione degli dei in azioni riprovevoli o l'affermazione di Solone che i poeti «spesso mentiscono» (fr. 25 Gent.-Pr.). Ma proprio dal celebre carme simposiale di Senofane (fr. 1 Gent.-Pr.) emerge con chiarezza il carattere falso e menzognero (*plasmata ton proteron*, v. 22) di tutti quei miti del repertorio tradizionale ispirati alla violenza e alle lotte degli dei quali le contese con i Titani, i Giganti e i Centauri, tutti racconti non intonati alla norma del convito, che esige un'atmosfera lieta e serena, e per giunta non affatto giovevoli sotto il profilo paideutico in rapporto a un'immagine pia e riverente degli dei. In questa stessa prospettiva Pindaro discrimina, con il metro della sua concezione del divino e dell'eroico, tra miti veri e falsi, quando ricusa come falso il racconto delle carni di Pelope offerte agli dei invitati al banchetto di Tantalo (*Ol.* 1, 28 ss.), o quando respinge la figura di Odisseo ingannatore e fallace, contrapponendogli Aiace, la personificazione dell'eroe per eccellenza che non conosce la via dell'inganno (*Nem.* 7, 20-26; 8, 23-24). Tutti *mythoi*, come egli stesso li chiama esplicitamente soltanto in questi tre casi, cioè con una parola che non indica qualsiasi racconto *tout court*, poiché quest'ultimo è normalmente espresso con il termine *logos*, ma è intesa a designare specificamente il racconto falso sugli dei e sugli eroi concepito come paradigma negativo per l'azione umana in linea con i racconti mendaci, i *plasmata ton proteron* ricusati da Senofane.

Sviluppando questa stessa linea di pensiero,<sup>6</sup> più tardi Platone assumerà il mito (*mythos*) come un racconto di favole o leggende nettamente distinto dalla vera e propria ricerca sulle vicende del passato, quando afferma nel *Crizia* (110a) che in realtà i racconti leggendari, la *mythologia*, e l'indagine sul passato, la *anazetesis ton palaiôn*, sono attività connesse con il tempo libero, quando nella città si sia provveduto a tutto ciò che è necessario ai bisogni della vita. Come si vede, l'enunciato sembra additare ormai due differenti tipi di narrazione, l'una per così dire «mitica» nella accezione moderna del termine, l'altra più specificamente storica.<sup>7</sup> Ma quale è il suo atteggiamento nell'accettare il mito come funzionale all'educazione dei giovani (*Resp.*

<sup>6</sup> Cfr. ora su questo G. Cerri, *Analisi psico-sociale del mito e della poesia nella Repubblica di Platone: una pagina troppo spesso fraintesa* (Plat. *Resp.* II, 376c4 - 111, 392c6. Cfr. Xenoph. fr. 1, 19-24), in *Poetica e politica fra Platone ed Aristotele* Atti del Convegno, Napoli, 7-8 maggio 1987, a cura di E. Flores, «A.I.O.N. Sez. filol. - lett.» VI 1984, pp. 65-96.

<sup>7</sup> Sull'argomento si veda M. Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris 1981, trad. it. *L'invenzione della mitologia*, Torino 1983.



2, 376d ss.) dal momento che egli ammette esplicitamente che è difficile trovare una forma di educazione migliore di quella impartita dagli uomini del passato, di una prassi educativa fondata sull'apprendimento di miti attraverso le esecuzioni rapsodiche dell'*epos* omerico? Un tipo di poesia che egli rifiuta in blocco (*Resp.* 10, 607a) nell'ambito del suo sistema culturale perché futile e dannosa all'educazione del cittadino. Solo il canto di lode per la virtù di un uomo illustre, l'encomio, o l'inno di invocazione agli dei potevano avere una loro funzione paideutica, complementare a quella della filosofia: entrambi forme di poesia senza mito e appunto per questo esenti dai pericoli insiti nell'edonismo della mimesi.<sup>8</sup> Si direbbe che ancora una volta la riflessione platonica mostri le sue aporie e la sua ambiguità, se altrove (*Resp.* 2, 377a5 ss.) egli è disposto ad ammettere, sulla linea di Senofane, che il mito pur essendo una somma di menzogne, ha tuttavia in sé qualcosa di vero e ci si può servire di esso per l'istruzione dei giovani. In realtà Platone è perfettamente coerente dal suo punto di vista: è vero che egli respinge i contenuti mitici tradizionali che erano oggetto della poesia perché insediano nell'animo di chi ascolta per così dire «una cattiva costituzione, compiacendone la parte insensata, che è incapace di discernere il più e il meno, e giudica ora grandi ora piccole le medesime cose, creando fantasmi, ed è molto distante dal vero» (*Resp.* 10, 605c). Ma l'elemento di vero che egli ravvisa nel mito, la verità del mito, è la sua efficacia comunicativa, il suo potere di seduzione e di persuasione, che è quanto dire la forma narrativa che dovrà assumere il suo discorso razionale. Un mito depurato dalle effimere e fallaci invenzioni degli antichi e volto a contenere i nuovi valori dello Stato: dunque mito come metalinguaggio appropriato a un contenuto nuovo, come travestimento seduttivo della riflessione filosofica.

Di conseguenza la dottrina paideutica (*Resp.* 2, 376d11 ss.) e in generale la teoria dello Stato (ex. gr. *Resp.* 6, 501e8; *Leg.* 6, 752a2) divengono una nuova vera mitologia, quella platonica, nel senso che sono di fatto esposte, come egli stesso dice (cfr. *Resp.* 2, 376d11 ss.), alla maniera di chi immagina un racconto favoloso. Di qui l'invenzione di suoi propri miti atti a illustrare paradigmaticamente i vari aspetti della sua complessa filosofia, quale il racconto (*mythos*) sull'immortalità dell'anima che conchiude la sua opera sullo Stato (*Resp.* 10, 608c ss., spec. 621b-c) e consente all'uomo di preservare l'anima da ogni impurità quando varcherà felicemente il fiume Lete. Perciò proprio quel mito che con tutte le forze egli ha bandito dalla sua idea dello Stato è recuperato o, per dirla con le sue stesse parole, «è salvato dall'oblio e non è andato perduto» (*Resp.* 10, 621b-c).

Quanto si è sinora detto aderisce perfettamente all'idea che Aristotele ha del mito: se nella *Poetica* egli si limita a definire con *mythos* la *fabula* ovvero l'intreccio di

<sup>8</sup> Per una analisi approfondita del problema v. B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1989<sup>2</sup>, pp. 50 ss.

un'opera di teatro, tuttavia ne sottolinea al tempo stesso il carattere universale e l'elemento di verisimiglianza che ogni episodio mitico in sé comporta, nel senso che esso può sia nel presente sia nel futuro riproporsi nella realtà di ogni giorno (1451a ss.). Ma particolarmente emblematica in rapporto a Platone è l'osservazione sul potere paradigmatico del mito quando nella *Metafisica* (12, 1074b) riconosce al racconto mitico una precisa utilità sociale sia sul piano del costume sia su quello della comunicazione con esplicito riferimento alla sua potenziale capacità di coinvolgimento emotivo e di persuasione. In termini analoghi, nei *Problemata* (18, 916b26 ss.) è esaminato il valore esemplare e paideutico del racconto mitico sino al punto di risultare molto più efficace di un discorso teorico-dimostrativo (*enthymema*). In conclusione Aristotele, al pari di Platone, di là da ogni accezione che ne limiti il senso a quello di diceria o di affermazione non dimostrabile ammette la coerenza sostanziale almeno di alcuni miti come il caso che egli cita nel *De mundo* (401b14 ss.) del mito delle Moire che filano il destino degli uomini: un mito narrato non senza un criterio preciso perché in realtà questi esseri non sono altro che la divinità e non è casuale il riferimento esplicito a Platone e precisamente al racconto dei destini avuti in visione da Er (*Resp.* 10, 617c).

A questo punto è indubbio che il tratto distintivo del mito, oltre che nei contenuti e nella struttura del racconto considerato in se stesso, risiede soprattutto nella funzione cui è destinato nell'ambito della vita sociale.<sup>9</sup> Un aspetto quest'ultimo che è stato negato, soprattutto per Pindaro, nella perentoria affermazione che il mito non svolge alcuna funzione sociale perché privo di un vero e proprio messaggio di valori; esso stabilirebbe soltanto una illocuzione di elogio nella quale il poeta occupa una posizione dominante, rivolgendosi all'uditorio come dall'alto di un piedistallo, e può proprio per questo onorare il vincitore e innalzarlo fino a lui. Pindaro in sostanza farebbe sfoggio di miti completamente svincolati dall'occasione e dal laudando, per affermare la sua superiorità su un pubblico stupito e credulo.<sup>10</sup> Ma una lettura attenta di Pindaro e in

<sup>9</sup> Su questa stessa linea si pone W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-London 1979, trad. it. *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari 1987.

<sup>10</sup> Questa la tesi di P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris 1983, trad. it. *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna 1986, pp. 29 s., sostenuta con argomenti talora speciosi quali ad esempio l'atteggiamento snobistico di Pindaro nei riguardi del suo uditorio. Pur volendo concedere che in realtà il poeta non di rado si compiaccia della propria perizia nel trattare il mito, ciò tuttavia non esclude la presenza di un qualsiasi messaggio paradigmatico del racconto mitico. Di qui l'invito del Veyne a leggere il passo del *Liside* di Platone (205c d) che ne costituirebbe una conferma e che a suo giudizio dovrebbe «essere posto in epigrafe a ogni edizione di Pindaro» (p. 40 n. 7). Io che sto preparando proprio l'edizione delle *Pitiche* mi guarderei bene dal seguire il suo suggerimento. In realtà l'episodio del *Liside* costituisce un esempio tipico del serio comico nel dialogo platonico. Il poeta giovincello Ippotale, fiero dei suoi antenati, era solito comporre encomi per essi sino al punto da esaltarne nel canto la discendenza da Eracle e destare così, con le sue «frottole», l'ilarità della sua cerchia di amici, frequentatori del ginnasio. Assumere questo passo a emblema della poesia pindarica è davvero molto curioso.

generale della lirica corale porta a conclusioni totalmente diverse. Proprio sotto il profilo della funzione la lirica corale trasmetteva un messaggio mitico destinato a celebrare attraverso il racconto di vicende eroiche la famiglia di un committente o la storia remota di una comunità. Sul tessuto che la tradizione epica o tradizioni orali di miti locali gli offrivano, il poeta corale costruiva il suo discorso scegliendo di volta in volta l'episodio più appropriato alla cerimonia cui era destinato il canto, istituendo così un nesso tra il racconto e la persona o città o divinità da celebrare. Un nesso che doveva apparire perspicuo perché il mito assumesse un valore paradigmatico per l'uditorio. In questo processo di selezione e di adattamento, il poeta reinterpretava il mito ponendo in più vivida luce l'impresa eroica più rispondente all'occasione, e omettendo l'episodio che la convenienza pratica suggeriva di tacere. Anche in quei rari casi nei quali l'episodio mitico sembra del tutto estraneo al committente e al suo luogo di origine, come per esempio nella *Pitica* 10 di Pindaro per Ippóclea di Tessaglia la vicenda di Perseo nel paese degli Iperborei durante la sua spedizione contro la Gorgone, a un'indagine più sottile il nesso diviene perspicuo: non solo perché Perseo fu nella genealogia mitica un antenato di Eracle e gli Alevadi si ritenevano discendenti degli Eraclidi, ma soprattutto perché l'eroe stesso aveva dimorato in Tessaglia quando, per partecipare ai giochi in onore del padre di Teutamide re di Larissa, casualmente colpì il nonno Acrisio lanciando il disco e lo uccise. Un trattamento del mito perfettamente analogo a quello dell'*Olimpica* 13 per Senofonte Corinzio che narra l'impresa di Bellerofonte, simbolo eroico dell'aristocrazia cittadina. Egli si distinse per il genio dell'invenzione, l'addomesticamento del cavallo Pegaso; le altre imprese dell'eroe sono appena menzionate, non interessavano all'uditorio corinzio, ed è espressamente taciuta la sua fine (v. 91) perché l'opportunità suggeriva di tralasciare un episodio che non sarebbe stato gradito all'uditorio: Bellerofonte muore per aver troppo osato aspirando alla vita immortale. La sua azione empia fu causa della sua rovina. Ma nell'*Istmica* 7 (v. 44) che celebra la vittoria di un atleta tebano, la fine di Bellerofonte sarà additata come monito perenne a non cercare una gioia temeraria varcando i limiti umani imposti dagli dei.

Il mondo eroico e divino che anima il racconto negli *Epinici* di Pindaro è ovviamente un mondo di valori. Si potrebbe obiettare che dei ed eroi onorano i valori al pari degli uomini,<sup>11</sup> un'obiezione che vorrebbe in apparenza disconoscere il carattere paradigmatico ed esemplare del mito. Ma il mondo eroico e divino è comunque portatore di valori superiori a quelli umani, di «supervalori», perché tali li ritenevano i Greci che credevano ai loro dei e ai loro miti. Basterebbe a provarlo l'enunciato messo in bocca al coro nell'*Elettra* di Euripide, che segue immediatamente il racconto del funesto banchetto di Tieste che divora le carni dei figli imbanditegli dal fratello Atreo:

---

<sup>11</sup> Veyne, *op. cit.*, p. 40 n. 7.

«i miti (μῦθοι) che atterriscono gli uomini giovane (κέρδος) al culto degli dei» (vv. 743 s.). Una esplicita formulazione che dimostra non solo il persistente atteggiamento di credenza nei miti ma anche l'efficacia paradigmatica dei miti negativi che incutendo timore negli uomini li rendono più inclini al rispetto e alla venerazione dei numi. Proprio sul piano dei valori conformemente al ritratto tracciato da uno dei maggiori storici della religione greca, Angelo Brelich,<sup>12</sup> la coesistenza di episodi degni e indegni, di azioni pie ed empie, fu il dato proprio e qualificante della concezione greca dell'eroe. Il duplice aspetto degli eroi pindarici, di luci e di ombre, è una chiave di lettura per comprendere l'atteggiamento più appropriato all'occasione dell'ode, in rapporto alla quale esso mostra il bello da imitare e il turpe da respingere nell'azione umana, e il turpe coincide con la dismisura, con la non osservanza del momento opportuno (*kairòs*).

Ma anche la «Verità» al pari del dossier biografico dell'eroe ha nell'ideologia di Pindaro un duplice volto: coesistono in essa il bene e il male, il brutto e il bello, il giusto e l'ingiusto, il pio e l'empio, essa rivela a un tempo la valentia dell'uomo e la sua non giusta e tracotante violenza.

Nella quinta *Nemea* (v. 16) per Pitea d'Egina, Pindaro esclama che «non sempre giova alla verità mostrare il suo volto». E allora «il silenzio è l'avviso più saggio». Quando la vicenda degli Eacidi lo avrebbe portato a ricordare un episodio offensivo, l'uccisione del fratellastro Foco da parte di Peleo e Telamone, egli afferma (v. 14): «ho pudore di narrare un fatto grave, arrischiato in maniera non giusta», e rinuncia a narrare un episodio che avrebbe offeso l'uditorio egineta.

Così l'ammonimento rivolto a Ierone nella *Pitica* 3, 80 ss. di nascondere i mali e mostrare solo il bello e il bene che si possiede, oltre che una norma di vita è anche una norma del poetare. Ma la verità negativa anch'essa svolge una funzione di esemplarità etica quando lo consentano le esigenze dell'uditorio, come dimostra il diverso trattamento della fine di Bellerofonte nell'*Olimpica* 13 e nell'*Istmica* 7.

A differenza del poeta corale l'autore di una tragedia non era legato alle richieste e al condizionamento di un committente privato. Essendo meno vincolante il legame con il committente collettivo, ossia la città (Atene), egli godeva di una maggiore libertà nella scelta del mito che costituiva la trama del racconto. Si intende che nel processo di selezione potevano intervenire motivazioni connesse con la vita sociale e politica della città, e anche il confronto diretto con altri autori drammatici che avevano prima trattato sulla stessa scena lo stesso tema: un dibattito critico nel quale era coinvolto il pubblico dell'intera comunità. Di qui le molteplici risemantizzazioni che il poeta tragico introduce riprendendo miti già noti. Queste variazioni costituivano il preminente elemento di attesa per il pubblico che ancora conosceva almeno nei suoi tratti essenziali

<sup>12</sup> *Gli eroi greci. Un problema storico religioso*, Roma 1958.

la vicenda mitica, perché più tardi, come sappiamo da Aristotele (*Poet.* 1451b25 s.), i miti tradizionali erano ormai noti solo a un ristretto pubblico.

Ma quale era il rapporto tra mito e attualità, tra tempo mitico e tempo presente nella rappresentazione tragica? Si può dire che la tragedia riattualizza una storia mitica nella quale sono messe in discussione le azioni dell'eroe attraverso un ambiguo sistema di valori che rinvia implicitamente dalle forme del passato mitico alle istituzioni della città e viceversa. Ora quali sono gli strumenti più idonei per reperire gli indizi di questa interpretazione tra il sistema di valori della città e le forme di vita del suo antico passato? Nella lirica corale, particolarmente nell'epinico, l'attualità o il referente reale occupa uno spazio ben preciso nella struttura del carne e il suo rapporto con il mito è quasi sempre perspicuo. Ma l'interpretazione di una tragedia è da questo punto di vista un'operazione più difficile e complessa perché deve tener conto delle sottili mediazioni attraverso cui si realizza il messaggio drammatico.

Lo illustrano con chiarezza, per limitarci solo ad alcuni esempi, i versi iniziali dell'*Edipo re* di Sofocle nei quali è rappresentato il flagello della peste che isterilisce uomini, piante e animali; il termine con il quale è denominata la malattia è λοιμός, raffigurata come la divinità della febbre (ὁ πυρφόρος θεός, v. 27). Ora, perché la peste è designata come malattia del fuoco? Tucidide, nella celebre descrizione della peste di Atene (2, 49), individua nel violento bruciore interno dei corpi il sintomo del male. I termini che egli usa sono appunto λοιμός per designare la malattia e κάτω, καῦμα con riferimento all'ardente fuoco che inaridisce il corpo. Chi potrebbe negare nei versi della tragedia sofoclea un'implicita allusione all'epidemia che esplose in Atene nel 430 a.C. di cui il pubblico degli Ateniesi conservava ancora un vivido ricordo? Ma la peste dell'*Edipo re* non è un'epidemia ordinaria. Nell'ampia portata della sua violenza funesta provocata nella città di Tebe dall'orrendo crimine del parricidio e dell'incesto, essa si differenzia dalla peste di Atene che aveva colpito solo gli uomini e gli animali domestici, configurandosi come un flagello mitico che si abbatte sull'intera natura, animale e vegetale. Come si vede, la trasposizione sul piano mitico di un evento attuale assume i contorni di un fenomeno universale, e l'attualità diviene così essa stessa paradigma nel momento in cui assume a una dimensione mitica.

E ancora, proprio nell'*Edipo re*, un caso esemplare che investe il rapporto tra mito e attualità e tra mito e storia è la frequente occorrenza delle parole «tiranno-tirannide» (14 casi) designanti Edipo e il suo potere, che conservano nel corso del dramma l'ambivalenza semantica connaturata, come si è visto, alla storia dei due termini sia sul piano del dibattito teorico sia su quello della denominazione socio-politica. Il carattere ambiguo della parola risulta dal confronto diretto fra Edipo-Tiresia ed Edipo-Creonte. Se per Edipo la tirannide è un'arte che supera ogni altra arte perché dà prosperità e ricchezza e desta invidia (vv. 280 ss.; cfr. v. 541), un'idea del resto che ha un precedente immediato in Simonide, quando indica nella tirannide una delle più

appetibili condizioni umane (fr. 584 Page), nel pensiero di Creonte (vv. 514, 588, 592) essa diviene una condizione umana che ogni persona assennata non sarebbe disposta ad accettare. E infine, ancor più negativa l'accezione di «tirannide» nelle parole del coro che qualunque cittadino ateniese dell'età di Sofocle avrebbe senz'altro condiviso: «la superbia genera il tiranno e, dopo essersi saziata invano di ogni cosa non appropriata né utile, salita sulla più alta cima, precipita in un abisso di mali dal quale non è più possibile risalire» (vv. 873 ss.).

Nella elaborazione operata dalla poesia tragica il mito offre molteplici motivi di riflessione; ponendo in crisi il proprio passato mitico la società prende atto dei suoi problemi sociali e dei valori etici della città proprio attraverso la molteplicità dei punti di vista e degli interessi contrastanti di cui sono portatori i personaggi che agiscono sulla scena. Ne rappresenta un caso emblematico la leggenda degli Atridi che trovò la sua forma definitiva nell'*Oresteia* di Eschilo e ulteriori elaborazioni nel teatro di Sofocle e di Euripide. Il problema sul quale si impernia l'azione tragica è quello della "giustizia" che nella leggenda, come è noto, si attua nella forma della vendetta di sangue, come efficacemente afferma Elettra rivolgendosi alla madre nell'omonima tragedia di Euripide (vv. 1093 ss.): «Se all'eccidio si risponde con l'eccidio secondo giustizia, io e Oreste tuo figlio ti uccideremo per vendicare il padre». Ma proprio nell'affinità del tema emergono con evidenza le differenti impostazioni del dramma nei tre poeti tragici. La vendetta richiesta da Agamennone, ucciso con l'inganno da Clitennestra ed Egisto, è nelle *Coefore* ordinata dal dio Apollo; di conseguenza ha il carattere di un dovere sacro cui non si può sfuggire: Oreste esegue l'ordine del dio Apollo e non può che essere innocente perché il dio non può ordinare il male ed essere contaminato da una colpa. Non così Sofocle, che nell'*Elettra* incentra la responsabilità della vendetta di sangue sui singoli protagonisti dell'azione. Oreste non ha dubbi né rimorsi, e uccide la madre con fredda determinazione, non più sollecitato unicamente, come in Eschilo, dal decisivo intervento divino. Le parole del coro quando vede apparire gli uccisori «eccoli, sono qui: la mano gronda / di sangue offerto ad Ares, / né posso biasimarli» (vv. 1419 ss.), riflettono l'impotenza dell'uomo a giudicare una situazione insolubile, che è quanto dire una situazione tragica. Le donne del coro non sono in grado, come un qualunque cittadino della *polis* né di approvare il delitto, né di biasimarlo. Il giudizio morale resta ineffabile, nel senso che non esiste più una norma oggettiva di giudizio sulle azioni umane: ogni personaggio agisce in nome di una propria *dike* o giustizia retributiva, in nome di un codice di onore che riscatta il sangue con il sangue. Un codice di comportamento che viene problematizzato attraverso una moltiplicazione di punti di vista come accade nel violento dibattito tra Elettra e Clitennestra nel quale esplose l'urto tra due opposte istanze pure operanti nell'ambito di una comune concezione della giustizia. Clitennestra ha ucciso Agamennone per vendicare la morte della figlia Ifigenia, Elettra a sua volta odia la madre sino al punto di

desiderarne la morte per vendicare l'uccisione del padre. Di qui l'insanabile aporia, rilevata dalla critica, poiché Elettra in un certo senso elude gli argomenti della madre nella sua volontà di vendetta appellandosi a quella stessa legge del taglione che ha armato la mano di Clitennestra. Un'aporia più apparente che reale perché diverso è il punto di vista da cui nasce l'instinguibile odio di Elettra verso la madre, che ha osato offendere il letto coniugale, proprio quel letto nel quale fu generata, unendosi all'uomo, Egisto, che fu complice nel delitto. Un malvagio, un ignobile che con le sue lusinghe travolse nell'amore Clitennestra per impadronirsi del potere regale. Sembra proprio che nelle sue argomentazioni Elettra tenda, se non ad annullare, certo a sminuire la colpa di Agamennone, attribuendo la responsabilità del sacrificio di Ifigenia all'ira della dea Artemide, offesa dall'arroganza del re che si vantava di aver ucciso un cervo nel bosco a lei sacro (vv. 560 ss.). Un episodio che Eschilo non aveva neppure fugacemente menzionato nell'*Agamennone*, per porre in rilievo il tragico dilemma del re ad Aulide e la sua responsabilità del sacrificio di Ifigenia.<sup>13</sup>

In tal modo l'esito della vicenda degli Atridi sembra arricchirsi di una più complessa psicologia, proprio nelle nuove motivazioni che muovono all'azione la protagonista e nella sua indole inflessibile e spietata. Nella disputa con la sorella Crisotemi si ripete quello stesso gioco delle parti che pone a confronto le opposte ragioni di Elettra e Clitennestra: l'una difende la vendetta che il senso dell'onore esige, l'altra, quella di Crisotemi, mette in discussione la pervicace ostinazione della sorella quando, pur comprendendone le ragioni, replica che quel tipo di giustizia può condurre alla rovina. Un'affermazione fortemente polemica che denuncia la crisi già in atto di quella norma arcaica che per ristabilire la giustizia oppone la violenza alla violenza.

Ma quale è la legge di giustizia che Oreste invoca prima di compiere l'atto conclusivo del dramma, l'uccisione di Egisto il malfattore, l'usurpatore del trono? È la giustizia che esige di eliminare chi non rispetta la legge della città, tentando azioni che ne sovvertono l'ordine stabilito.

Con l'*Elettra* di Euripide si giunge ad una esplicita denuncia della stoltezza dell'oracolo di Apollo che impone a Oreste il matricidio: una impresa funesta che egli accetta suo malgrado, non riuscendo più a comprendere in che cosa consista la *dike* implicita nel vaticinio (vv. 966 ss.).

Si ripropone qui quella stessa polemica riguardo alle azioni degli dei, già osservata in Senofane, e nella quale il mito è assunto in una visione per così dire meno religiosa, più «laica», nel senso che tende a prendere le distanze dalla dimensione del

---

<sup>13</sup> Cfr. E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon II*, Oxford 1950, p. 99; di diverso avviso D. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957, pp. XXIII ss.

sacro, cioè quella dimensione che Rudolph Otto,<sup>14</sup> in un noto saggio del 1917, ha descritto come esperienza del «numinoso», ribadita ora da Kurt Hübner,<sup>15</sup> ovvero un'esperienza che in ogni manifestazione sia della natura sia della «psicologia» umana percepisce la presenza e l'azione di un dio.<sup>16</sup> In sostanza «l'uomo portava già con sé la fede in un dio identificabile, che aveva un nome»,<sup>17</sup> come scrive il Wilamowitz, il quale narra di aver avuto egli stesso, durante un suo viaggio in Grecia, l'epifania di Pan quando cavalcando in Arcadia «apparve, sopra il suo capo, tra le fronde di un albero, uno strano caprone che guardava immobile, sotto di sé, cavallo e cavaliere». <sup>18</sup> Un curioso viaggio turistico che ha avuto un notevole peso nella storia della storiografia se da esso nacque la convinzione, purtroppo dura a morire, della inattendibilità dell'opera di Pausania.<sup>19</sup>

Questa esperienza epifanica del mito fu vissuta non oltre l'età classica almeno nell'ambito di una ristretta *élite* di intellettuali, all'interno della quale si accrebbe sempre più la tendenza a razionalizzare e analizzare criticamente i miti. E tuttavia il lento processo di desacralizzazione, porterà il mito, con il suo patrimonio di metafore e di strutture archetipiche, a trasformarsi in «letteratura» e a svolgere la funzione sociale di fornire una visione immaginaria della condizione umana. Proprio il venir meno del suo stretto rapporto con il culto e con la fede, che è quanto dire dei suoi elementi culturali specifici, ha consentito al mito di rinascere nell'invenzione letteraria non più come espressione di una esperienza divina ma come rappresentazione della condizione esistenziale dell'uomo con tutta la validità e l'autorità che gli sono proprie. Una funzione che Marguerite Yourcenar ha con molta efficacia espresso nel saggio introduttivo alla sua *Elettra*, nel quale spiega le ragioni della sua scelta tematica e formale: «compresi presto che conveniva approfittare una volta di più del credito inesauribile che ci offre il dramma greco, di questa specie di straordinario assegno in bianco sul quale ogni poeta a turno può permettersi di scrivere la cifra che preferisce». <sup>20</sup>

<sup>14</sup> *Das Heilige über das Irrationale in der Idee des göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, s.l. 1917.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, pp. 76 ss.

<sup>16</sup> U. von Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen* I, Darmstadt 1959<sup>3</sup>, p. 17; B. Gentili, *op. cit.*, pp. 110 ss.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

<sup>19</sup> Su questo v. Pausania. *Guida della Grecia I. L'Attica*, a cura di L. Beschi e D. Musti, Milano 1982, pp. XXXI ss., spec. pp. XL ss. e C. Habicht, *Pausanias und seine «Beschreibung Griechenlands»*, München 1985, pp. 169 ss.

<sup>20</sup> M. Yourcenar, *Théâtre* II, Paris 1971, trad. it. *Il teatro*, Milano 1988, p. 184.



In virtù del processo ora illustrato si può dire con Northrop Frye<sup>21</sup> che «le forme tipiche del mito divengono le convenzioni e i generi della letteratura, ed è solo quando le convenzioni e i generi sono riconosciuti come caratteri essenziali della forma letteraria che il rapporto fra la letteratura e il mito si impone come tale».

Questa evoluzione apre la via a tutta la speculazione psicologica e poi psicanalitica dei miti greci nell'età moderna. Quella psicologica, che ha già in un certo modo i suoi precedenti nella tradizione antica, e precisamente nell'interpretazione allegorica ed evemeristica (dal filosofo greco Evemero del 300 a.C. circa), si afferma nel pensiero di F. Nietzsche<sup>22</sup> come polarità dialettica tra le due forze primigenie dell'apollineo e del dionisiaco - l'uno inteso come sublimazione dell'esigenza psicologica del *kosmos*, dell'armonia e dell'ordine, l'altro come manifestazione vitalistica della volontà di potenza - e poi nella «appercezione mitologica» di Wilhelm Wundt<sup>23</sup> che vede negli oggetti mitici la proiezione di tutte le emozioni e i sentimenti individuali e nel mito, preso nella sua globalità, una creazione della fantasia popolare o, come si suole oggi dire, dell'immaginario collettivo.

La lettura psicanalitica invece nasce, come è noto, con la sperimentazione clinica messa in atto da S. Freud e insieme dalla concomitante indagine da lui eseguita sul patrimonio mitico greco e in particolare nel mito di Edipo nella celebre versione dell'*Edipo re* di Sofocle.<sup>24</sup> Nel rapporto inconsapevolmente incestuoso tra Edipo e la madre Giocasta egli ravvisa la rappresentazione esemplare di una pulsione inconscia universale, ovvero il desiderio di tutti i figli di uccidere il padre per gelosia della madre, e di unirsi sessualmente con lei. Di qui la formulazione del complesso di Edipo come «complesso nucleare della nevrosi».<sup>25</sup> Dunque l'Edipo sofocleo confermava per Freud l'evidenza di una evoluzione della libido infantile, un elemento questo, fondamentale e fertile di ulteriori sviluppi non solo nella clinica psicanalitica ma anche nell'approccio psicanalitico al mito da parte dei seguaci di Freud per i quali il modello edipico diventa la chiave interpretativa di tutte le vicende divine ed eroiche. Così ad esempio, per

<sup>21</sup> *Littérature et mythe*, «Poétique», VIII 1971, p. 497.

<sup>22</sup> Die Geburt der Tragödie, trad. it. *La nascita della tragedia*, in *La polemica sull'arte tragica*, a cura di F. Serpa, Firenze 1972, *passim*.

<sup>23</sup> *Mythus und Religion*, in *Volkerpsychologie II*, Leipzig 1909, pp. 580 e 592 ss.

<sup>24</sup> *Die Traumdeutung*, Wien 1945, pp. 182 s., trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere III*, Torino 1967; *Totem und Tabu*, Frankfurt a.M. 1961, pp. 171 s. trad. it. *Totem e Tabu*, in *Opere VII*, Torino 1967; *Das Unheimliche*, 1919, in *Ges. Werke XII*.

<sup>25</sup> Cfr. F. Manieri, Edipo: un sogno. La matrice d'una ipotesi strutturale della Personalità, in *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale Urbino 15-19 novembre 1982, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma 1986, p. 173.

referirci al recente saggio di Richard Caldwell,<sup>26</sup> temi edipici sarebbero presenti in tutti i racconti eroici, dove il triangolo edipico padre-madre-figlio si incarnerebbe rispettivamente nelle figure del giovane eroe come figlio, della donna ambita e temuta, che sostituisce la figura materna, e dell'uomo antagonista dell'eroe, sostituito della figura paterna. Emblematico il caso di Bellerofonte, l'eroe corinzio che dominato dall'ansia di impotenza, dapprima rifiuta Stenebea, la moglie di Preto e poi, dopo aver superato celebri prove di coraggio (l'uccisione della Chimera e la lotta contro le Amazzoni), e quindi, in termini psicanalitici, avendo conseguito la consapevolezza della propria virilità, si unisce con la sorella di Stenebea<sup>27</sup> e in tal modo risolve il suo «complesso edipico».

È indubbio che questo tipo di analisi, pur presentando aspetti suggestivi, presta anche il fianco a valide obiezioni di ordine storico, perché prescinde da tutti i referenti antropologici specifici della cultura greca ovvero, come ha osservato Jean Pierre Vernant,<sup>28</sup> l'indagine freudiana tende a motivare la propria interpretazione partendo da un vissuto inconscio che non è storicamente situato e il senso che si attribuisce ad esso viene proiettato sul mito indipendentemente dal suo contesto socio-culturale; così, per addurre proprio l'esempio dell'*Edipo re* di Sofocle, l'eroe è in quel caso specifico un «Edipo senza complesso». Ciò non toglie che l'interpretazione psicanalitica possa enucleare, con i metodi che le sono propri, aspetti che, seguendo altri percorsi, l'antropologia contemporanea ha evidenziato. Così, l'ansia d'impotenza del maschio che la psicanalisi desume dalla frequente presenza di mostri femminili che nei racconti mitici di volta in volta affrontano l'eroe, trova conferma nella cultura fallocratica dei Greci, almeno in alcune fasi della loro storia.<sup>29</sup> Ma altre vie di indagine moderna sul mito meritano ancora attenzione, soprattutto quella di Carl Gustav Jung<sup>30</sup> per il quale il mito rifletterebbe strutture e modelli fondamentali della vita psichica dell'uomo, immagini originarie o archetipi ricorrenti in molteplici forme e figure nella cultura, nell'arte e in ogni epoca, archetipi che, presenti nell'inconscio collettivo, riemergono nei

<sup>26</sup> *The Psychoanalytic Interpretation of Greek Myth*, in *Approaches to Greek Myth*, a cura di L. Edmunds, Baltimore-London 1990, pp. 344 ss.

<sup>27</sup> Cfr. Hygin. *Fab.* 57 Rose.

<sup>28</sup> «Oedipe» sans complexe, in J.P. Vernant-P. Vidal Naquet, in *Mythe et tragedie en Grèce ancienne*, Paris 1972, pp. 78 ss.

<sup>29</sup> Cfr. Caldwell, cit. pp. 363 ss.; per gli aspetti di «fallocrazia» nella cultura greca e la funzione di «centro» ideologico assolta dalla figura maschile vedi ora le ricerche di E.C. Keuls, *The Reign of the Phallus*, New York 1985, trad. it. *Il regno della fallocrazia*, Milano 1988 e M.M. Sassi, *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Torino 1988.

<sup>30</sup> Cfr. p. es. *Symbole der Wandlung, Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, Bewusstes und Unbewusstes, Beiträge zur Psychologie*, trad. it. in *Opere*, Torino 1978.

sogni come nei miti. Soprattutto attraverso il metodo jungiano il mito svela la sua perenne fecondità simbolica in maniera pressoché analoga a quella additata da Frye.

Io credo che, nonostante i limiti che inevitabilmente comporta l'analisi psicanalitica, come del resto ogni altra forma di analisi indirizzata in senso univoco, il dato da cui non si può prescindere è l'importanza del sogno che sia l'interpretazione freudiana sia quella jungiana hanno enfatizzato. Proprio in questo ambito particolare la cultura greca sin dall'età omerica ha dato largo spazio all'esperienza onirica,<sup>31</sup> indagata in tutti i suoi processi psichici, che la producono, e nelle cause delle sue proprietà divinatorie, della sua natura «demonica» e dei suoi simboli sino a giungere, attraverso la speculazione di Platone e di Aristotele,<sup>32</sup> ai *Discorsi sacri* di Elio Aristide, che rappresentano un caso unico nel mondo antico di «autoanalisi». L'autore, un tipico ipocondriaco,<sup>33</sup> ossessionato dai suoi sogni, sente il bisogno di trascriverli giorno dopo giorno, cogliendone il significato simbolico e mettendo in pratica tutti gli avvertimenti e i consigli che gli sono stati trasmessi dalla divinità (Asclepio) nell'esperienza onirica.

Una vera e propria analisi psichica di se stesso attraverso il sogno del cui valore terapeutico Aristide è perfettamente consapevole e che di fatto gli serve ad alleviare il suo male. E la guarigione si pone in diretto rapporto con la scrittura attraverso la quale egli, come per esorcizzare l'angoscia della morte, sublima ogni altra sua ambizione e soddisfazione, sia materiale sia affettiva, in funzione dell'irrefrenabile desiderio di gloria che sarà esaudito dalla sua attività di retore. Emblematico quanto egli stesso afferma: «Altri amano la compagnia dei fanciulli, o frequentare assiduamente i bagni, o bere a sazietà, ed altri ancora vanno matti per cavalli e cani. Per me invece, la retorica ha ogni richiamo e ogni forza: essa significa per me figli, genitori, lavoro, riposo, tutto, persino Afrodite; lei è il mio svago e il mio impegno; di lei godo, lei abbraccio, a lei faccio la corte».<sup>34</sup>

In sostanza il vissuto quotidiano (*ὑπάρ*) e il vissuto onirico (*ὄναρ*) furono già per i Greci i due momenti strettamente correlati dell'esperienza umana, ciascuno con una propria logica e i propri limiti e di questo rapporto essi furono perfettamente consapevoli così come lo furono anche della relazione tra mito e realtà o mito e mondo, secondo la formulazione di uno scrittore neoplatonico della seconda metà del IV sec.

<sup>31</sup> Sull'argomento v. tra gli altri E. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951, trad.it. *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1978, pp. 119 ss. e, da ultimo, *Il sogno in Grecia*, a cura di G. Guidorizzi, Roma-Bari 1988.

<sup>32</sup> V., ad es., Plat. *Tim.* 71a-e; Aristot. *De insomn.* 458b, 25 ss., 460b, 3 ss. e *De div. p. somn.* 463a, 4 ss.

<sup>33</sup> Cfr. G. Villa, *Quad. Urb.* n.s. 32 (61), 1989, pp. 133 ss.

<sup>34</sup> *Or. XXXIII* 19-20 Keil, trad. di S. Nicosia, *Elio Aristide. Discorsi sacri*, Milano 1984, pp. 32 s.

d.C., Sallustio,<sup>35</sup> il quale afferma che «il mondo stesso può chiamarsi mito nel senso che vi appaiono corpi e cose mentre le anime e gli spiriti vi si nascondono».

Proprio questo rapporto tra mondo delle apparenze e mondo della realtà richiama suggestivamente l'equazione psicanalitica del mito come sogno.

---

<sup>35</sup> *De deis et mundo* 3, 3, 10 s.

## Alessandra Romeo

### Emozione e persuasione nel *De oratore*: le competenze oratorie fra tecnica retorica e sapere filosofico

In *De or.* I 52 ss. Crasso afferma che nell'ambito della *circumscripta scientia* che contiene *sententiae* e *causae* entro i cancelli forensi ci sono cognizioni che gli stessi maestri di retorica non possiedono né trasmettono. L'esempio che fa Crasso riguarda la mozione degli affetti:

Quis enim nescit maximam vim exsistere oratoris in hominum mentibus vel ad iram vel ad odium aut ad dolorem incitandis vel ab hisce eisdem permotionibus ad lenitatem misericordiamque revocandis? (I 53).

Questa facoltà indispensabile a ottenere con la parola lo scopo desiderato sembra essere oggetto di ricerca e di analisi per i filosofi e non per gli oratori: *atque totus hic locus philosophorum proprius videtur*. Crasso accetta formalmente tale pertinenza, ma soltanto nella dimensione euristica di *cognitio rerum*, che i filosofi pretendono per sé soli, non in quella compositiva e stilistica della *tractatio orationis*, che egli assegna infatti all'oratore.<sup>1</sup> La *scientia* della persuasione emotiva può essere materia filosofica, ma l'uso di essa riguarda specificamente l'oratore e il suo compito:

hoc enim est proprium oratoris, quod saepe iam dixi, oratio gravis et ornata et hominum sensibus ac mentibus accommodata.

Così dicendo, Crasso, di fatto, si riappropria di questo importante *locus*, proprio nel momento in cui dichiara l'estraneità di esso ai maestri di retorica.

---

<sup>1</sup> *De or.* I 54.

Quello della mozione degli affetti è peraltro un tema che percorre costantemente le discussioni sullo statuto epistemologico dell'arte oratoria, a partire da Platone, che nel *Fedro* imposta la critica alla retorica imputandole proprio la mancata competenza in fatto di πάθη e conferisce sistematicità alla "scienza dell'anima", che sola può garantire una mozione degli affetti efficace, e intrinsecamente corretta perché non "empirica", ma "tecnica".<sup>2</sup> Aristotele assume tra le argomentazioni del discorso il πάθος (come capacità di governare gli stati emotivi dell'uditorio), affiancandolo all'ἦθος (l'"immagine" dell'oratore) e alla dimostrazione o apparenza di dimostrazione contenuta nel discorso.<sup>3</sup> La posizione di Aristotele mutua dalla critica di Platone alla retorica la necessità di stabilire, mediante una conoscenza certa, quali siano i πάθη su cui far leva, e traduce questa necessità in una catalogazione analitica di ogni passione. Una volta constatato, non senza un certo "razionalistico" rammarico,<sup>4</sup> che il potere persuasivo del discorso è anche, quando non specialmente, potere psicagogico,<sup>5</sup> non resta che analizzare ogni singola emozione. Il secondo libro della *Retorica* è occupato in parte da questa indagine (su ira, mitezza, amore, timore, vergogna, favore e riconoscenza, pietà, indignazione, invidia, emulazione); *Rhet.* III 19, 1419 b 24 ribadisce la necessità della mozione delle passioni, sommariamente ricapitolate in pietà, indignazione, ira, odio, invidia, emulazione, discordia.<sup>6</sup>

Aristotele è sì debitore di Platone e dell'Accademia per la nuova concezione di retorica in generale e di ψυχογωγία in particolare, ma le differenze sono numerose e significative:<sup>7</sup> in primo luogo, diversi sono i metodi di esecuzione previsti, dal momento che Platone usa il criterio diairetico,<sup>8</sup> mentre il ragionamento di Aristotele procede per sillogismi e luoghi, ma soprattutto quest'ultimo esprime una concezione secondo cui il discorso deve saper suscitare a piacimento le passioni, sapendo quando il

<sup>2</sup> *Phaedr.* 271 a-d; 277 c.

<sup>3</sup> *Rhet.* I 2, 1356 a 1-4; 14-17; le diverse possibilità di persuasione sono ribadite in *Rhet.* III 1, 1403 b 10-14: l'ἦθος del parlante gioca un ruolo primario nel genere deliberativo, mentre nei processi importa soprattutto la disposizione d'animo di chi ascolta (*Rhet.* II 1, 1377 b 28-31; 1378 a 3-4).

<sup>4</sup> All'inizio del libro dedicato all'elocuzione (*Rhet.* III 1, 1404 a 1-8) viene chiarito come la trattazione della retorica dipenda strutturalmente dallo statuto teorico di essa fondato sulla δόξα.

<sup>5</sup> *Rhet.* II 1, 1378 a 19-22 sembra accantonare la possibilità di un giudizio immune dalla mutevolezza dei πάθη nella comunicazione oratoria.

<sup>6</sup> Cfr. C.A. Viano, *Aristotele e la redenzione della retorica*, «Rivista di filosofia» IV 1967, pp. 397 ss., per l'interpretazione della teoria aristotelica delle prove nel più ampio quadro di una retorica non più dipendente platonicamente dalla dialettica. Le prove retoriche si caratterizzano non per il loro contenuto di verità ma per il loro grado di potere persuasivo. Sulle nozioni di ἦθος e di πάθος in Aristotele v. pp. 414 ss.

<sup>7</sup> Cfr. F. Solmsen, *Aristotle and Cicero on the orator's playing upon the feelings*, «Classical Philology» XXXIII 1938, pp. 402 ss.

<sup>8</sup> *Phaedr.* 277 b-c.

giudizio, di cui esse sono causa, sia incerto e mutevole:<sup>9</sup> Aristotele tenta quindi di fondare una nuova scienza delle emozioni come disciplina storica e non metafisica, mentre la persuasività in Platone sfugge alla mutevolezza delle passioni e si affida piuttosto a tipologie del discorso modellate sulla tipologia dell'anima, sugli εἶδη ψυχῆς fissi e immutabili, e perciò suscettibili di verifica, anche se la verifica pratica, reale, dice che può esistere un oratore efficace che ignori la scienza dell'anima.

La trattazione nel *De oratore* è, ovviamente, anche più articolata, perché può tenere conto di tutte le elaborazioni scolastiche postaristoteliche, e si esprime nelle diverse posizioni assunte da Crasso e da Antonio. Crasso conferisce un equivalente peso probatorio all'*argumentum* e alla *permotio animi*,<sup>10</sup> perché il primo si rivolge alla *cognitio iudicis*, mira alla *perturbatio* ed esige un *genus orationis* adeguato al fine di *commovere*, mentre l'uso retorico della *permotio* può avvenire in senso oppositivo, oltre che assoluto, quando si tratti di respingere *contrariis commotionibus* le mozioni degli affetti sollecitate dagli avversari;<sup>11</sup> Antonio invece modella l'*actio orationis* sui *motus animi* da sollecitare nell'uditorio, quasi che essa sia il tramite necessario alla persuasione emotiva.<sup>12</sup> Il discorso di Antonio introduce così un elemento costitutivo del fare oratorio, problematicamente riflesso nella teoria: quello dell'imitazione e simulazione delle passioni e più in generale dello statuto di verità dell'*actio* e di tutta la *performance* oratoria. Egli dà così una soluzione "interna" alla tecnica retorica sottolineandone l'intrinseco potere di coinvolgimento: l'imbarazzante analogia con l'arte dell'attore, da cui l'oratore sembrerebbe mutuare la riproduzione fittizia delle passioni e che pure Antonio cita ad esempio della forza di immedesimazione emotiva che può affacciarsi anche nella tecnica della simulazione,<sup>13</sup> è di fatto riscattata dalla *natura orationis*, che riesce a *movere* gli ascoltatori e insieme l'oratore, il quale perciò non può essere tacciato di simulazione; se l'attore imita la *veritas*, l'oratore la difende: *qui actor imitanda quam orator suscipienda veritate iucundior?*<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Viano, *op. cit.*, pp. 418 s., sottolinea come la *Rhetorica* aristotelica si strutturi sempre più come facoltà autonoma di agire psicologicamente col discorso sugli ascoltatori, anche bipartendo in prove dimostrative e prove emotivo-caratterologiche la strumentazione persuasiva: in altre parole, non solo la mozione degli affetti, ma anche l'entimema agisce psicologicamente sull'ascoltatore.

<sup>10</sup> *De or.* II 214-216.

<sup>11</sup> F. Solmsen, *Aristotelian tradition in ancient rhetoric*, in *Rhetorica - Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetoric*, Hildesheim 1968, pp. 337 ss., sottolinea la ricomparsa di ἦθος e di πάθος tra gli argomenti retorici nel *De oratore* e nell'*Orator*, dopo l'influenza ermagorea che segna il *De inventione* anche sotto questo aspetto. Sul problema psicagogico v. A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, Paris 1960, capp. IV e V; K. Barwick, *Das rednerische Bildungsideal Ciceros*, Berlin 1963, pp. 76 ss.

<sup>12</sup> *De or.* II 189-191.

<sup>13</sup> *De or.* II 193.

<sup>14</sup> *De or.* II 34. Sul paradosso dell'*actor veritatis* v. Michel, *Rhét.*, cit., pp. 197; 245. Sul raffronto oratore/attore si vedano I 118, che traccia la differenza delle situazioni d'uso dell'oratoria e della

Con l'espressione *suscipere veritatem* Antonio sembrerebbe riabbracciare la tesi platonica dell'oratoria come strumento della dialettica nella ricerca della verità e non come discorso intorno al probabile, nel quadro di quell'attitudine compromissoria (in senso alto) da parte di Cicerone, che mira a conciliare platonismo e scetticismo accademico, metodo socratico e metodo sofistico;<sup>15</sup> ma la *veritas* di cui parla Antonio è pur sempre una verità "ristretta" alla retorica, il cui statuto epistemologico rimane fondato sull'*opinio* e non sulla *scientia*,<sup>16</sup> una verità "patetica" piuttosto che razionale, che vive nei *verba*, ma non necessariamente nelle *res*, dal momento che l'oratore deve saper difendere tesi tra loro contrarie e suscitare ogni specie di *motus*, come Antonio stesso chiarisce a II 178 in cui individua nell'*impetus* e nella *perturbatio animi* le leve della persuasività retorica, a scapito di *iudicium* e *consilium* e della stessa *veritas*.<sup>17</sup>

L'elaborazione teorica del *genus orationis* improntato ai *motus animi* è portata a compimento nell'*Orator*: si tratta del *παθητικόν*,<sup>18</sup> connotato da un'*elocutio* "temperamentale" più che tecnica, o meglio da una tecnica dell'immedesimazione che sa tradursi stilisticamente, mimetizzando l'*ingenium* con la *vis*.<sup>19</sup> Cicerone qui cita anche le *miserationes*, in cui l'*elocutio* si accompagna necessariamente all'*actio*, specie nelle sue manifestazioni gestuali più vistose, come quella dell'esibizione dei figli dell'imputato. L'eloquenza si identifica, insomma, con la facoltà psicagogica:

---

recitazione teatrale: nei processi l'*elocutio-actio* dipende dalla dimensione pratica del discorso (il successo della causa), in teatro invece l'*actio* ha la sola funzione del diletto: *nullae enim lites neque controversiae sunt, quae cogant homines sicut in foro non bonos oratores, item in theatro actores malos perpeti*, e I 130, in cui l'arte scenica di Roscio diventa paradigmatica della valutazione dell'arte retorica. Sul ruolo della tecnica teatrale per la costruzione di un modello di *ars oratoria* nel *De oratore* cfr. E. Narducci, *Gli arcani dell'oratore*, «Atene e Roma» XXIX 1984, pp. 133 s.

<sup>15</sup> Michel, *Rhét.*, cit., pp. 98; 196 ss.; contro questa valutazione almeno potenzialmente positiva presente soprattutto in *Phaedr.* 260 d-261 e *Gorg.* 480 b-d, Platone però rileva spesso come essa non sia ἐπιστήμη ma ἐμπειρία e si basi sulla δόξα: di qui il suo carattere adulatorio e avalutativo, e perciò antietico. Sul «carattere elogiativo della retorica» nell'interpretazione platonica, v. Viano, *op. cit.*, pp. 371-76.

<sup>16</sup> *De or.* II 30. Sull'*opinio* come materia dell'eloquenza per Antonio v. Michel, *Rhét.* cit., p. 160, ma anche *La théorie de la rhétorique chez Cicéron*, in *Éloquence et rhétorique chez Cicéron*, «Entretiens sur l'antiquité classique» 28, Vandoeuvres-Genève 1982, p. 112.

<sup>17</sup> Il *veri simile* è campo d'azione dell'oratore in *De off.* II 51; *motus animi* e *ratio* sono invece contrapposti in *Tusc.* IV 55, che ribalta la funzione retorica rispetto al *De oratore* fino a basarla sulla simulazione delle passioni, riconosciuta come necessaria all'oratore e stigmatizzata come sconveniente per il *sapiens*. Narducci, *op. cit.*, p. 132, osserva come questo passo delle *Tusculanae* resti «sostanzialmente isolato all'interno del pensiero ciceroniano: probabile segno di una momentanea adesione alle tesi di uno stoicismo quasi radicale». Sul problema della verità/persuasione come uno dei punti fondamentali della discussione sulla retorica v. Michel, *La théorie* cit., pp. 111-15; sulla posizione di Antonio nel *De oratore* riguardo all'«aporìa di *mendacium* e *veritas*» v. Narducci, *op. cit.*, pp. 136 ss.

<sup>18</sup> *Or.* 128-130.

<sup>19</sup> Di λέξις παθητική e λέξις ἠθική parla Aristotele, *Rhet.* III 7, 1408 a-b; sul rapporto fra Aristotele e Cicerone e sulle successive articolazioni del nesso ethos-pathos/stili del discorso, cfr. C. Gill, *The Ethos/Pathos distinction in rhetorical and literary criticism*, «Classical Quarterly» 34, 1984, pp. 156 s. 159-65.



ea profecto oratio in eam formam quae est insita in mentibus nostris includi sic potest, ut maior eloquentia ne requiratur quidem.<sup>20</sup>

Optando per una concezione meno rigida dell'anima che preveda in essa un aspetto patetico su cui non è sconveniente far leva, attraverso la figura dell'oratore-filosofo che si immedesima nei vari *motus animi* da suscitare in chi lo ascolta e che conferisce verità alle *res* per mezzo dei *verba* e del loro *ornatus*, Cicerone supera la condanna platonica e anche la constatazione aristotelica riguardo alla retorica come declamazione mistificatoria, evitando d'altra parte l'aporia stoica di passioni e imperturbabilità del *sapiens*.<sup>21</sup>

D'altra parte, il riferimento stilistico del παθητικόν riconduce a unità le forme del discorso specificamente psicagogiche, come la *miseratio*, la *peroratio*, l'*indignatio*, affiancandole a ogni discorso che miri al *movere*, rispetto al referente paradigmatico dell'*optimus orator* che non ha bisogno della categorizzazione manualistica dei discorsi.<sup>22</sup> In *Part. or.* 9 è sottinteso che la mozione degli affetti è funzione retorica; il suo impiego viene articolato secondo la bipartizione *quaestio infinita / quaestio finita*: fine della prima è la *fides*, fini della seconda *fides et motus*. È perciò un fine retorico dei più tecnici, proprio perché interviene *in causa*, cioè in un campo squisitamente retorico. Di *fides orationis* parla anche *De or.* III 104; all'inizio dell'*excursus* dedicato al procedimento dell'*amplificatio*, Crasso ne sottolinea la caratteristica di procedimento retorico assai adatto alla mozione degli affetti.

*Amplificare rem ornando*: questa facoltà supremamente oratoria vale a rafforzare la credibilità del discorso, ma anche la chiarezza esemplificativa di esso; il suo impiego più efficace sta comunque nella sollecitazione emotiva dell'uditorio. È una facoltà che si affina con l'esercizio: e infatti Crasso parla di *exercitatio laudandi et vituperandi*, conferendo ad essa un'importante funzione propedeutica. E poiché si tratta di un tipo di *exercitatio* inscritta nei *loci communes*, questo richiama subito la collocazione aristotelica della ἀνέξησις fra i luoghi comuni a tutti i generi oratori, anche se essa viene indicata come il luogo comune più proprio del genere epidittico.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> *Or.* 133.

<sup>21</sup> Cfr. Michel, *La théorie* cit., pp. 132 s., che analizza il tentativo ciceroniano di conciliare le due fonti platonica e aristotelica: Cicerone adotta il tripsichismo platonico, ma interpreta le tre "parti" dell'anima non come principi ma come aspetti, riacciandosi così, pur senza citarlo, allo stoicismo di Posidonio.

<sup>22</sup> Viano, *op. cit.*, pp. 417 s., legge il recupero aristotelico delle teorie tradizionali delle parti del discorso, criticate da Platone, in funzione dei parametri emotivi della retorica: per provocare il giudizio degli ascoltatori «servono non solo i ragionamenti e le prove dimostrative, ma anche gli altri strumenti verbali d'azione, come l'esordio, la narrazione dei fatti o la perorazione». Si potrebbe dire che Cicerone, nella sintesi teorica dell'*Orator*, approdi ad un atteggiamento analogo.

<sup>23</sup> Aristotele puntualizza più volte nella *Retorica* che amplificare e diminuire non sono elementi di entimemi, ma piuttosto entimemi miranti a dimostrare che qualcosa è grande o piccolo. In tal caso l'ἀνέξησις sembrerebbe assumere un carattere argomentativo. Viano, *op. cit.*, pp. 396 s., nota l'andamento

Crasso non si sofferma sulla precettistica scolastica che regola l'uso dell'*amplificatio* nelle parti del discorso:<sup>24</sup> fedele alla connotazione aristotelica dell'amplificazione come mezzo stilistico, che può essere impiegato in ogni discorso là dove la persuasione anche "emotiva" sia più urgente, il *De oratore* supera la casistica obbligata delle parti del discorso tecnicamente deputate alla mozione degli affetti e sottolinea piuttosto la funzione emotiva dell'*amplificatio* e il suo uso "diffuso" nel corso dell'orazione.<sup>25</sup>

Anche l'*Orator* prosegue su questa linea che recupera le parti del discorso non in senso tecnico restrittivo, ma nella totalità del discorso articolata in "picchi" emotivi in cui *augere* è tecnica stilistica per eccellenza (*conquestio, peroratio, indignatio*), e ribadisce la pertinenza della *amplificatio* ai *loci communes*.<sup>26</sup>

La formulazione aristotelica farebbe pensare ad una equivalenza dell'*ἀύξησης* con la tecnica dell'elogio e del biasimo, proprio tramite la pertinenza di essa al genere epidittico e quindi alla tematica del *laudare* e del *vituperare* richiamata da Crasso: in altri termini, in un processo per cui il genere oratorio si sovrappone e si sostituisce al metodo lessicale-stilistico che in esso viene precipuamente usato, la concezione dell'*ἀύξησης* come luogo comune adatto soprattutto all'epidittico favorisce una sorta di "specializzazione" del nesso tra *amplificatio* e genere epidittico, tanto da connotare sempre più precisamente l'amplificazione come esercizio di lode e biasimo. Tuttavia Crasso non può non riferirsi all'origine sofistica di tale esercizio e alla prima codificazione stilistica dell'*ἀύξησης* dovuta proprio all'antica sofistica e a Gorgia, come lo stesso Cicerone ricorda nel *Brutus*.<sup>27</sup> È in ambito sofistico che la tecnica oratoria conosce un'elaborazione stilistica: Gorgia, l'*antiquissimus rhetor* di *De inv.* I 7, è ritratto nel *De oratore* come *doctor* di quella duplice *sapientia faciendi dicendique* che è scissa definitivamente dal disprezzo socratico del discorso "pubblico",<sup>28</sup> e ancora nel

---

contraddittorio della trattazione aristotelica dell'*ἀύξησης*; K. Barwick, *Das rednerische Bildungsideal Ciceros*, Berlin 1963, p. 48, sottolinea anche un altro punto di contatto con la *Retorica* aristotelica: il topos dell'amplificazione è adatto soprattutto ai generi giudiziario ed epidittico, meno al deliberativo.

<sup>24</sup> Si tratta di una precettistica fissata sostanzialmente da Ermagora, come testimonia il *De inv.* I 97, dove è la *digressio* a contenere l'*amplificatio*, nella collocazione immediatamente precedente alla *conclusio*; cfr. Barwick, *op. cit.*, p. 49.

<sup>25</sup> Antonio, ad esempio, punta l'attenzione sulla *peroratio* come parte del discorso assai adatta alla *permotio animi*, ma ribadisce che la sollecitazione emotiva deve essere esercitata anche nelle parti precedenti dell'orazione: *De or.* I 143; II 332.

<sup>26</sup> *Or.* 126-27.

<sup>27</sup> *Br.* 46-47 riporta la notizia della compilazione da parte di Gorgia di *singularum rerum laudes vituperationesque* come propedeutiche alla tecnica dell'*augere/affligere*. Michel, *Rhét. cit.*, p. 94 osserva che i riferimenti ciceroniani a Protagora non provengono direttamente dai Sofisti ma dalla *συναγωγή τεχνῶν* di Aristotele. Sull'elaborazione dell'*ἀύξησης* in ambito sofistico e da parte di Isocrate v. V. Buchheit, *Untersuchungen zur Theorie des Genos Epideiktikon von Gorgias bis Aristoteles*, München 1960, pp. 15 ss.

<sup>28</sup> *De or.* III 59.

*Brutus* come *magister dicendi*, estraneo, in fondo, alla pratica sofistica di rendere forti le argomentazioni deboli.<sup>29</sup>

Sul versante stilistico Gorgia è dunque un modello oratorio proprio perché coniuga arte della parola e *sapientia faciendi*, anche se esercita questa meno di quella. Il metodo invece con cui viene esercitata l'arte della parola non sembra ottenere un'analoga approvazione nel *De oratore*: Crasso stesso giudica *impudens* la prassi fatta propria dai retori di scuola di parlare su qualsiasi tema che l'uditorio richieda,<sup>30</sup> prassi inaugurata proprio da Gorgia come ribadisce *De or.* III 129. E *impudens* è la qualificazione che Cicerone attribuisce a questo stesso metodo nell'introduzione del secondo libro del *De finibus bonorum et malorum*, quando precisa per negazione quale sia lo statuto metodologico della sua discussione:

primum - inquam - deprecor, ne me tamquam philosophum putetis scholam vobis aliquam explicaturum, quod ne in ipsis quidem philosophis magnopere umquam probavi.<sup>31</sup>

Il metodo gorgiano che Crasso nel *De oratore* rileva genericamente come pratica abituale di coloro che siedono *in schola*, con una vena polemica antigreca esemplificata nella figura del peripatetico Stasea (che pure definisce suo *familiaris*),<sup>32</sup> è nel *De finibus* identificato col metodo accademico. Per questo l'atteggiamento ciceroniano è in definitiva meno reciso di quello attribuito a Crasso, anche se non mancano le critiche. È indubitabile l'ascendenza sofistica del metodo neoaccademico: l'interpretazione che Cicerone attribuisce a Crasso sembra portare a estremo compimento la saldatura fra metodo socratico-platonico e metodo sofistico, in una ricomposizione certo artificiosa ma oltremodo "redditizia" per l'ideale oratorio alla cui costruzione Cicerone mira in tutta la sua riflessione teorica sul discorso.

L'accostamento fra metodo socratico e metodo gorgiano mette in campo due modelli di discorso. Uno di essi comporta la sospensione del giudizio, l'analisi di ciascuna opinione sollecitata dalla tecnica del dialogo,<sup>33</sup> la ricerca del verosimile se non della verità platonicamente intesa: è il metodo tratteggiato da Cicerone, per esempio, in *De div.* II 150, oltre che nello stesso *De fin.* II 2. Lo stesso passo del *De finibus* aggiunge che tale metodo fu abbandonato dall'Accademia e recuperato da Arcesilao che sostituì all'interrogazione al maestro la sollecitazione dell'opinione degli ascoltatori, con una replica di confutazione da parte del maestro stesso. Arcesilao e la

<sup>29</sup> *Br.* 30.

<sup>30</sup> *De or.* I 102-103.

<sup>31</sup> *De fin.* II 1. Cicerone si riferisce qui all'antico *mos* sofistico istituzionalizzato dai maestri dell'Accademia (i *philosophi nostri*).

<sup>32</sup> *De or.* I 103-104.

<sup>33</sup> *Arist., Soph. el.* 34 183 b-184 a.

Media Accademia ripristinano dunque il metodo dialogico, ma la Nuova Accademia sembra aver adottato la prassi della *perpetua oratio*, l'altro tipo di discorso, sia pure in funzione oppositiva come faceva Arcesilao, riesumando l'abitudine di origine sofistica di interrogare su argomenti a piacere.

Più oltre<sup>34</sup> Cicerone interpreta il metodo accademico della *disputatio in utramque partem* come un superamento del discorso sistematicamente "contro" praticato da Arcesilao. La Nuova Accademia adotta la forma della *perpetua oratio*, di origine sofistica, ma la articola in *utramque partem*, seguendo in questo la traccia aristotelica;<sup>35</sup> questo stesso metodo sembra illustrare Cicerone all'inizio del *De fato* quando parla di *ratio disserendi* (per rendere il greco λογική) e di *perpetua oratio in utramque partem* come dello strumento linguistico per accertare più agevolmente il *probabile*.<sup>36</sup> Il metodo neoaccademico avrebbe perciò un'ascendenza aristotelica oltre che sofistica, mentre Arcesilao aveva dato un'impronta più rigorosamente platonica al suo insegnamento. Nel *De oratore* egli è ritratto del resto come il restauratore del dialogo di tipo socratico, oltre che come l'assertore di uno scetticismo gnoseologico radicale,<sup>37</sup> che sarà poi precisato in un passo degli *Academica*.<sup>38</sup>

La *ratio contra omnia disserendi* era per Cicerone il metodo più alto del pensare e del dire.<sup>39</sup> È un metodo che presuppone la padronanza della totalità delle *disciplinae* in funzione della ricerca del vero e comprende al suo interno sia il discorso contrario sia quello a favore. Tale *ratio* (*profecta a Socrate repetita ab Arcesila confirmata a Carneade*)<sup>40</sup> si configura perciò come discorso non soltanto confutativo, ma come indagine in *utramque partem*: questo secondo aspetto metodologico che altrove, come si è accennato,<sup>41</sup> è detto di matrice aristotelica, è qui intrecciato al metodo socratico per eccellenza. Cicerone è attento a ribadire la propria fede platonica: tiene le distanze da ogni atteggiamento nichilistico, ma approda in fondo a un orientamento di *sapientia*

<sup>34</sup> *De fin.* V 10.

<sup>35</sup> *Tusc.* II 9.

<sup>36</sup> *De fat.* I.

<sup>37</sup> *De or.* III 67.

<sup>38</sup> *Acad.* I 44-46. Qui Varrone, che riferisce discorsi di Antioco di Ascalona, mette in luce il nesso tra gnoseologia radicalmente scettica e metodo della discussione *contra omnium sententias* ed articola tale discussione per contrari tanto da configurarla come discorso in *utramque partem*; non solo: rinviene in questo metodo l'autentica attitudine platonica (non affermare nulla) tanto da poter definire *vetus*, cioè rettamente platonica, quella che comunemente è denominata *nova Academia*. Su questo passo v. Michel, *Rhét.*, cit., pp. 82-84.

<sup>39</sup> *De nat. deor.* I 11-12, in cui si ribadisce peraltro che quel metodo non viene praticato più, e cfr. *Acad.* II 60.

<sup>40</sup> *De nat. deor.* I 11.

<sup>41</sup> Cfr. *supra* nota 35.

pratica, improntato al *probabile* piuttosto che alla *veritas*.<sup>42</sup> Ma non può farlo se non a costo di una interpretazione deformante del pensiero di Platone: lo rilegge nella chiave radicalmente scettica di Arcesilao e attraverso il filtro metodologico della *disputatio in utramque partem* elaborata sulla scorta aristotelica da Filone di Larissa nella Nuova Accademia, che la destina all'uso retorico oltre che alla ricerca filosofica.<sup>43</sup>

Questo tentativo di conciliare da un lato un platonismo segnato dall'approccio metodologico delle varie fasi dell'Accademia, che è sempre, in qualche misura, "tradimento" dell'originale, e dall'altro l'elaborazione stilistica del discorso oratorio "puro" di matrice sofistica è senz'altro uno degli aspetti più personali e significativi della ricerca ciceroniana e si può interpretare come momento nodale della fatica teorica di costruire un ideale retorico che non perdesse i ritrovati delle elaborazioni precedenti, o quanto meno ne conservasse tutte le possibili acquisizioni.<sup>44</sup> In un contesto meno tecnico, la *perpetua oratio* diventa infatti per Cicerone il discorso che si affranca dalle vie obbligate della dialettica e della sua *subtilis disputatio* per attingere una dimensione retorica alta e totale di edificazione civile e politica.<sup>45</sup>

Si può dire dunque che il richiamo all'*exercitatio laudandi et vituperandi* nel discorso di Crasso<sup>46</sup> presupponga la matrice sofistica dei repertori di *laudes vituperationesque* oltre alla teoria aristotelica del nesso tra amplificazione e luoghi comuni/luoghi propri dell'epidittico. Riprendendo quest'ultima, Crasso parla infatti di *loci proprii causarum* che però furono chiamati *communes a veteribus quia de universa re tractari solent*.<sup>47</sup> L'articolazione dei *loci communes* fatta da Crasso prevede la presenza di tre ordini di discorso: 1) *incusatio et querela vitiorum et peccatorum*; 2) *deprecatio aut miseratio*; 3) *disputationes in quibus de universo genere in utramque partem disseri copiose licet*. Si tratta di procedimenti oratori diversi fra loro, tanto che ci si può chiedere se, sotto una sola denominazione, non trovino posto forme di discorso riconducibili a due concezioni dei *loci communes*: da un lato una sorta di

<sup>42</sup> Si può pensare al probabilismo di Carneade come orientamento guida di Cicerone: cfr. E. Gilson, *Éloquence et sagesse selon Cicéron*, «Phoenix» VII 1953, p. 14.

<sup>43</sup> Su Filone v. Br. 306. Sull'influenza di Filone, ma anche di Antioco di Ascalona, in particolare nel *De or.*, cfr. Michel, *Rhét.*, cit., p. 84. Sull'attribuzione a Platone della *disputatio in utramque partem* cfr. *ibid.*, pp. 96-98, dove Michel pone il problema della tradizione filosofica seguita da Cicerone per tale concezione e sottolinea l'importanza del *Fedro* nella sintesi ciceroniana. Su Filone e Cicerone v. A. Grilli, *Il piano degli scritti filosofici di Cicerone*, «Rivista critica di Storia della Filosofia» XXVI 1971, pp. 302-05.

<sup>44</sup> Su questo v. A. Michel, *L'originalité de l'idéal oratoire de Cicéron*, «Les études classiques» XXXIX 1971, pp. 312-13.

<sup>45</sup> *De leg.* I 62.

<sup>46</sup> *De or.* III 104 ss.

<sup>47</sup> *De or.* III 106; cfr. *De inv.* II 48 e *Or.* 126.

“tirate” retoriche ad effetto esclamativo, dall'altro le trattazioni pro e contro su temi generali in funzione argomentativa.<sup>48</sup>

Il tipo dell'*incusatio et querela* è configurato come pezzo retorico da utilizzare contro crimini confessi e indifendibili, per tradurre, col tramite emotivo - interviene infatti una *acris amplificatio* - la riprovazione comune. Se l'*incusatio* può ricondursi al modulo accusativo, le forme di *deprecatio* e *miseratio* scandiscono il modulo difensivo, in maniera altrettanto “patetica” e non dimostrativa: si tratta di forme psicagogiche del discorso iscritte nel più ampio obiettivo della *permotio animi*, che si configurano anche come *indignatio*, equivalente all'*incusatio/querela*, e come *conquestio*, equivalente alla *deprecatio/miseratio*.<sup>49</sup> Esse sembrerebbero dunque fare parte di un tipo di luoghi comuni diversi da quelli aristotelici,<sup>50</sup> e configurarsi come *loci* tematici più che formali, come *loci* del tipo elaborato dai Sofisti che Cicerone stesso ricorda nel passo del *Brutus* sopra citato.<sup>51</sup> La distinzione fra luoghi comuni di origine sofistica e i *loci* (o *sedes*) *argumentorum* di tipo aristotelico non sembra peraltro qualificata in modo normativo nel *De oratore*: Antonio parla di interventi *in causa* che trattino in modo generale la fattispecie del reato, e cita ad esempio le figure del *sumptuosus*, dell'*alieni appetens*, del *sediciosus*, che devono sollecitare nell'oratore discorsi in generale, rispettivamente, *de luxurie*, *de avaritia*, *de turbulentis et malis civibus*.<sup>52</sup> Ma la connotazione di tali interventi è di *quaestio infinita*, induttivamente tratta dalle circostanze del singolo reato, piuttosto che di *locus communis* nella sua accezione di “tirata” oratoria. E del resto il procedimento della *definitio* nella specie che indaga *quae forma et quasi nota cuiusque sit* - e gli esempi sono proprio quelli dell'*avarus*, del *sediciosus*, del *gloriosus* - viene collocato da Crasso fra le modalità dell'indagine teoretica.<sup>53</sup> Per contro, il procedimento di *incusatio/querela* iscritto da Crasso fra i *loci communes* trova la sua utilizzazione solo in caso di reati gravissimi e indifendibili,

<sup>48</sup> Barwick, *op. cit.*, p. 49, sottolinea il legame tra la concezione espressa dal *De inv.* (II 48) e la tripartizione proposta da Crasso: la prima categoria del *De inv.* (*certae rei quandam continet amplificationem*) si divide nei due gruppi *per indignationem* e *per conquestionem*, che corrispondono ai primi due gruppi del *De or.*; la seconda categoria (*dubiae quae ex contrario quoque habeat probabiles rationes argumentandi*) corrisponde al terzo gruppo di luoghi comuni di Crasso. Sul collegamento col *De inv.* v. anche Michel, *Rhét.*, cit. pp. 221-22.

<sup>49</sup> *De or.* III 118.

<sup>50</sup> Questi ultimi, i *loci argumentorum*, sono elencati da Antonio in *De or.* II 163-73.

<sup>51</sup> Cfr. *supra* nota 27. Sarebbe stato Protagora a compilare delle *rerum inlustrum disputationes qui nunc communes appellantur loci*; A.E. Douglas, nel suo commento al *Brutus*, Oxford 1966, p. 37, rileva che Protagora è associato ai *communes loci* solo qui e in Quint. III 1, 12. Solmsen, *Aristotelian*, cit., p. 331, parla di *loci* di tipo prearistotelico che sopravvivono nell'insegnamento delle scuole retoriche accanto alle *sedes argumentorum*. Sulla differenza fra i luoghi comuni sofistici e quelli aristotelici cfr. G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton 1963, p. 102.

<sup>52</sup> *De or.* II 135.

<sup>53</sup> *De or.* III 112 ss. Il procedimento sarà ripreso da Quintiliano, II 4, 22-23, ma iscritto nella griglia dei *loci communes*.

e si caratterizza per il risalto dato all'*amplificatio*, per cui si articola in forme psicagogiche del discorso piuttosto che come repertorio formalizzato di accuse da memorizzare. Si direbbe che l'atteggiamento antiscolastico del *De oratore* nel suo complesso lasci una certa libertà di applicazione di tali forme ai casi opportuni, esaltando così l'abilità dell'*orator* più che la diligenza del *rhetor*.

Più complessa è la problematica relativa al terzo punto previsto dalla trattazione di Crasso, quello delle *disputationes in utramque partem*. Per intenderne la portata sarà opportuno soffermarsi prima un po' più ampiamente di quanto si sia fatto fin qui sui *loci argumentandi* di tradizione aristotelica, ai quali è riservata una trattazione piuttosto ampia nel secondo libro del *De oratore*. Antonio parla infatti di *sedes et quasi domicilia omnium argumentorum*,<sup>54</sup> invocando esplicitamente l'autorità aristotelica come fonte della grande eloquenza.

Antonio individua le argomentazioni secondo la bipartizione intrinseco/estrinseco: argomentazioni derivanti dalla causa o da elementi esterni alla causa. Le argomentazioni intrinseche vengono articolate secondo criteri formali: esse possono riguardare la causa nella sua globalità, e il mezzo argomentativo è in tal caso la *definitio*; oppure soltanto una parte della causa, caso che richiede l'uso della *partitio*; ovvero la denominazione della causa; o infine gli elementi contestuali della causa. In quest'ultimo caso intervengono, dice Antonio, *plures argumentorum sedes ac loci*. Essi sono:

coniuncta, genera et partes generibus subiectae, similitudines, dissimilitudines, contraria, consequentia, consentanea, quasi praecurrentia, repugnantia, causae rerum, ea quae ex causis orta sint, maiora, paria, minora.

La matrice aristotelica è indubitabile ed è rintracciabile nel ventitreesimo capitolo del secondo libro della *Rhetorica*, nell'elenco dei τόποι τῶν δεκτικῶν: si tratta dei luoghi degli entimemi in senso generale, distinti dai luoghi da cui trarre gli entimemi particolari di ogni genere retorico (entimemi intorno al bene/male, al bello/brutto, al giusto/ingiusto), dei quali si era parlato nel capitolo precedente. I *loci* elencati da Antonio hanno molte corrispondenze con i topoi aristotelici, fra i quali tuttavia compaiono sia i luoghi che Antonio farà derivare dalla sola discussione sugli elementi contestuali della causa, sia i luoghi che scandiranno le argomentazioni ad essa interne, sia quelli che Antonio indicherà come mezzi linguistici di alcuni luoghi: rispetto ad Aristotele, la trattazione del *De oratore* sembra seguire un'articolazione più

<sup>54</sup> *De or.* II 162-173.

sistemica, già ordinata in schemi elaborati probabilmente dal tramite dottrinario della Media Accademia.<sup>55</sup>

La denominazione di τόποι del secondo libro della Retorica sembra alternarsi a quella di προτάσεις presente nel primo, dove sono citate le προτάσεις περί μεγέθους καὶ μικρότητος καὶ τοῦ μείζονος καὶ τοῦ ἐλάττονος da usare in tutti e tre i generi oratori, anche se nello stesso primo libro non manca il termine τόπος.<sup>56</sup> È del resto la stessa Retorica aristotelica a presentare una trattazione dei “luoghi” e delle “premesse” oratorie che contiene già le accezioni diverse successivamente codificate come *loci communes* e *sedes argumentorum*. In un primo momento, Aristotele traccia la differenza fra luoghi comuni e luoghi propri; quindi precisa che i luoghi propri provengono da premesse relative a ciascuna specie e a ciascun genere, per esempio le premesse relative alla sola fisica o alla sola etica; infine fa intendere che la scelta esatta delle προτάσεις specializza il discorso attenuandone sempre più la dimensione retorica, laddove i κοινοὶ τόποι non riguardano alcun argomento specifico.<sup>57</sup> La maggior parte degli entimemi si trae dagli εἶδη κατὰ μέρος καὶ ἴδια, in numero minore dai κοινοὶ τόποι. Si sovrappone qui la terminologia εἶδη/τόποι, che Aristotele spiega subito dopo: «intendo per specie le premesse relative a ciascun genere particolare, per luoghi quelli comuni parimenti a tutti i generi».<sup>58</sup> Queste premesse generali non devono confondersi con i κοινοὶ τόποι proprio perché esse, a differenza di questi ultimi, insistono sul metodo e non sul merito di ogni discorso.

Una concezione della retorica come metodo porterebbe ad escludere l'elaborazione di repertori tematici: Aristotele tuttavia concede qualcosa anche alla topica dei contenuti, sicché le προτάσεις del genere deliberativo si configurano come temi di merito e non come paradigmi di metodo.<sup>59</sup> Connotazione formale e connotazione per contenuti si intrecciano: la griglia metodologica delle προτάσεις relative al συμφέρον, al δίκαιον, al καλόν deve prevedere il repertorio di temi specifici da trattare nel discorso retorico.<sup>60</sup> Nel secondo libro della Retorica, con la strumentazione argomentativa dei πράγματα di ciascun genere oratorio,<sup>61</sup> il lavoro retorico va configurandosi in modo specifico: esso consiste nel trarre argomenti “propri” relativi, per esempio, alla giustizia e al bene, più che nel trattare argomenti

<sup>55</sup> Solmsen, *Aristotelian*, cit., pp. 331-32 osserva che i *loci* di Antonio sono di tipo aristotelico anche se non identici ai topoi di Aristotele. Per l'influenza della Media Accademia (Cameade e i suoi successori) sulla teoria dei *loci* nelle opere della maturità di Cicerone cfr. Michel, *Rhét.*, cit., p. 221.

<sup>56</sup> *Rhet.* I 3, 1359 a; per l'uso di τόπος nel primo libro v. I 2, 1358 a.

<sup>57</sup> *Rhet.* I 2, 1358 a.

<sup>58</sup> Tr. A. Plebe.

<sup>59</sup> *Rhet.* I 4, 1359 b.

<sup>60</sup> Solmsen, *Aristotelian* cit., p. 335, osserva che Aristotele classifica valori e beni nell'ambito delle “premesse”.

<sup>61</sup> *Rhet.* II 22, 1396 a-b.



generali. Di qui la necessità di disporre di una scelta di argomenti intorno a ciascun tema, e di trattare anche i temi imprevisi secondo un criterio di appropriatezza: gli argomenti "propri", infatti, accrescono la forza dimostrativa del discorso, al contrario di quelli "comuni". Sembra questo il modo proprio del discorso retorico: scelte le προτάσεις relative a determinati εἶδη, l'oratore sa trarre gli entimemi dai τόποι περὶ ἀγαθοῦ ἢ κακοῦ ἢ καλοῦ ἢ αἰσχροῦ ἢ δικαίου ἢ ἀδίκου.<sup>62</sup> Quello che segue però nel testo di Aristotele è l'elenco dei luoghi generali intorno a tutti gli entimemi, la cui valenza formale si troverà codificata nelle *sedes argumentorum* di cui parla Antonio nel *De oratore*; in ogni caso Antonio conferisce ai *loci* la stessa funzione di metodo delle προτάσεις aristoteliche relative a tutti i generi retorici, ed applica alla destinazione oratoria del discorso una casistica di uso anche dialettico. La connotazione formale dei *loci* distingue perciò la sua trattazione da quella di Crasso nel terzo libro, che sembra configurare i *loci* in senso tematico.<sup>63</sup>

Si direbbe che, per bocca di Antonio e di Crasso, il *De oratore* presenti le due accezioni di luoghi comuni nel quadro di un progressivo allargamento delle competenze oratorie: dalla conoscenza dei procedimenti formali del discorso (le *sedes argumentorum*) l'oratore deve raggiungere la trattazione delle questioni di merito:<sup>64</sup> trattazione che prende corpo nella maniera più compiuta appunto nel terzo ordine dei *loci communes* di Crasso, quello delle *disputationes in utramque partem*. Questa impostazione consente a Crasso di restituire all'oratoria il suo dominio originario: l'articolazione del discorso *in utramque partem* è stata adottata dalle *duae philosophiae*, ma nasce in ambiente retorico.<sup>65</sup> È dunque per un tramite formale (un metodo di discussione) che viene rivendicata la competenza oratoria del sapere filosofico. Ritorna l'accostamento fra metodo, e discorso, sofistico e metodo, e discorso, peripatetico-accademico: la derivazione sottolineata da Crasso nobilita, per via della primalità dell'elaborazione di questa *exercitatio*, i maestri di retorica forense, e avvicina prassi oratoria e teoresi filosofica.<sup>66</sup> L'*exercitatio laudandi et vituperandi* di origine sofistica viene così recuperata per la sua valenza formale e di metodo e non come "traduzione" retorica del relativismo etico (funzione che aveva provocato la condanna platonica e

<sup>62</sup> *Rhet.* II 22, 1396 b. Viano, *op. cit.*, pp. 391 ss., prende spunto dalla trattazione dei luoghi comuni per leggere nella *Rhetorica* il passaggio aristotelico da una concezione della retorica come dialettica dei luoghi a una concezione della retorica come tecnica di persuasione in cui i luoghi, in quanto strumenti, abbisognano di premesse. Nel quadro della «retorica delle proposizioni tutti i luoghi specifici tenderanno a porsi sul piano delle premesse» (p. 394).

<sup>63</sup> V. Michel, *Rhet.*, cit., pp. 221-22 e Grilli, *op. cit.*, p. 304, per l'uso filoneo di topoi come "temi". Anche Antonio usa il termine *loci* in questo senso (II 191).

<sup>64</sup> Cfr. Michel, *Rhet.* cit., pp. 222 s.

<sup>65</sup> *De or.* III 108.

<sup>66</sup> *De or.* III 107: *quae exercitatio nunc propria duarum philosophiarum, de quibus ante dixi, putatur, apud antiquos erat eorum, a quibus omnis de rebus forensibus dicendi ratio et copia petebatur.*

anche aristotelica<sup>67</sup>). Il discorso pro e contro nel *De oratore* sembra tutto ricondotto nell'ambito delle competenze e dell'attività retorica, anche se altrove Cicerone non trascura di ricordare la forza potenzialmente "destrutturante" di questo tipo di ragionamento.<sup>68</sup> Che sia un metodo che l'oratore deve possedere è confermato da altri passi del *De oratore*, dove si citano sempre le *duae philosophiae*;<sup>69</sup> infine Crasso può sintetizzare i tratti del *perfectus orator*:

sin aliquis exstiterit aliquando, qui Aristotelio more de omnibus rebus in utramque partem possit dicere et in omni causa duas contrarias orationes, praeceptis illius cognitis, explicare aut hoc Arcesilae modo et Carneadi contra omne, quod propositum sit, disserat, quique ad eam rationem adiungat hunc usum exercitationemque dicendi, is sit verus, is perfectus, is solus orator. Nam neque sine forensibus nervis satis vehemens et gravis nec sine varietate doctrinae satis politus et sapiens esse orator potest.<sup>70</sup>

Il discorso sistematicamente "contro" di Arcesilao e Carneade viene qui accostato al discorso *in utramque partem* definito "aristotelico",<sup>71</sup> la cui origine retorica "pura" è invocata solo per legittimarne l'appropriazione da parte dell'oratore. Costante referente ideale del *De oratore* rimane la tradizione peripatetico-accademica, in cui Crasso rinviene di fatto la consuetudine del discorso pro/contro, denominato «tesi» e distinto dalle «ipotesi». Crasso del resto non può riferirsi ad un'*auctoritas* diversa da quella dell'Accademia, proprio perché in essa è elaborata una teoria retorica che, sia pure con atteggiamento critico, egli preferisce alle scuole e al tecnicismo di tipo ermagoreo, ma, sovrapponendo alla tesi accademica la memoria della prassi sofistica, ne rivendica la trattazione all'oratore e la inserisce tra i *loci communes* quasi ad accentuarne la specificità retorica.

Alla teoria retorica accademica si deve, dice Crasso più oltre, la divisione della *civilis oratio* in *controversia* o *causa* e *quaestio infinita* o *quasi proposita consultatio*, e della prima nei tre generi giudiziario, deliberativo, epidittico.<sup>72</sup> È una divisione già accettata nel primo libro (I 141), ma il suo uso didattico è qui stigmatizzato: i *philosophi* usurpano il dominio retorico sia nella sfera delle *quaestiones finitae* sia per ciò che riguarda le *quaestiones infinitae*. Queste vengono solo nominate nei primi precetti di retorica, senza che ne venga fornita una normativa specifica: la loro

<sup>67</sup> Il discorso *in utramque partem* è proprio di chi è privo di ἐπιστήμη per Platone (cfr. *Phaedr.* 265 c); Aristotele, pur rifiutando un uso eticamente riprovevole di tale discorso, non ne esclude la conoscenza a fini difensivi (*Rhet.* I 1, 1355 a); v. Michel, *Rhét.*, cit., p. 95.

<sup>68</sup> *De nat. deor.* I 11-12.

<sup>69</sup> *De or.* I 158; 263; III 145.

<sup>70</sup> *De or.* III 80.

<sup>71</sup> Analoga definizione e analoghi accostamenti in *De fin.* V 10 e *Tusc.* II 9; cfr. anche *De or.* III 71.

<sup>72</sup> *De or.* III 109-110.

pertinenza oratoria rimane dunque nominale, in certo qual modo, o formalizzata, come Crasso dirà più oltre, in *libelli* manualistici.<sup>73</sup> Crasso si propone di colmare questa lacuna didattica soffermandosi sui precetti tecnici attinenti alla *natura ambigendi* di ogni *res*, e delineando una medesima articolazione di *status* per *quaestio finita* e *quaestio infinita*.<sup>74</sup> Nel secondo libro, d'altra parte, Antonio si incarica di esprimere il più radicale dissenso nei riguardi di quelli che chiama *isti magistri*, i quali insegnano la divisione in due *genera causarum*, e sottolinea con forza che il compito retorico sta nel riportare le *controversiae ad universi generis vim et naturam*, e quindi nel fare di ogni singola *causa* e di ogni discorso una *disputatio*.<sup>75</sup>

Recuperando all'ambito della retorica la trattazione di argomenti che la filosofia aveva da tempo considerati come propri, si compie del resto una riappropriazione anche di insegnamenti retorici che si erano di fatto consolidati all'interno delle scuole filosofiche: la tradizione dell'Accademia aveva segnato la teoria retorica se non con un'esauriente precettistica tecnica (ma d'altra parte i maestri di retorica possono formare un oratore *disertus*, mai *eloquens*, come osserva Antonio),<sup>76</sup> certo con una pratica di *copia dicendi* che trovava la sua più alta espressione in Carneade, elogiato da Crasso appunto per la sua *dicendi copia*.<sup>77</sup> Crasso riconduce alla sfera della retorica la topica accademica identificandola col discorso sofistico, e lo fa col tramite della ricostruzione storico-ideale di una originaria unità di *sapientia-eloquentia*, una sorta di età dell'oro, che Socrate avrebbe scisso, provocando il tecnicismo retorico da un lato e l'isolamento teoretico della filosofia dall'altro.<sup>78</sup> Tra i maestri di *sapientia* e di *eloquentia* figura, come si è visto, anche Gorgia. D'altra parte, l'istituzione di varie scuole filosofiche a partire dall'insegnamento socratico obbliga l'oratore che non si accontenti dei precetti tecnici a ritrovare le tracce dell'autentico sapere oratorio in qualcuna di queste *familiae dissidententes*, e Crasso indica quelle dei Peripatetici e degli Accademici, ribadendo così per altra via l'adesione alle loro dottrine.<sup>79</sup>

<sup>73</sup> *De or.* III 122.

<sup>74</sup> *De or.* III 111-118; sulla tematica degli *status* v. L. Calboli Montefusco, *La dottrina degli "status" nella retorica greca e romana*, Bologna 1984. Michel, *La théorie*, cit., p. 128, sottolinea come Cicerone sia il solo fra i grandi oratori a sovrapporre qui alla classe delle *causae* quella delle *quaestiones infinitae*, spostando l'interesse sul procedimento induttivo, che fa di ogni tesi un'ipotesi.

<sup>75</sup> *De or.* II 133; 130.

<sup>76</sup> *De or.* I 89-95.

<sup>77</sup> *De or.* III 68. *Ratio disserendi* e *suavitas et copia dicendi* caratterizzano congiuntamente la scuola peripatetico-accademica in *Brut.* 119-120, anche se l'impronta filosofica del discorso in essa praticato ne rende imperfetta la dimensione retorica; *Or.* 113-114 distingue *ars dicendi* e *ars disserendi* e suggerisce un modello di *oratio* che conferisca all'*ornatus* la forza argomentativa della *disputatio* dialettica.

<sup>78</sup> *De or.* III 56-61.

<sup>79</sup> *De or.* III 64-67. Gilson, *Éloquence et sagesse*, cit., pp. 11-19, illustra come la ricostruzione della fittizia unità originaria di *sapientia* ed *eloquentia* sostenga da un lato la definizione della retorica come

Ma quali sono i temi delle *disputationes in utramque partem*? Sono tutti quelli della *philosophia*. Da un lato infatti i *loci certi*<sup>80</sup> di ogni genere retorico richiedono già all'oratore la trattazione su *aequitas, utilitas, dignitas*, attirando nella sfera delle sue competenze specifiche temi etici e politici; dall'altro, l'adozione della *civilis oratio* secondo l'insegnamento accademico, articolata in tesi e ipotesi, apre all'oratore il campo complessivo della *philosophia* attraverso la trattazione delle *quaestiones infinitae*: i *loci certi* dei tre generi retorici e i *loci communes* delle *disputationes in utramque partem* sono contigui e spesso si identificano. La trattazione retorica ne distingue l'uso secondo la bipartizione *quaestio finita/quaestio infinita* (ne è un esempio l'*inventio* epidittica, basata su concreti *laudabilia* e non sulla celebrazione di virtù in astratto). È di tale uso che parla Antonio nel secondo libro, dove ascrive alla *pars quaestionum vaga libera late patens* una sequenza di temi etici e temi politici che l'oratore deve trattare ma secondo le proprie competenze che sono essenzialmente stilistiche.<sup>81</sup>

L'elenco di *disputationes in utramque partem* che fa Crasso comprende temi *de virtute, de officio, de aequo et bono, de dignitate, de utilitate, de honore, de ignominia, de praemio, de poena*, questioni cioè riconducibili all'etica ma anche alla sfera civile-politica. L'appartenenza ideale di temi etici e politici a un medesimo sistema di riferimento è denunciata del resto là dove Crasso menziona l'insegnamento di Carneade:<sup>82</sup> non esiste una specifica *prudencia* retorica, propria dei *diserti in re publica causisque versati*, tant'è vero che non vi è traccia di trattazioni politiche nei manuali retorici, essendo tutti della *philosophia* i temi di questo tipo. La critica ai *libelli* retorici e alle *nugae* di cui sono pieni sottolinea l'assenza in essi di temi politici "tecnici" e di questioni etiche, di un'etica collettiva, per così dire, oltre che individuale. E nel terzo libro Crasso parla di *illa propria rhetorum* usurpati dai filosofi, cioè delle discussioni *de iustitia, de officio, de omni vivendi ratione e de civitatibus instituendis et regendis*, oltre che *de naturae ratione*, che l'oratore deve fare di nuovo proprie assimilandole poi alla *civilis scientia*:<sup>83</sup> la destinazione pubblica della retorica ridisegna le sue competenze teoriche, che vengono ribadite anche in funzione del *negotium* politico dell'oratore, come Crasso dice nello stesso terzo libro.<sup>84</sup> In ambito retorico, perciò, la *civilis oratio* può trattare a buon diritto temi politici ed etici, assimilati alle competenze oratorie tramite l'assunzione delle *disputationes in utramque partem* e dei loro *loci*

---

*scientia*, per rispondere alle accuse platoniche, e rimandi, dall'altro, alla ricerca di una *philosophia non verissima sed oratori coniuncta maxime*.

<sup>80</sup> *De or.* I 138 ss.

<sup>81</sup> *De or.* II 67-68.

<sup>82</sup> *De or.* I 85-86.

<sup>83</sup> *De or.* III 122-123.

<sup>84</sup> *De or.* III 86.

*communes* oltre che con la trattazione in forma *finita* dei *loci certi* deliberativi, giudiziari, epidittici.<sup>85</sup>

In questo modo, se socratica è la denominazione dell'etica come *pars de vita et moribus* che compare nel primo libro del *De oratore*,<sup>86</sup> l'etica è anche connotata come *locus de rebus bonis aut malis, expetendis aut fugiendis* là dove Antonio illustra i temi che l'oratore può e deve trattare secondo il proprio stile;<sup>87</sup> inoltre le *disputationes in utramque partem* di cui parla Crasso nel terzo libro trattano l'intera *silva virtutum*. Il *De oratore* insomma lascia intravedere una assunzione del *locus* etico in tutte le sue possibili articolazioni. Le competenze oratorie sull'etica riguardano pertanto la *cognitio virtutum per genera et partes* con tutte le discussioni sulle singole virtù, e il *locus de bonis aut malis rebus*: la *quaestio infinita* può sconfinare nel terreno della *philosophia*. È vero però che l'uso epidittico, vale a dire *in causa*, del *locus* etico prediligerà il versante della *cognitio virtutum* con i suoi repertori di *laudabilia*, astenendosi dalla *disputatio* astratta *de vita beata*: aristotelicamente, la retorica deve fare a meno del parametro assiologico proprio perché la sua persuasività si fonda sulla *δόξα*.

Ma le competenze oratorie sembrano poter abbracciare anche la *pars* relativa alla natura: nel secondo libro del *De oratore* Crasso accosta *ratio vivendi* e *ratio naturae*<sup>88</sup> e fra i temi che l'oratore può affrontare nell'ambito delle *quaestiones infinitae*, sia pure nei limiti della loro attinenza alle consuetudini di vita in una società civile e al senso comune degli uomini, elenca anche quelli della grandezza del sole e della forma della terra.<sup>89</sup> e, in qualche modo connessi con questi problemi di fisica, faranno parte del suo bagaglio anche i *loci* sulla teologia, come quello *de dis immortalibus*.<sup>90</sup> Alla dialettica che è sempre stata la *pars philosophiae* metodologicamente più contigua alla retorica per i suoi aspetti di *disserendi subtilitas*,<sup>91</sup> e che deve assicurare all'oratore la capacità di coniugare il *copiose dicere* con il *subtiliter disputare*,<sup>92</sup> si affiancano così, in questo programma di recupero, anche altre sezioni del tradizionale sapere filosofico.

<sup>85</sup> Il referente accademico consente di superare la limitazione ermagorea di tesi e ipotesi all'interno del πολιτικὸν ζήτημα. Sulla precedenza della divisione tesi/ipotesi in ambito accademico cfr. Barwick, *Das rednerische*, cit., pp. 51 ss.

<sup>86</sup> *De or.* I 68.

<sup>87</sup> *De or.* II 65 ss.

<sup>88</sup> *De or.* II 122.

<sup>89</sup> *De or.* II 66 ss.

<sup>90</sup> *De or.* I 85; II, 71; cfr. *Or.* 118. Sul rapporto fra *loci de religione* e fisica cfr. *Tusc.* V 69-70, *Acad.* II 116-128, *De fin.* III 73; sull'argomento si è soffermato K. Bringmann, *Untersuchungen zum späten Cicero*, Göttingen 1971, pp. 171 ss.

<sup>91</sup> *De or.* I 68; cfr. *De fin.* V 10 che dichiara come norma sistematica la complementarità di dialettica e retorica ed attribuisce ad Aristotele l'elaborazione di *praecepta disserendi* non solo per l'uso dialettico ma anche per quello retorico. Sull'uso di *dialecticus, dialectice* in Cicerone, v. G. François, «*Declamatio* et «*disputatio*», «*L'antiquité classique*» XXXII 1963, p. 520.

<sup>92</sup> *Part. or.* 139.

L'indagine sulle competenze oratorie si rivela così funzionale al progetto ciceroniano di ridefinizione teorica dell'*orator*. A partire da questa indagine, nella quale si intrecciano normativa tecnica (i luoghi comuni, l'uso dell'*amplificatio*, il rapporto fra *quaestio finita* e *quaestio infinita*) e autoriflessione teorica (la definizione dell'oggetto retorico, il suo statuto di verità, la persuasività "emotiva"), il *De oratore* cerca di conciliare la "rimozione" platonica del discorso sofistico con il primato della retorica (riletta come *sapiens eloquentia*) teorizzato dai Sofisti. L'*Orator* sintetizzerà questa sorta di compromesso ciceroniano, ribadendo il ruolo della formazione accademica per una competenza "totale" dell'oratore, che unisca *elegans doctrina ed eloquentia popularis*.

Gian Biagio Conte

«La retorica dell'imitazione»  
come retorica della cultura:  
qualche ripensamento\*

Condivido con molti esseri umani una deplorabile debolezza: anch'io preferisco parlare bene piuttosto che parlare male di me. Tanto più ora che qui, davanti a voi, mi sento un po' come sotto processo. Se questo è un processo, dovrete d'altra parte concedere che l'imputato possa non testimoniare contro di sé. Vi anticipo dunque che nella sostanza non nasconderò una certa simpatia per le mie cose.

Vi ringrazio fin d'ora dell'indulgenza che vorrete riservarmi; subito dopo ringrazio doverosamente Plutarco di Cheronea, senza il cui aiuto non sarei riuscito probabilmente a trovare la via di un discorso su di me. Il suo opuscolo *Come parlar bene di se stessi senza riuscire antipatici* mi ha dato la ricetta su cui ho confezionato questo mio intervento. «Portare attenuazioni e correzioni ai meriti», e poi «parlare dei propri difetti, ricordare che ci sono anche quelli»: queste raccomandazioni di Plutarco mi hanno dato come la struttura di fondo su cui appoggiare questa mia imbarazzata autoapologia. A forza di seguire la retorica di Plutarco, ho finito per mettermi da solo in discussione, e mi sono ritrovato a scrivere quasi un *confiteor* delle mie colpe, quelle colpe che il mestiere di critico e lettore di testi mi ha costretto a commettere. D'altra

---

\* Queste pagine sono la versione italiana di un intervento fatto a Chicago il 29 dicembre 1991 durante il 123° congresso dell'American Philological Association, precisamente alla *Section F*: «Panel on Allusion and Imitation in Virgil: Conte's *Rhetoric of Imitation* and Beyond» (sponsored by The Vergilian Society of America, Inc.), cui presero parte Ward W. Briggs, Joseph A. Farrell, Barbara Pavlock, Alessandro Schiesaro, e Charles P. Segal, che presiedeva. Questo può spiegare, anche se forse non saprà valermi una piena assoluzione, il *clinamen* personalistico (autoapologetico) del mio intervento e soprattutto la speciale attenzione qui dedicata alla critica di area anglosassone.

parte, la forma del pentimento è forse la più efficace per aggiungere - come mi si chiede nel titolo di questo panel - qualche nuovo pensiero.

Per esempio, mi si è rimproverato di essere in qualche misura un formalista: un difetto che forse avevo, ma che credo di aver superato col tempo. Il pubblico angloamericano di *The Rhetoric of Imitation* non ha forse avuto la possibilità di leggere i miei scritti come un discorso in svolgimento, fatto di passaggi successivi, di acquisizioni continue e aggiustamenti: hanno visto nel 1986 un libro che sembrava scritto tutto insieme, secondo un progetto coerente. Quel che è più insidioso (ma me ne accorgo troppo tardi) è che la prima parte sembra contenere tutta la teoria del volume, mentre gli studi su Virgilio della seconda parte ne potrebbero apparire per così dire l'applicazione pratica, quasi le riprove del metodo. Le cose stanno diversamente. Ho cominciato a scrivere sulla memoria poetica alla fine degli anni Sessanta. Erano anni di formalismo critico: ci interessava come funzionava la significazione di un testo letterario, volevamo analizzare come era costruito e strutturato un testo. Così *Memoria dei Poeti e sistema letterario* (quella che è la prima parte del libro inglese; la seconda è invece tratta da una serie di scritti raccolti in volume nel 1980: *Virgilio. Il genere e i suoi confini*) è un libro piuttosto formalista, e non contiene tutte le premesse teoriche di quella che nell'edizione inglese è divenuta una scelta di saggi diversi (scritti nell'arco di quasi dieci anni). Mi stupisco anzi di non aver avuto recensori che abbiano notato il progressivo spostarsi dei miei interessi, l'emergere di un altro atteggiamento critico, di un diverso modo di interrogare i testi. Mi interessava allora come un testo funziona; ora, di più, come un testo comunica. Sembrerebbe una differenza sottile, e sembrerebbe anche banale insisterci sopra; ma credo sia proprio questo il punto che spiega come mai un critico di valore come Farrell abbia potuto muovermi delle obiezioni nelle quali non mi riconosco del tutto, o meglio non riconosco ben descritto il senso del mio lavoro. L'attenzione al *comunicare* della letteratura implica tutto un mondo di presupposti diversi, e più ampi. Il funzionamento che il formalismo strutturalista ricercava, ipostatizza sia il testo che il suo analista. Il testo è quello che sta scritto sulla pagina, e la sua lettura è quella che ne dà l'interprete formalista, critico in camice bianco: i processi della significazione del testo sono quelli (sono solo quelli) che la sua analisi descrive. L'interprete formalista trattava il testo come un oggetto freddo, un congegno da aprire; era come se solo lui, lettore formalista, sapesse dare al testo voce e senso, come se il testo, trovando l'interprete formalista, finalmente incontrasse il suo destinatario ideale. Nasceva così una metodologia d'indagine testuale sofisticata, che oggi è per noi una tecnica, una risorsa di lavoro non dimenticata, ma diversamente sistemata dalla teoria. C'era l'illusione - se vogliamo ingiusta - che la poesia fosse un *esperimento straordinario* - un sistema costruito in modo che ogni suo tratto (tematico, retorico, verbale, metrico, fonico-ritmico) doveva trasformarsi nel senso che il poeta aveva voluto, senza lasciare zone grigie, residui inerti. In realtà questa finiva per essere



una costruzione un po' maniacale: "ridondante", la si chiamava allora, perché la si pensava ossessionata da un senso che essa nascondeva e, intermittenemente, riportava in vista. (Sarà da questo atteggiamento di ricerca, più che da altri, che è partito l'odierno modo decostruzionista?).

Con questo formalismo strutturalista almeno la "mia" intertestualità ha fatto i conti. Credevamo che fosse possibile trovare una regola, una chiave universale che dicesse *come è fatta la poesia e cosa vuol dire*: forse è questo il nostro fallimento di teorici, ma anche il nostro successo di interpreti, se è vero che ci ha stimolati ad interrogare con entusiasmo i testi, e insieme ad affinare gli strumenti della filologia. Riconoscere la struttura specifica di un singolo testo è servito se non altro a dare un coerente orientamento di senso ai vari fattori del testo, a distinguere i tratti in esso pertinenti, selezionando quelli attivi e lasciando cadere quelli che non fossero rilevanti. Non sono nato come teoreta, e la teoria non è il mio mestiere, né voglio educare una generazione di teorici. Sono un filologo, che è contento del suo mestiere, e che cerca solo di spiegarsi tanti fatti che incontra nei testi. Ma dopo tanta «memoria dei poeti», voglio dire che le memorie - quando siano state raccolte, schedate, selezionate secondo una (poco probabile, a mio parere) tipologia dell'allusione - non credo diano già di per se stesse, automaticamente, l'interpretazione di un testo. Diciamo che l'attenzione ai fenomeni intertestuali mi ha sempre dato le prime chiavi di lettura. Ma il sistema di riferimenti cui può attingere ogni testo letterario è un bacino enorme: ti può inghiottire. È così vasto che produce una deriva di senso se non è retto dall'osservazione di una struttura. Trovare una struttura vuol dire riconoscere i modelli culturali che hanno prodotto il testo, che lo rivendicano come un loro affiliato. Giacché le memorie letterarie in un testo non vagano libere, obbediscono ad un progetto che le chiama a sé e che le rende pertinenti. Solo le memorie che sono funzionali al progetto vengono scelte - un processo di *selezione* che obbedisce a un'*intenzione*.

È proprio questo un problema cruciale dell'interpretazione letteraria e della filologia; e mi accorgo, anche retrospettivamente, che il mio interesse per i generi e per i modelli culturali non è altro che il ripresentarsi di quello stesso problema, e che generi e modelli culturali sono stati per me lo strumento per tentarne una soluzione. Più avanti mi occuperò direttamente dell'«intenzione del testo»; ora voglio solo ricordare che la mia riflessione sui generi letterari è costante almeno dal '76, '77, dall'interpretazione della decima ecloga virgiliana e dal tentativo (dell'anno seguente) di interpretare l'*Eneide* attraverso la dialettica di *norma* e *codice* della poesia epica.

Per me il genere va guardato come una forma discorsiva capace di costruire a sua immagine un coerente modello di mondo. È un linguaggio, cioè un vocabolario e uno stile, ma è anche un sistema dell'immaginazione e una grammatica delle cose: anzi un'immaginazione di cose (che nella cultura augustea diventa anche un'utopia, in quanto è il desiderio di un mondo che, se anche attegga le sue esperienze a nuove e

assolute, non dimentica di essere letteratura). Di fatto i generi sono le codificazioni espressive dei modelli di una cultura, sono anzi quegli stessi modelli sottoposti a un processo di stilizzazione, una messa in forma che dia loro voce letteraria. D'altra parte, è un'illusione credere che l'attività poetica elabori direttamente il vissuto: essa elabora le forme in cui ciascuna cultura ha già elaborato il vissuto stesso; voglio dire che i codici che operano nella costruzione dell'opera letteraria sono schemi generativi incorporati, costituzionalmente e inscindibilmente, nell'ideare e nel sentire. (È questo l'interesse che anima i miei ultimi lavori, alcuni dei quali contenuti in *Generi e lettori*, Mondadori, Milano 1991).

Ecco: potrei dire che, in certi casi, l'intertestualità rivela proprio le interferenze tra mondi letterari diversi, universi espressivi fatti di rappresentazioni e linguaggi diversi, talvolta anche limitrofi: è così che ho studiato il rapporto fra elegia e bucolica nella decima egloga, e mi è parso di mostrare come l'una segni per così dire i confini dell'altra, come l'una si serva dell'altra quasi per esprimersi e manifestarsi a se stessa. In altri casi l'intertestualità mi è apparsa come lo strumento di una consapevolezza metaletteraria, come un occhio ironico con cui il testo guarda a se stesso mentre viene facendosi: Ovidio, per esempio, sovraccarica il suo testo elegiaco di memorie e rimandi, di gesti tipici del genere, proprio per mostrare la convenzionalità di una scrittura che, giacché si fingeva spontanea e vera, si pretendeva "reale" (quello che nel mio *Generi e lettori*, a proposito della poesia elegiaca, ho chiamato la «retorica della sincerità»).

È da qui forse che possiamo partire per tornare a parlare di intenzionalità. Ma voglio ricordare che più volte ho espressamente parlato di «intenzione del testo» proprio per non mostrarmi interessato all'intenzione dell'autore, per non cadere nella ricostruzione psicologista dei moventi soggettivi. Per esempio a pag. 127 dell'edizione inglese (ma il testo italiano risale almeno al '77) dicevo: «we refuse to separate the text from its intention (which means not ingenuously guessing at the author's intentions but uncovering the living relationship that linked the text with the world and with its immediate public)».

L'intenzione per me non è mai l'intenzione *compositiva* del soggetto empirico; è l'intenzione *comunicativa* del testo, vale a dire l'*effetto*, la relazione di senso che il testo stabilisce con il suo lettore. Ed ecco che, se come strumento e criterio della ricerca si privilegia il genere, cioè se si leggono le opere ricollocandole nell'orizzonte storico delle codificazioni letterarie e delle possibilità programmatiche, l'interprete non pretende più di confrontarsi direttamente con il singolo testo che gli sta dinanzi. Proprio perché legge il testo letterario attraverso i modelli culturali che quel testo presupponeva, l'interprete vede *come* quel testo voleva comunicare con i suoi lettori, con i lettori che esso ha immaginato e progettato. Questi lettori ideali appartengono anch'essi alla forma del testo, sono una strategia del testo: e sono anche il modello al

quale il lettore empirico del testo impara ad assomigliare mentre progredisce nella comprensione di esso.

Credo insomma che questa prospettiva teorica - quella che tiene insieme i *generi* (cioè i modelli del senso e della forma) e i *lettori* (vediamoli come la proiezione di un'aspettativa che i generi hanno creato e con la quale si confronta ogni opera nuova) - riesca a circoscrivere le possibilità dell'allusione, a salvarla da quella apparenza di casualità che noi interpreti associamo ad essa perché appunto per caso, per lo più, riusciamo a coglierla. In tal modo, infatti, quello che appare "soggettivo", che sembra rinviare alle intenzioni dell'autore, si trova a diventare un "fattore di testo", funzionale ad un progetto e finalizzato ad un effetto di lettura. I lettori d'altronde non leggono le intenzioni degli autori, leggono i testi. Va fatta però una distinzione importante, che è empirica, ma non è priva di implicazioni metodologiche: i lettori, certe volte leggono testi (così vogliono certe poetiche) che cercano di nascondere dietro un aspetto di oggettività l'intenzione che li ha voluti, altre volte invece trovano testi che (secondo altre poetiche) prendono la posa di un'intenzione ostentata, di un capriccio, di una stravaganza; ma anche queste pose, questi atteggiamenti, sono gli effetti di una comunicazione, in quanto sono riconducibili ad una maniera di intendere la poesia, ad uno specifico modello letterario. Certe oscillazioni teoriche possono appartenere al critico e alle sue incoerenze metodologiche, ma possono anche rispondere a una diversità dei programmi testuali che egli si trova di fronte. Tutto questo nostro cercare il genere significa anche voler ricostruire da filologi tutta una serie di fatti di contesto - può trattarsi del semplice contorno di una parola isolata nel verso come anche, al limite estremo, di grandi forme e strutture del senso. Chiamo genere, insomma, un contesto di codificazioni che seleziona e polarizza a sé le allusioni rendendole *pertinenti*. Se si ragiona in termini di generi e di programmazioni letterarie l'allusione diventa un caso particolare della teoria - quello più accidentale, meno costitutivo, certo il più marcato ma anche (forse) il meno interessante. Il contatto, il riferimento, la memoria, coinvolgono singoli testi, siamo d'accordo: nel senso che a noi solo quei singoli testi sono *visibili* (tutto il resto sono strutture *implicite* nell'opera: sistemi dell'immaginario e modi della percezione, presupposizioni, e perciò *attese*). E appunto quei testi visibilmente rievocati permettono al filologo di ricostruire il sistema di rimandi di un'opera poetica, perché è attraverso il confronto di singoli testi che egli trova implicazioni costruttive più ampie: convenzioni, sceneggiature, tipologie. Ma una frase ricordata, un nesso caratteristico, una particolare invocazione, anche se è appartenuta ad un singolo poeta, può toccare tutto un genere letterario; può voler istituire, nel nuovo contesto, il confronto con tutto uno stile. L'allusione intertestuale, mentre *denota* un significato specifico, funziona anche come il *connotatore* di una maniera letteraria, di un genere o di un sottogenere. All'intertestualità, insomma, pertiene per lo più tutta una serie di processi di generalizzazione: imitare, si sa, vuol

dire in pratica generalizzare. L'astratto (il genere letterario) deve vivere nel concreto dei singoli testi, perché il loro lettore poteva capire quei testi, interpretarli e goderli, solo attivando quei sistemi di attese, quelle possibilità dell'immaginario. Il presupposto metodico che il genere agisca sui singoli testi trasforma così tutta la concezione dell'«arte allusiva».

E l'allusione, allora? non esisterà più? No; l'allusione sarà un caso-limite, sarà il contatto tra testi singoli e individuali che vogliono essere riconosciuti come tali, testi che tra gli effetti della propria significazione hanno programmato quello di essere "apparenza di intenzioni soggettive", "dialogo a due". Tanto per fare un esempio estremo. Da un frammento (16 Morel) sappiamo che il poeta neoterico Calvo aveva scritto un'elegia in morte della moglie Quintilia: conserviamo il pentametro *forsitan hoc etiam gaudeat ipsa cinis*. Il biglietto di condoglianze dell'amico Catullo (che pure si costruisce rielaborando motivi funerari convenzionali) si conclude allusivamente con il distico *Certe non tanto mors immatura dolorist / Quintiliae, quantum gaudet amore tuo* (96, 5 s.). Se noi non possedessimo il frammento di Calvo, troveremmo nella conclusione di Catullo forse solo un'elegante variazione della topica funeraria e forse vedremmo anche nel concettismo della chiusa la traccia di una codificazione tradizionale, di un mestiere. Così invece capiamo concretamente che cosa sia la poesia di circolo, legata alle persone dei poeti e fatta appunto di "botta e risposta": Calvo compone un *elegidarion* luttuoso, e gli amici poeti (quelli della cerchia neoterica) rispondono. Il vezzo sofisticato dell'allusione è talmente congenito a questa poetica che compare anche là dove le circostanze sentimentali dovrebbero essere così forti, da farlo apparire quasi inopportuno. Ripetere allusivamente qualche parola dell'amico poeta sarà qui un omaggio affettuoso, oppure sarà tecnica di uno stile; ma certo quel che ne nasce è come un componimento in due tempi, a due voci. Questa è vera allusione: ma è appunto un caso forte di intertestualità, per il quale è possibile, anzi è necessario, parlare in termini di intenzioni, e di intenzioni dell'autore (e non del solo testo che le manifesta).

Voglio dire che questa poesia di circolo quasi fa vedere i personaggi che la fanno, quasi coglie i partecipanti di un dialogo esclusivo nell'atto di parlarsi fra loro, in poesia e di poesia. Ma questa è appunto una poetica in cui i destinatari sono vicendevolmente autori e lettori dei testi (con Ovidio, per esempio, il circolo letterario conterà ormai pochissimo, e determinanti saranno invece le attese del vasto pubblico anonimo, quelle attese - fatti di gusto e di cultura - che noi filologi possiamo indurre dai testi, dalla forma che ogni volta i testi si sono dati per trovare ascolto). In una prassi letteraria come quella neoterica il gran rilievo preso dall'allusione corrispondeva all'intenzione programmatica della poesia di conventicole: erano omaggi, complimenti. Spesso si sarà trattato anche di polemiche: doveva essere così per molta della poesia alessandrina, una poesia dotta bloccata in una sorta di rapporto speculare fra autore e

lettore - l'uno ideale *alter ego* dell'altro, ed in effetti l'uno collega dell'altro: di corte, di scuola, di biblioteca. La letteratura è consumata da quegli stessi che la producono. Insomma, l'allusione vera e propria sembra in questi casi l'esasperazione di una possibilità che di fatto è comune a tutto il linguaggio della letteratura. Proprio perché è una forma forte dell'intertestualità, sarà bene per il filologo riservarle uno spazio tutto speciale nella casistica della memoria poetica: in quei casi la relazione fra testi (l'intertestualità) assume la forza di una relazione fra soggetti letterari (diventa intersoggettività), e allora, in quei casi, sarebbe anche dannoso ignorare l'intenzionalità degli autori: i modi di lettura di un testo sono anche iscritti nei loro modi di scrittura. In quei casi è vero quel che una volta ho ricordato di Seneca il Retore che menzionava (*suas.* 3, 7) un *furtum* di Ovidio, commesso *non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut vellet agnosci*. Per il resto è bene limitare l'uso troppo frequente del concetto di allusione. Ma la caccia alle intenzioni allusive - quasi queste permettessero di trovare più autentici «frammenti d'autore» - è un vizio forse inguaribile del filologo, un vizio conaturato al procedere indiziario cui lo condanna il suo quotidiano mestiere di restauratore.

Lasciamo comunque da parte l'idea della letteratura come pratica intersoggettiva. Se accettiamo di credere che la letteratura è fatta di testi che assorbono e trasformano altri testi, l'intertestualità, lungi dall'essere solo un curioso effetto d'eco, diventa la condizione stessa della leggibilità letteraria. Il destinatario che si avvicina al testo - lettore o imitatore, che è anche un tipo di lettore - è già lui stesso una pluralità di altri testi e di codici. (Va cercato qui ciò che chiamiamo la cultura degli autori e dei lettori). Di fatto non si colgono il senso e la struttura di un'opera se non in rapporto a dei modelli, essi stessi ricavati da una lunga serie di testi di cui sono in qualche modo l'invariante. A guardarla così, ogni opera letteraria diventa come distorta, persino opaca; diventa quasi una rete stradale con cartelli indicatori che segnalano paesi, strade, luoghi che retrocedono, per così dire, all'infinito. Qui sta per noi filologi classici l'incomparabile utilità e il fascino dei commenti (se fatti bene): strumenti che non solo spiegano il testo e lo accostano al lettore, ma danno la misura di vicinanze e lontananze, gerarchizzano tracce, rimandi e presenze. La lettura, che di per sé è vincolata a essere lineare, diventa dialettica e movimentata: dietro le stratificazioni si misurano le novità di un testo e si vedono i processi di assimilazione e trasformazione.

D'altronde, ad indebolire l'interesse critico per le intenzioni dell'autore, ci sono anche motivazioni più specifiche, legate al nostro rapporto con i testi *antichi*. Qui la documentazione è particolarmente inadatta a costruire discorsi fondati sulla psicologia individuale. È certo che la natura della nostra documentazione ci fa perdere molto; ma non è neppure sicuro che questo ci allontani dalla cultura antica. Dopotutto, l'insistenza sul soggetto creatore e la sua autonomia non sembra accordarsi con la mentalità e la pratica degli antichi più di quanto invece sia importante per noi. Il gran credito che

nell'analisi letteraria dei testi antichi vorremmo fosse dato a codici, generi, linguaggi istituzionali, convenzionali e via dicendo, finisce in realtà per avvicinarci alle condizioni reali in cui la letteratura antica veniva elaborata. Voglio dire che loro, i poeti antichi, lavoravano realmente così; così - con la consapevolezza pratica di questi linguaggi - imparavano a leggere e a scrivere la poesia, a giudicarla secondo convenzioni che essi stessi le riconoscevano.

C'è un'altra cosa da dire. L'allusione, quella sì, è fatta, o detta, per essere riconosciuta; per costruire un'*élite* di intenditori (quest'*élite*, tra l'altro, crea i suoi artisti, come avveniva per la poesia alessandrina). C'è insomma il lettore dotto di allusioni, e il suo compito è simile a quello del filologo che usa la sua dottrina: devono entrambi riconoscere l'oggetto rubato e farne denuncia, ritrovarne - per così dire - il vecchio proprietario. Ma l'allusione, abbiamo detto, è un caso particolare dell'intertestualità, e risponde ai gusti di una poetica culta.<sup>1</sup> L'intertestualità è invece un fenomeno di effetti più elaborati che il semplice ritrovamento, l'*agnitio*, quell'emozione del lettore-filologo che assomiglia alla sorpresa finale dello spettatore di teatro. Non dobbiamo confondere il lavoro dell'interprete con la ricezione del destinatario storico dei testi. Pensiamo, per esempio, alla complessa trasformazione di Omero operata da Virgilio nell'*Eneide*, alla molteplicità di funzioni proprie dell'*imitatio* epica virgiliana nei confronti del suo modello. Parlo di Virgilio, e a Virgilio in fondo pensavo in tutto il mio discorso; qui volevo arrivare, non solo per non sentirmi fuori posto in una seduta virgiliana, ma soprattutto perché è nella mia concreta esperienza di virgilianista che ho trovato il

---

<sup>1</sup> Ho visto che il collega Farrell, nell'*Introduzione* al suo bel libro sulle *Georgiche* (*Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic. The Art of Allusion in Literary History*, Oxford U.P. 1991) si dispiace che io non abbia saputo uscire dall'aporia dell'*intenzionalità* nell'arte allusiva; e, in qualche misura, ha ragione. In quelle pagine di vent'anni fa, cercavo di andare oltre Pasquali (e credo di essere riuscito anche a farlo nello sviluppo dell'argomentazione e degli esempi), ma riconosco che rimanevo un po' inviluppato nella sua concezione della memoria poetica, che era essenzialmente discussione dell'allusività alessandrina. Io, d'altra parte, la chiamavo appunto «memoria poetica» perché volevo ridurre le implicazioni soggettivistiche del *Mitspielen* alessandrino a cui egli pensava. Quel che mi tratteneva ancora vicino a Pasquali era soprattutto il fatto che io condividessi il suo interesse per la collaborazione del lettore, complice necessario del poeta in questo processo di istituzione del senso. Credo che i traduttori inglesi si sian presi qualche infelice libertà di resa: per esempio, la frase «the desired effects on the reader» che Farrell interpreta come una traccia forte di intenzionalismo («desired by whom?» - egli si chiede, e risponde: «evidently by the poet») è solo il risultato di una traduzione libera del mio testo italiano, che suonava molto semplicemente «la suggestione»; ma una debolezza di quel primo capitolo (una debolezza che nasce dal dialogo con il Pasquali cultore della poesia ellenistica) è forse in un'incertezza teorica. A quel primissimo stadio trattavo ancora tutto come allusione, vedevo singoli testi che vivono sotto nuovi testi, e che dietro a questi devono essere riconosciuti. Non a caso vi ho invitato a pensare al mio libro inglese come a una raccolta, ad un pensiero che procede per aggiustamenti (anche faticosi). Resta vero che nel complesso della trattazione, in quella parte che voi leggete sotto il titolo di *Poetic Memory: its Historical and Systematic Features*, io insistevo sul concetto di sistema letterario, e mostravo l'analogia delle memorie poetiche con la retorica, appunto per depurare il concetto di *imitatio* da ogni intenzionalismo che non fosse quello riservato all'allusione propriamente detta.

modo di lavorare sull'intertestualità e su quella che abbiamo convenuto di chiamare «retorica dell'imitazione».

Già Macrobio intuiva la diversa complessità dell'*imitatio* virgiliana, se poteva parlare di un modo di comporre *de Homeri speculo*: era la ripresa di singole parole e di singole frasi? era l'assimilazione di regole generative e di codificazioni? Certo, però, anche se la pratica letteraria latina preaugustea ha ormai assimilato la tecnica allusiva del *Mitspielen* ellenistico, non capirebbe molto dell'*Eneide* chi volesse ragionare nei semplici termini dello ζῆλος alessandrino. Il gioco emulativo non basta a render conto dell'esemplarità e del magistero di Omero, "mamma" e "nutrice" di Virgilio (con queste parole Dante indicava il suo rapporto con l'*Eneide*: il pubblico italiano non potrebbe non ricordare a questo proposito pagine celebri di quel grande filologo romano che fu Gianfranco Contini). Il testo omerico, prima che un testo letterario, è per Virgilio un *monumentum*: cioè per quanto lontano, anzi proprio perché lontano, Omero è un'autorità. Potremmo anche dire, con un'espressione banale, che Omero quintessenzia, per Virgilio, tutto quello che per noi è un classico: da lui si possono estrarre esempi imm modificabili, trovandoli verificati nella propria diversa esperienza. Per Virgilio, guardare ad Omero non è imbattersi in un tenace e ben conservato sopravvissuto, ma è raggiungere qualcuno arrivato prima di lui. Imitando Omero, Virgilio si mette alla sua stessa altezza, si fa egli stesso monumento letterario, nuovo classico. Così, di Omero, Virgilio non si limita a incastonare e glossare detti memorabili, come sarà stato l'uso delle scuole e dei commentatori. Egli ne produce di suoi, e conferisce lo stesso piglio legislativo, la stessa sillabazione lapidaria a tutti i suoi enunciati. Anche laddove Omero usava un tono apparentemente piano, Virgilio ha bisogno di una grandezza solenne, un'intensificazione sublime con cui caricare il testo del suo modello: la forza canonica del testo odissiaco, per prendere nuova voce, voleva che l'*imitator* fosse davvero *homericotatos*. (Virgilio sembra sapere ch'egli sarà subito confrontato con Omero, e sa quindi di avere meno tempo di Omero per affermarsi come classico). Vediamo un esempio. Odisseo presenta se stesso ai Feaci con parole di orgoglio, ma egli parla con la stessa pacata oggettività di uno che presenti le proprie credenziali (*Od.* 9, 16 ss.): «Anzitutto dirò ora il mio nome perché lo sappiate anche voi [...] Sono Odisseo, figlio di Laerte, noto agli uomini per tutte le astuzie, e la mia fama va fino al cielo». Enea, quando all'inizio del poema presenta se stesso, ha bisogno di aggiungere al modello odissiaco un tono patetico di solennità epigrafica, che interpreti adeguatamente il suo destino di sofferenza passata e di responsabilità futura (*Aen.* 1, 378 s.): *Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste Penatis / classe veho mecum, fama super aethera notus*. Virgilio sceglie per il suo testo una voce alta, un tono memorabile: quello che può dare alle sue parole la stessa *auctoritas* del classico. Linguisticamente egli è, e già vuol essere, un classico. Le sue parole significano - anche in accezione stilistica - che il suo paradigma è la prementoria di Omero.

In questo senso Omero ha per l'*Eneide* un valore e una funzione diversa da quella degli altri predecessori epici, fossero gli alessandrini o i poeti dell'epos storico romano; e in questo senso ho per così dire intenzionalmente trascurato, nelle mie precedenti interpretazioni, la presenza di altre memorie poetiche virgiliane (fra l'altro sono molti gli studiosi, soprattutto angloamericani, che hanno dato eccezionali contributi di acume e dottrina in questo campo, studiando per esempio l'*Eneide* alessandrina). Per Virgilio, ritrovare Omero voleva dire innanzitutto ritrovare il codice epico stesso; ma l'ambizione non era di imitare Omero nel senso di copiarlo, di farne un doppio. Scrivere come Omero voleva dire per Virgilio fare un'opera che *sostituì* l'opera di Omero. Ecco perché l'intertestualità che lega l'*Eneide* ai poemi omerici è costitutiva, strutturale, iscritta nella matrice stessa della composizione. Ho distinto in passato le differenti funzioni del rapporto intertestuale che lega Virgilio ad Omero, quando per l'utilità pratica della distinzione ho scelto di parlare di un Modello-Esemplare e di un Modello-Codice. Esisteva un Omero già-fatto, insuperabile, puntuale, che richiedeva solo di essere imitato; ma c'è anche un Omero che è guida al fare, occhio che guarda "omericamente" fatti nuovi, categoria e genere della scrittura epica: non solo repertorio del tipico ma anche grammatica di una costruzione nuova.

Un'osservazione che mi è capitato di fare sull'epiteto vale per me come un esempio illuminante del procedere imitativo di Virgilio. Virgilio, che evita l'uso formulare dell'epiteto omerico, riserva al protagonista Enea una piccola costellazione di epiteti fissi che distinguono l'eroe dagli altri personaggi e costituiscono quasi un sistema paraformulare: il lettore può riconoscere in questo uno stilema omerico, ma è anche portato a vedere in ciò il segno di uno statuto particolare che al protagonista è riservato. Sempre per rimanere al livello più elementare dell'omericità virgiliana, ricorderò un'altra osservazione che mi è capitato di fare. Mi ha sempre colpito nell'*Eneide*, in una dizione epica che non sente più funzionale l'uso di formule stereotipe e ricorrenti, il gusto di ricreare degli *unica* (cioè strutture non ripetute) che riproducono suggestivamente l'apparenza della formula omerica, senza essere peraltro ricalcate su precise fraseologie formulari del modello: sono effetti di una stilizzazione omerica, clausole costruite per analogia, che si atteggiavano a formule perché mimano la semplice e solenne oggettività della paratassi omerica: così per esempio si può dire di *pugna aspera surgit* (9, 667), o anche di *Teucro clamore secuntur* (9, 636).<sup>2</sup>

Ho detto che l'*Eneide* vuole sostituire Omero; ma forse potevo dire anche che Virgilio vorrebbe che l'*Eneide* apparisse un'opera di Omero. La testualità che lega l'*Iliade*, l'*Odissea*, e l'*Eneide* è una sola, senza interruzioni: per l'antica esegesi omerica l'*Odissea* era l'*anaplerosis* dell'*Iliade*, il suo completamento, il suo riempimento; e ora

<sup>2</sup> Cfr. G.B. Conte, *Fra ripetizione e imitazione. Virgilio, Eneide 10, 24*, «Riv. Fil. Istr. Class.», CXI 1983, pp. 150-157.



l'*Eneide* continua entrambe. Nella celebre scena dell'incontro alle porte Scee Ettore aveva profetizzato amaramente «Verrà un giorno in cui cadrà la sacra città di Troia»: il momento presentito poteva essere detto solo in forma di futuro: ἔσσειται ἡμῶν. Ora, nell'*Eneide*, il futuro della profezia prende la forma del fatto compiuto (nelle parole del sacerdote Panto nell'ultima notte della città): *Venit summa dies et ineluctabile tempus / Dardaniae*. Questa realizzazione della profezia, che è anche l'*anaplerosis* del testo omerico, è di fatto come l'inizio vero del poema di Enea. Enea, dalle rovine della sconfitta (come dire: dalla fine piena e compiuta dell'*Iliade*) muoverà verso un nuovo inizio.

Anch'io ho letto l'*Eneide* come «compimento» dei poemi omerici; ho finto insomma di presupporre soprattutto quelli come sfondo del mio incontro con Virgilio, giacché era questo il confronto che Virgilio stesso e i suoi contemporanei si aspettavano. Ma la poetica virgiliana, moderna e patetica, sentiva tutta la nostalgia di una rappresentazione epica che aveva le apparenze dell'oggettività essenziale, che appariva fondata su di un unico punto di vista fisso ed "ingenuo", per così dire. Il restauro dell'arcaico era non solo un atto di audacia, ma anche un'operazione impossibile, o almeno inattuale. La parola moderna non poteva più fare a meno di uno stile sentimentale; la narrazione epica era ormai aperta ad accettare consapevolmente l'esistenza di verità concorrenti e di punti di vista plurimi: il distacco del poeta dalle sue rappresentazioni era ormai irrimediabilmente ridotto (e certo l'esperienza della percezione tragica aveva toccato non solo i miti ma anche il modo di raccontarli). La partecipazione affettiva del poeta faceva ormai parte della forma stessa del discorso. Omero sarà spesso per Virgilio un freno alla soggettività: la stilizzazione omerica (a tutti i livelli del testo: costruzione del racconto, tipizzazioni, sceneggiature, ma anche trapianti di parole marcate, epiteti, giunture paraformulari) sarà il sostegno capace di salvare il nuovo testo epico dal rischio di farsi solo voce meditante, di perdersi nel compianto. Omero garantirà in qualche modo un'oggettività ultima, presterà una insensibilità necessaria a chi, come l'autore di un poema epico-nazionale, sia responsabile di una verità costruttiva da comunicare alla sua gente. Ma spesso proprio il contatto ravvicinato col modello omerico sarà spia sufficiente a mostrare il difficilissimo, originale equilibrio tentato da Virgilio: più il nuovo testo intriso di soggettività sarà aderente al vecchio modello "impersonale", più si sentirà la nuova voce. Con Virgilio l'intertesto acquista, così, una densità eccezionale, in quanto risponde a una pluralità di codici. Basterà l'esempio di un verso tratto dal racconto dell'ultima notte di Troia e della strage di Pirro: *quinquaginta illi thalami, spes tanta nepotum* (*Aen.* 2, 503). Il "trasferre" arriva qui quasi alla riproduzione traslitterata dell'emistichio omerico - le singole lettere quasi si ripetono- (Z, 244): πεντήκοντα ἔνεσαν θάλαμοι, cui corrisponde *quinquaginta illi thalami* (quelle stanze nuziali dei figli di Priamo descritte da Omero quando erano ancora rifugio sicuro, ed Ettore li

visitava). Ma Omero concludeva il verso con la clausola *ξεστοῖο λίθοιο*, "di pietra ben levigata": all'oggettività del modello omerico si sovrappone l'intervento simpatetico e riflessivo dell'epico romano: *spes tanta nepotum*. L'interazione di due diversi codici deposita una nuova disposizione del linguaggio epico. Nella variazione *spes tanta nepotum* stanno - condensati per connotazione - molti dei motivi su cui è costruito l'intero sistema del testo virgiliano: la speranza delusa dalla morte, la vita come seguito di generazioni, la morte segnata dall'amarrezza di un'ingiustizia irragionevolmente patita.

## Pina Conforti

### *Fantasia e Maraviglia in un cartesiano del XVII secolo*

Scorro in barca con la fantasia le spiagge vicine alla Scalea. Mi son tornati in mente i nomi e gli aspetti di Cirella, di Belvedere, del Cetraro e di Paola. Sento di nuovo la veemente voce del filosofo Caloprese, che adattandosi per istruirmi alla mia debole età, mi conduceva quasi per mano fra i vortici dell'allora regnante Renato, di cui era egli acerrimo assertore, ed allettava la fanciullesca mia curiosità, or dimostrandomi colla cera quasi per gioco, come si formano fra' globetti le particelle striate, or trattenendomi in ammirazione colle incantatrici esperienze della diottrica. Parmi ancora di vederlo affannato a persuadermi che un suo cagnolino non fosse che un orologio, e che la trina dimensione sia definizione sufficiente dei corpi solidi, e lo veggo ancora ridere, quando dopo avermi per lungo tempo tenuto in una tetra meditazione, facendomi dubitare di ogni cosa, si accorse che io respirai a quel suono: Ego cogito ergo sum: argomento invincibile d'una certezza che io disperava di mai più ritrovare.

Chi ha familiarità con la bibliografia di Gregorio Caloprese (nato a Scalea nel 1650, dove morì nel 1715) avrà riconosciuto certamente l'autore del brano citato. Si tratta di Pietro Metastasio che, ospite presso la corte viennese, nella lettera a Saverio Mattei del 1 aprile 1766 ricorda i modi ed i luoghi della sua formazione, lontani ormai nel tempo e nello spazio. A Scalea, dove aveva sede la scuola di Caloprese, Metastasio era stato inviato da Gian Vincenzo Gravina, ex allievo, oltre che cugino, del «filosofo». Le testimonianze dei contemporanei costruiscono, concordi, l'immagine di Caloprese «gran filosofo renatista» e «profondo filosofo cartesiano» (secondo le espressioni di Vico e Giannone nelle rispettive autobiografie). Francesco Maria Spinelli, principe della Scalea ed anch'egli allievo di Caloprese, ci informa che, per quanto incontrastato regnasse Cartesio, durante le lezioni si tenevano in gran conto anche la Sacra Scrittura e Aristotele, ed erano previste esercitazioni di eloquenza. Inoltre, notizia degna di rilievo, fornita sempre dallo Spinelli, la scuola di Caloprese non prevedeva l'insegnamento della logica, dottrina stranamente bandita da un approccio di tipo cartesiano e

razionalista.<sup>1</sup> Certamente, come è stato già fatto, si può dubitare dell'irriducibilità del «renatismo» calopresiano.<sup>2</sup> Di Cartesio, comunque, studiando Caloprese, non ci si può liberare come di un «bagaglio ingombrante».<sup>3</sup>

Conoscere la genesi delle opere di Caloprese vuol dire, oltre che affrontare il problema dei rapporti con Cartesio, essenzialmente ricostruire la figura dell'autore tra i salotti e le accademie letterarie napoletane della fine del XVII secolo. La scuola di Scalea non è che l'ultima fase della vicenda intellettuale del calabrese: ultima e sicuramente non meno importante ma, a parte le testimonianze degli allievi, di difficile ricostruzione. La *Lettura sopra la Concione di Marfisa a Carlo Magno, contenuta nel Furioso al canto trentesim'ottavo*, Napoli, Antonio Bulifon, 1691, prima opera a stampa di Gregorio Caloprese, è infatti una lezione tenuta all'Accademia degli Infurati in Napoli. La *Lettura* si apre con il riferimento al concetto che presso la critica ha avuto maggiore fortuna, quello di fantasia:

chi immediatamente regge l'opere, è il proprio giudizio, e la fantasia per lo più è quella, che in somiglianti materie discerne l'ultime differenze del buono, e del reo. E benché i precetti diano norme alla fantasia; ciò nondimeno può aver luogo solamente quando la fantasia non è occupata da falsa imagine.<sup>4</sup>

Caloprese, fin da questa prima affermazione, non adopera il termine fantasia come sinonimo di creatività, spontaneità, libertà dalle regole e, in ultimo, irrazionalità. Il tradizionale bagaglio retorico continua ad operare in senso normativo (i «precetti» forniscono ancora «norme»), ma l'abilità tecnica non potrà mai generare validi testi se non sarà preceduta e supportata da una fantasia/immaginazione che avrà fornito contenuti e materia validi. L'intervento soggettivo, anche se non pertiene alla facoltà della fantasia, è un «giudizio», cioè il prodotto di una facoltà che sa «discernere». Caloprese, portavoce in questo di un clima culturale che, attraverso riflessioni teoriche e pratiche letterarie, era in evidente opposizione con predecessori e contemporanei barocchi, conduce la sua battaglia contro lo «strepito» barocco senza bisogno di ricondurre all'«intelletto» le condizioni necessarie alla produzione artistica. La fantasia di cui parla Caloprese non è l'«intuizione» che, al di là dei sensi e della realtà, coglie la verità del mondo; il conoscere per immagini è, bensì, un atto di mediazione tra l'astrazione dell'intelletto e l'inganno dei sensi e tale conoscenza non avviene

<sup>1</sup> F.M. Spinelli, *Vita e studi di Francesco Maria Spinelli principe della Scalea scritta da lui medesimo*, in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, XLLIX, Venezia 1753. Traggio le informazioni sull'autobiografia dello Spinelli da Amedeo Quondam, *Cultura e ideologia di G.V. Gravina*, Milano, Mursia, 1968, pp. 42-55.

<sup>2</sup> Raffaele Cotugno, *Gregorio Caloprese*, Trani 1911, 2<sup>a</sup> ed.

<sup>3</sup> Attilio Pepe, *L'estetica del Gravina e del Caloprese*, Napoli 1955, p. 20.

<sup>4</sup> Dalla dedica, pagine non numerate.

estromettendo la natura ma all'interno di essa, eleggendo quest'ultima «duce» del nostro persorso gnoseologico.

La *Lettura*, nelle intenzioni del suo autore e nel risultato finale, non propone un insieme di precetti; tuttavia realizza pur sempre un intento didattico, perché lo scopo dell'opera è quello di «riparare agli abusi introdotti nell'eloquenza dal perverso modo di scrivere dei moderni autori». Tale scopo poteva essere raggiunto in tre modi: mostrare gli errori (e però non ottenere altro risultato che quello di «fuggire il vizio»); «spianare» le leggi e i precetti (anche se i precetti non giungono mai agli ultimi particolari); mostrare con esempi (ottenendo così lo scopo di additare il «buono» mentre si insegna a «fuggire il reo»). Si sceglie l'ultima via.<sup>5</sup>

Se additare esempi, dunque, è la via più ragionevole per mostrare come si perviene ad una retta eloquenza, essa non è però sufficiente perché, a chi si incammina per la via dell'imitazione, è necessaria la «scorta di sottile intendimento», «essendo per lo più dagli scrittori gli artifici del dire con profonda dissimulazione ricoverti». <sup>6</sup> (E ciò a conferma che per Caloprese il discorso poetico è anche artificio, tecnica.) Si delinea così la funzione del critico come l'attenta «scorta» che mette in luce quanto l'autore ha nascosto con vigile dissimulazione. La funzione di questa attenta scorta acquista peraltro maggiore valore se si assume, come fa Caloprese, che non solo nei confini della retorica hanno sede il discorso poetico vero e proprio e quello sulla poesia. Si delinea così una figura di critico, allora, che faccia da mediatore tra un testo che non è inteso solo come frutto di artifici retorici appresi dalla tradizione ed un fruitore che, con i soli strumenti retorici di decodifica, non coglierebbe, se non parzialmente, la costruzione e il senso della poesia. Si tratta, insomma, di cercare altri strumenti di indagine per il critico, così come i poeti cercano altrove materia per i loro componimenti.

I *loci* dell'utile, della qualità, della quantità ecc. non furono certo sufficienti a poeti e prosatori che supplirono col proprio ingegno per trattare la materia scelta: del resto, già Orazio e Petronio invitavano a raccogliere la materia «da' vivi e copiosi fonti della Filosofia» e non «dai piccoli rivi dell'arte retorica» (p. 11). Affermazioni queste che evidenziano, conviene sottolinearlo, l'insufficienza della retorica, non l'impraticabilità di quest'ultima da parte di scrittori e critici; anzi, ripetutamente, Caloprese segnala che né Ariosto né Tasso omisero il ricorso ad essa nell'invenzione dei loro discorsi e, con una frequenza che non permette di definire marginale questo procedimento, egli stesso vi ricorre. Benché nell'opera di Caloprese l'apparato di riferimento che potremmo definire extra-retorico sia di non poca consistenza teorica,

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

<sup>6</sup> *Lettura sopra la Concione*, cit., p. 2. D'ora in poi le pagine a cui si rimanda verranno indicate tra parentesi nel testo.

l'analisi del testo letterario non è mai un pretesto per speculazioni in altri campi; anzi, l'ampiezza dei rimandi deve far pensare comunque a quanto arduo sia stato rivendicare come fondamenti della critica letteraria istanze che fino a quel momento appartenevano a discipline piuttosto distanti da quest'ultima.

L'interesse antropologico, costante nella riflessione calopresiana, e la «scorta», da buon «renatista», de *Le passioni dell'anima* di Cartesio spingono Caloprese innanzi tutto a concludere che, se la materia al discorso poetico è fornita dall'imitazione delle passioni umane, va respinta l'autorità aristotelica in materia di passioni per far posto ai "moderni" ed ottenere, così, una più corretta intelligenza del testo. Per esempio, quando Caloprese dice che il discorso di Marfisa consiste in uno «schietto, e semplice dimostramento d'amore, e di venerazione» (p. 16) e fornisce la definizione di queste due passioni, ha come fonte, anche se non esplicitata, Cartesio. E la disposizione d'animo che Caloprese attribuisce a Marfisa, in più punti del discorso, è perfettamente in linea con le definizioni cartesiane date. Ma soffermiamoci su un altro esempio, traendolo dal discorso sull'episodio tassesco di Armida di fronte a Goffredo, per avere un'idea più precisa del modo di procedere di Caloprese. È opportuno segnalare che, anche se dedicata all'analisi di alcuni versi dell'Ariosto, la *Lettura* finisce per essere un discorso riservato quasi interamente alla comprensione di episodi della *Gerusalemme Liberata*.

L'applicazione delle dottrine aristoteliche è insufficiente per la comprensione del personaggio di Goffredo: se si interpreta in base a quelle istanze, Goffredo non è nelle condizioni di avvertire compassione (che in Aristotele, dice Caloprese, è un dolore della miseria altrui originato dal pensare che possa accadere a noi ciò che vediamo accadere agli altri). Ma

la verità più conforme alla Christiana Religione è, che la Compassione non è solo effetto dell'amor proprio, come par che qui supponga Aristotele; ma anco può nascere dalla Carità, che dobbiamo havere generalmente con tutti quei, che sono della medesima nostra specie (p. 75).

Segue il riferimento a Cartesio che sostiene, appunto, che compassione può trovarsi anche in coloro che non sono deboli, sotto forma di buona disposizione verso ognuno. La dottrina di Aristotele deve essere integrata da quella di Cartesio e alla compassione del primo tipo (quella nata da amor proprio) va aggiunta un'altra sorta di compassione, quella che nasce da virtù e generosità; e Goffredo è sicuramente mosso da quella del secondo tipo.

Sono proprio i luoghi in cui Armida fa leva sulla magnanimità di Goffredo che inducono Caloprese a pensare che solo il supporto di altre posizioni, oltre a quelle aristoteliche, è in grado di penetrare la costruzione del discorso tassesco.

Quando Armida rammentò a Goffredo i pregi di forza, e di felicità, pare, che l'arte di muovere quello affetto (la compassione) ignorasse: perciò che secondo la precedente dottrina (quella aristotelica) havrebbe dovuto fare il contrario (p. 74).

Ma la persuasione di Armida non è basata sull'autorità di Aristotele e non prevede, quindi, che la «forzezza» di Goffredo sia inconciliabile con la compassione che si cerca di destare nell'animo del condottiero cristiano.

È chiaro a questo punto che per Caloprese oltrepassare la precettistica retorica non comporta, né per il poeta che crea né per il critico che «spiana» la via alla maggioranza dei lettori, l'ingresso nel campo dell'irrazionale fantastico o dell'intuizione. La via dell'osservazione della natura, nel caso specifico delle passioni, permette al poeta di «inventare», cioè ritrovare e comunicare contenuti che soggiacciono alla sola autorità della natura e di una «mente» non «corrotta». D'altro canto, e qui l'operato del critico diverge da quello del poeta, il critico, - fondando l'indagine sulla poesia non su basi retoriche o sull'autorità del passato -, poggia il suo discorso sui dati delle recenti conquiste filosofiche e scientifiche. La disposizione conoscitiva del critico è quindi diversa da quella dell'artista; quest'ultimo può fare a meno di precise nozioni «scientifiche» ed avvicinare la realtà con l'immaginazione laddove il primo, invece, deve avvicinare il testo poetico con una precisa ed anteriore conoscenza della realtà di cui il testo parla. Nell'ottica di Caloprese il discorso poetico e quello critico hanno diverso fondamento e, inoltre, il critico si presenta come un lettore particolare, privilegiato: pertanto, come abbiamo visto, egli è una «scorta» che possiede nozioni che gli altri lettori ignorano. La poesia si comunica a questi ultimi tramite immagini e la lettura critica ha proprio il compito di chiarire e spiegare la formazione di queste immagini.

Questa prima prova critica di Caloprese è per rigore e consequenzialità dalle premesse superiore a quella seguente, pur non raggiungendo la ricchezza dei temi trattati in seguito. Dallo stesso punto di partenza, cioè dalla dichiarazione dell'insufficienza della tradizionale retorica nel campo letterario (sia nella pratica poetica e sia nel discorso critico), a pochi anni di distanza, nel 1694, Caloprese, pur all'interno di un testo dispersivo ed irriducibile a precisi motivi e forse non particolarmente acuto dal punto di vista della lettura critica, esaminerà una vasta gamma di tematiche connesse con l'universo artistico. La riluttanza di Caloprese a scrivere e pubblicare non permette che la *Lettura* veda mai la luce interamente: la stampa avviene solo per la prima delle quattro parti progettate, quella dedicata all'invenzione; e la stessa sorte tocca alle *Rime di Monsignor Giovanni della Casa sposte per Marco Aurelio Severino secondo l'idee d'Ermogene, con la giunta delle sposizioni di Sertorio Quattromani et di Gregorio Caloprese*, Napoli, Antonio Bulifon, 1694 che si interrompono al commento al ventunesimo sonetto. Non a torto Quondam

ha individuato nel «rifiuto della tradizione autoritaria che nel testo trova la sua incarnazione» uno dei possibili motivi dell'incompiutezza delle opere di Caloprese.<sup>7</sup> Il ripudio del "testo" e dell'"autorità" che esso incarna colloca Caloprese lontano dalle scelte "civili" anche se l'esame del concetto di meraviglia, così come si ritrova nelle «sposizioni», non può che confermare la ferma convinzione calopresiana della portata gnoseologica della poesia.

Michele Rak, a proposito della meraviglia, si è espresso in questi termini:

si è parlato in questo caso di persistenze mariniste ma [...] è chiaro come questi [i pensatori napoletani] intendessero pienamente le possibilità implicite nel riconoscere nella *meraviglia* la chiave essenziale di un qualsiasi atto comunicativo, in particolare quando questo fosse diretto a menti poco disposte alla riflessione astratta, e cioè al *popolo* [...] I teorici napoletani intendevano le garanzie che offriva la *meraviglia*, *affetto* tra gli altri ma situato sulla soglia del conoscere, per una effettiva comunicazione totale e quindi per l'effettiva diffusione *civile* del messaggio».<sup>8</sup>

Rak, dunque, vede nell'attenzione teorica alla meraviglia la possibilità non solo di fondare il momento conoscitivo del messaggio poetico ma, direttamente da questa, forzando il testo calopresiano, anche la possibilità di comunicazione civile e popolare della poesia indicando, inoltre, la funzione civile come uno degli oggetti della riflessione di Caloprese.

Quando, però, Rak afferma che la ricerca della nuova critica (e vi comprende Caloprese)

aveva il compito di scoprire i *principi*, le ragioni della poesia sia per definire il ruolo nel sistema del sapere sia per ricostruirne il reale significato umano e *civile*<sup>9</sup>

mi sembra che includa l'opera di Caloprese all'interno di consapevolezza, risultati e scopi che sono propri di altri autori, per esempio Gravina. Leggere i testi di Caloprese attraverso il filtro di quelli graviniani, o anche vichiani, se da un lato mette in luce le matrici della riflessione di due "maggiori", dall'altro tralascia ricchezza e originalità di spunti di un "minore" e, ancora una volta, non coglie quanto della lezione del Caloprese i contemporanei ed i successori tralasciarono. Invano cercheremo nelle «sposizioni» teorie generali della letteratura, cioè principi costitutivi che, al di là di particolari contesti storici e sociali, siano sempre rintracciabili in poesia: Caloprese non è alla ricerca di un principio unico. Per questo motivo, per esempio, non esclude la

<sup>7</sup> Amedeo Quondam, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, vol. VI, tomo II, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1970, p. 913.

<sup>8</sup> Michele Rak, *Condizione, critica e fantasia poetica*, «La rassegna della letteratura italiana», I-II, 1971, p. 51. Ristampato in Michele Rak, *La fine dei grammatici*, Roma, Bulzoni, 1974.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 34.



produzione barocca, nata da un'idea di poesia che egli non condivide, dall'ambito della letteratura in genere ma solo da quella, per lui, degna di lode.

La nozione di fantasia, introdotta in modo alquanto evasivo nella *Lettura*, acquista nelle *Rime* caratteristiche più precise in una densa formulazione che intreccia la discussione sulla genesi dell'immagine e quella sulla percezione di essa, introducendo, inoltre, un altro concetto-chiave, quello di maraviglia.

Dico dunque, che fra i vari modi, co' quali gli Scrittori riducono ad imagine i loro concetti, due sono i principali, a' quali tutti gli altri si riducono. Il primo è, quando si porta al pensiero l'Image intieramente formata dalla forza dei concetti, e delle parole espresse nel componimento [ma le parole del componimento ovviamente sono l'origine dell'immagine solo per il lettore]; l'altro è, quando i concetti, o le parole, senza che esse in sé contengano imagine alcuna, portano la mente a tal pensiero, che viene da se medesima forzata ad imprimersi di viva Fantasia [...]

Per altre due vie s'ottiene, ancora, che la mente formi da se imagine d'alcuna cosa; l'una è per mezzo della Maraviglia, l'altra procede dall'unione delle specie.

La Maraviglia muovendosi dalla novità delle cose, costringe la mente all'attenta contemplazione, e dall'attenta contemplazione formansi ad un tratto l'immagine della cosa contemplata: imperciò che mentre ella fissamente riguarda gli oggetti, non sta sempre fissa in un pensiero; ma quasi farfalla al lume se gli va sempre raggirando intorno, e or d'una, or d'altra parte guardandolo, tanto su d'esso si ferma, che o tutte, o buona parte delle sue particolari condizioni ne raccoglie, e in ciò consiste la perfezione dell'immagine.

L'unione delle specie è di tanto potere in noi, e sì fortemente le cose tra di loro unisce, che impossibile rende al pensiero il guardare ad una, senza che immediatamente trapassi alla considerazione dell'altra, che per tal cagione le si congiungono. Questo avviene sempre in quelle cose, che si sono considerate unitamente, o perché naturalmente fiano congiunte, o perché noi per nostra elezione l'abbiamo volute accoppiare, siccome fassi da coloro, che si esercitano nell'arte della memoria locale.<sup>10</sup>

È opportuno leggerle queste affermazioni, dunque, tenendo presente che il meccanismo descritto vale ad illustrare le modalità d'azione sia del polo produttivo sia di quello ricettivo al fine di motivare l'idea di poesia=immagine.

«Maraviglia» ed «unione delle specie» vengono strettamente congiunte anche altrove e, non a caso, in riferimento al lettore. La maraviglia è una forma di conoscenza non passiva: essa non è generata dall'apprendimento di nuovi concetti, ma, al contrario, causa e non effetto, una volta generata, conduce alla conoscenza. Che, comunque la si intenda, la maraviglia sia uno degli effetti principali che la poesia deve destare nel lettore è un dato ormai acquisito dalla tradizione precedente e, del resto, Caloprese implica questo presupposto in più di una affermazione. Non c'è motivo per credere che

<sup>10</sup> *Rime di Monsignor Giovanni della Casa*, cit., p. 59. D'ora in poi le pagine a cui si rimanda verranno indicate tra parentesi nel testo.

la meraviglia destata nel lettore differisca da quella che alberga nel poeta. Si può affermare, quindi, che per Caloprese la formazione di immagini, in sostanza la poesia, è dovuta tanto all'operato dell'autore quanto alle reazioni del lettore. Appare dunque riduttivo il tradizionale approccio ai testi calopresiani che, avvenuto sempre in un'ottica di estetica della produzione, ha privilegiato il concetto di «Poetica Fantasia» come genesi della poesia, trascurando con perseveranza la genesi della poesia-immagine dovuta al fruitore.

La Maraviglia calopresiana ha tutte le caratteristiche della passione del trattato cartesiano, tanto che si rende addirittura inutile un confronto testuale, una volta che si sono citati gli articoli 70-78 de *Le passioni* come la fonte delle affermazioni che troviamo nelle «sposizioni». Come sostiene Cartesio (e come Caloprese ripete) in quanto passione, la meraviglia ha sede nella fantasia/immaginazione. Il momento conoscitivo che scaturisce da essa mantiene contatti sia, e soprattutto, con l'intelletto sia con i sensi. L'esperienza estetica è caratterizzata ambigualmente, perché ambigua è l'idea di fantasia, facoltà ora «intellettiva» ora «corporea». È chiaro però che le vie della produzione e quelle della ricezione estetica non differiscono nei meccanismi. Il poeta, in sostanza, approccia la materia dei suoi scritti con modalità non diverse da quelle in cui il lettore fa proprio il testo. Nella comunicazione letteraria un ruolo rigidamente intellettuale-pertiene solo al critico che si vale di conoscenze "scientifiche" per comprendere e spiegare le opere. L'appellativo di "sapiente", in questo senso, spetterebbe al critico piuttosto che al poeta.

La passione meraviglia ha come sua peculiare proprietà non il desiderio di fuggire o ottenere un oggetto, che è il tratto caratteristico di ogni altra passione, ma solo la conoscenza di esso. La meraviglia si manifesta come attenta considerazione di ciò che ci ha sorpreso con la novità (se precedentemente se ne ignorava l'esistenza) o con la straordinarietà (se è diverso da ciò che si aspettava). L'iniziale improvvisa sorpresa genera una tensione conoscitiva capace di rilevare, ma anche rivelare, i particolari dell'oggetto dell'analisi. Può anche succedere, però, che l'attenzione sia eccessivamente rivolta all'immagine che è nella mente; si determina allora una sorta di immobilità, o di stupore/stupidità, che impedisce i movimenti conoscitivi. Queste idee, che Cartesio espone nel suo trattato, ricompaiono come fondamento del discorso di Caloprese il quale, senza contraddire il "suo" filosofo nei presupposti, svolge però un'analisi più dettagliata del percorso del pensiero mosso dalla meraviglia, analisi suggestivamente introdotta dalla metafora prima citata: «quasi farfalla al lume [...]».

Quando un oggetto è risultato "meraviglioso", sostiene Caloprese, l'idea prima che la mente ne ha è, come tutte le idee prime delle cose, generale e confusa. Questa prima immagine

a poco, a poco, dividendosi quasi in se stessa, incomincia a discoprire molte proprietà dell'oggetto, prima non conosciute dalla mente: per lo che l'animo spinto da nuova Maraviglia; allontanandosi co'l pensiero dalla prima e generale idea; cerca ogni suo studio di giungere al conoscimento di quelle molte qualità, che ha cominciato oscuramente a distinguere, e a conoscere: e così ad una ad una tutte va riguardando: né da questa particolare inchiesta si rimuove, se prima non rimane persuaso d'avere ogni cosa bastantemente considerato (p. 155).

A questo punto il pensiero corre dal tutto alle parti e viceversa, provando diletto in questa operazione. L'introduzione dell'istanza di piacere non si trova in Cartesio; la fonte, in questo caso, potrebbe essere la precedente trattatistica letteraria che non solo aveva legato il concetto di meraviglia a quelli di novità e stranezza ma anche, inscindibilmente, meraviglia e diletto e questi due, a loro volta, all'idea di letteratura. Presumibilmente Caloprese attribuisce alla meraviglia come facoltà conoscitiva la caratteristica di essere legata al diletto perché non rinviene differenza alcuna tra la "passione" cartesiana e la meraviglia, per così dire, "poetica".

La meraviglia suscitata dalla poesia, insomma, non è finalizzata a suscitare diletto, ma a conoscere e, come avviene nella realtà, il piacere nasce dall'aver appreso, non dall'aver provato meraviglia. Tale meraviglia, puntualizza Caloprese, va di pari passo con il diletto, poiché il pensiero, «dalla natura destinato all'inchiesta del vero», si compiace ogniquale volta può fare esperienza delle proprie forze e capacità. L'indagine calopresiana riguarda anche, più o meno direttamente, la risposta del lettore al testo poetico ed il tipo di comunicazione che si instaura nel momento della lettura; l'analisi critica, di conseguenza, conduce Caloprese a tentativi, benché sporadici, di ri-creazione delle immagini presenti nella mente del lettore. Il problema della verosimiglianza, per esempio, è strettamente collegato alla sfera della fruizione.<sup>11</sup> La realtà estetica non è aderenza alla sfera oggettiva ma esperienza mentale del fruitore, la sola rispetto a cui i concetti e le parole possono essere giudicati ovvi o strani.

Il piacere legato all'esperienza estetica è anche «Letizia intellettuale» e il dualismo tra intelletto ed immaginazione che, parlando di meraviglia pareva attenuarsi, ora invece si accentua. Come Cartesio, Caloprese ritiene che non si possano avvertire passioni "per finta". Ma è possibile che contrarie passioni abitano in noi, essendo l'una proveniente dai sensi, l'altra dall'intelletto. Cediamo, ancora una volta, la parola a Caloprese:

---

<sup>11</sup> «Quando una Metafora, o vero una Iperbole sia molto ardita, si può temperare, e render verisimile con far loro precedere altri Traslati, e altre Iperbole, che abbiano con esse alcuna convenienza: perciò che tenendo noi questo modo, venghiamo a fare, che la mente del Lettore si vada a poco a poco adattando a concepire, e a persuadersi quel che intendiamo di dire; di modo che quando poi giugne al luogo della stranezza, vi arriva talmente disposta, che non solo non ravvisa niuna deformità nella cosa; ma gli pare, che non si avrebbe in altra miglior forma potuto concepire», *Rime*, cit., p. 162.

la lettura, o rappresentazione de' Tragici, e dolorosi avvenimenti desta in noi o la Tristizia, o la Compassione, o lo Sdegno, o altro doloroso affetto, secondo la diversità degli oggetti, che si rappresentano alla Fantasia: e, nel medesimo tempo, per lo destamento di cotali affetti, s'infonde, per così dire, nell'animo un piacere di tanta soavità, che ci rende quella lettura, e quella rappresentazione fuor di modo grata, e piacevole. Un siffatto piacere non potendo albergare nel senso; forza è, che dimori nella parte intellettuale; dalla quale prendendo il nome, Letizia intellettuale si appella (p. 242).

Questo «piacere di tanta soavità» si chiarisce ancor di più in base a quanto Cartesio affermava nella lettera del 6 ottobre 1645 ad Elisabetta e cioè che l'anima si compiace nel provare passioni di qualsiasi natura di cui rimane signora. La poesia, alla luce di queste considerazioni, risulta, più che mai, una questione di immaginazione e l'intelletto è chiamato in causa per "godere", con un distacco che non emergeva affatto quando l'analisi dell'esperienza estetica e del piacere era affrontata utilizzando la categoria della meraviglia. E certamente dall'angolazione della Letizia intellettuale non potrebbe che scaturire un'idea di letteratura come gioco-diletto che, pur se non abbassata al livello di volgare divertimento, avrebbe i connotati del distacco intellettuale e della lontananza dall'esperienza di natura e forse anche da quella civile. Ma ciò non avviene, ed il recupero della letteratura all'uomo è dovuto alla nozione che più d'ogni altra aveva rappresentato il carattere ludico dell'esperienza letteraria barocca: la meraviglia.

L'invito rivolto agli scrittori a liberarsi dalle costrizioni dei precetti non incontra l'adesione degli scrittori stessi che, al contrario, giudicano necessaria la presenza di regole, almeno orientative, di cui valersi per la composizione delle opere: nel 1696 Caloprese si vede costretto a formulare un breve prontuario per far cosa gradita a Niccolò Caracciolo che ne aveva fatto esplicita richiesta.<sup>12</sup> Esplicitando una tendenza latente negli scritti precedenti, Caloprese afferma che, se proprio di norme c'è bisogno, che vadano ricercate «coll'aiuto della filosofia, e dell'osservazione su i buoni poeti».<sup>13</sup> Il prosieguito del discorso conferma anche l'attenzione che il nostro critico, in più di una circostanza, ha riservato all'indagine sugli effetti dell'opera sul lettore, che sono condizionamenti nella costruzione del discorso poetico al pari degli altri già citati.

La lettera a Niccolò Caracciolo ci dà modo di precisare ulteriormente i concetti di fantasia/immaginazione e di meraviglia. Nelle formulazioni fin qui considerate, quest'ultima legava la conoscenza a cui dava origine alla diversità, più o meno accentuata, dell'immagine poetica rispetto al reale. La conclusione, non voluta ma inevitabile, implicava che solo il criterio della novità-stranezza era in grado di suscitare

<sup>12</sup> Si tratta di una lettera: *Gregorio Caloprese all'Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. Niccolò Caracciolo, Principe di Santobuono, ragionandogli della 'nvenzione della favola rappresentativa*, 30 maggio 1696, in *Lettere Memorabili*, Napoli, Antonio Bulifon, 1698, pp. 150-177.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 151. D'ora in poi le pagine a cui si rimanda verranno indicate tra parentesi nel testo.

la necessaria attenzione nel lettore. Bisogna, a questo punto, però, considerare che uno dei «fonti» della meraviglia sia anche «la perfetta rassomiglianza delle cose, che si prendono ad imitare» (p. 153). Ma, dopo aver affermato ciò, Caloprese non può fare altro che affidarsi al suo discepolo di un tempo, Gian Vincenzo Gravina (citato con il nome arcade di Opico Erimanteo) e riassumere quanto questi, nello stesso anno a cui risale la lettera, il 1696, aveva affermato nel *Discorso delle antiche favole*.

La perfetta rassomiglianza ritiene una occulta virtù, per la quale le menti umane vengono da necessità sospinte a considerare con non consueta attenzione le cose imitate [...] In effetto si vede, che noi siamo spinti con maggiore attenzione ad osservare, e distinguere i delineamenti di un'uomo, spressi in marmo, o in una tela, che non facciamo con la vista dell'uomo stesso rappresentato in quel marmo, o in quella tela. La ragione di ciò si è che le cose vere, i veri costumi, e le vere azioni degli uomini, per essere cose, che stanno continuamente sposte alla vista di tutti, non porgono niuno stimolo alla mente da fermare il pensiero nella loro contemplazione (pp. 153-4).

Gravina aveva sintetizzato questo concetto con la formula: «s'apprende più dalle cose colorite sul finto, che dagli oggetti reali».

Ma una spiegazione che ha come passaggio decisivo l'idea di «occulta virtù» non sembra proprio calopresiana. Ed infatti Caloprese, sempre attento a ciò che succede nella «mente», si affretta a concludere che

mentre la mente va osservando, e confrontando le finte immagini co' veri oggetti, non può far di meno di non considerarle con maggiore sottigliezza, e profondità di quello, ch'era usa di fare per l'innanzi: e da questa nuova cognizione nasce immantenente la meraviglia, la quale ha per origine la novità (p. 154).

Con questa affermazione inverte però l'ordine esposto in altre parti, quello cioè per cui è la meraviglia che precede la «maggior sottigliezza, e profondità» e la «cognizione» e non viceversa. Nello stesso tempo dimostra di non riuscire a rinunciare al concetto di novità per definire l'origine della meraviglia.

Che la fantasia, contrariamente a ciò che lo stesso termine suggerisce, sia nella riflessione calopresiana legata all'imitazione è quanto si è cercato di argomentare finora. Precisiamo ora ulteriormente la nozione di fantasia/immaginazione. Una sintesi della modalità della prassi che unisce i due procedimenti, per quanto in modo forse troppo semplicistico, è fornita dallo stesso Caloprese.

Ricorrendo all'ajuto della fantasia, cerchiamo d'immaginarci quell'azione, che vogliamo imitare, quanto più si può vivamente: al che fare bisogna essere molto avvezzo ad osservare con somma cura, e diligenza nelle vere azioni tutte quelle circostanze, che sogliono loro andare d'intorno (p. 167).

Umberto Marvardi, che pure ha giustamente sottolineato che la fantasia per Caloprese non è «un'attività lirica a priori», afferma che

l'immagine dipinta dai poeti è imitazione, sì, di un oggetto naturale, ma in funzione di uno stato d'animo del poeta; così che oggetto e stato d'animo sono tutt'uno nell'immagine, la quale quindi è sintesi di sentimento e fantasia». <sup>14</sup>

La componente "affettiva" individuata per la creazione, però, risulta essere del tutto infondata. Al contrario, nella filosofia di Caloprese, un particolare «stato» affettivo è piuttosto un turbamento della conoscenza da cui deriva l'immagine. La "machina" corporea affetta da una qualsiasi passione produce falsa immagine dell'oggetto della passione. Solo la meraviglia, passione anomala, rappresenta nella fantasia gli oggetti senza modificarli. Quando Caloprese, nella *Lettura*, afferma che la fantasia di cui egli parla non è «occupata da falsa immagine» intende appunto preservare il suo approccio da ipotesi irrazionalistiche, "passionali", della creazione poetica. Il poeta può essere "commosso" solo dalla meraviglia; tutte le altre passioni vengono da lui imitate e solo in questo senso sono costitutive dell'immagine, non nel senso che imitazione e passioni realmente provate dallo scrittore sono tutt'uno nell'immagine.

Se si intende estetica come indagine sistematica del fatto poetico che conduce a soluzioni certe e chiare, estetica è, innanzitutto, il termine che non dovrebbe comparire in una formula riassuntiva delle idee di Caloprese. Le posizioni teoriche di quest'ultimo non sono frutto di una lunga e attenta speculazione; l'idea di letteratura che sta alla base è molto semplice ed antica (poesia è imitazione della natura e per ciò stesso è uno strumento conoscitivo del reale); ciò che è nuovo, moderno, ed interessante è il modo con cui Caloprese cerca di comprendere e chiarire la sua tesi. Dalla riflessione calopresiana non emerge l'idea di testo poetico come veicolo incontaminato ed incontaminabile per giungere, da parte del critico e del lettore comune, a ricostruire i processi mentali dello scrittore. Ciò che preme a Caloprese è possedere delle dottrine, nel caso specifico quelle cartesiane, che siano in grado di comprendere il testo. Tali dottrine possono spiegare la poesia non perché l'hanno prodotta, in quanto patrimonio dello scrittore, ma perché possono spiegare la natura, dalla cui imitazione il discorso poetico è scaturito.

D'altra parte va anche detto che il lavoro di Caloprese non consiste nel liquidare i modi fino ad allora consueti del discorso sulla poesia per ricostruirli su nuove basi, ma nell'attuare una compresenza di più modelli che hanno come scopo l'analisi della complessità presente nei testi letterari e, non meno importante, quello della

---

<sup>14</sup> Umberto Marvardi, *Il pensiero estetico e il metodo critico di Gregorio Caloprese*, «Lettere italiane», 1962, p. 210.

comprensione attraverso essi del mondo degli uomini. Premesso, come fa Caloprese, che i poeti imitano la natura, il discorso critico del pensatore calabrese non può essere visto come l'esemplificazione delle teorie cartesiane su testi concepiti evidentemente all'infuori di esse, ma come il ritrovamento della "scienza" che egli accetta, quella, per lui, oggettivamente "vera".





## Franco Brevini

### I poeti dialettali e la questione del realismo

1. Autori come Porta e Belli pongono il problema del *realismo* dei poeti dialettali, categoria quanto mai controversa e tuttavia spesso richiamata e forse ineludibile quando si interpretino gli autori che attingono alle lingue regionali. Una visione ingenua potrebbe indurre a credere che l'assunzione della realtà corrisponda per lo scrittore alla più elementare e naturale delle operazioni. In verità le cose non stanno così e tanto meno in una letteratura come quella italiana. Fin dall'inizio la nostra tradizione si trova a fare i conti con fenomeni come il Dolce Stil Novo o Petrarca. Anche la caccia di Dante nel *De vulgari eloquentia* mira all'odorosa pantera di un volgare che sia illustre, cardinale, aulico e curiale. Per non parlare più tardi della codificazione del Bembo, che prescriverà agli scrittori italiani il toscano degli *auctores* trecenteschi, imbalsamandolo come un nuovo latino, secondo la celebre definizione carducciana. E il suo modello sarà ancora una volta soprattutto Petrarca.

La tendenza all'aulico si incontrava con l'artificio di una lingua mantenuta *in vitro*, congelata da norme retoriche invece che rinnovata dai bisogni comunicativi. Per secoli il toscano letterario ha veleggiato con l'imperturbabilità di un esperanto senza tempo sopra la discontinua congerie dei dialetti.

Pascoli riassumeva questo carattere della letteratura italiana nel famoso «errore d'indeterminatezza» che rilevava in Leopardi, colpevole di avere artificiosamente mescolato nel mazzolino del *Sabato del villaggio* le viole di marzo con le rose di maggio. Se invece di cercare nei libri del padre, il giovane conte avesse gettato uno sguardo dalla finestra, non sarebbe mai incorso in quell'errore. La letteratura italiana per il Pascoli era tutta in

quel fanciullo che si rifiutava di guardare così bello e lontano accavallamento di monti, la valle e

il fiume, e si faceva riparo d'una siepe di sterpi per veder più lungi, in una lontananza senza fine.

E proseguiva:

Un soffio di vento che muove appena le foglie è la voce del presente, della vita. Che è essa rispetto all'infinito silenzio? Un canto d'artigiano che passa, ecco il suono dei popoli antichi, ecco il grido degli avi famosi.

In una tradizione segnata da una tale ipoteca selettiva e idealizzante il registro comico-realistico appare dunque tutt'altro che naturale e scontato. E infatti si è affermato sempre come ribaltamento del polo opposto: il sublime della letteratura illustre. Il realismo, in sostanza, è operato sempre *contro* qualcos'altro. Sceglierlo significa sottrarsi a una convenzione, infrangere un orizzonte d'attesa, sia pure fruendo di una delle opportunità messe a disposizione assai precocemente dal sistema letterario. La scelta comico-realistica corrisponde all'insorgere di quello che la semiotica ha chiamato un anti-modello, intorno al quale viene catalizzandosi l'esperienza trasgressiva della diversità. E ogni anti-modello presuppone sempre un modello istituzionalizzato.

Non è un caso, ad esempio, che, quanto più la letteratura in lingua ha puntato sulla donna angelicata, tanto più quella in dialetto ha dovuto lavorare sul pedale dell'abbassamento, fino a fare della prostituta un vero e proprio *topos*, un antieroe dell'universo con la desinenza in A.

La contrapposizione poteva anche riguardare l'adozione delle forme tradite. La più celebre canzone veneziana del Cinquecento si deve a Maffio Venier, appartenente a una famiglia di petrarchisti vicini al Bembo, e si intitola *La strazzosa*, cioè «La stracciona». L'operazione si regge tutta sul *ludus* contrappuntistico con la canzone petrarchesca: quanto più quella puntava in alto, verso il rarefatto e il sublime, tanto più questa punta in basso, verso il materiale e il corporeo.

2. Parlare di realismo per i dialettali rischia dunque di risultare, oltre che troppo generico, fuorviante. Più che di realtà, essi sono portatori di non-nobiltà, di non-aulicità. La poesia dialettale si definisce sempre all'interno di un rapporto di opposizione, che evidentemente ha visto variare attraverso i secoli le relazioni che hanno di volta in volta collegato modelli e anti-modelli. In tal senso aveva ragione Croce quando scriveva che la poesia dialettale presuppone sempre una norma alta. Anche se poi Croce vi vedeva solo degrado del sublime, senza accordarle troppa autonomia, troppa capacità di restituire mondi diversamente inediti o non rappresentabili.

I luoghi deputati della poesia dialettale sono l'agorà e il *pagus*. Essa suppone il *negotium* contro gli *otia* aristocratici, le «tranquille / opre dei servi» contro le «ricordanze». Ci pone di fronte alla realtà osservata dalla piazza o dall'aia, dal mercato o dalla cucina, dalla fiera o dall'officina: non dalla cattedra, dal seggio, né dalla curia. I suoi sono gli occhi «mechanici» di chi lavora, commercia, serve.

Lungi dal riesumare fantasmi populistici, intendo semplicemente dire che il poeta si avvale di un artificio, come il regresso in un personaggio popolare, di cui assume il punto di vista con un'operazione di tendenziale mimetismo. Le banche dati cui attinge sono le memorie sedimentate nel Verziere, in Trastevere, alla Vetra. E così il Porta in *On funeral* ricorda le sue visite alla

[...] scoeura de lengua del Verzee  
 con sott la mia scorbetta  
 caregada de tucc i erudizion  
 che i serv e i recatton  
 dan de solet a gratis ai poeta.<sup>1</sup>

Mentre Belli, con un distacco quasi etnografico, nella celebre *Introduzione* ai sonetti dichiara di aver voluto

esporre le frasi del romano quali dalla bocca del romano escono tuttodi, senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi o troncamenti di licenza, eccetto quelli che il parlator romanesco usi egli stesso [...] Io non vo' già presentar nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi svolti nella mia poesia.

Nessuna trascrizione, dunque, ma un'originale reinvenzione, come farà nei primi decenni del Novecento il Tessa, altro scupoloso raccogliitore di voci milanesi. Del resto già Cattaneo nelle *Notizie naturali e civili su la Lombardia* aveva rilevato, sottolineando la componente satirica:

Uòmini d'ingegno e di studj e d'alto affare si finsero plebe, affilàrono coll'acerbità popolare l'ottusa verità.

La scelta della voce monologante, l'attenzione accordata alla sfera dell'oralità e la forte presenza di tratti drammaturgico-scenici saranno le conseguenze nel testo poetico in dialetto di questa immersione dell'*ego dictans* in un personaggio popolare. Il poeta potrà operare con un atteggiamento di adesione simpatetica, ma potrà anche prendere le distanze dal proprio personaggio, fino ad attribuirgli, in un malizioso

<sup>1</sup> «Scuola di lingua del Verziere con sottobraccio la mia sportina carica di tutte le erudizioni che le serve e i rivenditori del mercato di solito danno gratis ai poeti». La traduzione è di D. Isella.

quanto ambiguo gioco degli specchi, posizioni ideologiche antitetiche alle proprie: il nome da citare è ancora una volta quello del Belli.

3. La letteratura in dialetto coincide con una discesa, più che nella realtà, in una sotto-realtà, una discesa agli inferi del quotidiano più irredento, nel degrado delle campagne ruzantiane o in una città vissuta come «stalla e chiavica der monno». «Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu». La dissipazione su cui si concludono *I Malavoglia* è della stessa natura di tanto «inessenziale» che si affolla nei versi di Porta, Belli, Tessa.

Nella visione tragica il quotidiano è dispersione. Ciò che conta è il manifestarsi di un vero che lo trascende. Nel dialettale, invece, non c'è alcun dualismo platonico, non c'è scelta tra immersione e distacco, non ci sono asceti, né sorrisi di superiorità, al modo, per intenderci, del Panzini di *Il padrone sono me*. Tutto il mondo è in quella immediatezza. Se significato vi è, va ricercato nell'inessenzialità, nello «scempio di triti fatti», nell'«opaca trafila delle cose». Tutto si gioca in quell'universo a una dimensione. Nel mondo dialettale la vita è senza riscatto, non è redenta da un *logos*. L'ordine infranto non verrà ripristinato. Se *I promessi sposi* approdano a uno scioglimento, annunciando il completarsi del disegno provvidenziale, *La Ninetta del Verzee* conclude la sua storia di creatura tradita e violata sigillando con gli atti minuti della professione il proprio destino di vinta.

Quello che è stato scambiato per realismo non è altro che l'immersione senza riserve nel biologico e nell'economico: ecco i postulati euclidei del poeta dialettale. A lui spetta testimoniare questo sottosuolo, questa esperienza, per citare di nuovo Sereni, «avvinta alla catena della necessità». Nel grande poeta quella realtà non è più il mondo alla rovescia, che si colora di comico: è l'unico, immodificabile orizzonte, cui lo inchioda la sua lingua.

Del resto è ben noto come l'immagine del dialettale, proprio per l'oltranza con cui il poeta si mantiene ancorato alla sua particolarissima ottica, l'ottica di «nnoantri soli» contro quella della «ggente ricamata», tenda a forzare i confini del naturalismo in direzione deformante, visionaria, grottesca. Si veda anche in questo caso il Belli, che dal degrado di una Roma immiserita scruta e giudica l'urbe cesarea e papale, la città eterna e la capitale della cristianità. Ovvero, dalla vita insignificante di «nnoi facce da cazzi» osserva le vicende dei potenti della terra. E la «verità sfacciata», significativamente, sale da quel mondo basso con l'incontenibile urgenza della «caccarella».

Uno dei *topoi* che confermano l'asimmetria visiva della letteratura dialettale è l'oscenità, di fronte alla quale ci si affretta subito a giurare che, se la pagina è lasciva, la vita è però proba. In realtà nei poeti in dialetto la materia fecale e il corporeo sono

percorsi da una carica dissacratoria, che nasce dall'osservare il mondo proprio da quella prospettiva bassa e con una lingua bassa quale è ritenuto il dialetto. Quando Carlo Porta fa dire alla Ninetta del Verzee che con il sesso del suo «perucchee» ha avuto in mano «el manegh de tucc quanc i cognizion» («il manico di tutte quante le cognizioni»), siamo ben oltre la piccola, grassa comicità dell'allusione scurrile. Quella repentina iniziazione ci proietta nello spazio delle verità assolute e ultime. Avvertiamo un brivido luciferino in quell'orgogliosa rivendicazione di una conoscenza trasgressivamente universale, da albero del bene e del male. Alla stessa cupa grandezza, ai medesimi fondali di pece e disperazione ci conduce il Belli: «Tutto qua se precipita in eterno / ner pozzo de la gola e de la fregna». Il comico, proprio nel suo riconvertirsi in tragico, diventa lo strumento con il quale il poeta in dialetto ci fornisce una formula del mondo come *pesanteur*.

4. La critica si è spesso accostata ai poeti in dialetto preoccupata di separarne la produzione da quella dei vernacolari. E questa opera di distinzione è stata condotta con assai maggiore solerzia di quanta ne sia stata impiegata verso la selva dei minori e degli epigoni italiani, preventivamente avallati dall'impiego di un codice come la lingua, che minore non era. Inoltre gli interpreti appartengono di solito alla specie dei tragico-sublimi, comune agli autori su cui si sono formati e su cui spesso hanno lavorato prima di approdare ai dialettali. Di qui la critica dei «nonostante», cioè il bisogno di rassicurare il lettore che, a dispetto della comicità, in quel poeta c'è tragedia e serietà. Basta scorrere la bibliografia di Porta e Belli. Mentre i comici, da Arlecchino a Totò, sanno benissimo di essere tragici, sanno che sarà raccontando cose atroci che faranno ridere.

La letteratura aulica riservava le esperienze del male, della tragedia e della follia a personaggi fuori dal comune, mentre i dialettali sono consapevoli che esse sono tutt'altro che eccezionali e infatti le mostrano operanti nella quotidianità. Non sono eventi dirompenti, ma costituiscono la norma in senso statistico. Né sono nobili drammi, ma «desgrazzi». La follia, ad esempio, per gli uni riguarda solo Aiace e Lucia di Lammermoor, per gli altri anche una vecchia ex-prostituta che si fa chiamare la «sura Menta» o l'ingrata, anonima folla che sta «de là del mur».

Anche dal punto di vista critico, dunque, la poesia dialettale si vede condizionata da ipoteche ermeneutiche, che nascono dal riferimento ai modelli sublimi dominanti. «Naturali» sembrano Sofocle e Leopardi, mentre la poesia che sceglie il piano comico, operando in presa diretta sul quotidiano, si trova, - per un curioso paradosso che definisce da vicino la nostra letteratura - a doversi *giustificare* di fronte a quei ben più rarefatti modelli. Curiosamente quanto Croce affermava a proposito dei poeti in dialetto vale a maggior ragione per i loro critici: il modello alto viene trasferito *sic et*

*simpliciter* all'esame della produzione bassa. Porta e Belli rischiano troppo spesso di essere letti con le categorie impiegate per Foscolo e Leopardi, invece che *iuxta propria principia*, tenendo conto della loro specificità comica.

Con tutto ciò deve essere ben chiaro che la scelta del comico dialettale corrisponde a un'operazione non meno artificiale di quella attuata dal poeta sublime. Anzi, in un sistema letterario in cui è il sublime la regola, il comico costituisce, come si è visto, l'infrazione che disattende un'aspettativa. Il dialetto trasposto sulla pagina è ben altra cosa dal dialetto utilizzato nella comunicazione quotidiana. Proprio questo suo statuto di lingua meno probabile a livello scritto provvede ad accostarlo, anziché alla prosa, a una forma altamente ritualizzata e convenzionale come la poesia. Questo spiega perché non ci si trovi mai di fronte a una mimesi del parlato da magnetofono. Una volta varcata la soglia della convenzione poetica, taluni artifici appaiono ineludibili, anche se lo sforzo del poeta sarà di ridurre al minimo lo scostamento dall'oralità dialettale.

Per capire fino in fondo la letteratura dialettale occorre approfondire l'intima contraddittorietà del suo strumento, che è allo stesso tempo lingua immediata e insieme lingua squisita. L'espressione «poesia dialettale» implica una *contradictio in adiectio*: per un verso partecipa dello statuto dell'esperienza letteraria più grammaticalizzata, per l'altro sussume una realtà estranea a quel paradigma. Il suo è un equilibrio da trapezista. Se prevale il *côté* «dialettale» si scivola verso il vernacolarismo, se il *côté* «poesia» verso lo squisito di certa lirica neodialettale.

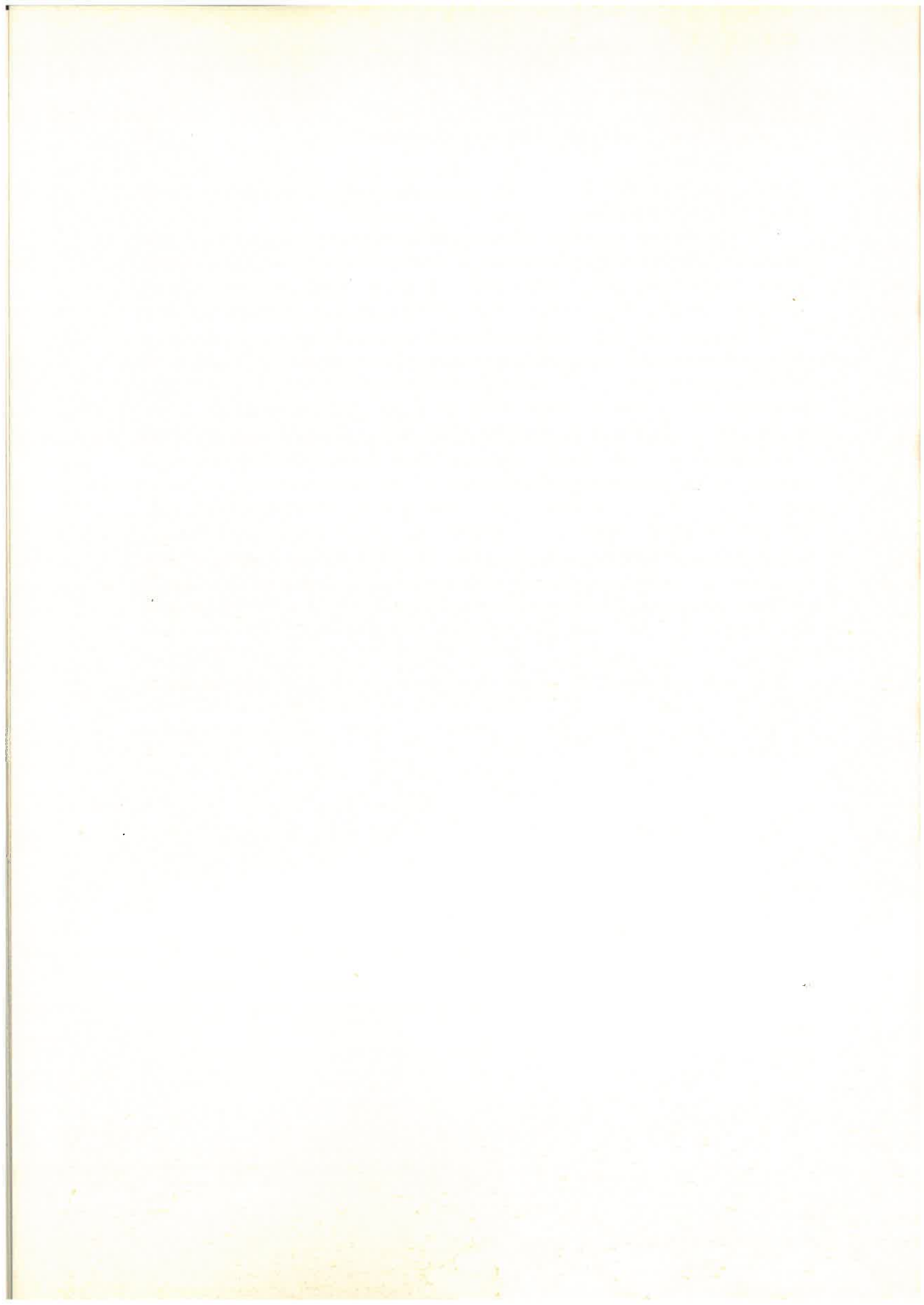
5. Sia ben chiaro che, parlando di registro comico-realistico, mi riferisco a un punto di vista, non a un'ipoteca tematica, anche se la scelta di un certo stile comporterà da sola la predilezione per taluni contenuti. Ciò non impedisce che la poesia in dialetto non sia solo rappresentazione del mondo subalterno, ma dell'intera società, osservata ovviamente da una prospettiva carnevalesca.

Nella letteratura del primo Ottocento, ad esempio, tende a configurarsi una tipologia degli stili, in cui al livello superiore troviamo il sublime dei Foscolo e dei Leopardi o del Manzoni tragico. Il mondo è raccontato dal punto di vista dell'eccezionalità eroica degli Ortis o degli Adelchi. Più in basso troviamo il Manzoni dei *Promessi sposi*, che si propone di raccontarci il mondo dal punto di vista della medietà, diciamo degli immaginari figli di Renzo che avranno studiato. Nella zona inferiore troviamo infine il Porta, con la sua prospettiva comica, anche se per la verità, pur avvalendosi delle famose parole delle serve e dei venditori ambulanti, egli situa le descrizioni un po' più in basso dei giudizi, che, in corrispondenza con lo *status* sociale dell'autore, sono di livello medio. E ciò in curiosa opposizione speculare con quanto fa

Manzoni, che invece tiene la descrizione un po' più in alto del giudizio, esemplato sull'ideale modello di Agnese.

La specola comico-realistica non pregiudica dunque la rappresentazione della società. La discriminante resta esclusivamente legata all'ipoteca della civiltà materiale. E infatti Belli e Porta ci parlano di damazze e cardinali, non meno che di preti, artigiani e prostitute, discutono di linguistica e di religione, ma sempre ancorati alla loro greve ferialità. Gli esiti migliori si registrano, non quando, come nei primi testi portiani che prendono le mosse dalla letteratura pietistica, alto e basso entrano in esilarante attrito (Fra Diodatt che ascende al cielo «mostos come el scisciass on busecchin»). I testi più memorabili sono quelli in cui il mondo è vissuto e giudicato dal fondo del rovesciamento operato dal dialetto: sono le pagine della *Ninetta* e del *Meneghin biroeu di ex monegh*, come quelle dei più tragici e disincantati sonetti belliani, da *Li morti de Roma* a *Li du' ggener' umani* a *La vita dell'omo*.

In quest'ultimo la *reductio* su cui opera il dialettale approda al più nudo biologico. L'assenza di quella società borghese, su cui può invece contare Porta, si traduce nella drastica cancellazione dell'*homo faber*. Nella parabola tracciata dal Belli non c'è evoluzione, tutto è ricondotto sotto il segno della ripetizione. Il *topos* del catalogo o dell'accumulazione, caro alla poesia dialettale, è adibito alla raffigurazione di un cieco universo dominato dalla necessità, nel quale eterogenee esperienze come «lo spedale, li debbiti, la fica» sono ricondotte alla medesima torva legge che domina le sciagure umane. Perfettamente funzionale a tale operazione quel particolarissimo codice che è il romanesco, più che un dialetto, una non-lingua, «abbietta e buffona», una fuga dalla lingua e dalla storia, per regredire nell'uomo «impastato de mmerda e dde monnezza».





## Carlo Muscetta

### Attualità di Belli\*

I grandi poeti sono perennemente attuali e non c'è bisogno dei centenari per accorgersene. Ma oggi rileggiamo Belli nel contesto di una crisi della nostra prima repubblica ed è possibile trovare analogie e paralleli con la crisi dello stato pontificio vissuta dal poeta, particolarmente negli anni di composizione dei sonetti. Senza dubbio la crisi dei nostri anni si svolge nell'ambito di una crisi mondiale e globale, ed è molto più complessa ed ampia. Questo giova alla nostra ottica, e possiamo scavare più addentro in quello che il Belli nell'*Introduzione* ai sonetti chiamava il suo «dramma».

Lo Stato della Chiesa al tramonto con un capo amabile perché dava il gusto di poterne dir male, pavido e autoritario, e impotente come tutta la classe dirigente a risolvere i problemi della criminalità, della giustizia, delle leggi, fatte, rifatte e disattese e del debito pubblico sempre in crescita, uno stato senza prospettiva di miglioramento, anzi dominato dalla legge del regresso, della corruzione, della diseguaglianza che condanna una parte del genere umano a subire l'altra, e ridursi alla peggiore delle sventure, la rassegnazione.

Ma al di là di ogni tentazione attualizzante, io penso che il più alto omaggio che possiamo rendere al Belli è quello di proporre una nuova chiave di lettura del suo capolavoro, per spiegare come e perché egli sia lo scrittore dialettale più tradotto nel mondo dopo Eduardo De Filippo, e ritrovare le ragioni oggettive della sua traducibilità e validità, non seconda neppure a un grande poeta universale e cristiano, come fu Dante.

---

\* Discorso tenuto per la celebrazione in Campidoglio del bicentenario della nascita del Poeta.

Nei sonetti belliani il dramma della storia si svolge dinanzi al popolo che ride, e la compresenza di serietà e comicità è permeata del sentimento carnevalesco del mondo come in tutti i testi che fin dall'antichità a cominciare dalla satira menippea furono collocati fra i testi di tipo «σπουδογέλαιον», cioè «serio-comico».

Erano i testi dove con serietà lo scrittore si applicava non al passato ma alla vita contemporanea, vista familiarmente e perfino cinicamente, erano testi dove si confrontavano più voci come diverse maschere dell'autore, dove il sacro era sconosciuto, e gli scenari di tutta la società erano rappresentati realisticamente senza nulla escludere per sordido che fosse. In questa letteratura carnevalizzata erano abolite le distanze di classe tra le persone che dialogano, il sacro e il profano si mescolavano, anzi nessun testo sacro riusciva indenne da parodie.

Il primo teorico e il maggior critico della letteratura serio-comica e carnevalizzata, il marxista del dissenso russo Michail Bachtin, di cui mi onoro essere stato il primo scolaro italiano, ne ha individuato e studiato i capolavori. Senza contare i satirici latini, non a caso erano nella biblioteca di Belli e attentamente schedati nel suo *Zibaldone*, i racconti di Hoffmann, i racconti di Voltaire, il *Decameron*. Per indicare la compresenza di tragico e di comico nell'opera intera e spesso in uno stesso componimento non a caso nell'*Introduzione* ai sonetti egli adoperava il termine «dramma», suggestionato dall'articolo *Un italiano vivente* che egli certamente aveva letto nella rivista fiorentina l'«Antologia» e che era dovuto a un uomo che sarebbe diventato così celebre e così aborrito, Giuseppe Mazzini. Nell'auspicare un dramma di nuovo tipo destinato a superare quelli classici e quelli romantici, il riso e il pianto (diceva l'ignoto italiano) «s'hanno a desumere dallo sviluppo progressivo delle facoltà, dallo stato morale e politico delle nazioni, dallo studio dei tempi», come avevano fatto Dante e Shakespeare. Naturalmente Belli non si faceva illusioni sulla possibilità di scrivere per un teatro destinato alle scene. La sua romana commedia avrebbe potuto avere solo un teatro da camera ed essere recitata da un solo dicitore, il poeta. Il massimo della libertà era garantito dalla clandestinità, e il dramma sarebbe stato condensato nella forma lirica del sonetto. Un lavoro senza precedenti, Belli ne era ben consapevole, nella tradizione romana e che trovava confronto nella produzione del Porta per qualità ma assunse le dimensioni di un «monumento». Un dramma che nel parlar materno ritrovava singolari pertinenze di linguaggio. Come egli scriveva,

son' dati i popolani nostri per indole al sarcasmo, all'epigramma, al dir proverbiale e conciso, ai risoluti modi di un genio manesco, non parlano a lungo in discorso regolare ed espositivo. Un dialogo inciso, pronto ed energico: un metodo di esporre vibrato ed efficace; una frequenza di equivoci e anfibologie, risponde ai loro bisogni e alle loro abitudini, siccome conviene alla loro inclinazione e capacità.

Il carnevalesco era vissuto a Roma quotidianamente e tutto l'anno (come diceva il poeta) era «compartito a prova / tra Purcinella e Dio senza divario». La parola «commedia» a Roma designava ogni genere teatrale, anche quello tragico. Ma il tragico che nella letteratura classica era stato patrimonio e privilegio delle classi elevate, nei sonetti di Belli appartiene solo ai poveri, solo in essi l'umanità non appare alienata attraverso l'uso e l'abuso della ricchezza e del potere, che rendono ridicoli e falsi gli uomini:

Per esse buffi abbasta esse signori.

E il poeta che, nonostante l'estrazione e la condizione piccolo-borghese, aveva vissuto anche il dramma della miseria, sapeva per esperienza come nella Città della Commedia si è diseguali in tutto anche rispetto alla morte. E sapeva che il riso può diventare un'arma in bocca a quella parte del genere umano per cui Cristo sembrava avesse sparso il siero e non il sangue.

1169

*Li du' gener' umani*

Noi, se sa, ar monno semo usciti fori  
 impastati de merda e de monnezza.  
 Er merito, er decoro e la grannezza  
 sò tutta marcanzia de li signori.  
 A su' Eccellenza, a su' Maestà, a su' Artezza  
 fumi, patacche, titoli e sprennori;  
 e a noantri artiggiani e servitori  
 er bastone, l'imbasto e la capezza.  
 Cristo credè le case e li palazzi  
 p' er prencipe, er marchese e 'r cavajere,  
 e la terra pe noi facce de cazzi.  
 E quanno morze in croce, ebbe er penziere  
 de sparge, bontà sua, fra tanti strazzi,  
 pe quelli er zangue e pe noantri er ziere.

Quando scriveva «noantri» Belli adoperava un plurale di solidarietà che nell'anima sua aveva risonanze profonde.

E qui tocchiamo il problema fondamentale della presenza del soggetto creativo di cui anche Belli parla nell'*Introduzione*, quando chiarisce che nelle sue carte egli intende presentare «i popolari discorsi svolti nella sua poesia» e si difende dalla possibile accusa dei lettori (caso mai l'opera fosse uscita dalla clandestinità) che «dietro la

maschera del popolano» egli avesse «voluto prestare a lui» le proprie «massime» e i personali «principii». Ora in quest'opera uscita postuma nella sua integrità e senza che il poeta riuscisse a compiere l'intrapreso ordinamento della scelta e della annotazione, una lettura non superficiale ha bisogno di un apparato filologico e critico che informi adeguatamente e così aiuti a sciogliere i nessi di un intrigo, a volte assai fitto, di colte allusività.

A costruire siffatto strumento ha provveduto il decano dei bellisti Roberto Vighi con la sua monumentale, impareggiabile edizione che corona decenni di magistrali studi e ricerche. Non so a quali classici della nostra letteratura sia stata consacrata un'edizione come questa, che dagli autografi e dagli abbozzi alle interpretazioni del testo offre un quadro esaustivo. Su questo ha già parlato da par suo Mario Scotti, ed è tempo che mi avvii a conclusione.

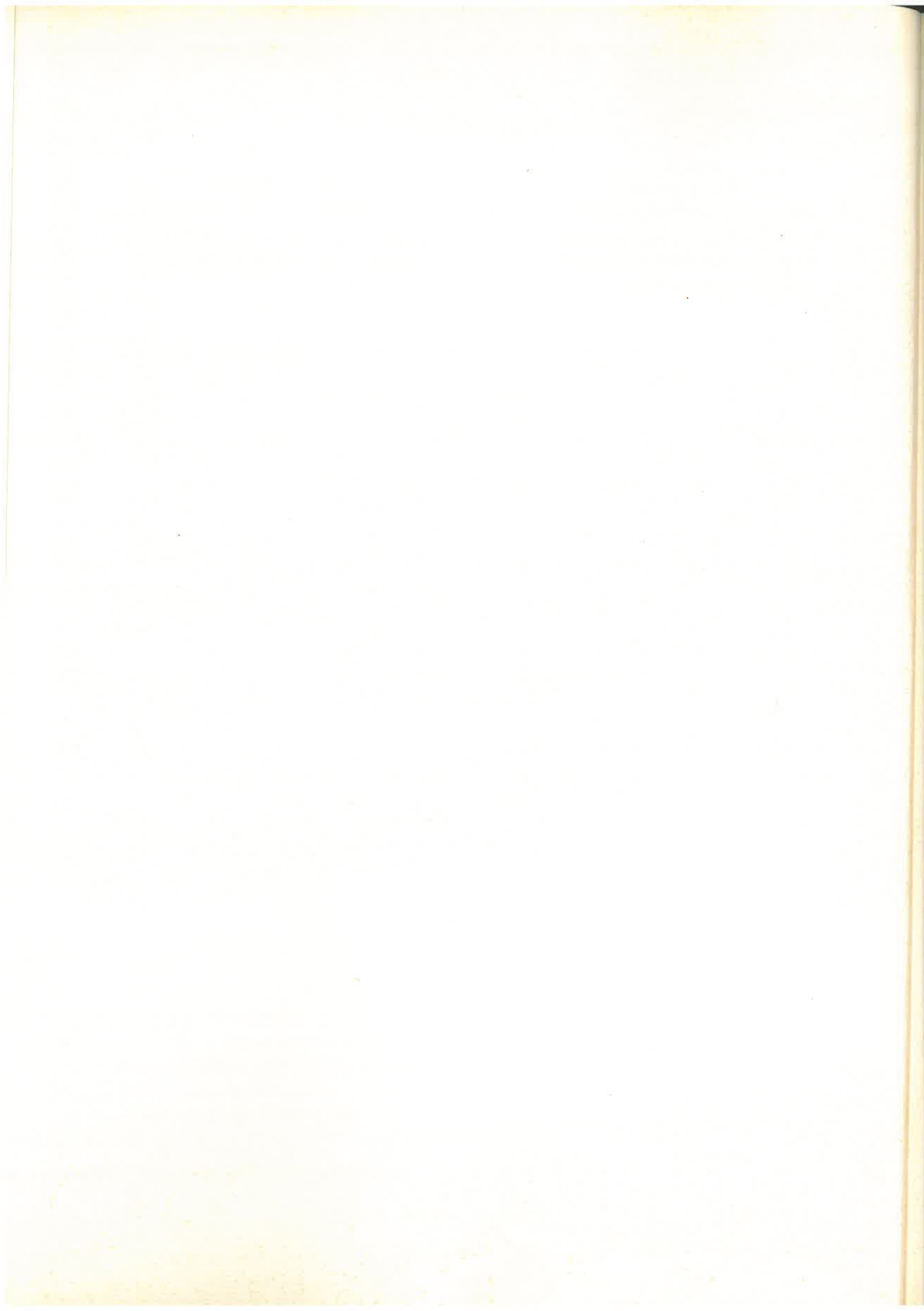
In questo capolavoro della letteratura serio-comica, dove si fondono il dovere della verità e il piacere del riso, non meraviglia che «a quaresima puro è carnevale», e che la morte fornisca temi e lessemi di altissima frequenza. Non meraviglia che nel grandioso sonetto 2136, *La morte co la coda* il poeta si riavvicinasse alla plebe e ai suoi terrori. Nonostante le oscillazioni, la sua religiosità era autentica. Il suo anticlericalismo era quello di un credente che aspirava a una chiesa riformata nei principii e rigenerata in austerità di costumi e di riti.

Ma appunto come «cristiano battezzato» non riuscì mai a rassegnarsi alla ingiustizia che spacca in due il genere umano. E anche quando da vecchio leggeva la «Civiltà cattolica» faceva delle riserve sulla polemica dei gesuiti contro il nemico numero uno, più nemico del liberalismo e della democrazia. In un oscuro alterco col grande spettro che s'aggirava per l'Europa, scrisse dei versi italiani intitolandoli appunto *Il comunismo*. Se qualcosa ci si riesce a capire è che di quello spettro le ragioni ancora lo tenevano sospeso. E rifacendosi al *Contratto sociale* di Rousseau concludeva contro il pericolo della rinascita di «cipigli fraternali» da Caino e Abele, riaffermando le istanze di un irrinunciabile egualitarismo.

Altri versi italiani tutt'altro che spregevoli aveva pubblicato Belli nel corso della sua vita e tra loro un migliaio di sonetti che aggiunti a quelli romaneschi assommano a 45.000 versi, tali da meritarsi un famoso giudizio di Gabriele D'Annunzio. Sì, egli fu «il miglior fabbro di sonetti della nostra letteratura», eccelso nel trattare in tutte le varietà e raffinatezze questa che era la più antica e popolare delle nostre forme metriche, dove l'imprevedibilità della parola-rima può offrire le sorprese più profonde e riposte del gioco linguistico.

Nel tramonto dello Stato pontificio, senza dimenticare Vincenzo Monti (che pure lasciò all'Italia un immenso repertorio poetico), altri due sudditi del papa accesero luci inestinguibili nel cielo della poesia, Giacomo Leopardi e Giuseppe Gioachino Belli. Ma al poeta di Roma toccò in vita solo qualche riconoscimento per i suoi versi italiani. La

scoperta della sua grandezza è stata postuma e la dobbiamo a Luigi Morandi e soprattutto a Giorgio Vigolo. Oggi che la sua gloria splende ben oltre frontiera (in Germania grazie alla traduzione di Otto Ernst Rock è diventato un *best-seller*), il mondo è ancora in debito di onoranze. Noi, in questo giorno memorabile siamo fieri e onorati di aver recato il nostro tributo.



## Enzo C. Siciliano

### Lettura de *L'Allegria*

1. Sin dal 1916, anno in cui è pubblicato per la prima volta ad Udine, *Il porto sepolto* appare segnato da profondi caratteri di novità.

Un'intera nottata  
buttato vicino  
a un compagno  
massacrato  
con la sua bocca  
digrignata  
volta al plenilunio  
con la congestione  
delle sue mani  
penetrata  
nel mio silenzio

ho scritto  
lettere piene d'amore

Non sono mai stato  
tanto  
attaccato alla vita (*Veglia*)

Ungaretti ha fatto evidentemente conoscenza con la vita di trincea del primo conflitto mondiale e la forza di questa esperienza è nei modi in cui essa viene espressa in poesia. Assente ogni forma di punteggiatura, la versificazione è segnata da profonde pause: «Un'intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato». Esse, soprattutto quando il verso coincide con una sola parola, conferiscono a quest'ultima

una durata che ne amplia l'area semantica, per cui, anziché registrare una realtà oggettiva, essa si carica degli echi che quella realtà produce nell'interiorità dell'io lirico. Anche la percezione del tempo, ricondotto ad una misura soggettiva, esprimerà, così dilatato («intera nottata»), non la realtà oggettiva dell'esperienza vissuta, ma i suoi effetti sulla coscienza del soggetto, posta di fronte alla stravolgente immagine del «compagno / massacrato».

Il crescendo di orrore si alimenta nei versi successivi della metafora «digrignata», per culminare con l'ardita immagine analogica della «congestione / delle sue mani / penetrata / nel mio silenzio», sorretta per tutta la sua durata dalla asperità delle allitterazioni e delle rime contenute in: «nottata», «massacrato», «digrignata», «penetrata». Nella normale comunicazione non avrebbe senso definire il gonfiore delle mani del cadavere del compagno insepoltito penetrato «nel mio silenzio»; ma la poesia, si è detto, registra gli effetti di quella vista sull'io ed essa, ingigantendosi ad occupare l'intero animo del poeta, si tramuta in un urlo espressionistico di orrore, tale da costringere quest'ultimo, pietrificato nella visione di una così viva presenza della morte, ai limiti del silenzio.

L'isolamento della parola nel verso, le allitterazioni, le rime, fino all'immagine sintetico-analogica culminante, sono elementi formali atti ad esprimere una esperienza diaristica annotata e contingente, ma vissuta interamente all'interno della coscienza dell'io lirico. E proprio al culmine dell'orrore, il soggetto potrà proclamare, per reazione vitalistica, il proprio attaccamento alla vita, tanto maggiore quanto più incombente nel minacciare la sua stessa esistenza ed integrità psichica è intervenuta l'immagine della morte.

In questa dinamica, la poesia, la fissazione sulla pagina di quello stesso orrore, è espressione di vita, volontà di esserci, di opporre, se necessario, al silenzio della morte la fisicità stessa della parola, emergente nella sua scabra ed essenziale nudità dallo spazio bianco della pagina. Potrebbe quasi dirsi un invito a sostanziarla di suono, a darne una lettura recitata; una possibilità che lo stesso Ungaretti non ha mancato di mettere in pratica nelle famose letture radiofoniche di molti anni dopo.

È questa stessa forza ad animare la parola «Fratelli» nella lirica omonima: «Parola tremante / nella notte», «Foglia appena nata», «Involontaria rivolta / dell'uomo presente alla sua / fragilità».

A caratterizzare questa raccolta, di cui il presente componimento è uno dei testi esemplari, è dunque il desiderio di esprimere della realtà una visione soggettiva, attraverso una novità di mezzi formali di cui la «scrittura pausata delle parole», come potrei definirla, è solo uno degli elementi di una più generale e coerente ricerca poetica.

Per meglio dire, la novità di questa poesia, ed è quanto mi prefiggo di dimostrare, consiste nella capacità di Ungaretti di rendere assolutamente necessari quei mezzi formali alla restituzione poetica del proprio mondo interiore. Potremo senz'altro



discutere se questa novità formale debba intendersi, quale frantumazione del verso tradizionale,<sup>1</sup> potenzialmente leggibile nell'aggregazione a posteriori di più «versicoli», o potremo contemporaneamente parlare di risemantizzazione di un lessico quotidiano, antiretorico ed antiaccademico, o, come più recentemente ha fatto C. Ossola,<sup>2</sup> di un recupero delle potenzialità onomatopeiche, di una etimologia semantica del linguaggio.

Sono questi elementi tutti degni di attenzione, solo a condizione che appaiano funzionali alla definizione di un universo poetico che proponga un rapporto affatto nuovo tra l'io e la realtà, l'uomo e il mondo, in cui quei mezzi siano la concretizzazione formale di una rivoluzione "epistemologica" rispetto alla civiltà e alla cultura ottocentesche, in rapporto alla quale misurare sulla base della *Weltanschauung* e della forma atta ad esprimerla (naturalmente solo in sede teorica concepibili come separati), la specificità novecentesca della poesia di Ungaretti.

Ben vengano altresì tutti gli studi che evidenziano i debiti letterari di Ungaretti presso autori di area italiana o straniera, di cultura accademica o avanguardistica, pur nella coscienza che la sua formazione ha avuto luogo in Egitto, prima, e a Parigi poi, lontano dalla cultura letteraria ufficiale italiana. Essi tuttavia, saranno da ritenersi solo il punto di partenza per la verifica di come certi rapporti di intertestualità siano andati a costituire un linguaggio poetico inteso come sistema formale capace di sostanziare la sua diversità dalle forme della tradizione, quale espressione del rapporto tra il soggetto e il mondo, tra l'io lirico e l'universo di oggetti di cui "si riempie" la poesia.

Si eviterà così di correre il duplice rischio: 1) di ritenere la poesia di Ungaretti nuova solo perché apportatrice di novità formali in funzione delle quali poi, secondo una non meglio definita categoria di specificità novecentesca, leggere eventualmente in maniera storicistica, sia pur di uno storicismo delle forme (penso in questo momento alla critica neoavanguardistica), l'intera poesia italiana primonovecentesca, con una furia classificatoria capace di annullare differenze umane e poetiche diversissime sotto l'etichetta, mettiamo, de «Il verso libero»;<sup>3</sup> 2) di credere aprioristicamente nel valore ineffabile della poesia e dunque nella metafisicità della lirica di Ungaretti, per ricercarne piuttosto la *coerenza espressiva interna*, e le eventuali appropriazioni epistemologicamente indebite (perché di questo si tratta), complice la materiale e umana arbitrarità di segno del linguaggio. Per cominciare occorrerà ripercorrere brevemente gli antefatti di questa raccolta.

---

<sup>1</sup> Come ha fatto G. De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Giuseppe Ungaretti*, prefazione a *Poesie disperse*, Milano, Mondadori, 1945.

<sup>2</sup> C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> Penso a E. Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969.

2. Mentre si trovava a Milano nel 1914, in attesa di essere chiamato alle armi, Ungaretti aveva scritto le sue prime poesie, poi pubblicate sulla rivista fiorentina «Lacerba» nei numeri di febbraio, aprile, maggio dell'anno successivo. A questi componimenti, cui se ne possono aggiungere altri, recentemente ritrovati e resi noti da Umberto Sereni sul settimanale culturale «Mercurio» del quotidiano «La Repubblica»,<sup>4</sup> ha dedicato un noto saggio Giuseppe De Robertis al quale rimandiamo.<sup>5</sup>

In essi evidenti sono gli influssi crepuscolari futuristi (benché lo stesso Ungaretti abbia indicato piuttosto in Laforgue il suo punto di riferimento dell'epoca) e soprattutto una disponibilità ironica, palazzeschiana, evidenziata per di più dall'inattuato progetto di un libro in prosa, *Le avventure di Turlulù*, che tanto ricorda nel titolo *Il codice di Perelà* di Palazzeschi.

Nonostante permangano nel *Porto* molte immagini ascrivibili a quest'area letteraria (dall'«acrobata» de *I fiumi* a un certo gusto per il gioco linguistico), esse saranno ormai subordinate ad una poetica del sublime lontana dalla loro originaria e un po' anarchica forza eversiva.

Una selezione di questi componimenti andò a costituire, a partire dal '19, la sezione iniziale di *Allegria di naufragi* e risulta ancora presente nell'edizione finale della raccolta col titolo di *Ultime*.

Se ne può parlare, a ragione, come di una raccolta di impressioni biografiche, in cui vengono progressivamente meno, prima nella cernita del '19, poi nel lavoro delle varianti, quelle cadenze discorsive o prosastiche, quei legamenti che impigliavano il linguaggio analogico, le determinazioni che impedivano il vago dell'espressione: «e il clarino coi ghirigori striduli» (corsivo mio), diventa, ad esempio, «e il clarino ghirigori striduli» (*Levante*).<sup>6</sup>

Non sfugge come anche in termini di scelta tematica, il poeta abbia dato preferenza a quei contenuti e quei moduli espressivi che sarebbero serviti a creare *ante litteram* il mito dell'emigrante in partenza dall'Egitto (*Levante*), animato da un originario vitalismo (*Agonia*), teso al recupero delle proprie radici di terra e sangue (*Patria*), e già esistenzialmente segnato dalla condizione di girovago (*Casa mia*), per far confluire anche questa stagione poetica nell'alveo più grande della emblematica «Vita d'un uomo».

Eppure, fatta salva l'innegabile eterogeneità originaria di questi testi, segno che ancora Ungaretti non aveva trovato il centro della propria ispirazione poetica, piuttosto che indicarne il grado di intertestualità, i debiti più diversi che essi possono aver contratto verso il crepuscolarismo, il futurismo, la poesia francese dal simbolismo

<sup>4</sup> Ungaretti ritrovato in «La Repubblica», 28 ottobre 1989.

<sup>5</sup> G. De Robertis, *op. cit.*

<sup>6</sup> Di queste osservazioni siamo debitori a G. De Robertis, *op. cit.*

all'avanguardia, occorre evidenziare certe componenti di originalità a cui il poeta sa ricondurre quella promiscuità di esperienze.

È in questa luce che assumono significato componimenti a prima vista centrifughi o marginali come *Tappeto* e *Chiaroscuro*.

«Ogni colore si espande»: il centro di interesse di Ungaretti non è il tappeto ma i modi di percezione cromatica del soggetto. Così le tombe in *Chiaroscuro* (titolo emblematico della centralità nel componimento del gioco luce-ombra) «sono scomparse», non esistono solo perché il soggetto non le vede. Il centro generatore di immagini non è la realtà oggettivamente osservata, ma la coscienza del soggetto, nella quale, dopo l'epifania del compagno morto, potranno ritornare le tombe nel «verde tetro», nel «verde torbido» del «primo chiaro». A queste variazioni cromatiche essa ha evidentemente prestato il sottile alternarsi dei propri sentimenti.

Questa attitudine percettiva e sentimentale è il nucleo produttore di tutto il progredire delle immagini dei due maggiori componimenti della sezione, *Levante e Popolo*, la cui produzione è affidata oltre che alla vista anche all'udito. Per loro tramite le sensazioni sono rimescolate e rifuse nei meandri della coscienza dell'io lirico tra sonno, memoria, aspirazioni, attese.

Se le singole immagini e lo stesso succedersi di esse nella strutturazione dei componimenti in oggetto possono richiamare, per l'assenza di legami sintattici e per la forma analogica, la «comunicazione senza fili» delle teorizzazioni futuriste di Marinetti, questo richiamo può dirsi del tutto teorico, essendo chiaro fin d'ora quanto Ungaretti sia lontano da una mera poetica degli oggetti, da una resa oggettiva del rappresentato in ordine a quella morte dell'io letterario che rappresentava per il futurismo uno degli istituti culturali della tradizione da eliminarsi con priorità assoluta.

È proprio la centralità dell'io lirico ad essere, invece, la forza generativa, a dare unità e senso all'atto poetico, magari per mezzo dell'analogia, sia nella creazione di singoli versi, come accade in «La notte più chiusa» (*Popolo*), dove chiusa è in realtà, nel senso di ripiegata su se stessa, la coscienza del poeta, indotto a questo sentimento dal buio notturno; sia nell'ardito accostamento di più immagini: «Un colore non dura / la perla ebra del dubbio già sommuove l'aurora» (sempre in *Popolo*), in cui è descritto il succedersi dei trepidanti momenti di attesa dell'io in viaggio verso la Patria Italia al progressivo trascolorare della notte nei colori della prima aurora.

Se il confronto con le poesie disperse<sup>7</sup> ci fa ritenere queste prove poetiche come alcune delle opzioni esperite all'epoca dal poeta, vi è in esse una tale compiutezza espressiva che, solo nella prospettiva di un costruendo apparato simbolico mitopoietico, atto a rafforzare la centralità dell'io minacciato dalla prosopopea bellica della morte, esse possono ascrivere alla «preistoria» del *Porto sepolto*.

<sup>7</sup> G. De Robertis, *op. cit.*

3. Col *Porto*, si diceva, è stato fissato un punto fermo. In esso la vita è ricondotta alla sua nuda essenzialità e in versi scarni, secchi, il dolore del soldato, dell'uomo per la devastazione della guerra, quanto più ne accoglie la forza distruttiva, tanto più pone l'accento della centralità della propria vita interiore: «Ma nel cuore / nessuna croce manca // È il mio cuore / il paese più straziato ».

La raccolta è da intendersi dunque come l'espressione della geografia interiore di chi, colta la legge dell'esistenza nella realtà di soldato, in un cammino penitenziale racchiuso nell'intuizione che la «morte / si sconta / vivendo», muove alla ricerca in questa realtà «così fredda / così dura» (*Sono una creatura*) di un qualche «raro bene» «che mi nasce / così piano mi nasce // E quando ha durato / così insensibilmente s'è spento» (*Distacco*).

La reazione al rischio di annullamento del soggetto si può ribaltare così in bramosia di vita, intesa come riappropriazione vitalistica del mondo, non priva di connotazioni erotiche. Il poeta si dichiara «ubriaco d'universo» (*La notte bella*), lupo famelico (*Attrito*), oppure creatura anelante ad un contatto con altri esseri umani di cui condivide il medesimo destino (*Fratelli*). Intanto nella solitudine e nella noia del soldato, nella sua languida malinconia, si insinua la disponibilità ad essere «docile all'inclinazione, dell'universo sereno» (*A riposo*), ad abbandonarsi ad un contatto con la natura che faccia nascere «germogli di desiderio» (*Fase d'oriente*), alla ricerca di «oasi» per il «nomade d'amore» (*Tramonto*). Ma non si tratta solo di una vacanza dalla realtà della guerra e della vita. È il tentativo, invece, benché discontinuo e limitato nel tempo, di modulare il ritmo del proprio cuore (parola chiave della raccolta) col ritmo dell'*Universo*, con le forme della natura, come accade in *Anniamento*.

Il soldato costretto a strisciare nel fango della trincea ritrova un contatto con la terra, con gli insetti, coi fiori fino a sentire il desiderio di annullarsi nel «bacio di marmo» della natura, fino all'abbattimento di ogni coordinata spazio-temporale: «non batte più il tempo col cuore non ha tempo né luogo / è felice».

Non è tanto rilevante l'episodico annullamento dell'io, quanto la possibilità di una felicità interiore legata al ritrovarsi nella natura al di là di ogni contingenza limitata nel tempo e nello spazio. È questa la realtà che l'io del poeta sente più sua e tale da fornire la chiave di lettura per un componimento come *Risvegli*.

Il titolo non allude evidentemente all'atto fisico dello svegliarsi (evento che, del resto, si verifica una volta sola nel corso della lirica): «mi desto in un bagno / di care cose consuete», ma al ridestarsi una prima volta alla realtà della propria vita interiore che si completa con la visione naturalmente soggettiva delle nuvole e nel ricordo dell'amico; una seconda nel riscoprirsi quasi con terrore parte dell'universo, creatura, attraverso il contatto col ben noto mezzo equoreo: «goccioline di stelle». Le gocce di pioggia che cadendo dal cielo sembrano un piovere di stelle, stabiliscono un contatto tra

l'universo e l'io; e quest'ultimo, sentendosene parte, con atterrito stupore si sente rinascere. Questa approssimativa perifrasi dei versi dimostra una volta di più quanto la poesia di Ungaretti sia espressione di una realtà soggettiva, resa in immagini che sono sempre date in quanto verità del soggetto, condensazione analogica di una verità esistenziale attraverso l'uso di simboli: l'acqua è vita, la sua assenza, morte.

La vera vita è nella profondità dell'io, capace di riconoscere la propria interiorità e il suo rapporto con l'universo, di superare, sia pur nell'attimo dell'accensione poetica, la materialità di «questo corpo / che ora troppo ci pesa» (*Fase d'oriente*) per farne lo strumento di un armonico sentire che vinca la precarietà dell'esistenza e la morte.

A questo fine Ungaretti notoriamente recupera la lezione filosofica di Henri Bergson, di cui negli anni parigini (1912-13) aveva seguito le lezioni presso il Collège de France.

Muovendo la sua critica verso il razionalismo positivista ottocentesco, Bergson rifiutava l'idea di poter conoscere la realtà con gli strumenti razionali dell'indagine scientifica, che nell'atto di conoscerla ne produce una parcellizzazione e la perdita di quell'unità che ci è dato di cogliere solo attraverso l'intuizione. Per mezzo di quest'ultima non solo cogliamo la nostra entità di uomini intesa come coscienza profonda, insieme di tutti gli istanti passati compresenti nella memoria, ma percepiamo la nostra collocazione nel flusso continuo dell'universo, muovendo oltre la conoscenza di noi stessi, prigioniera della fenomenologia spazio-temporale.

Ritrovare la propria unità di esseri nella realtà universale attraverso l'intuizione diviene in Ungaretti obiettivo fondamentale della poesia.

La lirica in cui più esplicitamente e più pienamente è attuata questa opzione umana e poetica è *I fiumi*.

Lo poesia è giocata su due tempi, il presente che apre e chiude la composizione («*Mi tengo*» e «*E ora ch'è notte*») sotto il segno della nostalgia, e il passato recente («*Stamani*») in cui ha luogo la rievocazione dell'evento. Quest'ultimo assume sin dall'inizio le connotazioni di un rito solenne, carico di molteplici valori simbolici. Ecco il poeta distendersi in un'urna d'acqua, pronta ad accoglierlo come una reliquia, come si addice a chi è reduce da un lungo cammino penitenziale («*Cammina cammina / ho ritrovato*», *Fase*), eccolo rialzarsi e quasi biblicamente camminare sull'acqua, accoccolarsi come un beduino «chinato a ricevere / il sole», lui, il nomade d'amore, ed ecco infine il verificarsi dell'evento.

Abbandonatosi alla natura, si è lasciato «levigare» dall'Isonzo come un sasso e a contatto con l'acqua si è riconosciuto «docile fibra dell'universo», parte dell'armonia universale, soggetto sostanziato di coscienza nell'intuizione bergsoniana della propria identità come compresenza memoriale delle esperienze anteriori che, tutte insieme, costituiscono l'essere stesso dell'io. Riimmersi nel flusso della vita è recuperare persino i gesti consueti degli avi in una sanguigna terrestrità di memoria: «Questo è il

Serchio / al quale hanno attinto / duemil'anni forse / di gente mia campagnola / e mio padre e mia madre»; l'infanzia e la giovinezza africana: «Questo è il Nilo»; l'esperienza parigina: «Questa è la Senna», tutti rifluiti nella memoria attraverso le acque dell'Isonzo.

I deittici usati non servono più ad indicare una realtà contingente casuale ed estranea, come nel verso iniziale («quest'albero mutilato»), ma segnano le tappe di un percorso interiore, e nel concretere su se stesso del processo di autoriconoscimento, assumono la stessa funzione che in altre liriche hanno l'analogia, la scansione pausata delle parole (quest'ultima marcata nel momento di maggiore assaporamento dell'evento: «mi regalano / la rara / felicità»), quella cioè di esprimere una realtà assolutamente soggettiva che l'io riconosce come propria.

Ungaretti non crede nella realtà oggettiva, ma in una più profonda, soggettiva, a cui si arriva esclusivamente con l'intuizione poetica, capace di attingere con l'opera di scavo della parola al «porto sepolto». Esso era, riferisce l'autore, un antico e favoloso porto di Alessandria di età tolemaica nascosto sotto quello attuale.

Il titolo della raccolta esemplifica simbolicamente l'azione compiuta dalla poesia, poiché a questa realtà favolosa e mitica «arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde» (*Il porto sepolto*). Nella concezione della vita come mistero Ungaretti può affermare così la centralità della poesia come luogo specifico dello stupefatto autoriconoscimento dell'esistenza: «poesia / è il mondo, l'umanità / la propria vita / fioriti dalla parola / la limpida meraviglia / di un delirante fermento» (*Commiato*). E questa verità della poesia, quel «nulla / d'inesauribile segreto» che la costituisce, non può essere comunicato al lettore se non per via d'intuizione.

In questo senso Ungaretti rappresenta ormai la rottura netta e definitiva di ogni fiducia nella conoscenza e nel linguaggio oggettivo di tipo positivista ottocentesco: la sua è la verità «misteriosa», simbolica del soggetto, capace di cogliere nella terrestrità della propria esperienza il valore *interiore* degli eventi, oltre i limiti comunicativi del consueto linguaggio letterario tradizionale.

Ma per esprimere questo sentimento del proprio essere nel mondo, egli ha dovuto affinare quegli strumenti formali atti alla resa del proprio mondo poetico, con un processo all'interno del quale la frantumazione del verso è solo uno degli elementi che concorrono al risultato complessivo.

Esistono almeno due livelli di attuazione di questa istanza poetica. L'uno in senso strettamente linguistico, l'altro come creazione di un sistema di simboli.

Il primo si basa sull'interazione di almeno i seguenti elementi:

1) L'analogia, intesa come capacità di associare due elementi apparentemente estranei della realtà e tra cui l'io lirico coglie invece un legame. Essa agisce sia a livello di singola immagine, sia come catena associativa di più immagini, per divenire fattore strutturante della poesia, come si è visto in *Levante*. Sarebbe utile a questo proposito

osservare ad esempio l'accentuarsi di quest'ultimo processo nelle varianti più recenti di *Fratelli*.

2) La frantumazione del verso, o, meglio, la scrittura pausata delle parole, la cui funzione, tra l'altro, è quella di creare una durata, di dilatare il tempo oggettivo della percezione in quello interiore.

3) Tutti quegli elementi come le onomatopee, le rime (benché rare), le allitterazioni, i richiami fonici che esprimono la consonanza o meno dell'io con il rappresentato.

A questo proposito, oltre a quanto abbiamo già osservato in *Veglia*, basti pensare ad alcuni versi di *Anniamento*: «Mi sono radicato / nella terra marcita / sono cresciuto / come un *cresco* // sullo stelo storto / mi sono colto / nel tuffo di *spinalba*» (corsivo mio). La scabra durezza francescana, che risponde ad un certo sentimento dell'esistenza, è tutta in quella mimesi linguistica di una natura quasi dantesca contorta e pungente nelle allitterazioni di *r* ed *s*, alle quali fa da controcanto l'assonanza in *ato / ita / iuto*, per poi sciogliersi con «*storto / colto / spinalba*» nella quasi rima di *orto / olto* e nel passaggio dalla liquida dentale vibrante *r* a quella laterale *l*, ribadita in «*spinalba*».

Il secondo livello fa uso del simbolo e giunge fino alla creazione, come si è evidenziato nell'analisi de *I fiumi*, di una propria personale mitopoiesi. Parlare di patria, acqua, fiume, lago, mare o, per contro, di pietra, deserto, aridità, significa fare riferimento ad mondo di cose il cui valore supera la loro realtà oggettiva, per alludere ad un significato altro, di valenza positiva nel primo caso, negativa nel secondo, dal punto di vista dell'io lirico, che ne misura il significato esistenziale sull'appartenenza di quelle all'area semantica della contrapposizione vita / morte, capace di generare a sua volta nella dinamica tra i due poli l'immagine simbolica del marinaio, del beduino, del nomade, come simbolo della condizione del poeta.

Quest'ultimo livello presuppone, naturalmente, una lettura macrotestuale, mette in relazione, cioè, l'una lirica con l'altra, ad illuminare reciprocamente il rispettivo significato, e tuttavia è separabile dal primo solo in sede teorica, per comodità di analisi, poiché in realtà interagisce con esso in maniera pressoché costante. Ne è un esempio il modo in cui indirizza semanticamente la creazione delle analogie, sottraendole al rischio di divenire un mero esercizio associativo di immagini.

Prendiamo la «consunzione serale / del cielo» (*Monotonia*).

Il termine «consunzione» partecipa dell'area semantica negativa, che allude alla morte, ma è qui colta analogicamente come modo in cui il soggetto sente la sera, associazione grammaticalmente sintetica tra il sentimento di consunzione del poeta e il cielo serale, il quale genera in lui questo sentimento, senza alcuna separazione netta tra il sentire dell'io e la realtà, segno che l'unica realtà possibile è quella del rappresentato.

Sono necessarie due considerazioni conclusive.

Innanzitutto la constatazione che la metafisicità della poesia di Ungaretti - intesa come capacità di esprimere una realtà non oggettiva o non conoscibile razionalmente - coincide con la realizzazione di un linguaggio che tende ad escludere progressivamente, e lo si è visto nel passaggio dagli esordi al *Porto*, qualsiasi riferimento ad una realtà esterna al soggetto che non sia data nella sua valenza umana ed interiore per l'io lirico.

Essa, insomma, si garantisce la sua metafisicità attraverso un linguaggio poetico assolutamente soggettivo.

Ma alla espressione di quest'ultimo, e questo è il secondo punto, egli ha dovuto chiamare a far interagire tra loro tutti i mezzi poetici da noi analizzati, ricondotti ad un sistema formale coerente.

Poco gioverà insistere che l'analogia, ad esempio, era già stata usata da Pascoli, cavallo di battaglia del futurismo e strumento poetico privilegiato da Govoni. La centralità di Ungaretti nella lirica italiana consiste nell'aver saputo piegare questa opzione retorica ad un sistema poetico più coerentemente articolato e funzionale dei suoi "predecessori", al punto da farne strumento di espressione di una concezione dell'essere nel mondo affatto nuova rispetto a quella del passato e che potremo quindi definire "novecentesca", benché caratterizzata da dei limiti che val la pena di evidenziare.

Infatti, se in un certo senso il giovane Ungaretti, vissuto e in parte formatosi per alcuni brevi ma intensi anni in Francia, sembra per la novità e le proprietà di questo linguaggio aver stabilito un rapporto profondo tra la lirica italiana e la ricerca poetica simbolista e post-simbolista, è anche vero che sin d'ora questa realtà "altra", l'«inesauribile segreto» con cui la poesia, gnoseologicamente rivelatrice, dovrebbe mettere in contatto, è connotata aprioristicamente come realtà metafisica *positiva*.

Ciò gli impedirà di presentarsi come poeta maledetto, veggente di una realtà noumenica esteticamente amorale e ideologicamente atea, al pari dei rappresentanti di quella stessa linea poetica da Baudelaire a Rimbaud della quale sembra accogliere l'eredità. Al tempo stesso sarà la premessa per concepire in termini formali quel ritorno alla tradizione della seconda raccolta secondo una formula sintetica di classica modernità.

Nell'atto di compiere questa definizione del ruolo della poesia nell'esistenza, si è verificato altresì un passaggio che possiamo finalmente esplicitare.

Il mondo poetico ungarettiano è andato connaturandosi non alla realtà di soldato, ma alla sua entità di uomo, della quale quella di fante è forma contingente, e come tale di tutti gli uomini, e poiché la realtà della guerra cela in sé la realtà dell'esistenza, l'io lirico diventa io universale e le vicende del fante Ungaretti diventano così esemplari,



simboliche, quanto più legate alla contingenza, tanto più espressive della condizione dell'essere uomini.<sup>8</sup>

Ormai lontana dall'autobiografismo impressionista, l'intera silloge andrà letta come un libro, una macrostruttura in cui i singoli componimenti/episodi assumono in relazione agli altri, all'interno di un sistema di significazioni simboliche, un preciso valore umano generale.

Ecco allora che il componimento iniziale *In memoria* si illumina retrospettivamente di luce nuova. L'amico arabo Mohammed Sceab, che dall'Egitto lo aveva seguito a Parigi, fu suicida «perché non aveva più / Patria». Noi sappiamo quale valore ha per Ungaretti questa parola: il riconoscersi una realtà interiore, riscoprirsi una identità.

In assenza di questa la morte è la naturale conclusione dell'esistenza di chi, privo di radici, non può più vivere il dono della poesia e abbandonarsi alla natura, come da secoli hanno saputo fare i suoi avi: «E non sapeva / sciogliere / il canto / del suo abbandono».

4. In apertura delle sezioni *Naufragi* e *Girovago*, sempre legate all'esperienza della guerra, ma scritte nel '17 e nel '18 successivamente al *Porto*, Ungaretti può così passare a riassumere il suo cammino umano e poetico in un componimento il cui titolo originario era significativamente *La Filosofia del poeta: Allegria di naufragi*.

Nella metafora-simbolo del mare come vita e nella traduzione del proprio originario vitalismo viscerale nella figura del lupo di mare è la filosofia di chi si dichiara pronto a reagire ad ogni naufragio, ad ogni smarrimento della rotta dell'esistenza con la propria disponibilità a riprendere il viaggio, a ricercare il contatto originario con la vita e con il mondo, la smarrita armonia interiore.

Che si tratti di una condizione iterativa e costante dell'esistenza è testimoniato dalla congiunzione di apertura della lirica: «E subito riprende / il viaggio» (corsivo mio). Essa presuppone infatti un "prima", per cui si propone come frammento metonimico di una realtà più grande in cui questo evento si inserisce come uno dei tanti, in relazione ai quali assume valore esemplare.

Ritrovare in *Girovago* l'espressione della propria condizione di straniero rispetto ad ogni parte della terra, innalzamento a condizione esistenziale della propria empirica esperienza di figlio di emigranti italiani, equivale a confermarci nell'idea che è in atto un significativo processo di letteraturizzazione della propria esperienza biografica.

---

<sup>8</sup> Questa osservazione non deve indurre in confusione, poiché si tratta di altro rispetto alla creazione di un proprio sistema mitopoietico, quale abbiamo studiato nelle pagine precedenti, e, anzi, è l'innalzamento di quello ad un carattere esemplare di universalità.

Nonostante il persistere di una struttura diaristica, con l'apposizione in testa alle singole liriche di date e luoghi determinati, è ormai in corso un esplicito innalzamento di queste esperienze empiriche a esemplari metonimici e simbolici dell'esistenza; lo straniero, il lupo di mare, il girovago, mirano ad un porto, una terra promessa di valenza evidentemente non storica.

Nasce qui l'idea della letteratura come vita e della poesia come «vita di un uomo» che informerà tutta l'operazione di risistemazione della propria attività poetica e che porterà Ungaretti a modificare (non senza involuzioni di percorso, come il ritorno al titolo originario di *Porto sepolto* con l'edizione spezzina del '25) il titolo della raccolta *Allegria di naufragio* in *L'Allegria* già nell'edizione Preda del '31.

L'allegria, la disponibilità vitalistica e ironica a ricominciare sempre il viaggio, non sarà la conseguenza di non meglio precisati naufragi, magari quelli vissuti nella contingenza storica della guerra, ma, preceduto appunto dall'articolo determinativo, coinciderà col senso stesso riconosciuto e ineludibile dell'esistenza e, dunque, della poesia.

Intanto le pagine del diario di bordo di questa navigazione esistenziale potranno registrare l'istantaneo, intuitivo e irrazionale compenetrarsi con l'armonia dell'universo, lasciandosi «intradere» dalla luce mattutina, «M'illumino: d'immenso» (*Mattina*), pur con la coscienza antiproustiana di una acquisizione limitata nel tempo e mai definitiva.

Oppure riuscirà a trovare nuove immagini per definire la precarietà della condizione umana (*Soldati*), o ancora vivere la tensione tra i due momenti (*Giugno*).

Ma il componimento che forse rappresenta l'intuizione più profonda di questa fase della poetica di Ungaretti è *Vanità*.

La prima parte di questa lirica ripropone nella lenta scansione delle parole («D'improvviso / è alto / sulle macerie / il limpido / stupore / dell'immensità») il verificarsi del medesimo evento di *Mattina*. Nonostante la presenza di un elemento simbolo della violenza, e della precarietà umana, «macerie», l'io si coglie nell'armonia universale e nel chiaro bagliore della luce riesce a sublimare la propria finitezza per accordarsi all'immensità della natura.

La poesia, esprimendo questa illuminazione interiore, è sconfitta momentanea della limitatezza umana e luogo di superamento esistenziale e conoscitivo della propria condizione di uomo soggetto alla morte e al dolore.

La seconda strofa, nel presentare la situazione concreta dell'uomo (vale a dire simbolicamente l'Uomo) che si curva sull'acqua, coglie con una intuizione fondamentale la terrestrità del vivere in una misura quasi petrarchesca. Nell'atto in cui «si rinviene», si riconosce bergsonianamente in quanto soggetto, ritrovandosi nella luce del sole, egli si scopre parte finita dell'universo.

I mezzi messi in atto dal poeta per esprimere tutto ciò sono ben noti, dalla folgorante immagine analogica iniziale al sapiente uso delle parole pausate nel finale, le quali dilatano in una dimensione atemporale e interiore la stupefazione della scoperta.

Interessante è invece cogliere quanto a ciò contribuisca il valore astratto delle parole: «limpido», «stupore», «immensità», il quale, unito alla scansione dei versi e alla ambiguità di significato (lo stupore è dell'immensità o del poeta? Non è forse quest'ultimo parte della prima?) dovuto all'accostamento analogico, per rendere l'ineffabilità di questa esperienza interiore proporzionale alla sua indefinitezza evocativa. Situazione riproposta dall'ambigua attribuzione, e dunque dall'incerto e ambivalente significato, di «sorpresa»: si riferisce all'acqua illuminata dal sole o all'ombra? Oppure al fatto che, illuminando l'acqua, il sole vi rispecchia l'ombra dell'uomo ricurvo che riconoscendosi «si rinviene»?

Tutte queste interpretazioni possono essere valide, ed altre ancora, a condizione che, giocando sul confine indeterminato della propria vaghezza di senso, riecheggino all'infinito nell'animo del lettore quell'ambiguità di significato che alcuni chiameranno "ineffabilità" della poesia e che forse è più corretto definire "non detto", così come, tanto per intendersi, non specificata, ma affidata all'intuizione dello stesso, è la realtà dell'uomo che si curva, a definire la situazione del quale bastano il gesto di curvarsi e la presenza qualche verso prima della parola «macerie». Con l'inserimento del componimento nella struttura macrotestuale e per conoscenza del sistema simbolico mitopoietico di Ungaretti, si potrà cogliere il valore metonimico e simbolico di questi elementi, leggendovi il peso di una stanchezza esistenziale e il valore liturgico del detergersi dalla propria condizione umana con, ancora una volta, la significativa presenza dell'acqua.

Tutto ciò potrebbe far parte a pieno titolo della poesia dell'*Allegria* se non vi cogliessimo i primi cenni di una coerente evoluzione poetica verso nuove formulazioni.

Parallelamente e coerentemente con l'innalzamento della propria vicenda biografica a condizione esistenziale universale, comincia a sentirsi sempre meno necessario ogni preciso riferimento all'io empirico e lirico, perché si tende a dare per scontato proprio ciò che è il cammino poetico del *Porto*, cioè l'assolutizzazione della propria esperienza, che pure nascerà sempre da una contingenza episodica e limitata nel tempo, in quanto non espressione di un io, ma dell'Io, non di un uomo, ma dell'Uomo che «uomo di pena» assomma e simboleggia in sé la vita di ogni suo simile.

Il materiale linguistico muoverà verso un grado sempre maggiore di astrazione, ogni riferimento esplicito ad una presenza dell'io potrà venir meno, e l'intero processo di comunicazione poetica subirà una significativa trasformazione. L'uso di un certo lessico, il riferimento non a se stesso ma a «L'uomo / curvato / sull'acqua», un certo modo di giocare col "non detto", sono già i segnali, all'interno di una lirica che

appartiene ancora tutta intera alla prima stagione poetica ungarettiana, di una trasformazione che per attuarsi dovrà trovare nuovi materiali retorici e linguistici.

Non è un'anticipazione fuori luogo se serve ad illuminare per contrasto retrospettivo il cammino fin qui percorso.

Sarebbe un errore non vedere come la forza dirompente di questa prima parte della produzione di Ungaretti nasce proprio da quella tensione profonda tra la coscienza della propria prigionia nella contingenza fenomenica, segnata incombenza minacciosa della morte, e il tentativo di recuperare una verità umana, una propria identità interiore, eludendo la precarietà esistenziale e la presenza assurda del dolore. La poesia de *L'Allegria* non coincide insomma in maniera esclusiva e compiuta con la stessa teorizzazione ungarettiana del «paese innocente» ma include e presuppone il cammino per giungere ad esso; è il cammino stesso, tutto interiore, tra un sentimento scarno ed essenziale della vita e il suo superamento; tra la coscienza del dolore affidata alla nuda fisicità della parola e la folgorazione analogico-metafisica della poesia.

Sorge il dubbio, quindi, se, venuta meno la realtà contingente della guerra e affidato alla poesia un preciso compito esistenziale, questa letteraturizzazione della vita non abbia delimitato la stessa in una funzione che non sia la ripetizione meccanica di variazioni sul tema, variamente modulate sotto il segno di una generica metafisicità.

## Dante Della Terza

### Alle origini della rivista «Belfagor» Un quadriennio di attività: 1946-1950

Il direttore di «Belfagor» ha fornito in anni recenti in una rivista milanese,<sup>1</sup> ragguagli utili sulle origini e i primi passi della «rassegna di varia umanità» della cui sorte egli è oggi responsabile. L'articolo che gli si deve è, ad un tempo, l'enunciazione retrospettiva di un percorso quarantennale e apporto di una testimonianza di prima mano, visto che egli fu in redazione fin dalle origini della rivista, agli albori della sua carriera di filologo classico di scuola pasqualiana, iniziata all'interno della Normale di Pisa.

Le cose raccontate da un testimone così informato sono uno strumento di conoscenza assai prezioso per chi voglia indagare sulla cultura a Firenze tra il 1945 ed il 1946, quando il fondatore della rivista, Luigi Russo, si sentì chiamato ad emulare, all'interno dello stesso ambiente fiorentino, Piero Calamandrei e Ranuccio Bianchi Bandinelli che avevano dato inizio al «Ponte» e a «Società». Luigi Russo, però, che si era già imposto all'attenzione degli uomini di cultura per l'originalità e l'indipendenza con cui aveva diretto nei difficili anni del Fascismo il «Leonardo» e «La Nuova Italia» aveva già pensato, ci viene rivelato, al titolo machiavelliano «Belfagor», quando, nel 1939, l'editore Einaudi lo aveva consultato nell'ipotesi di poter trovare spazio per una rivista combattiva ed innovatrice.

Ma è forse per noi opportuno dare inizio ad un «nostro» discorso esplorando le intenzioni del fondatore di «Belfagor» quali si rivelano nel «Proemio» scritto e diffuso nel settembre 1945, alla vigilia, cioè, del primo numero apparso nel gennaio 1946. Si

---

<sup>1</sup> Cfr. C.F. Russo, «Belfagor» 40 anni di cultura, in «La Rivisteria. Rivista delle riviste», V. 1988, n. 15.

tratterà di chiedersi non solo quali fossero codeste intenzioni, ma anche, e soprattutto, in quale misura esse siano state assorbite nella rivista e nella pratica del discorso che la sorregge nel corso degli anni. La preoccupazione che sembra dominare l'approccio programmatico di Luigi Russo è da collegarsi ad un suo timore che le aperture politiche implicite nel nuovo corso storico possano sguanire per il sopraggiunto opportunismo dei facili traguardi additati, quella frontiera della cultura difesa durante gli anni dell'emergenza fascista dal gruppo di intellettuali raccolti intorno al Croce, di cui egli stesso ha fatto parte.

Ai giovani, di ritorno dai campi di concentramento e dall'usura della prigionia, egli pensa per un duplice motivo: perché li ritiene ansiosi di «riprendere i loro studi», ma soprattutto perché li giudica impazienti di verità e disdegnosi delle «vecchie e consuete formule» che sono state il loro pane quotidiano impartito loro con criminale sollecitudine (o con disaccorta imperizia) da parte di quei cattivi maestri che li hanno mandati allo sbando a far fronte ad una guerra da cui ritornano ora delusi ed affranti. Con candido fervore, ma, anche, con intuizione veritiera dei pericoli di opportunismo impliciti in una scena politica subitaneamente aperta ad un necessario confronto d'interessi ed alla conflittualità delle parti in competizione, però pure accessibile a superficiali adesioni ai partiti del successo, il Russo suggerisce un distacco etico dalla politica quotidiana che vuol essere esso stesso un fenomeno d'intelligenza della politica non condizionata dal «particolare» di immediati guadagni. È come se il Russo volesse comunicare attraverso le pagine della rivista, non già un distacco dalla politica, ma un invito ad una meditata attesa e ad una riflessione costante sull'operare storico che è virtuale sostegno dei percorsi politici nei quali il paese s'immerge in cerca di una plausibile e decorosa sopravvivenza. È questo, forse, il terreno più difficile in cui la rivista s'addentri e di ciò occorrerà parlare in modo esplicito in un secondo tempo, nel corso dell'analisi che ci ripromettiamo di svolgere.

Basterà per ora dire che, nel tentativo di tracciare le linee di una incipiente collaborazione, destinata ad essere subitaneamente disattesa per la scomparsa del condirettore di «Belfagor», lo storico Adolfo Omodeo, il Russo metterà appunto in luce, nel ritrarre l'attività del suo antico sodale, quegli aspetti di essa che egli è più profondamente portato a condividere. Nelle pagine della rubrica «Ritratti critici di contemporanei» dedicate all'Omodeo storico egli sottolineerà la validità di quella alternanza sostenuta dall'Omodeo, secondo la quale se, da una parte, l'empito di vita nuova che è nella politica è chiamato ad arricchire lo spirito della storia immergendola nel quotidiano, dall'altra, la ricchezza di vita morale deve aiutarci a sottrarre le vicende della politica dalle meschine baruffe che la sommergono.

Ma ci sono altri aspetti della programmazione che si rendono immediatamente accessibili alla nostra comprensione al momento in cui vengono enunciati spazi editoriali da dedicare a «studi di critica letteraria su scrittori italiani e stranieri, di

filologia classica e romanza, di storia arti figurative e musicali». Che cosa accade di fatto nei primi numeri della rivista? Seguendo gli indizi di settorializzazione, presenti nello schema tracciato dal Russo c'imbattiamo in una tipologia di reclutamento che ha notevole interesse obiettivo. Risalta subito tra gl'Italianisti il nome di un esperto, Mario Fubini, appena reduce da un periodo di emarginazione in territorio svizzero, a Mürren nel bernese, dove si è reso utile impartendo lezioni in un campo di rifugiati italiani che come lui erano convenuti in Svizzera per sfuggire alle persecuzioni politiche o razziali del Regime. Si tratta, senza dubbio, del ritorno commosso e solenne di un «grande» critico che ha inteso, subito, rendere omaggio alla rivista optando per un argomento alto, a lui assai caro: *Il mito della poesia primitiva e la critica dantesca di Giovambattista Vico*. La presenza di Fubini in «Belfagor» appare veramente in forte rilievo sia per l'iniziativa vichiana, sia per i saggi sul Tasso, che seguiranno. Occorre però anche dire che gli scritti del critico, nell'esprimere il coatto isolamento legato alle circostanze in cui sono nati, sottolineano in qualche modo «anche» la situazione d'emergenza storica da cui ha avuto origine la rivista che li ospita. Spiegherò questa osservazione facendo ricorso ad alcune riflessioni sulla condotta editoriale della rivista, nel corso almeno dei suoi primi anni di vita.

Nel numero di «Belfagor» del 15 marzo del 1946, a p. 262, il Fubini era portato a correggere quanto aveva asserito nel primo fascicolo della rivista a proposito del XII capitolo dello scritto vichiano: *De nostri temporis studiorum ratione*. In prima istanza (pp. 28 ss. del primo numero di «Belfagor») egli aveva attribuito a Vico il pensiero che la conoscenza della scultura antica, estesa attraverso i secoli, avesse bloccato, per l'eccellenza incomparabile dei risultati raggiunti da quell'arte presso i Greci, ogni velleità competitiva costringendo i moderni scultori ad una mediocrità senza scampo, e che il vuoto lasciato dall'antica pittura, di cui rimangono scarsi esempi, avesse invece consentito le grandi invenzioni che hanno portato in alto il prestigio della pittura dei moderni. Rettificando con rigorosa autocritica il proprio giudizio, il Fubini registra quale fosse il vero itinerario del pensiero vichiano attento certo ad esaltare la pittura moderna di un Raffaello, di un Michelangelo, di un Tiziano, ma per dire subito che se l'eccellenza raggiunta da questi grandi artisti rese oscuro l'avvenire della pittura italiana che mai più avrebbe potuto sollevarsi a tanta altezza, la scultura moderna, almeno, ha una strada aperta da percorrere e lo scultore ha libero campo per mostrare il proprio valore. A giustificazione di questo fraintendimento, il Fubini adduce le circostanze in cui il saggio vichiano era stato concepito e scritto, partendo da appunti, senza né libri né biblioteche disponibili.

Un più complesso discorso andrebbe fatto a proposito degli interventi tassiani del Fubini apparsi su «Belfagor», a proposito dei quali egli si era riferito al semestre invernale 1944-45 trascorso a Mürren, agli impegni didattici colà assunti e al dibattito portato avanti su autori la cui opera «non gli era dato di avere dinanzi mentre scriveva».

In questo caso, la predominanza di assaggi formali, l'attenzione portata alla valenza aggettivale del discorso epico, all'uso fortemente impressionistico ed elusivo verso sfumature arcane di significati dell'enjambement, mostrano la capacità di auscultazione delle risonanze espressive tassiane, colte aldilà dell'impegno di un racconto mirato, destinato cioè a conclusione prevedibile strutturalmente coerente e nemica dell'imponderabile. Il Fubini in un senso, trae vantaggio dalla condizione di isolamento in cui i saggi tassiani sono inizialmente concepiti per dare minimo rilievo all'aspetto di impegno apologetico e di rigore «generico» che pur avevano avuto per il poeta significato non trascurabile. Il tessuto connettivo del racconto della *Gerusalemme*, recepibile attraverso l'avvertita presenza di elementi dotti difficili da cogliere senza indispensabili strumenti di lavoro e l'ausilio delle biblioteche, esplose di fronte allo sguardo assorto del critico, felicissimo nel privilegiare la «poesia» del Tasso proiettata nell'assoluto e colta in tutte le sue variazioni tonali, aldilà del «genere» epico che la contiene e a cui il Tasso la destina.

Come reagisce la redazione della rivista di fronte ai due saggi, peraltro eccellenti, intitolati *La poesia del Tasso e Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso* che il Fubini destina a «Belfagor»? Nel numero del 31 maggio 1949 troviamo uno scritto di Giovanni Getto intitolato: *Struttura e poesia nella «Gerusalemme Liberata»*. Il Getto che sarà autore di due importanti libri sul Tasso, verifica con puntualità ed acribia «anche» l'istanza strutturale implicita nell'impegno epico del Tasso, istanza emarginata dal Fubini, giungendo a conclusioni personali che forniscono al lettore interessanti sussidi di confronti metodologici. Con molta discrezione la redazione della rivista amplia l'orizzonte di conoscenza ed espande il tessuto argomentativo chiamando in causa opzioni di lettura tra loro diverse, a volte complementari, a volte tra loro incompatibili, ma fornite di una loro intrinseca logica e una cogente plausibilità.

Vorrei citare qualche altro esempio di codesti discreti ed equilibranti interventi redazionali, indirizzati a dare un quadro non univoco, ma complesso dell'attività della Italianistica che è l'oggetto privilegiato del nostro presente discorso. Il primo numero di «Belfagor» recupera un informato saggio di Raffaello Ramat, scritto apparentemente nel 1941 ed intitolato *Franco Sacchetti e la critica*. Il numero commemorativo di «Belfagor», edito il 30 novembre 1961 e dedicato a Luigi Russo di recente scomparso, contiene un interessante ricordo dovuto al Ramat che ci riporta all'anno del suo incontro fiorentino con lo studioso allora docente presso il Magistero della città toscana.<sup>2</sup> Le pagine del Ramat servono a capire come il Russo procedesse alla selezione dei primi collaboratori di «Belfagor» e come con preciso intuito valutativo sapesse sollecitarli a cimentarsi nel dibattito culturale che egli intendeva promuovere.

---

<sup>2</sup> R. Ramat, *Firenze 1932-37*, in *Scritti su Luigi Russo*, «Belfagor», 30 novembre 1961, pp. 871-877.



Nel passare in rassegna i critici del Sacchetti il Ramat si ferma a parlare di ciò che del Sacchetti scrive il Flora nella *Storia della Letteratura Italiana*, apparsa nel 1940 presso l'editore Mondadori. La versatilità estrosa del giudizio del Flora è in generale lodata e, certo, dello studioso sannita la rivista «Belfagor» ha sempre fatto alto apprezzamento. Però il Ramat ricusa la superflua eleganza del dettato e le «preziose» deviazioni dal contesto sottomesso a giudizio, quando vengono chiamati in causa dal Flora «i versi d'ambra del Sacchetti»; la lingua a cui si attribuisce «un nitore e un suono di cristalli e rivi alpestri con pochissimi echi»; la scena dalla «rapidità snella ed elegante, quale di veltro in corsa». Si suppone che il direttore della rivista, sempre attento da parte sua a fondere insieme esuberanza ideativa e definizione calzante possa aver condiviso questa riserva espressa dall'amico discepolo verso un suo pur assai stimato compagno di lavoro. Ma, lo scritto del Ramat contiene «anche» apprezzamenti molto limitativi sul libro di Ettore Li Gotti, pubblicato nel 1940 ed intitolato: *Franco Sacchetti «uomo discolo e grosso»* nel corso del quale lo studioso siciliano era tornato sul vecchio tema, già ricusato dal Croce, dell'arte «inconsapevole» del Sacchetti attribuendole in modo troppo profuso e qua e là contestabile coerenze raggiunte e livelli rigorosi, pur affidandosi però a procedimenti critici ispirati a sollecitudine di ben argomentate verità. Se il giudizio del Ramat appare espresso liberamente con durezza non reticente, la voce del Li Gotti non verrà né emarginata né espunta per questo da «Belfagor» che accoglierà dello studioso un meditato studio sul *Pecorone* di Ser Giovanni.

Un altro caso che a me pare interessante è quello fornito da una nota collocata nella rubrica dei «Libri ricevuti» senza firma, ma ragionata all'interno del gruppo redazionale. La nota reperibile in chiusura del primo fascicolo prende a partito un testo inedito di Tommaso Campanella *Antiveneti* pubblicato a cura di Luigi Firpo. A proposito di questo scritto del 1606 a favore del Papa e contro Venezia ecco come la rivista si esprime: «non è un buon metodo filologico l'aver preferito, senza darne alcuna spiegazione, al titolo genuino "A Venezia" il titolo propagandistico dato all'opuscolo dallo Schopp». Ma, il giudizio della redazione, dal contenuto così drastico, passa subito attraverso il filtro, la verifica e le controindicazioni di quell'esperto campanellista che è il Firpo, invitato liberalmente ad esprimere il suo parere già nel secondo numero della rivista, che è del 15 marzo 1946. Nella nota intitolata *Il Campanella e la fortuna dei titoli* (pp. 382-83) il Firpo spiega la ragione per cui ha preferito al titolo raccomandato dalla tradizione manoscritta quello che «uno spregiudicato lettore si è capricciosamente arrogato il diritto di imporre». In verità, la storia dei titoli campanelliani suggeriti da quel «luterano convertito, lancia spezzata della Controriforma» che fu Gaspare Schopp s'identifica con le variazioni estrose ad essi apportate dalle ricognizioni dello Schopp e accettate, per le forti istanze divulgative che esse contengono, dallo stesso Campanella. Si segnala, ad esempio, l'itinerario dello

scritto *Recognitio verae religionis*, che diventa nella stampa romana principe del 1631, per suggerimento dello Schopp subito accettato dal Campanella, *Atheismus triumphatus*. Occorre notare che l'intervento del Firpo segna l'inizio della collaborazione dello studioso a «Belfagor».<sup>3</sup>

Il fascicolo del 15 gennaio 1947 adotta il metodo del confronto diretto tra due studiosi invitati a mettere al vaglio di un dibattito i loro assai diversificati punti di vista. A proposito dell'edizione critica dell'*Amorosa visione* del Boccaccio lo scontro tra le opinioni di un boccaccista esperto ed agguerrito, Vittore Branca, e quelle di un solido studioso dell'area duecentesca e trecentesca, l'Italianista Vincenzo Pernicone, verte sul testo B dell'*Amorosa visione* considerato dal Branca seconda redazione d'autore; un pasticcio linguistico del Cinquecento, opera del Claricio, dal Pernicone. La presenza occasionale del Branca in «Belfagor» ci fa riflettere sullo sforzo redazionale d'includere voci valide nelle pagine della rivista. Si può trattare a volte di un semplice gesto di correttezza editoriale, ma accade anche che l'amplificazione dell'orizzonte di reclutamento dei collaboratori sia da collegarsi ad un'intensa spinta di curiosità esplorativa, veramente «super partes». Si ritrova così tra i «Ritratti critici di contemporanei» un bel saggio di Giorgio Petrocchi dedicato a Giovanni Faldella e alla scapigliatura piemontese (fascicolo del 15 maggio 1947) e non è rara la presenza di Gianfranco Contini, che il Russo aveva avuto modo di apprezzare per le sue doti eccelse di filologo romanzo e di cultore di letterature europee quando soggiornò a Pisa quale docente incaricato di letteratura francese presso la Sapienza pisana. Di Contini si può leggere nel terzo fascicolo del quarto anno di «Belfagor» (31 maggio 1949) un ritratto memorabile di Santorre Debenedetti.<sup>4</sup>

Di Lanfranco Caretti si leggono con notevole profitto interventi di tema anche dantesco (ricordo lo scritto dedicato all'VIII canto dell'*Inferno*), di cui si ammira l'estrema lucidità e il giudizio sempre calzante.<sup>5</sup> Di particolare interesse metodologico si rivelano gli scritti ariostei di Walter Binni, a cui è devoluto un ruolo speciale proprio nella fase iniziale dell'attività di «Belfagor». Si tratta di uno studioso il cui impegno metodologico e la cui incisività teoretica sono legati alle riflessioni sulla poetica destinate a trovare costante arricchimento nel corso degli anni. Ma, quello che

<sup>3</sup> La redazione di «Belfagor» poneva in discussione il seguente inedito curato dal Firpo: T. Campanella, *Antiveneti*, testo inedito a cura di L. Firpo, Firenze, Olschki, 1945. Tra gli interventi dello studioso posteriori all'annotazione redazionale ricorderò *Allegoria e Satira in Parnaso*, «Belfagor», 15 novembre 1946, pp. 673-699.

<sup>4</sup> Altri interventi del Contini meritevoli di riscontro sono: *Sul metodo di Roberto Longhi*, «Belfagor», 31 gennaio 1949; la recensione a Lucio De Palma, *Poesia arcaica italiana. Buonumore a Montecassino*, Bari 1946 in «Belfagor», 1948, pp. 595-601; la recensione a due libri di Guido Errante, *Sulla lirica romanza delle origini; Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, «Belfagor», 1949, pp. 514 ss.

<sup>5</sup> Di L. Caretti cfr. anche: *Sulle lettere del Foscolo all'Arese*, «Belfagor», 1949, pp. 674 ss.

veramente conta nello studio binniano intorno alle *Satire* dell'Ariosto è l'efficace convergenza di metodo e giudizio; la fusione di senso e gusto del particolare poetico in una visione d'insieme che è di volta in volta chiamata a sostegno dei rilievi di contrappunto analitico che si estendono su tutta la superficie del discorso critico, dando ad esso vigore e credibilità.

Si parte da una osservazione iniziale che riguarda l'importanza della locazione delle *Satire* ariostee, in piena zona di acquisita maturità poetica, dopo la prima edizione del *Furioso*, per contenerne poi subito gli effetti «fuori della trasfigurazione orlandesca» nell'ambito di una «mediocrità» fatta di «saggezza e di esperienza disillusa e sorridente» coltivate tenendo conto della valenza e dello spessore del genere satirico a cui il genio cinquecentesco dell'Ariosto non può non rendere omaggio. Ma, pur nell'adesione alla coscienza del genere letterario di cui viene preso atto con un senso altamente positivo delle istanze, appunto, di poetica in esso contenute, il Binni procede con estrema cautela emarginando per lo scadimento artificioso qua e là reperibile, i contrappunti blandi che sono evoluzioni, certo piacevoli, del discorso poetico, ma mai veri motivi d'ispirazione; le intenzioni dispersive e divaganti di satire di costume; il gusto caricaturale, eccessivo e sfocato; i risvolti macchiettistici, il falso brio e l'acredine moralistica.

Quello che rimane vivo per il critico è la saggezza vera che si fonde con l'episodio personale e lo fa lievitare accompagnandolo verso lo sbocco fiabesco. Il Binni isola sempre con sagacia «la cellula germinale di esperienza limitata» da cui nasce l'invenzione satirica dell'Ariosto e perciò esalta la prima e la terza satira per il discorso «familiare e modestamente lirico», veramente all'altezza della vita che esse contengono e per lo sfocio fiabesco che interviene non ad alterare la saggezza normativa che le satire contengono, ma per dare ad esse sorridente fervore di universalità.

Nel proemio scritto nel settembre del 1945 Luigi Russo aveva fatto cenno alla necessità di includere nelle pagine di «Belfagor» dibattiti su scrittori stranieri. In effetti, già nel secondo numero della rivista un collaboratore, Giuseppe Bettalli, che aveva lavorato con Luigi Russo per la ricca antologia della letteratura italiana, pubblicata in più volumi dalla Sansoni di Firenze, affronta un tema assai insidioso: *La traduzione negli ultimi venti anni* (pp. 169-180). Si tratta di una descrizione bene intenzionata, ma caotica, condizionata in parte dal disorientamento delle stesse case editrici, costrette a subire, in epoca fascista, le pressioni di una censura essa stessa confusa, ora proterva ora lassista e, in tempi recenti, le tentazioni di un'apertura precipitosa ed indiscriminata verso l'ovvio. Molto di più e meglio si sarebbe potuto scrivere delle case torinesi Slavia e Frassinelli e nulla si dice della Bemporad che pur aveva osato lanciare in tempi fascisti uno scrittore austriaco antinazista, Joseph Roth, tradotto in Italiano da Renato Poggioli. I giudizi su Gide e Malraux a me sembrano frettolosi e superficiali e

occorreva comunque dire che esiste una differenza enorme tra le traduzioni di Gide promosse da editori accreditati e quelle lanciate sul mercato da case editrici improvvisate, affiorate durante l'emergenza del dopoguerra.

Il pericolo dell'inflazione delle traduzioni era stato, in verità, segnalato già nel primo numero di «Belfagor» da C.F. Russo, che aveva giustamente preso a partito una versione risibile e cervelotica, del romanzo di D.H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, pubblicata nel 1945 dall' editore romano De Luigi. Parlando della traduzione eseguita in modo improvvido dal pirandellista Manlio Lo Vecchio Musti, facendo costante ricorso alla resa in francese del romanzo da parte di Roger Cornaz, C.F. Russo metteva in luce le scarse doti linguistiche del divulgatore dedito a manipolare con eguale imperizia l'inglese e il francese e i rischi impliciti negli improvvisati orientamenti del mercato librario italiano. Per quanto «Belfagor» ritorni per due volte ancora nel corso degli anni a discutere del metodo del tradurre in Italia attraverso uno scritto di Alberto Cento: *Come viene tradotto Stendhal* (1947, pp. 111 ss.) e uno di Gabriele Baldini: *Come viene tradotto Shakespeare* (1950, pp. 102 ss.), occorrerà dire che la rivista abbandonerà sostanzialmente l'esplorazione dei percorsi accidentati del mercato librario e muoverà verso una più proficua direzione conoscitiva. Il numero del 15 luglio 1946 (pp. 401-415) riproduce infatti, un intervento di Thomas Mann pronunciato per la prima volta a Washington D.C. nella Library of Congress, sul tema: *La Germania e i Tedeschi*. Si può comprendere ciò che dello scritto del Mann la rivista profondamente condivide: una diagnosi storica che ricongiunge, a Nazismo sconfitto, il concetto di nazione a quello di umanità ed esalta la libertà politica e l'affratellamento futuro dei paesi d'Europa nella libertà e nel progresso sociale. Per il resto, la ricostruzione della storia tedesca si rivela nel tracciato segnalato dal Mann, attraversata da contraddizioni profonde. La religione di Lutero è per il Mann, ad un tempo trionfo dell'individualità, della libertà evangelica e dell'emancipazione spirituale che consente a ciascuno di essere sacerdote di se stesso, ma anche, villania collerica, massiccia credenza superstiziosa nei demoni, negli incubi e nei mostri; attitudini della mente e dell'animo che suscitano nello scrittore istintiva ripugnanza. La liquidazione del Nazismo, però, dà adito alla speranza poiché, afferma il Mann, può darsi che il mondo, non più conculcato dalle forze della repressione e del male, possa offrire «la massima possibilità di fortuna alle predisposizioni ed alle esperienze più profonde della Germania.»

Lo scritto del Mann è da considerare esempio unico di testimonianza diretta di un grande scrittore straniero. In realtà, l'interesse della rivista per la cultura straniera si rivela in prevalenza attraverso «I Ritratti critici» o, anche, occasionalmente, attraverso studi e ricerche che coinvolgono scrittori o movimenti culturali che, per l'Italia del dopoguerra potevano rivelarsi significativi. Nel numero del 15 maggio 1946 (pp. 348-358) G.N. Giordano Orsini ritrae la carriera di Aldous Huxley con una puntuale

attenzione alla esperienza di vita che colloca lo scrittore in una situazione di privilegio tra grandi intellettuali, dal nonno Thomas al fratello Julian, ferventi paladini della dottrina evolucionistica e, fino all'età di diciassette anni, accanto ad una madre molto amata e molto presto scomparsa, una nipote di Matthew Arnold. Dopo aver analizzato il periodo triennale di cecità sofferto dal giovane Huxley e la produzione singolare, in versi come in prosa che l'accompagna, l'Orsini delinea il destino dei personaggi dal noto romanzo, scritto nel 1938, *Point counter Point* per poi concludere che la vera vocazione della Huxley è il ritratto morale, la rappresentazione dei personaggi a forte chiaroscuro, la ricostruzione abilissima di tutto un ambiente sociale dove si muovono, mutato nomine, personalità identificabili.

Attraverso il ritratto dello Huxley, il critico ha cercato di identificare un esempio di scrittura come «Erlebnis» ed è notevole la messa in rilievo del legame audacemente reperito tra il positivismo giovanile dello scrittore e la sua conversione al misticismo orientale. Positivismo e misticismo sostiene lo storicista Orsini, sono forme opposte, ma correlative di negazione dello spirito «che è coscienza e che è storia». Orsini è esperto anglista e metodologo ferrato, di estrazione crociana: non sorprende la sua presenza nelle pagine di «Belfagor».

Il settore anglistico o angloamericanistico risulta anche esplorato da studi impegnati e rigorosi quali lo scritto di Antonio d'Andrea che richiama all'attenzione del lettore già sollecitato dal successo «mondano» del pragmatismo di William James in territorio italiano, la valenza filosofica del pensiero americano e la sinuosità dei suoi percorsi. Il saggio: *Il pragmatismo del James e le origini della filosofia contemporanea in America* («Belfagor», 1948, pp. 521 ss.) è il prodotto di una rielaborazione d'un lavoro dottorale perseguito nell'anteguerra, malgrado i molti disagi, nelle biblioteche londinesi. Interessante è la presenza d'uno scrittore versatile dell'area lombarda, Carlo Linati, il cui libro *Scrittori anglo-americani d'oggi* appare recensito nella seconda edizione del 1945 (la prima edizione era del 1932) da Aurelio Zanco (Anno I, fasc. pp. 395-97), ma di cui rimane memorabile un «ritratto critico» di Riccardo Balsamo Crivelli tracciato con verve straordinaria ed irresistibile arguzia per «Belfagor» nel 1949 (pp. 722-729).

La mappa della francesistica belfagoriana è assai movimentata e complessa. Già nel secondo numero della rivista viene posto in risalto il nome di Giovanni Macchia che si presenta alla ribalta della rivista con un «ritratto» di Raymond Radiguet (pp. 226 ss.). Occorre tener presente che il Russo, giudice eccellente di studiosi anche giovani, individua nel Macchia un critico di avvenire e gli concede spazio significativo. È anche vero, però che il Macchia, studioso precocissimo che aveva professato a Pisa con molto successo la letteratura francese dal 1938 al 1943, si era già reso noto con due libri notevoli, uno dedicato a *Baudelaire critico* e l'altro a *Baudelaire e la poetica della malinconia*. Fin dai suoi primi anni di un impegno accademico assai intenso di cui il

Russo era stato a Pisa testimone, lo studioso aveva mostrato come la strada da imboccare per un approfondimento dello studio delle letterature straniere fosse, quello duplice, dell'incontro diretto con i «grandi» autori e dell'esplorazione dei miti della mente di un'intera civiltà quali si rivelano nel tempo lungo della storia letteraria. Come di fronte al consenso, consacrato dall'uso, alle formule ottimistiche della «raison raisonnante» di estrazione illuministica il Macchia oppone per la cultura francese le controindicazioni dell'antiragione e lo scavo erosivo dei moralisti, così nel giudicare Radiguet, autore di un libro di una vitalità esaltante quale *Le diable au corps*, il Macchia va diritto al cuore del problema riducendo a zero lo spazio di un'interpretazione romantica del personaggio.

La materia troppo viva ed infiammata del romanzo segnala in realtà, una «falsa autobiografia». «Nei confronti d'una letteratura di franchi impulsi e di limpide dichiarazioni, scrive il critico, i romanzi di Radiguet sono tra le opere meno spontanee che io conosca» (p. 229). Il Macchia respinge dunque il luogo comune che collega la morte precocissima di Radiguet a quella stessa ansia di vita, di godimento e di amore che consuma i personaggi del suo primo romanzo. Il distaccato fervore del racconto è costruito con l'abile artificio di una sfida e di un azzardo. Al Macchia ripugna la possibilità dell'equivoco dell'autobiografismo al punto che preferisce asserire le ragioni della sua netta preferenza per il secondo romanzo di Radiguet *Le bal du Comte d'Orgel*. Abbiamo notato come la redazione di «Belfagor» faccia ogni sforzo per arricchire le proprie pagine ricorrendo a studiosi tra loro diversi, voci complementari di una verità esegetica di cui tutti sono partecipi, ma che nessuno in tutto soddisfa. Ettore Bonora, un italianista che scrive autorevolmente su «Belfagor» di *Della Casa lirico* (1947, pp. 552-564); di *Italo Svevo* (1949, pp. 176-188); de *L'esordio di Folengo* (1950) o del volume di Mario Fubini *Studi sulla letteratura del Rinascimento* affronta volentieri, con acribia e puntualità, temi di letteratura francese delineando nel 1947 un ritratto critico di Albert Thibaudet, saggista e storico della letteratura francese contemporanea; recensendo il citato libro di Giovanni Macchia *Baudelaire e la poetica della malinconia*; quello di Franco Venturi su *Le origini dell'Enciclopedia* o scrivendo con eleganza interdisciplinare su *Baumarchais e il Barbiere di Siviglia*. Significativo a me sembra, soprattutto, il recupero di una voce di scuola diversa da quella del Macchia; la presenza né trascurabile né casuale della prosa critica di Franco Simone. Come dietro Macchia c'è la tradizione versatile di un Trompeo, o il rispetto per le opzioni complesse e composite di Cesare de Lollis, in Simone c'è l'esperienza di studio perseguita in Francia presso i maestri della Sorbona, tra Pézard e Renaudet, il gusto acquisito per il lavoro di équipe e per l'esplorazione d'un territorio storico-culturale che risale alle radici tardolatine della letteratura francese o alla funzione mediatrice che egli scopre nella Francia dell'epoca umanistica tra l'Italia e i paesi dell'Europa del Nord. Se la versatilità nativa consente al Macchia di seguire i tracciati dei suoi mentori che furono «anche» italianisti

(penso alla sua edizione apparsa presso Bompiani nel 1945 delle *Piacevoli notti* dello Straparola), quella del Simone consiste nel tralasciare occasionalmente le sue esplorazioni agguerrite e compatte di fatti culturali di grande spessore per tentare la strada del ritratto critico di contemporanei in cui «Belfagor» cerca di coinvolgerlo. Così accanto a studi su *Poesia e tecnica ne «Les Amours» di Ronsard* («Belfagor», 1947, pp. 428 ss.) a *Nuovi rapporti tra il riformismo e l'umanesimo in Francia all'inizio del Cinquecento* (1949, pp. 149 ss.); a *La scuola dei «rhétoriciens»* (1949, pp. 529 ss.), troviamo il ritratto critico di André Gide che è del 1948. Ma è interessante notare la dedica di questo ultimo scritto «a Ferdinando Neri che negli anni della prigionia mi accompagnò con il dono del *Journal*». La prigionia significa il distacco irrimediabile dalla tipologia di ricerca che Simone predilige, l'isolamento dalle biblioteche e dagli archivi che egli consuetamente esplora: una riconciliazione momentanea, ma non immemorabile con l'esplorazione saggistica dell'estro degli scrittori contemporanei.

I filologi classici hanno, naturalmente un loro ruolo importante nelle pagine iniziali di «Belfagor». L'impressione che a primo sguardo se ne riceve è che la redazione s'interessa ad interventi metodologicamente rettificanti, volti, da un lato, a respingere ogni interpretazione modernistica della poesia antica, dall'altro a sollecitare dagli studiosi dell'antichità classica, legati ai dilemmi della critica espuntoria e delle soluzioni interpolazionistiche, una più grande attenzione ai dibattiti relativi ai rapporti tra struttura e poesia. Un intervento di Carlo Ferdinando Russo, pur sensibile nelle sue ricerche esiodee alla lezione pasqualiana e all'esercizio della critica testuale, punta già nel titolo fornito al suo primo articolo: *Alcune esemplificazioni di struttura e poesia nella poesia antica* (1946, pp. 80 ss.) su una critica dei testi classici che egli auspica in grado di recuperare i dibattiti consacrati dall'estetica crociana.

Si tratta, è vero, di un crocianesimo filtrato attraverso la dinamica delle osservazioni critiche di Luigi Russo, interessato come il Croce che egli privilegia e a cui suole riferirsi con qualche oltranza esegetica fortemente personale e perciò rilevante, alla storia positiva della «non poesia», del «diverso dalla poesia» e della «poesia mancata». È da notare, in questa direzione come il primo critico della poesia antica, a cui «Belfagor» attribuisca rilievo di citazione sia Augusto Rostagni; un critico cioè, più interessato all'aggiornamento metodologico del discorso intorno alla poesia antica che alla filologia testuale, di cui non è certo ignaro. Lo scritto del Rostagni *Elementi autobiografici nell'epopea* (1946, pp. 78 ss.) parte dallo statuto della *Poetica* aristotelica che vieta al poeta epico di intervenire a titolo personale nel racconto di cui si fa carico. Ma codesta istanza di preclusione viene studiata nel percorso della sua lunga crisi che è, sostanzialmente, una messa in discussione dell'invalidabilità del genere letterario e delle frontiere che lo difendono. Non è perciò sorprendente che l'infrazione bucolica ed autobiografica compresa nei quattro esametri gravitanti verso l'incipit epico - *arma virumque cano* - del primo libro dell'*Eneide* virgiliana siano

considerati dal Rostagni come autentici. Non così era accaduto presso il Funaioli ed il Paratore, due esperti virgilisti, che avevano prestato scarsa fede alla testimonianza del grammatico Niso, vissuto al tempo di Tiberio, e al riferimento che ad essa si trova nel *De Poetis* di Svetonio.

Interventi considerevoli di altri filologi classici sono da registrare nello spoglio delle pagine dei primi anni di «Belfagor». Basterà segnalare tra le altre voci, quella di Carlo Gallavotti, notevole per l'esemplare equilibrio dimostrato tra discorso tecnico di critica testuale e ragioni, finemente delineate, del versante della poesia. Assai felice si rivela oltre che il suo saggio *Note di critica testuale e poesia* (1948, pp. 205 ss.), una sua lucidissima recensione all'edizione critica degli *Idilli* di Teocrito apprestata da Vittor Pisani (1947, pp. 254 ss.). Di alto interesse settoriale è lo scritto di Scevola Mariotti dedicato ai *Dialoghi* del Pontano (1947, pp. 332 ss.), ma qualche osservazione più specifica meritano le pagine di Antonio La Penna dedicate a *Gioco letterario e acutezza in Properzio* (16 marzo 1946, pp. 338-347).

Quando si parla delle origini di «Belfagor» non si può non segnalare la mappa approssimativa dell'emergenza da cui nasce il reclutamento più immediato dei collaboratori alle pagine della rivista. È da supporre che «il nome» del direttore, il suo prestigio di studioso, il fascino della sua personalità di polemista attraggano subito all'impresa iniziata un gruppo di validi esperti. Ma, non sono da trascurare le sollecitudini ambientali fiorentino-pisane, soprattutto per quanto riguarda la presenza nelle pagine della rivista di collaboratori più giovani. Accanto a C. F. Russo, c'è in redazione Giampiero Carocci, ma non sono rare le voci di allievi di Carlo Morandi che intervengono assai presto con recensioni calzanti ed articoli ben calibrati: penso a Giuliano Procacci ed Ernesto Ragionieri (quest'ultimo entrerà poi in redazione accanto a C. F. Russo) e, tra gli storici della letteratura, a Sergio Romagnoli. Ma è da ricordare nello sfondo della rivista la presenza della Scuola Normale Superiore di Pisa di cui il Russo diventa negli anni dell'immediato dopoguerra l'appassionato direttore.

Non mi consta che le firme dei Normalisti, presenti in quegli anni a Pisa siano frequenti. Dei miei compagni ricordo che soltanto a Giulio Bollati fosse dato d'intervenire tempestivamente nel corso del suo e nostro tirocinio normalistico con un articolo molto efficace in occasione della pubblicazione nella collana degli «Scrittori d'Italia» del Laterza delle *Polemiche romantiche*, a cura di Egidio Bellorini. Questo non vuol dire però che la Scuola non risultasse coinvolta e non partecipasse alle vicende della rivista. Nel numero di «Belfagor» dedicato alla memoria di Luigi Russo è da segnalare, ad esempio un articolo ricostruttivo di notevole valore critico, dedicato alla personalità del Russo e all'impatto su di lui delle circostanze storiche che l'Italia stava



attraversando. Lo scritto *Il tramonto del letterato*,<sup>6</sup> è firmato da Mario Baratto, collaboratore di Russo e perfezionando in Normale proprio nei mesi cruciali che la Scuola conobbe e Russo visse con alto senso delle proprie responsabilità direttoriali.

Il caso di La Penna, comunque, deve essere considerato piuttosto eccezionale. Si tratta di una presenza in «Belfagor» coeva al tirocinio accademico del giovane studioso, e quindi della precoce apertura al dibattito di una intelligenza tecnicamente impeccabile, ma insieme combattiva e fortemente discriminante. Il saggio properziano segnalato è parte della tesi dottorale che verrà presto tradotta nelle pagine di un libro di solida e sicura dottrina. Lo studio del La Penna non insiste tanto sull'impianto lirico-sentimentale dei testi lucreziani, come altri aveva fatto ricorrendo a reperti prevedibili, ma sulla tecnica e sul valore dell'esperienza letteraria di Properzio, sul suo sottile gusto per l'artificio, sulla abile sua manipolazione non solo della tradizione, ma dell'apparato dei suoi affetti, della casistica dei suoi incontri amorosi con la volubile Cinzia.

Per quanto riguarda la ricerca storiografica, i primi numeri di «Belfagor» sono segnati dalla presenza folgorante e dalla scomparsa improvvisa di Adolfo Omodeo. L'Omodeo muore il 28 aprile 1946, il numero di «Belfagor» del 15 maggio, il terzo dunque della serie, riproduce a pp. 283 ss. un suo articolo già apparso nel dodicesimo numero della rivista «Mercurio» diretta da Alba de Cespedes. Lo scritto intitolato *Trentacinque anni di lavoro storico* segnala insieme alla sua recente opzione di ricerca che lo porta ad interessarsi all'età di Pericle fino alla morte di Socrate, lo sviluppo interno delle sue priorità, la conversione dei suoi interessi dalla storia del Cristianesimo a quella dell'età contemporanea. L'Omodeo non ha avuto il tempo di lasciare un'impronta decisiva nell'indirizzo della rivista che era stato chiamato a dirigere insieme a Luigi Russo. È scomparso troppo presto! Della sua dedizione alla storia del Cristianesimo, una fase del suo impegno tutt'altro che identificabile con i risvolti obliterati di un frammento remoto di carriera, è segno evidente il lucido scritto apparso nel primo numero di «Belfagor» intitolato: *Ignazio d'Antiochia verso il martirio*. Esso rivela le lotte contro le eresie gnostiche sostenute dal vescovo di Siria e soprattutto l'esaltante «sete di martirio» che fa da propulsione all'impegno apologetico e convoglia le sette lettere di Ignazio che ci sono rimaste verso lo spirito del Vangelo giovanneo.

A me sono peraltro sempre parse assai notevoli le note dedicate da Omodeo in «Belfagor» (1946, pp. 110 ss.) al problema che gli sta a cuore e politicamente lo coinvolge, delle Università italiane e della loro devoluzione verso periferie sempre più numerose e sempre meno provviste di libri e di strumenti di lavoro e di ricerca. Per il resto, quello che c'era da dire su di lui lo hanno scritto in «Belfagor» Luigi Russo nell'esauriente ritratto dell'amico tracciato nel 1946 prima della sua scomparsa;

---

<sup>6</sup> M. Baratto, *Il tramonto del letterato*, in *Scritti su Luigi Russo*, in «Belfagor», 30 novembre 1961, pp. 823-843.

Alessandro Galante Garrone nel suo scritto apparso nel fascicolo del 15 novembre 1946 col titolo *Adolfo Omodeo storico della Restaurazione* ed Ernesto Ragionieri con un suo saggio del 1948 che ha per titolo *Omodeo e lo storicismo formalistico*. Nel primo caso, l'itinerario mentale dello storico è rivissuto attraverso rilievi ricostruttivi dell'afflato etico intenso e partecipe del personaggio, dei risvolti della sua polemica con i contemporanei cultori di una visione agiografica del Risorgimento. Nel secondo caso, viene messo in luce per le qualità che egli mostra di possedere di sagace esploratore dei momenti di riflusso ideologico operanti nel primo Ottocento nella cultura francese; un Omodeo tutto volto a ricostruire gli ambienti della Restaurazione intorno, soprattutto a Joseph de Maistre.

Ragionieri è più propenso ad un inquadramento distaccato della personalità dello storico, inserita, ma per sottolinearne l'impegno contrastante, all'interno di uno schieramento «liberale» di cui anche l'Omodeo fa parte. Si pensi, ad esempio alla polemica che oppone lo storico al cosiddetto revisionismo «orianistico» di Piero Gobetti, l'apostolo della libertà pronto a lasciarsi coinvolgere, a fini correttivi, nei mali endemici iscritti nella storia d'Italia, da lui delineati in un'ansia d'impegnato ed intransigente moralismo. Si pensi anche al divario che oppone l'Omodeo nelle pagine della rivista napoletana «Acropoli» che egli dirige, alla critica al versante crociano della cultura contemporanea animosamente propugnata da un Salvemini ancora statunitense.

A questo proposito, occorre dire che «Belfagor» escludendo preclusioni di principio, agisce con aperture di curiosità selettiva, che non intendono però mai sconfinare nell'eclettismo. Se di Gobetti parlerà, ad esempio, con affascinata memoria un pubblicitista e politico dell'area torinese, Umberto Calosso, nel 1947, sempre nello stesso anno, nel numero di «Belfagor» del 15 marzo, Gaetano Salvemini intervorrà in dibattito con Carlo Morandi sul tema scottante di *Storiografia e Moralismo*. Proprio delineando la differenza tra il ruolo dello storico e quello del politico, il Salvemini consegna alla rivista una tematica che verrà assorbita ed intensamente sofferta da Luigi Russo che ne farà oggetto di meditazione nel corso degli anni, inglobandola in una topica per lui antica ma sempre in attesa di ampliamento ed esplicitazione, quella del «tramonto del letterato».

Assolutamente plausibile e prevedibile da parte di «Belfagor» è la calorosa messa in evidenza del ritratto di Guido Dorso delineato con abilità scrittoria e contenuta, ma partecipe emozione da Carlo Muscetta. Il Dorso, meridionalista combattivo e prosatore politico fornito di caustica genialità, risulta ispirato da Gobetti nel revisionismo lucido ed implacabile applicato al rapporto governo-mezzogiorno nel corso della storia dell'Italia unita. Ma, come mai, ci si potrebbe chiedere, si trova accolto in una rivista d'ispirazione laica un articolo di don Luigi Sturzo? In un numero di «Belfagor» del 1947 (pp. 213 ss.) il politico del partito popolare esiliato in America dal 1926, discute infatti il problema dell'educazione negli Stati Uniti. La risposta può

venirci da una delle «Noterelle e schermaglie» del primo numero di «Belfagor» (p. 120) dove lo Sturzo viene definito: «un barbaro generoso come molti mastri don Gesualdi di quella terra di Sicilia, particolarmente cara a chi scrive». Le selezioni operate direttamente da Luigi Russo nella scelta del materiale da includere nella rivista di solito guidate da sintonia intellettuale, possono avere però a volte carattere affettivo ed orientarsi verso un criterio di elezione commovente ed umanissimo, veramente esercitato «super partes». Altrimenti la direzione delle opzioni storiografiche segue orientamenti congruenti con le posizioni della rivista prevedibilmente «democratiche» tendenti a demolire gli occasionali paradossi adottati da una storiografia tentata da tematiche prevaricanti o partigiane.

Già nel primo numero, ad esempio, Ernesto Codignola nello scritto *Il giansenismo nella storiografia italiana*, risalendo ad un libro del 1907 di Ettore Rota: *Il giansenismo in Lombardia e i prodromi del Risorgimento italiano* e contestandone la tesi centrale, finirà con l'asserire facendo ricorso anche ad un brillante studio del 1923 di Maria Rigatti sul trentino Carlo Antonio Pilati, che «l'idea di tolleranza non fu diffusa in Italia dal Giansenismo» e che nel processo di aggiornamento intellettuale i giansenisti «sono stati valide truppe ausiliarie, ma l'urto di prima linea è toccato a illuministi e razionalisti». Sul tema del Giansenismo toscano e sui *Contributi toscani al pensiero politico-religioso del Risorgimento* si soffermerà autorevolmente Arturo Carlo Jemolo («Belfagor» 1948, pp. 521 ss.), mentre Giorgio Spini tratterà temi savonaroliani (*Introduzione al Savonarola*, 1948, pp. 414 ss.) o discuterà sempre in numeri di «Belfagor» apparsi nel '48 *La Istorica del Barocco italiano* (pp. 324 ss.) o *Lo stato la chiesa e il giusnaturalismo* (pp. 481 ss.). Temi relativi alla cultura prerivoluzionaria e rivoluzionaria in Francia appaiono svolti con rigore specialistico e dominio dell'argomento da Franco Venturi (*Fougeret de Mombron*, 1947, pp. 170 ss.) e da Alessandro Galante Garrone che affronterà nello stesso anno il tema: *Filippo Buorarroti e l'apologia del Terrore*. Con conciso vigore e finezza di scrittura Alessandro Natta tratterà una *Breve storia della parola Illuminismo* (1948 pp. 603-607), mentre con larga informazione e brillante intuito storiografico, uno studioso appartenente alla nuova generazione, Giuliano Procacci, tratterà nel 1950 (pp. 73 ss.) del *Pensiero politico di Saint Just*.

Si tratterà, per concludere, di definire il ruolo di Luigi Russo, non solo nella conduzione e programmazione della rivista ma nella validità dei suoi interventi personali. L'ampiezza del panorama coperto dalla sua indagine storiografica è tale da rendere d'obbligo un discorso assai complesso, inopportuno in questa sede. Alcuni aspetti dei suoi interventi belfagoriani possono essere, comunque, sottolineati: a) il fervore ricostruttivo che lo porta ad offrirci un'efficace autocritica dei suoi interventi scaglionati negli anni, dal volume giovanile sul Metastasio ai *Personaggi dei Promessi Sposi*: un contributo metodologico veramente indispensabile alla conoscenza del

rapporto tra motivazione teoretica e scrittura critica, offerto, *hic et nunc*, con esemplare concretezza tenendo conto dell'itinerario e dell'approdo di ogni singolo lavoro. b) L'emergenza di una sollecitudine didascalica che lo porta ad entrare in contatto di empatia con il mondo contemporaneo, ad avvertirne le istanze innovative. Sintonie e reazioni idiosincratice vengono esposte senza reticenze, ma sempre con estro e versatilità nelle rubriche intitolate «Noterelle e Schermaglie» ma notevoli sono sempre i suoi ritratti di scrittori contemporanei, da Moravia a Francesco Jovine, ad Emilio Lussu; i suoi interessati accenni alla polemica in difesa del mondo offeso, proclamata da Elio Vittorini.

Essi potrebbero apparire come la continuazione di un lavoro ricostruttivo iniziato nel 1923 con *I Narratori*, ma in realtà risentono dell'anelito di verità che proviene allo studioso dalla coscienza della sofferenza dei suoi simili e dalla crisi profonda che segnala nel paese l'avvento laborioso della democrazia. A me pare anche molto importante l'incontro-rivelazione con la prosa di Antonio Gramsci, quale appare in un intervento di Russo prima letto nella Sala degli Stemma della Normale di Pisa il 27 aprile del 1947, poi apparso in «Belfagor» nello stesso anno a pp. 395-411. Certo, anche Benedetto Croce aveva avuto modo di esprimere nei «Quaderni della Critica» la profonda emozione provata nel leggere *Le lettere dal carcere* del Gramsci dove con rigore di metodo ed impeccabile informazione si parlava del contributo crociano alla cultura contemporanea. In Russo, però, insieme all'ammirazione che egli manifesta leggendo Gramsci, per «l'ascesi del Cristiano nuovo» degno dell'assenso dei «democratici di ogni partito e di ogni fede» c'è la presa di coscienza, e quindi l'inclusione nella «sua» problematica, dell'istanza politica.

Tra la formula, cara al Russo, del «tramonto del letterato» e quella di accezione assai posteriore della «politicità trascendentale», attribuita agli scrittori che si rivelano sempre e a loro modo testimoni del loro tempo, c'è appunto, in consonanza con lo stato d'animo del critico, codesta lettura rivelatrice di Antonio Gramsci. Il problema del ruolo della politica si manifesta, nel caso di Gramsci, non nell'adesione alla rampante empiria partitica che il Russo vede muoversi in Italia all'assalto spericolato di illusorie Bastiglie e di facili successi ma nell'inclusione del momento politico nella cultura, come oggetto di meditazione ed insieme rivelazione della vita nel suo svolgersi e nel suo esprimersi come volontà e determinazione, come dialettica di confronti e scoperta di verità valide per gli uomini e il loro concreto operare.

Non si può però sottovalutare il fatto che in codesto tentativo di aggiornamento da parte di Russo ci sia la manifestazione vicaria di un dramma personale che s'identifica con la crisi di un antico rapporto privilegiato con Benedetto Croce, nel cui magistero egli si è sempre riconosciuto. Il Croce è presente a «Belfagor», nel suo momento sorgivo in modo diretto ed indiretto, ma sempre in posizione di forte rilievo testimoniale. L'anno cruciale e di più alto assenso verso l'autorità della parola crociana

è per «Belfagor» il 1947. Il numero del 15 marzo di quell'anno contiene un resoconto, scritto da Luigi Russo, dell'inaugurazione dell'Istituto Croce a Napoli.<sup>7</sup> Ci sono lodi per il filosofo «pacato, limpido e converevole; ma qua e là acuto e sottilissimo morditore» e quando questi morde, «l'andazzo» del pensiero contemporaneo nei suoi versanti clericale e marxista, il Russo, che ben nota come il Croce abbia saputo mettere «les rieurs de son côté», è lieto di poter asserire di essersi trovato sempre dalla parte dei *rieurs*. «Noi fummo, scrive, più fortunati, perché si poté sorridere l'una e l'altra fiata». A che cosa il Russo intenda alludere riferendosi all'intervento del Croce, lo si può dedurre dallo scritto crociano: *Il concetto moderno della storia* pronunciato per l'inaugurazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici, e stampato a Bari nel 1947 presso l'editore Laterza. In esso, a p. 9 dell'estratto, facendo riferimento al posto inferiore, se non addirittura infimo, «assegnato alla storia nel campo del conoscere», si trova presente la dichiarazione di cautela ironizzata dal Croce, emessa dall'autorità ecclesiastica a proposito delle estasi, delle profezie e dei miracoli attribuiti ai Santi: tutte cose, esplicita la citata autorità, da prendere «come semplice ragguaglio storico».

Quanto al rapporto del Marxismo con la storia, credo che il Russo si riferisca all'altro esempio citato dal Croce nel suo intervento inaugurale, esempio relativo alla mai mitigata inferiorità in cui è stata tenuta la storia «anche» nei tempi moderni. «Voi sapete, scrive il Croce a p. 10 dell'opuscolo citato, quanta attrazione eserciti 'il sole dell'avvenire' soprattutto se si annunzia e si presume prossimo e imminente e come il volgo di qualsiasi sorta vi corra affannoso, cercando di prendere i primi posti e di soverchiare i possibili concorrenti». Il verbo «sorridere» evocato dal Russo, ascoltatore attento della parola crociana nel corso dell'evento, segnala con esattezza la sola reazione possibile sollecitata dalla retorica del discorrere crociano che è grave e solenne, tutta volta ad esaltare l'identità rievocata dal Vico del vero col fatto, del certo col vero; e ad attribuire alla storia il posto giusto nell'ambito del conoscere.

Un secondo intervento del 15 settembre riproduce in «Belfagor» il discorso tenuto dal Croce il 24 luglio davanti all'assemblea Costituente. Le parole pronunciate *Contro il dettato di pace* non sono illustrative di «tutta» la posizione del Croce verso la guerra fascista che egli fortemente avversò. L'asserzione che si desume dallo scritto sembra però, ricondurci al classico dettame di ogni patriottismo: *right or wrong, my country*. Ma, il trattamento punitivo implicito in ogni «dettato» di pace giustifica l'impennata d'orgoglio dell'Italiano di stampo risorgimentale che fu il Croce e il suo

---

<sup>7</sup> Gennaro Sasso, che ha avuto l'agio di servirsi della biblioteca dell'Istituto che è stato chiamato a dirigere dal 1986 e, ampiamente, delle carte crociane, testimonia citando una lettera del Russo a Croce del 15 giugno 1946, della disponibilità del Russo a farsi tramite delle esigenze espostegli dal Croce e a fornire suggerimenti per la scelta del Direttore, dopo la morte dell'Omodeo. Cfr. G. Sasso, *Sulla genesi dell'Istituto Italiano di Studi Storici. La ricerca del primo direttore*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», X, 1987-88, nota 37 a pp. 349-50.

disdegnoso rifiuto di un'Europa fondata su spartizioni incongrue ed ingiustizie lampanti.

Ma, se questo scritto appare, pur nella nobiltà dei pensieri che lo ispirano, piuttosto prevedibile, di ben diverso rilievo di originalità mi sembra essere il saggio che di qualche mese lo precede: *Il giudizio estetico e l'ufficio pedagogico del critico*, («Belfagor», 15 luglio 1947, pp. 389-394). Il Croce prende le mosse da uno scritto di Giusta Nicco Fasola intitolato *Della critica*, per correggerlo in un punto essenziale. Là dove la studiosa asserisce che l'opera d'arte «è sempre in via di creazione di se stessa nella coscienza del contemplatore e del critico» il Croce obietta che il giudizio deve essere sempre «riconoscimento intellettuale del carattere artistico e di bellezza dell'opera storicamente esistente, del suo essere determinato, del suo «Dasein». Ci sarebbe da chiedere in quale misura il Croce intenda chiamare in causa la stessa definizione del compito del critico escogitata dal Russo secondo cui il critico deve appunto essere definito «philosophus additus sibi ipsi». Il Russo non intende, riterrei, con questa formula negare che la poesia posseda una sua inalienabile realtà e che la critica sia calibrata lingua del pensiero che alla poesia s'adeguа solo al fine di illustrarla. Ma, che il rapporto dicotomico soggetto-oggetto sia una risorsa dell'approccio critico del Croce ce lo ricordano i modi drasticamente polemici con cui il filosofo nel marzo e nel luglio del 1949 interviene nei «Quaderni della Critica» a negare ogni legame di autogestazione creativa presente nella dinamica del rapporto poetica-poesia quale viene formulato dal Russo e dal Binni.

Ai due interventi polemici del Croce, il Russo risponde nel fascicolo «Belfagor» del 30 settembre 1949 con un appassionato scritto di natura autobiografica intitolato: *La collera del Vico e la stizza del Croce. Dalle memorie di un vecchio crociano* (pp. 560 ss.). «Un metodo, scrive il Russo, non s'inventa una volta per tutte... lo si fa duttile sul corpo di una concreta esperienza letteraria o storica». Le accurate parole del Russo non intendono cancellare, e di fatto non cancellano, un'antica fedeltà della mente e del cuore sottomessa a dure prove durante gli anni dell'oppressione fascista. La momentanea dissociazione dal Croce non ostruisce, del resto, il cammino di «Belfagor». La rivista si dispone anzi ad affrontare anni di difficoltà e di riflusso e, con le inadempienze che essi segnalano, a dibattere, assorbire e gestire, però, «anche» le asserzioni feconde dell'intelligenza italiana nel suo dialogo col mondo contemporaneo.

## Margherita Ganeri

### Jameson, il postmoderno e il declino della storia

La recente pubblicazione di *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*,<sup>1</sup> frutto maturo di un intenso decennio di dibattito e riflessione, riporta con vigore alla ribalta e all'attenzione internazionale, nel quadro di un discorso speculativo notevolmente arricchito, la voce di Fredric Jameson sul postmoderno. La raccolta, non per caso intitolata al celebre saggio del 1984<sup>2</sup> che emblematicamente la apre, ripropone, rimaneggiati e integrati, tutti gli scritti sparsi dell'autore sul tema, usciti su rivista o in volumi collettivi dal 1984 ad oggi.<sup>3</sup> Il pregio maggiore, tuttavia, non sta nel valore documentario dell'opera. Nelle intenzioni dell'autore, anzi, la riproposizione degli articoli, inglobati, al pari dei testi inediti,<sup>4</sup> come capitoli o come parti di capitoli, nella struttura del nuovo testo, risponde ad un ambizioso progetto di ampliamento e sistemazione teorica. In parte per esplicita volontà dell'autore, sempre fedele all'imperativo del metodo dialettico, in parte per una necessità che l'autore, come

---

<sup>1</sup> Durham, Duke University Press, 1991.

<sup>2</sup> *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», CXLVI July-August, 1984, pp. 59-92; Trad. it. : *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, a cura di Stefano Velotti, Garzanti, 1989.

<sup>3</sup> Si tratta di sei saggi: *Postmodernism*, cit. (ora Chapter 1). *The Politics of Theory: Ideological Positions in the Debate*, «New German Critique», 53, Fall 1984, pp. 53-65 (ora Chapter 2). *Spatial Equivalents: Postmodernist Architecture and the World System*, in *The States of Theory*, a cura di David Carrol, New York, Columbia University Press, 1990, pp. 125-48 (ora Chapter 4). *Postmodernism and Utopia*, Boston, Institute of Contemporary Art publication, pp. 11-32 (ora Chapter 6). *Postmodernism and the Market*, in *The Retreat of the Intellectuals: Socialist Register 1990*, a cura di Ralph Miliband and Leo Panitch, London, Merlin, 1990, pp. 95-110 (ora Chapter 8). *Nostalgia for the Present*, «SAQ 38», II Spring 1989, pp. 517-37 (ora Chapter 9).

<sup>4</sup> I testi inediti sono: *Surrealism Without the Unconscious*, Chapter 3, pp. 67-96. *Reading and the Division of Labor*, Chapter 5, pp. 131-153. *Immanence and Nominalism in Postmodern Theoretical Discourse*, Chapter 7, pp. 181-259. *Secondary Elaborations*, Chapter 10, pp. 297-418.

vedremo, ritiene intrinseca all'oggetto della trattazione, il volume si pone tuttavia come momento terminale e conclusivo *«ppure parziale e in fieri della riflessione teorica, come tappa di un progetto più esteso ancora aperto»*<sup>5</sup> e *insieme* come frammento di un «discorso teoretico» globale nuovo, trascendente i tradizionali confini alto-moderni delle discipline speculative e perciò ancora necessariamente nebuloso e in formazione. Le ricorrenti precisazioni dell'autore sulla natura asistematica della propria speculazione teorica e sulla conseguente disorganicità dell'esposizione, piena di *gaps* tematici e frammentarietà espressive, appaiono intimamente legate alle frequenti definizioni di asistematicità e disorganicità della teoria contemporanea in generale. Il pensiero del postmoderno, operata la distruzione radicale della teoria quale disciplina distinta, dotata di uno statuto epistemologico definito, ha costituito in suo luogo una nuova e sfumata *koinè* del pensiero, di difficile inquadramento ma di vasta estensione e dilatazione, che Jameson chiama «discorso teoretico».

L'insistenza sull'asistematicità come qualità costitutiva del pensiero del postmoderno, coincidente con una qualità costitutiva essenziale e primaria del postmoderno in quanto fenomeno culturale, fa però affiorare una contraddizione paradossale, interna al sistema di Jameson, che conviene subito cercare di mettere in luce. Secondo quanto Jameson dichiara, infatti, il postmoderno è un fenomeno asistematico e sfuggente alle definizioni. Corrispettivo speculare, forma e logica culturale dell'ultima fase del capitalismo, il tardo capitalismo, il postmoderno è per Jameson contemporaneamente un fenomeno storico, approcciato e analizzato con gli strumenti di un rigoroso metodo marxista, e un fenomeno non oggettivistico «astorico» che sfugge alle briglie della concettualizzazione, intesa nei parametri e nei canoni tradizionali. Per conoscere il postmoderno si rende dunque necessaria una reinvenzione radicale di concetti e categorie cognitive. Ma tale operazione intellettuale risulta impossibile nel momento stesso in cui vien data come inevitabile e necessaria la coincidenza tra il fenomeno e il discorso sul fenomeno, tra l'oggetto e il discorso sull'oggetto. Ogni discorso sul postmoderno, scrive Jameson, coincide con il postmoderno e il postmoderno, nella sua definizione teoretica, non è altro che la risultante, allusa e mai oggettivabile, delle forme e delle varianti del «discorso teoretico» globale tese a descriverlo ed identificarlo. In questa prospettiva, allora, ben si capisce che il

libro non offre una descrizione del postmoderno né può dirsi un'introduzione ad esso (supponendo che una cosa del genere sia possibile); i testi della raccolta non illustrano le

---

<sup>5</sup> Jameson stesso informa: «The material assembled in the present volume constitutes the third and last section of the penultimate subdivision of a larger project entitled *The Poetics of Social Forms*», *Postmodernism*, cit., p. xxii.



caratteristiche del postmoderno né sono esempi di esso, «illustrazioni» delle sue principali caratteristiche.<sup>6</sup>

La conoscenza del postmoderno coincide dunque con la tensione all'autocoscienza percettiva, cognitiva e rappresentazionale del nuovo spazio o «iperspazio» postmoderno, le cui coordinate e dimensioni ci sfuggono. Ma se Jameson profila un quadro immanentistico e speculare del rapporto tra fenomeno e pensiero nell'esigenza, legittima, di relativizzare il carattere gnoseologico della verità della speculazione, il punto è però che la soluzione fornita aggira il problema di partenza e risulta alla fine più apparente che reale. Il «discorso teoretico» jamesoniano, infatti, assume come propria premessa l'impossibilità di teorizzare e quindi l'impossibilità di rappresentare un fenomeno «costitutivamente asistemico» come il postmoderno se non come autorappresentazione del pensiero teoretico, come speculazione sulle modalità cognitive di tale pensiero. Al tempo stesso, siamo di fronte ad un sistema teorico che persegue costantemente un obiettivo "forte", apparentemente inconciliabile con la premessa su esposta: quello della storicizzazione del postmoderno e della estrinsecazione, o *mapping*, della sua configurazione economica, politica e sociale odierna.

Da questa situazione paralizzante, comune a molti altri teorici del postmoderno, lo stesso Jameson non riesce ad uscire. Non per caso nel suo ultimo libro la descrizione del «disorientamento» risulta largamente predominante. L'autore riesce a fornire immagini e rappresentazioni fra le più efficaci della nostra «perdita d'orientamento» psicologico e spaziale, prima ancora che gnoseologico e cognitivo, ma ammette di non saper suggerire prospettive e coordinate per un possibile riorientamento, per ora solo auspicato. Il quadro offerto da Jameson appare pertanto ricchissimo e importante sotto il profilo della descrizione dei fenomeni e delle svariate manifestazioni culturali del postmoderno, a partire dall'analisi dei «testi»<sup>7</sup> che Jameson preleva dai campi più disparati e soprattutto dai campi «privilegiati» del postmoderno, l'architettura, il video, le emittenti-video non stop, come la statunitense MTV, e tuttavia quando l'autore passa alla rielaborazione riflessiva, alla conclusione propriamente teoretica dell'analisi, tale quadro sembra bloccarsi. Capace di definire solo ciò che il postmoderno *non è*, il «discorso teoretico» di Jameson appare bloccato in una sorta di conoscenza "negativa", quasi neoplatonica, del fenomeno. La convinzione per cui il postmoderno può essere

---

<sup>6</sup> «his book is not a survey of the "postmodern" nor even an introduction to it (always supposing such a thing was possible in the first place); nor are any of its textual exhibits characteristic of the postmodern or prime examples of it, "illustrations" of its principal features», *Postmodernism*, cit., p. xvii.

<sup>7</sup> Jameson afferma ripetutamente che nel postmoderno il concetto moderno di opera d'arte, «work of art», è stato sostituito dal concetto di testo, «text». Nel concetto di testo le due nozioni di autore e fruitore della comunicazione vengono ovviamente ridimensionate e messe in ombra rispetto a quanto accade nell'opera d'arte.

conosciuto per ora solo indirettamente, in contrapposizione e in negativo rispetto al moderno, sottende infatti una metafisica che alla fine ripristina quel dualismo trascendentale della conoscenza che la dichiarazione di immanenza tra teoria e fenomeno ambiva a contrastare. Se si pensa poi che nel concetto di conoscenza negativa sta implicitamente inscritto il concetto specularmente opposto dell'inconoscibilità, in positivo, del postmoderno, ben si capisce che il teorico ha tracciato un circolo nel quale è poi costretto a rimanere prigioniero. Il sempre alluso e mai dichiarato concetto dell'inconoscibilità del postmoderno, infatti, ritorna nell'argomentazione per cui restano ancora da definire e da inventare gli strumenti cognitivi atti ad orientarsi nel contesto attuale. E tuttavia, si può obiettare, dal momento che non sussistono più poli differenziali della conoscenza, né soggetti conoscenti, individuali o sociali, né «punti archimedei» di osservazione esterni al fenomeno, chi dovrà inventare tali strumenti, e come e dove?

Il discorso, in Jameson, resta aperto, sospeso nella tautologia. Con un atteggiamento intellettuale che può sembrare addirittura agnostico, al momento delle conclusioni, inaspettatamente, l'autore sospende il giudizio. Perdute la lucidità e la carica critica dominanti nella più larga parte del lavoro, nelle ultime pagine del libro s'insinuano inattese connotazioni del discorso, non dissimili da quelle sfumature tanto frequenti nei teorici apologetici del postmoderno, ben lontani da Jameson. Fino a che, nell'ultima pagina del libro, l'autore dichiara:

Qualche volta, come tutti, sono stanco dello slogan di «postmoderno», ma quando mi rammarico della mia complicità con esso, quando deploro i suoi abusi e le sue notorietà e quando con qualche riluttanza concludo che esso solleva molti più problemi di quanto non ne risolva, mi soffermo a riflettere se esista veramente un altro concetto capace di «drammatizzare» la questione del postmoderno in modo così pratico ed efficace.<sup>8</sup>

E tuttavia: se Jameson rimane all'interno del circolo ermeneutico del postmoderno, al di qua della tautologia postmodernista, ciò accade per un insieme di ragioni interne al suo sistema teorico, non esterne. Per coglierle occorrerebbe ripercorrere con attenzione il percorso intellettuale dell'autore, ricostruendo i principali passaggi teorici all'altezza degli scritti precedenti. Le piste da seguire sarebbero ovviamente innumerevoli. Chi scrive ritiene però che sia fondamentale concentrare l'attenzione sul concetto di metodo storico, che Jameson deriva dalla critica della filosofia della storia di Marx. Focalizzare le modalità dell'approccio storico è

---

<sup>8</sup> «I occasionally get just as tired of the slogan "postmodern" as anyone else, but when I am tempted to regret my complicity with it, to deplore its misuses and its notoriety, and to conclude with some reluctance that it raises more problems than it solves, I find myself pausing to wonder whether any other concept can dramatize the issues in quite so effective and economical a fashion», *Postmodernism*, cit., p. 418.

«storicizzare» tale livello teorico all'interno della opera generale dell'autore, appare nodale soprattutto in merito al discorso sul postmoderno. A detta di molti, infatti, uno dei tratti fondamentali del postmoderno è, com'è noto, la perdita del senso della storia. Sembra ormai convinzione generale che il postmoderno definitivamente decreti la fine o «morte» della storia. Per Jameson tale fine si manifesta nella perdita della profondità e della sensibilità diacroniche e in quel fenomeno di riduzione della storia a citazione che egli definisce «declino dell'affettività».

Che l'assenza di una dimensione storica costituisca il terreno cruciale non solo della condizione postmoderna, ma anche del lavoro teorico ed intellettuale contemporaneo, è Jameson stesso a dirlo:

è difficile discutere la «teoria postmoderna» in alcun senso generale senza ricorrere alla questione della mancanza della storia, una condizione esasperante (se il soggetto ne è cosciente) che determina una serie di tentativi, spasmodici e intermittenti, ma disperati, tesi al suo recupero. La teoria del postmoderno è uno di questi tentativi: lo sforzo di misurare la temperatura di un'epoca senza strumenti e in una situazione in cui non siamo neppure sicuri che ci sia più una cosa coerente come un'epoca, o uno *zeitgeist*, o un «sistema» o un «situazione corrente».<sup>9</sup>

Sarebbe ipocrita negare che affermazioni di tal tipo stupiscono in un marxista che solo dieci anni fa, nella prefazione dell'*Inconscio Politico*, scriveva: «Storicizzare sempre! Questo slogan - [è] l'unico imperativo assoluto e possiamo dire persino "transtorico" di tutto il pensiero dialettico».<sup>10</sup> E tuttavia l'autore non ha abbandonato l'orizzonte marxista a favore di una posizione postmodernista. L'interesse per il postmoderno, anzi, tutt'altro che dal desiderio di aderire ad una moda, vien fuori in Jameson proprio dal marxismo rigoroso e radicale di partenza. Sostengono giustamente Steven Best e Douglas Kellner che

il postmoderno marxista di Jameson è il primo tentativo di combinare una posizione marxista con una posizione postmodernista, contestualizzando il postmoderno all'interno dello sviluppo del capitalismo e allo stesso tempo utilizzando posizioni postmoderniste al fine di ripensare la teoria marxista e la politica dell'epoca contemporanea.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> «But it is hard to discuss "postmodernism theory" in any general way without having recourse to the matter of historical deafness, an exasperating condition (provided you are aware of it) that determines a series of spasmodic and intermittent, but desperate, attempts at recuperation. Postmodernism theory is one of those attempts: the effort to take the temperature of the age without instruments and in a situation in which we are not even sure there is so coherent a thing as an "age", or *zeitgeist* or "system" or "current situation" any longer», *Postmodernism*, cit., pp. x-xi.

<sup>10</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Cornell University Press, 1981. La citazione è tratta dalla trad. it.: *L'inconscio politico*, a cura di Libero Sosio, Garzanti, 1990, p. 9.

<sup>11</sup> «Jameson's postmodern Marxism is the first attempt to combine Marxian and postmodern positions, contextualizing postmodernism within the development of capitalism, while engaging postmodern

Con i due studiosi ci si può chiedere semmai se i due orientamenti possano veramente coesistere e con quali conseguenze.

Nel suo ultimo libro Jameson risponde a obiezioni di tal tipo confutando con determinazione le argomentazioni di chi «ritiene paradossale» il connubio tra marxismo e postmoderno. Ribadendo con forza che il postmoderno è ormai la nostra condizione epocale, Jameson anzi afferma che nessun pensiero marxista può oggi presumere di prescindere. E tuttavia, si deve obiettare, alcuni caratteri dell'ermeneutica postmodernista sono tali, se accettati, da far scricchiolare le fondamenta logiche ed epistemologiche del metodo storico marxista. Da una parte, infatti, sul versante storico-materialistico, abbiamo l'imprescindibile necessità di storicizzare e dall'altra l'affermazione opposta della sua impossibilità, la convinzione dell'impossibilità di costruire o ricostruire una storia, una «narrativa storica», dell'epoca attuale. Ma come può conciliarsi, si può chiedere a Jameson, l'affermazione paradossale dell'«astoricità» del presente in un orizzonte storico-materialistico marxista? A questa domanda Jameson risponderebbe che l'operazione della storicizzazione è sempre arbitraria, sempre legata alle categorie ermeneutiche dell'interprete, mai oggettiva. E tuttavia una lettura parallela delle introduzioni a *L'inconscio politico* e a *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, anche sotto questo profilo può mostrare il salto che avviene lungo il percorso ermeneutico dopo che l'autore ha fatto proprie le convinzioni del pensiero postmoderno. Nel primo dei due testi, quello del 1981, Jameson scriveva:

come ci insegna la dialettica tradizionale, l'operazione di storicizzare può seguire due vie distinte, [...] la via del soggetto e la via dell'oggetto, le origini storiche delle cose stesse e quella storicità più intangibile dei concetti e delle categorie per mezzo dei quali tentiamo di comprendere tali cose. [...] Bene o male che sia, abbiamo deciso di seguire la seconda strada.<sup>12</sup>

Le prime righe di *Postmodernism*, invece, recitano:

sarebbe più salutare considerare il concetto di postmoderno come un tentativo di pensare storicamente il presente in un'età che ha dimenticato in primo luogo come pensare storicamente. In tal caso, possiamo dire o che tale concetto «esprime» un più profondo irreprensibile impulso storico (tuttavia in una forma distorta) o che al contrario lo «reprime» e lo nasconde.<sup>13</sup>

---

positions in order to rethink Marxist theory and politics in the contemporary era», Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, The Guilford Press, 1991, p. 183.

<sup>12</sup> *L'inconscio politico*, cit., p. 9.

<sup>13</sup> «It is safest to grasp the concept of the postmodern as an attempt to think historically in an age that has forgotten how to think historically in the first place. In that case, it either "expresses" some deeper irrepensible historical impulse (in however distorted a fashion) or effectively "represses" and diverts it», *Postmodernism*, cit., p. ix.

In altri passi dell'ultimo libro Jameson torna in realtà ad affermare che anche l'assenza, la perdita, il declino della storia possono essere visti come «sintomi» storici, come fattori di un disorientamento storico provocato dalla rottura dei codici, dalla «morte» delle ideologie, dal tramonto delle categorie cognitive, ciò che Jameson chiama «master narratives», capaci di leggere le realtà del mondo.<sup>14</sup> Ma tale affermazione, nel quadro del discorso generale, non soddisfa, perché non porta l'autore ad una analisi e una verifica del momento storico attuale, né risolve le numerose contraddizioni aperte dal suo discorso. Il postmoderno viene visto come sovrastruttura dominante del tardo capitalismo, come categoria culturale mistificatoria della «society of commodification», ma poi si dice che questa visione, interna al postmoderno, è essa stessa una delle interpretazioni possibili della postmodernità. Del postmoderno si dice che ha distrutto la possibilità di una concezione intellettuale della cultura, nel momento stesso in cui la cultura è ridotta a bene di consumo, a «commodity» inglobata nel meccanismo della produzione di merci, e contemporaneamente che la nascita della società dell'immagine e del simulacro, con la perdita della «semiautonomia» della sfera culturale,

va immaginata in termini di esplosione: un'espansione prodigiosa della cultura nell'intero ambito sociale, al punto che tutto nella nostra vita sociale - dal valore economico e dal potere statale alle pratiche sociali e alla stessa struttura della psiche - si può dire che sia diventato «culturale» in un senso originale e finora mai teorizzato.<sup>15</sup>

Se la logica della contraddizione, con il suo carattere di paradossalità, è in parte ricercata dall'autore come qualità del metodo dialettico (non si deve dimenticare che Jameson intende lo stesso capitalismo «come la cosa migliore che sia mai capitata alla razza umana, e la peggiore, [e] l'evoluzione culturale del tardo capitalismo come catastrofe e insieme come progresso»<sup>16</sup>), va detto tuttavia che ciò che sembra risultarne è una concezione panica e totalitaria del postmoderno, un panorama in cui le contraddizioni, risolte nel flusso continuo, o *total flow*, del postmoderno, convivono senza tensione. Ma proprio l'estetica del *total flow*, indicata da Jameson come chiave di lettura della «nuova testualità postmoderna», sembra contenere un'idea anacronistica di totalità, un'idea della totalità come rispecchiamento assoluto e senza residui della realtà nel pensiero e nelle forme della cultura. Jameson sembra cioè cadere in una riproposizione di categorie lukácsiane «secondo le quali», scrive giustamente Gregory

---

<sup>14</sup> Per un approfondimento di questo punto si rimanda a *Prospettive critiche, teoriche e politiche del «discorso teoretico» postmoderno*, intervista a Fredric Jameson, a cura di Margherita Ganeri, «Allegoria», XII 1992.

<sup>15</sup> *Il postmoderno*, cit., pp. 90-91.

<sup>16</sup> *Il postmoderno*, cit., p. 89.

Lucente, «la nuova cultura è essenzialmente un riflesso di una nuova organizzazione economica». <sup>17</sup> Secondo i già citati Best e Kellner, lo stesso concetto di cartografia cognitiva, o «cognitive mapping», presupponendo un'idea della società capitalistica come sistema compatto e omogeneo può essere visto come

un'estensione della primitiva teoria lukásiana della narrativa. [...] Sia per Lukás che per Jameson, la narrativa ricostruisce le connessioni tra gli eventi e li contestualizza in un *milieu* fuori del quale essi sarebbero incomprensibili [...] La narrativa è perciò espressione e realizzazione fondamentale dell'«aspirazione alla totalità». <sup>18</sup>

Si può aggiungere che al concetto lukácsiano di narrativa Jameson ha oggi sostituito il concetto postmoderno di «testualità». E che la nozione di totalità è tanto più importante in Jameson quanto più egli ritiene che essa sia necessaria all'elaborazione del pensiero politico e alla stessa coscienza di classe. Senza una categoria di totalità, senza una «mappa della totalità postmoderna», non solo la prospettiva del socialismo non è neppure pensabile ma lo stesso pensiero politico non possiede alcuna *chance* conoscitiva della realtà. Alla luce di queste osservazioni, il fatto che l'ultimo libro si concluda, esattamente come si concludeva il primo saggio del 1984, con il paragrafo *How to Map a Totality*, appare tutt'altro che casuale. Ma in questo testo il progetto per la stesura di una «mappa della totalità» finisce con l'essere soprattutto una perorazione sull'importanza di una nuova «cartografia cognitiva» nella realtà odierna.

L'importanza di Jameson nel panorama culturale non solo americano rimane indiscussa, soprattutto per l'originalità delle sue posizioni. Se già negli anni Settanta, come giustamente ricorda Jonh McGowan, Jameson cercava di

legare critica letteraria e politica in un modo che nessuno aveva più tentato dopo gli anni trenta e di criticare teorici che all'epoca pochissimi americani avevano appena sentito nominare (fra questi Derrida, Barthes, Foucault e Lacan) dal punto di vista delle conseguenze politiche dei loro lavori, <sup>19</sup>

<sup>17</sup> «But still more to the point here is Jameson's dogged adherence to a version (however restructured and updated) of Lukásian reflection theory, from which perspective this new culture is essentially a reflection of a new economic organization», Gregory L. Lucente, *Modernism and Postmodernism in Italian Fiction and Philosophy, in Italy 1991: The Modern and The Postmodern*, «Annali d'Italianistica», a cura di Dino S. Cervigni, vol. 9, 1991, p. 161.

<sup>18</sup> «The general concern of cognitive mapping, however, grasping the capitalistic society as a systemic whole, is an extension of Jameson's earlier Lukásian theory of narrative [...]. For both Lukás and Jameson, narratives make a connection between events and contextualize them within a larger milieu outside of which they are incomprehensible. [...] narrative is a fundamental expression and realization of the "aspiration to the totality" (Lukás)», S. Best and D. Kellner, *Postmodern Theory*, cit., p. 189.

<sup>19</sup> «Fredric Jameson's *Prison-House of Language* (1972) was the first guidebook to the new theories. Jameson's text simultaneously linked criticism to politics in ways no work had done since the 1930s, and evaluated (often negatively) writers few Americans had ever heard of (among them Derrida, Barthes,

proprio il lungo, sofferto e spesso ambivalente confronto con i teorici del postmoderno, e fra essi soprattutto Baudrillard, va visto alla radice delle sue ultime evoluzioni di pensiero. Nonostante l'ottica marxista con cui Jameson si accosta al postmoderno rimanga, nelle intenzioni, rigorosa e a tratti addirittura utopica, nell'aspirazione, che Jameson deriva da Mandel, ad un modello storico-evoluzionistico puro, l'influenza dei pensatori che egli tratta con profondità risulta spesso consistente se non preponderante.

In rapporto al postmoderno, il merito di Jameson sta nella capacità di sottrarsi tanto a facili esaltazioni apologetiche quanto a semplicistiche e affrettate riduzioni. Jameson sa sottrarsi agli arroccamenti di scuola e di partito e a quell'atteggiamento difensivo della sinistra che è stato definito con la formula «neomoderno della resistenza».<sup>20</sup> Ma il confronto aperto e ravvicinato con i filosofi postmoderni, dei quali Jameson avverte il fascino, provoca talvolta la perdita di una ottica minima di estraneazione. Per scongiurare i rischi e i limiti che derivano dall'arroccamento in un punto d'osservazione privilegiato, Jameson nega che sia possibile oggi pensare una categoria dell'estraneità. E anzi sostiene la necessità di sospendere il giudizio nell'accostarsi ai testi postmoderni. Il video, ad esempio, scrive, andrebbe approcciato «simultaneamente», rinunciando alle categorie diacroniche di inizio e di fine e a quelle semantiche del messaggio e della sua circolazione da un emittente a un destinatario. Solo prescindendo dalle categorie cognitive, necessariamente valutative, della nostra esperienza, possiamo giungere a leggere il video

come una forma nuova di realismo, che rappresenta, forse criticamente, la qualità centrale dell'esistenza sociale postmoderna.<sup>21</sup>

Se questo concetto di realismo, nel momento stesso in cui vuol essere rivoluzionario e innovativo, appare invece del tutto plasmato sulla categoria lukásiana del rispecchiamento, allo stesso tempo, oltre che anacronistico, esso appare in verità anche irrealistico. È veramente possibile, viene da chiedersi, rinunciare al giudizio di valore e realizzare la sospensione del giudizio, implicito già nell'osservazione? Se la descrizione del postmoderno offerta da Jameson risulta valida ed efficace non è forse perché, pur essendo contemporanea e "simultanea" al fenomeno descritto, essa si pone in un certo senso al di là e al di fuori del fenomeno?

---

Foucault, and Lacan) in terms of their works' political consequences», John McGowan, *Postmodernism and its Critics*, Cornell University Press, 1991, p. 145.

<sup>20</sup> La definizione è tratta da Peter Carravetta, *Postmodern Chronicles, in Italy 1991: The Modern and The Postmodern*, «Annali d'Italianistica», cit., p. 33.

<sup>21</sup> «Such works are therefore to be read simultaneously as new forms of realism - in that represent, perhaps critically, the central features of postmodern social existence», Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Basil Blackwell, 1989, p. 49.

Nonostante l'autocritica affermazione della caduta del valore culturale e sociale della produzione intellettuale, il libro di Jameson rappresenta il tentativo di non cedere alla realtà postmoderna della «commodity», e proprio questa è la sua lezione più forte. Siamo di fronte ad una prova intellettuale che non rinuncia alla speranza di fornire modelli euristici e chiavi interpretative che tendano alla verità dell'interpretazione, ad una verità che ovviamente non coincide con il postmoderno. In merito alla categoria di estraneità, allora, non si tratta di sostenere l'esigenza di punti archimedei, torrette e specole incontaminate da cui osservare il circondario, si tratta piuttosto di affermare con vigore l'estraneità, la non coincidenza e la non sovrapposizione tra la storia, come terreno reale dei conflitti economici e sociali, e gli scenari della cultura attraverso cui ne facciamo esperienza.

La sospensione del giudizio assunta a metodo di conoscenza porterebbe o alla più assoluta unidimensionale autoreferenzialità o alla caduta passiva e mimetica nel nichilismo postmoderno del *total flow* e questa condizione segnerebbe davvero il declino della storia. All'interno del libro di Jameson, peraltro, il criterio dell'*epochè* sembra affermato più come strategia discorsiva che come categoria. La strategia della scrittura dall'essere aperta, dubbiosa, tesa a riprodurre l'estetica e le modalità del *total flow* della testualità postmoderna, deriva infatti forza, non debolezza. Fluida, scorrevole e seducente, proprio per questo risulta alla fine la forma pragmatica più efficace e persuasiva.



## Bibliografia

- AA.VV., *Italy 1991: The Modern and The Postmodern*, «Annali d'italianistica», a cura di Dino S. Cervigni, volume 9, 1991.
- Best, Steven and Kellner, Douglas, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, New York, The Guilford Press, 1991.
- Connor, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, New York, Basil Blackwell, 1989.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1981. Trad. it., *L'inconscio politico*, a cura di Libero Sosio, Milano, Garzanti, 1990.
- Jameson, Fredric, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, a cura di Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- MacGowan, John, *Postmodernism and Its Critics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.

**Distribuzione e abbonamenti presso**  
**Centro Editoriale e Librario**  
**Università della Calabria**  
**87036 Arcavacata di Rende (CS)**