



FILOLOGIA

ANTICA E MODERNA

20, 2001

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

DIRETTORE

NICOLA MEROLA

COMITATO SCIENTIFICO

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

IN REDAZIONE

MONICA LANZILLOTTA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI

GABRIELE GRANDINETTI, FRANCESCO IUSI

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviati alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università degli Studi della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, L. 60.000) rivolgersi a: Rubbettino Editore s.r.l. - Viale dei pini, 10 - 88049 Soveria M. (CZ)

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

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
20, 2001

PAOLA VOLPE CACCIATORE

- p. 7 *PLUTARCO-VICO E LA FORTUNA DEI ROMANI*

ENRICO DE LUCA

- p. 19 *IL COMPENDIUM ARTIS RITIMICAE DI FRANCESCO BARATELLA*

GIUSEPPE LO CASTRO

- p. 55 *INCIPIT E PRELIMINARI ALLA LETTURA NEL ROMANZO ITALIANO DEL SETTECENTO*

MARGHERITA ORTOLANI

- p. 73 *IL MISTERO DELLA FIABA: L'AMORE DELLE TRE MELARANCE DI CARLO GOZZI*

VALTER BOGGIONE

- p. 109 *DUE BACI O DELL'ANTIROMANZO. CARATTERI E STRUTTURE DELLA NARRATIVA PSICOLOGICA DEL TOMMASEO*

LETTERIO CASSATA

- p. 135 *CATTAFI E I SOPRUSI DI DIO*

GIOVANNA ROMANELLI

- p. 139 *I LUOGHI E GLI SPAZI DI CALVINO*

RENATO NISTICÒ

- p. 155 *APOCALISSE E PRESENZA. L'APPORTO DI ERNESTO DE MARTINO ALLA TEORIA ANTROPOLOGICA DELLA LETTERATURA*

ANTONIO TRICOMI

- p. 189 *CIÒ CHE NON È LA LETTERATURA*

RECENSIONI

- p. 207 **GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI** (PSEUDO-OMERO-G. LEOPARDI, *BATRACOMIOMACHIA E PARALIPOMENI*)
- p. 211 **GIOVANNI IAQUINTA** (G. CHIARINI, *DELLA FILOSOFIA LEOPARDIANA. DIALOGO FRA UN FILOSOFO GIOBERTIANO ED UN RAZIONALISTA*)
- p. 214 **AMELIA NIGRO** (U. ECO, *BAUDOLINO*)
- p. 217 **NICOLA MEROLA** (A. DEBENEDETTI, *UN GIOVEDÌ, DOPO LE CINQUE*)
- p. 220 **NICOLA MEROLA** (P. MALAVASI, *I LUOGHI DEL MITO. AMORE, MARE, TERRA. ANTOLOGIA POETICA PER IL TRIENNIO*)

Paola Volpe Cacciatore

Plutarco-Vico e la fortuna dei Romani

1.1. «Non mi vergogno di dire questo [...] che tutto quello che ho conseguito l'ho ottenuto grazie a quegli studi e a quelle arti che ci sono stati trasmessi dai monumenti e dalle discipline della Grecia. Motivo per cui al di là della generica lealtà che si deve a tutti, sono convinto che con questa stirpe di uomini siamo tenuti a manifestare una disponibilità del tutto particolare e a mostrare ciò che abbiamo appreso, perché sono quegli stessi dai quali siamo stati educati». Così Cicerone nell'*Epistula ad Quintum fratrem* (1. 12. 28), ma già a partire dalla metà del II sec. a.C. era ben presente, serpeggiava tra gli intellettuali, l'esigenza di affermare «l'importanza che avevano avuto nella storia di Roma i valori romani, o latini, o sabini contro una tendenza opposta a dare la priorità all'elemento greco».¹ Tutto ciò rivelava da una parte e dall'altra comunque la consapevolezza che vi era un «parallelismo bipolare» fra Greci e Romani, quasi che si sentisse il bisogno di una integrazione funzionale tra questi due poli di *humanitas* e civiltà: l'invitta e gloriosa Roma e la gentile celebrata Atene (*Thes.*). Eppure in tale consapevolezza e nella convinzione che per la prima volta si realizzava intorno al mare Mediterraneo «la completa unità» del mondo, venivano a crearsi ancora una volta due posizioni contrapposte: da un

¹ P. Desideri, *L'impero bilingue e il parallelismo Greci/Romani*, in AA.VV., *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2. III, Torino, Einaudi, 1998, p. 929. Nello stesso Cicerone, *De rep.* 2. 20 vi è anche un bisogno di rivendicare «in uno spirito eratostenico l'opportunità del superamento di una concezione angustamente etnica di grecità e barbarie [...]»; cfr. P. Desideri, *L'impero bilingue* cit., p. 930.

lato sorgeva «l'interpretazione universalistica dell'impero che viene ribadita da Filone d'Alessandria» e dall'altro una valutazione dell'impero di senso opposto. L'esaltazione stessa di Alessandro il Grande in funzione ostile dà il segno di tale atteggiamento, sicché l'impero romano da alcuni, come Elio Aristide o Dione Cassio, veniva considerato come un quadro armonico che realizzava la compartecipazione di tutte le componenti amministrative e sociali. Nasceva proprio dagli scritti di questi autori quella teoria provvidenzialistica diffusa ad opera del Cristianesimo. «Questa teoria valorizzava, con l'estensione territoriale del dominio romano, anche la politica di una giusta espansione militare, il che non poteva [...] non trovare dura opposizione in differenti correnti [...] nemiche ad un organismo politico fondato sulla sopraffazione e sulla violenza [...]. Questa stessa visione ricorreva già in Giuseppe Flavio, giustapposta a un riconoscimento amaro della insindacabile volontà divina nel successo di Roma».² Era questo il tentativo da parte delle élites provinciali di partecipare al disegno umano-divino di Roma. Alquanto diversa è la posizione di Plutarco, che «paventava e vedeva come violazione della libertà della polis un qualsiasi intervento romano e che neppure concepiva un'attiva collaborazione con lo Stato romano».³ D'altra parte non va dimenticato che Plutarco è anche «il grande storico di Alessandro, giudicato quale sovrano ideale [...] non più come il tiranno dell'occidentale Curzio Rufo o della tradizione diogenica [...] ma come il paradigma dei *principes* coevi, simbolo dell'inarrestabile ellenizzazione di un impero che pareva avviarsi a superare l'originaria dicotomia tra Occidente e Oriente a tutto vantag-

² E. Gabba, *Storici greci e impero romano*, in *Storia di Roma*, II: *L'impero mediterraneo. La cultura e l'impero*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 628-629.

³ «All'inizio del II secolo Plutarco compose un trattato (*Praecepta rei publicae gerendae*) sulla più opportuna conduzione degli affari locali nell'ambito del dominio imperiale [...] Plutarco [...] non manca di sottolineare la necessità di contatti influenti all'interno dell'amministrazione romana per poter portare le richieste dei provinciali alle orecchie delle persone giuste»: cfr. G.W. Bowersock, *La Grecia e le province orientali*, in *Storia di Roma*, II: *L'impero mediterraneo. I principi e il mondo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 408. Cfr. Plut., *Praec. ger. reip.* 814e-f: «nondimeno l'uomo politico, se pure rende e presenta la patria obbediente ai dominatori, non deve nello stesso tempo umiliarla né, essendo legata la gamba, sottoporre anche il collo, come fanno taluni che, rimettendo sia le piccole questioni sia quelle più grandi nelle mani dei governanti, rendono vituperevole lo stato di soggezione, anzi annullano completamente il governo della città, rendendolo spaventato, pieno di timori e privo di ogni potere decisionale» (trad. Caiazza) e *Exil.* 605 b-c.

gio di quest'ultimo». ⁴ E sulla diatriba se fortuna o virtù presiedettero all'opera di Alessandro, mi sembra importante ricordare il passo (327a) in cui il macedone dice che il suo corpo porta molti segni di una fortuna avversa più che alleata, ⁵ richiamando così l'attenzione sull'ἀρετή che comunque sempre – e soprattutto per Alessandro – ha condizionato questo δαίμων capriccioso. ⁶ L'atteggiamento così di Plutarco viene a differenziarsi da coloro che inneggiavano a Roma come «Stato dei miei re, madre di tutte le città» (Dionisio il Periegeta), come «democrazia universale» (Aristid., *Elogio di Roma* 26 K.), «Stato fondato sull'uguaglianza e sulla libertà di parola» (Marco Aurelio, *ad se ipsum* 1, 14 Fa.), ma anche da chi, come Luciano, nell'opuscolo *Come si scrive la storia* «reagisce alla fioritura di storiografia filoromana esplosa nell'euforia delle vittorie partiche di Lucio Vero (161-165 d. C.)». Quello di Plutarco era un atteggiamento dettato piuttosto dalla consapevolezza della grandezza di Roma, che egli definisce nella *Vita di Camillo* Ἑλληνὺς πόλις, ma anche dalla convinzione che la Grecia dovesse avere una 'parte di comprimaria'. ⁷ D'altronde non poteva sfuggire al beota che ad opera di Traiano ed Adriano si era compiuta la trasformazione augustea dello Stato verso una tendenza monarchica e che l'impero aveva trovato uno stabile equilibrio istituzionale e sociale, che godeva di pace interna e raggiungeva un diffuso benessere economico. ⁸ Ma all'interno di tale situazione continuavano a restare irrisolti i rapporti culturali delle province e di quegli intellettuali che stentavano ad «integrarsi» col potere di Roma, pur convinti di essere entrati «in un sistema politico stabilizzato e duraturo [...] di

⁴ G. Zecchini, *Il pensiero politico romano. Dall'età arcaica alla tarda antichità*, Roma, NIS, 1997, p. 108.

⁵ «[...] τοῦμόν δὲ σῶμα πολλὰ σύμβολα φέρει Τύχης ἀνταγοιζομένης οὐ συμμαχοῦσης».

⁶ Il confronto tra Virtù e Fortuna è, oltre che nel *Fort. Rom.*, in *Tranq. an.* 475 c-d; *An. corp. affect.* 500c; *Laud. ips.* 542e-f; *Ser. num. vind.* 557b; *Gen. Socr.* 575c; *Herod. mal.* 856b. Sul significato e sul valore di τύχη fondamentale è lo studio di L. Torracca, *I presupposti della τύχη plutarchea*, in I. Gallo (ed.), *Plutarco e la religione*, in Atti del VI Convegno plutarco (Ravello, 29-31 maggio 1995), Napoli, 1996, pp. 105-155.

⁷ L. Canfora, *La storiografia greca*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 303.

⁸ S. D'Elia, *Un intellettuale greco nella Roma augustea. Dionisio di Alicarnasso*, in G. Cacciatore, M. Martirano, E. Massimilla (edd.), *Filosofia e storia della cultura. Studi in onore di Fulvio Tessitore*, I: *Dall'antico al moderno*, pp. 79-91.

essere membri [...] non solo di un impero che è anche il loro, ma di una cultura che comprende sia i greci che i romani». Una cultura quest'ultima che molto doveva alla prima, un sistema politico che, indubbiamente – come afferma E. Gabba – nelle sue componenti essenziali – magistratura consolare, assemblea del senato, popolo – aveva preso esempio dalle forme basilari di πολιτεία: regalità, aristocrazia, democrazia.⁹ Plutarco, cioè, soffre «[...] la subordinazione del mondo greco, e non sa ancora sentirsi [...] elemento costitutivo [...] dell'impero di Roma. Da questo punto di vista è di rilevante interesse quanto emerge dall'analisi della coppia Filopemene–Flaminino [...] <che> può essere considerata depositaria di un messaggio particolare. Flaminino appare a Plutarco come il prototipo del politico capace del comportamento che, secondo Strabone, ci si poteva augurare che i Romani tenessero nei confronti dei Greci. Ma a suo parere fu soprattutto *fortuna* dei Romani di poter disporre di un uomo come lui»,¹⁰ un uomo che seppe guadagnarsi il sostegno dei Greci – e grazie proprio a questo sostegno i Greci poterono ottenere la libertà, che così «viene a configurarsi come un'adeguata ricompensa per queste benemerenze».¹¹ La caratterizzazione stessa dei due personaggi, Filopemene e Flaminino,¹² tende a tal fine: del primo si dice che fosse appassionato di vita militare (3. 2), che dei poemi lo interessassero quegli episodi che riteneva valessero come incitamento e invito al valore (4. 7), che tra i libri prediligeva in particolare i libri di tattica di Evangelo e aveva con sé le storie di Alessandro (8. 1). «Sembra in verità che quest'uomo cercasse la gloria nell'arte militare [...] e considerasse la guerra come il campo più vario della virtù, e, per dirla in breve, disprezzasse come inutili coloro che non se ne curavano» (8. 10). Del secondo, al contrario, si esaltano le doti di mansuetudine e magnanimità, perché – annota lo scrittore – «la Grecia che non aveva ancora avuto molti rapporti con i Romani, ma si trovava allora per la prima volta a stringerne,

⁹ E. Gabba, *L'invenzione greca della costituzione romana*, in AA.VV., *I Greci cit.*, III, *Trasformazioni*, Torino, Einaudi, 1998, p. 865.

¹⁰ P. Desideri, *L'impero bilingue cit.*, p. 934.

¹¹ *Ibidem*, p. 933 «[...] in questo contesto Plutarco fa riferimento all'analogo provvedimento preso da Nerone 'al nostro tempo'» (*Flam.* 12. 15, 16).

¹² S. Swain, *Plutarch's Philopomen and Flamininus*, «ICS» (13), 1988, pp. 335-347.

non avrebbe accettato tanto facilmente, al posto di quelli cui era abituata, un capo straniero, se non era φύσει χρηστὸς καὶ λόγῳ μᾶλλον ἢ πολέμῳ χρώμενος» (2. 5). L'uno, dunque, soprattutto soldato, l'altro, se pure ambizioso e amante della gloria (1. 3), uomo giusto e buono perché rapido all'ira e anche alla simpatia, [...] lievi erano le punizioni che attribuiva, dopo le quali non serbava rancore, mentre era costante nella benevolenza» (1. 2). Al greco Plutarco, al di là dei vizi e delle virtù dei due uomini, interessava indicare con forza – come si legge nella σύγκρισις – che a Tito «non si può paragonare né Filopemene né molti uomini superiori a Filopemene: le loro guerre infatti erano di Greci contro i Greci; mentre Tito, non greco, faceva guerra nell'interesse dei Greci» (22. 1). Libertà, dunque, e interesse dei Greci: questo è il giusto comportamento, non assoggettamento e schiavitù. Ma anche per Tito la Fortuna forse ha giocato il suo ruolo, perché egli potette raggiungere «la fama utilizzando l'esercito romano al suo apogeo [...] e avvalendosi della collaborazione di molti» (23. 2).

La proclamazione della libertà della Grecia fu annunciata a Corinto durante i giochi: «[...] La tromba impose a tutti il silenzio; l'araldo venne al centro e annunciò che il senato romano e il console Tito Quinzio [...] lasciavano liberi, autonomi ed esenti da tributo, *con pieno dei diritti aviti* (ἀφιᾶσι ἐλευθέρους καὶ ἀφρουρήτους καὶ ἀφορολογήτους, νόμοις χρωμένους τοῖς πατρίοις)» (10. 5) realizzando ciò che mai, nei secoli precedenti, era stato perché «la Grecia ha combattuto tutte le battaglie contro se stessa, per la propria schiavitù, e ogni trofeo di vittoria è stato per essa motivo di vergogna e sventura, perché, per lo più, essa è stata rovinata dalla viltà e ambizione dei suoi stessi capi. Invece uomini di una stirpe diversa, che sembravano avere pochi ed esili rapporti di antica comunanza d'origine con la Grecia, dai quali era inconcepibile che potesse venire qualche vantaggio anche solo con una parola o un consiglio, proprio questi con grandissimi pericoli e fatiche hanno sottratto la Grecia a odiosi tiranni e padroni e l'hanno resa libera» (11. 7). E Plutarco non può non ricordare a questo punto, collegando passato e presente, che proprio a Corinto Nerone aveva proclamato per la seconda volta la libertà della Grecia.¹³ La

¹³ Benché riconoscesse a Nerone il merito di aver liberato la Grecia (*Ser. num. vind.* 567f),

Grecia, della quale Atene è μήτηρ καὶ τροφὸς εὐμενῆς τεχνῶν, come egli la definisce nel *De gloria Atheniensium*, un opuscolo – come è stato dimostrato – giovanile,¹⁴ scritto forse anche sotto la spinta di quella proclamazione della libertà della Grecia ad opera di Nerone nel 67 a. C. che egli ricorderà proprio nella *Vita di Flaminio*. L'impostazione dell'opera è senza dubbio retorica, ma non può sfuggire «un atteggiamento spirituale di forte nostalgia per il passato della greicità classica libera ed indipendente»,¹⁵ che, però, non è mai commemorazione ma piuttosto orgogliosa consapevolezza del ruolo dei Greci nella storia, e non solo nel campo delle arti, ma anche per le πράξεις di uomini come Temistocle, Milziade, Conone, Pericle, per i quali gli Ateniesi continuano a celebrare il ricordo «[...] infatti se si eliminano quelli che compiono le azioni, non si avranno neppure quelli che ne scrivono» (*Glor. Ath.* 345c). Ancora una volta siamo di fronte ad un discorso – quello di Plutarco – che, per così dire, capovolge la «profezia» virgiliana del libro 6. 851 *Tu regere imperio populos, Romane, memento*: è soltanto condanna della poesia, dell'arte, è soltanto un παῖγμιον retorico oppure il giovane Plutarco già tentava, all'interno dell'Impero romano, di avere una posizione del tutto autonoma e indipendente? Una risposta a tali domande mi sembra possa essere offerta dal *Discorso* 11 di Dione Crisostomo, che, «ritenuto a lungo ed anche in era recente una composizione sofisticata di gusto gorgiano, ad un più attento esame [...] rivela un impianto serio e ben meditato e si iscrive nel più generale disegno dioneo di giustificare l'Impero dall'interno stesso della storia greca, mettendo in luce il fondamento etico-politico del dominio romano».¹⁶ In questo senso è possibile leggere anche il *De fortuna Romanorum*, opuscolo nel quale egli attribuisce alla Fortuna i successi dei Romani «che avrebbero sì meritato tale buona sorte, ma non

Plutarco considera negativamente l'imperatore (cfr. *Coh. ira* 461f; *Frat. am.* 488a; *Garr.* 505c; *Galb.* 1. 9).

¹⁴ Plutarco, *La gloria di Atene*, a cura di I. Gallo e M. Mocci, Napoli, D'Auria, 1992, pp. 7-8.

¹⁵ G. Zecchini, *Il pensiero politico romano* cit., p. 98. Non va dimenticato – come ricorda K. Ziegler, *Plutarco*, Brescia, 1965, p. 27, citando *Quaest. conv.* 628a – che in questi anni Plutarco ottenne la cittadinanza di Atene e fu nominato membro della tribù Leontide.

¹⁶ Cfr. L. Torraca, *Roma e l'Europa nella prospettiva di un "provinciale"*: *Dione di Prusa di fronte all'Impero*, in corso di stampa in *L'idea di Roma nella cultura antica*, Atti delle Secondhe Giornate Filologiche Salernitane (14-16 ottobre 1996).

sarebbero stati comunque artefici del proprio dominio sul mondo».¹⁷

In via preliminare mi sembra opportuno soffermarmi sul concetto di τύχη che Plutarco bene chiarisce nel *De fortuna*, là dove, citando un verso del tragico Cheremone,¹⁸ dice «La fortuna regge le umane vicende, non il saggio consiglio» per poi concludere nei cc. 6 e 7 che la fortuna non dà la felicità. Condizione, infatti, dell'essere felice è la φρόνησις senza la quale la buona sorte diviene causa di infelicità e sventura.¹⁹ La τύχη, come «attività provvidenziale»²⁰ è analizzata nel *De fortuna Romanorum*, opuscolo anch'esso giovanile, scritto – si potrebbe ipotizzare – nei primi anni dell'impero di Vespasiano, che ridusse di nuovo la Grecia a provincia romana.²¹ E infatti il Cheroneo «fa intervenire la τύχη soprattutto nella storia di quei popoli che, lacerati da guerre e da contrasti inconciliabili, finirono con l'essere tutti assoggettati al dominio romano. La grandiosa forza organizzativa di Roma diede ordine e pace al caos delle genti travolte dai catastrofici rivolgimenti della fortuna. In certo modo l'impero romano è l'antifortuna: mentre la τύχη produce disordine, scompiglio e rovina, il popolo

¹⁷ G. Zecchini, *Il pensiero politico romano* cit., p. 98.

¹⁸ Fr. 2 Nauck² = fr. 2 Snell.

¹⁹ Nella *Cons. ad Apoll.* la Fortuna è considerata un δαίμων incerto ed incostante che abbatte chi sta in alto e innalza chi sta in basso (5. 103 e-f), mentre nell'*Alex. fort. virt.* il Cheroneo sostiene la tesi che la grandezza del Macedone è nelle ἀρεταί «perché la Tyche può dare la potenza e la gloria, ma solo Arete può fornire gli strumenti idonei a farne retto uso e a conservarle» (L. Torraca, *I presupposti della τύχη plutarchea* cit., p. 147). In *Mar.* 23. 418 c-d il concetto di τύχη ha una ulteriore chiarificazione ed essa viene definita una «forza superiore che non consente a nessun grande successo di dare una gioia incontaminata e pura, ma che mescolando mali e beni fa variegata la vita degli uomini, sia essa Fortuna o Nemesis o necessaria Natura delle cose [...]».

²⁰ Il problema della fortuna dei Romani connesso alla virtù è affrontato da A. Momigliano, *Livio, Plutarco e Giustino su virtù e fortuna dei Romani*, «Athenaeum» (121), 1934, pp. 44-56 (ora in *Terzo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1966, pp. 499-511). Lo studioso parte dal passo 9. 17 ss. in cui Livio afferma che «i fattori che maggiore importanza sembrano avere in guerra sono il numero e il valore dei soldati, l'intelligenza, e la fortuna, che ha grande potere in tutte le cose umane e soprattutto nelle guerre: guardando a questi fattori si ricava la certezza che la potenza di Roma come non fu vinta dagli altri re e dalle altre genti, così non lo sarebbe stata da questo sovrano» (il riferimento è ad Alessandro).

²¹ Anche in questo caso è possibile avanzare l'ipotesi che l'opuscolo sia stato scritto durante i primi anni dell'Impero di Vespasiano che, all'incirca nel 70, ridusse di nuovo la Grecia a provincia romana (cfr. Suet. 8 «*Achaïam, Lyciam, Rhodum, Byzantium, Samum libertate adempta, item Thraciam Ciliciam et Commagenen dicionis regiae usque ad id tempus in provinciarum formam redigit*»).

romano, demiurgo della storia, porta ordine, pace, legalità».²² «Nel *De fortuna Romanorum*» – afferma A. Momigliano – «Plutarco [...] ricerca se i Romani sono giunti alla potenza per virtù o per fortuna [...]. Virtù e fortuna si presentano a sostenere le proprie ragioni, ciascuna con il suo corteggio (317c) [...] Ma l'argomento maggiore è che Plutarco ha anticipato nel proemio del lavoro la sua conclusione che virtù e fortuna hanno ugualmente contribuito alla storia di Roma».²³ Ed infatti il Cheroneo afferma che «la Fortuna e la Virtù, quantunque si facciano continuamente guerra e siano fra loro discordi, tuttavia, almeno per reggere una siffatta compagine di impero e di potenza, sospese le ostilità, si siano congiunte e, una volta unitesi, abbiano cooperato e portato a termine la più meravigliosa fra le opere umane» (316 trad. G. Forni).

1.2. A tale opuscolo plutarco aveva rivolto la sua attenzione anche Giambattista Vico nel *De constantia philologiae*,²⁴ opera nella quale, dopo aver criticato Niccolò Machiavelli, che non è riuscito a comprendere l'essenza della repubblica romana,²⁵ e Polibio²⁶ che, pur essendo «giusto estimatore delle cose, fa riferimento alla virtù dei Romani, ma narrandone più gli effetti che non le cause», chiama Plutarco «ingiusto verso la virtù romana» perché egli «imputa alla fortuna [...] ciò che

²² L. Torraca, *I presupposti della τύχη plutarchea* cit., pp. 136-137.

²³ A. Momigliano, *Terzo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico* cit., p. 501 ritiene l'opuscolo incompiuto e indica in Pompeo Trogo, ovvero in un testo ellenistico, la fonte di Plutarco.

²⁴ G. Vico, *De constantia philologiae*, in *Il diritto universale*, a cura di F. Nicolini, II, Bari, Laterza, 1936, pp. 562-563, cap. XXXV *Adversus Plutarchi librum De fortuna Romanorum*. Vico accenna anche alla questione nella Sezione XII del libro quarto della *Scienza Nuova* del 1744 (cap. III, capov. 1003; cito da *Opere*, I, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, p. 107). Nell'opera maggiore Vico elabora la sua tesi di fondo, e cioè che la grandezza di Roma trova il motivo maggiore del suo fondamento nella elaborazione e produzione di un *corpus* giuridico diventato, nel corso dei secoli, talmente universale da costituirsi come «un diritto naturale delle genti d'Europa». La «gravità» e la «sapienza» dei Romani hanno dunque origine nel diritto, come anche la stessa potenza dell'Impero. Sta qui la vera grandezza di Roma. Non dunque, come voleva Polibio, nella «religione dei nobili» e neanche, come voleva Machiavelli, nella «magnanimità della plebe». E, infine, per Vico sbagliava anche Plutarco, quando riduceva la virtù e la sapienza dei Romani alla sola fortuna.

²⁵ Cfr. N. Machiavelli, *Discorsi* II, 1.

²⁶ Cfr. Plb. I. 3, 7; I. 64, 9; 18. 11, 4.

avrebbe dovuto piuttosto attribuire alla prosperità, *quae est constans ac diuturna, nec unquam a sapientia divisa est*. L'analisi che il filosofo compie dell'opuscolo è dettagliata: egli afferma che è la premessa, da cui Plutarco parte, sbagliata, in quanto i re non furono creati dalla decisione del popolo né furono re «monarchici». ²⁷ Sulla base di ciò egli contesta alcuni passi dell'opuscolo, come il 9.321c, dove il Cheroneo afferma che Numa aveva l'ἀγαθὴ Τύχη «come sua vera convivente, consigliera e compagna nel regno» e 322c-d perché – egli dice – non della sorte fortunata del popolo egli fu re quanto piuttosto «per mitigare con la religione un popolo feroce come dovette essere quello di Roma sotto Romolo». E sempre la *sapientia* dei patrizi elesse Servio Tullio «perché si ponesse a capo – esperto com'era della forza militare» e non certo perché «egli si legò alla Fortuna e fece dipendere la propria sovranità da lei al punto di far credere che la Fortuna si congiungesse con lui, discendendo nella sua camera attraverso una piccola finestra che ora chiamano Porta Fenestella» (10.322e). Ma – continua Vico – è ancora più indegno che un filosofo possa pensare che furono le oche a svegliare Manlio e a salvare Roma (*Fort. Rom.* 12. 324d): «le oche non furono che sacrificio fatto agli dei con le viscere del comandante» (*Adv. Plut. libr. «de fort. Rom.»* 25. 6) o che «solo per un caso fortuito» la madre di Coriolano poté lenire l'ira del figlio contro la patria (Plut. 5. 318e - G. Vico, *De constantia philologiae* 7) o ancora che «solo per un caso fortuito» Camillo intervenne mentre i Galli pesavano l'oro con una bilancia mal tarata (Plut. 11. 324d). «Bisogna dunque pensare che Roma sarebbe stata salvata dalle armi di un esule [...] o bisogna pensare che gli venne restituito l'imperio dall'autorità dei patrizi?» (Plut. 11.324e – G. Vico, *De constantia philologiae* 7). Le medesime guerre di conquista furono per il Cheroneo opera della Fortuna, un μέγας δαίμων «che inviò un vento favorevole, non per un sol giorno né, in pieno, per breve tempo, come il demone dei Macedoni, né soltanto sulla terra, come il demone degli Spartani, né solamente per mare, come il demone dei Persiani, né rapido nel cessare, come il demone dei Colofonii» (Plut. 11.342b), un μέγας δαίμων che, comunque, non può prescindere mai dalla sapienza. Ma ciò è am-

²⁷ Cfr. Livio 1, 17; 9. 4.

messo anche da Plutarco, nella *Vita di Emilio Paolo*, come alla fine riconosce Vico stesso, che nel citato passo della *Scienza Nuova* aveva sottolineato la «romana gravità e sapienza», grazie alle quali «l'impero romano cotanto s'ingrandì e durò: perché, nelle sue vicende di stato, procurò a tutto il potere di stare fermo sopra i suoi principi che furono gli stessi che quelli di questo mondo di nazioni [...] Così la cagione che produsse a' romani la più saggia giurisprudenza del mondo [...] è la stessa che fece loro il maggior imperio del mondo; ed è la cagione della grandezza romana [...]». Roma è per Vico culla del diritto tanto che nel *De nostri temporis studiorum ratione*²⁸ egli aveva definito i giureconsulti romani filosofi, perché essi «riponevano ogni sapere esclusivamente nella pratica delle leggi e, per tal modo, serbavano pura quella ch'era stata la sapienza dei tempi antichi». In tal modo i Romani superarono di gran lunga la stessa filosofia greca, perché essi insegnarono la sapienza e la giustizia e la civile prudenza molto più giustamente dei Greci: la loro, infatti, non era una *philosophia simulata*. Pertanto Roma appare al filosofo napoletano come l'Impero voluto dagli dèi perché il suo popolo aveva assicurato al mondo uno *ius optimum, plenissimum, certissimum* – questo non certo o non solo con la violenza delle armi, ma con giuste guerre e giuste vittorie. «In un piano metaforico la storia di Roma, raccontata nelle sue leggi, gli appare come la graduale progressiva *rivelazione*, attraverso successive conquiste, della giustizia assoluta, divina, nel mondo umano; non una giustizia largita a caso, ma realizzata secondo un piano provvidenziale di *occasioni, utilità e necessità* quasi stimoli empirici fisici, queste, a sovvenirsi nella fisica del diritto, dell'idea eterna della giustizia e ad attuarvela».²⁹ In questo modo la storia romana diventava una immensa teodicea, ma non è forse così che Roma appariva al giovane Plutarco allorquando rappresentava «la fortuna come attività provvidenziale che, in felice connubio con la virtù, ha portato a termine la più meravi-

²⁸ G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione* XI, pp. 158 ss., in *Opere* cit.

²⁹ F. Orestano, *Roma nell'opera di G. Vico*, «Quaderni del gruppo di Cultura fascista "Teodoro Capocci"» (13), anno XVI II dell'Impero, p. 12. Cfr. P. Piovani, *La filosofia nuova di Vico*, a cura di F. Tessitore, Napoli, Morano, 1990, p. 106 «[...] Per la filosofia vichiana, Roma, se non fosse esistita, andava inventata: [...] Roma offre l'immagine di una grandiosa organizzazione statale della società in strutture diverse, identificabili anche nella varietà policromica di stadi successivi di sviluppo».

giosa delle opere umane, l'impero romano?». ³⁰ Ma per Vico Roma era qualcosa di più: era, prima di tutto, «il grande campo sperimentale delle verificazioni filologiche [...] Roma e i suoi autori servono a Vico come luccicante ed inesauribile serbatoio di 'prove' buone al suo geniale esercizio di nuova filologia che non è scienza delle parole, ma conoscenza delle cose nelle germinali, dinamiche formazioni loro [...] Roma <è così> una vita da penetrare nei suoi *fatti*, nelle *certezze* che contengono e che spetta alla *filologia* accertare». ³¹

³⁰ L. Torraca, *I presupposti della τύχη plutarchea* cit., p. 136.

³¹ P. Piovani, *La filosofia nuova* cit., pp. 113-114.



Enrico De Luca

Il *Compendium artis rithimicae* di Francesco Baratella

1. Nella storia dei volgarizzamenti della *Summa* tempiana,¹ il *Compendium* di Francesco Baratella (1448) si colloca fra il *Trattato* del Sommacampagna (1380)² e l'esile *Compendiolum* di Guido Stella

¹ La discussione sulla priorità cronologica del trattato metricologico di Antonio Da Tempo, giudice padovano, non è ancora giunta ad una conclusione certa, ma a favore della novità di impostazione della *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* (1332), distante dal *De Vulgari eloquentia* (1300 ca.) di Dante e dalle *Glosse ai Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, più di una testimonianza motiva la considerazione, per circa due secoli, di Antonio da Tempo come unico maestro della versificazione. Testimonianze che escludono, per esempio, la presenza di un codice del *De Vulgari eloquentia* a Padova, intorno, o prima, del 1332 (cfr. per questo di P.V. Mengaldo la voce *De Vulgari eloquentia: Fortuna*, in *Enciclopedia Dantesca*, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, p. 404). Il trattato (edizione critica a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977), scritto in un latino di stampo notarile, è partito in due sezioni principali: una dedicata ai problemi generali di prosodia, alla classificazione e all'esame dei sette *genera rithimorum vulgarium* (in ordine: *sonetus, ballata, cantio exensa, rotondellus, mandrialis, serventesius* e *motus confectus*); l'altra, più breve, incentrata sulla descrizione di artifici metrici (*rithimi equivoci, bistezus, astezus*). In apertura, dopo la dedica ad Alberto della Scala, signore di Padova dal 22 luglio 1328 al 3 agosto 1337, il Da Tempo dichiara esplicitamente la propria priorità in fatto di trattazione metrica, ignorando Dante (menzionato, però, nella *Summa* quale autore della *Commedia*; cfr. p. 78 dell'edizione citata a cura dell'Andrews) e Francesco da Barberino, e sottolinea la peculiare funzione didattica del suo testo, approntato ad uso dei *rudiores* (cfr. *Summa*, ed. cit., pp. 4-5). Metà del trattato è un campionario delle sedici specie di sonetti (27 componimenti esemplificativi su 62 di tutto il *corpus di exempla*), nell'altra l'interesse è comunque rivolto verso altre forme di breve respiro, a scapito della canzone, di cui il Da Tempo allega un solo esemplare.

² Un primo libero volgarizzamento della *Summa* fu quello che ne diede Gidino, o Ghidino, da Sommacampagna, letterato veronese (per notizie sulla vita e l'opera cfr. G.P. Marchi, *Intorno a Gidino da Sommacampagna*, in G. da Sommacampagna, *Trattato e Arte deli Rithimi Volgari*, a cura di G.P. Caprettini, Vago di Lavagno, La Grafica, 1993, pp. 9-34). Il

(1497 ca),³ quest'ultimo, a sua volta, contemporaneo o di poco anteriore ad un altro volgarizzamento, le *Regule de componendis sonettis sive rhythimis vulgaribus*.⁴

Dalle scarse notizie reperibili, sembra che il *Compendium* sia l'unica opera da attribuire al giovanissimo autore, compiuta quand'era studente alla scuola del padre a Camposampiero (presso Padova), verosimilmente sotto l'invito, come lui stesso dichiara all'inizio dell'opera, di alcuni «amici singolari».⁵ Il Segarizzi, avvalendosi di documenti d'archivio, fu il primo a fornire alcune notizie su Francesco e sul *Compendium*,⁶ tributo che il giovane doveva al padre «poeta glorioso»

Trattato è conservato in un unico manoscritto, il CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, ed è dedicato ad Antonio della Scala. L'ordine gerarchico, nella descrizione dei componimenti, è quello fissato dal Da Tempo nella *Summa*, ma gli esempi poetici sono rifatti *ex novo* e sono in numero superiore rispetto alla fonte (89 contro 62; per una descrizione sinottica precisa dei due trattati vedi G. Mozzati, *Note su Antonio Da Tempo e Gidino da Sommacampagna*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere» XCII, [1958], pp. 929-945, e anche F. Brugnolo, *I toscani nel Veneto e le cerchie toscane*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 431-439). Ciò è dovuto al fatto che in alcuni casi, come quello del sonetto retrogrado, l'autore propone ben sette varianti, dilatando la casistica del modello. Ma sono i capitoli sul madrigale e sul serventese a risultare i più innovativi.

³ Il *De componendis in lingua italiana versibus compendiolum* di Guido Stella (Guido Peppi), talmente esiguo da ricoprire soltanto quattro carte di un fascioletto, è riprodotto integralmente dal Dionisotti nell'articolo *Ragioni metriche del Quattrocento*, «Giornale storico della Letteratura Italiana» CXXIV, 1947, pp. 5-8. Il Peppi dichiara nell'epistola dedicatoria di non essere a conoscenza del fatto che qualcuno abbia scritto, prima di lui, sulla metrica volgare, ritenendo la sua opera, seppur breve, utile e nuova. Sarà infatti l'unico a non ripercorrere la via della *Summa*, principiando la trattazione non più dai metri, ma dai versi. Ne esamina appena tre: l'endecasillabo, il settenario e il dodecasillabo, poi tratta brevemente (evidenziando un qualche interesse grammaticale vicino a quello mostrato dal giovane Baratella) delle lettere, delle vocali, dei dittonghi, delle rime, della scansione delle sillabe e della lettera *h*.

⁴ Il manoscritto Plimpton 180 della Columbia University Library, trascritto da almeno sette mani diverse, fra metà del '400 e l'inizio del '500, contiene, nelle sue 157 carte, opuscoli di carattere scientifico, matematico, astronomico, traduzioni di versi volgari in latino, un opuscolo in latino su come guarire da un morso velenoso, 8 sonetti, le *Regule de componendis sonettis sive rhythimis vulgaribus* (da c. 106r a c. 125v) e varie formule magiche con figure e disegni (cfr. C. Grayson, *Il codice Plimpton 180 della Columbia University Library*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, III, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 85-100).

⁵ Antonio Baratella usava prendere il testo della *Summa* tempiana per base alle sue lezioni. È possibile che alcuni compagni del figlio gli chiedessero un volgarizzamento del testo latino che potesse esemplificare ed esplicitare al tempo stesso il modello, affinché si mettesero in pratica più agevolmente gli insegnamenti del padre.

⁶ A. Segarizzi, *Antonio Baratella e i suoi corrispondenti*, in *Miscellanea di storia veneta della Reale Deputazione di Storia Patria*, Venezia, a spese della Reale Deputazione, 1916. Il Grion nell'introduzione a A. Da Tempo, *Delle rime volgari*, a cura di G. Grion, Bologna,

per i suoi utili insegnamenti.

Nel corso dei secoli, i nomi dei due Baratella, padre e figlio, sono stati spesso confusi, fino ad attribuire le opere di uno all'altro. Ma ciò potrebbe avere una spiegazione nel fatto che Francesco avesse compiuto la sua unica fatica letteraria all'età di sedici anni e che il lavoro, oltre ad essere eseguito sotto l'egida del padre, riveli qua e là la mano e l'impostazione teorico-pratica di Antonio Baratella, apprezzato umanista (fra i suoi più noti estimatori ricordiamo Leonardo Bruni e Francesco Filelfo) e poeta latino autore di ben ventisette opere.⁷

Davvero pochissime le notizie sulla vita di Francesco Baratella che riusciamo ad evincere dalle vicende familiari. Nacque a Belluno intorno al 1430 e trascorse la sua infanzia a Feltre.⁸ È il Segarizzi a proporre tale data, utilizzando, per suffragare la sua ipotesi, un documento d'archivio del 6 aprile 1451, in cui Francesco dichiara di avere vent'anni *et ultra*. Il 15 ottobre 1450 ottenne l'«*assumptio ad officium notarie Campisanctipetri*» e circa vent'anni dopo, nel 1469, divenne cancelliere del podestà d'Este.

Visse, dunque, prevalentemente a Camposampiero, dove stese i suoi atti, nei quali spesso ricorda con orgoglio il padre: «Ego Franciscus Baratella laureus filius q. illustris poete domini Antonii Baratelle civis et incola Campisanctipetri publicus imperiali auctoritate notarius

Romagnoli, 1869 [ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1970], aveva sommariamente accennato al giovane autore, la cui opera fu dallo stesso studioso per la prima volta edita in appendice alla *Summa* nel volume citato (pp. 179-240).

⁷ Cifra non di poco conto, alla quale si aggiungono i versi volgari, in numero di 2330 fra cui un sonetto a Girolamo Dalle Valli, pubblicato dal Cestaro (B.C. Cestaro, *Rimatori padovani del secolo XV*, «L'Ateneo Veneto» XXXVI, 1913, p. 32), e le rime di argomento amoroso e sacro riportate come *exempla* dal figlio nel suo *Compendium*.

⁸ La sua nascita è celebrata da Antonio Baratella in un passo della sua opera *Laureia* (1430 ca.), che narra la fondazione mitologica di Loreggia: «Francisci auspiciis sacri Lucina creavit/ Franciscum, qua luce cohors sua festa colebant/ Serpentina piis libis operosa sacello./ Nundum phebeos tetigit palantias axes/ Tithonum complexa senem cum mater anhelans/ Parturiit stimulata diu. Tunc Juppiter annos/ Per triginta manens transivit secula vivax/ Quatuor atque decem. Puer is surrexit ab alvo/ Exultans, licet ore ciat de more parumper./ Est audax, sic acer agit sua lumina circum/ Atria forte stupens acque agmina grata Belluni./ [...] Plaudite, laurei cives, mea gaudia festos/ Per flores ornate sonis, per Tempe choreis/ Mox faciles agitate choros, alludite nato./ Dicite blandicias superis, sua templa cremanti/ Thure litate pii, Lachesim prece flectite, fusis/ Ut pueri sit fida senis sua stamina ducens» (abbiamo riportato la trascrizione che ne dà il Segarizzi in *Antonio Baratella e i suoi corrispondenti* cit., p. 24).

et iudex ordinarius»;⁹ l'ultimo atto che riporta il suo nome, che è poi l'ultima notizia pervenutaci su di lui, è del 1479, quando presentò una polizza d'estimo.

Il *Compendium* potrebbe essere stato scritto il 12 febbraio 1448, se intendiamo *more veneto* la data indicata alla fine del codice manoscritto (BP 185), conservato presso la Biblioteca Civica di Padova: «Anno Domini Nostri Iesu Christi MCCCCXLVII, Pridie Idus Februarias» (12 febbraio 1447). Se di contro riteniamo veritiere le affermazioni di Francesco, che nell'*incipit* e nell'*explicit* dichiara di avere 16 anni, e collochiamo la sua nascita verso l'ottobre 1430,¹⁰ allora il trattatello fu scritto realmente nei mesi iniziali del 1447 e poi, probabilmente, trascritto.¹¹

Francesco precisa fin da subito che tradurrà (usa il verso *translatate*)¹² la *Summa* tempiana («l'arte de' ritimi, in parte, de miser Anthonio da Tempo») relativamente alle parti necessarie all'apprendimento delle regole elementari della versificazione. Non solo il punto di partenza, come abbiamo già sottolineato in precedenza, è identico a quello del modello diretto, ma pure la gerarchia della trattazione:

Le generatione de ritimi son sete, zoè: soneti, balate, canzone destese, rotondelli, mandriali, sermontesii over serventesii, moti confecti zoè frotole; e de zascuna generatione meteremo tre specie, comenzando da' soneti. (par. 1)¹³

Inoltre tale gerarchia non produrrà, come ben precisa l'autore, uno squilibrio fra gli *exempla* proposti a corredo del testo; non ci saranno, cioè, 27 esempi per esplicitare la forma sonetto e uno solo per la forma canzone, come nella *Summa* tempiana, ma tre tipologie per ciascuna forma metrica descritta.

⁹ Cfr. *ibidem*, p. 30, nota 4.

¹⁰ Cfr. *ibidem*, p. 31.

¹¹ Cfr. D. Gallo, *S. Antonio nei versi di A. Baratella*, «Il Santo», 1979, p. 98, nota 41.

¹² Per l'uso di questo verbo nel '400 nel senso moderno di «passare da una lingua ad un'altra», vedi il saggio di G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.

¹³ Tutte le citazioni del *Compendium*, da qui in avanti, si riferiscono all'edizione da me approntata nella tesi di laurea: *Il Compendium artis ritimicae di Francesco Baratella. Edizione critica*, discussa presso l'Università della Calabria nell'A.A. 1998-1999, relatore il prof. Antonio Daniele. La divisione in paragrafi è quella introdotta nella mia edizione.

L'anteposizione di un segmento del testo (la questione della scansione del verso) alla trattazione della prima forma metrica è un altro elemento di distinzione sia rispetto al modello (che ne tratta nel paragrafo sul sonetto semplice),¹⁴ sia rispetto al volgarizzamento del Sommacampagna (che lo pospone alla trattazione del sonetto semplice cruciato).¹⁵

Ma c'è di più: il Baratella può essere considerato il primo a fare esplicita menzione dei dittonghi e a precisarne la natura con un'indagine da grammatico meticoloso:¹⁶

De le vocale se fa li dittongi in tal forma: doe vocale insembre, over in sillaba o dictione, constituisse dittongo, ut *mio, tuo, hai, sai, patientia, iusticia, suave, e simele*.

Alguna fiada se divide il dittongo e maxima mente in fine, ut *mai, cui, altrui, e simele*.¹⁷

Dittongo è una sillaba e non doe, e quando el se divide non è dittongo, ma doe sillabe, ut *guai, mai*. (parr. 8-10)

Di seguito, fra i casi di dialefe e sinalefe esemplificati, è da lui per la prima volta individuato il caso di dialefe o di sinalefe nell'incontro di tre vocali:

Se la dictione termina in vocale, e la sequente comenza e termina pur in vocale et è sola sillaba, la terza pur comenza in vocale, ut *Che a imparare sempre fo solcito*, over *e in che* se scrive o non; se 'l se scrive, se geta via in scansione, e diremo: *Ch'a imparare*, e cussì se fa dittongo in doe dictione per licentia poetica, non altra mente, ut *Chaim*. Tal licentia Dante usava, ut *Tanto è amara che pocho più morte* (*oe* fa lo dittongo); ma se *e in che* non se scrive, scriveremo *Ch'a imparare*: allora *a* se geta via in scansione, ut *Ch'imparare*. (parr. 15-16)

A seguire sono indicate le sei condizioni necessarie ai sonetti e alle altre forme metriche, che riguardano il numero delle sillabe di un verso, i dittonghi, i fenomeni di dialefe e sinalefe, le rime (preferibil-

¹⁴ Il paragrafo VII (nell'edizione dell'Andrews, cit., p. 8) della *Summa* ha come titolo appunto *De forma sonetti simplicis et scansione syllabarum cuiuslibet rithimi vulgaris*.

¹⁵ Per il Sommacampagna vedi pp. 68-69 dell'edizione a cura di Caprettini, cit.

¹⁶ Cfr. C. Dionisotti, *Ragioni metriche del Quattrocento* cit., pp. 13-15.

¹⁷ Evidentemente il caso di sineresi e dieresi nel corpo del verso si riduce ad un inciso.

mente di due o di tre sillabe, evitando quelle monosillabiche e quadrisillabiche), la struttura (che non deve essere né troppo lunga, né troppo breve), e la cesura, di cui il Baratella è il primo a tenere conto, elencandone le varietà:

Cesura, over divisione del verso, che se clama pausa, la qual sia bella e condecante. Se po' far in la terza sillaba, ut ibi *Cum impio è chi non sta cum peccatore*, in la quarta, ut ibi *Poco parlar è de collor che èn sazi*, in la quinta, ut ibi *El bon rector è quel che i soi nutrica*, in sexta, ut ibi *Non ti dismentegar l'alto comando*, in la septima, ut ibi *Chi de l'amor divino pur se impiglia*. Ulterius nulla cesura sive divisio fit, nisi forsitan per artis ignaros, ma la quinta e la septima son più consonante a la suavitate. (par. 23)

La prima tipologia della forma sonetto, «simplice, over consueto», che poi è la forma canonica con la quale principiano unitamente il Da Tempo, il Sommacampagna e il Baratella, è esemplificata per mezzo di un componimento con schema metrico, comune a tutti e tre, ABBA ABBA CDC DCD; il Baratella riprende il Da Tempo¹⁸ con *Chi se rethien più che non ha bisogno* (I),¹⁹ il Sommacampagna propone autonomamente *L'omo, che vinto da concupiscenza*.²⁰ Tralasciati i casi dei sonetti semplici con struttura variata nei *pedi* e nelle *volte*,²¹ con schemi comuni al Da Tempo e al Sommacampagna (ABBA ABAB CCD DEE; ABBA ABBA CDE CDE; ABBA ABBA CDE DCE; ABBA ABBA CDE EDC),²² il Baratella rivolge l'attenzione verso la

¹⁸ A. Da Tempo, *Chi si ritien più che non ha bisogno* (*Summa*, ed. cit., p. 10).

¹⁹ Il numero romano fra parentesi, dopo gli *incipit* dei componimenti, indica la numerazione ad essi assegnata nella mia edizione.

²⁰ Cfr. G. da Sommacampagna, *Trattato*, ed. cit., pp. 67-68.

²¹ La distinzione terminologica sul termine *pede* è differente fra gli autori: il Da Tempo usa *pede* per indicare la prima parte del sonetto (cioè le due quartine) o ciascuno degli otto versi che la compongono («quorum quilibet communiter appellatur unus pes»: *Summa*, ed. cit., p. 8); Gidino da Sommacampagna usa *pes-pedes* per indicare ciascuna quartina; il Baratella segue l'alternanza del Da Tempo, ora indicando i singoli versi, ora le due quartine. Il termine *volta*, invece, trova tutti e tre concordi nell'usarlo per designare ogni singola terzina del sonetto; in altre forme, come la ballata e la canzone distesa, indicherà rispettivamente la ripresa e il congedo.

²² Per il primo schema il Da Tempo allega *Sì come l'altrui laude non fa iusto* (*Summa*, ed. cit., p. 11); per gli altri tre, rispettivamente i sonetti: *O pegro, dormirai tu sempre mai?* (*ibidem*, pp. 12-13), *Beato quello che non si consiglia* (*ibidem*, pp. 13-14), *El non si po' participar la mensa* (*ibidem*, pp. 14-15). G. da Sommacampagna propone i sonetti: *Prima che love avesse l'alto cielo* (*Trattato*, ed. cit., pp. 70-71), *Publica fama precedente prima*

tipologia del «sonetto doppio»,²³ di venti versi complessivi, offrendo il medesimo esempio del Da Tempo,²⁴ *Humele nel'altezza non diventa* (II), con schema AaBBbA AaBBbA, CDdE, DEeC.²⁵

Anche questa volta la casistica particolare è sfrondata dal giovane Baratella, e non sono menzionati i *sonetti duplici successivi* (AaBAaB AaBAaB CcDD CcDD),²⁶ quelli *in principio consonantes* (AbBAbB AbBAbB CDdE ECcD)²⁷ e le varianti possibili nello schema delle *volte*. Inoltre si tralascia anche il sonetto *dimidiato* («consonat in medio et in fine»,²⁸ con schema ABAB ABAB CDE EDC.²⁹ Dei sonetti *caudati*, invece, è accettata nel *Compendium* la sola forma del «doppio caudato quinquenario»,³⁰ che conclude le tipologie relative alla forma sonetto. Il Baratella, come più tardi il Biadene,³¹ considera il sonetto caudato come una forma speciale di sonetto doppio, allegando lo stesso esempio che il Da Tempo usa per il caso di sonetto con 'code' di quinari, cioè *Stulto è quel' homo che va per le strate* (III), con schema ABc₅BAC₅ ABc₅BAC₅ DEFg₅ DEFg₅.³²

I numerosi altri tipi di sonetti (*continui, incatenati, duodenari, re-*

(*ibidem*, pp. 71-72), *Amore e signoria non se conface* (*ibidem*, p. 72), *La dea Latona per calor estivo* (*ibidem*, p. 73).

²³ «Et ideo vocatur duplex respectu simplicium, quia isti duplicant consonantias in eadem copula, quod non est in simplicibus; et sic habent longiores copulas et voltas quam simplices» (*Summa*, ed. cit., p. 17).

²⁴ A. Da Tempo, *Umile ne l'altezza non diventa* (*Summa*, ed. cit., p. 17).

²⁵ Per il Sommacampagna, con uguale schema, abbiamo *Quel dio che già vesti forma taurina* (*Trattato*, ed. cit., p. 75).

²⁶ A. Da Tempo, *Quando el dottore el suddito dimanda* (*Summa*, ed. cit., pp. 18-19); G. da Sommacampagna, *Phebo, che col suo lume illustra il mondo* (*Trattato*, ed. cit., pp. 75-76).

²⁷ A. Da Tempo, *La sapienza zamai non risponde* (*Summa*, ed. cit., p. 20); G. da Sommacampagna, *Per la percossa dell'arma sagita* (*Trattato*, ed. cit., p. 76).

²⁸ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 21.

²⁹ A. Da Tempo, *Zascun c'ha tedio ne la sua parola* (*Summa*, ed. cit., p. 22); G. da Sommacampagna, *Poscia che Iove Phoromida bella* (*Trattato*, ed. cit., p. 77).

³⁰ Caudati sono definiti quei sonetti che alla fine di ogni distico e alla fine di ogni terzina hanno una breve coda di quaternari o di quinari, differente nei *pedi* e nelle *volte*.

³¹ L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, «Studi di filologia romanza» IV, 1888, pp. 59-60 [rist. anast., Firenze, Le Lettere, 1977].

³² A. Da Tempo, *Stolto quell'uomo che va per le strade* (*Summa*, ed. cit., p. 24); G. da Sommacampagna propone *Cellenio divo, per comandamento* (*Trattato*, ed. cit., pp. 78-79). Entrambi danno anche un esempio di *caudato quaternario*, con 'code' di quaternari, con egual schema ABc₄ABc₄ ABc₄ABc₄ CDc₄DCDe₄, il primo *La umana forma viverebe queta* (*Summa*, ed. cit., p. 23), l'altro *Iuno, per tema che il suo caro frate* (*Trattato*, ed. cit., p. 78).

petiti, retrogradi, semilitterati, metrici, bilingui,³³ *muti, polysillabi, septenari, communes e retornellati*)³⁴ sono in blocco tralasciati per passare alla «secunda generatione de ritimi», vale a dire alla forma della ballata. La canzone a ballo, considerata da Dante superiore al sonetto, almeno in teoria, e poco utilizzata nel *Canzoniere* del Petrarca, occupa uno spazio inferiore solo al sonetto nei trattati del Da Tempo e di Gidino da Sommacampagna. Il Baratella, coerente con la scelta fatta all'inizio dell'opera (di corredare, cioè, ogni forma con tre tipologie) ne distingue tre tipi: «magna, over granda», «mezana» e «menore», mentre gli altri due parlano anche di ballata *communis mera* e di ballata minima.

Strutturalmente la ballata è divisa in quattro parti: ripresa, prima mutazione, seconda mutazione (chiamate entrambe anche con il termine *pedi*),³⁵ volta; la ballata magna, o grande, con ripresa di tre endecasillabi e un settenario, è esemplificata con il medesimo esempio del Da Tempo, con schema ABbA CdC CdC ABbA, *Amor mi priega nel voler talhora* (IV).³⁶ Sono tralasciate le tipologie della ballata media in cui la ripresa è di tre soli endecasillabi, o di due endecasillabi e due settenari, oppure di due endecasillabi e un settenario, con i relativi esempi tempiani: *Quanto di prova vede mio inteletto*³⁷ e *Amor non mi concede*.³⁸ Il Baratella sceglie come esempio per la ballata «mezana» il componimento in comune con il Da Tempo, *A ti, Signor, la mia vita comando* (V), con schema AbA CDCD DbA EFEF FbA.³⁹ Dei due ti-

³³ Per il Sommacampagna c'è anche il caso del sonetto trilingue *Prechiaro frate mio, s'io ben comprendo* (Trattato, ed. cit., pp. 99-100).

³⁴ Per gli *exempla* poetici relativi ai sonetti elencati, vedi A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., pp. 25-48; G. da Sommacampagna, *Trattato*, ed. cit., pp. 79-100.

³⁵ Termine usato dal Da Tempo, ma introdotto da Francesco da Barberino: «Regule facto responso poteris facere duos breves pedes» (*I Documenti d'Amore*, ed. cit., p. 145).

³⁶ A. Da Tempo, *Amor mi prega nel voler talora* (*Summa*, ed. cit., p. 51); Gidino da Sommacampagna, in questo caso, offre due tipi di ballata grande, *Poliphemo pastor arse d'amore*, con schema ABbA CdC CdC ABbA (*Trattato*, ed. cit., p. 104) e *O diva Galathea, dolçe e benegna*, con schema AbbA CdC CdC AbbA (*ibidem*, p. 105).

³⁷ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 52.

³⁸ *Ibidem*, p. 53.

³⁹ A. Da Tempo, *A te, Signor, la mia vita comando* (*Summa*, ed. cit., p. 54); in Gidino da Sommacampagna gli esempi sono: *Io son del tutto sì d'amor aciesa* (*Trattato*, ed. cit., p. 107) e *O re di Creta bello* (*ibidem*, p. 108).

pi di ballata minore, in cui la ripresa è costituita da due soli endecasillabi, invece, il Baratella allega *Mercede è la parola che più chiama* (VI) con schema AA BcCb AA DeEd AA.⁴⁰

Segue la terza forma metrica, la «canzon morale destesa»,⁴¹ per la quale il modello diretto, vale a dire il Da Tempo, mostra scarso interesse (in contrasto con l'atteggiamento di Dante nel *De vulgari eloquentia*), proponendo un solo esemplare, *Quando 'l pensiero l'animo conduce*⁴² (*Quando el pensiero l'animo conduce* [VII]), costituita da 8 stanze di 14 versi l'una, più un congedo di 5 versi.⁴³ Francesco (o più verosimilmente il padre, che accortosi dell'evidente sproporzione, nella *Summa*, fra sonetti, ballate e canzoni, gli fornisce un esempio, assieme al Sanguinacci), coerentemente con la scelta di mostrare tre specie per ciascuna forma poetica, oltre alla canzone tempiana citata sopra ne allega altre due: una di Jacopo Sanguinacci,⁴⁴ di argomento morale, *Deh, muta stille omai, giovenil core* (VIII), composta da 8 stanze di 14 versi con schema ABABCcDDEeFfGG (con *combinatio* GG uguale in tutte le stanze), e congedo di 8 versi, con schema WwXxYyZZ; l'altra di Antonio Baratella suo padre, «famosissimo poeta», *Lezadra dona, tu me fai languire* (IX), di 18 versi complessivi con due stanze a schema AbbACC e congedo XXYYZZ.

Sui rotondelli, forma di importazione francese destinata a rimanere senza ripercussione nei secoli a venire, il Da Tempo osserva: «possunt

⁴⁰ A. Da Tempo, *Mercede è la parola che più chiama* (*Summa*, ed. cit., p. 56), assieme a *Or fusse dato d'amorosa lezze* (*Summa*, ed. cit., p. 55); due sono, relativamente alla ballata minima, anche gli esempi di Gidino da Sommacampagna: *La bianca donna nel fuoco vermiglio* (*Trattato*, ed. cit., p. 109) e *L'uciel che vive solo in questo mondo* (*Trattato*, ed. cit., p. 110).

⁴¹ Per la forma canzone è usato assieme al termine *canzon* il termine *destesa* o *distesa*, per distinguerla dal termine *cançon* o *canzon* che, da solo, indicava la ballata. Già Francesco da Barberino usa il termine ne *I Documenti d'Amore*: «Si autem velis facere cantionem extensam» (*I Documenti*, III, ed. cit., p. 145). E il Da Tempo ne sottolinea la maggiore estensione rispetto alla ballata: «cantiones extensae sunt prolixiores, et earum materia longa, et ideo dicitur extense» (*Summa*, ed. cit., p. 60).

⁴² *Ibidem*, p. 61.

⁴³ Gidino da Sommacampagna ne propone due: *Principio de virtute, a mio parere* (*Trattato*, ed. cit., pp. 118-122), di 10 stanze di complessivi 15 versi ciascuna, schema ABbC ABbC CDEeDFF e congedo ABbC ABbC CDdEeFF; e *Quando la nostra mente contemplando*, (*ibidem*, pp. 123-126) identica alla prima per lunghezza, ma con piccole variazioni nello schema metrico, e congedo di 8 versi.

⁴⁴ Nel *Compendium*, Francesco lo chiama Giacomo (parr. 83 e 155).

etiam appellari rotundelli quia plerumque cantantur in rotunditate cor-
rehae sive balli, et maxime per ultramontanos»,⁴⁵ descrivendo il reale
utilizzo dei *rondeau* o *rondet*, componimenti preposti, specie dai fran-
cesi, ad accompagnare insieme alla musica un ballo in tondo. Le tipolo-
gie prescritte ed esemplificate dal Da Tempo e dal Sommacampagna
sono quattro, differenziate in base ai versi utilizzati: rotondello sette-
nario, con schema *ab aaab aaab*,⁴⁶ con l'*incipit* reiterato nella seconda
sede di ogni strofe;⁴⁷ rotondello settenario e undenario, con schema *aB*
aaaB aaaB, di cui il Baratella riporta l'esempio tempiano, *Ov'è laude*
cotanta (X);⁴⁸ rotondello bisseptenario e undenario, con ripresa di tre
versi (due settenari e un endecasillabo) con schema *abA aabA aaabA*:
anche questa tipologia viene riproposta dal Baratella con l'esempio
tempiano *O vui che done amate* (XI);⁴⁹ e, infine, il rotondello tutto un-
denario, con schema *AB AAAB AAAB*, ripreso dal Baratella, *L'altrui*
mal dir Amor non de' guardare (XII).⁵⁰

Sette sono, invece, i tipi di madrigale allegati dal Da Tempo, e al-
trettanti ne propone Gidino da Sommacampagna, modificandone gli
schemi ma accettandone la definizione.⁵¹ Per la comprensione dell'eti-
mologia del termine 'madrigale', sia il Sommacampagna che il Bara-
tella si sono attenuti all'etimologia di «gusto isidoriano»⁵² che il Da
Tempo propone:

Et circa hoc notandum quod mandrialis est rithimus ille qui vulgariter appel-
latur *marigalis*. Dicitur autem *mandrialis* a mandra pecudum et pastorum, quia
primo modum illum rithimandi et cantandi habuimus ab ovium pastoribus. Nam

⁴⁵ Cfr. A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 66.

⁴⁶ Il corsivo indica propriamente la reiterazione dell'*incipit* nel componimento.

⁴⁷ A. Da Tempo allega *Mille mercede chiero* (*Summa*, ed. cit., p. 67); il Sommacampagna
Excelso signor mio (*Trattato*, ed. cit., p. 128).

⁴⁸ Gidino da Sommacampagna offre *La nobile Prudença* (*Trattato*, op. cit., p. 129).

⁴⁹ A. Da Tempo, *O voi che done amate* (*Summa*, ed. cit., p. 69); G. da Sommacampagna,
La vergiene Iusticia (*Trattato*, ed. cit., p. 130).

⁵⁰ G. da Sommacampagna, *Com'io cognobbi l'ordine del mondo* (*Trattato*, ed. cit., pp.
130-131).

⁵¹ Per le altre tipologie tralasciate dal Baratella, cfr. A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., pp. 72-
77, e G. da Sommacampagna, *Trattato*, ed. cit., pp. 135-139.

⁵² Cfr. per questo G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana, Le
forme del testo, I. Teoria e Poesia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 492.

pastores tanquam rustici et homines grossi primo coeperunt amoris venerei causa compilare verba grossa, [...].⁵³

Francesco Baratella volgarizza sommariamente così: «Mandriale, che nel vulgo se dice madrigale, pò esser undenario tanto septenario, et altra mente; [...]» (par. 111), passando subito all'analisi della struttura dei madrigali undenari, usando l'esempio tempiano *Perché la bianca neve cader vidi* (XIII),⁵⁴ con schema ABA ABA ABA; seguita il madrigale undenario e settenario, *Inferma iace la zentil donzella* (XIV),⁵⁵ con schema AaB AbA CC; e quello «undenario e septenario cum uno retornello», *Tuto sfredito per la gran rosata* (XV),⁵⁶ sempre in comune con il Da Tempo, con schema AbB AbBB DeE DeEE.

Passando alla parte relativa al serventesio, ci imbattiamo in un'altra divergenza rispetto alla *Summa* tempiana, anche se non rilevante quanto quelle che interessano le successive parti del *Compendium*; d'altronde, circa cinquant'anni prima, nel suo *Trattato*, il Sommacampagna aveva ampliato (di ben quattro tipologie diverse) la casistica relativa al genere del serventesio.⁵⁷ Per l'etimologia del serventesio, come per quella del madrigale, Francesco sembra accostarsi alla spiegazione del Da Tempo, il quale evidenzia l'affinità fra la struttura del serventesio e la terzina usata da Dante:

Nam licet in consonantiis modus ille Dantis habuerit quasi formam serventesii, non tamen fuit serventesius sed proprius potuit appellari tragedia, licet ipse librum suum appellaverit comediam.⁵⁸

Il Baratella volgarizza, precisando: «Serventesio, over sermontesio terciato, over ternario, secondo il stillo de Dante, se fa in tal modo. De tal mainera lo nostro autor non dice, ben allega Dante [...]» (parr.

⁵³ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 70.

⁵⁴ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 72; G. da Sommacampagna allega *Titiro lento, manifestamente* (*Trattato*, ed. cit., p. 135).

⁵⁵ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 74; G. da Sommacampagna propone *O Melibeo, l'altissimo tonante* (*Trattato*, ed. cit., p. 136).

⁵⁶ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 75; G. da Sommacampagna, *Cantiammo un poco de più alta matera* (*Trattato*, ed. cit., p. 139).

⁵⁷ Per questa sostanziosa differenza cfr. G. da Sommacampagna, *Trattato*, ed. cit., pp. 143-148.

⁵⁸ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 78.

131-132); e sia per il «serventesio semplice cruciato undenario» che per quello «dopio duato» utilizza il Da Tempo, per il primo offrendo *Çascuno attenda bene al suo signore* (XVI),⁵⁹ con schema ABAB CDCD EFEF, per il secondo proponendo *Pensi la mente zò che poi vignire* (XVII),⁶⁰ con schema AA BB CC.

Quanto al «serventesio terciato, over ternario», il Baratella precisa:

[...] ma in questo serventesio voio seguir il stupendissimo poeta mio padre, il qual de sancto Antonio nostro scrisse, però che a Camposampiero per molti anni lui predica, e messe innumere celebra in la ecclesia de San Iohanne Evangelista [...] (par. 132).

Offrendoci, per l'appunto, per la seconda volta nel *Compendium*, dopo l'esempio della breve canzone distesa, un componimento in volgare del padre Antonio Baratella, che celebra il santo patrono di Padova, Antonio, cioè *Anthonio forte nel'amor di Christo* (XVIII),⁶¹ con schema ABA BCB CDC DED EFE FGF... di terzine incatenate.⁶²

Anche per l'etimologia del motto confetto, nei paragrafetti relativi a tale forma metrica, sia il Sommacampagna che il Baratella traducono alla lettera il modello:

Et dic quod ideo appellatur *motus confectus* quia verba sunt confectu cum sentiis notabilibus et pulcris et cum verbis praegnantibus; et ideo dicitur *motus* quia homo bene et sententiose movetur ad loquandum.⁶³

Ma il giovane Baratella si dimostrerà contrario alla distinzione che il Da Tempo attua (sminuendo la dignità letteraria della seconda) fra il *motus confectus* e la *frotola*,⁶⁴ col mostrarne il carattere popolare: «Seguita la septima et ultima generatione de ritimi, che se dice moti con-

⁵⁹ Idem, *Zascun attenda ben al suo signore* (*Summa*, ed. cit., p. 79); G. da Sommacampagna propone, per la medesima tipologia, *Nel cominciar del giorno li Troiani* (*Trattato*, ed. cit., p. 143).

⁶⁰ A. Da Tempo, *Pensi la mente zò che pò vegnire* (*Summa*, ed. cit., p. 80).

⁶¹ A. Da Tempo, *Chi ben s'accorge di parlar umano* (*Summa*, ed. cit., p. 81).

⁶² Per l'esegesi del testo, cfr. D. Gallo, *S. Antonio nei versi di A. Baratella* cit., pp. 99-103.

⁶³ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 81.

⁶⁴ Per la frottola vedi A. Pancheri, «Col suon chioccio». *Per una frottola "dispersa" attribuita a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1993, dove alle pp. 43-44, con rapidissimo accenno, si citano anche le tre canzoni frotolate del Baratella padre.

fecti, over frotole, secondo il vulgo [...]»⁶⁵ (evidente segno, tutto ciò, in pieno Quattrocento, dell'avvenuta interscambiabilità dei due termini). Ancor più si distanzia dal modello quando afferma:

Ma perché lo autor nostro sola mente tracta de una forma, molto extracta da le moderne, seguiremo il dir presente, togliando dalo ingeniosissimo poeta mio padre tute tre specie, le qual cosse sancte tractano. (par. 138)

Poiché il giudice padovano, nella *Summa*, allega una sola forma di motto confetto, cioè *Dio voglia che ben vada*,⁶⁶ e molto distante dal gusto dei moderni, Francesco utilizzerà come *exempla* tre componimenti religiosi di suo padre Antonio Baratella, e da questo punto in poi, la presenza del Baratella padre comincerà ad apparire piuttosto predominante nelle scelte, nelle precisazioni e nei consigli di ordine metricologico e stilistico che il giovane Francesco proporrà.

Il primo motto confetto ha come argomento la Santa Croce, oggetto di culto durante tutto il Medioevo, *Sei legno, o Croce, creato nel consiglio* (XIX), con schema A(aa)₇b₅ B(cc)₇d₅ D(ee)₇f₅ F(gg)₇h₅... e distico finale di endecasillabi a rima baciata. Il secondo è in lode di Santa Maria Maddalena, *Maria Magdalena* (XX), con schema (aaa)₇b₅ (bbb)₇c₅ (ccc)₇d₅... e distico finale di settenari a rima baciata in rima con il terzultimo verso. Il terzo esempio ha come protagonista San Vittore e le sue gesta miracolose, *O cavalier soprano* (XXI), con schema di soli settenari aaab bbc ccd dde... e distico finale di settenari a rima baciata, in rima con il terzultimo verso.

Conclusa la trattazione delle sette forme metriche, ed allegati, per ciascuna forma, tre distinti esempi poetici, il giovane Baratella struttura la restante parte del *Compendium* in brevi paragrafi, di cui soltanto i primi (relativi, fra le altre cose, all'equivocazione, ai bisticci, agli asticci e alla composizione legata) trovano effettivo riscontro nella *Summa* tempiana; gli altri sono, per trattazione ed impostazione, distanti rispetto al modello diretto e al volgarizzamento del Sommacampagna. Ma vediamo esattamente in che cosa consistono tali elementi innovativi. Al paragrafo *Qualiter debeat responderi sonetis vel rithi-*

⁶⁵ Par. 137.

⁶⁶ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., pp. 83-85, con schema (abbccc)₇d₄(dd)₇ e₅ (eeff)₇...

mis della *Summa*,⁶⁷ in cui sono descritte le modalità attraverso le quali si risponde ai versi ricevuti, corrisponde il *Consiglio a responder a li ritimi recevuti*; ai successivi (e cioè: *Quod dictio rithimi seu consonantae literata potest poni cum dictione vulgari* e *De quibusdam communibus circa materiam rithimorum*,⁶⁸ in cui si dà risposta, piuttosto generica, alle domande inerenti la morfologia delle forme metriche) corrispondono altrettanti brevi paragrafi che traducono il dettato del modello,⁶⁹ come nel seguente caso:

Se domanda perché lo soneto semplice, over consueto (anche de li altri), se fa de versi quatornese, né più né men, non ponendo retornelli e, per la più parte, de undese sillabe per zascuno verso. Item perché balate se fa de numeri e modi in l'arte posti, e non altra mente. Se pò rispondere che cossì piasse a li antigi autori, perché l'autorità deli vegli granda fo, e cossì volsse [...] (parr. 160-162).

Anche al paragrafo sull'*equivocatione*, cioè sull'artificio della rima equivoca, in cui parole foneticamente identiche, ma semanticamente o etimologicamente diverse, rimano tra loro, ne corrisponde uno nel *Compendium*, con tanto di esempi tempiani: per l'equivocazione semplice, i quattro endecasillabi a rima alterna ABBA, *I' prego l'alta possa che mi parca* (XXII);⁷⁰ per quella composta (quando cioè una delle due rime si frange in due parole distinte grammaticalmente e graficamente), come il modello, il Baratella tralascia l'esempio.⁷¹

Non è omessa neppure la trattazione del «bischiço» o bisticcio, che costituisce un particolare caso di paronomasia relativa alle sole vocali (se si intende bisticciare semplicemente) di parole (due o più) messe in relazione fra di loro; quando la permutazione non interessa soltanto le vocali, come nel bisticcio semplice, ma la catena fonica di una delle due parole viene segmentata graficamente (*firmamento*, *fermamente*,

⁶⁷ *Ibidem*, p. 86.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 86-87.

⁶⁹ Gidino da Sommacampagna raccoglie le osservazioni dei tre paragrafetti tempiani nel breve capitolo VIII del *Trattato*, ed. cit., pp. 153-154.

⁷⁰ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 88.

⁷¹ Al contrario, Gidino da Sommacampagna propone un sonetto caudato per esplicitare l'artificio dell'equivocazione semplice, *La tua natura, che, di largha, parcha* (*Trattato*, ed. cit., pp. 155-156) e uno semplice per l'equivocazione composta, *Maestro Lottobello da Ferrara* (*Trattato*, ed. cit., pp. 157-158).

farmi manto, fermo monte),⁷² allora si parla di bisticcio composto. Gli esempi sono quelli della *Summa*, breve quello relativo al bisticcio semplice, *Colui che mira quando lu homo more* (XXIII),⁷³ tralasciato quello del bisticcio composto, per il quale ancora una volta Gidino si mostra in dovere di ampliare il modello, allegando due sonetti caudati, uno per esemplificare il primo tipo di bisticcio (semplice), *Nel mondo non se vive sença menda*,⁷⁴ e un altro per il bisticcio composto, *Ben può far manto – chi vede formento*.⁷⁵

Il Baratella prosegue la sua fedele volgarizzazione della *Summa* pure per il paragrafo sugli asticci: «Astecio è simel al equivoco, del qual è dito, e più è apto a l'equivoco composito che al semplice, benché in semplice se possa fare [...]» (par. 178),⁷⁶ allegando, indicativamente, un distico con rime frante al mezzo: *Nostre vertute non sun de ver' tute;/ E se di' monstro, però nol dimonstro* (XXIV).⁷⁷

A questo punto, nella *Summa* si susseguono sei paragrafetti, dal LXXI al LXXVI,⁷⁸ su fenomeni riguardanti in parte la rima, in parte aspetti vicini agli artifici retorici. Il Baratella tralascia il paragrafo LXXI, *De compositionibus rithimorum vulgarium*, e il LXXII, *De compositione de uno versu in alium in eadem dictione divisa*,⁷⁹ trattando invece della «compositione ligata» (che si ottiene permutando le consonanti delle sillabe iniziali di ogni parola contenuta in un verso, sì da ottenere un altro verso con significato differente) con gli esempi tempiani citati a testo e schematizzati.⁸⁰

Nella *Compositio nominis in ritimis ponendi integre* (che corrisponde al paragrafo LXXIV della *Summa*) e nella *Compositio nomi-*

⁷² Esempi allegati dal Baratella: vedi par. 176.

⁷³ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., p. 90.

⁷⁴ G. da Sommacampagna, *Trattato*, ed. cit., pp. 160-161

⁷⁵ *Ibidem*, p. 162

⁷⁶ Il Da Tempo precisa: «Astezus, quippe est similis equivoco de quo sopradictum est, et magis aptatur in equivoco composito quam in simplicibus, licet et in simplicibus aptari possit».

⁷⁷ A. Da Tempo, *Vostre vertute non son di ver tute* (*Summa*, ed. cit., p. 92); anche per gli asticci il Sommacampagna amplia il modello, fornendo un esempio per l'asticcio semplice, *Per passar arte – non fa l'uom arte* (*Trattato*, ed. cit., p. 164), ed uno per quello composto, *Buona latara – non fu la Tara* (*Trattato*, ed. cit., p. 166).

⁷⁸ Ci si riferisce alla paragrafatura dell'edizione Andrews, cit.

⁷⁹ Vedi A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., pp. 93-94.

⁸⁰ Cfr. *ibidem*, p. 95, e i componimenti XXV e XXVI, con relativo schema di permutazioni, nella nostra edizione del *Compendium*.

nis in ritimis divisim ponendi (LXXV della *Summa*)⁸¹ gli esempi sono sempre tempiani e si riducono a due coppie di distici a rima baciata: *Perché la FIORE el verde fa parere,/ Non è più bella cossa da vedere* (XXVII)⁸² e *Convienmi de CATAR IN Amor loco,/ Ove possa fuzir de grave foco.* (XXVIII).⁸³ Per finire, il Baratella fornisce ad esempio della *Compositio nominis divisim idest per sillabas in metris ponendi in capiversibus* (LXXVI della *Summa*) la ballata tempiana *DOLente amor mi face nel servire*, (XXIX)⁸⁴ che contiene l'acrostico: «Domine Margarite Antonius De Tempo». ⁸⁵

A tal punto, il *Trattato* di Gidino da Sommacampagna si può dir concluso, dal momento che l'ultimo «trattato» dei «contrastisti» avrebbe potuto essere collocato, meglio, in un altro punto dell'opera, e il paragrafo finale della *Summa*, *Quare magis utimur verbis Tuscorum in rithimando*, è ommesso del tutto, forse perché considerato dal Gidino ormai superato. Il *Compendium*, invece, volgarizzando l'ultimo paragrafo tempiano, relativo alla lingua da usare per comporre versi in volgare (è indicata la lingua toscana come la più adatta di tutte le altre), registra un'obiezione alla condanna del Da Tempo della diastole in parole come *simile* e *humile*:

Fallit tamen maxime quoad barbarismum in his dictionibus *simile* et *humile* et similibus, quae aliquando proferuntur accentu correpto, aliquando producto. Et hoc contigit propter diversitatem idiomatum, quod fieri potest ut supra dixit.⁸⁶

Per il nostro giovane autore esiste la coppia *simile* e *simille*,⁸⁷ ed anche «*facile, facile, agile, agile, gracile, gracille, humile, humille*» (par. 204), per il raddoppiamento dei superlativi in latino:

E mi, Francesco Baratella, avegna che adolescente sia, e puto per dir meio, penso e credo che cinque dictione se possa scriver per semplice *l*, e per dui notate

⁸¹ Cfr. A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., pp. 96-97.

⁸² Idem, *Per ché la fiore el verde fa parere* (*Summa*, ed. cit., p. 96).

⁸³ Idem, *Convienmi d'acatar in amor loco* (*Summa*, ed. cit., p. 97).

⁸⁴ Idem, *Summa*, ed. cit., pp. 97-99.

⁸⁵ Quanto agli esempi differenti offerti per l'artificio della composizione dal Sommacampagna, cfr. *Trattato*, ed. cit., pp. 167-173.

⁸⁶ A. Da Tempo, *Summa*, ed. cit., pp. 99-100.

⁸⁷ Cfr. per questo C. Dionisotti, *Ragioni metriche del Quattrocento* cit., p. 15.

per zagun termene, ut *facile, facile, agile, agille, gracile, gracille, humile, humille, et simile, simille*. La cason è che scrivemo in superlativis per geminum *l*, ut *facillimus, agillimus, gracillimus, humillimus et simillimus*; questa rason se distende al vulgar positivo, como habiamo dito. (parr. 204-205)

Ma subito, timoroso e al tempo stesso conscio della novità proposta, precisa: «E se in questo havesse errado, non lo voglio haver dito, anche requiro perdonanza da chi leze» (par. 206).

Siamo, evidentemente, giunti al punto in cui il Baratella accresce ed amplia non poco la trattazione della *Summa*, dapprima con un paragrafo sulle «consonantie» (rime), riportando il consiglio di suo padre Antonio «poeta glorioso», poi fornendo addirittura il primo, conosciuto, abbozzo di rimario volgare delle origini,⁸⁸ evidenziando l'importanza di trovare le rime giuste prima di iniziare a comporre dei versi.

Il rimario registra le rime possibili in *-eno, -oglie, -ice, -isto e -iglio*, relative al sonetto del padre Antonio, *Petrarca fo felice in roba e sceno* (XXX), con schema metrico ABBA ABBA CDE EDC. Segue un altro sonetto di Antonio Baratella, *Sei, amico mio, di virtute horpello* (XXXI), con schema ABBA ABBA CDC CDC.

Nell'ultimo paragrafo del *Compendium* è racchiuso il «consiglio» di Francesco, di carattere prettamente grammaticale, consistente in una precisazione di ordine linguistico sulle caratteristiche foniche delle consonanti, seguito da un sonetto caudato di commiato, composto dal giovane epitomatore, *Io ho discorso tuta l'arte in rima* (XXXIII), con schema ABBA ABBA CDC DCD EE.

2. Il testo del *Compendium particulare artis ritimicae in septem generibus dicendi* è conservato nella sua interezza da due manoscritti; un terzo, in poche carte, ne ripropone parti scorciate in volgare e in latino. La segnatura dei suddetti codici è la seguente:

1. BP 185 della Biblioteca Civica di Padova.

⁸⁸ Cfr. per questo G. Presa-A. Ubaldi, *I Rimari italiani*, Milano, Vita e pensiero, 1974; e G. Presa, *Del quattrocentesco abbozzo di rimario volgare di Antonio e Francesco Baratella*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo» CIX, 1975, pp. 268-283, nel quale l'autore assegna la paternità del rimario ad entrambi i Baratella.

2. Codice Vaticano Latino 13706 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

3. Classe Latini XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

Sigliamo i primi due *Pd* e *V*,⁸⁹ il terzo *Ve*.⁹⁰

Pd: cartaceo, già appartenuto alla raccolta Piazza, della prima metà del secolo XV, in-16° (cartonatura mm 110x155, fogli mm. 105x149); 49 carte; i quadernetti di cui è costituito, quattro più uno di sedici pagine non rilegato assieme agli altri, sono numerati in basso a destra con una lettera alfabetica seguita da un numero arabo; la c. 18 è fuori posto e deve esser letta inserendola fra la c. 41 e la c. 42; i titoli dei paragrafi, in latino (solo a 43v e 44r compaiono titolazioni in volgare), sono centrali o ai margini; scrittura di una sola mano, con alcune tracce di altre mani, soprattutto a livello diacritico; buono stato di conservazione.

V: cartaceo, della seconda metà del secolo XV, in-8°; 28 carte, la c. 28 è bianca anche se qua e là si vedono alcuni segni di scrittura; i titoli dei paragrafi sono centrati e in volgare; numerazione meccanica delle pagine; scrittura di una sola mano; buono stato di conservazione.

Ve: cartaceo del 1515; mm 305x205; in umanistica corsiva; 33 carte con guardia iniziale e finale; da c. 1r a c. 27v contiene integralmente la *Summa* del Da Tempo (a c. 27v, alla fine della trascrizione del trattato, compaiono le iniziali A. B. L.);⁹¹ da c. 28v a c. 33r l'epitome del *Compendio* baratelliano; numerazione delle pagine moderna limitatamente ad alcune carte; scrittura di una sola mano con lievi correzioni successive; a causa dell'eccessiva acidità dell'inchiostro usato per miniare, i capilettera hanno subito un processo di abrasione, non consentendo una buona lettura di alcuni punti (cc. 31r, 31v, 32r, 32v).

Quest'ultimo codice, contenente un *excerptum* del *Compendium*,

⁸⁹ Seguendo l'indicazione che il Capovilla fornisce nell'articolo *Accertamenti sul testo e sulla struttura del «Compendio ritinale» di Francesco Barbatella*, «Metrica» II, 1980, pp. 133-134.

⁹⁰ L'Andrews, nella parte introduttiva della sua edizione della *Summa*, relativa alle fonti manoscritte prese in esame, sigla il nostro codice *Ve*₃, informandoci parzialmente del suo contenuto. Cfr. per questo: A. Da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* cit., p. XIV e soprattutto G. Capovilla, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica» IV, 1986, p. 134, n. 53.

⁹¹ Da sciogliersi in A(ntonio) B(aratella) L(aureo).

benché non sia utilizzabile come testimone di collazione, costituisce tuttavia una prova, seppur minima, della circolazione del trattatello baratelliano. A c. 28r, dopo l'indicazione latina «In cantionibus novus modus rhythmandi, qui pulcre est», è riportata integralmente la canzone morale estesa del Sanguinacci *Deh, muta stille omai, giovenil core*,⁹² accompagnata da una glossa in latino, situata esattamente alla destra della prima stanza, che ne esplicita la struttura e lo schema metrico. A c. 29v, dopo sei righe occupate dal congedo della canzone del Sanguinacci, si legge una sestina lirica a rime identiche: *L'alta virtù, conte Francesco Sforza*. Secondo il Capovilla,⁹³ il testo non è noto da altre fonti e si può situarne la compilazione intorno al 1438, durante l'assedio visconteo di Brescia, poi liberata dalle truppe di Francesco Sforza.⁹⁴

A metà di c. 30r è esplicito, in latino, il modo di comporre 'frottole' (in questo caso si tratta di sirventesi), esemplificato con alcuni versi tratti dalla profezia di Santa Brigida, testo del Quattrocento che circolò in parecchi manoscritti, prima di essere stampato a Roma verso la fine del XV secolo da Johann Besicken. A c. 30v si leggono due righe di prosa latina corredate da quattro versi (tre settenari e un quinario) tratti dall'avvio di un sirventese profetico circolante in vari manoscritti: «Comanda astrologia/ Che io faza diceria/ De ogni altra prophetia/ Che al mondo canta».

Le carte 31r e 31v contengono l'*excerptum* del trattatello di Francesco Baratella: più precisamente contengono il «consiglio» di Antonio Baratella, tradotto in latino e adespoto, il rimario e il sonetto *Petrarca fo felice in roba e sceno*, che occupano le carte 44r-47r del codice *Pd*; la c. 32r, fino a metà, contiene la continuazione del «consiglio», sempre trascritto in latino, e il sonetto *Sei, amico mio, di virtute horpello*, che occupano le carte 47v-48r del codice *Pd*; dalla metà di c. 32r fino alle prime dieci righe di c. 32v si legge la seconda metà del primo paragrafo del *Compendium*, in volgare, corrispondente alle car-

⁹² Su Jacopo Sanguinacci, cfr. B.C. Cestaro, *Rimatori padovani del secolo XV*, Venezia, Callegari, 1914, pp. 22-34, e A. Balduino, *Le esperienze della poesia volgare in Storia della cultura veneta*, vol. III, tomo 1, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 299-304.

⁹³ G. Capovilla, *I primi trattati di metrica italiana* cit., p. 135.

⁹⁴ Cfr. C. Pasero, *Il dominio veneto [...] (1426-1575)*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia, Morcelliana, 1963, pp. 54 e ss.

te 3r e 3v del codice *Pd*. Infine, la c. 32v contiene il paragrafo *Consilii finale artificium mei Francisci Baratelle Laurei* nella sua interezza, e la c. 33r riporta la seconda parte del primo paragrafo, ma in latino.

Già da queste succinte osservazioni possiamo credere che «l'opusculum rhythmicae artis finitum VII calendis decembris 1515», dipendendo dal *Compendium* baratelliano, potrebbe essere ascritto all'*atelier* del Baratella padre, proprio a qualche suo allievo che conosceva l'operetta del figlio Francesco e che successivamente l'avrebbe potuta usare per ricavarne delle regole pratiche di versificazione.

La collazione fra i due codici *Pd* e *V*, intanto, non ci ha permesso di sciogliere il problema filologico legato alla definizione della natura del secondo. Se volessimo seguire l'indicazione del Capovilla, potremmo sostenere l'ipotesi che esso sia collaterale, sulla base di un errore comune, *fagus* per *zagus* (44r *Pd*, 24v *V*), indicato dallo studioso.⁹⁵ Oltre a questo errore rilevato dal Capovilla, che nel suo articolo prende in esame solo le parti in prosa del trattato, è possibile forse individuare altri comuni ad entrambi i codici. Nel componimento di Jacopo Sanguinacci, ad esempio, (la canzone morale estensa *Deh, muta stille omai, giovenil core*, numero VIII della nostra edizione),⁹⁶ ci imbattiamo in due punti dubbi, che, vista la complessità linguistica e contenutistica del testo,⁹⁷ sembrano configurarsi come errori.

Vediamo singolarmente i due casi:

v. 90 *equar ne* (17r *Pd*; 11r *V*)

Çercha adonca de amar chi premia amore,
E dove non se perde mai fatica,
Servendo fedelmente de bon core;

⁹⁵ «I due testimoni rivelano un unico errore comune: *per fagus termene* [cfr. par. 205 della nostra edizione cit.], da restituirsi in *per zagun termene* [...] *V*, inoltre, differisce da *Pd* per qualche variante adiafora, e per una serie, piuttosto ampia, di corrotte ed omissioni. Esso dunque dovrà considerarsi, meglio che *descriptus*, collaterale» (cfr. G. Capovilla, *Accertamenti sul testo e sulla struttura del «Compendio ritimale» di Francesco Baratella* cit., p. 133).

⁹⁶ Il Cestaro (in *Rimatori padovani del secolo XV* cit., p. 175) elenca i tredici manoscritti che trasmettono la canzone del Sanguinacci, e a p. 130 ne pubblica la prima stanza, precisando che in alcuni codici essa è attribuita a Fazio degli Uberti.

⁹⁷ Non meno ostici, in taluni punti, si sono rivelati alcuni altri componimenti del Baratella padre (vale a dire i numeri XVIII, XIX, XX, XXI della nostra edizione), non solo dal punto di vista linguistico, ma pure per quanto riguarda l'individuazione delle fonti letterarie sottese ai testi.

Ma se la zente el to concepto intrica,
 Sta solitario per ogni stagione,
 Equarne so sermone,
 Godi, per esser solo in boschi e in selve. (VIII, vv. 85-91)

Il significato del verso 90, nel contesto più prossimo del componimento, non è plausibile leggendo *Equarne so sermone*, principalmente per la difficoltà nel trovare il significato di *Equarne* o *E quarne* (come è scritto rispettivamente nei due codici *Pd* e *V*). La lezione comune ai due codici *Pd* e *V* *Equarne* potrebbe dunque essere emendata secondo la lezione del codice *Ve*, che riporta *Equal ne*; la seconda parte del verso (*so sermone*) contiene probabilmente un errore comune, questa volta a tutti e tre i codici, e potrebbe essere corretta in *to sermone*. Proponiamo quindi, per i vv. 88-99, questa interpretazione: «se la gente ostacola il tuo proposito, stai da solo per tutto il corso dell'anno, cioè sempre, e costante (*equal*) nel tuo pensiero (*to sermone*)».

v. 119 pen sa massa (18r Pd); pensi massa (11v V)

Ma tu dei confortare
 Li amanti, che lor siegua i to consigli;
 E fa' che ben resvegli
 L'alma che inverso Dio non pen sa massa
 Ché el ben che in ciel se aquista, mai non passa. (vv. 116-120)

Anche in questo caso, il verso 119 sembra non avere significato; si potrebbe dunque accogliere nuovamente la lezione di *Ve*, che pare più corretta: *pon sa massa*. Si intenderà allora: «ma tu (canzone) devi confortare gli amanti, perché seguano i tuoi consigli; e fai che risvegliano bene l'anima che verso Dio non pone la sua natura (l'anima che non si congiunge a Dio)».

Di contro, avendo rilevato una certa dipendenza da *Pd*, il codice *V* non ci consente di rifiutare completamente la possibilità di considerarlo *descriptus*, per il semplice motivo che tutti gli errori significativi del primo sono anche nel secondo, tranne alcuni che il secondo non ha, ma che potrebbe aver corretto autonomamente, come nei casi di *donar* (*Pd dona*, verso 8); del verso 30 della canzone del Sanguinacci, *Ma vola sempre al fin, e mai non resta* (dove *Pd* e *Ve* leggono erroneamente, causando ipermetria, *Ma vola sempre al fin, e mai non se*

resta); e del verso 32 della stessa canzone, *Né valti lo esser visso in zoia e in festa* (nel *Pd vix*, ma si intravede *viso*, appunto per 'vissuto', sottostante e poi corretto).

La serie di corrottele ed omissioni del codice *V* è piuttosto ampia: si riscontrano salti del tipo *du même au même*, tagli sostanziosi di glosse, didascalie e di tutti quei punti in cui l'autore divaga con precisazioni di carattere personale; inoltre il colorito dialettale del codice *Pd* è pressoché neutralizzato (*zoè Pd / cioè V; caza Pd / caccia V; ensi Pd / uscì V; etc.*), a favore di una grafia spesso latineggiante (*sete Pd / septe V; leticia Pd / laetitia V; etc.*).⁹⁸ Si registrano anche varianti adiafore come *retornello Pd / tornello V; ben Pd / bon V; Campipetro Pd / Campo Pietro V; etc.*

Dunque, nell'approntare una nuova edizione critica del *Compendium* a distanza di oltre un secolo da quella del Grion, è opportuno valersi, come lui, del codice *Pd*, correggendone soltanto gli errori evidenti e, ove necessario, emendando i testi poetici comuni alla *Summa* tempiana col ricorso alla testimonianza di quest'ultima (e tenendo conto della tradizione di questi componimenti, così come è ricostruita dall'Andrews nella sua edizione della *Summa*).

Esiste una lista di correzioni al Grion del Capovilla,⁹⁹ relativa però soltanto alle parti in prosa, e non ai componimenti poetici. Le nostre correzioni seguono le sue proposte (aggiungendo alcune altre correzioni per la prosa e quelle per l'intero *corpus* degli *exempla*), salvo che in due casi. A c. 2v, Grion non scioglie l'abbreviazione *ui etc.* Il Capovilla propone *videlicet*; noi, sulla base del contesto, sciogliamo *etc.* in *et caetera*, considerando *ui* come esempio di sillaba in rima:

Le consonantie fa la vocale sopra la ultima sillaba, zoè *ogno, ui, et caetera; bisogno, rampogno, l'altrui, nui* se concordano in consonantia (c. 2v del codice *Pd*).

A c. 3r, invece, leggiamo *mediale* e non *medule*:

4^a Consonantie finale o forsi mediale, secondo il voler del ritimante, le qual sia venuste e belle, de doe o de tre sillabe ut *tristo, felice*.¹⁰⁰

⁹⁸ G. Capovilla, *Accertamenti sul testo e sulla struttura* cit., pp. 133-134.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Cfr., per il significato di *mediale*, il *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. Battaglia e G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1960-, s.v.

Appendice

Ecco l'elenco completo delle errate letture del Grion. Nella colonna di sinistra, indicato con numeri arabi e romani in grassetto (secondo che si tratti della parte in prosa o in poesia), il punto del testo della mia edizione; nella colonna di destra, preceduto da due numeri arabi (il primo indicante la pagina, il secondo il rigo), il luogo corrispondente dell'edizione del Grion:

1r ritimicae	179, 1	Ritimice
Francisci Baratelle Laurei	2	F.B.L.
Antonio Baratella Laureo	4	A.B.L.
1 servire	8	huire
7 ut	180, 2	et
11 comence	13	comença
11 geta	15	gita
13 <i>ioven</i>	21	zoven
14 non	22	no
16 <i>oe</i>	181, 7	O, e,
19 <i>audita</i>	22	<i>andata</i>
<i>audita</i>	23	<i>andata</i>
21 <i>ui</i> , et caetera	27	<i>vi</i> etc.
23 mediale	182, 14	medule
segondo	14	segondo
sceno	23	seno
<i>che èn</i>	183, 2	<i>chen</i>
30 tirminatione	184, 12	terminatione
32 concordasse	185, 1	concordarse
I se rethien v. 1	76, 10	si ritien
Cossì potrebe rampinar v. 2	11	Così potrebbe rapinar
De dar; Io me v. 5	14	Di dare; I' mi
l'om che v. 6	15	l'uom ch'a
se v. 7	16	si
algun v. 8	17	alcun
se; caritade v. 9	17	si; caritate
Per ché la è v. 10	18	Perch' ella è
Chi la perde ensì fuor; bontade v. 11	19	E chi la perde, è fuor; bontate
Homo; use cum v. 12	20	Uomo; usi con

- Largitate v. 13
de; remessa v. 14
- 37 sequenti
- 39 de la
- II Humele nel'altezza v. 1
Quelui; zò v. 2
gli è tuto de; pleno v. 3
lo homo despiacer v. 4
Se de; a zaschun se v. 6
quelui che humilità v. 7
mete v. 9
A la nequizia v. 10
che la ge v. 11
iusticia possa v. 12
de la conscientia; humilli v. 13
Derebano li; Signore v. 14
utel memore v. 15
over; recoglia v. 16
ven; sazo v. 17
boni facti haver leticia v. 18
recever a noglia v. 19
de; sum hostilli v. 20
- 42 *strate*
- 44 *sortani*
- III Stulto; quel' homo v. 1
pegro cum sepe se acorda v. 4
chiudeno v. 5
ch' el ge v. 6
comanda v. 7
se v. 8
cossa v. 9
La rechia; el dir; l'à sorda v. 10
soa v. 11
como; en; maistro v. 13
retorna; gli; umani v. 14
Cussì v. 15
El v. 16
l'omo sazo v. 17
soto caza; sortani v. 18
virtude; encloda v. 19
E fal signore v. 20
- 5 secundo
servado
- 21 largitate
- 22 di; rimessa
- 186, 4 sequenti
- 17 della
- 83, 27 Umile nell'altezza
- 28 Colui; ciò
- 29 gli è tutto di; pieno
- 84, 1 l'uomo di spiacèr
- 3 Se di; a ciascun si
- 4 colui cui umiltà
- 6 mette
- 7 Alla nequizia
- 8 ch'ella gli
- 9 giustizia poscia
- 10 della coscienza; umili
- 11 Dovrebbero gli; Signore
- 12 util merore
- 13 ovver; ricoglia
- 14 vien; saggio
- 15 buoni fatti aver letizia
- 16 recever a noglia
- 17 di; sono ostili
- 187, 9 striate
- 16 sottani
- 91, 4 Stolto; quell'uomo
- 7 pigro; con siepe s'accorda
- 8 chiudono
- 9 che gli
- 10 comanda
- 11 si
- 12 cosa
- 13 L'orecchia; il dir; l'ha sorda
- 14 sua
- 16 come; in; magistro
- 17 ritorna; li; umani
- 18 Così
- 19 Il
- 20 l'uomo saggio
- 21 sotto caccia; sottani
- 22 virtude; inchioda
- 23 Che 'l fa signore
- 188, 23 secundo
- 24 servando

- | | | | |
|----|---|---------|---------------------------------------|
| IV | priega; talora v. 1 | 119, 22 | prega; talora |
| | cossa; dapo'; se v. 2 | 23 | cosa; dopo; si |
| | Timendo; zente v. 3 | 24 | Temendo; gente |
| | Dunca; se derebe v. 5 | 26 | Dunque; si dovrebbe |
| | lui v. 6 | 27 | ei |
| | El; suzeto; fidel dexio v. 7 | 28 | Il; soggetto; fedel desio |
| | se dimostra v. 10 | 120, 3 | si dimostra |
| | vezo v. 11 | 4 | veggio |
| | C'ogni so v. 12 | 5 | Ch'ogni suo |
| | ne la v. 13 | 6 | nella |
| | che 'n v. 14 | 7 | che in |
| 54 | primi, lo secundo
de li tri in similitu [tu]dine de
repilogatione, lo secundo de li
tri finali | 189, 5 | primi, lo secundo de li tri
finali |
| 55 | et caetera | 11 | ecc. |
| 56 | e lo terzo | 11 | e terzo |
| 57 | sequenti | 13 | seguenti |
| 58 | sequenti | 15 | seguenti |
| 61 | servado | 25 | servando |
| V | A ti, Segnor; comando v. 1 | 122, 20 | A te, Signor; comando |
| | poi v. 3 | 22 | puoi |
| | sum; to v. 4 | 23 | son; tuo |
| | Digno sum de; a la; alteza v. 5 | 24 | Degno son di; alla; altezza |
| | Perché gli <è> | 25 | Perch'egli è più pregiato e di |
| | più presiato e de v. 6 | | |
| | toie; graveza v. 7 | 26 | toglie; gravezza |
| | Dunca; donar tuto
a pigrezza v. 8 | 123, 1 | Dunque; donar tutto a pigrezza |
| | sa'; volo v. 9 | 2 | sai; invoglio |
| | cozza; giuncha onorando v. 10 | 3 | cosa; giunga onorando |
| | adiuncta v. 11 | 4 | aggiunta |
| | dol; ven v. 12 | 5 | duol; vien |
| | Dulmi de; sagurata v. 14 | 7 | Duolmi di; sciagurata |
| | Die, mai; dona v. 15 | 8 | Die m'ai!; donna |
| | cum' io volo v. 16 | 9 | com'io voglio |
| | Cossì dimanderai; domando v. 17 | 10 | Così dimanderei; dimando |
| 67 | repilogatione, et se | 190, 19 | repilogatione. Se |
| 68 | servado | 21 | servando |
| VI | Çascun v. 2 | 124, 21 | Ciascun |
| | chiamata zà v. 3 | 22 | chiamato già |
| | risponde v. 4 | 23 | risponde |
| | Anci; como v. 5 | 24 | Anzi; come |

- | | | |
|---|---------|--|
| li ochi mei v. 6 | 25 | gli occhi miei... |
| zò; s'enfiama v. 7 | 26 | ciò; s'infiama |
| vide v. 8 | 125, 1 | vede |
| Da la; se; culpa v. 9 | 2 | Dalla; si; colpa |
| Ala v. 11 | 4 | alla |
| Çascun; pulpa v. 12 | 5 | Ciascun; polpa |
| Che spero de so fior tocar v. 14 | 6 | Ch'io spero di suo fior toccar |
| 69 canzon | 191, 5 | canzone |
| 71 perfin' a la volta finale, il fine è quella volta finale. Il principio | 10 | per fina la volta finale. Il principio |
| 75 <i>semiviva</i> | 192, 3 | feminitiva |
| 77 <i>questoro</i> | 11 | costoro |
| VII el v. 1 | 129, 22 | il |
| dricta; intellectiva v. 2 | 23 | dritta; intellettiva |
| cum'; semiviva v. 3 | 24 | come; semiviva |
| Me aparve a la v. 4 | 25 | Mi parve alla |
| zitava; mundo; sete razi v. 5 | 26 | gittava; mondo; sette raggi |
| zascun de dona v. 6 | 27 | ciascun di donna |
| Ch' v. 7 | 28 | Con |
| sazi v. 8 | 29 | saggi |
| Dillecto mi conduse v. 9 | 30 | Diletto mi condusse |
| se potesse v. 10 | 130, 1 | s'i' potessi |
| sì che da presso v. 12 | 3 | sicché dappresso |
| Me v. 13 | 4 | Mi |
| inanzi; donze<l>la v. 15 | 6 | innanzi; donzella |
| Drieto cum; zente v. 17 | 8 | Dietro con; gente |
| Et io ge; Chi si tu v. 18 | 9 | Ed io li; Chi se' tu |
| respose: - Io sum v. 19 | 10 | rispuose: Io son |
| demandai: - Que zente v. 20 | 11 | dimandai: Che gente |
| stano v. 21 | 12 | stanno |
| Apresso; secundo; se v. 22 | 13 | Appresso; secondo; si |
| Le sun sete v. 23 | 14 | Le son sette |
| Mundicia v. 25 | 16 | Mundizia |
| Affecto v. 26 | 17 | Affetto |
| possa Reverentia v. 27 | 18 | poscia Reverenzia |
| Septima; Obedientia v. 28 | 19 | Settima; Obbedienza |
| dona zonzeva seconda v. 29 | 20 | donna giungeva seconda |
| Tuta v. 30 | 21 | Tutta |
| Possa v. 31 | 22 | Poscia |
| comenzai cridar; risponda v. 32 | 23 | cominciai gridar; risponda |
| For v. 35 | 26 | Fuor |
| A mi respose v. 36 | 27 | A me rispuose |
| -I' sum; cum v. 37 | 28 | I' son; con |

- e l'Alegreza v. 39
 alguna grameza v. 40
 Patientia cum el v. 41
 En; dona de v. 43
 Vignia; cum v. 44
 Mainiera v. 45
 lutano v. 46
 Gratia cum v. 48
 e v. 50
 gli; me piacque v. 51
 bona largeza de lei naque v. 52
 haveva v. 53
 drieto v. 54
 Vegnir v. 55
 de v. 56
 Echo di sete venir v. 57
 Miraviglia v. 58
 et a cavallo v. 61
 dimandai del v. 62
 Gli; stalo v. 64
 A mi respouse; sum Iusticia v. 65
 cum ghirlande v. 66
 Veritate; Correctione v. 67
 Iurato v. 68
 possa; reze v. 69
 cum; e cum la Leze v. 70
 dona zentile v. 71
 semeiava; quel'altra v. 72
 denanzi v. 73
 dimostrava l'ochio v. 74
 mi v. 75
 Anche la para; semeiare v. 76
 Enanzi; cum fameie acorte v. 78
 domandai; allora v. 79
 Fortezza v. 80
 Cum la Perseverantia
 e Huom Constante v. 81
 Cum v. 82
 Requia v. 83
 Magnificentia v. 84
 Poi me accorsi; sexta dona v. 85
 Proximano v. 87
 ge; colona v. 88
 131, 2 ed Allegrezza
 3 alcuna gramezza
 4 Pazienza col
 5 In; donna di
 6 Veniva; con
 7 maniera
 8 lontano
 10 Grazia con
 12 e la
 13 li; mi piacque
 14 buona larghezza da lei nacque
 15 aveva
 16 dietro
 17 Venir
 18 di
 19 Ecco di sette giunger
 20 meraviglia
 23 ed a cavallo
 24 dimandai là del
 25 Li; stallo
 26 A me rispose; son Giustizia
 132, 1 con ghirlande
 2 Veritate; Correzione
 3 giurato
 4 poscia; regge
 5 con; e con la Legge
 6 donna gentile
 7 simigliava; quell'altra
 8 dinnanzi
 9 dimostrava l'occhio
 10 me
 11 Ancorché paia; simigliare
 13 innanzi; con famiglie accorte
 14 dimandai; allora
 15 Fortezza
 16 con la Perseveranzia e l'uom costante
 17 Con
 18 Reque
 19 Magnificenzia
 20 Poscia m'accorsi; sesta donna
 22 prossimano
 23 l'; colonna

- substignire el; Virtute v. 89
 Prudentia sum v. 91
 de le; cum v. 92
 dinanzi; e de; vène v. 93
 Prudentia; tène v. 94
 Conseio cum
 Providentia sagace v. 95
 de v. 96
 Intelligentia cum v. 97
 Tractabilitate; istoria v. 98
 Postrema v. 99
 Acumpagnata di
 nobel seçorno v. 100
 ge vegnia da torno v. 101
 Secundo cum'; thema v. 102
 Apresso; domandando v. 103
 Se la; de le v. 104
 Tute done e donze<|>le v. 105
 Dinanzi v. 106
 Po' la richiesi; 'l v. 107
 Respoxe; ven v. 109
 Diziono e Chieto v. 110
 Afflicto; 'l Despresiato v. 111
 Respondo v. 112
 En; de zascun v. 114
 senza noglia v. 115
 de v. 116
 Chi la spresa d'ogni
 virtute è senza v. 117
 14 De<h>, muta stille,
 omai giovenil core
 85 *erore, vech<i>eza*
ingana: mana
 86 sexto, decimo
 VIII De<h>; stille v. 1
 over vecchieza v. 2
 toa; emendeno v. 3
 fo; bellezza v. 4
 Che el v. 5
 Francha v. 6
 Febre v. 7
 24 sostenere il; virtude
 26 Prudenzia son
 27 delle; con
 28 dinnanzi; e di; viene
 133, 1 Prudenzia; tiene
 2 Consiglio, Provvidenzia con sagace
 3 di
 4 Intelligenza con
 5 Trattabilitate; storia
 6 postremo
 7 Accompagnata di nobil soggiorno
 8 gli venia d'attorno
 9 Secondo che; tema
 10 Apresso; dimandando
 11 S'ella; delle
 12 Tutte donne e donzelle
 13 dinnanzi
 14 Poi la richiesi; il
 16 Rispuose; vien
 17 Digiuno e Cheto
 18 Afflitto; il Dispregiato
 19 rispondo
 21 In; di ciascun
 22 senza inoglia
 23 di
 24 Ch'ella contien d'ogni virtute essenza
 ...¹⁰¹
 193, 13 errore, vecchiezza
 16 inganna, manna
 17 sextodecimo
 194, 5 Deh; stile
 6 over vecchiezza
 7 tua; emendino
 8 fu; bellezza
 9 che 'l
 10 franca
 11 febbre

¹⁰¹ I tre puntini indicano mancanza.

- De; forsi v. 9
 Vidi v. 10
 El; ingana v. 11
 De<h>; meior mana v. 12
 to apetito; bassa v. 13
 vecchieza; tuto v. 14
 De<h>; m'entendi v. 15
 simel; zaschaun v. 16
 De honor; de; el v. 17
 se recoglie v. 18
 el; paz v. 21
 De<h> v. 22
 tropo; fato v. 23
 L'è; zò v. 25
 te v. 26
 vanitad v. 27
 vecchieza; tuto v. 28
 cossa v. 29
 visso; zoia v. 32
 de la v. 34
 Cerbaro aparechia v. 35
 lezi; el bon v. 36
 Impero ché de un v. 38
 Desesi v. 39
 Sî che; quel che dico v. 40
 vecchieza; tuto v. 42
 de v. 43
 possa v. 46
 Lassò v. 47
 che 'l v. 48
 triumphante v. 49
 Pompeio; lutan; honorato v. 50
 el v. 51
 de zascadun v. 53
 De cosse fralle; spreza v. 55
 vecchieza; tuto v. 56
 signori v. 57
 de v. 58
 aut[a]<u>nno v. 59
 vidi; picol v. 60
 zià v. 61
 Et v. 62
 El; ch' el v. 63
 13 Di; forse
 14 Vedi
 15 Il; inganna
 16 Deh; miglior manna
 17 tuo appetito; abbassa
 18 vecchiezza; tutto
 19 Deh; me 'ntendi
 20 simil; ciascun
 21 Di onor; di; 'l
 22 si ricoglie
 25 il; pazzo
 26 Deh
 27 troppo; fatto
 29 È; ciò
 195, 1 ti
 2 vanitadi
 3 vecchiezza; tutto
 4 cosa
 7 vissa; gioia
 9 della
 10 Cerbero apparecchia
 11 leggi; 'l buon
 13 Imperocché d'un
 14 Discesi
 15 Sicché; quel che ti dico
 17 vecchiezza; tutto
 18 di
 21 poscia
 22 Lasciò
 23 che
 24 trionfante
 25 Pompeo; lontan; onorato
 26 'l
 28 di ciaschedun
 30 Di cose frali; sprezza
 31 vecchiezza; tutto
 196, 1 signori
 2 di
 3 autunno
 4 vedi; piccol
 5 già
 6 Ed
 7 Il; ch'ei

- Cossa v. 64
 el v. 66
 te ornerano v. 67
 Sì che; da[m]no v. 68
 che; toa v. 69
 vecchieza; tuto v. 70
 fidarte v. 71
 Perché gl'è; de v. 72
 ingànate zascun;
 monstra amarte v. 73
 cognomi v. 74
 more; se v. 75
 se v. 76
 Ne la amicicia; de la zente v. 77
 Zascun v. 78
 Utele v. 79
 drietto v. 80
 toi deffeti v. 81
 [li]; deleti v. 82
 da ti v. 83
 vecchieza; tuto v. 84
 Çercha adonca de v. 85
 se v. 86
 de bon v. 87
 zente el to concepto v. 88
 Equal ne to v. 90
 De<h>; lassa; de le v. 92
 Ché el; fuze; misura v. 93
 cossa v. 94
 ne le v. 96
 spene v. 97
 vecchieza; tuto v. 98
 me; lassar v. 100
 Impero ché;
 lo orbo el ciego v. 101
 Basteti; rabbiosa v. 102
 De; me ài v. 105
 no v. 106
 pentirse; unde io me v. 107
 de; fallimento v. 108
 mei me scuse al v. 109
 Pianzi el; sempio v. 111
 vecchieza; tuto v. 112
- 8 cosa
 10 'l
 11 ti orneranno
 12 Sicché; danno
 13 ché; tua
 14 vecchiezza; tutto
 15 fidarti
 16 Perch'egli; di
 17 ingannati ciascun; mostra amarti
 18 cognobbi
 19 muore; si
 20 si
 21 Nella amicizia; della gente
 22 Ciascun
 23 utile
 24 drietto
 25 tuoi difetti
 26 i; diletti
 27 da te
 28 vecchiezza; tutto
 29 Cerca dunque de
 30 si
 31 di buon
 32 gente il tuo concetto
 197, 2 E guarda tuo
 4 Deh lascia; delle
 5 Che 'l; fugge; misura
 6 cosa
 8 nelle
 9 speme
 10 vecchiezza; tutto
 12 mi; lasciar
 13 Imperocché; l'orbo 'l cieco
 14 Bastiti; rabbiosa
 17 Di; m'hai
 18 non
 19 pentirsi; ond'io mi
 20 di; fallimento
 21 miei mi scusi 'l
 23 Piangi 'l; scempio
 24 vecchiezza; tutto

- | | |
|--------------------------------|---|
| do' rechie v. 113 | 25 due orecchie |
| cha v. 114 | 26 che |
| se pò v. 115 | 27 si può |
| Li amanti, che lor; to' v. 117 | 29 Lo amante che egli; tuoi |
| Resvegli v. 118 | 30 risvegli |
| pon sa v. 119 | 31 pensa |
| Ché el se acquista v. 120 | 32 Chè 'l s'acquista |
| 89 ne la volta | 198, 6 ne ha la volta |
| lo primo | 14 cum lo primo |
| 90 <i>smarita</i> | 15 smarrita |
| IX Lezadra dona; me v. 1 | 199, 2 Leggiadra donna; mi |
| Videndo; to conspecto v. 2 | 3 Vedendo; tuo cospetto |
| Zà parme bon dilecto v. 3 | 4 Già parmi buon diletto |
| podere v. 4 | 5 potere |
| to foco v. | 6 tuo fuoco |
| voi v. 6 | 7 vuoi |
| sapi, dona v. 7 | 8 sappi, donna |
| me da' v. 8 | 9 mi dài |
| Parme v. 9 | 10 Parmi |
| drezi, che è smarita v. 10 | 11 drizzi, ch'è smarita |
| Morte v. 12 | 13 vita |
| sum lezadro v. 13 | 14 son leggiadro |
| bon v. 14 | 15 buon |
| se sia dona; potrebe v. 15 | 16 si sia donna; potrebbe |
| tute; toi v. 17 | 18 tutte; tuoi |
| nocte; me fa v. 18 | 19 notte; mi fan |
| 96 replica in li | 200, 1 replica. Li |
| X Darte, dona, quanto a ti | 137, 5 Da darti, donna, quanta si conviene? |
| se convene? v. 2 | |
| tuto el v. 5 | 7 tutto 'l |
| summo v. 6 | 8 sommo |
| ti v. 7 | 9 te |
| De ti; s'amanta v. 9 | 11 Di te; s'ammanta |
| dona; manthiene v. 10 | 12 donna; mantiene |
| XI <i>vui; done</i> v. 1 | 20 voi; donne |
| cossa; villana v. 3 | 22 cosa; villana |
| vui v. 4 | 23 voi |
| <i>vui; done</i> v. 5 | 24 voi; donne |
| Fuçiti v. 6 | 138, 1 Fuggite |
| zascauna v. 7 | 2 ciascuna |
| de; monstrate v. 8 | 3 di; mostrate |
| humilitate v. 9 | 4 umilitate |

	<i>O vui che done amate</i> , v. 10	...	102
	Com v. 11	5	Con
	Ché v. 12	6	Ch'
	vol; haver v. 13	7	vuol; aver
106	undese	201, 20	ondese
108	hano	202, 1	hanno
109	como	9	com
XII	<i>de'</i> v. 1	138, 12	dee
	questo è el bon v. 3	14	guasta il buon
	<i>de'</i> v. 4	15	dee
	El; dicto v. 5	16	E 'l; ditto
	cosse; rason v. 6	17	cose; ragion
	dona v. 7	18	donna
	<i>de'</i> v. 8	19	dee
	zà; facto rasonare v. 9	20	già; fatto ragionare
	forse; l' à dito v. 10	21	forse; l' ha detto
XIII	huom salvazo v. 2	140, 31	uom selvaggio
	dona; me v. 3	141, 1	donna; mi
	cason; de mi v. 4	2	cagion; di me
	resposi: - Dona, per l'oltrazo v. 5	3	risposi: donna, per l'oltraggio
	me; zò; me v. 6	4	mi; ciò; mi
	me v. 7	5	mi
	Çitandome; razo v. 8	6	Gittandomi; raggio
117	finisse in dui	204, 1	finisse i dui
XIV	iace; gentil v. 1	143, 16	giace; gentil
	fata cativella v. 2	17	fatta cattivella
	febre v. 3	18	febbre
	Unde io non ho de algun v. 4	19	Ond'io non godo alcun
	fato sum v. 5	20	fatto son
	haver v. 6	21	aver
	ve meraveiati vui da torno v. 7	22	vi meravigliate voi dattorno
	zà; cha 'l zorno v. 8	23	già; che 'l giorno
120	versi tri; li	204, 1	versi; li
123	parte se concorda cum lo primo de la volta, ut <i>valore</i> ; lo secondo e terzo se condorda cum lo secundo e terzo de sopra	205, 3	parte se concorda cum lo secondo e terzo de sopra
XV	Tuto scredito v. 1	144, 10	Tutto sfreddito
	Spetando; clamai v. 3	12	Spettando; chiamai
	Echuo vignendo fori v. 4	13	Ecco venendo fuori

¹⁰² Cfr. nota 101.

El signor che spetai v. 5	14 Il signor, ch' i' spetai
Cum; angosse; cum oculi v. 6	17 Con; angosse; con occulti
dissi; Como v. 7	18 disse; Come
temanza; me zonse v. 8	19 temanza; mi giunse
Çitome v. 9	20 Gittommi
de la v. 10	21 della
aparve un[o]; de v. 11	22 apparve un; di
como; acorto v. 12	23 come; accorto
125 dela qual	205, 13 de lequal
XVI Çascuno; signore v. 1	148, 26 Ciascuno; signore
signore possa v. 2	27 signore poscia
bon quel utel v. 3	28 buon quell'util
vol servir v. 4	29 vuol servire
obedientia; de pietade v. 5	30 obbedienza; di pietate
Fazi vegnir; rezimento v. 6	149, 1 Face venir; reggimento
de gran humilitate v. 7	2 di gloria umilitate
Et v. 8	3 Ed
lo huomo v. 9	4 l'uomo
Svilato vène; zente v. 10	5 Svillato viene; gente
cum effeto v. 11	6 con affetto
soe sagace; paron v. 12	7 sue sagge; paion
XVII zò; poi v. 1	150, 9 ciò; può
verà; che 'l; fie secondo v. 3	11 verrà; che il; sie secondo
apare; reduce v. 4	12 appare; riduce
lo huom v. 5	13 l'uom
se v. 6	14 si
131 stillo	207, 5 stilo
132 predica	15 predicà
San	15 sam
XVIII Cristo v. 1	208, 14 Crhristo
Famosa v. 5	18 Formosa
fir v. 31	209, 16 sir
137 specie	24 spece
140 terminatione	210, 12 terminazione
141 sequente	17 seguente
143 undenario	21 undecimo
XIX ha la mente v. 7	211, 8 halamente
so; tanto v. 21	22 fo; tante
prodigii v. 61	213, 1 prodigi
sancta v. 64	4 santa
tute v. 86	26 tante
col v. 92	32 el
148 intendando	214, 22 Intendendo

- | | | | |
|-------|---------------------------|---------|-----------------------|
| XX | arivar v. 6 | 215, 7 | arrivar |
| | d' Alamagna v. 16 | 215, 17 | dala Magna |
| | ville v. 36 | 216, 8 | vile |
| | honore v. 49 | 21 | onore |
| | vuda v. 70 | 10 | ruda |
| | so v. 71 | 11 | fo |
| | star in v. 89 | 29 | starvi |
| | tuti v. 91 | 31 | tutti |
| 33r | Santo | 218, 9 | Sancto |
| 153 | como | 26 | come |
| XXI | cunflicto v. 5 | 219, 9 | conflicto |
| | cha v. 52 | 220, 27 | che |
| | meio v. 56 | 31 | meco |
| | tuti v. 74 | 221, 16 | tutti |
| | honora v. 94 | 222, 3 | onora |
| | hoste v. 109 | 18 | oste |
| | guidazo v. 112 | 21 | guidaro |
| 158 | È de usanza | 223, 27 | Ed e usanza |
| 160 | e per la | 224, 9 | E la |
| 162 | a le | 18 | alle |
| 164 | padoano | 24 | padouano |
| 37v | bistecii | 225, 1 | Bistecci |
| XXII | Ça sum conducto v. 3 | 15 | Già son condotto |
| | Mi v. 4 | 16 | me |
| 169 | signare | 18 | sigare |
| | tuto | 19 | tutto |
| 170 | composito | 22 | composto |
| | volgar | 25 | volger |
| 174 | bischiza | 226, 15 | bischiça |
| XXIII | lu homo more v. 1 | 22 | l'uomo muore |
| | se manda de cosse v. 2 | 23 | s'emenda di cose |
| | Zonze cum; se vegon v. 4 | 25 | Giunge con; si veggon |
| 175 | monasillabe | 227, 6 | monosillabe |
| 39v | astecii | 17 | astecis |
| XXIV | sun v. 1 | 228, 11 | son |
| | monstro; dimostro v. 2 | 12 | mostro; dimostro |
| 181 | alguni | 18 | alcuni |
| XXV | intellecto gentille v. 2 | 23 | intelletto gentile |
| | respecto stille v. 4 | 25 | rispetto sottile |
| 40v | fano | 229, 1 | fanno |
| XXVI | Gientille intellecto v. 2 | 3 | Gentile intelletto |
| | Pietosa v. 3 | 4 | piatosa |
| | Setille respecto v. 4 | 5 | Sottile rispetto |

- | | | |
|----------------------------------|---------|---------------------------------|
| XXVII el v. 1 | 229, 12 | il |
| Cossa v. 2 | 13 | cosa |
| 185 verbi gratia <i>Catarina</i> | ... | ¹⁰³ |
| 41v idest | 230, 12 | et |
| 189 intellecto | 22 | intelletto |
| XXIX lasso; l'ochio v. 2 | 173, 2 | lascio; l'occhio |
| Zova v. 3 | 3 | giova |
| fano; mi v. 4 | 4 | fanno; me |
| GAbar; sum v. 5 | 5 | GAbbar; son |
| talore e digo v. 6 | 6 | talor, e digo |
| que v. 7 | 7 | che |
| penso mi v. 8 | 8 | mi penso |
| TOcar non voio v. 9 | 9 | TOccar non voglio |
| Vegomi v. 11 | 11 | veggiomi |
| rethe; me n'acorsi v. 12 | 12 | rete; me n'accorsi |
| havrà v. 13 | 13 | avrà |
| se pò v. 14 | 14 | si può |
| 197 dela | 231, 19 | della |
| 196 scilicet | 15 | . s . |
| scilicet | 16 | . s . |
| scilicet | 18 | . s . |
| 197 scilicet | 20 | . s . |
| scilicet | 22 | . s . |
| scilicet | 24 | . s . |
| scilicet | 25 | . s . |
| 43r idest <i>linguarum</i> | 232, 6 | . s. <i>Linguarum</i> |
| 43v <i>Conseglio</i> | 14 | <i>Consiglio</i> |
| 203 ritmo | 233, 1 | ritmo |
| 204 zagun | 6 | fagun |
| 205 como | 11 | come |
| 208 presente | 23 | presenti |
| versi le consonantie de' | 35 | versi le consonantie se intende |
| dui fini ne li primi fi po- | | |
| ste. Consonantie se intende | | |
| 212 sceno | 234, 14 | senno |
| ella | 15 | ello |
| 214 scilicet | 19 | . s . |
| 215 freno | 20 | fieno |
| 221 schice, stice, tortice | 235, 12 | schice. tortice |
| 226 dite | 236, 1 | dicte |
| etiandio | 2 | etiandio |

¹⁰³ Cfr. nota 101.

228	consimile	8	consimele
229	tra	14	fra
XXX	ella v. 2	18	ello
	fructo v. 3	19	frutto
	moglie v. 7	23	noglie
47r	dictionibus diversis concordat	(1a glossa)	dictionibus concordat
XXXI	sboro v. 6	237, 21	... ¹⁰⁴
	Ove v. 7	22	Due
	Farò v. 14	238, 3	Fara
233	dela	4	della
234	scilicet	10	. s .
237	santi	24	fanti
	<i>ebre</i>	25	e breve
238	I	239, 1	Y
239	reginam	7	regnum
	qua	7	q
49r	Francisci Baratelle Laurei	16.	F. Baratelle. L.
	compendis	16	Compendii
XXXIII	facio v. 2	20	faccio
	chi se sia v. 5	23	chi che sia
	sboro v. 11	240, 3	... ¹⁰⁵
49v	Francisci Baratelle Laurei	9	.F.B.L.

¹⁰⁴ Cfr. nota 101.

¹⁰⁵ Cfr. nota 101.

Giuseppe Lo Castro

Incipit e preliminari alla lettura nel romanzo italiano del Settecento

1. Il romanzo settecentesco propone una complessa strategia di avviamento alla lettura. Esso presenta al suo margine una serie di informazioni preliminari fortemente codificate e ripetitive che costituiscono una canonica introduzione alla vicenda narrata. Primo di questi elementi è la ridondanza del titolo, la cui struttura articolata suggerisce più livelli di specificazione. Vi è la formulazione sintetica e suggestiva, quasi sempre riferita a un personaggio-protagonista: «La filosofessa italiana», «La donna che non si trova», «La giuocatrice di lotto», «La bella pellegrina», ecc.¹ Segue un sottotitolo che indica il genere: in Chiari è «Memorie», «Avventure», «Memorie e avventure», ma compaiono anche «Storia», «Viaggj», «Memorie critiche», e persino un «Aneddotti» (nel Piazza c'è maggior varietà le diciture «Memorie», «Avventure», «Vita e avventure», «Avvenimenti», «storia» o «storiella» presentano una frequente aggiunta di aggettivi: «funeste», «piacevole», «galante», «piacevoli e istruttive», «interessanti e affettuosi», «militare e amorosa»). Alla definizione di genere si accompa-

¹ In Chiari su una produzione di una ventina di romanzi certi (allo stato delle ricerche, L. Clerici, *Il romanzo italiano del Settecento: il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997, ne elenca ventitré, ma manca tuttora una verifica attendibile), fanno eccezione *L'amore senza fortuna*, *L'isole della fortuna* (ma il sottotitolo chiarisce), *Il serraglio* e, molto parzialmente, *Le due gemelle*. Anche per Antonio Piazza, accanto a 23 titoli che indicano un personaggio, compaiono solo: *I deliri dell'anime amanti*, *L'amor tra l'armi e Il vero amore* (ma i sottotitoli chiariscono che si tratta di storie con due protagonisti), mentre *La burrasca e Il teatro* segnalano nel sottotitolo un unico protagonista.

gna poi sovente un'ulteriore specificazione del personaggio di cui viene indicato il nome, spesso la nazionalità straniera o esotica, e uno 'stato civile', talvolta di una nobiltà favolosa o smarrita («Principessa cinese», «Marchesa N. N.»), più spesso generico («Madama», «Misi», ecc.) o particolare («solitario senza nome», «figlia naturale»). La prima pagina è inoltre preceduta da un'illustrazione accompagnata da una didascalia con due versi, intonata all'opera (nel *Poeta* ad esempio si legge una generica garanzia di piacevolezza dell'intrigo: «Sdegni, amori, Follie, fughe, rovine,/ Sian sul principio ad affrettarne il fine»; nell'*Uomo d'un altro mondo* è un personaggio in abiti esotici, che rappresenta il «chinese o russo» specificato nel sottotitolo, posto dinanzi a un grande mappamondo, intento a cercare con una lente d'ingrandimento, mentre la didascalia dice: «Nel gran Mondo vecchio, e nuovo/ Più che cerco, io non mi trovo»).

La strategia paratestuale è poi completata dalla presenza abituale della nota dello «Stampatore a chi legge».² Si tratta di una breve premessa, una pagina di piccolo formato o poco più, in cui l'editore propaga al pubblico il nuovo romanzo. Gli argomenti sono sempre gli stessi: una sottolineatura dell'interesse del libro a partire dalla novità del titolo e dell'argomento, l'accento all'autore che già il pubblico ha gradito (quando si tratta del Chiari), la rivendicazione della comprensione di dilettevole e istruttivo, la garanzia che l'opera risponde a verità pur narrando situazioni ai limiti del credibile. In particolare lo stampatore qualche volta specifica le ragioni di utilità del romanzo,

² In qualche caso compare anche una dedica, come nella *Filosofessa italiana*, in cui l'editore Pasinelli si rivolge a un personaggio d'estrazione borghese, Antonio Vanaxel, «Avvogador di comun», da cui si aspetta benevolenza e protezione, ma forse anche appoggio economico. Nella *Zingana* la dedica è per la N. D. Vendramina Vanaxel Castelli, definita «ancora fanciulla», forse eletta a prototipo della giovane lettrice, cui l'editore affida un'opera che «è confacevole all'età sua; perocché capace di darle dell'onesto trattenimento, è confacevole nulla meno al suo grado; perché capace colle massime sue d'ispirarle de' sentimenti proporzionati alla sua educazione, è confacevole per ultimo al suo genio medesimo [...]». Altrove il Chiari stesso si rivolge agli amici (*La bella pellegrina*, *La viaggiatrice*) e in un caso si appella alle «Nobilissime, e rispettabilissime Dame di Brescia» (*La viniziana di spirito*), puntando su una *captatio benevolentiae* del pubblico potenziale cui si rivolge dopo il ritiro a Brescia nel 1762. Nei romanzi del Piazza la dedica è ancora più frequente e presenta il paradossale carattere di contestare l'abitudine ipocrita di questi omaggi (nel *Teatro* è citato il proverbio «bugiardo quanto una dedica»), mentre si rivendica la sincerità e l'umiltà del proprio dono.

sentendosi in dovere di difendere la funzione sociale del proprio prodotto; ne derivano alcune riflessioni di una educazione moderna che si fonda sui libri e sulla verità «per tenere in pregio la misera umanità, per promuovere i diritti della ragione, e per addomesticare la virtù, levandole di dosso la rigidità, e lo squallore della impostura» (*La donna che non si trova*). In qualche caso l'editore, in particolare il Pasi-nelli, importante figura di ispiratore e propagandista del nuovo genere letterario,³ si permette delle autentiche prefazioni, che costituiscono lo spazio per la formulazione di una poetica del genere popolare: «La buona Morale più facilmente s'impara studiandosi per passatempo; e quando ci siano de' libri, che insegnando dilettono, ognuno, che sa leggere, riformar può i costumi suoi, e perfezionare il suo spirito da sé medesimo» (*La ballerina onorata*). Con ciò si rivendica la grande novità di un genere che garantiva la libertà ludica di sovvertire il canone classicistico del faticoso insegnamento dottrinario e mnemonico, e permetteva un'autonoma e individuale ricerca di moralità, acquisita con l'uso della ragione (i romanzi sono opere che insegnano «alla Gioventù specialmente ad essere un po' più ragionevole»)⁴.

Tutta questa serie di notazioni preliminari alla lettura, hanno nel complesso la funzione di sollevare curiosità e attrarre il lettore. Da una parte si tratta di meccanismi quasi pubblicitari volti a favorire il consumo del nuovo prodotto editoriale, dall'altra instaurano una strategia di approccio all'opera che ne condiziona la lettura. Il lettore, avvisato e prevenuto sulla piacevolezza ma anche sull'utilità del romanzo, è garantito nel proprio passatempo, protetto probabilmente dalle accuse comuni di immoralità del genere basso. Dalla parte della narrazione la nota dell'editore, un antenato del moderno quarto di copertina, fornisce talvolta alcuni spunti riassuntivi che riguardano la presenza di riflessioni e di intrigo avventuroso nel romanzo.

³ Su questo pioniere dell'editoria popolare a basso costo mancano notizie e studi: M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Angeli, 1989, fornisce poche notizie; C.A. Madrignani, *All'origine del romanzo in Italia. Il «celebre» abate Chiari*, Napoli, Liguori, 2000, ne ha per primo segnalato l'importanza, individuando anche un suo originalissimo e arguto elogio del romanzo (pp. 213-216, ma cfr. anche i numerosi riferimenti *ad indicem*).

⁴ Già P.D. Huet nel suo celebre *Traité des origines du roman* (si veda l'edizione italiana a cura di R. Romagnoli e Y. Hersant, Torino, Einaudi, 1977) definiva i romanzi come dei «précepteurs muets» che istituivano di fatto un metodo educativo nuovo e persuasivo.

Al termine di questi preliminari, infine il romanzo comincia con l'articolo (capitolo) primo che tuttavia ha un carattere ambiguo, da una parte esso funziona prevalentemente da prefazione, dall'altra l'autore si premura subito di delegare la propria voce a un personaggio che narra la propria vita avventurosa. Da questo punto di vista il romanzo ai suoi albori presenta alcune caratteristiche peculiari che lo distinguono dalla tradizione successiva. Il romanzo moderno si è codificato nel XIX secolo presentando una peculiare retorica della messa in moto della narrazione: secondo il modulo che a partire da una certa epoca si è fissato, l'*incipit* deve fornire alcune informazioni essenziali che rispondano alle domande fondamentali necessarie al lettore per orientarsi nell'opera. E cioè: chi? dove? e quando? La presenza di tali parametri di orientamento e contestualizzazione del discorso narrativo può essere più o meno ritardata e sottoposta all'indugio della narrazione o a calcolati effetti di suspense, ma in ogni caso il romanzo si costruisce tenendo conto della necessità di queste coordinate.⁵

Al contrario il romanzo settecentesco italiano non risponde a una simile regola. Piuttosto la complessa macchina degli esordi, che pure usa con parsimonia formule innovative, è sottomessa ad altri vincoli retorici. Ciò che importa principalmente nell'*incipit* di un romanzo settecentesco non sono tanto l'illustrazione di uno spazio e di un tempo definiti in cui il lettore possa collocare la vicenda, perché questi, anche quando sono nominati, mantengono caratteri generici.⁶ D'al-

⁵ Per uno studio degli *incipit* narrativi la bibliografia, tutta piuttosto recente, riguarda solo il romanzo otto-novecentesco. Segnalo comunque gli studi più importanti: F. Kermode, *Il senso di un inizio*, tr. it., Milano, Rizzoli, 1972; C. Duchet, *Pour une sociocritique, ou variation sur un «incipit»*, «Littérature» (1), 1971, pp. 5-14 e *Idéologie del mise en texte*, «La Pensée» (215), 1980, pp. 9-108; *Il linguaggio degli inizi*, a cura di G.P. Caprettini e R. Eugeni, Il segnalibro, Torino, 1988; A. Del Lungo, *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'incipit romanzesco*, Padova, Unipress, 1997; G. Lo Castro, *L'inizio e le sue trame*, in *Domande alla letteratura. Ricerche sul moderno*, a cura di N. Merola, Vibo Valentia, Monteleone, 1997, pp. 159-178. Spunti molto importanti dal punto di vista delle strategie d'autore e degli effetti di lettura sono in L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les «incipit»*, Genève, Skira, 1969 e nell'ultima incompiuta «lezione americana» di I. Calvino, *Cominciare e finire*, in *Saggi*, II, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 734-753. Per una bibliografia completa rinvio alla mia tesi di dottorato, *Qui comincia l'avventura. Ricerche sull'inizio nel romanzo italiano moderno*, 1995.

⁶ Fanno parzialmente eccezione alcune narrazioni che si pongono sul terreno della storia, così *L'amor tra l'armi* di Piazza e per certi versi la traduzione-rifacimento delle *Memorie del barone di Trenck*.

tronde uno dei problemi del 'realismo' settecentesco è dato proprio dalla rapidità avventurosa dei movimenti spaziali del romanzo, che non consente di ambientare con precisione gli eventi, anche quando la descrizione geografica è ridondante e informativa. In effetti il lettore è più interessato ai costumi e alle credenze, che al paesaggio, agli oggetti, e al territorio. Conta di più cioè l'informazione didattica sui caratteri generali che l'effettiva descrizione di luoghi.⁷

Il tratto portante dell'*incipit* di questi romanzi consiste invece nell'assunzione di una voce differenziata dall'autore, quella del personaggio narrante che si presenta, annuncia la propria decisione di scrivere il racconto, difende il proprio diritto a farlo e l'utilità esemplare della sua storia. Quindi procede al proprio ritratto, più preciso nel carattere che nel fisico, e solo dopo introduce la narrazione partendo dalla nascita, dai genitori, e dal proprio status di personaggio alle soglie della condizione adulta.

2. «Del titolo, dell'Autore, e dell'argomento di queste curiose Memorie non si cerchi quì a prima vista, e non si aspetti ragione da chi le scrive, poiché darla io non posso con quella verità, che vorrei, e darla non voglio, come far si potrebbe con qualche impostura».

L'inizio dell'«Articolo primo» dell'*Uomo d'un altro mondo* esemplifica alcune costanti dell'accesso alla lettura nel romanzo italiano del Settecento. L'indicazione di «titolo», «Autore» ed «argomento» pone le informazioni essenziali che ad apertura di romanzo il lettore settecentesco richiede ed è abituato a ricevere. È tratto tipico del romanzo chiariano quello di cominciare illustrando in modo disteso ed

⁷ Una dimensione spaziale accessoria e sommaria è tratto costitutivo del romanzo settecentesco in Europa (cfr. lo studio dettagliato di H. Lafon, *Les décor, et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century» (297), 1992, e il volume collettivo, *Scene, itinerari, dimore. Lo spazio nella narrativa del '700*, a cura di L. Innocenti, Roma, Bulzoni, 1995). Si tenga presente che Chiari si era cimentato anche nella traduzione dell'opera di divulgazione geografica dell'inglese Pat Gordon, la *Grammatica geografica ovvero analisi esatta e brieve dell'intero corpo della geografia moderna* (Venezia, Paoletti, 1752). Per lo spazio nei romanzi di Chiari si può vedere K. Zabolicki, *La geografia nei romanzi dell'abate Pietro Chiari*, in AA.VV., *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Palermo, Manfredi, 1978, pp. 582 ss.

esplicito il significato del titolo.⁸ Generalmente l'intestazione ha la funzione retorica di destare curiosità e attrattiva senza per questo dover specificare il contenuto del libro. È Chiari stesso a rivendicare la scelta, insieme estetica e mercantile, di titoli ammiccanti, proprio nella prima frase di un altro romanzo, *La donna che non si trova*: «Un bel titolo fà non di rado la fortuna d'un libro, siccome far suole di certe fabbriche irregolari, ed incomode un bizzarro prospetto, che solo basta ad invogliare il passeggero di vederle al di dentro, o parlarne lo fà con una favorevole prevenzione, senza averle vedute giammai». D'altronde il romanzo settecentesco utilizza una rudimentale ricerca di effetti e di curiosità, che deve tuttavia costantemente segnalare al lettore, per condurlo con mano in un universo narrativo agevole e sicuro. Dunque, ogni qualvolta il titolo presenti un carattere singolare (il che è pressoché la norma) l'autore si premura di una giustificazione. Per la *Donna che non si trova*, anzi, l'urgenza di manifestare il titolo è già oggetto di una preventiva rassicurazione dello stampatore nell'abituale premessa: «Del titolo ch'ella si dà, non sia imbarazzato nissuno, perocché sul bel principio di queste Memorie lo troverà spiegato abbastanza». È questo anche un segnale della sostanziale affinità tra autore ed editore per un genere che si propone sin dalla propria origine come il prodotto di una logica di mercato e consumo. Da questo punto di vista le rassicurazioni dello stampatore a chi legge trovano sovente eco nell'avvio prefatorio del primo «articolo» di questi romanzi settecenteschi.

Il titolo accattivante assume spesso il sapore di una novità paradossale, così è evidente e rivendicato nella *Ballerina onorata*: «Il solo titolo, che metto in fronte a queste Memorie, a quanti parerà un paradosso! *La Ballerina Onorata* è la combinazione di due parole, che alle orecchie mal accostumate del Mondo ha molto del ridicolo, e dello

⁸ Sui romanzi dell'abate Chiari, oltre al volume fondamentale di C.A. Madrignani e al libro di L. Clerici, entrambi corredati da una bibliografia aggiornata, si vedano almeno i contributi del volume *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986 e i saggi di E. Guagnini, *Viaggi e romanzi. Note settecentesche*, Modena, Mucchi, 1994. Per ogni ricerca sulle edizioni e le opere settecentesche è tuttora indispensabile partire dal documentato ma non sempre corretto G.B. Marchesi, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi italiani del Settecento, coll'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903 (ora in anastatica Manziana, Vecchiarelli, 1991).

stravagante. La massima non può essere né più ingiusta, né più irragionevole. Siccome l'onestà, e la virtù albergar può in ogni cuore, così può ella tra l'ombre risplendere d'ogni più screditato mestiere». Il lettore è avvisato: d'un sol colpo il titolo paradossale è occasione di una riflessione che contrasta il senso comune e di un invito a verificarla nell'originalità del personaggio e dunque del romanzo. In modo meno esplicito un titolo come *La fantasima* è motivo di una smentita iniziale («non prendo ad iscrivere che di persone viventi»), che tuttavia tiene desta la curiosità del pubblico popolare con l'annuncio delle vicende di una donna «condannata [...] a farsi credere comunemente già morta». Il paradosso della ballerina onorata, o del fantasma vivente, come quello della zingara o di altre figure 'straniere' indica del resto la condizione di irregolarità in cui si pone il protagonista. Una condizione in realtà privilegiata per mostrare delle prospettive contraddittorie sul mondo e suggerire delle riflessioni inconsuete. Persino *Il poeta* che potrebbe sembrare un personaggio elevato ci tiene a mostrarsi diverso rispetto a uno status in discredito: «Le cose tutte sono pregievoli, finché son rare. La molteplicità de' Poeti gli ha fatti scemare di pregio; e l'abuso de' poeti cattivi ha per modo avvilito il credito di tutti gli altri, che se non vengono trattati da pazzi, passano almeno comunemente per impostori, e bugiardi».

Se l'inizio nei romanzi del Chiari ha tra le sue funzioni quella di chiarire il titolo, proprio l'attacco già citato dell'*Uomo d'un altro mondo* fa mostra di essere una parziale eccezione: rivendicando l'impossibilità di esaudire le informazioni attese dal lettore, il romanzo ne dilazona il chiarimento con un effetto di *suspense* e di curiosità; al tempo stesso ne fornisce comunque una parziale spiegazione, ponendo narratore-protagonista e lettore allo stesso livello di conoscenza. La curiosità destata dal titolo è rimasta viva, poiché al contempo il lettore è rassicurato che il titolo corrisponde a un'origine oscura del personaggio. Inoltre la spiegazione incompleta è utilizzata come segnale forte di rivendicazione di un altro principio-guida della narrazione settecentesca, anch'esso oggetto di sottolineatura negli *incipit*: la dichiarazione di verità, di cui diremo meglio più avanti.

La spiegazione del titolo, oltre ad avere il carattere pratico di accompagnare ed aiutare passo dopo passo il lettore a familiarizzarsi con

l'opera, senza che vi siano lati oscuri, fornisce in verità più di un'anticipazione preliminare sul carattere del romanzo e sul significato complessivo delle vicende che si sottopongono al pubblico. È come se l'autore rovesciasse fin dall'inizio l'obbligo per il lettore di attribuire un senso generale al romanzo: questo si presenta già con la rivendicazione di un senso e una utilità di cui il racconto sarà illustrazione. Inoltre l'aspetto didascalico di questa precisazione funziona altrettanto bene da difesa preventiva che giustifica, quando la dedica e la nota dello stampatore non bastino, le ragioni in base alle quali la narrazione si propone per la sua utilità morale, al di là o grazie alla presenza di situazioni-limite e contraddittorie. Il lettore è avvisato: il romanzo è una lettura sana, e la storia avrà del resto una felice conclusione. Chi narra infatti dichiara sempre di essere giunto ad uno status di equilibrio dopo una vita di peripezie ed avventure. La storia che viene proposta non è la vicenda compiuta d'una vita; piuttosto si limita al percorso di formazione dalla prima età della ragione fino a una condizione di maturità acquisita con l'esperienza.⁹

La spiegazione del titolo confina con la presentazione e giustificazione dell'autore. Il romanzo settecentesco non è biografia di un personaggio illustre, la sua coraggiosa e fortunata novità consiste nell'aver abbassato il protagonista al livello dei suoi lettori. Anzi, assai spesso lo pseudo-autore mostra di potersi permettere il lusso di narrare di sé perché è stato anch'esso lettore assiduo di romanzi, come specifica l'articolo primo della *Francese in Italia* (ma compaiono anche altrove formule del tipo «io so d'aver letto assai», *La ballerina onorata*). La conquista di una saggezza pratica e di comportamento non è prerogativa del resto di donne o personaggi comunque eccezionali. Il romanzo settecentesco rifugge anche dall'individuazione di un eroe; piuttosto il protagonista ha il carattere dell'uomo normale, con una buona dose di vizi e virtù.¹⁰ Persino nelle *Memorie del barone di*

⁹ Diverso sarebbe il caso dei *Viaggi di Enrico Wanton* e delle stesse chiariane *Memorie del barone di Trenck* (che tuttavia si riferiscono alla vita reale di un personaggio storico).

¹⁰ Il protagonista delle *Memorie del barone di Trenck* può addirittura presentarsi in questi termini: «Sarei stato senza dubbio meno esposto a capricci della fortuna, se la natura non m'avesse fatto nascere così caldo, impetuoso, colerico, intollerante de' menomi oltraggi, sprezzatore de' rischi, non curante la vita medesima, geloso all'estremo dell'onor mio, ed avido per modo di gloria, che io non credevo di vivere, quando vivevo unicamente a me stesso».

Trenck, tra le prime opere narrative del Chiari, che ha per protagonista una famosa figura delle vicende militari del tempo, il narratore avverte di rinunciare a fare delle proprie memorie un'autobiografia celebrativa: «La vanità mia non mi acceca a segno, che io mi metta a scrivere queste Memorie della mia vita, per mettermi da me stesso nel numero degli uomini grandi». Le vicende dei romanzi chiariani, e del Settecento italiano in genere, devono servire a mostrare gli errori perché si possa insegnare a non ripeterli. Ciò che il protagonista rivendica come elemento di auto-assoluzione è semmai l'aver avuto sempre un animo disposto alla virtù. E la virtù non è un dato innato, ma qualcosa che si acquisisce con l'esperienza, imparando ad usare la ragione. Già nelle prime righe si pone il problema di una morale laica (da questo punto di vista non fanno eccezione Seriman e Piazza), che si costruisce rivendicando la necessità di utilizzare la ragione più che la norma per risolvere circostanze sfavorevoli della vita. Il romanzo è alla sua origine resoconto di disavventure e imprevisti che solo nel lieto fine possono assumere il dato di una maturazione e saggezza del personaggio. Certo le «memorie» non presentano personaggi negativi che subiscono una conversione, ma la loro giovanile inesperienza del mondo è messa a dura prova per conseguire l'ideale di una saggezza pratica e di una filosofia quotidiana. Il romanzo settecentesco propone sin dai propri *incipit* una pedagogia chiara e razionalista: sottrarre a una pericolosa e protettiva ignoranza i giovani lettori. A loro sono consegnate non storie morali edificanti ma confessioni sincere, e una dimensione pratica e 'vera' di situazioni di vita in cui esercitare la ragionevolezza.

Tra le prerogative di tale poetica che intende educare ed illuminare attraverso la narrativa compare dunque se non una difesa del romanzo¹¹ una difesa della lettrice: «Le donne leggono assai, dacché si sono

¹¹ È nota la difficoltà per qualsiasi intellettuale settecentesco di difendere il romanzo, genere che, specie in Italia, godeva prima ancora che di un ostracismo moralistico, di un disprezzo classicistico. Cfr. C.A. Madrignani, *All'origine del romanzo in Italia* cit., pp. 23-36 e 97-105, che discute anche le pagine filo-narrative dell'editore Pasinelli nella premessa alla traduzione dal supposto e inesistente Prévost dell'*Uomo o sia Memorie, ed avventure del co. di Senneval* (pp. 213-216). Un quadro più generale del dibattito intorno al nuovo genere letterario in Francia è nel fondamentale G. May, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Etude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven-Paris, Yale University Press-Puf, 1963. Nella lettera agli amici che precede *La viaggiatrice* (1760) di Chiari l'attività di romanziere pare sempre rivendicata con le esigenze materiali

poste a scriver le donne. Tempo già fu, che l'ignoranza era un pregio del nostro sesso; perocché falsamente supposevasi da' nostri maggiori, che da lei dipendesse in gran parte la nostra onestà». È l'incipit della *Francese in Italia*, in cui Chiari, attraverso la sua protagonista francese, sceglie la strategia di ammiccare al proprio pubblico, rivendicando ai romanzi scritti da donne la funzione educativa principe di aver creato un genere per la lettura femminile. Poco importa che le autrici di romanzi siano dei dichiarati prestanome del Chiari, certamente vale l'assunto che onestà e virtù non si coltivano con l'ignoranza: «una donna, che nulla sappia del mondo, per non averlo studiato su' libri, come può prevederne i pericoli, ed evitarne gl'inganni?». Dunque c'è un vero e proprio elogio del libro popolare come genere basso che ha permesso l'accesso alla lettura, cioè all'istruzione, a un nuovo pubblico, forse inadeguato alla letteratura colta. In conclusione la finzione di un autore-donna risulta funzionale, oltre ad effetti di proiezione del pubblico femminile, alla proposta allettante di offrire scritture meno autorevoli e per questo più accessibili: «Finché scrivevano gli uomini soli, noi guardavamo l'opere loro come superiori al nostro talento, e ci vergognavamo di perdere il tempo nostro in cose, di cui non ci credevamo capaci».

Un narratore, che è anche lettore, un protagonista, che narra vicende della propria gioventù, una figura umanamente soggetta agli errori della vita: caratteristica centrale di questo nuovo genere narrativo è l'adeguamento del personaggio al piano sociale e alla condizione esistenziale del lettore. La distanza che pure viene mantenuta non è di natura sociale o intellettuale, anzi il presunto scrittore di memorie è nella condizione di dover giustificare la propria capacità di scriverle. La sola distanza che viene proposta è di natura generazionale: lo pseudo-autore è, al contempo, uno scrittore, un lettore, ma anche un adulto che si rivolge ai giovani. La condizione privilegiata è di chi scrive per lettrici giovanissime a cui bisogna insegnare quelle «masse di buona filosofia», o saggezza pratica, con cui si apprende a cavarsela nel mondo, rivendicando un'onestà e una virtù realisticamente

dello scrittore e i gusti non condannabili del pubblico: «La mia inclinazione ai Romanzi deriva dall'utilità che ci trovo, in un secolo in cui si vuol divertirsi leggendo con poca spesa, ed imparare divertendosi con poca fatica».

e razionalmente perseguite. Ecco perché nel primo romanzo italiano scritto da Chiari, *La filosofessa italiana* (1753), la donna-scrittrice si propone di raccontare la propria vita come insegnamento alla figlia. Quasi che un rapporto educativo madre-figlia sia il modello su cui si regge la relazione autrice-lettrice.

Queste narratrici, ballerine, cantatrici, giocatrici, commedianti, zingane, pellegrine, fantasime si presentano in verità come autentiche precettrici, a dispetto di una loro condizione irregolare: il paradosso di una dignità morale difesa in condizioni estreme è garanzia di una maggiore e sofferta esperienza di vita, necessaria per ammaestrare. Tali precettrici non si propongono di insegnare norme di comportamento, ma attraverso l'esempio della loro avventurosa storia si fanno maestre di vita e fautrici di saggezza pratica e di buon uso della ragione. La vita che queste pseudomemorialiste si accingono a narrare risponde tuttavia, lo vedremo, ad un'altra evidente necessità: le protagoniste dei romanzi, donne che spesso hanno tratti caratteriali normali, paragonabili alle loro lettrici, non vivono tuttavia vicende quotidiane; esse sono interessanti e straordinarie, perché l'esistenza le ha poste di fronte a situazioni quasi incredibili, o perché il loro mestiere o la condizione di straniera (zingare, francesi, inglesi, cinesi, portoghesi, ecc.) le rende marginali e interessanti. La duplice natura che le contraddistingue, a un tempo vicine e stravaganti, è uno dei segreti del loro successo popolare.

3. Spesso per giustificare il titolo o per introdurre l'argomento delle vicende del protagonista il romanzo è aperto da una massima o una riflessione. In fondo si tratta di un meccanismo particolarmente congeniale ad un genere letterario che fin dagli esordi si propone di spezzare la distanza intellettuale tra autore e pubblico. L'autore rinuncia alla propria voce di scrittore colto a beneficio di una 'maschera' più bassa costituita dal personaggio-narratore, 'autore' delle pseudomemorie; contemporaneamente il tono del racconto è subito inserito nei binari di una conversazione piacevole ed istruttiva. La riflessione è del resto uno degli ingredienti portanti di questo genere di intrattenimento popolare, continuamente frammista a una narrazione essenziale di eventi avventurosi. Cominciare con una riflessione è in effetti il modello più

frequente cui ricorre anche Seriman nel suo *Viaggi di Enrico Wanton* (1749) e l'allievo di Chiari Antonio Piazza in numerosi romanzi.¹²

Ad un avvio di romanzo costituito da una massima o da una spiegazione del titolo e del personaggio fa seguito la rivendicazione di verità e stravaganza delle storie raccontate. I due termini formano un binomio talmente obbligato da comparire spesso nella doppia veste di annuncio dell'editore nella nota prefatoria e di rivendicazione del narratore nel primo articolo. L'editore può puntare senz'altro sulla novità del soggetto, e cioè del personaggio, sottolineando di conseguenza la sua originalità. Ad esempio per *La Zingana*, Pasinelli scrive: «Il titolo suo promette della novità; e posso assicurar chi lo legge, che non si troverà defraudato nella sua aspettazione»; e a proposito degli avvenimenti garantisce che possono «colla novità loro, e colla loro stravaganza interessare e sorprendere». Per secondare i gusti del pubblico il romanzo popolare settecentesco deve sottostare alle regole del consumo, proporsi continuamente come originale, aggiornarsi adeguandosi alle mode. E tuttavia si permette il paradosso di proclamare che nonostante la «novità, che tanto piace al gusto presente [...] non è sempre buono quello ch'è nuovo» (*La zingana*), dichiarando dunque la congiunzione di originalità e bontà del proprio prodotto.

I romanzi hanno poi bisogno di rendersi appetibili garantendo in apertura i propri lettori che saranno sedotti da una storia avventurosa e piacevole. Ciò è reso possibile solo dalla garanzia di stravaganza e inusualità degli accadimenti; in particolare quando il personaggio 'strano' non suggerisca di per sé la particolarità della vicenda, la narratrice è tenuta ad una dichiarazione preventiva: «La mia vita è un intreccio continuo di stravaganze, le quali se non fossero accadute a me, parrebbero a me stessa incredibili» (*La filosofessa italiana*). È la regola dell'avventuroso che deve ricorrere a circostanze sempre imprevedibili, accattivanti e romanzesche, sfiorando i confini del propagandato verosimile per mantenere la sua attrattiva.

¹² Una eccezione significativa è costituita da *Eugenia ovvero il momento fatale*, romanzo breve, che propone un avvio senza premesse o mediazioni riflessive: «Nella primavera dell'anno 1752 il barone di C..., faceva, per suo piacere, il giro d'Europa. Era egli italiano, in età d'anni cinquanta [...]» (cfr. l'edizione moderna, A. Piazza, *Amor tra l'armi - Eugenia ossia il momento fatale*, a cura di E. Villa, Genova, La Quercia, 1980).

Al contempo, fuori dalle possibili mistificazioni la verità del racconto allude al carattere tutto settecentesco in cui il verosimile non si dà come creazione di situazioni e ambienti coerentemente descritti e rappresentati. Piuttosto la verità proclamata dal narratore a premessa delle sue memorie allude all'obiettività del racconto, a un verosimile che si dà come costruzione psicologica in chiaroscuro del personaggio. Non siamo certamente in presenza di psicologie complesse, ma quello che viene rivendicato ad inizio di romanzo è l'aver a che fare con personaggi non univoci. Una delle dichiarazioni più comuni nelle lunghe premesse del primo articolo di questi romanzi è dunque la professione di sincerità del narratore che, equiparandosi quasi ad uno storico di se stesso, dichiara preventivamente di non trascurare l'autocritica e la messa in piazza dei propri errori. La formulazione più esplicita è nel *Poeta*: «La verità è la prima massima, che mi sono messa in capo mettendomi ad iscrivere queste memorie della mia vita, e la verità ha da essere la scorta mia, quando anche mi facesse ella pochissimo onore, Egli è un Poeta, che scrive; ma non iscrive qui da poeta, come professa aver fatto iscrivendo per gli altri. Scrivo da storico dispassionato, e fedele». L'assunzione di un principio di obiettività deve consentire al memorialista, mantenendo l'illusione del reale racconto autobiografico, di attribuire al lettore una funzione di giudice. Con ciò viene prefigurata una forma di ricezione partecipe e 'critica', sebbene costantemente guidata dalle autogiustificazioni del personaggio. Alla verità professata dai narratori appare infatti contrapposta la menzogna di eventuali detrattori: «Ingiusto ingiustissimo meco senza dubbio sarebbe chiunque pospor volesse le verità mie più patenti alle altrui più patenti imposture» (*La fantasima*).¹³

Il dogma della sincerità è del resto tale che il narratore in più casi deve appellarsi alla clemenza del lettore: «Ecco l'unica grazia che io domando da' miei leggitori; cioè d'essere nelle leggierezze mie compatita» (*La filosofessa italiana*). I ruoli possono dunque invertirsi: la narratrice maestra di vita può ripercorrere la propria esistenza appel-

¹³ Si tenga presente che la sincerità della voce narrante è una delle illusioni di verosimiglianza della messa in scena autobiografica di questi romanzi settecenteschi che si propongono in veste di memorie, come è ben sottolineato dalla ricerca di M.Th. Hipp, *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976.

landosi al consenso del lettore ogniqualvolta la storia la ponga nella condizione di assumere delle decisioni. Le circostanze non sempre favorevoli di queste esistenze sottoposte al pericolo e all'avventura richiedono buon senso e ragionevolezza, ma anche la non prevenzione e la tolleranza del lettore-giudice. La morale che il romanzo intende affermare è proprio una pedagogia che, fondandosi sull'esperienza, deve ammettere gli errori: « Per esser soggetti ad errare, basta esser uomini; né pretendo io già di non aver mai fallato; ma mi basterebbe aver tratto da' falli miei il gran profitto di detestarli, e di non fallare mai più» (*La filosofessa italiana*).

All'immane proclama di verità, inteso quindi come valore, sfugge in parte *La zingana*, che rivendica in modo originale di avere edulcorato il proprio personaggio: «mi presenterò a chi mi guarda nel mio aspetto migliore, e sciocca sarei se far volessi altrimenti. L'arte imitatrice della natura, se perfezionarla non può, non deve almeno guastarla. Trattandosi di piacere, io devo colorire al possibile i miei difetti, non esagerarli più del dovere, per avere la bella gloria d'esser sincera. Che importa a chi legge di supporre anche finte a capriccio le cose, che scrivo di me medesima, quando può dire, come colui: tu m'inganni, ma ciò non ostante mi piaci». È una morale edonistica che può comparire in un romanzo assai particolare, suggerita dal desiderio di compiacere il pubblico in cerca di svaghi, e che sembra mettere in secondo piano la funzione istruttiva del romanzo. *La zingana* era del resto personaggio troppo in discredito, per proporsi a modello di 'donna d'onore' e lo stesso Chiari si trova costretto a difendere il singolo dalla nazione e a ricordare in premessa la storia più remota e nobile degli zingari.

4. Poste le condizioni preliminari della voce che narra e orientato il lettore nel seguire e giudicare i fatti del racconto, il romanzo di Chiari ha già suggerito le basi per proporsi come un modello del genere di intrattenimento intrecciato di narrazione piacevole e riflessione istruttiva. Così anche quando passa, come d'abitudine, dalle premesse generali alla presentazione più precisa del personaggio, l'opera rispetta la norma della mescolanza di fatti, spesso sommari, e commento.

Se il modello della narrazione autobiografica suggerisce di partire

dalla nascita, in molti casi ciò avviene nel modo più rapido e piano. «Io nacqui in Reggio della Calabria il dì primo Gennaio dell'anno 1711 [...]» è il primo movimento narrativo delle *Memorie del barone di Trenck*, opera che molto deve alla simulazione di un'autobiografia reale. Tuttavia il germe della riflessione critica può apparire già nel tema della nascita che, in più d'un romanzo, è occasione di un'affermazione sulla comune natura di tutti gli uomini e sulle differenze imposte dalla fortuna.

Alla riflessione generale si accompagna del resto una continua giustificazione retorica del procedere del racconto. Le intrusioni metanarrative confermano la narratrice e il lettore del buon corso del romanzo e illustrano costantemente le ragioni dell'intreccio. Superate le premesse generali, nella *Francese in Italia* il primo articolo può concludersi in questi termini: «mi lusingo d'aver sin qui cominciato assai bene, avendo cominciato dalla verità nell'espore altrui l'occasione, e i motivi, che intraprender mi fecero questa fatica». E nella *Ballerina onorata* si avverte: «Per iscrivere con qualche metodo, comincerò da quel tempo, in cui cominciai a riflettere sopra me stessa». Assai spesso le pseudomemorie mostrano in modo esplicito di prendere a età ideale di inizio della vita la condizione di maturità intellettuale dei sedici anni, età rimarcata con una certa frequenza, a partire dalla quale il personaggio che prende coscienza della sua condizione inizia a decidere della propria vita, magari come nel *Poeta*, trasgredendo ai genitori. Qualora ve ne fosse ulteriormente bisogno, con un effetto di ridondanza, il romanzo si accosta ai lettori mettendoli nei panni di giovani protagonisti, in un'età in cui la ragione li rende capaci di scelte autonome.

Il romanzo di Chiari appare condotto secondo la regola di un *incipit* ad andamento narrativo molto lento, in cui le condizioni preliminari e il quadro iniziale devono essere ben espliciti per predisporre il giudizio sulla narrazione. Così la narratrice, che ha già suggerito il tono del racconto e indicato le ragioni fondamentali dell'interesse della sua vicenda, passa in genere a delineare il proprio ritratto. La tecnica con la quale questo è condotto è precipuamente pittorica: lo chiarisce in modo esplicito *La francese in Italia*, in cui, dopo aver avvisato dell'intenzione di presentarsi al lettore: «Prima che alcuno cominci a leggere qualche cosa del mio, voglio, che mi conosca», si propone «senza

incomodare un pittore» un'autodescrizione del personaggio, con una vistosa imitazione della tecnica figurativa: seduto ad un tavolino in atto meditativo con la penna in mano nella camera d'una casa di campagna ombreggiata dagli alberi d'un boschetto. In generale, tuttavia, il ritratto ha la funzione di proporre una donna bella, la cui bellezza non è però favolosa o irraggiungibile, anzi appare relativizzata (nelle pagine della *Zingana* si può leggere un'affermazione sulla soggettività del giudizio estetico) e ricondotta ad una prospettiva realistica, che il narratore tiene a confermare. Si veda come nella *Filosofessa italiana*, i dettagli della bellezza della protagonista appaiano attenuati: «La statura mia eccede di poche dita la statura mediocre. Sono asciutta piuttosto della persona; ma proporzionata in ogni mia parte. La carnagione non è bianchissima, ma d'una tinta eguale, delicata, e vivace. L'aria del mio viso nulla avendo di languido e d'effeminato, non lascia d'esser amabile. Ho gli occhi neri, grandi, spiritosi, e vivissimi. Neri parimenti ho i capegli, e le ciglia. La bocca picciola, il naso profilato, e le labbra picché medioremente vermiglie».

Eppure ciò che più conta nei ritratti di presentazione del personaggio è un'ulteriore spiegazione del carattere, già preannunciato nelle premesse. Qui le protagoniste si differenziano e mostrano nature mutevoli. Tuttavia si possono cogliere alcune costanti in un certa giovanile impulsività, in una rivendicazione di attitudine al ragionamento, magari maturato attraverso la lettura, in un temperamento non tutto positivo, in cui non mancano i tratti di una passionalità che bisognerà imparare a governare. Finalmente costruite le premesse, ma s'è visto come queste non siano un dato esterno alla natura mista di tali romanzi, le avventure possono prendere le mosse, grazie in generale, ad un viaggio, una fuga o un allontanamento del personaggio.

Elenco delle edizioni settecentesche citate:

La filosofessa italiana, o sia Le avventure della Marchesa N. N., scritte in Francese da lei medesima, Venezia, Pasinelli, 1753.

Memorie del barone di Trenck comandante de' Panduri, scritte da lui medesimo, Amsterdam, 1754.

La ballerina onorata, o sia Memorie d'una figlia naturale del duca N. V. (1754), scritte da lei medesima, e poi accresciute in questa seconda edizione in più luoghi di ciascun Tomo, Venezia, Pasinelli, 1757.

La zingana. Memorie egiziane di Madama N. N., scritte in francese da lei medesima e pubblicate dall'Abate Pietro Chiari Poeta di S. A. S. il Sig. Duca di Modana, Venezia, Pasinelli, 1758.

Il poeta o sia le avventure di D. Oliviero De Vega poeta spagnuolo (1756), scritte da lui medesimo e tradotte in Italiano dall'Abate Pietro Chairi Bresciano Poeta di Saua Alt. Ser. il Sig. Duca di Modana, Venezia, A. Pellecchia a spese di G.A. Vinaccia, 1758.

La francese in Italia o sia Memorie critiche di Madama N. N., scritte da lei medesima, e pubblicate dall'Abate Pietro Chiari, Poeta di Sua Altezza Sereniss. il Duca di Modana, Venezia, Pellecchia a spese di G. A. Vinaccia, 1759 (cito dall'edizione Venezia, Molinari, 1819).

La donna che non si trova o sia Le avventure di Madama Delingh, scritte da lei medesima, e pubblicate dall'abbate Pietro Chiari Poeta di S. A. S. il Sig. Duca di Modana, Venezia, Pasinelli, 1768.

L'uomo d'un altro mondo o sia Memorie d'un solitario senza nome, scritte da lui medesimo in due linguaggi cinese e russo e pubblicate nella nostra lingua dall'abbate Pietro Chiari, Venezia, Battifoco, 1768.

La fantasima. Aneddoti castigliani d'una dama di qualità (1778), scritti da lei medesima e pubblicati dall'abbate Pietro Chiari, Venezia, Biasion, 1781.



Margherita Ortolani

Il mistero della fiaba:
L'amore delle tre melarance di Carlo Gozzi

C'era una volta il principe di un immaginario reame che, a causa di una inspiegabile ipocondria, rischiava di morire se non si riusciva finalmente a farlo ridere. Il re suo padre, per sottrarlo a questo triste destino, cercava ogni tipo di rimedio, ordinava spettacoli e feste, faceva addirittura costruire due fontane zampillanti olio e vino, ma tutto era inutile. Solo l'accidentale caduta di una vecchierella riusciva a far ridere il principe e a guarirlo da tutti i suoi mali. Purtroppo, però, sotto le spoglie di questa vecchierella si celava in realtà una cattivissima fata, che, per vendicarsi del torto subito, scagliava offesa una terribile maledizione contro il giovane principe: gli ispirava, infatti, un amore così violento per le tre melarance, che il loro ritrovamento condizionava la sua stessa felicità e, quindi, la sua stessa vita.

Il principe, allora, insieme ad un suo fedele compagno, partiva alla ricerca dei frutti incantati e riusciva a conquistarli, ma solo dopo aver vissuto una serie di mirabili avventure e aver superato terribili pericoli.

Lungo la strada del ritorno al suo regno, però, il giovane tagliava la terza melarancia per dissetarsi, e, con grande sorpresa, ne vedeva uscire una bellissima fanciulla, che risultava essere una principessa, di cui si invaghiva. Ma, proprio quando sembrava che la favola dovesse ormai solo concludersi felicemente, accadeva che, in assenza del principe, andato ad annunciare alla corte il futuro matrimonio con la sua amata, una giovane mora, spinta dalla stessa fata crudele, conficcava nel capo della bella principessa uno spillone portentoso che aveva l'ef-

fetto di trasformarla in una colomba. Alla fine, però, un casuale intervento del fedele compagno del principe, faceva riacquistare alla principessa le sue vere sembianze e, così, la narrazione poteva terminare col classico 'lieto fine' delle fiabe.

1. La storia del testo: da canovaccio ad *Analisi riflessiva*

Il testo dell'*Amore delle tre melarance*, per come ci si presenta oggi stampato, appare formato di tre parti distinte: la *Prefazione*, il *Prologo* e i tre atti della rappresentazione che, però, non hanno la forma di un testo drammatico concluso, né quella di un canovaccio, ma quella assolutamente particolare di *Analisi riflessiva*. Queste tre parti furono scritte e pubblicate da Gozzi in due diversi ma fondamentali momenti della sua vita.

Certamente va sottolineato che l'*Amore* inaugura una nuova ed originale fase della produzione dell'autore: da polemico e critico granellesco, che rappresentava solo l'avversario passivo e puramente demolitore di Goldoni e di Chiari,¹ si decide finalmente a scendere in

¹ Fin dai primi anni '40 del '700, cioè dal momento in cui si era cominciata a delineare la nuova poetica goldoniana il cui testo programmatico su «Mondo» e «Teatro» risale al 1750, Gozzi cominciò a contrastare quel teatro che andava timidamente rinnovandosi con una cospicua e sostanzialmente anonima messe di versi che, sotto forma di libelli manoscritti, venivano diffusi dall'Accademia dei Granelleschi, centro del conservatorismo veneziano di cui lo stesso Gozzi era promotore col soprannome di Solitario. A questo primo periodo di clandestinità, che risulta difficilmente documentabile, seguì la fase in cui il contrasto tra i due artisti divenne pubblico: Gozzi uscì allo scoperto nel 1757 scrivendo e pubblicando presso l'editore Colombani la *Tartana degli influssi invisibili per l'anno bisestile 1756*, «un libricciuolo poetico faceto d'uno stile legatissimo a quello de' nostri buoni maestri antichi toscani», come lui stesso lo definirà nelle *Memorie Inutili*, che conteneva un duro attacco al Goldoni e che ebbe l'effetto di intensificare ancor più la polemica che già covava, ma che solo allora esplose rendendo partecipe l'intero ambiente culturale di Venezia. Da questo momento in poi, infatti, fu un continuo susseguirsi di repliche goldoniane ai sempre più violenti attacchi del Gozzi. Questi pubblicò nell'arco di pochi anni il poemetto *I sudori d'Imeneo* (1759), gli *Atti Granelleschi* (1760-61) e il *Canto ditiambico dei partigiani del Sacchi Truffaldino* (1761): tutte opere antigoldoniane in cui «Gozzi tratta del teatro, senza proporre però direttamente una riforma propria» (G. Luciani, *Carlo Gozzi o la ricerca di un rinnovamento del teatro comico italiano*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro* a cura di C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, p. 22). Ma il testo più significativo della produzione gozziana che precede le *Fiabe* è il *Teatro comico all'osteria del Pellegrino*, un'opera del 1758 (o più probabilmente del 1760-61, come ipotizza Beniscelli nel saggio *La dilogia*

campo, a non muoversi più soltanto sul consueto terreno della libellistica e della satira, ma sull'altro del tutto inesplorato dell'invenzione teatrale: passa dalla scrittura sul teatro a quella per il teatro, all'ideazione e alla composizione della prima delle sue dieci *Fiabe teatrali*.

Nel concreto, però, questa formulazione non è precisa: infatti l'unico brano scritto che risale al momento della prima messa in scena della *pièce* è il *Prologo alla rappresentazione delle Tre Naranze*, stampato per l'occasione e di cui, come ci informa Beniscelli, conserviamo una copia contenuta nei codici gozziani della Biblioteca Marciana.²

Non ci è giunto, invece, il resto della prima stesura del testo originale, regalato da Gozzi ad Antonio Sacchi e da questi rappresentato e poi smarrito. Si può facilmente immaginare, comunque, che avesse l'impianto di uno scenario dell'arte e, dunque, contenesse le parti del dialogo solo per accenno, lasciando così ampio spazio all'inventiva dei suoi consumati interpreti.

D'altronde Gozzi fu fedele per tutta la vita ad una concezione dilettantesca dell'intellettuale e questo lo condusse ad avere un rapporto di forte polemica col mercato editoriale: egli non vendette né pubblicò immediatamente la sua prima composizione scenica, come del resto le successive, ma la donò agli attori affinché ne «procurassero l'utile» e la conservassero come patrimonio dell'intera troupe.

Si può rilevare, dunque, che la prima volontà dell'autore fu essen-

di Bettina nelle pagine critiche di Carlo Gozzi, in C. Goldoni, *La buona moglie*, Genova, Ed. del Teatro di Genova, 1987, pp. 65-66, n. 3) che, costretta dalla censura alla circolazione manoscritta fino al 1805, costituisce una «lucida, seppur angolata pagina di critica teatrale» (A. Beniscelli, *Introduzione*, in C. Gozzi, *Fiabe teatrali*, a cura di A. Beniscelli, Milano, Garzanti, 1994, p. XII). Infatti, in questo scritto, Gozzi non si limita più solo alla generica contestazione delle nuove idee e degli atteggiamenti corrotti che erano stati introdotti sui palcoscenici tramite l'inserimento di nuove figure e, in particolare, di quelle femminili: Gozzi, nel *Teatro comico*, entra nel vivo della riforma teatrale attuata da Goldoni. Partendo dall'esame degli schemi drammaturgici della dilogia goldoniana degli anni 1748-1749, costituita da *La putta onorata* e da *La buona moglie*, Gozzi ne critica l'avvenuta violazione delle classiche funzioni sceniche dei vari ruoli: Goldoni ha riportato ai problemi e alle difficoltà della realtà quotidiana tutti quei sentimenti che prima di lui competevano esclusivamente ad un teatro alto-altro, al repertorio tragico.

² A. Beniscelli, *La messinscena di una "fanfaluca misteriosa": L'Amore delle tre melarance*, in *La finzione del fiabesco: studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Casale Monferrato, Marietti, 1986, pp. 64-65. Beniscelli nota, all'interno di questo codice cartaceo del XVIII secolo, la mancanza di varianti rilevanti rispetto all'edizione del *Prologo* che ci è giunta. Sottolinea, inoltre, l'ovvia mancanza della parte commentata in chiusura dei versi, in quanto risale sicuramente alla successiva epoca dell'*Analisi riflessiva*.

zialmente legata all'assenza della scrittura, alla recitazione all'improvviso affidata alle maschere.

Diverso, invece, fu il comportamento di Gozzi per le opere successive, non per quanto riguarda la pubblicazione, ma almeno per quanto concerne la loro stesura scritta: infatti già nel passaggio alla seconda ed alla terza delle sue *Fiabe teatrali*, *Il corvo* e *Il re cervo*, analizzando le diverse redazioni manoscritte, abbiamo la possibilità di verificare una rapida trasformazione: il testo, dall'iniziale struttura di sceneggiatura-canovaccio diventa sempre più vicino ad un vero e proprio copione con la precisa alternanza delle battute.

In seguito, poi, Gozzi si distaccherà ancora di più dall'improvvisazione approdando ad un teatro non solo scritto e regolato, ma forse addirittura letterariamente più costruito rispetto a quello che avversava.

Comunque, com'è ovvio, il passaggio dall'assenza alla presenza della scrittura si verificò anche per quanto riguarda l'*Amore*: la differenza rispetto alle altre *Fiabe*, dunque, sta nel fatto che la scrittura non fu un'operazione immediata, ma anzi si realizzò solo una decina di anni dopo, cioè nel 1772, quando Gozzi si decise, dopo le molte insistenze di amici ed editori, a stampare tutte le opere sceniche composte fino a quel momento.

Il motivo che lo spinse alla pubblicazione della sua drammaturgia ci viene illustrato da lui stesso nel *Manifesto dedicato a' magnifici signori giornalisti, prefattori, romanzieri, pubblicatori di manifesti e fogliovolantisti dell'Adria*:

Essendo state da varie truppe comiche italiane, mosse dal buon esito teatrale, ch'ebbero coteste opere, rubate nel teatro del Sacchi, di volo, e assai male le tesiture delle mie rappresentazioni, vestite queste con dialoghi di scrittorelli meschini, scorrono per i teatri dell'Italia, mostri illegittimi.

È dunque soprattutto uno «scopo restaurativo»³ a far decidere Gozzi a mettere per iscritto l'*Amore* e a pubblicarlo assieme alle restanti opere: da un lato in quanto, nonostante egli avesse preventivato che il suo teatro potesse essere «mutilato» e «diffornato», ora era proprio la sua volontà d'autore ad essersi smarrita nelle interpretazioni che ne

³ *Ibidem*, p. 63, n. 10.

avevano dato alcune compagnie, compresa quella 'autorizzata' del Sacchi,⁴ e inoltre, perché Gozzi sentiva urgentemente l'esigenza di rivendicare la sua precisa proposta letteraria e drammaturgica all'interno del dibattito di quegli anni che non verteva più soltanto sul contrasto con Chiari e Goldoni, ma anche su quello con la *comédie larmoyante*, con la commedia 'flebile' che, dalla vicina Francia, aveva invaso i palcoscenici veneziani ad opera soprattutto di Domenico Camminer e di sua figlia Elisabetta.⁵

Proprio a questo periodo, dunque, risalgono la *Prefazione*, la parte in prosa che conclude il *Prologo* e i tre atti dell'*Analisi riflessiva*: Gozzi finalmente realizza la stesura drammaturgica completa dell'*Amore* che verrà stampata per la prima volta nel primo degli otto volumi editi tra il 1772 e il 1775 presso l'editore Colombani.⁶

1.1. *Frattura o continuità?*

Ma, attraverso la particolare storia di quest'evento teatrale, quali sono i cambiamenti che si verificano nel percorso che va dal primitivo scenario perduto all'inconsueta forma di *Analisi riflessiva*?

⁴ Infatti, proprio a proposito del Sacchi, Gozzi scrive nel *Manifesto* che le opere «ch'egli espone oggidì sulle scene sono molto differenti da quelle, ch'erano nella loro prima comparsa». Risponde anche ad uno scrupolo filologico, dunque, la messa per iscritto e la pubblicazione del suo teatro.

⁵ Direttore dell'«Europa letteraria», in diverse recensioni apparse sulle pagine di quest'importante gazzetta fin dal 1770, Domenico aveva difeso Goldoni come padre «storico» della commedia regolare, opponendogli come esempio negativo Gozzi e il suo modo di fare teatro. Questo attacco che, da garbato che era inizialmente, era diventato via via più deciso, provocò una dura risposta di Gozzi nella *Prefazione al Fajel*, in cui proprio Domenico ed Elisabetta furono identificati come coloro «che si sono fatti un oggetto d'impresa il disturbare, e il far volteggiare il genio naturale della propria nazione ne' suoi passatempj, e di annihilare delle povere genti benemerite nell'arte comica nazionale favorite dal pubblico, opponendo delle opere che non sono figliole dell'Italia, tradotte in modo che disonora gl'esteri, e l'Italia medesima» (in *Il Fajel, tragedia del signor d'Arnaud tradotta in versi sciolti dal conte Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772, p. 25). In realtà, però, non fu tanto Domenico, ancora legato al ricordo di Goldoni ormai trasferitosi in Francia, ma soprattutto Elisabetta, anche lei giornalista dell'«Europa letteraria» e del «Giornale enciclopedico», a scegliere ed a promuovere sulle scene le traduzioni dal francese di cui fu anche autrice.

⁶ L'*editio princeps* Colombani fu completata con altri due volumi, il IX ed il X, contenenti sei opere spagnoleggianti, editi rispettivamente nel 1787 da Foglierini e nel 1792 da Curti Vito. L'altra edizione del suo teatro curata da Gozzi stesso uscì presso l'editore Zanardi tra il 1801 e il 1803 in quattordici volumi cui nel 1805 fu aggiunto un volume di opere non teatrali.

Esteriormente la variazione si attua soprattutto a livello formale, nel passaggio da un canovaccio della commedia dell'arte ad una sorta di 'testo limite' tra l'improvvisazione, il testo drammatico concluso e la scrittura programmatica. Ma la sostanza che porta a questo cambiamento di 'forma' è ben più profonda e riguarda specificamente i due differenti periodi storici in cui si collocano da un lato il *Prologo* e dall'altro la *Prefazione* e l'*Analisi riflessiva*.

Riferendo, infatti il *Prologo* del canovaccio alle opere gozziane degli anni 1757-1761 e le due parti successive al *Ragionamento ingenuo* e all'*Appendice al Ragionamento*, da cui Gozzi volle che fosse prefatta la stampa delle sue *Fiabe teatrali*, riusciamo a decifrare più agevolmente il cambiamento che si verificò nel pensiero del nostro autore e, più in generale, nel panorama teatrale veneziano nell'arco di una decina d'anni.

E di questo cambiamento l'*Amore* risente molto evidentemente nonostante Gozzi, all'atto della riscrittura, intendesse riportare l'opera alla situazione della «prima», come egli stesso afferma nella *Prefazione*.⁷

Comunque, cominciando la lettura del *Prologo*, dicevamo, abbiamo la possibilità di ricavare quello che Gozzi sentiva come obiettivo principale all'atto della prima rappresentazione dell'*Amore* nel 1761.

Infatti, sostanzialmente diverso dagli altri prologhi gozziani, volti a narrare gli antefatti delle vicende che si stavano per mettere in scena per immettervi gli spettatori, questo *Prologo* rappresenta, invece, un'introduzione esplicativa, una chiave di lettura degli intenti drammaturgici che Gozzi intese attuare con questa sua prima opera scenica.

Allora un giovane attore «nunzio» usciva da solo sulla scena per introdurre la *pièce* che stava per essere rappresentata al pubblico degli spettatori presenti in sala, ma anche a quelli che avrebbero letto quei versi stampati: così Gozzi scelse di formulare i primi segnali da rivolgere al suo pubblico, un pubblico che, sicuramente, non era tanto riconoscibile in quello popolare, ma in quello più colto.

Il messaggio consisteva soprattutto nel tentativo di promuovere il ritorno ad un genere tradizionale, quello della commedia dell'arte rispetto ai «nuovi autori»: infatti il ragazzo era portavoce dei «comici

⁷ «Dall'analisi si rileverà ciò, ch'ell'era nel suo nascere» (C. Gozzi, *Prefazione all'Amore*

vecchi» che, «confusi, e pieni di vergogna», erano rimasti dietro le quinte perché temevano di annoiare e indispettire gli spettatori «con le commedie, che puzzan di muffa».

E questo perché, nonostante la commedia dell'arte e la compagnia che meglio la interpretava fossero state apprezzate per tanto tempo sui palcoscenici veneziani, dagli anni in cui Goldoni aveva cominciato a mettere in atto la sua riforma, giacevano abbandonate a loro stesse⁸ in quanto ad andare per la maggiore erano proprio le «nuove opere».

Più non sappiamo omai, come si possa
il Pubblico appagare in sulle scene.
Un anno par, che lode abbia riscossa
ciò, che nell'altro poi non va più bene.
La ruota del buon gusto è cosa mossa
da una cert'aura, che intesa non viene.⁹

Il «nunzio», dunque, con la scusa di spiegare l'indecisione e la paura degli attori ad apparire sul palcoscenico, accusava proprio il pubblico veneziano che ai suoi occhi appariva instabile, di gusto impreciso.

Ma qual era, secondo Gozzi, il motivo per cui gli spettatori variavano le loro preferenze di anno in anno?

Non so, Uditor, chi la cagione sia,
che l'appagarvi a noi renda impossibile,
a noi, che pur con tanta cortesia
fummo trattati un dì, sembra incredibile.
Che sia di ciò cagion la Poesia?¹⁰

delle tre melarance, in *Fiabe teatrali* cit., p. 6).

⁸ Infatti, la compagnia Sacchi, nonostante fosse una delle più importanti e famose del tempo e comprendesse i migliori interpreti delle tradizionali maschere dell'arte, come il Pantalone Cesare Darbes, il Tartaglia Agostino Fiorilli, il Brighella Anastagio Zannoni, oltre al Truffaldino Sacchi e alle donne della sua famiglia, non riusciva, in quell'epoca tutta condizionata dalle novità proposte da Goldoni e Chiari, a recuperare il favore del pubblico veneziano: il Teatro San Samuele, che la compagnia aveva rilevato fin dal 1758 e dove continuava a proporre i vecchi canovacci della Commedia dell'arte, era stato abbandonato dagli spettatori.

⁹ C. Gozzi, *Prologo* cit., p. 7.

¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

Sembra che Gozzi, additando come ragione di questo voltafaccia la Poesia, dia inizio fin dal *Prologo* a quella parodia che svolgeràà più esplicitamente nell'*Analisi riflessiva* e, più precisamente, nel terzo atto, nel momento in cui Goldoni e Chiari, sotto mentite spoglie, si sfidano ad una battaglia poetica in versi martelliani.¹¹

Comunque, al di là del rimpianto per i passati successi, il nunzio spiegava che i commedianti dell'arte erano disposti a fare di tutto, anche a diventare essi stessi Poeti, nel tentativo di riconquistare il favore dei loro spettatori:

Tutto vogliamo far dal canto nostro;
anche Poeti diventar possiamo,
per acquistar di nuovo l'amor vostro;
e già Poeti divenuti siamo.¹²

Gozzi, dunque, pur riconoscendo la stanchezza dell'improvvisa, non la rinnegava, ma si sforzava nel tentativo di infonderle nuova luce.

Il suo atteggiamento, allora, non ci appare tanto quello del conservatore, come ha creduto per secoli la critica.¹³ Anzi ci sembra che Gozzi, con l'*Amore*, nonostante abbia cercato sicuramente di rinverdire un genere tradizionale, lo abbia fatto soprattutto con l'intento di superare la novità della riforma e, quindi, di opporle innovazioni ancora più radicali:

Vogliamo in scena por Commedie nuove,
cose grandi, e non mai rappresentate.
Non mi chiedete quando, come, o dove

¹¹ Ma già nel *Canto ditirambico de' partigiani del Sacchi Truffaldino* Gozzi aveva polemizzato contro il cattivo uso della poesia da parte dei due autori in ambito drammatico, definendola: «bubbole, e paglia son vostri versetti, siete poeti di nessun linguaggio».

¹² C. Gozzi, *Prologo* cit., p. 8.

¹³ Per testimoniare di questa posizione, basti rileggere un brano di Petronio del 1962: «Goldoni era aperto a tutte le idee innovatrici, e la sua stessa riforma venne continuamente modificando e riformando; Gozzi odiava il solo nome di riforma e pensava che bisognasse seguire in tutti i casi i buoni cari esempi degli avi. Goldoni, a dirla senza retorica, pur radicato com'era nel suo secolo, tutto del Settecento, prefigurava in un certo senso, per alcuni aspetti, il futuro; Gozzi era una sopravvivenza del passato; e se quegli rappresentava quanto di vivo e di moderno vi era nella Venezia del Settecento, questi impersonava quanto di immobile, era nella stessa Venezia, in quella Venezia che, poco dopo, seppe cadere ma non seppe in alcun modo riformarsi» (*Introduzione* a C. Gozzi, *Opere*, a cura di G. Petronio, Milano, Rizzoli, 1962, p. 24).

abbiam le cose nuove ritrovate;
che dopo un seren lungo, quando piove,
novella pioggia a quella pur chiamate;
ma bench'ella vi sembri pioggia nuova,
fu sempre piova l'acqua, e l'acqua piova.¹⁴

Allora è anche il «ringiovanimento» che si accingeva ad attuare del genere comico quello che Gozzi aveva in mente quando scriveva:

Degli argomenti abbiamo per le mani,
da far i vecchi diventar bambini.¹⁵

Ma da queste parole ciò che risulta evidente è soprattutto lo strumento tramite il quale l'autore voleva innovare la tradizione dell'improvvisa cioè il contenuto, originalissimo e sostanzialmente opposto alla poetica della verosimiglianza delle commedie regolate e riformate di Goldoni e Chiari:

D'inaspettati casi vederete
In questa sera un'abbondanza grande,
maraviglie, che udite aver potete,
ma non vedute dalle nostre bande.
E bestie, e porte, ed uccelli udirete
parlare in versi, e meritar ghirlande,
e forse i versi saran Martelliani,¹⁶
acciò battiate volentier le mani.¹⁷

E infatti Gozzi, con la sua prima opera, non scelse di aderire alla moda letteraria contemporanea, tutta volta alla messa in scena del mondo reale, ma optò consapevolmente per la rappresentazione di un

¹⁴ C. Gozzi, *Prologo* cit., pp. 8-9. Lo stesso concetto è espresso anche nelle *Memorie Inutili*: «per consuetudine tra noi, divien nuovo ciò che piacque e che da qualche anno non s'è veduto» (C. Gozzi, *Memorie Inutili*, a cura di G. Prezzolini, Bari, Laterza, 1910, p. 246).

¹⁵ C. Gozzi, *Prologo* cit., p. 9.

¹⁶ Questi versi, riproposti all'inizio del Settecento dal tragediografo bolognese Pier Jacopo Martello, da cui derivano il nome, sono costituiti da una coppia di settenari generalmente separati da cesura e si organizzano in distici a rima baciata. Il modello è l'alessandrino francese, tipico del teatro classico nel Seicento. Sia Goldoni che Chiari ne fecero uso nella composizione del loro teatro ottenendone largo consenso di pubblico. Probabilmente, anzi, è proprio su questo terreno che si svolse la competizione tra i due.

¹⁷ C. Gozzi, *Prologo* cit., pp. 9-10.

universo meraviglioso e fantastico, quello del patrimonio fiabesco.

Questa sua particolare decisione, però, non volse ad un semplice recupero di quei temi antichi ed acquisiti: quello che Gozzi si propose e che riuscì a realizzare fu una rilettura del mondo fiabesco che ne attualizzava i significati riportandoli, non troppo velatamente, alla vita culturale veneziana del tempo ed in particolare alla *querelle* teatrale tra lui ed i suoi avversari.¹⁸

Allora fu proprio quest'argomento, «già udito» e conosciuto dagli spettatori di ogni classe sociale, in quanto diffuso tanto nella tradizione folklorica quanto in quella letteraria dell'epoca, ma, al tempo stesso, «mai veduto» sulle scene, tramite l'originale contaminazione con il gioco teatrale dell'improvvisa, a rappresentare per Gozzi il mezzo col quale si proponeva non solo di combattere ma addirittura di sconfiggere gli argomenti e la forma del teatro contemporaneo.

Passando invece all'analisi della *Prefazione* e della parte in prosa che conclude il *Prologo*, salta subito agli occhi quello che rappresenta

¹⁸ È proprio questa sua ricerca di nuovi modi e spazi di fare teatro rispetto alla dominante verosimiglianza goldoniana a spingerlo verso la prospettiva fantastica d'ascendenza secentesca, zona secondaria, ma pur sempre presente nella cultura letteraria italiana e, in particolare veneziana della seconda metà del Settecento. Gozzi, però, all'interno di questo panorama, di cui sono esempi tipici Francesco Albergati Capacelli col suo *Sofa*, Camillo Federici con *Illusione e verità* e lo stesso Carlo Goldoni con *Il Genio buono e il Genio cattivo*, rappresenta un «episodio atipico»: Carlo, infatti, al contrario degli autori citati, riesce a cogliere disponibilità e tecniche della tradizione fantastica che appartengono alla contemporanea letteratura francese e, mediamente, inglese. Non ci riferiamo tanto alle fiabe francesi scritte da vari autori a partire dagli anni del Re Sole e poi per tutto il Settecento, raccolte e pubblicate tra 1785 e 1789 nei 37 volumi del *Cabinet de Fées ou Collection choisie des Contes de Fées et autres Contes merveilleux*, ma piuttosto a due capolavori del più maturo Settecento europeo quali il *Candide* di Voltaire e i *Viaggi di Gulliver* di Swift: questi, infatti, non rivestono più la funzione di rappresentare piacevolmente e leggermente il gioco di società aristocratico inserendovi dei principi morali abbastanza fatui, come accadeva per le fiabe del *Cabinet*, ma anzi tentano di ribaltare quel gioco proponendo delle norme alternative. La trasposizione fantastica, allora, tramite strumenti quali parodia, allegoria, utopia, diventa funzionale alla denuncia necessaria per cambiare lo stato delle cose, e questo tanto in ambito europeo, quanto nella particolare visione del teatro veneziano data da Gozzi. Dunque Gozzi possiede un segno europeo che non è ascrivibile, invece, agli altri autori italiani contemporanei. Questi ultimi, infatti, risentendo del condizionamento goldoniano, fanno riferimento al meraviglioso quasi con difficoltà, utilizzandolo semplicemente come strumento, con la funzione di confermare i commenti morali di direzione realistico-naturalistica, vero scopo delle loro opere. Gozzi, invece, non usando la fantasia come pretesto didattico, la rende antigoldonianamente parte integrante dell'operazione letteraria: il meraviglioso diventa con lui essenziale e indispensabile al racconto e alla sua decifrazione polemica, ribaltando così, all'interno dell'opposizione goldoniana fra Mondo e Teatro, il primato del Mondo a favore di quello del Teatro.

il cambiamento sostanziale che si verificò nel 1772 rispetto al primitivo canovaccio, e cioè il fatto che a comunicare con il pubblico non sia più «un ragazzo nunzio» ma lo stesso autore:¹⁹ quel canovaccio che nel 1761 era stato attribuito agli attori della Compagnia Sacchi,²⁰ si trasformò, allora, in un'opera scritta da un autore che, pur conservando la ripartizione in tre atti tipica dell'improvvisa²¹ e pur lasciando il testo sostanzialmente a soggetto, vi immette anche delle indicazioni registiche abbastanza precise²² e delle vere e proprie battute, particolarmente significative proprio perché in versi.

Continuando nell'analisi, riusciamo poi ad identificare le altre modifiche che sono intervenute tra la 'prima' e la riscrittura: mentre il *Prologo*, infatti, rivela l'urgenza di difendere la commedia dell'arte e i suoi attori defraudati del loro successo e, dunque, di riacquistare il favore perduto, invece la *Prefazione* tende, più che all'urgenza dell'intervento, ad una chiarificazione delle sue scelte e dei suoi intenti.

¹⁹ Leggiamo, infatti, l'*incipit* della *Prefazione*: «*L'amore delle tre melarance*, favola fanciullesca, da me resa scenica e colla quale cominciai a dare assistenza alla comica truppa Sacchi, non fu, che una caricata parodia buffonesca sull'opere de' Signori Chiari e Goldoni, che correvano in quel tempo, ch'ella comparve» (C. Gozzi, *Prefazione* cit., p. 6).

²⁰ Gozzi, infatti, licenziò l'opera come anonima, su consiglio dei membri dell'Accademia dei Granelleschi, cui l'aveva preventivamente letta a porte chiuse, come lui stesso ci racconta nelle *Memorie Inutili*: «Composto e letto da me il mio strano apparecchio a' nostri dotti accademici granelleschi, benché le loro risa sulla mia lettura mi facessero un buon pronostico, essi medesimi però nel fine mi scongiurarono, anzi mi pregarono a non esporre quella fanciullaggine, adducendo che sarebbe fischiata e che poteva pregiudicare il decoro accademico con tanto onore sino a quel punto sostenuto» (C. Gozzi, *Memorie Inutili* cit., pp. 230-231). La *pièce*, dunque, venne attribuita alla compagnia che la mise in scena, secondo l'usanza della Commedia dell'arte, e lo stesso Gasparo, che pure doveva conoscerne la paternità, nella sua recensione mantenne celato il nome del fratello: «chi compose la commedia non si sa, ma viene attribuita a diversi autori» (G. Gozzi, *Scritti scelti*, a cura di N. Mangini, Torino, UTET, 1960, p. 412).

²¹ Gozzi nelle sue opere sceniche non sceglie sempre i tre atti, come in questo caso, ma opta spesso per i cinque, quale ripartizione canonica della commedia 'erudita', che risulta, anzi, il modulo prevalente.

²² Va sottolineato, infatti, che Gozzi, fin da questa sua prima opera, non lascia alle maschere il pieno spazio dell'improvvisazione com'era nella Commedia dell'arte, ma le usa come strumento per esprimere sulla scena le sue personali invenzioni. Ne restringe, dunque, il campo d'azione proprio tramite delle indicazioni registiche che, pur snaturandone i 'tipici' ruoli, hanno il fondamentale pregio di innovare quella tradizione altrimenti defunta. Non possiamo concordare, allora, con la posizione di D'Orrico, secondo cui «l'impressione finale provocata dalla fiaba è quella di trovarsi di fronte a un'apologia dell'arte istrionica delle maschere che provoca una svalutazione della figura del commediografo, un ridimensionamento del ruolo della letteratura all'interno del fenomeno teatrale» (A. D'Orrico, *Il romanzo teatrale di Carlo Gozzi*, «Paragone» (386), 1982, p. 27).

Inoltre, la «timidezza» che Gozzi nutriva nel *Prologo* a mettere in scena il particolarissimo argomento, si trasforma, dopo il collaudato successo sui palcoscenici dell'*Amore* come delle altre *Fiabe*, e dopo la partenza di Goldoni e Chiari da Venezia,²³ eventi che vengono registrati e quasi celebrati dall'autore, nella concretezza materiale della vittoria della sua «battaglia» e, dunque, nella consapevolezza della validità del suo esperimento.

Queste differenze però, dovute fondamentalmente a due epoche diverse della produzione gozziana, sottostanno comunque a quello che è il motivo principale dell'*Amore*, cioè alla volontà di contrastare quel teatro regolato e verosimile tramite il ricorso all'improvvisazione ed al tema fiabesco.

Allora, come sottolinea Beniscelli,²⁴ non si può parlare di estraneità o di frattura tra il frettoloso canovaccio apparso sulle scene e l'*Analisi riflessiva*, ma, secondo noi, di un processo teso alla chiarificazione degli intenti ed al rafforzamento della struttura della composizione drammatica.

Beniscelli, infatti, ipotizza addirittura «un'ampia fedeltà» dell'*Analisi riflessiva* «all'iniziale intenzione»:

La «fanciullaggine» di cui parlavano le gazzette pare essere invece un congegno ben costruito e semmai, più tardi, solo perfezionato.²⁵

Noi, invece, pur riconoscendo la continuità tra le due fasi di composizione dell'opera, non siamo d'accordo nel ritenere che:

Già nella conclamata casualità dell'esordio si individuano linee di una drammatica pensata ed organizzata, debitrice certo all'effimero della tradizionale divagazione dell'arte ma suscettibile di futuri ripensamenti e di originali sviluppi verso la solidità e la compattezza del testo scritto.²⁶

²³ «Il Chiari terminò di scrivere per i teatri, perché l'opere sue avevano terminato di far effetto. Il Goldoni è passato a Parigi, a cercare quella fortuna di cui renderà conto nelle memorie della sua vita» (C. Gozzi, *Memorie inutili* cit., p. 264).

²⁴ A. Beniscelli, *La messinscena di una "fanfaluca misteriosa": L'Amore delle tre melarance*, in *La finzione del fiabesco* cit., pp. 71-72.

²⁵ *Ibidem*, p. 72.

²⁶ *Ibidem*, p. 73.

Infatti, lo ribadiamo, la primitiva intenzione di Gozzi, come testimonia il *Prologo*, fu quella di riportare al successo la commedia dell'arte e dunque l'*Analisi riflessiva* rappresenta, trattandosi di un testo scritto, una sorta di tradimento nei confronti di quella tradizione.

Inoltre l'*Amore* rappresentò per Gozzi il suo primo esperimento in ambito drammaturgico e solo il successo che ebbe presso il pubblico giustificò, non solo la successiva serie di *Fiabe*, ma, più specificamente, anche la particolare scrittura della prima di esse.

Ora, però, abbandoniamo queste indagini che rimangono puramente speculative in quanto il canovaccio originale è andato purtroppo perduto e tentiamo di analizzare quello che del testo ci è stato tramandato dallo stesso Gozzi nell'edizione del 1772.

1.2. *L'Analisi riflessiva e l'edizione Colombani*

Abbiamo sottolineato in precedenza come se da un lato il *Prologo* stampato ed il canovaccio perduto siano facilmente riconducibili alle opere degli anni 1757-1761, in quanto corrispondono alla messa in pratica di quei concetti espressi fino ad allora solo in teoria, dall'altro invece la *Prefazione* e l'*Analisi riflessiva* vadano ricollegate al *Ragionamento ingenuo* e alla sua *Appendice* che Gozzi volle precedessero la stampa delle sue *Fiabe* nell'edizione Colombani.

Infatti quello che Gozzi si propose, nel momento in cui decise finalmente di pubblicare le opere sceniche composte fino a quel momento, fu una rilettura esplicativa di tutta la sua produzione, ripercorsa per chiarirne gli intenti.

A quest'esigenza rispondono in modo particolare proprio questi testi che, per il fatto di essere stati messi per iscritto successivamente rispetto alle altre *Fiabe*, risultano come lo svelamento del programma realizzato dall'autore tramite le sue originali opere sceniche e, dunque, della sua singolare posizione all'interno di quell'intenso dibattito che non si era interrotto al momento della partenza di Goldoni e Chiari da Venezia, ma che continuava ad essere alimentato dalle nuove esperienze provenienti dal panorama europeo.

Il legame tra questi testi, allora, si può verificare anzitutto nell'ine-

dita forma che Gozzi usò per dare una veste scritta all'*Amore*: questa forma, infatti, come abbiamo già avuto modo di evidenziare, non è più quella del canovaccio originale, ma è strutturata come una sorta di rendiconto, di recensione dello spettacolo che, nelle intenzioni di Gozzi, non doveva essere riportato per come si era andato lentamente assestando sulle scene, ma storicamente aderente a quello che gli spettatori dovettero vedere ed udire al Teatro San Samuele di Venezia la sera di quel 21 gennaio 1761 che segnò la 'prima' della *pièce*.²⁷

Gozzi, infatti, non si limitò ad illustrare esclusivamente l'azione che andò in scena, ma la arricchì di riferimenti extratestuali, commentandola retrospettivamente, svelandone le allegorie, notificando addirittura le reazioni del pubblico.

In realtà, dunque, al di là dello scrupolo filologico-restaurativo che Gozzi indica come il motivo fondamentale che lo spinse a dare una forma scritta all'*Amore*, possiamo cogliere una motivazione più profonda che consiste nella dimostrazione, tramite la spiegazione di questa provocazione metateatrale,²⁸ dei risultati raggiunti, ossia della vittoria ottenuta nella battaglia intrapresa contro i suoi avversari e, quindi, della validità tanto del suo primo esperimento teatrale, quanto delle *Fiabe* che seguirono:

I due partiti collerici de' due Poeti fecero ogni sforzo per procurare la sua caduta. Il cortese Pubblico la sostenne sul Teatro per sette repliche in quel Carnovale, ch'era per terminare.

Si è negli anni susseguenti alla sua prima comparsa sempre replicata, ma spogliata delle caricate censure a' due accennati Poeti, perch'era mancata la circostanza, e il proposito.²⁹

²⁷ Nonostante l'autore, nella *Prefazione all'Amore delle tre melarance*, scriva: «Ella fu posta in iscena ai 25 di gennaio l'anno 1761», Beniscelli ne corregge la datazione facendo risalire la prima rappresentazione della *pièce* al 21 e non al 25 gennaio 1761 (in C. Gozzi, *Fiabe teatrali* cit., p. 6).

²⁸ Scrive Gozzi: *L'Amore delle tre melarance*, [...], non fu, che una caricata parodia buffonesca sull'opere de' Signori Chiari, e Goldoni, che correvano in quel tempo, ch'ella comparve» (C. Gozzi, *Prefazione* cit., p. 6). E ancora, nella parte in prosa che conclude il *Prologo*: «Nella scelta di questo primo argomento, [...], pretesi di porre scherzosamente in ridicolo *Il Campiello*, *Le Massere*, *Le Baruffe Chiozzotte*, e molte altre plebee, e trivialissime opere del Signor Goldoni» (*Ibidem*, p. 10). È da rilevare, a proposito di quest'ultima citazione, come già avevamo fatto riguardo alla datazione della 'prima' della *pièce* (cfr. n. 27), la poca esattezza della ricostruzione gozziana degli eventi, che appare segnata da evidenti anacronismi: in questo caso, infatti, *Le Baruffe* risalgono al 1762 e sono dunque posteriori all'*Amore*.

²⁹ C. Gozzi, *Prefazione* cit., p. 6.

2. Il contenuto: tra allegoria e parodia

2.1. *La cornice allegorica*

Cerchiamo allora di chiarire come, tramite «questo primo argomento, ch'è tratto dalla più vile tra le fole», Gozzi sia riuscito ad intraprendere una battaglia contro il teatro riformato e soprattutto contro i suoi avversari Chiari e Goldoni.

Per raggiungere quest'obiettivo ci è utile partire dalla recensione alla *pièce* scritta da Gasparo che, per primo, riconobbe l'appartenenza della fiaba scritta dal fratello al particolare genere della commedia allegorica:

Io avea fatto proposito di non parlare di commedie fatte all'improvviso, e dureri nel parer mio, se questa non fosse d'un genere particolare e della condizione di quelle che anticamente si chiamavano allegoriche [...]. Siasi chiunque si voglia il tessitor di essa, egli ha avuta l'intenzione di coprire sotto il velo allegorico certi doppi sentimenti e significati che hanno una spiegazione diversa dalle cose che vi sono espresse.³⁰

Dunque Gasparo indicò la misura letteraria dell'*Amore* non tanto nell'utilizzazione prettamente secentesca della metafora, ma in quella più tipicamente settecentesca dell'allegoria, fornendoci una chiave di lettura abbastanza chiara per cogliere i significati di quest'operazione drammaturgica.

Infatti va specificato che quella trama che abbiamo riassunto, cominciando a scrivere dell'*Amore*, è semplicemente quella della fiaba nella tradizione cui attinse Gozzi, spogliata di quei particolari riferimenti al mondo contemporaneo che l'autore vi immise e che rendono quel contenuto originale ed inedito.

Allora forse vale la pena anche per noi, come già per il conte Carlo, riscrivere: e anche questa volta si tratta di un'analisi riflessiva, che tenta di svelare più chiaramente quelli che furono i mezzi letterari e scenici di cui si avvalse l'autore, che anche noi ci siamo divertiti fin qui a nascondere.

³⁰ G. Gozzi, *Scritti scelti* cit., p. 411.

Dunque, ripercorriamo brevemente la trama della fiaba, questa volta per come ci è stata tramandata da Gozzi stesso, per evidenziarne alcuni punti fondamentali finora taciuti, rimandando di poco l'analisi.

In primo luogo va specificato che quel Principe, malato di ipocondria e condizionato a dover ridere se vuole avere salva la vita, non è il classico principe delle favole in quanto si chiama Tartaglia.

Suo padre Silvio, poi, è un personaggio un po' strano, il Re di Coppe, che, per farlo guarire, ordina a Leandro, Cavallo di Coppe e primo Ministro, feste e giochi. Questi, però, d'accordo con la Principessa Clarice, nipote del Re, desidera la morte di Tartaglia per usurparne il trono e, per raggiungere il suo scopo, si avvale della collaborazione della Fata Morgana.

Ma arriva a corte Truffaldino, persona faceta inviata dal Mago Celio, che riesce a far ridere il Principe. Allora la Fata Morgana scaglia al Principe la mortale maledizione che gli ispira l'amore per le tre melerance.

Tartaglia, accompagnato sempre da Truffaldino, parte alla ricerca dei tre frutti incantati e, solo grazie all'aiuto offertogli dal Mago Celio, riesce a conquistarli, superando tutti i pericoli e le prove che la crudele fata ha approntato per insidiare loro il cammino, fino all'ultimo, lo scambio tra Smeraldina Mora e la principessa Ninetta, che viene risolto dal solito fedele e faceto compagno di avventure.

Come si vede, allora, la prima differenza apportata da Gozzi rispetto alla tradizione folclorica riguarda i due protagonisti che non sono dei nobili né degli eroi, come nelle classiche fiabe, ma due maschere dell'arte, Tartaglia e Truffaldino che, pur risultando perfettamente inseriti dall'autore in quell'universo fiabesco, proprio per il loro diverso statuto, non possono fare a meno di irriderne le convenzioni.

Comunque, nonostante siano questi due particolari eroi a rivestire la parte dei protagonisti, non sta a loro condizionare il destino di «Silvio, Re di Coppe, monarca di un regno immaginario, i cui vestiti imitavano appunto quelli dei Re delle carte da gioco» e del suo reame, cioè a tenere le fila dell'evoluzione scenica. Questa, infatti, viene affidata da Gozzi all'antagonismo fra il Mago Celio e la Fata Morgana:

La Fata Morgana era nimica del Re di Coppe per aver perduti molti de' suoi tesori sul ritratto di quel Re. Era amica del Cavallo di Coppe per aver fatto qual-

che ricupera sulla sua figura... Brighella, riferiva con segretezza, che Truffaldino era spedito alla Corte da certo Celio Mago, nemico di Morgana, e amante del Re di Coppe, per ragioni simili alle accennate di sopra.³¹

E infatti tutte le peripezie che Tartaglia e Truffaldino sono costretti ad affrontare per l'intera *pièce* sono condizionate, fin dall'inizio, dall'intervento di queste due figure.

Anche in questo caso, dunque, Gozzi modifica la trama originale della fiaba dando più ampio rilievo al personaggio della vecchierella, che trasforma nella malvagia e crudele Fata Morgana, e inventando di sana pianta la figura del buon Mago Celio, protettore dello strano reame.

E, come dicevamo, è proprio a queste due figure magiche che l'autore affida il compito di attivare nuovi personaggi, muovere le azioni e dettare i comportamenti durante l'intera vicenda, fino a trovarsi, nel finale, l'uno di fronte all'altro per una battaglia in versi martelliani circa la possibile soluzione conclusiva della fiaba che, però, non spetterà a nessuno dei due, ma a Truffaldino.

Allora siamo concordi con D'Orrico, nel notare che «alla finzione propria dell'evento teatrale si aggiunge un ulteriore effetto straniante, i personaggi della fiaba sono agiti ancor prima che da Gozzi, da Celio e da Morgana», cosicché «lettori e spettatori assistono a una rappresentazione mediata, come se spiassero dietro le spalle di Celio o di Morgana le mosse future dei personaggi».³²

Ma ritorniamo alla recensione di Gasparo, ricca di stimoli sempre più acuti. Egli scrive:

Que' re di coppe, que' maghi, quegli scompigli, quelle malinconie, quelle allegrezze dinotano le vicende del giuoco e l'incantesimo or buono, ora contrario della fortuna in esso. Andando a passo a passo per questo cammino, vi si troveranno molte interpretazioni.³³

Il recensore, come abbiamo già sottolineato, aveva individuato come chiave di lettura dell'*Amore* l'allegoria, ma qui specifica di quale

³¹ C. Gozzi, *L'amore delle tre melarance* cit., pp. 13-14.

³² A. D'Orrico, *Il romanzo teatrale di Carlo Gozzi* cit., p. 26.

³³ G. Gozzi, *Scritti scelti* cit., p. 412.

particolare allegoria si tratti: è l'invenzione teatrale del gioco,³⁴ certamente già insita nel meccanismo della commedia dell'arte, ad essere ulteriormente reinventata e messa in scena da Gozzi.

E, infatti, il gioco cui fa riferimento l'autore non è uno qualsiasi, ma, come evidenzia l'abbigliamento tanto di Silvio, Re di Coppe, quanto di Leandro, Cavallo di Coppe, anche lui «vestito, com'è la figura sua nelle carte da giuoco», quello tutto settecentesco delle carte.

È questo, dunque, il sostegno principale che regge l'impianto generale della *pièce*: un'allegoria che non solo interviene a modificare la struttura fiabesca, ma dalla quale dipendono tutti quei rinvii e quelle allusioni al mondo contemporaneo che rappresentano il contributo originale dato da Gozzi a quel genere.

Infatti è lo stesso Carlo a spiegare le motivazioni della centralità dei due giocatori e il suo significato:

Si noti, che nella nimicizia della Fata Morgana, e di Celio Mago erano figurate arditamente, e allegoricamente le battaglie Teatrali, che correvano allora tra i Signori due Poeti Goldoni, e Chiari, e che nelle due persone pure della Fata, e del Mago, erano figurati in caricatura i due Poeti medesimi. La Fata Morgana era in caricatura il Chiari; Celio in caricatura il Signor Goldoni.³⁵

Non a caso, oltre ai nomi di Leandro e di Clarice, usati sia da Goldoni che da Chiari, Gozzi utilizza, proprio per il personaggio che rappresenta sulla scena la caricatura di Goldoni, il nome di Celio, presente non solo in quest'opera ma anche nella prima redazione del *Corvo* dove è affidato al negromante che poi, invece, si chiamerà Norando. Questo nome, infatti, deriva dalla commedia goldoniana del 1754, *Il vecchio bizzarro*, in cui Celio è il comprimario «ipocondriaco» nel quale il commediografo si era raffigurato.³⁶

³⁴ Anche se in maniera profondamente diversa rispetto a Gozzi, «in un secolo dedito al gioco d'azzardo con una passione che oggi riesce difficile immaginare, il Goldoni non solo obbedì all'inclinazione generale, ma si distinse da tanti, anche celebri giocatori suoi contemporanei per un'attenzione alla psicologia del gioco che ritroviamo in più di una *partie de jeu* evocata nei *Mémoires* o rappresentata nelle commedie». Per un'analisi su questo tema in Goldoni cfr. F. Fido, *La poetica del gioco fra vraisemblance e vérité*, in *Guida a Goldoni*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 89-101; qui p. 89.

³⁵ C. Gozzi, *L'amore delle tre melerance* cit., p. 14.

³⁶ Secondo Beniscelli «trasferito all'interno della metaletteraria prospettiva di Gozzi, dun-

Insomma, la scelta della forma allegorica della partita a carte tra i due personaggi che davano vita all'azione scenica, rinvia, anche nei dettagli, ad una situazione più concreta, ossia alla *querelle* teatrale in corso a Venezia, che coinvolgeva non un mago ed una fata, ma dei personaggi vivi e reali, Goldoni e Chiari.

Starobinski³⁷ collega questo particolare uso dell'allegoria al repertorio favoloso del XVII secolo:

Une large part du répertoire fabuleux du XVII siècle est composé de contes alusifs et parodiques: le royaume des fées n'est que l'alibi allégorique de la cour de Versailles [...].

Sous le travesti de la féerie, le scandale permet de développer un récit dont le sens littéral est apparemment futile; c'est par son sens figuré que le conte va désigner la réalité «concrete», – politique, sociale, religieuse [...].

C'est là, pour la fable féerique, un usage dérivé et détourné.³⁸

D'altronde Gozzi proprio per il fatto che, in polemica con Goldoni, contrapponeva al primato del Mondo quello del Teatro, pur intendendo rappresentare sulla scena una situazione concreta, cioè la polemica fra Goldoni e Chiari, non voleva farlo naturalisticamente, ma solo mimetizzandola tramite delle allusioni a personaggi di un mondo irreali, tramite l'allegoria. Di qui l'originale identificazione di Goldoni in Celio³⁹ e di Chiari in Morgana.

Certamente, allora, se da un lato Gozzi, individuando i due artisti

que, Celio-Goldoni è il malato immaginario che vuole paradossalmente curare il protagonista affetto da ipocondria» (*ibidem*, p. 14, n. 2).

³⁷ J. Starobinski, *Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kirkegaard*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 423-463.

³⁸ *Ibidem*, pp. 423-426.

³⁹ Il fatto che nella finzione scenica sia proprio Celio-Goldoni e non un altro personaggio a difendere Tartaglia e Truffaldino, ovvero la commedia dell'arte, viene sentito e riconosciuto dallo stesso Gozzi come un'incoerenza di cui, però, non si preoccupa più di tanto. Per lui, infatti, risulta più importante la contrapposizione tra Celio e Morgana rispetto all'introduzione di un nuovo personaggio che protegga le maschere. Ma diamo la parola allo stesso autore: «Celio mago, che rappresentava in questa inezia il signor Goldoni, non doveva proteggere Tartaglia, e Truffaldino. Ecco un errore ben degno di censura, se meritasse censura una diavoleria, come fu questo scenico abbozzo. I signori Chiari, e Goldoni erano nemici in quel tempo nell'arte loro poetica. Volli, che Morgana, e Celio mi servissero a por in vista, in modo caricato, il genio avverso di quei due talenti, né mi curai di raddoppiare personaggi, per salvarmi da una critica in uno smoderato capriccio» (C. Gozzi, *L'Amore delle tre melarance* cit., p. 23).

nelle vesti di due figure magiche, intendeva alludere al mistero della creazione artistica che genera, come per incantesimo, personaggi e situazioni, dall'altro, rappresentandoli in contrasto tra loro, riusciva ad introdurre e ad esplicare quella che era la sua particolare posizione all'interno della realtà teatrale del tempo, della partita che si stava veramente svolgendo sui palcoscenici della città lagunare.

Dicevamo che Gozzi presenta i suoi avversari e la loro polemica sotto una veste allegorica. Leggiamo allora, per farci un'idea riguardo a questo originale modo di rappresentare la *querelle* dentro la struttura fiabesca, il passo del terzo atto in cui Celio-Goldoni sfida Morgana-Chiari ad una battaglia in versi martelliani.

Celio, e Morgana avversi, e furiosi incontrandosi formavano la scena, ch'io trascriverò interamente col dialogo medesimo, e come seguì [...].

CELIO (uscendo impetuoso, a Morgana) Scelleratissima maga, ho già saputo ogni tuo inganno; ma Plutone m'assisterà. Strega infame, strega maledetta.

MORGANA Che parlare è il tuo, mago ciarlatano? Non mi pungere; perch'io ti darò una rabbuffata in versi martelliani, che ti farò morire sbavigliando.

CELIO A me, strega temeraria? Ti renderò pane per focaccia. Ti sfido in versi martelliani. A te [...].⁴⁰

Gozzi comincia col prendere in giro il «mago ciarlatano» e la «strega temeraria», «avversi, e furiosi», per poi proseguire esemplificando in modo derisorio lo stile sia del «goffo verseggiatore» che della «fata, gonfia, come vesciva».

CELIO Oh fata, gonfia, come una vesciva! Aspettami:

«Seguirà assoluzione in capo di converso,

come fia dichiarato nel primo capoverso.

Ninetta principessa in colomba cambiata

sia, per quanto in me consta, presto ripristinata;

ed in secondo capo, capo di conseguenza,

Clarice, e'l tuo Leandro cadranno in indigenza,

e Smeraldina Mora, indebita figura,

per il ben giusto effetto a tergo avrà l'arsura».

MORGANA Oh goffo, goffo verseggiatore! Ascoltami; voglio atterrirti:

«Con le volanti penne Icaro insuperbito

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 33-34.

poggia al ciel, scende ai flutti garrulo, incauto, ardito.
Sopra Pelio Ossa posero, Olimpo sopra ad Ossa
Temerari gli Enceladi per dare al ciel la scossa.
Precipitano gl'Icari nel salso umor spumante,
e gli Enceladi in cenere manda il folgor tonante.
Salga Clarice al trono per tuo dolor protervo,
si tramuti Tartaglia, qual Ateone, in cervo» [...].⁴¹

Le allocuzioni che si scambiano Celio e Morgana, allora, non sembrano più tanto casuali, ma anzi risultano legate proprio alla concezione gozziana del tipo di «poesia» dei due drammaturghi: allo stile «goffo», da avvocato di Goldoni e a quello «gonfio», sovrabbondante di Chiari.

Ma leggiamo la critica dello stesso Carlo:

Il primo (il signor Goldoni) aveva fatto un tempo l'avvocato nel foro veneto. La sua maniera di scrivere sentiva dello stile delle scritture, che si accostumano dagli avvocati in quel rispettabile foro. Il signor Chiari si vantava di uno stile pindarico, e sublime; ma, sia detto con sopportazione, non ci fu nessuno gonfio, e irragionevole scrittore secentista, che superasse i suoi smoderati trascorsi.⁴²

Dunque Gozzi ripropone all'interno della finzione scenica questo ed altri temi già presenti nelle opere polemiche degli anni 1757-1761. La sua posizione, allora, risulta chiara: già introdotta dal *Prologo* e confermata dal protagonismo di Tartaglia e Truffaldino, cioè di due maschere, l'intenzione gozziana di difendere e vendicare la commedia dell'arte viene sancita anche dal finale dell'*Amore*, che decreta la sconfitta tanto del Mago Celio quanto della Fata Morgana, alludendo implicitamente alla sconfitta tanto della commedia goldoniana quanto del dramma alla Chiari.⁴³

⁴¹ *Ibidem*, pp. 34-35.

⁴² *Ibidem*, p. 33.

⁴³ Ma già in un passo dell'*Amore* in cui si discute a tre voci riguardo i divertimenti teatrali, Gozzi indica, impersonandosi in Brighella, quello che è il suo pensiero: «Clarice voleva rappresentazioni tragiche, con dei personaggi, che si gettassero dalle finestre, dalle torri, senza rompersi il collo, e simili accidenti mirabili: idest opere del signor Chiari. Leandro voleva commedie di caratteri: idest opere del signor Goldoni. Brighella proponeva la commedia improvvisa colle maschere, opportuna a divertire un popolo con innocenza. Clarice, e Leandro collerici, che non volevano goffe buffonate, fracidumi indecenti in un secolo il-

Infatti non sarà nessuno di questi due giocatori a vincere la partita e a decretare la soluzione conclusiva della fiaba: anzi, i possibili finali da loro proposti, ormai, non possono essere altro che suggerimenti, in quanto la fiaba non ha più bisogno di ulteriori sviluppi scenici, ma le rimane solo il compito di ribadire ancora una volta quello che è il punto di vista del suo autore.

Risulta evidente, allora, che l'intervento risolutore non possa spettare ad altri che a Truffaldino.

La maschera, che già all'inizio era riuscita a salvare la vita al principe Tartaglia facendolo ridere, ora scioglie l'incantesimo che aveva trasformato la principessa Ninetta in colomba e conduce la fiaba al lieto fine.

Anche la vittoria di Truffaldino, dunque, va interpretata alla luce della chiave di lettura allegorica: essa, all'interno della *querelle* teatrale, rappresenta emblematicamente la vittoria della commedia dell'arte.

A vincere il gioco, quindi, è proprio il gioco stesso, quello puro dell'improvvisa che, riattualizzata da Gozzi tramite la contaminazione con l'argomento fiabesco e l'inedita apertura metateatrale, risulta finalmente in grado non solo di competere con le ultime esperienze drammaturgiche ma addirittura di superarle in modernità.

Tornando ora a linee più generali, ci sembra importante sottolineare che l'invenzione teatrale del gioco, della partita a carte che, sulla scia di Gasparo, abbiamo individuato come il sostegno allegorico che regge la *pièce*, non è presente, se non per velate allusioni, all'interno del testo e, quindi, appare più come una sorta di cornice che sovrintende l'impianto dell'opera.

Una struttura quasi esterna, dunque, destinata ad essere individuata esclusivamente da quel pubblico che, godendo degli strumenti culturali adatti a coglierla, era ovviamente quello più raffinato.

Gozzi, però, non intendeva rivolgersi esclusivamente a quest'*élite* intellettuale e allora, per rendere evidente il suo obiettivo polemico

luminato; e partivano. Brighella faceva un patetico discorso, commiserando la truppa comica del Sacchi senza nominarla, ma facile da intendersi. Compiangeva una truppa onorata, e benemerita, oppressa, e ridotta a perder l'amore di quel pubblico da lei adorato, e di cui era stata il divertimento per tanto tempo. Entrava con applauso di quel pubblico, che aveva ottimamente inteso il vero senso del suo discorso» (*ibidem*, p. 21).

anche agli spettatori meno colti, oltre che per non appesantire la materia trattata con contenuti da lui ritenuti fuori luogo sulle tavole di un palcoscenico, scelse di affidare la sua battaglia ad un altro strumento che, pur sottostando a quello allegorico, risultava sicuramente più evidente all'interno del testo e, dunque, accessibile e fruibile da tutti: lo schema della parodia.

2.2. *Lo straniamento parodico*

Starobinski⁴⁴ individua proprio nell'utilizzazione della parodia e nel puro divertimento i due aspetti tipici della fiaba nella cultura settecentesca, ascrivendoli entrambe al teatro gozziano.

D'altronde è Gozzi stesso, nella *Prefazione*, a definire l'*Amore*

[...] una caricata parodia buffonesca sull'opere de' signori Chiari e Goldoni, che correvano in quel tempo, ch'ella comparve.⁴⁵

Infatti, come abbiamo potuto già notare nel citare la sfida in versi martelliani, la parodia coinvolge in prima persona tanto Celio-Goldoni, quanto Morgana-Chiari, che vengono rappresentati in modo caricaturale e derisorio non solo in questo caso, ma lungo tutto l'arco della *pièce*.

E, in particolare, è soprattutto il loro stile drammaturgico, a risultare oggetto della parodia e della presa in giro da parte di Gozzi tramite continue allusioni testuali e metateatrali alle loro opere sceniche.

Infatti, numerose sono le critiche rivolte ai due autori accusati entrambe per «gli effetti ipocondriaci cagionati dai brevi in versi martelliani»⁴⁶ e, in particolare, Goldoni per la «trivialità»⁴⁷ e la bassezza delle sue commedie e Chiari per l'«irregolarità»⁴⁸ e l'immoralità delle sue «rappresentazioni tragiche».⁴⁹

⁴⁴ J. Starobinski, *Ironie et mélancolie* cit.

⁴⁵ C. Gozzi, *L'Amore delle tre melarance* cit., p. 6.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 21.

In questi casi la censura derisoria viene attuata da Gozzi tramite la riscrittura parodica degli stili teatrali dei suoi avversari, fatto che produce «un continuo, vorticoso (e spesso faticoso) mutamento del punto di vista, costringendo il lettore-spettatore implicito (non meno di quello esplicito, nelle possibili realizzazioni sceniche) a vere e proprie acrobazie per decodificare i diversi sistemi linguistici e letterari».⁵⁰

Probabilmente, però, questo fenomeno investe prevalentemente lo spettatore rispetto al lettore cui queste allusioni parodiche, chiaramente assenti nella versione tradizionale della fiaba e ancora velate nel primitivo canovaccio, vengono apertamente esplicate ed evidenziate all'atto della riscrittura, quasi a voler ulteriormente sottolineare la centralità dell'argomento polemico all'interno dell'*Amore*.

Nel I Atto, per esempio, Leandro, giustificandosi con Clarice per non essere ancora riuscito a far morire Tartaglia, diceva che:

[...] la Fata Morgana, sua protettrice, gli aveva dati alcuni brevi in versi martelliani da far prendere in parecchie panatelle a Tartaglia, che dovevano farlo morire lentamente per gli effetti ipocondriaci.⁵¹

Questo è quello che gli spettatori dovevano vedere sulla scena e ci sembra che l'allusione parodica risulti facilmente comprensibile nonostante sia ancora velata.

Gozzi poi prosegue specificando che

Ciò si diceva per censurare le opere del signor Chiari e del signor Goldoni, che stancavano scritte in versi martelliani colla monotonia della rima.⁵²

Gozzi dunque esplicita, all'atto della riscrittura, ciò che nella rappresentazione, invece, rimaneva non detto.

Lo stesso effetto si verifica anche poco dopo quando, mentre sulla scena

Clarice smaniava; aveva veduto quel Truffaldino, non era possibile il trattene-

⁵⁰ R. Salina Borello, *Le fate a teatro. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra allegoria e parodia*, Roma, Nuova cultura, 1996, p. 16.

⁵¹ C. Gozzi, *L'Amore delle tre melarance* cit., p. 13.

⁵² *Ibidem*.

re le risa al solo vederlo. Che i brevi in versi martelliani di caratteri grossi sarebbero inutili.⁵³

Invece, sulla pagina, Gozzi sottolinea che

Da tali discorsi rileverà il lettore la difesa delle commedie improvvisate colle maschere contro gli effetti ipocondriaci, in confronto delle scritte in versi da' poeti d'allora malinconiche.⁵⁴

L'autore stesso, come vediamo, si rivolge in modo particolare al lettore più che allo spettatore e censura, questa volta non più tanto scherzosamente, le opere di Chiari e di Goldoni, ribadendo, d'altro canto, la sua adesione alla commedia dell'arte.

In base a queste considerazioni possiamo allora rintracciare una duplicità all'interno dell'operazione che Gozzi compie con questa sua prima opera: mentre da un lato, infatti, l'autore coinvolge anche il pubblico degli spettatori nel gioco scenico, come dimostra il fatto che ne registra costantemente le varie reazioni nel testo,⁵⁵ dall'altro, invece, quando si rivolge ai lettori, a muoverlo è più un intento esplicativo, la volontà di spiegare gli obiettivi concreti del suo primo tentativo drammaturgico.

Di conseguenza ci sembra che il discorso parodico appartenga più specificamente al primo di questi due momenti, mentre il secondo sia segnato, invece, da una maggiore serietà critica.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 13-14.

⁵⁵ Gli spettatori che Gozzi inserisce all'interno dell'*Analisi riflessiva* costituiscono una sorta di «pubblico ideale»: infatti, non solo seguono attentamente lo svolgersi della vicenda scenica, riconoscendo per di più la novità dell'impresa gozziana di mettere in scena una fiaba nota a tutti («a tutto il mirabile misto col ridicolo, e le puerilità di queste scene, gli Uditori informati sino da' loro primi anni dalle balie, e dalle Nonne loro degli accidenti di questa fola, erano immersi profondamente nella materia, e impegnati strettamente cogli animi nell'ardita novità di vederli esattamente rappresentati sopra un Teatro»), ma addirittura, decretando un enorme successo a questa prima, quasi spingono l'autore a scrivere altre fiabe («Non fu mia colpa. Il cortese Pubblico, volle replicata molte sere alla fila questa parodia fantastica. Il consenso fu grande... Si troveranno in seguito le conseguenze grandi derivate da un così frivolo principio...»), incentrate sempre sulla 'poetica' del mirabile che proprio l'interesse suscitato presso il pubblico gli consigliava di perseguire («Ebbero occasione di conoscere, all'apertura di questa scena con degli oggetti affatto ridicoli, la gran forza, che ha'l mirabile sull'umanità»): *ibidem*, pp. 32, 38 e 26.

Comunque, in generale, che si concordi o no su questa posizione, bisogna riconoscere che l'*Amore* genera uno straniamento sul pubblico, di spettatori o di lettori che siano, e che questo straniamento è dovuto proprio alla parodia.

Questa, però, non consiste esclusivamente nella particolare riscrittura metaletteraria del teatro di Goldoni e Chiari che abbiamo individuato, ma si rivela anche nel rapporto che lega l'*Amore* di fattura gozziana alla fiaba tradizionale.

Se per un verso, infatti, il testo gozziano risulta fedele a quello di natura folklorica da cui deriva, è pur vero che questa struttura fiabesca, pur rappresentando il contesto principale che fa da sfondo all'opera scenica, viene parodiata e derisa nella rilettura attuata dall'autore.

D'altronde, come sappiamo, il tentativo di Gozzi non è teso solo a minare le basi del teatro dei suoi avversari ma è anche un discorso costruttivo, di difesa di un modo 'diverso' di fare teatro. Ed è proprio dalla natura particolare del teatro che l'autore intendeva difendere che deriva lo straniamento parodico che investe tutti gli elementi dell'*Amore*.

Infatti questo teatro di cui l'autore si fa partigiano, è proprio un teatro che si basa sul gioco, sulla parodia, sullo scherno, sull'assurdo: è il teatro delle maschere, della comicità pura, della derisione e della caricatura che, tramite la recitazione improvvisa e l'agilità gestuale dei suoi interpreti, rovescia in «caricature beffarde o in assurdi eventi ruoli e *topoi*».⁵⁶

È Gozzi stesso a sottolineare questo particolare aspetto della sua prima opera quando, nella *Prefazione*, scrive che

Non si vide mai una rappresentazione teatrale ignuda affatto di parti serie, e interamente caricata di buffonesco in tutti i personaggi, come questo scenico abbozzo.⁵⁷

Protagonisti dell'*Amore* non sono, infatti, i nobili eroi delle classiche fiabe, ma Tartaglia e Truffaldino, due maschere dell'improvvisa che entrano «a pieno diritto nella favola principale, lasciando il ruolo

⁵⁶ A. Beniscelli, *La messinscena di una "fanfaluca misteriosa"* cit., p. 69.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 6.

fiancheggiatore che tradizionalmente spettava alle Maschere nella Commedia dell'Arte». ⁵⁸

La partecipazione e, anzi, il protagonismo all'interno della fiaba non implica, però, che le due maschere vengano promosse all'interpretazione di ruoli 'alti': ad esse, al contrario, spetta il compito di parodiare e, dunque, degradare quei ruoli, come tutto ciò che di serio appartiene al mondo della *féerie*.

[...] le fiabe – Re e Regine, Principi e Principesse, Maghi e Fate, Orchi e Streghe – appartengono a un immaginario *nobile* del quale la società borghese della Commedia dell'Arte – Vecchi e Innamorati; Servette e Zanni – può essere soltanto un *riflesso* volgare, come un marmoreo palazzo che si rifletta, rovesciato, nelle acque di un rio limaccioso. ⁵⁹

Già dalla prima uscita in scena dell'originale principe ereditario, infatti, risulta chiara la connotazione parodica datagli dall'autore:

Questo faceto principe Tartaglia era in un vestiario il più comico da malato. Sedeva sopra una gran sedia da poltrire. Aveva a canto un tavolino, a cui s'appoggiava, carico di ampolle, di unguenti, di tazze da sputare, e d'altri arredi convenienti al suo stato. Si lagnava con voce debile del suo infelice caso. Narrava le medicature sofferte inutilmente. ⁶⁰

Il protagonista dell'*Amore*, dicevamo, non è assolutamente paragonabile ad un principe delle fiabe, dallo stile alto e sublime, in quanto è incarnato nella maschera di origine napoletana, contraddistinta nello stesso nome dal suo difetto linguistico: appare più come un principe della risata, allora, un principe da carnevale, che rovescia la serietà della sua malattia prima e della difficile ricerca delle tre melarance poi, contraddistinguendosi costantemente per un comportamento folle ed eccessivo.

Tartaglia, però, non è solo. Accanto a lui Gozzi inserisce Truffaldino, *deus ex machina* della vicenda, con le sue provvidenziali sbada-

⁵⁸ A. Momo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi, Venezia*, Marsilio, 1992, p. 358.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 242.

⁶⁰ C. Gozzi, *L'Amore delle tre melarance* cit., p. 15.

taggini e i suoi balordi interventi risolutori: si può così formare la tradizionale coppia della commedia dell'arte, Innamorato-Zanni.

Usciva quindi il facetissimo Truffaldino per far ridere l'infermo [...] Il principe guardava di buon occhio Truffaldino; ma per quante prove facesse non poteva ridere. Voleva discorrere del suo male, voleva opinione da Truffaldino. Truffaldino faceva dissertazioni fisiche satiriche, e imbrogiate, le più graziose, che s'udissero. Truffaldino fiutava il fiato del principe, sentiva odore di ripienezza di versi martelliani indigesti. Il principe tossiva, voleva sputare. Truffaldino porgeva la tazza; raccolto lo sputo lo esaminava; trovava delle rime fracide, e puzzolenti.⁶¹

Già dall'incontro delle due maschere, dunque, ci si rende immediatamente conto che la recitazione improvvisa della coppia amplifica il risvolto comico e grottesco dei singoli.

Infatti la materialità pura delle loro azioni caricaturali e i loro dialoghi, stralunati dall'introduzione di ridicole digressioni, sortiscono un effetto di straniamento in quanto, pur divertendo il pubblico e movimentando la scena, spezzano l'omogeneità discorsiva della trama fiabesca.

Non a caso Gozzi sceglie come interpreti due eccellenti attori del repertorio dell'arte, dalla prodigiosa capacità mimica e inventiva: Agostino Fiorilli⁶² per la parte di Tartaglia e, per quella di Truffaldino, il capocomico Antonio Sacchi.⁶³

⁶¹ *Ibidem*, pp. 15-16.

⁶² Leggiamo, a proposito della sua recitazione, una testimonianza dell'epoca, contenuta nella prima raccolta di biografie di attori scritta da Francesco Bartoli, anch'egli attore per la Compagnia Sacchi, nonché marito di Teodora Ricci. Bartoli evidenzia quelle stesse caratteristiche e qualità che già Gozzi aveva sottolineato nell'*Amore*: «Il Fiorilli è sulla scena un gran comico, e per tale fu adottato da tutta l'Italia. Una buona voce, un personaggio vaneggiante, un lazzo spiritoso e pronto, sono i capitali in lui meno stimabili. Il suo profondo intendere l'arte con cui si alletta il popolo in certe situazioni che dev'essere afferrar di volo e che, sfuggite, non lasciano luogo di far colpo alla scenica arguzia; e l'essere grazioso naturalmente, senza stento, senza affettazione o durezza; il mostrarsi pronto ritrovatore d'un vivace motteggio, che altro ne ribalta e avvilisca; il sapere con immensa perizia tutta la commedia a memoria senza dimenticarsi giammai alcuna ancorché menoma cosa: questi sono finalmente tutti quei pregi rari che in lui abbondevolmente si trovano e che costituiscono un perfetto originale del vero comico pronto, spiritoso ed arguto» (F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781-1782, tomo I, pp. 217-220, in parte ristampato in C. Gozzi, *Re Cervo*, Genova, Marietti, 1991; qui p. 75).

⁶³ A proposito di Sacchi, invece, Bartoli preferisce riportare il commento dello stesso Gozzi, pubblicato nell'introduzione alla traduzione della tragedia intitolata *Il Fajel*: «Il Sacchi, rinomato Truffaldino, è l'unico oggidì tra' comici dell'Italia che intenda le circostanze de' tempi e il ben condurre una truppa comica perché non resti sterile l'utilità della sua profes-

L'autore stesso, infatti, riconosce che

Gli stupori, i riflessi, che faceva questo grottesco principe sui gusci delle melarance tagliate, e sopra a' due cadaveri delle giovinette, non sono dicibili.

Le maschere facete della commedia all'improvviso in una circostanza simile a questa fanno delle scene di spropositi tanto graziosi, di scorci, e di lazzi tanto piacevoli, che né sono esprimibili dall'inchiostro, né superabili da' poeti.⁶⁴

Quale è, allora, il rapporto che lega i due comici, che Gozzi nel *Ditirambo* chiama «badiali», suggerendo quasi una loro corresponsabilità nella direzione artistica della compagnia, e gli altri attori della Truppa Sacchi, all'autore che scelse di sostenerli con questa «parodia fantastica»?

Le posizioni a questo riguardo sono contrastanti.

Da un lato, infatti, D'Orrico, incentrando la sua interpretazione sul gioco scenico movimentato ed improvviso che coinvolge le due maschere protagoniste, arriva alla conclusione che, proprio quei lazzi e quei contrasti folli e, secondo lui, assolutamente liberi, portano allo svuotamento della trama di ogni significato e, dunque, implicano una totale svalutazione del ruolo dell'autore e della letteratura.

L'impressione finale provocata dalla fiaba è quella di trovarsi di fronte a un'apologia dell'arte istrionica delle maschere che provoca una svalutazione della figura del commediografo, un ridimensionamento del ruolo della letteratura all'interno del fenomeno teatrale.⁶⁵

Dall'altro lato, invece, Beniscelli ritiene che lo spazio occupato dalle maschere all'interno della *pièce* non sia per niente libero ed au-

sione. Egli tiene la sua compagnia esercitata nella commedia improvvisa e ben provvoluta de' più atti personaggi ad una tale rappresentazione; ma ben fornita la tiene ancora di abilissimi personaggi a recitare qualunque buona tragedia, tragicommedia o commedia composta o tradotta che gli venisse da qualche leggiadro spirito recata. Per tal modo gli dà respiro e rinvigorisce l'aspetto di novità alla commedia improvvisa, indispensabile a sussistere nel teatro con frutto per quanto lungo è l'anno, e si ripara da' pregiudizi che gli può cagionare una coltura fino ad ora nell'Italia sognata. Entro a tali trinceramenti si coltiva e si diverte il pubblico e si ricevono dal pubblico que' soccorsi che ha il Sacchi, a torto invidiato da que' comici che non sanno né la loro professione, né l'utilità che può venire a quell'arte ch'esercitano nell'Italia» (*ibidem*, pp. 72-73).

⁶⁴ C. Gozzi, *L'Amore delle tre melarance* cit., p. 31.

⁶⁵ A. D'Orrico, *Il romanzo teatrale di Carlo Gozzi* cit., p. 27.

tosufficiente com'era nella 'vera' Commedia dell'Arte, negli scenari secenteschi, ma anzi sia contingentato dalla minuziosa regia gozziana e perennemente condizionato dall'intento polemico-metateatrale dell'autore che non sbriglia mai completamente le maschere, ma le usa come strumento per esprimere le sue idee.

Mentre là, nel repertorio dell'Arte, le maschere si riappropriavano della fiaba come di un autonomo mondo in cui era possibile, divagando e «improvvisando», mimare il perenne metamorfismo della vita, qui il divagare e l'«improvvisare» hanno come obiettivo un oggetto esterno, hanno sempre e comunque un valore figurato e satirico [...]. Le invenzioni narrative vengono montate, così, l'una sull'altra, secondo soluzioni teatrali che presuppongono altre soluzioni teatrali, secondo i criteri di un teatro che vuole discutere di altre convenzioni teatrali, con una chiara intenzione dimostrativa che verrà interamente esplicitata nel finale [...]. *Pièce* a tesi, allora, *L'Amore delle tre melarance*, *pièce* che presuppone una sicura mano d'autore.⁶⁶

D'altronde, questo restringimento, rispetto al passato, dell'azione affidata all'improvvisazione delle maschere, risulterà via via maggiore nella produzione drammaturgica gozziana: già nelle *Fiabe* successive, infatti, Gozzi non si limiterà più ad indicare solo l'argomento della scena ed i personaggi che vi partecipano, ma stenderà per intero anche le parti delle maschere, connotandole, per di più, con una lingua straniata, in dialetto, in lingua o addirittura in versi, ma comunque di chiara derivazione letteraria.

Tornando alle due interpretazioni critiche della fiaba che abbiamo citato, la nostra posizione risulta sicuramente più vicina a quella di Beniscelli, anche se la prospettiva di D'Orrico ci propone diversi stimoli.

C'è, infatti, un'altra considerazione su cui vale la pena soffermarsi per comprendere appieno lo stretto legame tra Gozzi e la compagnia comicale del Sacchi al momento della prima stesura e messinscena dell'*Amore*: per far questo, allora, è importante rilevare come, all'interno della polemica sulla poetica teatrale fra gli autori, gli attori venissero spesso usati come «bersagli ed armi polemiche».⁶⁷

⁶⁶ A. Beniscelli, *La messinscena di una "fanfaluca misteriosa"* cit., pp. 69-71.

⁶⁷ Cfr. la ricostruzione di questo fenomeno attuata da F. Vazzoler nel suo saggio *Un napo-*

Nel caso di questa prima *pièce*, dunque, le maschere di Tartaglia e Truffaldino, incarnando rispettivamente il pubblico veneziano e la commedia dell'arte, ben si adattavano a rappresentare sulla scena la posizione gozziana.

Il loro utilizzo dello strumento allegorico e parodico offerto da Gozzi, però, risulta così docile e reattivo che, secondo noi, non si può parlare di semplice adesione ad un programma d'autore, ma di collaborazione fra la sua scrittura drammatica e quella scenica dei due attori.

La recitazione improvvisa della Truppa Sacchi, infatti, connotata già di per sé stessa da un'alta carica parodica, risulta tanto congeniale alla realizzazione sulla scena della poetica di Gozzi, che si può immaginare che i due attori più illustri della compagnia contribuirono alla regia dell'*Amore* in cui, d'altronde, prendono posto tutti i migliori e più caratteristici 'numeri' di ogni attore.

Non solo interpreti ideali, allora Sacchi e Fiorilli, ma co-autori e co-registi della *pièce* nella misura in cui, tramite la loro inventiva ed i loro gesti e movimenti sul palco, riuscirono ad imprimere una forza comica e parodica sicuramente maggiore ad un testo che di per sé era sostanzialmente polemico.

Dunque, secondo noi, il successo della 'battaglia' gozziana non va interpretato, genericamente, come la vittoria della Commedia dell'Arte sul teatro contemporaneo, ma soprattutto come la rivalsea di un letterato e di due comici eccezionali e, specificamente, del libero gioco della loro fantasia: è proprio questo colorato e vivace strumento, infatti, a permettere a Gozzi, Sacchi e Fiorilli di reinventare, riciclandolo innovativamente, un genere ormai al declino, e, al tempo stesso, di anticipare, da un lato, tramite il ricorso alla fiaba, la critica alla grigia e omologante razionalità illuminista e borghese che si verificherà nel Romanticismo tedesco, e dall'altro, tramite la recitazione improvvisa, quel teatro teatrale, il teatro puro, che verrà alla luce solo due secoli e mezzo dopo, nell'avanguardia teatrale russa degli inizi del Novecento.

3. La fortuna

3.1. Nel Romanticismo tedesco

Al di là dello strepitoso successo ottenuto presso il pubblico contemporaneo, infatti, le *Fiabe teatrali* hanno goduto di una notevole fortuna anche nel Romanticismo tedesco.

Non intendiamo soffermarci a lungo su questo aspetto in quanto non si hanno notizie specifiche dell'*Amore*, ma, visto che questo movimento diede vita ad una vera e propria *Gozzische Manier*, ci sembra interessante offrire un rapido panorama della rilettura romantica dell'operazione gozziana.

Fin dalla fine degli anni '70 del Settecento, infatti, in Germania si verificò un forte entusiasmo per il teatro gozziano: le opere sceniche dell'autore vennero tradotte in tedesco e pubblicate a Berna tra il 1777 e il 1779 da August Clemens Werthes; tra il 1778 e il 1783 Goethe ne mise in scena tre e al 1802 risale il riadattamento scenico della *Turandot* attuato da Schiller e rappresentato al teatro di Weimar.

Molto precoce, dunque, appare l'interesse tedesco che si fonda sulla struttura composita dell'operazione gozziana.

Infatti, come sottolinea Roberta Turchi

Nella vicenda della fortuna delle *Fiabe* non ha influito tanto l'aspetto allegorico [...] quanto la dimensione spettacolare e fantastica, la peculiarità della scrittura, l'intersecazione dei vari piani stilistici, nonché di linguaggio.⁶⁸

I Romantici, in modo particolare, incentrano la loro attenzione sull'effetto straniante, ottenuto dalla mescolanza di serio e grottesco, della fiaba gozziana.

Proprio l'accostamento di elementi diversi tra loro e il conseguente straniamento, dunque, rappresentano, secondo la loro interpretazione, l'originalità dell'invenzione dell'autore settecentesco.

L'ironia e la fantasia di Goethe, dei fratelli Schelegel, di Tieck, così, non solo vengono influenzate da Gozzi, ma elevano la sua opera ad esempio, ad archetipo al quale rifarsi per verificare il canone estetico

⁶⁸ R. Turchi, *Un solitario, Carlo Gozzi*, in *La commedia italiana del Settecento*, Firenze,

romantico, sempre all'interno, non lo dimentichiamo, del rinnovato recupero del patrimonio popolare e folklorico.

È stato soprattutto Hoffmann, però, nel suo allucinato e fantastico romanzo-favola *La Principessa Brambilla*, a risentire più direttamente dell'influsso delle *Fiabe gozziane*⁶⁹ e, contemporaneamente, a spingerle in direzione di future riletture: infatti, pur riattualizzandone sempre gli elementi originali alla luce dell'ottica romantica, ritrovando cioè, in quella particolare scelta 'fantastica', il simbolo della totale e incondizionata libertà dell'artista nel seguire i dettami del suo estro creativo contro ogni convenzione e regola,⁷⁰ questo autore ha anche l'altro grande merito di avviare l'opera di Gozzi all'interpretazione dell'avanguardia novecentesca, tramite la rivalutazione del suo carattere sperimentativo e metateatrale.

3.2. *Nell'avanguardia teatrale russa di primo Novecento*

Purtroppo, nonostante l'interesse dell'argomento, ci soffermeremo solo brevemente sulla fortuna di Gozzi durante quello che Mejerchol'd definì *l'ottobre teatrale*.⁷¹

Non rientra in questa sede, infatti, trattare della rivoluzione teatrale che si verificò in questo periodo, ma solo della ripresa che, tramite la mediazione hoffmanniana, arrivò al teatro del conte e, in particolare, alla sua prima *pièce*.

A Mosca, nel gennaio del 1914, lo *Studio* di via Borodinskaja co-

Sansoni, 1985, p. 155.

⁶⁹ Ne *La Principessa Brambilla* ritroviamo non solo situazioni e personaggi simili a quelli delle *Fiabe gozziane*, ma anche lo stesso Gozzi, ritratto nelle vesti del misterioso ciarlatano Cigolotti, che controlla dall'esterno l'azione e regge le fila della trama fiabesca (AA.VV., *Fiabe romantiche tedesche*, a cura di M. Bistolfi, Milano, Mondadori, 1996, pp. 463-599).

⁷⁰ Il ricorso al mondo degli incanti e dei prodigi appare allora, sotto questa nuova luce, come la difesa dei diritti della fantasia e dell'impulso creativo soggettivo che, nonostante rimanga celata allo stesso Gozzi, ce lo fa apparire comunque, piuttosto che come un intellettuale conservatore, come un inconsapevole precursore di quelli che saranno temi cari al Romanticismo tedesco e, dunque, la sua produzione deve essere considerata moderna e rivoluzionaria alla stregua di quella dello stesso Goldoni.

⁷¹ La fortuna di Gozzi in ambito sovietico risulta circoscritta ad un periodo molto breve che comincia all'inizio del secondo decennio del Novecento e dura stabilmente fino al '22, ossia all'anno segnato dalla storica rappresentazione della *Turandot* con la regia di Va-

mincia a pubblicare «Ljubòv'k trem apel'sinam» («L'Amore delle tre melarance»), la rivista manifesto dell'avanguardia teatrale russa, diretta da Mejerchol'd con lo pseudonimo hoffmanniano di Dottor Dappertutto.

Nel primo dei nove numeri dell'almanacco, che visse fino al 1916, viene pubblicato un adattamento dell'*Analisi riflessiva* gozziana composto da Mejerchol'd, Vogak e Solov'ev.⁷²

Miklasevski ci informa⁷³ che il *divertissement* si sviluppava in dodici scene precedute da una parata e da un prologo, con tre intermezzi e un epilogo finale.

L'adattamento, però, non riscosse un consenso unanime.

[...] fu oggetto di un'aspra critica da parte di Gvozdev, che accusava gli autori di aver eliminato nella "traduzione" il lato interessante dell'opera: la satira polemica di Gozzi nei confronti dell'abate Chiari e di Goldoni.⁷⁴

Una parte della critica, dunque, non comprese che l'adesione del regista russo all'opera gozziana non era rivolta tanto al suo contenuto, quanto alla sua forma, nell'ottica della più generale rivalutazione della commedia dell'arte⁷⁵ che si stava compiendo in quel periodo.

Questa rivisitazione di un'antica forma di teatro e di un autore ormai scomparsi, si iscrive in un particolare fenomeno di recupero del passato che ci viene illustrato da Ripellino:

La cultura russa sull'orlo dello sfacelo si affanna a cercare somiglianze ed apigli nell'antiquaria, nelle ere più lambiccate, vuol vivere di cimeli, laccare il passato, perdere il filo del presente.⁷⁶

chtangov al Terzo Studio del Teatro d'Arte di Mosca.

⁷² Due anni dopo Prokof'ev, lasciando Mosca, portò con sé questo numero della rivista contenente l'adattamento dell'*Amore delle tre melarance* e, seguendo il suggerimento dello stesso Mejerchol'd, che gli raccomandò il soggetto, se ne servì per il libretto della sua versione musicale del 1921.

⁷³ J. Miklasevski, *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, a cura di C. Solivetti, Venezia, Marsilio, 1981, p. 165.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Mejerchol'd, infatti, intendeva ricostruire sui palcoscenici contemporanei la vera commedia dell'arte. Quella che preferì, però, probabilmente sulla scia dell'errata interpretazione di Miklasevski, che vedeva in Gozzi l'ultimo grande ed ortodosso epigono di quella tradizione, non fu l'improvvisa originale, ossia quella dell'epoca della sua nascita e della sua maggiore fioritura, ma quella settecentesca e, in particolare, proprio quella gozziana.

⁷⁶ A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965, p. 158.

E questo recupero, come testimoniano gli argomenti degli studi critici apparsi su «Ljubòv'k trem apel'sinam», non si limita solo alle opere ed alle tecniche teatrali di Gozzi o alle maschere della commedia dell'arte, ma investe anche Hoffmann ed il teatro spagnolo.

Comunque, tutti questi studi, che corrispondono al versante teorico delle esperienze attuate da Mejerchol'd nel suo studio-laboratorio, non sono volti esclusivamente ad un anacronistico ritorno di un tipo di teatro ormai defunto, ma hanno come fine principale la ricerca e la propaganda di un nuovo linguaggio teatrale da contrapporre al naturalismo scenico di Cechov e di Stanislavski: un linguaggio non condizionato dalla quotidianità e dalla psicologia, ma fondato sulla teatralità pura, sulla fantasia iperbolica.

Nella ricerca della nuova teatralità, la scena non deve essere tanto lo specchio, il più possibile lucido e fedele, che riflette la vita urbana qual è, quanto la sfera di cristallo i cui responsi parlano di possibilità diverse e alternative nei confronti della realtà storica.⁷⁷

È questo, dunque, il motivo per cui i registi russi, durante i primi anni della rivoluzione, si rivolgono alla commedia dell'arte ed alle opere gozziane, conosciute attraverso le traduzioni tedesche e francesi: queste, infatti, risultate già vincitrici nella battaglia contro la verosimiglianza, appaiono loro come il modello da seguire per un teatro teatrale, libero e fantasioso.

E, in particolare, tra tutte le *Fiabe teatrali*, è proprio l'*Amore ad ispirare a Mejerchol'd l'idea del nuovo teatro*:

Il teatro festa, quello di Pantalone che nell'*Amore delle tre melarance* gozziano, invita Silvio, il Re di Coppe («monarca di un regno immaginario»), a bandire per non «tener la Corte in mestizia», «feste, giuochi, maschere e spettacoli», a lasciare «libertà a Truffaldino, persona benemerita nel far ridere, e ricetta vera contro gli effetti ipocondriaci». Truffaldino che con Tartaglia, principe malinconico, con la Fata Morgana, caricatura del vanesio abate Chiari (un altro nemico di Gozzi), con la «Fornaia, che spazzava il forno colle poppe» e la Gigantessa Creonta «altissima, e in andrianè» dà vita alla galleria dei personaggi bizzarri e indimenticabili di questa fiaba che alletta il gusto meyerholdiano per il grotte-

⁷⁷ A. D'Orrico e A. Mancini, *L'avanguardia teatrale russa del Novecento e l'idea della commedia dell'Arte*, «Quaderni di teatro» II (6), 1979, p. 110.

sco.⁷⁸

Il regista, infatti, riconosce per primo all'originale forma della *pièce*, quella di *Analisi riflessiva*, la valenza di un manifesto di poetica che, all'interno dell'aspra polemica del tempo, esplicita chiaramente una precisa idea di teatro: un teatro che non è imitazione, ma scoperta finzione, puro gioco scenico, un teatro che è metateatro.

È proprio per questo motivo, allora, che

Se il Goldoni, pur soggetto, a volte, a interpretazioni riduttive, ha goduto di una continuata fortuna, superando ostracismi di natura politica, disdegni di avanguardie e manipolazioni ricorrenti di compagnie che puntavano sul suo nome per un repertorio di tutta sicurezza, Carlo Gozzi, invece, appare nella storia del teatro europeo ogni volta che si verifica una tensione di rinnovamento nelle forme teatrali. Ed egli fa la sua comparsa più che nelle vesti di un autore di crisi, in quelle di autore critico, di colui che per primo seppe, come abbiamo accennato prima, far teatro alludendo al teatro, ovvero conducendo con piglio provocatorio, già nel suo secolo, gli spettatori più avveduti a riflessioni sull'arte drammaturgica, sulle sue 'insidie' e sui suoi significati.⁷⁹

In Gozzi, dunque, l'uso della fantasia non risulta fine a sé stesso, ma è funzionale allo svelamento del «senso profondo» del testo scenico.

La finzione, all'interno del suo teatro, non è, infatti, un intellettualismo barocco vuoto di significato, ma acquista senso e valore proprio nell'atto dello smascheramento della finzione stessa, effettuato sia dall'autore nel suo particolare tipo di scrittura, che dalle maschere in scena.

Così, con l'*Amore delle tre melarance*, Gozzi e i suoi attori si divertono a rappresentare, tanto nell'*Analisi riflessiva*, quanto sul palco, il mistero e la magia del teatro, discutendone, come se si trattasse di un gioco, le regole e gli artifici da loro stessi proposti nel momento in cui hanno scelto di partecipare per la prima volta a quel libero gioco.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 115.

⁷⁹ R. Turchi, *Un solitario*, Carlo Gozzi cit., p. 157.

Valter Boggione

Due baci o dell'antiromanzo.

Caratteri e strutture della narrativa psicologica
del Tommaseo

Al momento di concludere il racconto *Due baci*, composto nel 1831 e poi ripetutamente rivisto fino all'edizione definitiva del 1872,¹ Tommaseo si abbandona ad un'analisi morale della natura del bacio che non disdegna distinzioni da casistica gesuitica («distinguere il bacio dell'amore vero dal bacio di consuetudine, dal bacio di compassione, dal bacio di dovere»): il «sugo della storia», anziché, spontaneamente scaturire dal precedente tessuto narrativo, vi risulta in realtà

¹ La storia compositiva del racconto è estremamente lunga e complessa. Scritto nel 1831 durante il viaggio da Firenze a Sebenico, fu pubblicato, pare, per la prima volta a Firenze nel 1832 e ristampato in *Dell'educazione*, Lugano, Ruggia, 1834 col titolo *Educazione della donna nel matrimonio*. Alcuni frammenti furono poi ripresi con vari titoli (*Educazione del cuore della donna*, *Primo amore della fanciulla*, *Condiscendenza dei genitori*, *I figliuoli scudo al cuor della madre*) nel volume *Sull'educazione*, Firenze, Le Monnier, 1851. Una nuova edizione completa, dal titolo *Educazione della donna nel matrimonio*, fu compresa in *Dell'educazione*, I, Torino, Paravia, 1856, e poi di nuovo nel volume *La donna*, Milano, Agnelli, 1868 (2ª ed. ivi, 1872). Le nostre citazioni saranno tratte dall'edizione delle *Opere* di N. Tommaseo, I, a cura di M. Puppo, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 489-512, che si basa sul testo definitivo del 1872. Rispetto alla stesura originale numerosi sono stati gli interventi, in particolare relativi alla soppressione di troppo scoperti commenti moralistici e di immagini voluttuose (per qualche stralcio più ampio si potrà vedere il vol. II delle *Opere* cit., pp. 1148-1149): tuttavia i passi su cui si basa la nostra analisi sono rimasti pressoché immutati nel corso delle diverse rielaborazioni, accentuandosi al più la brevità e la secchezza delle parti propriamente narrative e scomparendo una certa enfasi quasi sempre costante nella stesura primitiva. Abbiamo comunque provveduto ad indicare in nota le discrepanze, laddove si siano rivelate significative, facendo riferimento alla prima edizione di cui conosciamo esemplari, quella luganese del 1834.

fondamentalmente estraneo, come un'aggiunta tardiva, sì da riuscire difficilmente accettabile anche al lettore meglio disposto. La comprensibile reazione di rigetto non deve tuttavia indurre a sottovalutare l'importante dichiarazione, ricca di implicazioni metaletterarie, che vi è premessa:

E ora i consigli di mia cugina, a te li ripeto, mio buon amico. Né a te parrà esagerata questa esposizione degli effetti di un bacio.²

Oggetto della narrazione, dunque, è non una sequenza di fatti, un intreccio di vicende, ma l'«esposizione degli effetti» che un semplice bacio (più precisamente i «due baci» del titolo) ha sull'animo di un'adolescente, tale da segnare in seguito profondamente l'esistenza. Tra i fatti e il lettore si interpone una duplice mediazione: quella della cugina Eugenia (nella prima redazione la sorella), che gli accadimenti della propria vita riesamina *a posteriori, sub specie salvationis* (pur avendo toccato «l'orlo del precipizio», ne è stata trattenuta dall'«indole modesta», dall'«abito del vivere solitario», dal «marito rispettabile al fianco»), esponendoli in prima persona al narratore, e quella del narratore stesso, che a propria volta in prima persona si rivolge al «buon amico» che è il lettore.

Teatro delle confidenze è naturalmente la notte, anzi la parte della notte che ormai cede all'alba, mentre il narratore e Eugenia costeggiano in barca una costa non meglio precisata, in cui tuttavia non è difficile riconoscere la costa della Dalmazia («Era già quasi l'alba: e noi due, seduti da prua, vedevamo fuggirci dinanzi le povere isolette e gli scogli del continente deserti»). Come sarà poi in *Fede e bellezza*, il paesaggio, per quanto ampiamente e minutamente evocato, con un gusto del particolare e una ricerca del termine descrittivamente perfetto che pare implicitamente contrapporsi alla leopardiana predilezione per

² *Due Baci*, in *Opere* cit., p. 512. Nella prima versione tra i due periodi era una lunga dichiarazione di modestia, di cui riportiamo l'inizio: «A tal fine presi la cura di stenderti questa lunga istoria, ch'io avrò forse guasta in più luoghi con quell'affettazione ch'è il vizio degl'inesperti nell'arte di scrivere». Anche il secondo periodo vi era meno conciso (col termine «descrizione» in luogo del più pertinente ed efficace «esposizione»): «Né a te che sovente hai meditato sul processo misterioso e terribile delle passioni umane, parrà esagerata questa descrizione degli effetti di un bacio».

il vago e l'indeterminato, è privo di autonomia, in quanto costituisce un corrispettivo ideale dei personaggi, quasi un proseguimento esterno, visibile, del loro spirito, nonché uno stimolo all'esame di coscienza, all'interiorizzazione dei fatti e delle esperienze. Si pensi soprattutto all'*incipit* del racconto:

Vedi quella striscia di luce che la luna, inclinata alla nostra dritta, dipinge nel mare a forma di piramide, la quale si stende dalla spiaggia alla barca: vedi come il raggio scherza con le acque commosse dal vento, e pare ch'esso medesimo le agiti con movimenti di vita. Mira dall'altra banda lo scintillare di quell'altissima stella solitaria, forse più grande del sole [...]. L'affetto dell'uomo è simile a questo mare.³

È procedimento costante nella narrativa del Tommaseo: all'ampio squarcio paesistico, introdotto per lo più dall'avverbio presentativo (*ecco*) o da verbi indicanti l'atto di guardare nella forma dell'imperativo, quasi invito ad osservare più attentamente le cose per riconoscere la verità morale e psicologica in esse celata (*vedi, mira*), che si snoda attraverso una sequenza di minuti particolari spesso giustapposti (*mira dall'altra banda...; vedi di sotto... più là... al di là...*), giacché, come si chiarisce esemplarmente nell'ultima sezione delle *Poesie*,⁴ l'unità nasce dall'armonico compenetrarsi di elementi contrapposti e apparentemente contrastanti, tien dietro conclusivamente, introdotto dall'aggettivo o dal pronome correlativo, il richiamo al mondo dello spirito, di cui quello fisico è *figura*. Eccone ancora un esempio, tratto sempre da *Due baci*:

Ecco innanzi a noi l'aurora nella sua lieta bellezza. Vedi di sotto a quella collina una vampa d'incendio lontano tingere d'oro e di porpora l'orizzonte che le sovrasta: più là verso dritta sulla medesima linea vedi una lunga striscia del più vivo zaffiro, che possa armonizzare col verde de' campi; al di là dell'azzurro e al di sopra della collina stanno sospese poche nuvole d'un rosso cupo [...]. Tale è sovente il primo spuntar dell'amore.⁵

³ *Ibidem*, p. 491.

⁴ E in particolare le poesie *I mondi, Armonia delle cose, La terra e i cieli, L'intero, Unità, La creazione e la redenzione diffusa*.

⁵ *Due baci* cit., p. 492.

Nel paesaggio insomma è possibile riconoscere, in modo non dissimile da quanto accade osservando in uno specchio le fattezze del volto, i segni, le manifestazioni esteriori delle passioni che sconvolgono lo spirito. La similitudine è autorizzata, in virtù della contiguità delle immagini, dallo stesso Tommaseo:

Spesso nell'abbigliarmi allo specchio i' contemplavo in atto di compassione indicibile questi occhi ardenti e questo pallido viso, testimone della fiamma segreta che mi divorava; spesso nella terra e nel cielo leggevo le immagini della mia solitudine.⁶

Dove pure merita di essere indicata l'origine, nonché il primo esempio, di quel gusto tommaseo del ritratto morale, poi così frequente nel romanzo maggiore (si pensi qui solo all'ingresso in scena del conte russo, «bello di bellezza russa, colto di coltura russa, [...] gli occhi volubili, il guardo secco, i capelli rossigni, aperta la fronte»⁷), in cui le fattezze del volto, il corpo, i movimenti già denunciano il carattere e le passioni, in una psicologia ricostruita per via deduttiva dall'aspetto esteriore.

Non si può, dopo un simile avvertimento, non ritornare ancora sull'ambientazione notturna e marina sopra ricordata, per denunciare tutta una serie di implicazioni simboliche, che più o meno direttamente riconducono all'atmosfera del *Purgatorio* dantesco (è quasi superfluo ricordare che nel '37 Tommaseo pubblicherà, della *Commedia*, un ampio e puntuale commento⁸): dal viaggio in barca, che è metafora dell'attraversamento sulla «navicella dell'ingegno» del mare del peccato, all'ora della giornata, che è quella in cui le tenebre del male, che costringono lo spirito all'inazione e all'indifferenza spirituale, si dileguano di fronte al sorgere della luce divina. Ma se si tien conto che il cammino per i gradoni del monte comporta per Dante una sorta di confessione e che l'alba purgatoriale è il risveglio al bene di uno spi-

⁶ *Ibidem*, p. 505. Nella prima versione, con maggiore ricercatezza, «inesprimibile» in luogo di «indicibile» e «emblemi» per «immagini».

⁷ *Fede e bellezza*, in *Opere cit.*, p. 522.

⁸ Sul Tommaseo dantista possono ancora riuscire utili E. Caccia, *Tommaseo critico e Dante*, Firenze, Le Monnier, 1955; e C. Di Biase, *Tommaseo e Dante*, Caserta, La Diana, 1966 (dove tuttavia non sono segnalate suggestioni dantesche in *Due baci*).

rito intorpidito, sarà evidente che Tommaseo sin da qui allegoricamente prefigura il carattere principale del racconto, che è la ricostruzione da parte della donna, a fini educativi (nella finzione narrativa, si ricordi, destinataria ultima dell'esperienza è la figlia del narratore: «Fanne ora tu l'applicazione a tua figlia»⁹), del proprio traviamiento, espiato attraverso tutta una serie di confessioni (da quella sacramentale al confessore dopo il primo bacio, a quella al marito, fino a quella conclusiva al narratore e, attraverso di lui, al lettore), in virtù delle quali i fatti man mano si chiariscono e chiariscono la propria lezione morale. L'ormai canonica definizione dell'attività letteraria tommaseana come confessione (preparata, del resto, dallo stesso autore nel momento in cui diede alla sua prima raccolta di versi, nel 1836, il titolo di *Confessioni*), è perfettamente applicabile anche a *Due baci*, a patto però che la si intenda nella dimensione di un personale atto di volontà che spinge lo spirito e la memoria a ripercorrere le esperienze della vita, e non in quella dell'«inquisizione confessionale» di cui parla Puppo.¹⁰ La «prudenza rara» del confessore cui la protagonista si rivolge dopo il bacio carpitole dal signor D. si manifesta proprio nella sua capacità di rinunciare all'inquisizione, per stimolare piuttosto la fanciulla all'esame di coscienza:

Dissi la cosa. Non credette [il confessore] di perdersi in interrogazioni che creano sovente il pericolo; e si contentò di dirmi:

– Spetta a lei esporre le circostanze che crede proprie a rendere più o meno grave la cosa.¹¹

⁹ *Due baci* cit., p. 511.

¹⁰ Nell'introduzione che precede il racconto nell'ed. cit., p. 489.

¹¹ *Due baci* cit., p. 498. Più circostanziata, ma meno efficace la prima versione: «Dissi la cosa: ma non ebbi il coraggio di entrare in quelle particolarità ch'erano pur necessarie a giudicare se fosse o no colpa la mia. Non istimò prudente fermarsi sopra interrogazioni che provocano sovente la malizia, e creano il pericolo; e si contentò di dirmi: – Spetta a lei esporre tutte le circostanze che crede proprie a rendere più o meno grave, più o meno indifferente la cosa». Si noti in particolare l'espunzione dalla versione definitiva della precisazione «ma non ebbi il coraggio di entrare in quelle particolarità ch'erano pur necessarie a giudicare se fosse o no colpa la mia», ch'era in evidente contrasto con la svalutazione delle circostanze rispetto alla sostanza dei fatti; e ancora, con ben diverso rigore morale, dell'alternativa «più o meno indifferente» (col risultato tra l'altro di conferire anche maggiore credibilità psicologica alla frase di poco successiva: «Rincorata da quella parola *più o meno grave*»; nella prima versione «Rincorata da quella parola *indifferente*»). I corsivi sono del Tommaseo.

La stessa avvedutezza manifesta anche il narratore, che rendendosi conto che la cugina è spinta dal momento e dallo stato d'animo a svelargli i segreti del proprio cuore, rinuncia a importune e inefficaci domande per stimolarla a parlare di sé, portando il discorso sulla propria figlia (e l'uso dello stesso termine *interrogazioni*, impiegato pure in relazione al sacerdote, avrà forse il compito di chiarire al lettore disattento che il racconto nella sua globalità va considerato, alla lettera, alla stregua di un atto sacramentale):

M'accorsi che mia cugina era in vena di tenerezza: e per non inaridire con interrogazioni esploratrici quella ingenua facondia, mostrai di mutare discorso, e le parlai di mia figlia.¹²

La spontaneità della confessione è per Tommaseo la necessaria premessa perché il sacramento conservi il proprio potere salvifico, laddove l'inquisizione confessionale vanificherebbe lo slancio dell'anima verso il bene, rischiando anzi di suscitare nuove occasioni di peccato.

Nella narrazione, come nella confessione, i fatti occupano uno spazio estremamente marginale, in quanto contano non in sé, ma soltanto in funzione della catarsi spirituale del penitente e, attraverso l'operazione della scrittura, del lettore; vengono evocati unicamente per suscitare contrizione, non certamente desiderio o rimpianto. Non v'è, in chi scrive, alcun intento di mimetica verosimiglianza; l'obiettivo non è quello di ricostruire nei dettagli le situazioni e gli accadimenti, che anzi riescono semplicemente enunciati. Tommaseo si comporta nei confronti del lettore press'a poco nello stesso modo in cui la protagonista si comporta nei confronti del confessore: «dissi la cosa». Lo spazio dell'esposizione (che è il termine con cui in questo momento lo scrittore stesso indica la propria opera) è, ormai, uno spazio totalmente alternativo all'azione, che può penetrarvi soltanto svuotata di ogni urgenza, di ogni carattere passionale. Così, placatisi gli «affetti», è possibile anche, *a posteriori* («l'esperienza non solo de' miei falli, ma de' miei patimenti, dimostrò [...]»¹³), chiarire quanto nei fatti era di oscu-

¹² *Ibidem*, p. 491. Nella prima versione, con una certa enfasi, «ingenua ed affettuosa facondia».

¹³ *Ibidem*, p. 499. Similmente nel '34: «esperienza amara».

ro, di ambiguo, di illusoriamente affascinante e seducente:

Allora riandando le particolarità della nostra breve corrispondenza, le mi apparvero in altro aspetto di prima. Certe parole tronche, certi moti del viso, che mi sfuggivano un tempo [...] dopo quattr'anni mi ricomparivano innanzi evidenti: e una sola notizia del presente mi serviva a ricomporre nella mente, a interpretare, a indovinare il passato.¹⁴

Sono le parole con cui la cugina ripercorre, dopo il secondo bacio e la notizia del matrimonio da tempo contratto dall'antico pretendente, la sua prima esperienza sentimentale; e valgono ad istituire, tra i fatti e la narrazione, un doppio scarto temporale (analogo al duplice filtro istituito, a livello di struttura narrativa, dal carattere proprio dell'opere di racconto in prima persona di un racconto in prima persona): il giudizio sul primo bacio è filtrato da quattro anni di non facile vita matrimoniale e da una maternità; e un lasso di tempo ancora più ampio separa Eugenia dall'epilogo stesso dalla vicenda. Benché lo stacco cronologico non sia esattamente determinabile, infatti, il momento in cui si svolge il viaggio della cornice coincide senz'altro con la piena maturità della protagonista, ormai vedova da tempo, se non anche con l'inizio della vecchiaia: il narratore, che al momento delle frequentazioni del signor D. doveva avere meno di sette anni, al momento del racconto è ormai padre; e Eugenia, allora sedicenne, dopo il matrimonio e il chiarimento con il marito vive felicemente con lui per ben quindici anni, sicché la sua vedovanza sarà da situarsi all'altezza circa dei trentacinque.

Ancora in tempi recenti Folco Portinari ha molto insistito sulle pre-sunte tensioni riscontrabili nell'opera tommaseana tra desiderio e dovere morale, sensualità e repressione,¹⁵ mostrando di ignorare com-

¹⁴ *Ibidem*, p. 510. Anche più chiaro in questo caso (e forse troppo scoperto: donde l'espunzione) il valore catartico dell'esame di coscienza, dello scavo negli arcani del cuore, nella prima edizione, dove il passo citato è preceduto dalla frase: «Allora cominciai a vedere nel fondo di quel cuore tanto arcano per me». Sempre nell'ottica della svalutazione dei fatti si può intendere la sostituzione nel seguito di «circostanze» con «particolarità».

¹⁵ F. Portinari, *Niccolò Tommaseo*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, IV, *Il Settecento e il primo Ottocento*, Torino, UTET, 1992, pp. 779-810. Ma sulla presenza nel Tommaseo di una supposta attitudine ambivalente nei confronti del peccato rimane esemplare G. Debenedetti, *Tommaseo*, Milano, Garzanti, 1973; anche più sbilanciato il saggio di G. Pampaloni, *Voluttuoso moralista e romanziere irreligioso (Niccolò Tommaseo)*, «Nuovi

pletamente che i due tempi, nell'azione narrativa come nella poesia, sono sempre decisamente staccati, e la prospettiva è quella, postuma, di chi tale dilemma ha ormai superato. Tutto è compiuto, insomma, e da tempo ormai: di conseguenza, all'esame di coscienza (e all'opera letteraria in cui questo trova espressione)¹⁶ spetta il compito piuttosto di chiarire il giudizio morale che sul momento era confuso:

Da questo silenzio mi veniva ancora, che i molti affetti e idoli della fantasia, non potendosi slanciare di fuori, rimanevano in me quasi in germe; e io medesima li percepivo in confuso: sicché solamente adesso il mio pensiero, risuscitandoli, li svolge e rischiera.¹⁷

Il pensiero e la narrazione si concentrano non sui fatti, ormai lontani nel tempo e inattuali, quanto sugli affetti, che proprio il diaframma psicologico e temporale vale a chiarire, giacché permette di affrontarli senza che più la partecipazione emotiva, il ribollire della passione giungano ad alterare l'obiettività della valutazione morale. La dialettica tra fatti e circostanze da un lato ed affetti dall'altro, del resto, costituisce un motivo dominante dell'intero racconto. Così la vita cui la donna è destinata, nella società moderna, «è occasione d'affetti soverchiamente molli»: ¹⁸ che potrebbe sembrare premessa al disteso racconto delle esperienze di una Bovary nostrana, se non fosse che l'occasione è confinata in poche righe per concentrare subito l'attenzione sugli affetti, sull'agrovigliarsi nell'animo femminile del senso innato del bene e degli allettamenti del peccato. Ciò che al buon sacerdote importa, si ricorderà certamente, è la sostanza delle cose, non le circostanze: la cui eventuale utilità ai fini della confessione viene deman-

Argomenti» (23-24), 1971, pp. 12-36. Una precisa e convincente definizione dei termini del problema (la ripetitività delle esperienze peccaminose si associa costantemente al dolore, alla contrizione, e quindi alla richiesta di perdono, sempre sincera e assolutamente aliena dal tentativo di cercare giustificazioni) si trova in F. Montanari, *Spiritualità ed educazione del Tommaseo*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte* (Atti del convegno di studi, Venezia, 30 maggio-1 giugno 1974), a cura di V. Branca e G. Petrocchi, Firenze, Olschki, 1977, pp. 47-56.

¹⁶ La felice definizione dell'«esame di coscienza» come unico genere mai praticato dal Tommaseo è di V. Branca, *Nel centenario del Tommaseo*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte* cit., pp. 9-16.

¹⁷ *Due baci* cit., p. 502.

¹⁸ *Ibidem*, p. 500.

data interamente al giudizio della penitente (e par di sentire già la voce di Maria nell'epilogo di *Fede e bellezza*: «una circostanza par che le aggravi [le colpe], ma un'altra minutissima le fa leggiere»¹⁹); al punto che talvolta è meglio ignorare quale sia stato l'autentico svolgimento dei fatti, i quali, non che inutili ai fini dell'edificazione morale, possono riuscire ad effetti imprevedibili e negativi sullo spirito («S'egli abbia domandato di me, s'ella abbia pregato di non mi vedere, non so. Non ho mai avuto il coraggio di muoverle questa interrogazione, perché c'è delle scoperte ch'è meglio non fare»²⁰). Del resto proprio all'impossibilità di valutare gli effetti che «circostanze non prevedibili, minutissime, e sempre varie» producono sulla donna va imputata la difficoltà ad educare l'animo femminile, simile ad un universo continuamente cangiante che esattamente riproduce quel continuo comporsi e scomporsi di elementi (centrale in tante delle poesie) da cui nasce l'armonia delle cose:

Chi giungerà a computare gli effetti che una conoscenza, una parola, un cenno, possono fare sull'animo femminile? Egli è un piccolo mondo, dove le lontane e menome cagioni, in modo invisibile concatenate, producono effetti sempre nuovi; come gli elementi stessi in varia proporzione composti, diventano o l'aria animatrice del fiore nascente o l'acqua che scende con impeto a corromperne la bellezza.²¹

A tale regola non si sottrae neppure la protagonista, la cui natura è tale che in lei «ogni piccola circostanza diventava feconda; ogni parola era soggetto a pensieri infiniti»: ²² i quali per l'appunto costituiscono l'oggetto della confessione e della scrittura.

Ne consegue, dal punto di vista strutturale, un totale disinteresse per la trama, l'intreccio: che nel racconto, come sarà poi anche nel futuro romanzo, è poverissimo, limitato a pochi, essenziali accadimenti evocati di sfuggita, senza vero interesse narrativo, come neces-

¹⁹ *Fede e bellezza* cit., p. 640. Ma un'affermazione simile è già nella conclusione del libro primo, affidata sempre a Maria: «Eccovi confessate indigrosso le mie mancanze: dei particolari alcuni le aggraverebbero, altri le attenuerebbero forse» (*ibidem*, p. 541).

²⁰ *Due baci* cit., p. 499.

²¹ *Ibidem*, p. 492. In modo più circostanziato nella versione del '34: «una parola, uno sguardo, un cenno, una conoscenza, un'abitudine».

²² *Ibidem*, p. 495.

sario presupposto per svolgere poi ampiamente il discorso sull'animo,²³ sulle conseguenze che essi hanno determinato sulla vita spirituale del personaggio. I fatti sono, piuttosto che narrati, enuncziati: sì che anche lo stile, solitamente mosso e mutevole, ma incline sempre al sublime, ora nella forma di un pacato ed elegante argomentare che si spiega in periodi ampi e caratterizzati da una complessa struttura ipotattica, ora nella frantumazione in brevi membri giustapposti di alfieriana concisione e drammaticità, ora ancora nell'improvviso raprendersi in sentenze (com'è anche più frequentemente nei racconti storici²⁴), nelle quali tuttavia si sente vibrare la passione non ancora del tutto domata o lo sdegno del moralista («Le ingiustizie o le imprudenze altrui non sono cagione, ma occasione piuttosto, de' nostri dolori»; «Perché le ferite, toccandole si esacerbano: e la fiamma agitata s'avviva; e il respiro accelerato del tifico aggrava la sua malattia»²⁵), si adatta ad un tono medio privo di intima tensione e nudamente descrittivo, che chiaramente denuncia come altrove si appunti, in realtà, l'interesse del narratore.

Emblematico riesce in tal senso il procedimento con cui Tommaseo introduce l'incontro tra la cugina, ormai sposata, e il signor D., che costituisce uno dei momenti cruciali del racconto. Prima di affrontare il testo non sarà forse inutile vedere come ancora Folco Portinari lo descriva (e l'approccio ci pare sintomatico di tutto un modo impressionistico di lettura tesa a ricercare e a costruire un Tommaseo che non esiste): «Dopo quattro anni i due ex-amanti si ritrovano: Tommaseo è lì, in quell'incontro con colpo di scena (peccato, ancora una volta, per l'inverosimiglianza di linguaggio dei dialoghi)».²⁶ Lasciamo ora la parola al narratore:

²³ Su questo aspetto fondamentale della narrativa tommaseana si veda G. Bárberi Squarotti, *Tommaseo: lo spettacolo dell'anima*, in *Dall'anima al sottosuolo*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 21-38.

²⁴ Una descrizione dei caratteri della narrativa 'storica' del Tommaseo in A. Di Benedetto, *Qualche ipotesi sui racconti storici di Niccolò Tommaseo*, «Giornale storico della letteratura italiana» CXLVIII, 1971, pp. 358-365; C. Varese, *Commento e racconto nel "Duca d'Atene" di Niccolò Tommaseo*, «La Rassegna della letteratura italiana» LXXXIV (1-2), 1980, pp. 43-63; e G. Bárberi Squarotti, *La narrazione storica e il Tommaseo*, in *Dall'anima al sottosuolo* cit., pp. 39-58.

²⁵ *Due baci* cit., pp. 500-501.

²⁶ F. Portinari, *Niccolò Tommaseo* cit., p. 799.

Una sera, dopo vari discorsi de' soliti, e' m'annunzia che il signor D. (assente, mi pare d'avertelo detto, da circa quattr'anni) era arrivato; che chiedeva vedermi, e ch'egli, mio marito, me l'avrebbe condotto il giorno dopo. Lo conduce: e, dopo soggiunte le usuali cerimonie, ci lascia soli.²⁷

Prima dell'inverosimiglianza dei dialoghi, ci sembra il caso di lamentare, o meglio di indicare, l'assoluta banalità dei passaggi narrativi, nude enunciazioni dove Tommaseo proprio non c'è, nel senso che si limita ad informare, con la massima sintesi possibile, dei fatti strettamente indispensabili, sicché il personaggio che si confessa mette rapidamente a parte chi lo ascolta di quelle vicende che egli perfettamente conosce perché di persona le ha vissute (tralasciando le circostanze, che possono alterare il giudizio) e che lo interessano non in sé, ma per le conseguenze che hanno avuto sulla propria esistenza. «Il signor D.» (assente da quattr'anni!) «era arrivato»: non una parola, dopo una così lunga assenza, sulle ragioni del ritorno (degradato, con totale noncuranza dello svolgimento narrativo, ad arrivo); mentre il trapasato prossimo riconduce l'imprevisto alla dimensione di un evento atteso, non particolarmente traumatico, e istituisce un non meglio chiarito rapporto con tutta una serie di eventi e informazioni che si presumono note al personaggio, ma di cui il lettore non viene informato. In altri termini: ai fini dell'educazione morale delle fanciulle (il racconto, non lo si dimentichi, fu pubblicato più volte in volume coi titoli *Educazione delle donne*, *Educazione della donna nel matrimonio*), è assolutamente inutile sapere se il ritorno sia determinato dal desiderio di rivedere colei che un tempo stava per sposare e che – forse – aveva amato, o da circostanze fortuite; ed è parimenti inutile (quand'anche non dannoso: «c'è delle scoperte ch'è meglio non fare!») sapere se il marito della cugina con sottile e perfido acume abbia facilitato l'incontro per provocare la risoluzione di una situazione ambigua e per sé fastidiosa o sia stato, come parrebbe dal seguito, un buono, ingenuo imbecille (dove piuttosto si sarebbe concentrata l'attenzione di un narratore davvero interessato alla psicologia dei suoi personaggi, di un Nievo, per esempio). L'unico, potenziale colpo di scena della vicenda

²⁷ *Due baci* cit., p. 506.

viene trattato alla stregua di un appuntamento pomeridiano per il tè: né più può stupire, allora, l'inverosimiglianza dei dialoghi, che certamente non hanno il compito di definire una compiuta psicologia femminile, fortemente personalizzata, ma di indicare attraverso un'esperienza individuale come possa «farsi pericolosa la breve conoscenza d'un uomo a cui meno che a molt'altri può convenire la lode d'amabile»,²⁸ secondo un procedimento di astrazione in relazione al quale l'eccessivo soffermarsi sulle circostanze non potrebbe che riuscire fuorviante. Non nella verità psicologica va cercato il potere di suggestione di talune battute di dialogo, ma nella capacità di svelare la fragilità della natura umana, tesa a perseguire un disegno di felicità che coincide con la caduta, l'abiezione morale, l'autentica sconfitta:

– E posso temere che la mia memoria non abbia mai amareggiati i momenti della sua felicità coniugale?

– Non intendo bene [...].

– Eugenia! È ella veramente felice? [...] Ed ella non mi vuol confessare di non essere felice?²⁹

In cui par già di presentire, *e contrario*, quel senso di composta e pacata accettazione della condizione umana che in *Fede e bellezza* troverà espressione nel popolaresco buon senso di Matilde («Eh via! Chi non vuol essere infelice, non è. Per non essere infelice, io ci ho un rimedio bellissimo, e te lo dico subito: basta non voler essere felice. Allora si campa, si tira innanzi per infino a quel giorno che, allegria o trista, la scena finisce»³⁰).

Eguale indifferenza per i possibili svolgimenti narrativi è dato rilevare un po' dovunque nel racconto, che allorché si discosta dall'analisi retrospettiva degli affetti indulge volentieri alla forma del resoconto. Così poche righe (per di più consacrate al parere degli altri, del padre e degli amici di famiglia) si frappongono tra il momento in cui il signor D. è accolto nella casa di Eugenia e il sorgere dell'infatuazione nel cuore dell'adolescente:

²⁸ *Ibidem*, p. 511.

²⁹ *Ibidem*, pp. 506-507.

³⁰ *Fede e bellezza* cit., p. 574.

Domandò di poter frequentare la nostra casa; mio padre se ne tenne onorato. Cominciò egli ad entrare in familiari discorsi meco: io risposi volentieri e lo ascoltai con diletto. Mio padre, che lo credeva un eccellente partito, cominciò, parlando così in generale a sua moglie o ad altri amici di casa, a lodarlo in presenza mia: pochi facevano eco alle lodi; nessuno s'opponeva: e tutti concludevano con chiamarlo «una brava persona». Io lo presi a stimare.³¹

E si osservi ancora come l'ultimo «colpo di scena» (la definizione è al solito di Portinari³²) sia confinato in poco più di una riga, di contro all'ampiezza degli effetti che suscita, spingendo la narratrice a quel riesame del passato su cui già abbiamo avuto modo di soffermarci:

Due giorni dopo seppi che il signor D. era maritato da un anno. Questa notizia non so s'io abbia a dire che principiasse o che rendesse compito il mio disinganno. Allora riandando le particolarità [...] le mi apparvero in altro aspetto di prima.³³

Il passo è importante anche per definire quella che è una struttura costante della prosa tommaseana (che più compiutamente si organizza nel passaggio dalla prima stesura del racconto a quella definitiva): nella quale all'enunciazione del fatto, stringatissima, tien dietro un'ampia esposizione degli affetti che ne conseguono e dei mutamenti di prospettiva che ne derivano, per lo più introdotta da un verbo indicante l'avvenuta comprensione o percezione di una verità morale («le mi apparvero») e di solito correlata alla narrazione degli accadimenti attraverso l'uso di dimostrativi e avverbi («Allora riandando») in funzione deittica.

Eccone qualche altro esempio. Dal resoconto del primo bacio, repentino non meno dell'esposizione che ne fa Eugenia: «Quando a un tratto lo sento sedermi accosto, sento il suo braccio al mio collo, e la bocca di lui confondere il suo alito col mio sospiro. Io ero così sopraffatta che non ebbi il tempo di corrucchiarmi. *In quel bacio a me parve*

³¹ *Due baci* cit., pp. 493-494. Nella prima edizione, per amor di simmetria, la frase «mio padre si tenne onorato della domanda» è seguita dall'altra «e mia madre l'accolse, perché non aveva ragione di non l'accogliere»; e più avanti, con certa pedantesca e moralistica precisione: «Io che non avevo ancora imparato come l'epiteto di *bravo* possa nel mondo star molto bene separato da quello di *buono*, lo presi a stimare».

³² F. Portinari, *Niccolò Tommaseo* cit., p. 799.

³³ *Due baci* cit., p. 510.

intravedere [...]».³⁴ (Dove pure merita di essere messa in rilievo la tendenza ad un rapido abbandono dell'analisi psicologica del personaggio per giungere a considerazioni di carattere generale, nientemeno che attraverso una serie di ragionamenti deduttivi, che dispongono i moti dell'animo secondo un'ordinata successione di cause ed effetti rigorosamente consequenziali:

Ciò che in quell'atto era troppo forte per una fanciulla allevata rigidamente, me lo rendeva insensibile il bisogno d'essere rassicurata. Le anime tenere e fantastiche sono diffidenti: e le anime diffidenti han bisogno di prove straordinarie, che facciano succedere alla solita agitazione una nuova agitazione più viva. In questa si acquetan per poco, e diventano credule (perché credula a riprese è la diffidenza); sinché non sorgano nuovi dubbi e nuovo bisogno di commozioni più forti ancora, che finalmente conducono all'infelicità estrema o al vizio.³⁵

Di cui tutto si può dire tranne che manifesti quella duttilità, disposta anche alla contraddizione, necessaria alla stesura di un'autentica prosa psicologica). Dal racconto delle nozze: «Mio padre affrettò le nozze; e il buon prete [...], vedendoci forse più chiaro che non ci vedess'io, mi consigliò ad ubbidire. Adesso comprendo che l'educazione domestica [...] alla felicità de' figli non basta».³⁶ Dall'ultimo incontro tra la cugina e il signor D.: «Eugenia, vi domando perdono». Quando ripenso a quell'istante, mi par di sentire il rimorso di tutti i falli de' quali e' portava il pericolo [...] *In quel momento sentii* quanto provvida cosa sia l'amore materno».³⁷

È in questa prospettiva che va collocato il rifiuto, da parte di Tommaseo, del romanzo:³⁸ che non è soltanto il rifiuto di una parti-

³⁴ *Ibidem*, p. 497; il corsivo (come pure quelli che d'ora in poi seguiranno) è nostro. Ben diversamente circostanziato il racconto del bacio nella prima edizione, dove pure si incontrano accenti di più intensa sensualità (un solo esempio: «sento il suo braccio avviticchiarsi al collo» diventa nel '72 «sento il suo braccio al mio collo»); ma l'ampiezza della narrazione e la presenza di considerazioni tra psicologiche e morali interrompono la consequenzialità tra l'atto e le conclusioni che sembra possibile dedurne, così efficace nella versione definitiva.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 503.

³⁷ *Ibidem*, p. 509. Anche in questo caso nella prima versione il fatto e le conclusioni che se ne traggono sono separate da una lunga sequenza di sentenze moralistiche.

³⁸ Si vedano, sull'argomento, D. Mattalia, *Il problema del romanzo storico e la polemica*

colare forma narrativa quale si era configurata in quel preciso momento in Italia e in Europa (il romanzo storico, il romanzo sentimentale), quanto piuttosto il rifiuto del romanzesco *tout court*, l'esclusione dal tessuto narrativo, variamente definito «esposizione» o «racconto» (come in questo caso), «sfogo d'affetti» (*Fede e bellezza*),³⁹ ancora «racconto» (*Un medico*),⁴⁰ «saggio di dipintura poetica sciolta da metro» (*Il sacco di Lucca*), «non romanzo, ma pittura dialogata» (*Il Duca d'Atene*),⁴¹ delle circostanze, che sui fatti interamente concentrano l'attenzione. Si leggano le parole con cui Eugenia dà inizio alla narrazione:

Lascio le immagini e i consigli, e vengo a un racconto che tu sarai forse voglioso di sentire, e io molto più vogliosa di fare. Ti parlerò di un amore mio: non sorridere, te ne prego. Niente di romanzesco, niente di quello che tu forse immagini.⁴²

Il pensiero del lettore corre immediatamente a situazioni palpitanti e intricate, a passioni travolgenti ed eccezionali che hanno per teatri ambienti raffinati ed eleganti, dove si moltiplicano gli incontri, gli espedienti per piacere, i tradimenti, le gelosie, i rifiuti... Soltanto su un simile sfondo diventa comprensibile la successiva definizione, da parte di Eugenia, del tipo di esposizione di cui intende far uso, che ad una prima lettura parrebbe per lo meno strana, quand'anche non in sé stessa contraddittoria:

Tu eri allora bambino: poi, uscito di casa all'età di sette anni, non mi conoscesti più se non già maritata, e vicinissima ad essere vedova: io posso dunque, senza timore di confidarti cosa alcuna di noto, fare una di quelle esposizioni che in certe tragedie riescono tanto inverosimili e tanto comode.⁴³

del Tommaseo, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arti» serie VI, XX, 1980; e F. Danelon, *Un genere difficile: Tommaseo e il romanzo nelle recensioni dell'«Antologia»*, «Giornale storico della letteratura italiana» CLXXI, 1994, pp. 60-89.

³⁹ Lettera a G. Capponi, 23 agosto 1837.

⁴⁰ *Il secondo esilio*, II Milano, Sanvito, 1862, p. 171: «In un racconto, il qual voleva esser più che un romanzo, rimasto, per risparmio d'altrui noia, incompiuto, intendevo dipingere il medico cittadino, credente, artista».

⁴¹ Le due definizioni sono riportate da M. Puppo nella premessa al *Sacco di Lucca* (in *Opere cit.*, I, p. 713).

⁴² *Due baci cit.*, p. 493. Nel '34 la polemica antiromanzesca ancora non è esplicita: «Niente di lirico: niente di quello che tu forse immagini».

⁴³ *Ibidem*. Nella prima edizione il periodo è interrogativo, e la portata dell'affermazione

Il narratore si trova dunque, prima del racconto della cugina, nella stessa condizione in cui si trova il lettore al momento di iniziare la lettura: completamente all'oscuro dei fatti. Senonché difficilmente si comprende per quale ragione tale stato venga ritenuto favorevole alla narrazione, anziché costituirne un ostacolo. Il fatto è che la conoscenza anche solo a grandi linee della vicenda, dei personaggi, delle situazioni, susciterebbe il desiderio di un'esposizione più dettagliata, puntuale, che per sfuggire la noia del noto sarebbe costretta a giustificare, spiegare, descrivere: in breve, a disperdersi nelle circostanze, lasciando in ombra gli affetti e rendendo meno immediatamente fruibile il valore educativo insito nell'intero racconto, privato così del suo carattere esemplare. Mentre l'«esposizione da tragedia», la *rhêsis*, precisamente si caratterizza come nuda comunicazione di vicende scelte tra le innumerevoli del vissuto in funzione dello svolgimento tragico degli eventi, resoconto atto a suscitare, nel personaggio cui il messo si rivolge o nel coro, l'onda del *páthos*: inutile a questo punto segnalare, crediamo, come la definizione di esposizioni «inverosimili e tanto comode» perfettamente descriva i passaggi narrativi sopra riportati, e in particolare il racconto del ritorno a distanza di quattro anni del signor D. E autentica trovata teatrale è l'apparizione improvvisa, nel corso del dialogo tra gli antichi amanti, del figlio di Eugenia, sì che anche il racconto assume il carattere della notazione di scena:

Eccoti all'uscio il mio bambino. Correre a lui e sfogare sovr'esso in baci affannosi quell'impeto la cui forza m'aveva atterrata, fu un punto. Poi rivolta a quell'uomo, e tenendo stretto al seno il mio figliuolo esclamai [...]: – Abbiate compassione di me!⁴⁴

Il romanzesco è una forma di tradimento nei confronti della verità autentica che è negli affetti, nell'intimo del cuore, compiuta per amore dell'effetto, del colpo di scena, per generare nel lettore lo stupore piuttosto che la contrizione e il desiderio di rigenerazione morale. Meglio

più circoscritta e vagamente polemica: «in certe tragedie lodate».

⁴⁴ *Ibidem*, p. 508. Più ricercata, ma decisamente inferiore per efficacia drammatica, la ste-sura primitiva: «Eccoti comparire all'uscio il mio bambino. Correre a lui, stringerlo al petto, e sfogare sovr'esso in baci affannosi quell'impeto la cui forza mi aveva annientata, fu un punto».

si comprende, allora, il motivo per cui i romanzetti sentimentali svolgono una parte tanto ampia nel traviamiento spirituale di Eugenia, perché propongono il modello di una vita interamente proiettata verso l'esterno, in cui gli affetti continuamente si confondono e si disperdono:

Quindi i lunghi colloqui con qualche amica forse più imprudente di me; quindi la smania de' romanzi, tanto più cari quanto più caricati di tinte, vale a dire dettati da uomini inesperti del mondo.⁴⁵

È l'inesperienza del mondo, la mancata conoscenza dei segreti autentici dell'animo, a indurre a ricercare l'exasperazione delle tinte, che finge ciò che in realtà non esiste: e l'abilità del signor D., che riesce a sedurre senza difficoltà Eugenia, sta per l'appunto nello sfruttare questa ingenuità romanzesca della giovane donna. Il pretesto, nei romanzi come nella vicenda narrata, è allora quello di aprire in piena sincerità le profondità del cuore, laddove in realtà questo non accade:

Io lo presi a stimare. E, perché la stima conduce a certa confidente franchezza, gli palesavo le mie opinioni e, non volendo, gli affetti. Egli mi metteva a parte (parole di lui) de' segreti del cuore proprio.⁴⁶

Il gioco della seduzione è, innanzi tutto, un gioco di inganni: persino l'ingenua Eugenia si sforza, seppure inutilmente, di non palesare i propri affetti. Quanto al signor D., la sua abilità consiste nel lasciar intravedere ciò che non esiste, nel «far [...] sempre immaginare qualcosa», nel suscitare «la brama di conoscere tutta l'anima sua», per poi, subito dopo, nascondersi:

A confessarti la verità, il suo silenzio mi pareva non troppo eloquente; e le sue parole mi lasciavano da indovinare assai meno di quel ch'io avrei bramato: ma questo m'era allora motivo a sempre più desiderar di conoscere tutta l'anima sua.⁴⁷

Invece di costituire un ostacolo all'amore, la simulazione lo eccita

⁴⁵ *Ibidem*, p. 504. Nel '34 «esagerati» in luogo di «caricati di tinte».

⁴⁶ *Ibidem*, p. 494. Nel '34 «palesavo schiettamente».

⁴⁷ *Ibidem*, p. 495. Sovrabbondante e generica la prima versione: «ma questo, che adesso sarebbe ragione di raffreddamento, era allora un motivo a sempre più vivamente desiderar di conoscere le qualità che in lui mi piacevano tanto».

e lo stimola: tanto che la ragione della preferenza accordata dalla fanciulla al primo amante rispetto al marito risiede per l'appunto nel fatto che nelle parole di quest'ultimo non trova «quel non so che d'interminato che nei discorsi dell'altro» tanto la persuade.⁴⁸ Il persistere in lei dell'amore anche dopo che il padre ha deciso di por fine alle frequentazioni del signor D. dipende proprio da questo difetto di conoscenza, che nasce dall'aver attribuito l'impossibilità da parte dell'uomo di svelarsi appieno ad un di più di passione e di virtù degna dei personaggi dei romanzi, in realtà inesistente ma lasciata abilmente intuire: «Io non l'avevo potuto in pochi mesi conoscere: e la parte che di lui mi restava ignota, pareva a me la più degna di stima».⁴⁹ All'autentica confessione che è quella di Eugenia al narratore, spontanea e totale, da ciò derivante il proprio potere salvifico, si contrappongono le confessioni del signor D. che rischiano di condurla alla perdizione, basate in realtà sulla scelta di nascondere i veri affetti dell'animo per offrire di essi un'immagine parziale, e dunque, in fin dei conti, falsa.

Eguale negativo, tuttavia, per quanto non imputabile a malvagità d'animo bensì ad ignoranza, è il comportamento degli altri due personaggi maschili del racconto, il padre e il marito della fanciulla. Del resto, fin da questo momento il mezzo più efficace per penetrare nell'intimo dell'animo è per Tommaseo il dolore («Non avevo ancora pensato che un solo dolore, sentito vivamente e virtuosamente, basta a farne indovinare altri assai»), in virtù del quale la pur ancora inconsapevole Eugenia intuisce i sentimenti della madre e vi si conforma («Lo stato di lei mi destava rispetto e pietà: io le leggevo in viso i rapidi movimenti dell'anima, e sentivo in me sorgere di corrispondenti insieme e diversi»⁵⁰): e la donna, non l'uomo, è simile ad una sacerdotessa del dolore, se la frase in cui si compendiano «tutti i documenti dell'educazione materna», che la narratrice ricorda con voce commossa alla madre amareggiata dalle parole taglienti del marito, è precisa-

⁴⁸ *Ibidem*, p. 503. L'edizione del '34 più chiaramente esplicita la complicità suscitata dall'atteggiamento studiatamente misterioso dell'uomo: «quel non so che d'intendimento e di misterioso».

⁴⁹ *Ibidem*, p. 500. Nella prima stesura la frase (come di consueto meno sinteticamente pregnante: «Io non l'avevo potuto nello spazio di pochi mesi conoscere a fondo») è seguita da una similitudine e dalla ricapitolazione chiarificatrice: «Io non lo conoscevo; però l'adoravo».

⁵⁰ *Ibidem*, p. 496.

mente: «Noi siamo nate a soffrire». ⁵¹

Laddove il signor D. sembra prendere parte alla sofferenza femminile, pur ignorandone in realtà la vera natura e esacerbando, irritando il dolore con la «lunga serie» delle sue consolazioni, sì da esercitare con questo un ulteriore motivo di seduzione nei confronti della fanciulla («Quello che sempre più mi obbligava, era il rispetto da lui dimostrato a mia madre, la parte ch'e' prendeva ai rammarichi troppo frequenti che le venivano dalle strane maniere di suo marito»⁵²), il padre di Eugenia non mostra alcun interesse per il cuore femminile, che costituisce per lui un universo sconosciuto di cui neppure presente l'esistenza; lungi dall'exasperare i toni del sentimento, come accade negli scrittori di romanzi, egli del tutto ignora gli affetti che i fatti suscitano e determinano nell'animo:

I dispiaceri ch'e' le dava erano tutti di parole, ma tali che, s'egli ne avesse inteso il significato e presentito l'effetto, avrebbe inorridito al profferirle.⁵³

Simile a lui è anche il marito di Eugenia, temperamento positivo, concreto, di mercante, per il quale l'unica cosa che davvero importa sono i fatti («in ogni cosa sapeva contentarsi dei fatti»), che pur rendendosi conto talvolta della singolarità dei «portamenti» della moglie rinuncia a indagare più a fondo per scoprirne le ragioni, «alla sua mestizia potendo assegnare mille cagioni non sospette». Padre e marito sono, insomma, gli anti-eroi di romanzo; né stupirà a questo punto incontrare nelle parole del secondo, subito dopo l'affermazione del suo «contentarsi dei fatti», un ulteriore rifiuto del romanzesco:

– Basta – diceva egli parlando in generale del matrimonio agli amici suoi – basta che la donna non odii e non disprezzi: pretendere un amore romanzesco, è risicar di perdere quel tanto che s'ha.⁵⁴

Che è errore, certo, se rischierà proprio per tal via di perdere per sempre Eugenia; ma è errore infinitamente meno grave dell'indulgere

⁵¹ *Ibidem*, p. 497.

⁵² *Ibidem*, p. 495.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 505. Troppo meschina e riduttiva la versione originaria: «risicar di perdere il poco che si possiede».

agli inganni dei romanzi, che, simulando affetti inesistenti e impossibili, conducono al travimento e alla perdizione. Non per nulla egli, nel corso della storia, si renderà conto della propria colpa, e quasi in confessione (un anticipo, ancora, delle confessioni di Giovanni e Maria nel romanzo) domanderà perdono a Eugenia dell'indifferenza e della leggerezza di cui ha dato prova («E non dovrei io piuttosto chiedervi scusa del non aver meglio interrogato il cuor vostro prima di farvi mia; dell'aver così leggermente affrontato il pericolo di rendere per sempre misera voi e avvilito me stesso?»). Non è difficile riconoscere, nello svolgimento del racconto, i diversi momenti del sacramento cristiano, quali, ad esempio, si possono individuare nella confessione dantesca di *Purgatorio*, XXXI, 10 ss.: dalla *contritio cordis* (che si manifesta nel dolore che «penetra l'anima e lo confonde», trovando conclusivamente espressione nel pianto liberatorio, alla richiesta di perdono e alla *confessio oris* («Perdonatemi: gli era il gran desiderio che mi accecava»), alla *satisfactio operis* («Vi ringrazio della stima in che mi avete, tanta da credermi degno di custodire i segreti dell'anima vostra. Faccia il cielo ch'io possa comprenderla ed imitarla»), fino alla conclusiva assoluzione, in virtù della forza redentrice del dolore («Una lagrima sola ha espiato ogni fallo, se fallo pur v'era. Iddio perdona a un minuto di dolore innumerevoli ore di peccato»⁵⁵).

L'accettazione delle zone d'ombra, dell'indeterminato che è nell'animo, vanifica anche lo slancio positivo alla comunione spirituale: mentre lo scopo dell'esame di coscienza e della confessione (e dell'opera letteraria che ad essi tende a conformarsi) è quello di portare alla luce dalle profondità del cuore quei «nascondigli sì riposti, che l'occhio umano, fosse pur quello d'un padre, d'una madre, non li può penetrare»,⁵⁶ giacché «la vena dell'affetto è in ogni cuore creata da Dio: basta saperla trovare, seguirla nelle diramazioni nascoste, purgare dal-

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 509-510. La riconoscenza per la fiducia ricevuta trova espressione nell'edizione del '34 in cadenze enfatiche ed oratoriali: «Vi ringrazio, mia buona Eugenia, vi ringrazio di questa fiducia che mostrate in me, della stima che di me avete tanta da credermi non infedele depositario de' segreti dell'anima vostra. Faccia il cielo ch'io ne sia degno, ch'io possa comprenderla ed imitarla!». Così pure nel seguito, con maggior enfasi e in modo meno appropriato rispetto alla situazione: «ore di delitto».

⁵⁶ *Ibidem*, p. 503.

la scoria il prezioso metallo». ⁵⁷ Senonché si presti attenzione al lessico impiegato per descrivere gli spazi del cuore: «nascondigli [...] riposti», «segreti dell'anima», «vena», luoghi tutti celati allo sguardo, accessibili soltanto con paziente indagine ed esplorazione, anche per chi in sé li custodisce. La discesa nelle profondità del cuore non può aver luogo per un'istintiva adesione, ma richiede fatica e sofferenza, è continua approssimazione ad un mistero che nella sua pienezza non è rivelato che a Dio. Se a ciò si aggiunge la consapevolezza dei limiti della parola (in *Fede e bellezza*: «La parola può ella mai agguagliare il concetto, non che il sentimento!» ⁵⁸), si comprende appieno il disagio manifestato da Maria al momento di dare inizio al racconto della propria vita (analogo, nel tentativo di ridefinire il significato autentico e salvifico dell'esperienza, a quello di Eugenia):

– Voi volete da me la mia vita: e io l'ho promessa. Ma, v'avverto, né il bene né il male (e il male è grande) vi potrò dire intero. Che mai sono i fatti senza gli affetti? E come narrare gli affetti? Pure dirò. ⁵⁹

Oggetto privilegiato della narrazione sono non i fatti, di per sé insignificanti, ma gli affetti cui hanno dato origine: e questi sono, per la propria stessa natura e per i limiti della parola, impossibili da definire nella multiforme molteplicità dei loro aspetti («poiché le parole significano alla meglio i sentimenti a uno a uno; non il complesso loro, il contrasto; e in quel complesso è la vita, in quel contrasto il mistero dell'anima» ⁶⁰). La scrittura si presenta allora come una disperata battaglia per esprimere l'inesprimibile, per circoscrivere nei confini della parola l'indicibile. Benché solo in *Fede e bellezza* si chiariscano sul piano teorico i termini della questione, già in *Due baci* Tommaseo mostra chiara coscienza di muoversi entro questa *impasse*, e ricerca gli strumenti espressivi attraverso i quali renderla evidente al lettore e nel contempo porvi rimedio. Si legga, dalla descrizione dell'innamoramento:

⁵⁷ *Ibidem*, p. 511. Nel '34 con meno sicurezza: «basta saperla e poterla trovare».

⁵⁸ *Fede e bellezza* cit., p. 601.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 515.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 542.

Quella insolita fiducia, non solo alternata ma mista con timore insolito; quel senso continuo di grata inquietudine, di desiderio vago, di malessere inesprimibile con parole; quel bisogno di espandere i propri affetti senza saper come; quel piacere di trovare negli altri una somiglianza, sia pur lontanissima, col proprio stato; quelle nuove simpatie e antipatie che cominciano a tingere gli oggetti che ci stanno intorno, di nuovi colori; quegli impulsi, più forti che mai, di compassione, di benevolenza, di stima; quella cura di prestare attenzione a tante piccole circostanze del mondo morale e dell'esterno, che prima ci sfuggivano inavvertite; quelle distrazioni subite che in mezzo allo sforzo dell'attenzione ci colgono spesso, togliendoci alle nostre abitudini; quel patimento visibile, accompagnato da un visibilissimo svolgersi delle forme e delle forze vitali; tu, cugino, in parte lo puoi indovinare per osservazione fatta su noi povere donne.⁶¹

L'importanza del brano, nel quale non si può non riconoscere lo sforzo di esprimere quel contrasto in cui consiste l'autentico mistero dell'anima, ci farà perdonare l'ampiezza della citazione. La presenza di un lessico leopardiano («insolito», «vago», «inesprimibile», «nuovo»)⁶² non deve far passare sotto silenzio la profonda diversità dell'operazione: non si tratta di tendere volutamente al generico, al vago, in quanto intimamente poetico (press'a poco secondo il comportamento tenuto, nel racconto tommaseano, dal signor D.): ma di esprimere in qualche modo un complesso di affetti, di emozioni, di sentimenti che si intrecciano l'un l'altro e vicendevolmente si illuminano, rispetto ai quali la chiarezza definitoria del vocabolo risulta inadeguata, rappresenta un tradimento. Lo scrittore rinuncia alla descrizione diretta, concentrandosi interamente in uno sforzo continuo di avvicinamento, indicazione di limiti, approssimazione, cui il lettore stesso è chiamato a partecipare in virtù della propria personale esperienza del mondo e dei sentimenti. Sicché il pensiero va ancora al romanzo, alle parole con cui Maria pone fine alla propria confessione, invitando Giovanni a colmare con l'intuito le lacune (dove – si badi – non per nulla ritorna il verbo *indovinare*): «Tutto non si può dire: o l'orgoglio o la modestia lo vietano. Pur potete ora, se non conoscermi, indovinarvi»⁶³).

Va collocata in tale prospettiva l'adozione di strutture sintattiche

⁶¹ *Due baci* cit., p. 494.

⁶² G. Leopardi, *Zibaldone*, 1900-1902, 12 ottobre 1821; 4426, 12 dicembre 1928.

⁶³ *Fede e bellezza* cit., p. 541.

che tendono a sostituire, alla descrizione diretta degli stati d'animo, l'indicazione dei sentimenti che mescolandosi li determinano, al fine di circoscrivere per via di approssimazione un territorio non altrimenti definibile. Accanto all'enumerazione, frequentissima anche in *Fede e bellezza* e di cui il passo sopra citato fornisce uno splendido esempio, si segnala soprattutto l'accostamento di due aggettivi apparentemente in contrasto tra loro, quand'anche non contrapposti, attraverso la congiunzione avversativa. Ecco come Eugenia descrive il proprio stato d'animo di fronte al dolore della madre (dove pure è da prestarsi attenzione alle già in precedenza riscontrate dichiarazioni di ineffabilità, di approssimazione, nonché al *mescolarsi* degli affetti):

Mi confrontavo con lei, mi sentivo più tranquilla, ma più malcontenta; più rispettata, ma più diffidente; più sicura del presente, ma dell'avvenire incertissima. E a questi pensieri si mescolava di nuovo la pietà del dolor di mia madre, e li vestiva di una quasi sacra mestizia: né saprei dire s'io fossi più commossa del suo turbamento o del mio.⁶⁴

Il costruito ritorna, oltre che nell'analisi degli stati d'animo, anche nei ritratti morali così cari al Tommaseo, come in quello che la cugina fa del marito:

Colle donne cerimonioso ma cordiale, guardingo ma schietto; incapace di tenerezze ideali non meno che d'ingiusti sospetti [...]; osservatore attento, ma non così padrone di sé che non si lasciasse osservare egli stesso.⁶⁵

E poi, di nuovo, per limitarci ad uno degli innumerevoli esempi possibili, in apertura del terzo libro del romanzo, sia pure in modo discontinuo e meno ossessivo, con un più sottile gusto della *variatio*, all'interno della descrizione del carattere di Maria:

L'andare agile ma composto; gli atti in sé raccolti e severi; esile la voce dedita dal petto profondo; raro e visibile appena il sorriso; frequente ma mansueto il cipiglio. Varia d'umore, e nei giorni neri tremenda; ombrosa, delicata fino all'orgoglio; non sensuale, ma sensibile.⁶⁶

⁶⁴ *Due baci* cit., p. 496.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 502.

⁶⁶ *Fede e bellezza* cit., p. 557.

Un analogo sforzo di approssimazione alla verità dei sentimenti manifesta anche l'uso della disgiunzione («Fosse orgoglio irritato, o speranza nella mia debolezza [...]; o fosse disperazione di nulla ottenere, o voglia di gettare almeno sopra i miei le apparenze del torto; e' si ritirò tutt'a un tratto»⁶⁷), talvolta associato alle consuete dichiarazioni di ineffabilità e di mescolanza di affetti contrastanti («Un movimento non so s'io dica di timore o di desiderio (forse de' due affetti avvolti insieme in modo inestricabile) mi fece portare le mani al viso»⁶⁸), o quello della congiunzione *tra*, che esprime «posizione intermedia»,⁶⁹ dunque non esattamente definibile, in relazione ad aggettivi o sostantivi indicanti atteggiamenti e sentimenti («esclamai tra la preghiera ed il comando e il terrore»⁷⁰).

Davvero allora è possibile affermare, dopo quanto si è detto, che *Due baci* si colloca decisamente all'inizio della via che conduce a *Fede e bellezza*:⁷¹ ma non nel senso, abusato, che rappresenta il primo tentativo di prosa psicologica, e neppure, soltanto, per certa generica consonanza di temi, quali l'analisi del sorgere della passione in un'anima vergine o l'affermazione del potere salvifico del dolore (abbondantemente presenti, del resto, in tutte le opere tommaseane, dalle poesie ai racconti storici), ma perché il peraltro banalissimo moralismo di impronta cattolica ad esso sotteso, fedelmente perseguito e coerentemente condotto alle estreme conseguenze dal punto di vista del fare letterario, trasportato cioè sul piano della struttura, dell'impianto narrativo, ha permesso a Tommaseo di creare un modello nuovo e originalissimo di prosa, i cui caratteri tutti si ritroveranno nell'opera maggiore. La natura propria di quest'opera di esame di coscienza, la rappresentazione simbolica e sentimentale del paesaggio, la ricostruzione *a posteriori* delle vicende da parte di chi ne è stato protagonista ed ha ormai raggiunto la salvezza, il valore di *exemplum* morale

⁶⁷ *Due baci* cit., p. 499. Nell'edizione del '34: «Fosse amor proprio irritato, o il prospetto di un avvenire più lieto, o speranza della mia debolezza».

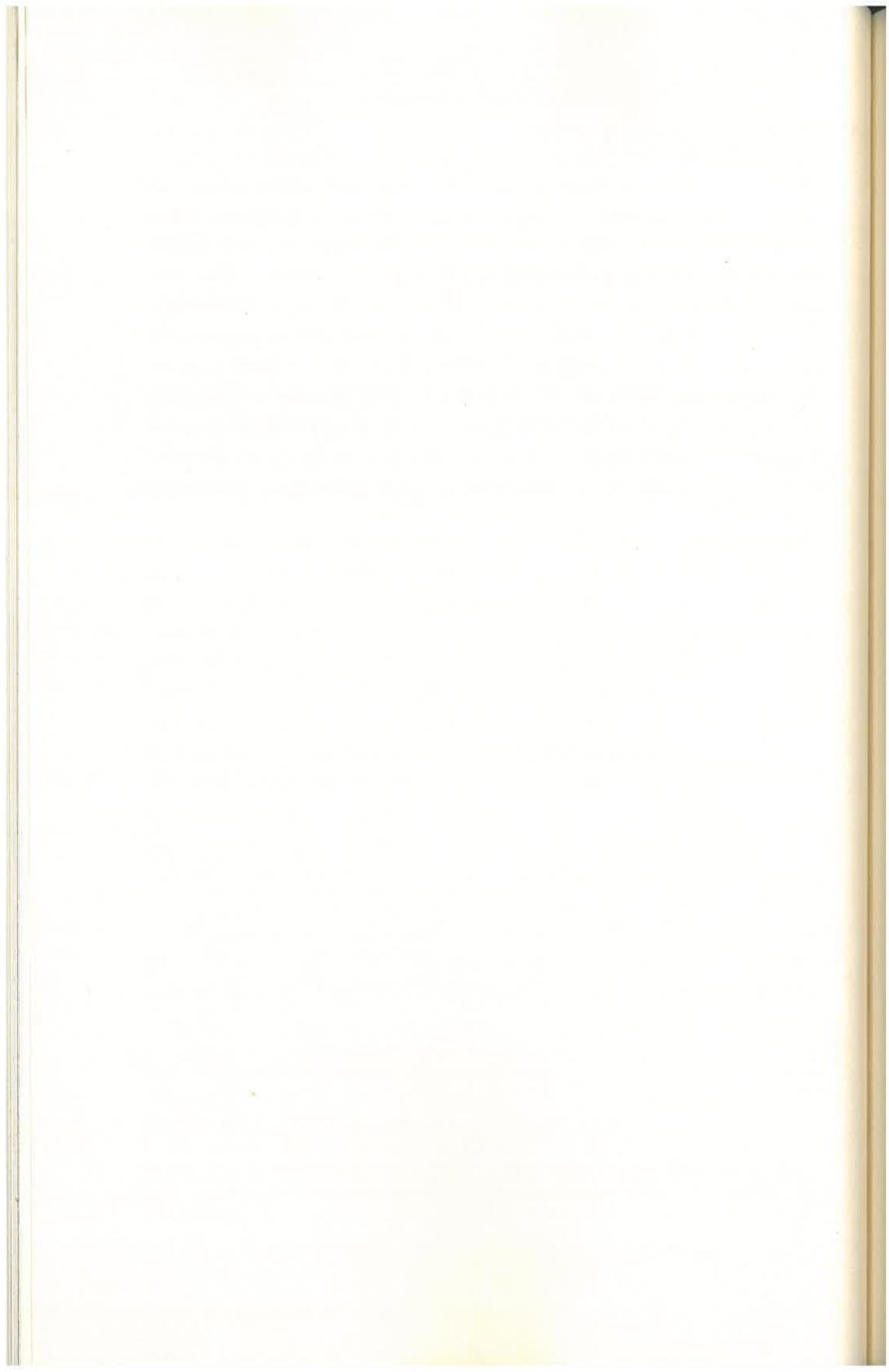
⁶⁸ *Ibidem*, p. 508.

⁶⁹ L. Serianni, *Grammatica italiana*, Torino, UTET, 1988, pp. 299 ss.

⁷⁰ *Due baci* cit., p. 508.

⁷¹ Sulle strutture narrative di *Fede e bellezza* fondamentale il saggio di G. Bárberi Squarotti, *Lettura di Fede e bellezza*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte* cit., pp. 173-195.

che ne consegue, ma soprattutto la decisa svalutazione dei fatti, enunciati e non narrati, per concentrare l'attenzione sugli affetti da essi suscitati, amorevolmente e coraggiosamente inseguiti nell'intimo del cuore, attraverso un continuo sforzo di approssimazione a ciò che per definizione è segreto e indicibile, con l'intento di disvelarne il significato più autentico, perché solo in tal modo la confessione può produrre il proprio effetto salvifico, fanno di questa «esposizione degli effetti di un bacio», spesso aduggiata proprio dal carattere troppo scoperto degli espedienti messi in atto, un vero e proprio laboratorio sperimentale, e il presupposto indispensabile per comprendere appieno quell'autentico antiromanzo – almeno sul piano delle strutture narrative l'opera più innovatrice dell'Ottocento italiano – che è *Fede e bellezza*.



Letterio Cassata

Cattafi e i soprusi di Dio

Libertà

Oh sì non alzo
abbasso le mie ali
ai Tuoi piedi mi metto
libero lieve occhi socchiusi
aspetto assorbo accetto
dall'ultimo al primo i Tuoi soprusi

(Cimbri, 29-30 novembre 1978)

Composta pochi mesi prima della morte, questa breve poesia può essere assunta a paradigma dell'ispirazione religiosa dell'ultimo Cattafi.¹ Il tema del libero, totale abbandono a Dio vi è enunciato con

¹ Cito dall'antologia postuma curata da V. Leotta e G. Raboni: B. Cattafi, *Poesie 1943-1979*, Milano, Mondadori, 1990, p. 303. Sulla religiosità dell'ultimo Cattafi si veda il bel saggio di V. Leotta, *L'inverno di Bartolo Cattafi*, Caltanissetta, Sciascia, 1999, pp. 29-44. Leotta vi parla giustamente di «disponibilità dello spirito ad accogliere in sé il divino e a lasciarsi invadere da esso», di «rapporto personale con Dio, fondato sulla confidenza e l'accettazione incondizionata della Sua volontà», di «tensione visionaria» (p. 39), di «rappresentazione iconica [...] di una resa totale al divino», di «atteggiamento di umiltà e di fede» (p. 40). E tuttavia avverte l'inadeguatezza dell'espressione «salto qualitativo», da lui stesso usata, che «può apparire fuorviante e trarre in inganno», giacché «Cattafi non è stato segnato dalla grazia lungo la via di Damasco» (p. 38): «la grazia arriva al termine della "discesa al trono"» (p. 43). Aggiungerei soltanto che è comunque illusorio attenderci da un poeta «una soluzione [...] alla crisi dell'uomo contemporaneo» (p. 44): più prudente, forse, non chiedergli nulla, e disporsi semmai ad accettare il dono di qualche barlume che ci aiuti a distinguere e riconoscere, nella buia confusione del mondo in cui viviamo, la nostra au-

estrema semplicità. Particolarmente efficace è il tricolon asindetico isosillabico allitterante «aspetto assorbo accetto», che sembra emulare da lontano – e in tutt'altra prospettiva, ovviamente – il «veni vidi vici» cesariano: nella rassegnazione religiosa il dolore per tutti i soprusi patiti da parte di Dio – da questo sopruso ultimo (verosimilmente, la malattia devastante e mortale) al primo, al più remoto, ma tuttora straziante (verosimilmente, la privazione del padre)² – si tramuta in trionfante serenità, in sentimento di trasognata leggerezza: «libero lieve occhi socchiusi». E particolarmente significativo, in quel tricolon, è l'elemento centrale: «assorbo». Quei «soprusi» – non bigottamente sottaciuti o negati, anzi sottolineati in explicit, ed enfaticizzati dalla rima paronomastica con socchiusi –, una volta 'assorbiti', sono come 'introiettati', digeriti, assimilati, e risarciti: annullati in quanto segni e strumenti di asservimento, e tramutati in segni e strumenti di affrancamento.³ L'atto stesso dell'umiliarsi («abbasso le mie ali/ ai Tuoi piedi mi metto») si risolve – sul piano dell'interiorità – in affermazione di redenzione e di libertà. Questa rassegnazione, insomma, non implica supina, passiva acquiescenza ai soprusi di Dio, che sono riconosciuti e denunciati come tali, e intimamente risarciti in quanto 'assorbiti' nella coscienza. Non è la rassegnazione fiacca e inerte di chi nella fede annulla la propria libertà e la propria umanità. Paragonerei piuttosto tale atteggiamento – una disperazione che lucidamente trascende nella coscienza la sofferenza e il dolore – alla leopardiana «disperazio-

tenica condizione di uomini. In questa prospettiva più modesta è giusto, senza dubbio, non assumere un atteggiamento di chiusura dogmatica e acritica verso l'ultimo Cattafi, purché ciò non implichi una chiusura – non meno dogmatica e acritica – alla luce, per quanto fiacca, che potrebbe venirci dal Cattafi precedente.

² «Moristi nel marzo ventidue/ non ti conobbi nacqui/ quattro mesi dopo... » (*A mio padre*, in *Poesie 1943-1979* cit., p. 286).

³ Nel suo saggio, «a conferma dell'interazione profonda che vi è in Cattafi tra vita e poesia», Leotta ricorda fra l'altro che dal gennaio del 1978 «il poeta si accosta al sacramento della Comunione con una frequenza [...] quasi quotidiana (pratica, questa, interrotta in gioventù)»; «e i *Diari* 1978 e 1979, fino all'11 marzo, due giorni prima della morte, forniscono numerosi, commoventi indizi della viva emozione e intima convinzione con cui egli partecipa al banchetto eucaristico e alla celebrazione della Messa» (*L'inverno* cit., p. 39, n. 14). Difficile non pensare al significato simbolico del calice (kos) come «dominio sul destino» nel pensiero ebraico (si veda G. Busi, *Simboli del pensiero ebraico*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 126-130) e poi in quello cristiano, e in particolare al calice bevuto da Cristo sul Getsemani (Matteo 26, 39-42), atto che il rito dell'eucaristia ripete, secondo Paolo (Ai Filippesi 3, 10), in modo da dividerne sofferenze, morte e resurrezione.

ne rassegnata»: terzo stato della gioventù, dopo il primo, «speranza», e il secondo, «disperazione furibonda e renitente» (*Zibaldone* 4180). Modello lontano di questa religiosità potrebbe essere il Giobbe dell'Antico Testamento, quel Giobbe che, per dirla ancora con Leopardi, «si rivolse a lagnarsi e quasi bestemmiare tanto Dio, quanto se stesso, la sua nascita ecc.» (*Zibaldone* 507).⁴

Quasi come 'controcanto', mi pare opportuno evocare qui un'altra poesia breve di Cattafi, non proprio del periodo estremo, ma della piena maturità. Da *L'aria secca del fuoco* (Milano 1972):⁵

La cresta

Invecchia oggi
 invecchia domani
 la cresta si abbassa
 si diventa buoni
 l'anima si salva
 ti ritrovi la cresta ed i coglioni
 nel tegamino
 con foglia di salvia.

La frattura non potrebbe apparire più netta, sul piano tematico: qui abbassare la cresta, diventare buoni, salvarsi l'anima non sono atti di libertà, ma effetti deprecabili, e deprecati, dell'invecchiamento. La rispondenza, ribadita dall'assonanza, tra «si abbassa» e «si salva», la rima tra «buoni» e «coglioni» e l'aequivocatio tra «salva» e «salvia» rappresentano icasticamente, quasi epigrammaticamente, l'idea della debolezza umana di fronte alla paura della morte, paura che si risolve in auto-castrazione («i coglioni/ nel tegamino, cucinati come uova»). Tuttavia i due componimenti, a leggerli con attenzione, a livello profondo si contraddicono assai meno di quanto può sembrare; anzi pos-

⁴ Cfr. in particolare Giobbe 3, 1-26 e 9, 1-35.

⁵ Questa poesia è presente in B. Cattafi, *Poesie scelte (1946-1973)*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1978, p. 126, ma non nell'antologia postuma, pur assai più abbondante di testi, curata dal medesimo Raboni con Leotta nel 1990.

sono, a parer mio, illuminarsi a vicenda. Sarebbe forse ingenuo, e certo ingiustamente riduttivo, definire *La cresta* una poesiola irriverente e blasfema, frutto di disorientamento intellettuale e morale, o di delirio ideologico, così come lo sarebbe definire *Libertà* un piccolo salmo bigotto, frutto di delirio senile: entrambi i componimenti sono segnati da un grado altissimo di intensità espressiva, che li accomuna al di là della contrapposizione tematica; ed esprimono la medesima fortissima tensione verso la libertà e la vita, pur riflettendo circostanze e punti di vista diversi e opposti. Sta a noi lettori saper fruire a pieno di tanta forza espressiva e suggestiva, lasciandocene permeare e 'assorbendola' fino in fondo, senza farci distrarre da pregiudizi ideologici o da autocensure più o meno inconsapevoli, né nell'un caso né nell'altro.

Giovanna Romanelli

I luoghi e gli spazi di Calvino

Un ruolo assai importante occupa nella scrittura di Calvino lo spazio geografico. Tuttavia la critica ne ha finora trascurato sia il carattere autonomo sia la rilevanza per la ricerca letteraria.

Esso infatti è una presenza continuativa e pregnante che rimanda alla territorialità come oggi è studiata dalla 'geografia della complessità'. In tale prospettiva il territorio in cui si vive e si è radicati non è solo un 'circostante', oggetto geografico, contesto in cui si realizza la nostra esperienza o sfondo delle nostre azioni, ma è soprattutto un 'attante', cioè soggetto dell'azione stessa. Il territorio è la condizione del nostro vivere ed è costruito dall'uomo soprattutto con la mente. È uno spazio vissuto che determina «una grandissima personalizzazione delle percezioni, con nette delimitazioni, con confini senza equivoci»;¹ uno spazio che, anche nell'impostazione di C. Raffestin, è semantizzato non tanto da relazioni concrete, ma da rapporti con territori astratti come lingua, religione, per fare solo degli esempi.

A partire da questi presupposti esaminerò alcune pagine esemplari che, attraversando il percorso letterario dello scrittore, ne sottolineano la maturazione artistica e l'evoluzione delle problematiche dai racconti dei primi anni Cinquanta fino alle ultime prove letterarie. È lo stesso Calvino a indicare le chiavi del suo rapporto costantemente esibito col territorio. Per lui – come chiarisce nelle *Lezioni americane* –

¹ A. Frémont, *La regione uno spazio per vivere*, Milano, Franco Angeli, 1978, p. 95.

immaginare è un processo che «parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale». Il linguaggio allora deriva dalla 'visione', nel senso fenomenologico del termine, e si traduce nell'espressione verbale come processo personale dell'immaginazione. Il linguaggio quindi si forma attraverso il rapporto visuale del soggetto col mondo. Esiste una linea più vasta, la visione del mondo, all'interno della quale si sviluppa la visione individuale e di conseguenza la parola. Il pensiero originato per immagini si fa testo semiotico.

Sulla base di queste premesse analizzerò, in particolare, i tre 'luoghi' (*topoi*) attorno ai quali si concentra la geografia di Calvino: il giardino, il bosco, la città.

1. Il territorio come mediazione delle relazioni umane

Un pomeriggio, Adamo (1947) è una sorta di viaggio iniziatico al quale Liberese, il ragazzo-giardiniere della villa 'Meridiana', conduce Maria-nunziata, la giovane domestica dei Calvino. Il luogo in cui avviene tale esperienza è il giardino di quella villa (lo stesso di cui lo scrittore parla in *La speculazione edilizia*), il microcosmo a partire dal quale il ragazzo costruisce la propria identità.

Liberese si propone come osservatore rispetto al mondo esterno e matura l'esperienza di sé traducendo l'osservazione visiva in linguaggio. Egli, aggirandosi come Adamo nel paradiso terrestre, avverte di essere parte del territorio, ai cui elementi assegna un nome. L'imposizione del nome alle cose costituisce l'atto del dominio e del possesso.

Nei nomi è concentrata la prammatica delle cose, l'interrelazione che l'uomo stabilisce con le piante e gli animali. Così, quando Liberese vuole donare a Maria-nunziata un rospo dice alla fanciulla che, intimorita, si ritrae:

– Hai paura! È un rospo! Perché hai paura ?

– È un rospo! – gemette Maria-nunziata.

– È un rospo. Vieni, – disse Liberese.

Lei gli puntò contro un dito: – Uccidilo.

Il ragazzo mise le mani avanti, quasi a ripararlo: – Non voglio. È buono.

– È un rospo buono?

– Sono tutti buoni. Mangiano i vermi.²

E più oltre, di fronte «a una cascata di piante grasse, tutta stellata di fiori rossi»:

– Bei fiori, – disse Maria-nunziata. – Ne prendi mai?

– Per fare?

– Per portarli alla Madonna. I fiori servono per portare alla Madonna.

– Mesembrianthemum.

– Cosa?

– Si chiama Mesembrianthemum, questa pianta, in latino. Tutte le piante si chiamano in latino.³

Il dialogo è rivelatore del diverso livello su cui si muovono i due personaggi: Libereso attraverso un rapporto concreto tra l'oggetto e la sua azione (il rospo che mangia i vermi), Maria-nunziata attraverso un rapporto che si astraie dall'effetto pratico (i fiori alla Madonna).

Il giardino evocato in questo racconto è l'ambiente naturale nel quale l'adolescente Calvino è vissuto e che dunque conosce; esso è radicato nel suo essere, come ha sostenuto lo stesso Libereso Guglielmi in una recente intervista: «Lui (Italo) rifiutava la famiglia in quanto famiglia, ma non il mondo intorno alla famiglia [...]. Lui amava quel mondo, il giardino gli piaceva, magari mi domandava: “Cos'è questo fiore?”», me lo domandava, vuol dire che lui non rifiutava di conoscerlo».⁴

Le tracce di questa esperienza sono ben visibili in un altro racconto *Il giardino incantato* (1948), all'esplorazione del quale si avventurano per caso due ragazzi, Giovannino e Serenella. L'ambiente è descritto con grande cura, con precisione di particolari: «grandi alberi», aiuole «ben ravviate di petunie e convolvoli», «viali», «balaustrate e spalliere di bosso», «giochi d'acqua» creano uno spazio magico che i ragazzi esplorano in tutte le direzioni. Ma l'idillio è solo momentaneo, subito spezzato dalla percezione di «un incantesimo che *grava*, su quella

² I. Calvino, *I racconti*, Milano, Mondadori, 1993, p. 18.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ L. Guglielmi, I. Pizzetti, *Il giardiniere di Calvino*, Padova, Muzzio, 1993, p. 67.

villa e quel giardino, su tutte quelle cose belle e comode, come un'antica ingiustizia commessa»,⁵ forse la percezione di «uno sbaglio di Natura» (c'è un ragazzo malato all'interno della villa). Qui la natura è il paesaggio e il simbolo dell'unità dell'essere, non ancora lacerato dal prevalere della cultura sulla natura. Non si può ancora parlare della categoria dello 'spaesamento' (perdita del «pais», del portato dell'intera comunità).

Il bosco è un altro archetipo della geografia di Calvino, come è evidente già nei primi racconti, in particolare in *Andato al comando* (1945), *Paura sul sentiero* (1946), *Il bosco degli animali* (1948) e *Paese infido* (1953), che hanno come comune denominatore il ricordo della guerra e dell'esperienza partigiana. Nel primo un partigiano conduce al comando una spia. Con lei si inoltra nel bosco dapprima «rado, quasi distrutto dagli incendi, grigio nei tronchi bruciati, rossiccio negli aghi secchi dei pini»,⁶ poi sempre più fitto. Un senso di smarrimento si insinua nell'uomo disarmato perché non riconosce i luoghi (in due pagine di narrazione questo concetto è ripetuto con lievi varianti: «non riconosceva i luoghi»; «conosceva poco i luoghi»; «sembrava, ogni tanto, che si fosse smarrito»).⁷ Essi perciò risultano minacciosi e ostili, suscitano cupi pensieri:

Ma il bosco bruciato era interminabile e i pensieri dell'uomo erano fasciati di sconosciuto e di oscuro, come zone di radura in mezzo a un bosco [...]. Si faceva sera. Bisognava camminare guardingo, in mezzo alla brughiera, badando come metteva i passi, per non scivolare su sassi nascosti sotto i cespugli fitti. E badare come si mettevano i pensieri, uno dietro l'altro, nel fitto dell'inquietudine, per non trovarsi a un tratto sepolto di paura.⁸

Qui il bosco non può essere considerato un mero «espediente stilistico in cui si riflette l'ambiguità del dialogo»⁹ o una metafora dello smarrimento, perché è il luogo che struttura i pensieri e guida fino in fondo lo svolgimento dell'azione stessa, fino all'uccisione della spia:

⁵ I. Calvino, *I racconti cit.*, p. 37 (corsivo mio).

⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁷ *Ibidem*, pp. 54-55.

⁸ *Ibidem*, p. 56.

⁹ R. Deidier, *Figure del labirinto. Appunti sui boschi*, «Otto/Novecento» (1), 1993, p. 154.

«Così rimase, cadavere nel fondo del bosco, con la bocca piena d'aghi di pino. Due ore dopo era già nero di formiche». ¹⁰

Anche *Paura sul sentiero* narra di un itinerario, di un viaggio che Binda, staffetta partigiana, compie nel bosco, in luoghi così familiari e noti da pensare che quello fosse «il suo compito naturale, di lui che non si perdeva nei boschi, che conosceva tutti i sentieri, percorsi fin da bambino conducendo le capre, andando per legna e per fieno». ¹¹ Tra Binda e la Natura c'è un rapporto osmotico:

Un castagno dal tronco cavo, un lichene celeste su una pietra, lo spiazzo nudo d'una carbonaia, quinte d'uno scenario spaesato e uniforme, s'animavano in lui radicate ai ricordi più remoti: una capra scappata, una faina stanata, le sottane alzate a una ragazza. E a questi s'aggiungevano i ricordi nuovi della guerra fatta nei suoi posti, continuazione della sua storia: gioco, lavoro, caccia diventati guerra: odore di spari al ponte di Loreto, salvataggi giù per i cespugli del pendio, prati minati gravidi di morte. ¹²

La storia di Binda si costruisce come storia del territorio e viceversa, per cui non c'è antitesi tra 'naturalità' e 'umanità', ma dialettica. Anche qui, come nel precedente racconto, la paura assale il giovane, ma non si concretizza nella figura del partigiano che conduce la spia a morire nel cuore del bosco, bensì nell'immagine astratta del «grande tedesco che è in fondo a tutti noi, chiamato Gund, carico d'elmi, bandoliere, bocche d'armi puntate, che apre sopra a tutti noi le mani enormi e non riesce ad afferrarci mai». ¹³

In *Il bosco degli animali* Calvino assegna al bosco una serie di attribuzioni positive, che connotano il territorio di caratteristiche salvifiche. Con il suo precipizio esso è infatti il luogo di rifugio per quanti cercano di salvare i loro miseri averi: «I giorni di rastrellamento, al bosco sembra che ci sia la fiera. Tra i cespugli e gli alberi fuori dai sentieri è un continuo passare di famiglie che spingono la mucca od il vitello, e vecchie con la capra legata a una corda, e bambine con l'oca

¹⁰ I. Calvino, *I racconti cit.*, p. 58.

¹¹ *Ibidem*, p. 66.

¹² *Ibidem*, p. 66.

¹³ *Ibidem*, p. 70.

sotto il braccio». ¹⁴ Il bosco, luogo ostile al tedesco, diviene invece fonte di scampo per gli animali e, in particolare, per la mucca del protagonista: «Nel bosco Coccinella parve perdere la riluttanza a muoversi, anzi, poiché il tedesco tra quei viottoli si raccapezzava poco, era lei a guidarlo e a decidere nei bivi». ¹⁵

È nel bosco, divenuto luogo di antagonismo e conflitto, che si rovescia il rapporto di forza tra l'animale e l'uomo e quest'ultimo inizia a sentirsi sopraffatto:

Il tedesco già guardava con paura il bosco fitto, e studiava come poteva fare a uscirne, quando udì un fruscio in un cespuglio di corbezzoli e sbucò fuori un bel maiale rosa. Mai al suo paese aveva visto maiali che girassero nei boschi. Mollò la corda della mucca e si mise dietro al maiale. Coccinella appena si vide libera s'inoltrò trotterellando per il bosco, che sentiva pullulare di presenze amiche. ¹⁶

Il bosco diviene infine luogo salvifico per l'intera comunità quando il tedesco si imbatte in un «feroce gatto selvatico», e, nel tentativo di catturarlo, cade con quello nel precipizio. Questa raffigurazione del bosco come luogo di salvezza e scampo ritorna in *Paese infido*: dapprima il partigiano Tom, ferito alla gamba, si nasconde nella sua avvolgente oscurità, poi una bambina gli indica la via di scampo proprio attraverso il bosco. Il bosco «fitto, oscuro, d'un verde nero» è una sorta di ossimoro: non incute smarrimento, ma diviene luogo di salvezza. In questo momento della produzione letteraria il territorio è ancora mediatore delle relazioni tra gli individui.

2. La perdita del territorio e l'alienazione del soggetto

A iniziare dalla raccolta di racconti *Marcovaldo* (composti tra il 1952 e il 1963) la riflessione di Calvino sul territorio subisce una evoluzione. In uno di questi racconti, *Il giardino dei gatti ostinati*, ci imbattiamo in «un piccolo giardino incolto, con in fondo una palazzina

¹⁴ *Ibidem*, p. 86.

¹⁵ *Ibidem*, p. 90.

¹⁶ *Ibidem*, p. 90.

dall'aria abbandonata»,¹⁷ unico luogo naturale sopravvissuto all'avanzata inesorabile del cemento, luogo di rifugio per gatti randagi e per uccelli che a centinaia vivono stipati sui pochi alberi rimasti. In una situazione fortemente denaturalizzata questo giardino, anche se privo di elementi estetici, è tuttavia un'isola naturale, una sorta di 'contro-città positiva', luogo dell'alterità, della metamorfosi dell'esistenza:

La città dei gatti e la città degli uomini stanno l'una dentro l'altra, ma non sono la medesima città. Pochi gatti ricordano il tempo in cui non c'era differenza: le strade e le piazze degli uomini erano anche strade e piazze dei gatti, e i prati, e i cortili, e i balconi, e le fontane: si viveva in uno spazio largo e vario. Ma già ormai da più generazioni i felini domestici sono prigionieri di una città inabitabile: le vie ininterrottamente sono corse dal traffico mortale delle macchine schiacciagatti; in ogni metro quadrato di terreno dove s'apriva un giardino o un'area sgombra o i ruderi di una vecchia demolizione ora torreggiano condomini.¹⁸

Al momento iniziale di un 'idillio' sia pure 'difficile' subentra quello della consapevolezza della progressiva perdita del territorio, della separatezza e, dunque, dell'estraniamento. Ogni luogo campestre (giardino, bosco o altro) rimanda per contrasto alla città, all'interno di una serie di binomi costanti nell'opera di Calvino (natura/società, natura/storia). Questo aspetto è evidente in *La speculazione edilizia*, pubblicato la prima volta nel 1957 sulla rivista «Botteghe Oscure», poi in *I racconti*, nella sezione *La vita difficile* (1958), infine come romanzo autonomo (1963). Si tratta, come sostiene l'autore stesso nella prefazione al testo, della «storia d'un fallimento», quella dell'intellettuale Quinto Anfossi «che si costringe a fare l'affarista, contro tutte le sue spontanee inclinazioni».¹⁹

La memoria dei luoghi costituisce un momento fondamentale nella storia del protagonista, personaggio «semiautobiografico», che assiste alla progressiva distruzione della bellezza del paesaggio:

Alzare gli occhi dal libro (leggeva sempre, in treno) e ritrovare pezzo per pezzo il paesaggio – il muro, il fico, la noria, le canne, la scogliera [...]. Però ogni volta c'era qualcosa che gli interrompeva il piacere di questo esercizio [...] un fa-

¹⁷ Idem, *Marcovaldo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 132.

¹⁸ *Ibidem*, p. 126.

¹⁹ Idem, *Romanzi e racconti*, I, Milano, Mondadori, 1991, p. 1340.

stidio che non sapeva neanche lui. Erano le case: tutti questi nuovi fabbricati che tiravano su, casamenti cittadini di sei otto piani [...]. La febbre del cemento s'era impadronita della Riviera.²⁰

Quel «fastidio» che Quinto non sa motivare o definire è il riconoscimento di un ambiente trasformato, in relazione al quale precedentemente si era costruito e rispetto al quale ora sparisce: «Eppure, la vista d'un paese ch'era il suo, che se ne andava così sotto il cemento, senz'essere stato da lui mai veramente posseduto, pungeva Quinto».²¹ È la consapevolezza della perdita del territorio e quindi del depauperamento della nostra stessa conoscenza:

Quando Quinto *saliva* alla sua villa, un tempo *dominante* la distesa dei tetti della città nuova e i *bassi* quartieri della marina e il porto, più in qua il mucchio di case muffite e lichenose della città vecchia, tra il versante della collina *a ponente* dove sopra gli orti s'infittiva l'oliveto e, *a levante*, un reame di ville e alberghi verdi come un bosco, *sotto* il dosso brullo dei campi di garofani scintillanti di serre fino al Capo: ora più nulla, non vedeva che un sovrapporsi geometrico di parallelepipedi e poliedri, spigoli e lati di case, di qua e di là.²²

Quello che Quinto conosceva era uno spazio semantizzato, cioè controllato attraverso griglie, regole, percorsi a partire dalle posture del corpo (alto, basso, ponente, levante). A quella consapevolezza ora si oppone il «nulla»; perciò egli definisce il suo paese «quella parte amputata di sé».²³

Questo è anche il motivo che spinge il protagonista a sacrificare il terreno della «vaseria»: egli lo considera infatti «un'appendice accessoria della villa, e nemmeno v'era legato da memorie dell'infanzia perché tutto quel che lui ricordava di quel luogo era scomparso».²⁴ Non si tratta solo di un rapporto affettivo con i luoghi: lo spazio è qui condizione, sostanza stessa del nostro vivere, perché con la mente ciascuno di noi si appropria del luogo investendolo di valori simbolici.

²⁰ *Ibidem*, pp. 781-782.

²¹ *Ibidem*, p. 783.

²² *Ibidem*, p. 782 (corsivo mio).

²³ *Ibidem*, p. 783.

²⁴ *Ibidem*, p. 787.

Se Marcovaldo è *homo ludens*, pronto a scoprire un mondo fatto a sua misura o a creare un proprio spazio interiore in una situazione denaturalizzata, Quinto Anfossi deve compiere una ricerca per uscire dal labirinto esistente, ma la soluzione deve essere cercata a partire dalla condizione reale.

Mentre nel primo nucleo di racconti esaminati la natura è percepita come paesaggio e simbolo dell'unità dell'essere, luogo nel quale sono iscritte le relazioni tra gli individui e le cose e i reciproci mutamenti, con *Il giardino dei gatti ostinati* e *La speculazione edilizia* Calvino esprime un desiderio nostalgico della natura, denuncia il lento deterioramento del suo valore fisico e simbolico, la difficoltà di insediamento nello spazio mistificato della città ove l'artificiale si spande fino a sovrappiù il naturale. Impossibile è la conciliazione tra natura e cultura: «In questo fluire che è natura e storia insieme, l'individualità umana si sommerge, perde i contorni che la separano dal mare dell'altro».²⁵

L'immagine del bosco ritorna anche in uno scritto successivo a quelli finora indagati e in particolare nel racconto *Storia della foresta che si vendica*, contenuto in *Il castello dei destini incrociati* (1973), una serie di racconti costruiti mediante l'uso dei tarocchi. Qui la foresta cresce a dismisura ai danni della città che ne risulta quasi inghiottita. Ma è solo apparenza perché

[...] la città non è morta: i macchinari i motori le turbine continuano a ronzare e a vibrare, ogni *Ruota* a ingranare i suoi denti in altre ruote, i vagoni a correre sui binari e i segnali sui fili; e nessun uomo è più lì a trasmettere o a ricevere, a rifornire o a scaricare. Le macchine che da tempo sapevano di poter fare a meno degli uomini, finalmente li hanno cacciati; e dopo un lungo esilio gli animali selvatici sono tornati a occupare i territori strappati alla foresta: volpi e martore allungano la soffice coda sui quadri di comando costellati di manometri e leve e quadranti e diagrammi; tassi e ghiri si crogiolano sugli accumulatori e sui magneti. L'uomo è stato necessario: adesso è inutile.²⁶

Come si legge più oltre è questa «la vendetta delle forze terrestri» perché è inevitabile che «la forza che non sa fermarsi in tempo, bisonte o uomo o condor, fa il deserto intorno e ci lascia le cuoia, e ser-

²⁵ Idem, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, p. 32.

²⁶ Idem, *Romanzi e racconti*, II, Milano, Mondadori, 1992, pp. 563-564.

virà da pascolo alle formiche e alle mosche». ²⁷

In questa narrazione il territorio non è sfondo di eventi, non è presenza neutra, ma artefatto che nella sua metamorfosi riflette ciò che accade: «L'umano è la traccia che l'uomo lascia nelle cose, è l'opera, sia essa capolavoro illustre o prodotto anonimo d'un'epoca. È la disseminazione continua d'opera e oggetti e segni che fa la civiltà, l'habitat della nostra specie, sua seconda natura. Se questa sfera di segni che ci circonda del suo fitto pulviscolo viene negata, l'uomo non sopravvive». E ancora: «ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'umano investito in cose, il se stesso che ha preso forma di cose». ²⁸

3. L'enigma delle *Città invisibili*

La tappa successiva del percorso narrativo di Calvino è costituita da *Le città invisibili* (1972), ove le città sono costruite come testi linguistici attraverso i procedimenti matematici dell'analisi combinatoria. Per leggere la 'territorialità' di Calvino in questo testo è utile ricordare una nota affermazione del secondo Wittgenstein, che si interroga sui giochi linguistici e, a proposito del linguaggio, istituisce il paragone con la città:

Il nostro linguaggio può essere considerato come una vecchia città: un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade diritte e regolari, e case uniformi. ²⁹

I luoghi non sono più quelli reali, ma diventano territori della mente e della cultura, resi opachi da quell'inestricabile «groviglio co-

²⁷ *Ibidem*, p. 561. F. Engels nella *Dialettica della Natura* (Roma, Editori Riuniti, 1967, pp. 192-193) scrive: «Non aduliamoci troppo per la nostra vittoria umana sulla natura. La natura si vendica di ogni nostra vittoria. Ogni vittoria ha infatti, in prima istanza, le conseguenze sulle quali avevamo fatto assegnamento; ma in seconda istanza e in terza istanza ha effetti del tutto diversi, impreveduti, che troppo spesso annullano a loro volta le prime conseguenze».

²⁸ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 1994, p. 121.

²⁹ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967, p. 16.

noscitivo» che è il mondo.

La scrittura, attraverso una sorvegliata tecnica di smontaggio e rimontaggio, diviene allora strumento di conoscenza, guida alla percorrenza di un itinerario che non necessariamente presenta vie d'uscita dal «labirinto del mondo», archetipo della forma della complessità. Queste città hanno perso la loro identità, si sdoppiano continuamente in immagini paradossali. Il paradosso è presente anche nel discorso che riflette il continuo divenire e la continua metamorfosi del linguaggio. È la vertigine delle possibili metamorfosi che il linguaggio può attuare attraverso il suo illimitato divenire, come sostiene Deleuze.

Il libro, per esplicita dichiarazione dello scrittore, non vuole evocare solo «un'idea atemporale di città», bensì «una discussione sulla città moderna». *Le città invisibili* sono, dunque, luoghi virtuali attraverso cui l'autore riflette sulle città reali: «penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana, e *le città invisibili* sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili». ³⁰

È utile tuttavia ricordare che nella memoria dello scrittore persistono, almeno sullo sfondo, tracce del paesaggio ligure, quello della sua giovinezza:

Sanremo continua a saltar fuori dai miei libri, nei più vari scorci e prospettive, soprattutto visto dall'alto, ed è soprattutto presente in molte delle *Città invisibili*. Naturalmente parlo di Sanremo qual era fino a trenta o trentacinque anni fa, e soprattutto com'era cinquanta o sessant'anni fa, quando ero bambino. Ogni indagine non può che partire da quel nucleo da cui si sviluppano l'immaginazione, la psicologia, il linguaggio. ³¹

Il testo è costituito da una serie di relazioni di viaggio esposte da Marco Polo a Kublai Kan, imperatore dei Tartari (secondo la tradizione letteraria), intervallate dai dialoghi tra i due personaggi. Sono narrate 55 città (ciascuna di queste ha un nome di donna), disposte in 9 sezioni, di cui la prima e l'ultima comprendono 10 città, le altre 5. Non importa qui insistere sulla struttura combinatoria delle città,

³⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, p. IX.

³¹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1966, p. 222.

mentre è utile evidenziare lo stretto rapporto che intercorre tra i corsi-
vi (dialoghi) e i toni (descrizioni delle città).

Già all'inizio del testo emerge il contrasto tra la *pesantezza* dell'impero, dietro cui si cela il suo disfacimento, e la *leggerezza* dei racconti del viaggiatore: «quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma [...]. Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti». ³²

Il viaggio di Marco Polo (la *pars construens*, mentre Kublai Kan è la *pars destruens*) ha uno scopo dichiarato, la ricerca della felicità che lo sterminato impero sembra negare: «l'impero è malato e quel che è peggio cerca di assuefarsi alle sue piaghe. Il fine delle mie esplorazioni è questo: scrutando le tracce di felicità che ancora si intravedono, ne misuro la penuria. Se vuoi sapere quanto buio hai intorno devi aguzzare lo sguardo sulle fioche luci lontane». ³³

La città cui tende il viaggio di Calvino è il luogo del sogno, del desiderio che la mente può costruire pezzo per pezzo sfuggendo alla pesantezza del reale: «'È il suo stesso peso che sta schiacciando l'impero', pensa Kublai, e nei suoi sogni ora appaiono città leggere come aquiloni, città traforate come pizzi, città trasparenti come zanzariere, città nervatura di foglia, città linea della mano, città filigrana da vedere attraverso il loro opaco e fittizio spessore». ³⁴

Il tema della «leggerezza della pensosità» è centrale nella riflessione di Calvino:

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero di automobili arrugginite. ³⁵

³² I. Calvino, *Le città invisibili* cit., p. 6.

³³ *Ibidem*, p. 59.

³⁴ *Ibidem*, p. 73.

³⁵ Idem, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 13.

Le immagini aeree, luminose nascono in lui come sogno, come desiderio originato dalla opacità del reale.³⁶

Le città raccontate da Marco Polo sono pezzi di un puzzle che, smontati e rimontati, permettono di riprodurre infinite variazioni: «Adesso, da ogni città che Marco gli descriveva, la mente del Gran Kan partiva per suo conto, e smontata la città pezzo per pezzo, la ricostruiva in un altro modo, sostituendo ingredienti, spostandoli, invertendoli». ³⁷ Scorporare i diversi elementi e ricomporli è un modo per dominare il molteplice e il complesso, è una sorta di conoscenza del mondo che ritrova la sua unità in uno sforzo supremo di astrazione. Pensa, infatti, Kublai Kan che: «Se ogni città è come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscerne le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che contiene». ³⁸

Ma ogni qualvolta l'imperatore crede di essere vicino alla verità nella ricerca di «un sistema coerente e armonioso», si accorge che «nessun modello reggeva il confronto con quello del gioco degli scacchi». Non solo, egli scopre che scorporando «le sue conquiste per ridurle all'essenza, [...] era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla». ³⁹ Allora Marco gli mostra che dietro il nulla un occhio intelligente può scoprire una «quantità di cose»:

La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere. [...] Ecco un poro più grosso; forse è stato il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui

³⁶ Cfr. *idem*, *Le città invisibili* cit., p. 100.

³⁷ *Ibidem*, p. 43.

³⁸ *Ibidem*, p. 121.

³⁹ *Ibidem*, p. 123.

l'albero fu scelto per essere abbattuto.⁴⁰

È lo stesso Calvino a commentare questa pagina in una delle *Lezioni americane*:

In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale di una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito di oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo le pagine di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile. Sono due diverse pulsioni verso l'esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta: l'una perché le lingue naturali dicono sempre qualcosa in più rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una certa quantità di rumore che disturba l'essenzialità dell'informazione; l'altra perché nel render conto della densità e continuità del mondo che ci circonda il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa in meno rispetto alla totalità dell'esperibile.⁴¹

Se il linguaggio, dunque, media il nostro rapporto col mondo, le *Città invisibili* sono un testo semiotico: «I segni formano una lingua, ma non quella che credi di conoscere [...]. Non c'è linguaggio senza inganno».⁴² Ma la «menzogna non è nel discorso, è nelle cose»⁴³ dal momento che «l'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose».⁴⁴ Infatti il linguaggio non dice le cose, ma soltanto i nostri rapporti con esse: caricandole di simboli ne accresce per un verso la complessità, ma anche le impoverisce, selezionando.

Chi arriva nella città deve inoltre decodificare i segni scritti nello spazio che costituiscono la sintassi del territorio. Il senso nasce là dove non si cerca, nella sequenza dei segni stessi. Tale decodifica è problematica e incerta, perché ogni segno è ambivalente, presenta una dualità, quella stessa che intercorre tra *langue* e *parole*. Essa è una presenza costante nelle città visitate da Marco Polo. È possibile ritro-

⁴⁰ *Ibidem*, p. 133.

⁴¹ Idem, *Lezioni americane* cit., p. 72.

⁴² Idem, *Le città invisibili* cit., p. 48.

⁴³ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 13-14.

vare questa ambiguità anche in alcuni 'designatori referenziali' ricorrenti con particolare frequenza nel testo, quali, ad esempio, 'dentro/fuori': «fuori da Pentesilea esiste un fuori? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo all'altro e non arrivi a uscirne?».45

Nessuna mappatura potrà aiutare Kublai Kan a conoscere il suo impero e a possederlo veramente. Infatti, se l'atlante del Gran Kan «custodisce intatte le differenze»,46 il viaggio di Marco Polo sembra invece annullarle: «i luoghi si scambiano forma ordine distanze, un pulviscolo informe invade i continenti».47 Le città invisibili si rivelano allora come una sorta di «utopia polverizzata», come sostiene lo stesso Calvino: «certo ultimamente anche il mio bisogno di rappresentazione sensoriale della società futura è scemato. [...] Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa».48 Dunque non si tratta tanto di costruire un nuovo modello quanto piuttosto di recuperare i valori propri della città, di ricostruirne la memoria dal momento che i segni del passato sono nascosti nel territorio: la città è fatta «di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [...]. Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata [...]. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano».49 E ancora: «La memoria è ridondante: ripete i segni perché la città cominci ad esistere».50 Ne scaturisce la concezione di un tempo circolare in cui passato, presente, futuro coesistono, come è detto a proposito della città di Berenice: «tutte le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili».51

L'invisibilità della città è l'enigmaticità che intercorre tra parole e cose, sogno e realtà: «Forse del mondo è rimasto un terreno vago e ri-

45 *Ibidem*, p. 157.

46 *Ibidem*, p. 139.

47 *Ibidem*, p. 139.

48 M. Polacco, *Dalle città del mondo alle città invisibili: viaggio, dialogo, utopia*, «Rivista di letteratura italiana» (1-2), 1992, p. 239.

49 I. Calvino, *Le città invisibili* cit., p. 10.

50 *Ibidem*, p. 19.

51 *Ibidem*, p. 161.

coperto da immondezze, e il giardino pensile della reggia del Gran Kan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori». ⁵²

Osservazioni conclusive

Come già aveva rilevato Pier Paolo Pasolini, ogni descrizione di Calvino è la descrizione di un'anomalia del rapporto tra il mondo delle idee e la realtà. Poiché ogni ricerca di verità non approda alla conoscenza, Calvino addita all'uomo contemporaneo un possibile percorso, attraverso una risposta laica e razionale, capace di opporsi al nichilismo della scienza che descrive «il processo irreversibile che conduce l'universo a decomporsi in una nube di calore». In chiusura del libro infatti afferma:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. ⁵³

L'opacità del linguaggio che non dice più niente, l'impoverimento semantico dei luoghi determinato dalla perdita reale dello spazio, ci immettono nel cuore della problematica fondamentale delle *Città invisibili*: la ricerca di un modello strutturale e utopico della città che, attraverso un movimento regressivo, recuperi non solo l'essenza antropologica dell'abitare e del costruire, ma anche i valori propri della città, facendoli emergere dal sottofondo della coscienza e della storia culturale.

⁵² *Ibidem*, p. 104.

⁵³ *Ibidem*, p. 164.

Renato Nisticò

Apocalisse e presenza.
L'apporto di Ernesto De Martino
alla teoria antropologica della letteratura

Noi, quando abbiamo sentito qualche nascosa virtù di pazzia, tanto sottilmente e con varie persuasioni l'abbiamo stimolata e con sì diversi modi che pur al fin inteso abbiamo dove tendeva; poi, conosciuto lo umore, così ben l'abbiam agitato che sempre s'è ridotto a perfezion di pubblica pazzia: e chi è riuscito pazzo in versi, chi in musica, chi in amore, chi in danzare, chi in far moresche, chi in cavalcare, chi in giocar di spada, ciascuno secondo la minera del suo metallo

Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*

Da più parti, negli ultimi anni, si è fatto riferimento a un possibile contributo dell'antropologia agli studi letterari.¹ Mentre in altri paesi,

¹ In primis, vorrei richiamare gli scritti di alcuni autorevolissimi studiosi come Alberto Asor Rosa (cfr. *I fondamenti antropologici della letteratura*, in *Letteratura italiana*, V: *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 3-16), Giulio Ferroni (cfr. *l'Introduzione a Storia della letteratura italiana*, I, Torino, Einaudi, 1991, pp. XI-XIII), e Romano Luperini, al capitolo introduttivo de *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 5-49. Ma, procedendo un po' alla rinfusa, vorrei citare anche Stefano Calabrese che, nella premessa a *L'idea di letteratura in Italia*, Milano, Mondadori, 1999, scrive di volere «mettere a nudo le più elementari, ma non per ciò meno complesse, funzioni antropologiche evidenziate nella letteratura italiana nell'arco complessivo del suo svolgimento» (xii). Più specificamente, segnalerei il numero monografico *Anthropology and literature* degli «Annali d'Italianistica» (15), 1997, a cura di D.S. Cervigni, e in particolare O. Pelosi, *Letteratura italiana e antropologia: percorsi bibliografici*, alle pp. 11-36, che però non tiene conto dei possibili contributi del pensiero di De Martino, citandolo solo alla nota n. 5 di p. 12. Di recente, la rivista «Il gallo silvestre», ha curato due rubriche dal titolo *Etnografie*, di cui ho presente il secondo (13, 2000), con in particolare i contributi di

soprattutto di area anglosassone, quello dei rapporti tra antropologia e letteratura è un settore di studi in fase piuttosto avanzata, in Italia ci si muove ancora in quella «terra di nessuno» evocata anni fa dal più importante etnoantropologo italiano del ventesimo secolo, Ernesto De Martino:

In fondo, dietro la varia resistenza che si oppone ad un confronto del genere [letteratura e antropologia], si cela la feticizzazione delle partizioni specialistiche del sapere e la congiunta tendenza a dimenticare che proprio dalla terra di nessuno da esse lasciate senza statuto scientifico possono talora provenire stimoli decisivi per riproporre in modo nuovo i problemi della comprensione dell'uomo da parte dell'uomo.²

Eppure, i rapporti fra gli studi letterari e l'antropologia hanno già una loro piccola tradizione. Basti ricordare lo stretto legame fra l'antropologia strutturalista e lo strutturalismo letterario, ad esempio il sodalizio intellettuale e i rapporti di collaborazione fra Claude Lévi-Strauss e Roman Jakobson, i numerosi interventi di Italo Calvino in argomento,³ da sparsi saggi come *Fantasma e cibernetica* o la prefazione alle *Fiabe italiane* alle conclusive *Lezioni americane*, o anche i lavori pionieristici di un antesignano come Vladimír Propp, capofila di tutta una branca degli studi letterari che, dopo di lui, si sarebbe chiamata 'narratologia'.⁴ In Italia, invece, col riferirsi a una possibile penetrazione dello 'sguardo antropologico' nei fatti letterari, solo in

P. Clemente, *Penne di petto: antropologia, poesia, generazioni* (pp. 117-135); F. Dei, *La libertà di inventare i fatti: antropologia, storia, letteratura* (pp. 180-198).

² E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi argomenti» (69-71), 1964, pp. 125-26.

³ Cfr. M. Lolini, *Antropologia ed etica della scrittura in Italo Calvino*, in *Anthropology & Literature* cit., pp. 283-311.

⁴ In anni non più recenti Propp ricordava che «il folclore è il prodotto di una specie particolare di creazione poetica. Ma creazione poetica è anche letteratura. Ed effettivamente fra il folclore e la letteratura, e tra le discipline che rispettivamente li studiano, c'è uno stretto legame». E benché egli precisasse che «il folclore possiede una poetica del tutto sua propria, diversa da quella delle opere letterarie», affermava comunque che «fra il folclore e la letteratura non soltanto c'è uno stretto legame, ma [...] il folclore come tale è un fenomeno di ordine letterario» (V. Propp, *Edipo alla luce del folclore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1975, pp. 145-46, 146-47). Fra l'altro esiste in Italia tutto un filone di studi al confine fra l'analisi letteraria e la 'demoantropologia', testimoniato dall'attività di studiosi come Barbi, ad esempio, o Vidossi, per giungere a Pasolini, che andrebbe riacquisito agli studi.

pochissimi casi si è andati al di là della semplice declinazione di un'e-sigenza. Perlopiù ci si è limitati alla considerazione di ciò che nel mondo letterario è collocabile a una scala diacronica più vasta e onni-comprendensiva di quella storica, in riferimento a costanti e invarianti del comportamento umano. Oppure l'attenzione è stata rivolta a quei contenuti che costituiscono terreno comune di investigazione per le discipline demoantropologiche: il mito, il sacro, i costumi della tradizione, il comportamento rituale, l'ancestrale, il primitivo, e così via. Queste posizioni sono, a mio avviso, metodologicamente deboli. Il contributo dell'antropologia alla teoria letteraria andrebbe invece ricercato nella direzione di un solido paradigma, che tenti di coniugare in un'unica proposta teorica gli aspetti formali-istituzionali della letteratura con i contenuti delle operazioni artistiche; e questo credo possa essere rintracciato nell'opera, appunto, di De Martino; in particolare, nei suoi basilari concetti di «crisi e reintegrazione rituale della presenza» e di «apocalisse culturale»,⁵ senza per questo voler escludere i

⁵ Ernesto De Martino (d'ora in avanti indicato in nota con la sigla EDM) è probabilmente il maggiore etnoantropologo italiano di questo secolo. Nato a Napoli nel 1908, si è formato culturalmente alla scuola del neoidealismo napoletano, con Adolfo Omodeo e Benedetto Croce. Una forte influenza su De Martino negli anni della sua formazione ebbero anche lo storico delle religioni Raffaele Pettazzoni e lo storico e archeologo Vittorio Macchiero di cui nel 1936 De Martino sposò la figlia Maria. Le sue ricerche hanno dato luogo a una serie di studi assai originali, nei quali confluiscono spunti derivanti inizialmente dall'idealismo, e poi soprattutto dal marxismo e dall'esistenzialismo, mentre sempre controverso fu il rapporto con la fenomenologia. Insegnò Etnologia e Storia delle religioni all'Università di Cagliari. Fondò e diresse con Cesare Pavese, nell'immediato secondo dopoguerra, una collana di studi etnologici per Einaudi, la cosiddetta 'collana viola', di notevole importanza per la cultura italiana di questi ultimi decenni. Anche per influsso del pensiero di Antonio Gramsci, riversò grande interesse nello studio della cultura subalterna e delle condizioni delle masse contadine del Mezzogiorno d'Italia; fu impegnato politicamente nelle fila del Partito socialista italiano di unità proletaria. Morì per malattia a Roma il 6 maggio 1965. Fra le sue opere principali ricordiamo: *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1940; *Il mondo magico. Prolegomeni a uno studio del magismo*, Torino, Einaudi, 1948; *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1958; *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959; *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il sagggiatore, 1961; *Furore simbolo valore*, Milano, Il sagggiatore, 1962; *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocaliss culturali*, Torino, Einaudi, 1977, postumo, a cura di Clara Gallini. Ci capiterà inoltre di citare dai seguenti lavori su rivista: *Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, «Nuovi argomenti» (12), 1955, pp. 1-42, ora con il titolo *Il pianto di Francesca Armento*, in E. De Martino, *Furore simbolo valore*, a cura di L.M. Lombardi Satriani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 186-202; *Perdita della presenza e crisi del cordoglio*, «Nuovi argomenti» (30), 1958, pp. 49-92.

Molti hanno scritto di De Martino. A titolo solo introduttivo signaleremo: G. Galasso, i

numerosi e ricchissimi contributi che possono provenire da altre scuole e modelli di ricerca antropologica.⁶

A questo scopo, nella presente nota, prenderemo in considerazione, scorporandoli dal vasto corpus di studi del nostro autore, tre momenti a nostro avviso cruciali in questa direzione: 1) la teoria del dramma della presenza nel mondo magico, il cui paradigma, con le cautele del caso, può essere trasferito allo studio delle istituzioni letterarie; 2) le acquisizioni demartiniane in seno alla storia delle religioni, e in particolare nello studio dell'istituto del pianto rituale, dove si affaccia una diretta esemplificazione di materiale letterario; 3) il tema della apocalisse culturale e la «reintegrazione letteraria» della crisi della presenza.⁷

capitoli relativi in *Croce, Gramsci ed altri storici*, Milano, Il Saggiatore, 1969; V. Lanternari, *La mia alleanza con De Martino e altri scritti post-demartiniani*, Napoli, Liguori, 1997; C. Gallini e M. Massenzio (a cura di), *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori, 1997; R. Di Donato, *I Greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Roma, Manifestolibri, 1999, con relative bibliografie (laddove presenti).

⁶ Oltre a quelli già citati, vorrei quantomeno ricordare C. Geertz (*Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino, 1988; *Antropologia interpretativa*, ivi, 1987), per la grossa influenza che ha avuto in ambito anglosassone e su questo tipo di studi, soprattutto a definire quella branca della critica letteraria che sono i *cultural studies*.

⁷ Lo spazio a disposizione non ci consente di affrontare una discussione analitica del pensiero demartiniano, che rimandiamo a una sede più opportuna, anche soltanto in relazione alla specifica impostazione del nostro discorso. Bisognerebbe comunque considerare almeno, oltre ai punti indicati, anche gli studi sul tarantismo, utili a una speculazione nel campo della teoria musicale, che mettono in luce gli aspetti terapeutici del rito per la reintegrazione della presenza. «La cura consisteva innanzitutto – sintetizza De Martino – nell'impiego di determinati ritmi musicali aventi la funzione di sbloccare il blocco psichico, di suscitare un accesso di agitazione maniaca nel solco istituzionale di una danza saltellante per tre giorni dall'alba al tramonto»: EDM, *Sud e magia* cit., pp. 188-89. Fra gli altri «elementi caratteristici del tarantolismo», De Martino elencava inoltre «lo stato di crisi, la trance provocata a comando dai 'direttori di scena', la funzione ordinatrice del ritmo musicale, la danza, il bisogno di ripetere periodicamente la pratica, e soprattutto la 'guarigione' come controllo rituale di una crisi che senza il controllo del rito oscillerebbe nella polarità di depressione melanconica e di eccitazione maniaca» (*ibidem*, pp. 189-90). Un curioso documento letterario che sembrerebbe avvalorare la nostra intuizione è nel I libro del *Cortegiano* di Castiglione, là dove Cesare Gonzaga raffronta il tarantolismo con le arti, i quali avrebbero in comune il tratto della «pubblica pazzia»: cfr. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, a cura di C. Cordié, Milano, Mondadori, 1991, pp. 24-25: «Ché, come si dice che in Puglia circa gli atarantati s'adoprono molti istrumenti di musica e con varii suoni si va investigando fin che quello umore che fa la infirmità, per una certa convenienza ch'egli ha con alcuno di quei suoni, sentendolo, subito si move e tanto agita lo infermo che per quella agitazione si riduce a sanità, così noi, quando abbiamo sentito qualche nascosa virtù di pazzia, tanto sottilmente e con varie persuasioni l'abbiamo stimolata e con sì diversi modi che pur al fin inteso abbiamo dove tendeva; poi, conosciuto lo umore, così ben l'abbiam agitato che sempre s'è ridotto a perfezion di pubblica pazzia: e chi è riuscito pazzo in versi, chi in mu-

1. Fondamento di tutto il sistema teorico di De Martino è il concetto di «crisi e reintegrazione della presenza», esposto nel secondo volume edito dallo studioso napoletano, *Il mondo magico*. Il «mondo» di cui si parla in questo libro, sulla scorta di una centenaria tradizione di studi e di fonti etno-antropiche relative a comunità perduranti in uno stato 'primitivo', è, contrariamente a quanto si possa pensare con una facile quanto ingenua contrapposizione, un mondo tutt'affatto storico. De Martino individua felicemente in esso solo uno stadio della civiltà umana, con la sua dignità, la sua cultura, il suo sistema di espressione, le sue forme di conoscenza e di aggregazione collettiva. Già nel precedente *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, De Martino si era sforzato di confutare le tesi che vedevano nel mondo magico un mondo ancora 'naturale' contrapposto a quello storico segnato dai primi sintomi della evoluzione verso la moderna società occidentale. Le società ancora pertinenti alla sfera del 'magico', si distinguevano, invece, dal suo punto di vista, solo per adottare un ordinamento culturale del mondo diverso da quello inaugurato dalla ragione occidentale. Esse erano segnate soprattutto da una forte povertà di mezzi e risorse (si tratta per lo più di economie legate alla pura sussistenza), con uno scarso o punto grado di sviluppo delle tecniche e delle scienze positive, prive dunque di qualsiasi cultura 'formalizzata'. Date queste condizioni, il problema che con maggiore urgenza si poneva loro era quello, fondamentale, della mera «presenza», il rischio cioè di scomparire, come si esprime De Martino, «da qualsiasi storia umana». Tale rischio interveniva endemicamente, in varie circostanze, dalle minacce di sparizione fisica dell'intera comunità (per il cattivo andamento del ciclo economico o l'intervento di epidemie distruttrici) ai punti di crisi riguardanti solo piccoli segmenti comunitari o i singoli individui; da effetti negativi di conflitti a condizioni di cordoglio irreflesso per la morte di cari, o, ancora, a sindromi angosciose e sentimenti di spersonalizzazione, nei quali i membri comunitari avvertivano la sensazione di «essere agiti da» forze estranee e negative. In assenza di più adeguati strumenti di analisi, le cause delle crisi venivano fatte risalire in

sica, chi in amore, chi in danzare, chi in far moresche, chi in cavalcare, chi in giocare di spada, ciascuno secondo la miniera del suo metallo». La letteratura come «pubblica pazzia» costituisce anche formula in parte riassuntiva del contenuto del presente saggio.

genere alla (o meglio, venivano viste direttamente come) alterazione dei valori comunitari fondanti l'aggregato umano, ai quali contribuiva fortemente l'istituzione di tabù vincolanti, la cui funzione era appunto quella di mantenere un certo grado di coesione culturale. Spesso, sintomo dell'insorgenza della crisi era considerato proprio l'infrazione di uno di questi tabù. La magia è un complesso di norme ed istituti culturali, rituali e di comportamento, attraverso i quali alcune figure istituzionali di mediatori (sciamano, mago, stregone) riescono a superare la crisi reintegrando la 'presenza', restaurando per l'appunto i detti 'valori' comunitari. Il 'sistema' magico, scrive infatti De Martino, «è volto a 'mantenere l'equilibrio fra gli uomini e il resto del mondo'»; e l'equilibrio è rotto «ogni qual volta una regola di vita, un tabù, venga violato».⁸ Le pratiche magico-rituali, officiate dal mediatore istituzionale, che ripristinano ritualmente l'orizzonte di valori intaccato dalla crisi, affondano la loro essenza in una interazione tipica del mondo magico, cioè quella fra la sfera psichica e la sfera oggettuale, pratico-concreta, relativa a cose, animali, persone, piante. Nel mondo magico, infatti, i confini fra il soggetto (l'uomo) e l'oggetto (il mondo) non sono ancora nettamente definiti, mentre la natura appare fortemente psichizzata. Vale qui quanto Freud, in *Totem e tabù*,⁹ riprende da Taylor, e cioè che nelle popolazioni primitive una connessione ideale, di pensiero, prende il posto di una causa reale. La fantasia umana sostituisce il principio fisico di causa/azione. Ci troviamo, in altre parole, nella fase di 'onnipotenza del pensiero', tipica dei fanciulli come, secondo Freud, delle persone affette da nevrosi e psicosi.

Nel mondo magico la presenza, la nostra coscienza di essere al mondo, in un calore di sensi che potremmo definire «domestici», nella definita separazione fra sfera psichica e sfera oggettuale, è, nella for-

⁸ EDM, *Il mondo magico* cit. p. 77.

⁹ Cfr. S. Freud, *Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrofici*, in idem, *Opere*, VII, Torino, Boringhieri, 1980, pp. 1-164; libro nel quale egli riprende alcune precedenti affermazioni di R. Taylor sulla fusione fra piano mentale e piano fisico nelle società primitive. Francesco Orlando trattando del rapporto fra teoria letteraria e psicanalisi ci ha rammentato un passo di *Totem e tabù* dove Freud «scriveva che l'animitica "onnipotenza dei pensieri" si è conservata nella nostra civiltà soltanto in un ambito: quello dell'arte»; e di tale ambito intero resta a testimoniare l'origine magica» (idem, *Letteratura e psicanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani*, in *Letteratura italiana*, IV: *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 576).

mulazione demartiniana, «ancora condenda», cioè sempre e continuamente *da fondare*. Non può infatti essere considerata, come accade nelle nostre civiltà, tecnologicamente e culturalmente sviluppate, un mero *datum*, una preconditione. Sebbene, come vedremo meglio in seguito, ancora ai nostri giorni esistono forti ed estesi residui di mentalità e pratiche magiche, sia esercitate in maniera diretta, sia trasferite in zone della coscienza e delle attività umane protette all'interno dello sviluppo socio-tecnologico delle collettività. Per citare un solo esempio di questi riti reintegrativi, fra le centinaia che si possono rinvenire nel *Mondo magico*, ricordiamo quello osservato presso gli Aranda da Strehlow.¹⁰ Per allontanare l'angoscia della morte di una persona cara, i capelli della salma vengono intrecciati in un canapo di cui una estremità sta in bocca al parente del morto e l'altra tocca lo stomaco (nel luogo cioè dove somaticamente viene avvertita l'angoscia) della persona che di volta in volta si sottopone al rito: mordere i capelli fa cessare l'angoscia. È evidente come qui ci muoviamo su una linea metonomica che lega il morto, la forza dei suoi capelli, l'autorità del vincolo (parentale) stretto tramite l'uso, sempre metonimico, della bocca/parola, il corpo e la psiche dell'«inferno». Quello che per gli occidentali è il culto della memoria del defunto, qui è un contatto fisico, pratico-concreto: un filo che lega gli attori del rito.¹¹

Naturalmente, per comprendere questi fenomeni nel quadro storico-antropico in cui li ha posti De Martino, occorre allontanarsi in via preliminare dai pregiudizi di ordine razionale e scientifico, che ognuno di noi quasi istintivamente è portato ad opporre a documentazioni del genere. Già sin dalla prefazione De Martino scrive che l'analisi dei concetti di natura magica e di persona magica, dovranno superare una forma di realismo ingenuo «e cioè la dualità che contrappone l'individuo come dato a un mondo di fatti naturali, considerati anch'essi come dati». ¹² Egli anzi precisa «che il problema della realtà dei poteri magici non ha per oggetto soltanto la qualità di tali poteri, ma anche il nostro stesso concetto di realtà, e che l'indagine coinvolge non soltanto il soggetto dei giudizi (i poteri magici), ma anche la stessa categoria

¹⁰ EDM, *Il mondo magico* cit., pp. 102-104

¹¹ *Ibidem*, pp. 102-103.

¹² *Ibidem*, p. 14.

giudicante (il concetto di realtà)». ¹³ Oggetto dell'analisi non è solo «il mondo magico, ma anche il modo occidentale di accostarsi ad esso», al fine di farne emergere, come risultato necessario, «l'incremento [...] del concetto di realtà»; «incremento» peraltro anche da noi perseguito con questa nota. ¹⁴ Ciò che delle questioni proposte rimane interessante per la teoria della letteratura è, volendo ancora per un attimo lasciare da parte il valore delle pratiche magiche, appunto il modello antropologico descritto dai concetti di crisi e reintegrazione della presenza. È facile infatti osservare nella letteratura di finzione una messa in crisi della presenza, che si dà a vari livelli. Ad esempio, nel contenuto delle opere letterarie.

In esse i personaggi fittizi sono chiamati a prove difficili, che turbano il normale corso della loro vita, talvolta sono esposti a pericolo di morte o di profonda trasformazione, sia psicologica che culturale; spesso muoiono, e qualche volta rinascono, magari sotto mutate forme (l'accenno è a tutto il patrimonio mitico delle 'metamorfosi', la cui origine rimanda sempre a quello stadio di confusione fra piano soggettivo e piano oggettivo, fra uomo e natura circostante che caratterizza le più antiche comunità umane, e, in particolar modo, può far capo alle cerimonie d'iniziazione, quando i giovani che vi si sottoponevano erano dotati di amuleti per allontanare il rischio di essere divorati dagli animali temuti). Ancora più spesso, gli 'eroi' letterari sono alle prese con un notevole problema esistenziale; a volte non riconoscono più se stessi, e sono alla ricerca di una migliore immagine di sé o, al contrario, sognano una utopica palingenesi del mondo intero; subiscono crisi d'angoscia e di spersonalizzazione: evocano fantasmi, doppi, sosia, e anticipano la fine del mondo, letta magari attraverso segnali ritenuti inequivocabili.

Ma la crisi della presenza si dà anche a un livello formale-istituzionale. Ci riferiamo qui, soprattutto, alla fondamentale doppia polarità di

¹³ *Ibidem*, p. 22.

¹⁴ In un mio vecchio saggio, avevo già prospettato la critica come un'attività di ricostruzione della realtà, decostruita dal 'possibile' dell'opera letteraria. Cfr. R. Nisticò, *La realtà il paradosso e la critica. Saggi di letteratura contemporanea*, Catanzaro, Pullano, 1994 (il cap. I: *Piccolo contributo al realismo della letteratura*, pp. 9-42). Cfr. anche G. M. Villalta, *La mimesis è finita*, Modena, Mucchi, 1996; in particolare il cap. *Realismo e alterità*, pp. 97-119.

ruolo nel rito letterario: l'autore e il lettore/interprete. Specularmente, lo scrittore e il lettore, devono in qualche modo sospendere le loro reali identità per assumere personalità vicarie che, in un luogo neutro dell'immaginario dove ciò è istituzionalmente possibile, consentono loro di 'condursi' in personaggi situazioni e luoghi non appartenenti alla realtà ma, con tutta evidenza, alla finzione. Non si tratta qui di decidere se personaggi luoghi e situazioni di una data opera letteraria siano più o meno 'realistici', ma di dare per certo che il canale comunicativo di livello pragmatico è, per la consistenza stessa dell'istituzione letteraria, momentaneamente sospeso: in un'opera di finzione, come un romanzo storico, anche un personaggio realmente esistente o esistito appartiene a quest'ambito. Scrivere e leggere significa rinunciare momentaneamente alla propria personalità per sperimentarne altre e diverse, mettendosi a guardare il mondo (o meglio, i mondi) con occhi altrui. Subentra a questo livello anche il ruolo della magia. Da questo punto di vista, infatti, la letteratura non è solo un istituto che eredita le forme magiche dal passato trasformandole in un'attività tollerata e finanche promossa socialmente, che sostituisce alle 'credenze', tipiche di quel mondo, la 'fantasia' dell'uomo civilizzato (un operare della mente, cioè, che non contrasta con l'attività razionale, perché vi si sottomette). Essa è invece di per sé il luogo di un diretto esercizio di facoltà magiche, in conseguenza delle quali la fantasia, liberamente esercitata, produce credenze vincolate a determinati protocolli di realtà (le 'credenze' sono oggi assai rivalutate dalla filosofia e dal pensiero socio-antropologico, proprio per quanto sono in grado di orientare, anche al limite dell'inconsapevolezza, il comportamento umano). Pensiamo a ciò che accade: un autore carpisce i pensieri segreti di un avventuriero dei secoli passati, spostandosi indietro nel tempo, senza che a lui sia possibile da parte del lettore opporre una obiezione di tipo logico-razionale o vero-fattuale; oppure fruga nei sentimenti di una donna che abita dall'altra parte del pianeta, pur senza averla mai conosciuta, non spostandosi mai da casa sua. Senza che abbia introdotto un solo elemento per farci intendere che quella donna esista veramente, e che lui l'abbia interpellata, noi gli crediamo, e diamo credito alla plausibilità del suo agire. Sono attività che all'interno di una cultura magica risultano del tutto normali, come la facoltà

dello sciamano di viaggiare nel tempo e nello spazio tramite il dono dell'ubiquità, attingendo a quello che De Martino definisce il piano *ngwel* del reale.¹⁵ Per questo, e per altri motivi, possiamo affermare che all'interno dei confini della convenzione letteraria, vigono regole magiche. Ciò accade anche attraverso l'ausilio di particolari strumenti magico-rituali, che possono consistere sia, abbiamo visto, in alcuni ruoli specifici nel 'dramma' letterario, sia in alcuni elementi più pertinenti all'uso e alla manipolazione del linguaggio e all'organizzazione del pensiero, cioè, ad esempio, le figure retoriche. Diremmo anzi che essi costituiscono dei veri e propri *riti linguistici*. Assolutamente aderente ai presupposti logici della cultura magica è la figura retorica della metafora, che mette insieme cose o concetti distanti, e agisce, con chiari intenti pragmatici (cioè di pensiero-azione), sotto l'impulso di una delle modalità tipiche del pensiero magico, ovvero la similarità o 'simpatia': se due oggetti o due esseri hanno qualcosa in comune, posseggono le stesse qualità, e così via.¹⁶

Alcuni chiarimenti. Non è nelle nostre intenzioni assegnare un ruolo 'magico' alla letteratura. Il mondo attuale ha da vari secoli abbandonato le condizioni che rendevano plausibile l'utilizzo di tecniche magiche; ogni tentativo di imporre nella società contemporanea pratiche di tipo magico come elementi di conoscenza e azione sarebbe solo segno di ciarlataneria, *kitsch* o corriva moda paraculturale (si veda ad esempio il variegato e forse poco studiato universo dell'attuale sincretismo *new-age*). Il mondo magico non appartiene più alla nostra storia attuale; ma certo ne abbiamo ereditato qualche forma, che è stata canalizzata in istituzioni sociali precise, o resiste nella memoria di gene-

¹⁵ Cfr. EDM, *Il mondo magico* cit., p. 168: «Rispetto al concetto storico di realtà, il piano *ngwel* in cui si svolgono i convegni sabbatici è reale, sebbene secondo una forma diversa da quella della "datità" (secondo una forma relativa a un mondo ancora incluso nella decisione culturale). D'altra parte il piano *ngwel* può trapassare in quello più propriamente paranormale: nel corso del viaggio *ngwel* può emergere cioè un'altra forma di realtà, il chiaro-vedere, il comunicare telepaticamente, ecc. E sebbene neanche questa forma possa senz'altro essere assimilata alla realtà di un mondo deciso e garantito, pure ha la sua propria realtà, storicamente determinata (così come storicamente determinata è la nostra datità)».

¹⁶ Cfr. A. Fonzi-E. Negro Sancipriano, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino, Einaudi, 1975. Ad esempio: «La metafora non è tanto un espediente linguistico, quanto un modo di conoscere il mondo alternativo alla conoscenza di tipo logico» (p. viii), «in questo senso la metafora ha una forza magica, consistente nel suo potere di creare e di imporre nuove "presenze"» (p. 3).

re allo stato di rischio di conversione in una condizione patologica. Una di queste istituzioni è la letteratura; ed in essa è del tutto legittimo che, parafrasando la teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando, si verifichi un «ritorno della crisi della presenza». L'importante è avere la chiara coscienza che così facendo noi operiamo una trasformazione di un sapere pratico (la magia) in un ordine simbolico (la letteratura), considerando e insieme violando i confini storici che separano i due istituti, proprio perché se l'una è, in qualche modo, 'eredità' dell'altra, pure esse presentano allo stato attuale caratteristiche profondamente diverse. Un rapporto, tuttavia, evidentemente esiste. Alla letteratura, infatti, ricorre un'intera classe di fenomeni e sintomi tutti riconducibili a uno stadio di precaria definizione dell'identità nelle società umane, e che sono liberamente 'agiti' nelle opere di finzione, quali derealizzazione, spersonalizzazione, perdita delle consistenza e dispersione della unità e autonomia della psiche, trasferimento animistico di facoltà umane agli ordini botanico, animale e minerale, ecc.. È importante ammettere che l'esperienza di questi stati di alterazione della coscienza siano stati trasferiti in una istituzione culturalmente elevata, socialmente protetta e distinguente nel campo dello spirito, come la letteratura¹⁷ – rispetto alla quale accreditati teorici sostengono da tempo che bisogna deliberatamente sospendere la nostra incredulità.¹⁸ Tuttavia, bisogna sempre ricordare che le società umane attuali vivono nel rischio perenne di una nuova problematicità della presenza. Se ne ha coscienza nel sempre rischioso rapporto che esiste ai nostri giorni, secondo De Martino, fra le apocalissi culturali e le apocalissi psicopatologiche.¹⁹

¹⁷ Mi riferisco alla distinzione come elemento della dinamica di appartenenza/esclusione nelle classi sociali, per come ne ha parlato P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.

¹⁸ Cfr. N.N. Holland, *La dinamica della risposta letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1986, in particolare il cap. III: *La "deliberata sospensione dell'incredulità"*, pp. 83-126.

¹⁹ A parte gli studi appositamente dedicatigli, ricordiamo l'avvertenza di De Martino nel *Mondo magico*: «Anche nella nostra civiltà vi sono situazioni 'marginali' (cioè estranee al suo carattere individuante) in cui tali forme [di ritorno allo stato 'magico'] possono ancora mantenersi ovvero riprodursi, acquistando in dati casi un rilievo anche culturale, sebbene secondario: basterà pensare alle tradizioni magiche ancora vive presso le nostre popolazioni contadine, alla magia dei circoli spiritistici, e a quella che si collega a determinati stati psicopatici, come la psicastenia, la schizofrenia, la paranoia [...]. Del resto anche l'uomo culto e 'normale' può essere più o meno fuggacemente tocco, nella sua vita quotidiana, da

Nella prospettiva che abbiamo adottato, il ruolo magico per eccellenza, quello dello stregone-mago, cambiato quel che c'è da cambiare, non spetta al poeta ma al critico/interprete, che è dotato degli stessi 'poteri' di mediazione e reintegrazione culturale della crisi di cui disponevano quelli che De Martino chiamava «i signori del limite». Tocca a lui infatti di ristabilire un orizzonte di realtà (cioè di valori collettivamente condivisi), alle 'crisi' che si rappresentano nelle (o che rappresentano le) opere letterarie; e che assumono spesso le forme e i colori di un mondo deformato, irreali, quando non apertamente fantastico o meraviglioso, cioè 'delirante'. La restaurazione di un orizzonte culturale comune cui punta la drammatizzazione rituale della «crisi della presenza», di cui parla De Martino, può essere fatta coincidere, in quest'ottica, con quella che viene definita, dalle correnti teorie ricezioniste, «cooperazione interpretativa dei testi» all'interno della comunità letteraria.

La ritualità, ovvero quella determinata forma di pensiero-azione²⁰ che i mediatori istituzionali, condividono col contesto culturale magico, richiama quella complessa compartecipazione al «campo letterario», come lo definirebbe Bourdieu, nella quale sono rintracciabili diversi ruoli e differenti funzioni: si va dalla personalità intellettuale dell'artista, alle idee e ai modelli di comportamento che essa mette in gioco, e ai particolari e svariati modi di percezione ed elaborazione messi in atto dal pubblico dei lettori. Questi ultimi a loro volta scambiano con l'*artifex* codici di comportamento, visioni del mondo, finanche sensazioni, abitudini, ossessioni, manie. È questa forma di ritualità paradossale, che sempre si rinnova in ogni suo singolo atto secondo forme originali, a definire i confini di una determinata attività

queste realtà arcaiche [...]. In una situazione di particolare sofferenza e privazioni, nel corso di una guerra, di una carestia, ecc. l'esserci può non resistere alla tensione eccezionale, e può quindi di nuovo aprirsi al dramma esistenziale magico» (p. 156, nota a piè di pagina).

²⁰ Sulla comune origine fra magia e poesia in quanto entrambi forme di pensiero-azione ha insistito in anni recenti Anita Seppilli (cfr. il suo *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962), le cui teorie hanno diversi punti di contatto con questo aspetto del pensiero demartiniano, in particolar modo quando si occupa della funzione degli sciamani e della origine magico-antropologiche delle figure retoriche, soprattutto la metafora. La differenza fondamentale fra magia e arte consisterebbe comunque nel fatto che la prima ha una sua finalità sociale immediata, mentre la seconda è assolutamente libera. Un buon documento della coscienza contemporanea del rapporto fra arte, letteratura e mondo magico è in A. Breton, *L'arte magica*, con la collaborazione di G. Legrand, Milano, Adelphi, 1991.

umana irriducibile a qualsiasi altra, che noi potremmo avvicinare, con le cautele del caso, all' 'estetica'. L'impossibilità di definire, se non soggettivamente, ciò che è proprio dell'arte avrebbe dovuto ricordare agli studiosi che non è tanto importante *che cosa* sia l'arte, ma piuttosto *come* sia: quali siano cioè le sue qualità, i suoi valori, i comportamenti e le 'credenze' cui dà vita. Essendo apertamente svincolata da ogni preoccupazione funzionale, essa non è definibile se non sulla base di principi esterni, extra-estetici; più che una definizione ontologica, essa suggerisce una comprensione partecipativa. La sua sfrontata resistenza nel corso dei secoli al principio di prestazione o ai vincoli autoritari, sia nella forma statuaria che religiosa, e la continua mutevolezza delle forme e dei contenuti artistici in cui si estrinseca, suggeriscono un saggio compromesso di ordine pragmatico. In questa prospettiva, l'arte apparirebbe come una sorta di struttura virtuale, vuota, che gli artisti e le comunità interpretative riempiono volta per volta sia rielaborando le tradizioni precedenti, sia, allo stesso tempo, inventando nuove forme e contenuti di espressione. Non si tratterebbe dunque di 'qualcosa' (l'arte è...), ma di un 'certo modo' di fare qualcosa (l'arte si fa...), non comparabile con qualsiasi altra attività umana, se non, forse, col gioco. L'essenza rituale e cerimoniale della letteratura (sempre uguale a se stessa nel suo insieme purché sempre diversa nei suoi singoli componenti: neanche un verso può essere identico a un altro), richiama il momento della partecipazione accanto a quello della assoluta creatività (il genio, l'espressività), e rimette in gioco, prima che le strategie razionali di organizzazione retorica, il peso dell'emotività, degli istinti e finanche della 'follia', ricompresi, e dunque regolati nel gioco estetico. In ciò si estrinseca la tendenza dell'arte a porsi come scandalo e come limite della ragione e delle norme sociali (anche quando i valori da essa propagati siano tutt'altro che 'progressivi'). È noto che l'estetica in quanto disciplina conosce oggi un momento di profonda crisi. Nel tempo della «fine delle grandi narrazioni» (che è a sua volta, tuttavia, una di esse), è assai problematico far discendere un pensiero delle arti da sicure posizioni filosofiche ed è quasi impossibile oggi rinvenirne un aspetto progettuale, 'prospettico'. Nella società del disincanto l'arte si è posta di fronte a se stessa, e si è percepita, sì, nella sua nudità di 'procedimento', ma anche nella sua infinita possi-

bilità di dare voce a sempre nuovi aspetti dell'uomo nel mondo, e di rinnovare o creare continuamente miti e credenze. Nel nostro piccolo, tentiamo di fornire una traccia, un'indicazione di lavoro. Essa consiste nel credere che l'estetico come sfera dell'attività umane possa coincidere con una *ritualità defunzionalizzata*. Rituale, come i drammi della presenza agiti nel mondo magico, che presuppongo l'accettazione di alcune regole convenzionali; ma anche defunzionalizzata perché svincolata dalla preoccupazione di una pratica efficace, la quale invece era ritenuta assolutamente fondamentale per l'esercizio di magia. Accanto alla ritualità ricompresa in un orizzonte comunitario, la letteratura e le arti mostrano però d'altra parte la tendenza a dare sfogo, all'interno di questo ambito istituzionale, a precise pulsioni individualizzanti: l'opera d'arte deve essere originale, deve potere essere considerata un individuo unico e irripetibile, proprio come il suo autore; e anche il lettore non può essere privato dell'impressione che nell'opera *de re sua agitur*.

La ripetitività e la singolarità del rito letterario richiamano il linguaggio dell'inconscio, e in particolare il sintomo nevrotico, che, trasferito in ambito letterario sotto la specie linguistica del motto di spirito, la teoria freudiana della letteratura ha voluto vedere come ritorno del represso nel più vasto corpo sociale. Se sintomo e rito si apparesentano nel loro fondarsi sulla ripetizione, potenzialmente infinita, si distinguono però perché il primo ha una sua precisa posizione nell'economia della personalità umana (tende cioè a un riequilibrio energetico), mentre il secondo, almeno quello letterario, ha la sua ragione in una coazione a ripetersi che non riconosce contropartite o finalità compensatorie, in quanto, come forma autonoma, si esaurisce in sé.

In questo senso, possono essere utili alcune considerazioni sui rapporti fra la letteratura e il linguaggio. Va infatti a mio avviso recuperato materialisticamente quanto su questo aspetto hanno espresso alcune importanti scuole di pensiero del Novecento, intendiamo quella heideggeriano-ermenutica da una parte e quella lacaniana dall'altra, qui molto parzialmente sussumibili nel principio che il linguaggio non è un semplice strumento di comunicazione nelle mani degli uomini, ma in quanto istituzione storica, in quanto rito continuamente rigenerantesi, è esso stesso soggetto di condizionamenti del pensiero e del

comportamento degli uomini e, in particolare, degli artisti e dei loro interpreti. Ciò accade proprio in quanto il linguaggio e la letteratura sono in primis anzitutto dei *comportamenti* essi stessi; non degli oggetti fatti in un certo modo o delle essenze esibenti determinate qualità universali ed eterne. I linguaggi sono modelli del mondo, e un bimbo che entra nel linguaggio riceve la sua prima cerimonia di iniziazione. Sin da bambini impariamo che manipolare il linguaggio significa plasmare, con il mondo, noi stessi. La letteratura è perciò il luogo dove la ritualità linguistica è più intensa, anche perché deve favorire il tipico scambio magico fra i ruoli presenti nell'istituzione; anzi, proprio alcune componenti del 'gioco' letterario possono essere viste a loro volta come veri e propri spazi convenzionali e vincolanti. Parliamo di ciò che qualche tempo addietro Luciano Anceschi ha definito le «istituzioni» della letteratura: i generi, i modi, i codici, i linguaggi, gli stili, i timbri, i registri, le figure, le topiche, l'intertestualità, le tecniche, i temi, i motivi, ecc.²¹

Come lavora il mediatore istituzionale della letteratura, il critico o, più in generale, il lettore/interprete? Esso dovrebbe ritradurre in termini di linguaggio condiviso ciò che l'artista ha espresso sotto il segno della crisi, cioè della messa in mora del corrente orizzonte di realtà. Egli deve sforzarsi di pervenire a una «costruzione di realtà», come abbiamo detto, in un senso appena differente ma non contrastante in maniera irreparabile col demartiniano orizzonte di valori. La 'realtà' infatti, viste le predominanti correnti filosofiche, non è definibile se non sotto la metafora del massimo dei valori comunitari, nel senso della idea regolatrice o idea-guida, di cui parlava Giulio Preti nel suo *Praxis*:²² non un dato, ma una continua selezione fra i possibi-

²¹ Per la rilevanza antropologica delle figure retoriche, oltre agli studi in lingua italiana già citati, si può fare riferimento a J.D. Sapir, J.C. Crocker (a cura di), *The social use of metaphor. Essays on the anthropology of rhetoric*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1977; *Beyond the metaphores: the theory of tropes in anthropology*, Stanford University Press, 1991; nonché, per una prima informazione, le voci «Retorica», «Metafora/metonimia» e «Letteratura orale» del *Dizionario di antropologia*, a cura di U. Fabietti e F. Remotti, Bologna, Zanichelli, 1997. Si utilizza qui il termine «istituzione letteraria» nel senso voluto da Anceschi (cfr. L. Anceschi, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1968).

²² Cfr. su questo punto ancora il mio *La realtà, il paradosso e la critica* cit., in particolare il primo capitolo: *Realtà e realizzazione. Piccolo contributo al realismo in letteratura*, pp. 9-42.

li. La ricostruzione non può comunque snaturare il valore originario del dato letterario. Non stiamo parlando qui di 'edificazione' morale per fini estranei allo specifico artistico, né di deformazione soggettiva dell'organicità testuale. Proprio la dislocazione istituzionale della letteratura dal piano vero-fattuale consente di conservare lo scandalo irriducibile della 'lettera' alla coscienza e al dialogo umani.

2. Gli studi sul pianto funerario. Qui a farci da guida è un'osservazione di Franco Fortini, che commenta il pianto di Francesca Armento a Portici, nel dicembre del 1953, sul cadavere del figlio, il poeta Rocco Scotellaro, così come era stato descritto da De Martino in un suo saggio:

La scena reale del lamento reso da Francesca al figlio Rocco acquista per noi il valore di un vero e proprio 'segno di contraddizione': in un'assurda coesistenza di realtà culturali avverse, un moderno militante socialista riceve in questa scena il lamento pagano venti secoli dopo l'avvento della civiltà cristiana. Ma proprio questa così violenta contraddizione stimola un discorso che riguadagni alla dinamica della storia ciò che qui appare semplicemente come scandalo.²³

La riduzione di questo «scandalo» a una proposta di considerazione antropologica del fatto letterario è appunto l'oggetto della presente nota. Fortini aveva presente il problema, e se ne occupò, anche se di sfuggita, in diverse sedi.²⁴ Qui si riferisce alla questione dello statuto del genere 'poesia lirica', in rapporto alle strutture ritmiche e, in generale, all'aura poetica e cerimoniale del lamento funebre:

«L'abbozzo di ordine culturale», la «difesa rudimentale... dal rischio di cadere senza compenso nella scarica incontrollata degli impulsi» che è, secondo E. De Martino, il lamento funebre lucano, è affidata «a un certo numero di stereotipi espressive fissate dalla tradizione» destinate «a mettere ordine nel caos», ed estese «a interi versetti o addirittura a strofe o a gruppi di strofe»; e «formano organi-

²³ EDM, *Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano* cit., pp. 15-16.

²⁴ Si veda ad esempio quanto scrive ne *Gli ultimi tempi (Note al dialogo di De Martino e Cases)*, in «Quaderni piacentini» (23-24), 1965, p. 14: «Le relazioni fra creazione letteraria, magia e religione sono malfamate: ma non sarebbe il caso di rivisitarle, proprio dopo quel che De Martino ci ha insegnato? [...]. L'uso letterario del linguaggio, che è cerimoniale e rituale, comporta la polarità consueto-insolito, identico-altro, ed eredita dalle polarità religiose. La letteratura è sempre spaesante (estraniante) oltre che appaesante».

ca unità con il modulo musicale». Siamo dunque in presenza di una rigorosa metricità ed eteronimia, prefigurata spesso, nei cosiddetti «subalterni», da un cerimoniale, occasione di riflessi condizionati, non molto diverso da quello che accende il segno «qui arte!» alla società contemporanea. Da notare che De Martino ci dice anche che la lamentatrice, una volta liberata, con l'ossequio al «si piange così», dalla paura della «perdita d'identità» può «anche cantare da sola... e ritessere sul rigoroso telaio dei moduli il disegno di un dolore personale»; che è quasi una rigorosa definizione della poesia lirica.²⁵

Come si può vedere, sono qui evidenziati diversi punti di contatto fra i due istituti che ci riguardano, ossia la letteratura e la lamentazione funebre rituale. Anche alla luce di quanto abbiamo anticipato, potremmo confrontare la crisi soggettiva, che si verifica al momento del lutto per la perdita di una persona cui ci unisce un legame affettivo, e la conseguenza perdita di realtà dei valori che ne deriva, con l'analogia messa in crisi che viene suscitata in letteratura, quando si incrina l'accordo dell'io con il mondo della vita, si alterano gli standard percettivo-comunicativi e ci si trova proiettati in uno stato di alterità e desuetudine rispetto all'esperienza ordinaria; in pratica quando si verifica quella sospensione dell'ordinario concetto/valore di 'realtà', di cui abbiamo parlato.

In *Morte e pianto rituale*, De Martino approfondisce «il concetto di una presenza che rischia di smarrirsi nel mondo e che mediante le creazioni culturali si protegge da tale rischio»,²⁶ spostando l'asse delle sue ricerche dalle società primitive a quelle storiche, intendendo con questo termine sia le società presenti, operanti, sia quelle del passato recuperate alla coscienza contemporanea. Ciò avviene soprattutto – e sta qui la novità più grossa per noi – attraverso l'analisi del documento letterario, in particolare quello delle origini della civiltà e della cultura occidentali: l'epos greco-romano e quello medievale, colti appunto nel segno della continuità del filo che lega la crisi irrelata del *planctus*, quando si rimane in ostaggio del cordoglio irriflesso, a quella della ritualità del compianto, al «si piange così». Quest'ultimo si pone evidentemente anche come una vera e propria evoluzione della civiltà

²⁵ F. Fortini, *Metrica e libertà* [1957], in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 328-29.

²⁶ EDM, *Perdita della presenza e crisi del cordoglio* cit., p. 49.

alla luce di un 'progresso' o un'acquisizione che è specificamente letteraria. L'intuizione è per noi altamente suggestiva. Già sappiamo quanto la teoria psicoanalitica debba alla diretta influenza di modelli letterari (basti pensare al peso dell'*Edipo* sofocleo nella fondazione della psicanalisi). Nel nostro caso, l'influenza della letteratura sulla teoria antropologica avviene sulla base di una osservazione che non è legata a uno specifico documento letterario (come per Freud), ma a un tema, a un motivo, a una modalità costante, presenti in una gamma vastissima di documenti, che coprono parecchi secoli e diverse latitudini geo-storiche.

Nel caso dei personaggi letterari esemplificanti De Martino, sembra di trovarci di fronte a quelle che, parafrasando George Steiner, potremmo definire delle «vere presenze»;²⁷ personaggi letterari che si muovono su una linea di continuità fra il mito e la realtà. De Martino cita Achille che piange Patroclo nell'*Iliade*, «le dame e i cavalieri, ma talora lo stesso re Carlo [che] *se pasment* in presenza del cadavere o per notizia di morte» nella *Chansons de Geste*;²⁸ «l'inazione melanconica di Gudhrun davanti al cadavere di Sigurdh» nella saga nordica dell'*Edda*. Nella direzione opposta muove l'osservazione condotta sul

²⁷ Cfr. G. Steiner, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1995. In questo libro Steiner ha delineato fra l'altro alcune ipotesi di parentela fra l'origine dell'arte, i costumi arcaici, la funzione 'appaesante' della letteratura e le sue istituzioni formali: «Le diversità illimitate dell'articolazione formale e dell'elaborazione stilistica corrispondono alle diversità illimitate delle modalità dell'incontro con l'altro. Secondo un luogo comune dell'etnografia, le forme artistiche arcaiche, 'primitive', intendevano attrarre verso la domesticità, verso la familiarità, le presenze animali che si aggiravano nella grande oscurità del mondo esterno. I dipinti delle caverne sono riti talismanici e propiziatori eseguiti per trasformare l'incontro con lo strano e minaccioso brulicare delle presenze organiche in una fonte di riconoscimento reciproco e di beneficio muto. [...] Essi vorrebbero attrarre la forza opaca e brutta dell'«essere-lì» del non-umano nell'imboscata luminosa della rappresentazione e della comprensione. [...] 'Apprensione' (l'incontro con l'altro) significa sia paura che percezione. Il continuo tra le due, la modulazione dall'una all'altra sono la fonte della poesia e delle arti» (pp. 136-137).

²⁸ EDM, *Perdita della presenza e crisi del cordoglio* cit., p. 69. Sull'uso del documento letterario può avere influito Vittorio Macchioro, originale figura di studioso del mondo classico e, insieme, scrittore. A lui De Martino sottopose in varie fasi testi d'invenzione, fra cui un racconto per il quale Macchioro spese parole di ammirazione. Fornisce dettagliate notizie su questa vicenda R. De Donato, *Preistoria di De Martino*, «Studi storici» (1), 1989, pp. 225-246, che mette bene in luce le possibili influenze del Macchioro, a partire, ad esempio, dalla importanza che nei suoi studi sui misteri orfici riveste il concetto di «disgregazione della personalità» (*ibidem*, p. 230); per giungere al metodo di utilizzare i «monumenti letterari e figurativi» per una ricostruzione della storia culturale e spirituale dell'uomo (*ibidem*).

caso di Francesca Armento, che dalla realtà rimanda al documento letterario da lei stessa prodotto,²⁹ il quale, fra l'altro, si concretizzava, suo tramite, in una dolorosa esperienza di vita, si ripresentificava facendosi 'reale'. Vediamo così introdotta nella nostra teoria una contiguità fra piano dell'immaginario e piano della realtà, che ridefinisce i termini della ritualità letteraria.³⁰ In questo senso, sembra riduttivo assegnare alla letteratura lo statuto di semplice 'finzione', essa appare piuttosto come un conglomerato ricettivo-produttivo di atti simbolici concretamente operanti. La letteratura non ci appare solo come una più o meno ricca e fedele allegoria del comportamento umano; è essa stessa un tipo di comportamento, che sta dunque in rapporto metonimico, di deformazione e di scarto, ma anche di anticipazione e di evocazione rispetto alla vita reale. Sulla scena letteraria non troviamo solo un esempio o una simulazione della realtà, ai suoi vari livelli, ma come un 'surriscaldamento' di questa, una sua caratterizzazione più decisa; che ha, rispetto alla vita reale, una sua distinta qualità: diversamente dal nudo evento 'storico', è replicabile, può essere suscitata di nuovo e riattualizzata. L'arte non serve a creare le cose, ma a farle rinascere. I teorici pragmatici, come ad esempio Franco Brioschi,³¹ per

²⁹ Ci riferiamo alla raccolta di canti popolari e lamenti funebri della Scotellaro, di cui in R. Scotellaro, *Contadini nel Sud*, Bari, Laterza, 1955³, F. Armento, *I racconti sconosciuti*, p. 219, e idem, *Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro*, ivi, pp. 223-247.

³⁰ Si è già accennato a questo problema parlando dell'origine antropologica dei tropi: nella sfera simbolica v'è una piena analogia, se non identità, fra piano del reale e piano dell'immaginario. Da ciò discende un'altra interessante implicazione; che il comportamento umano, colto nella sua storicità concreta, è sottoposto a un certo numero di regole, orientate da 'credenze', dentro un sistema di 'aspettative', come da tempo ha sancito la sociologia, sin da autori ormai classici come Max Weber. Il sistema delle aspettative disegna una sorta di ritualità del comportamento sociale consistente in vincoli comunitari fra individui e gruppi. Per un'applicazione alla teoria letteraria vedi F. Brioschi, *La questione della storia letteraria*, in C. Di Girolamo, A. Berardinelli, F. Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Torino, Einaudi, 1986. Sono i «rapporti di pertinenza funzionale» dentro un sistema di aspettative a creare una «gerarchia tra le proprietà pertinenti e la proprietà non pertinenti» nella comunicazione letteraria. Essi permettono di distinguere un livello di pertinenza del segno linguistico rispetto a un altro: «Sono i nostri atti di riferimento, all'interno del gioco di cooperazione che ci lega agli altri membri della comunità, a istituire tale gerarchia. L'oggettività, la legalità autonoma dei rapporti di pertinenza implica per definizione un sistema di aspettative. Ed è appunto in funzione di un sistema di aspettative che noi diamo al segno questa forma fisica congruente piuttosto che quell'altra» (p. 105).

³¹ Brioschi si è occupato in varie sedi della questione, a cominciare da *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 156 ss. Vedi an-

questo motivo hanno definito la letteratura un discorso di «ri-uso», non legato a una precisa situazione enunciativa, ma disponibile ad essere rivissuta fino a quando ci sarà qualcuno che vorrà 'eseguirlo'. Ciò può accadere in virtù del fatto che la letteratura è, come i fenomeni del magismo, del pianto rituale o dell'ufficio dei tarantolati, quella che De Martino chiama una «destorificazione istituzionale». In essa la materia trattata viene astratta dal flusso fenomenologico e ipostatizzata, per essere rivissuta da chi entra nel gioco rituale come esecutore-interprete.

Il tema principale del libro di De Martino, è lo sforzo di trascendimento culturale della crisi del cordoglio nel «si piange così»; nel far passare cioè nella presentificazione valorizzante della cultura qualcosa che potrebbe trascinare anche noi nell'abisso dell'inazione, nel vuoto provocato da un dolore senza appigli. Nel caso del cordoglio luttuoso, secondo De Martino, il dolore e il trauma possono disgregare nel soggetto quei valori che fondano la sua personalità, lo rendono parte di una comunità e delimitano, pertanto, il suo spazio umano. La crisi del lutto può trascinare l'uomo al di fuori di questo spazio, in una irrelatività assoluta priva di valori, col rischio di essere richiamato per sempre nell'alterità del cadavere cui si trova di fronte. Ma interviene il rito ad arginare questa deriva spersonalizzante, e a fornire il conforto di una traccia culturale, cioè super-individuale, in cui inserire il cordoglio personale.

Qualcosa di non molto diverso accade in letteratura. L'opera letteraria per un verso richiama l'origine della crisi, il momento del dolore e dello spaesamento irrelati (il disagio esistenziale o il rovello intellettuale e morale dell'artista). Nello stesso tempo, però, consiste in un lavoro compiuto per l'uscita dal caos fenomenico e per il ristabilimento di un ordine simbolico e culturale. Essa avvia a partire da sé un processo di ricostruzione estetica che da quel momento coinvolge un numero potenzialmente illimitato di lettori, e che comporta quello scioglimento, tipico delle arti, dal piano estetico a quello dei valori comunitari (valori che non hanno ovviamente nulla a che vedere con l'unanimità: nelle società contemporanee qualsiasi valore si dà in un

conflitto, in una 'disputa'³² fra posizioni e prospettive diverse). Il coinvolgimento non può non avvenire che in base a un riconoscimento della convenzione retorica fondata sulla tradizione: 'qui arte!', appunto, come ricordava Fortini, ma nondimeno anche tramite la percezione dell'individualità del processo artistico (che sia o meno attribuibile a un singolo autore, e che riguardi tanto la costruzione della personalità d'autore, quanto la stilizzazione dei vari personaggi). L'opera d'arte sta in posizione originale rispetto a qualsiasi tradizione data, è il segno di un'impronta individuale su un tessuto storico-comunitario, e rende perciò possibile la messa in gioco, su un piano intellettuale ed emotivo, della soggettività storica del lettore. Anche perché non c'è nessun valore che, in quanto tale non sia, appunto 'parziale', frutto di una scelta e di una implicita contrapposizione ad altri valori.³³

Fortini mette l'enfasi sul processo di manipolazione creativa di strutture stereotipe fissate da una tradizione; e dunque sul risolversi dell'arte non in una mera, spontanea creatività, ma nell'attraversamento individuale di un territorio che dai suoi antefatti ai suoi esiti è sempre e comunque inter-soggettivo, comunitario. Questo dice il passaggio dal cordoglio irrelato al 'si piange così', che si drammatizza nel lamento funebre. Analogamente nella letteratura si verifica sia la de-costruzione fantastica dei protocolli di realtà, sia, con il confluire nel momento istituzionale della 'tradizione', il controllo del 'delirio' nelle strutture retoriche, e dunque la ri-costruzione dello stesso concetto di realtà.³⁴ Ciò impone, di conseguenza, la ri-presentazione (rappresentazione) di una immaginazione strutturata che va a confluire in quella realtà-guida di cui dicevamo più sopra. Il massimo valore comunitario (la realtà) viene così ad essere ridefinito attraverso riti linguistici attivi che reintegrano i valori smarriti nella crisi dell'irruzione fantastica (de-

³² Cfr. a riguardo il pensiero materialistico di R. Luperini nel già citato *L'ermeneutica e il conflitto*; e, per il concetto di disputa, C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 141, che cita a sua volta R. Genovese, *L'eredità del romanticismo. Codice dell'arte e codice artistico*, «Rivista di estetica» (31), 1989, pp. 148-162.

³³ Sul concetto di 'individualizzazione', cfr. le interessantissime opinioni di I. Mukařovsky, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1974², i capp. *L'individuo nell'arte* e *L'individuo e il processo di sviluppo della letteratura*.

³⁴ Sulla ri-costruzione vedi ciò che scrive Romano Luperini nel saggio citato.

lirio), e trasformano l'esperito/rappresentato in una sintesi, in un giudizio che dalla sede estetica travalica in quella morale-esperenziale.

3. Un salto di qualità necessario alla nostra teoria è compiuto da De Martino fra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, quando comincia a occuparsi del tema delle *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*,³⁵ giungendo a chiarire anche a se stesso il concetto di «risoluzione letteraria» della crisi.³⁶ Le apocalissi culturali sono «manifestazioni di vita culturale che coinvolgono, nell'ambito di una determinata cultura e di un particolare condizionamento storico, il tema della fine del mondo attuale».³⁷ È evidente il legame con le ricerche sulla 'crisi della presenza', di cui le 'apocalissi' rappresentano un aggiornamento alla luce degli eventi che hanno caratterizzato la storia il pensiero e le arti in quello scorcio di ventesimo secolo nel quale De Martino ha vissuto, e che non è troppo distante, nelle sue linee generali, da quello nel quale noi stessi siamo immersi. Consideriamo che, soprattutto in virtù del potenziale distruttivo dell'energia atomica, dell'inquinamento atmosferico e del depauperamento delle risorse, e per effetto di alcuni catastrofici eventi storici come l'Olocausto, il tema apocalittico ha conosciuto nel Novecento un rinnovato sviluppo in campo letterario. Anche in Italia, dai prototipi novecenteschi del *Mattia Pascal* di Pirandello e della *Coscienza di Zeno* sveviana, per fare qualche esempio, si è giunti, negli ultimi decenni, alla *Dissipatio Humani generis* di Morselli e ai due libri compiutamente apocalittici di Volponi, *Corporale* e *Il pianeta irritabile*. Il primo riporta in epigrafe il noto passo di Elsa Morante da *Pro o contro la bomba atomica*, nel quale la scrittrice parla del pericolo nucleare come della massima espressione culturale della nostra epoca, segnata dalla follia distruttiva delle masse piccolo-borghesi. Anche nell'arte, nel cinema e nel mondo religioso, si registrano notevoli segnali di tale 'rinascimento', su cui è inutile insistere in questa sede. Ritornando a tempi storici più lontani dal nostro, indicheremo invece nell'*Apocalisse* di Giovanni

³⁵ EDM, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* cit.

³⁶ In effetti lo aveva già utilizzato, ma fuggacemente, in *Morte e pianto rituale nel mondo antico* cit.

³⁷ EDM, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* cit., p. 105.

di Patmos un buon esempio di 'apocalisse culturale', oltre che un vero e proprio prototipo del genere. Potrebbe sembrare che in essa si pervenga soltanto a un esorcisma della paura della fine, con il rappresentarla e metterla in gioco. Ma c'è dell'altro. La fine catastrofica del conosciuto è infatti anche la porta attraverso la quale passa e si rivela il mondo nuovo, quello nel quale le angustie individuali e collettive vengono superate nell'instaurazione di una sorta di rinnovata 'età dell'oro' che le mitologie hanno sempre posto all'origine della storia del genere umano (e che pertanto risulta essere una storia di mera decadenza, in un clima di attesa della rivelazione). Come tutti sanno, scritta verso la fine del I secolo da un Giovanni vescovo di Efeso, a lungo confuso con Giovanni l'evangelista, l'*Apocalisse* è una visione che rivela all'intermediario della volontà di Cristo il destino del genere umano e della milizia nella Chiesa cattolica (utile notare che il libro neotestamentario, scritto in forma epistolare e rivolto alle «sette chiese dell'Asia minore», doveva servire proprio a rintuzzare una grave crisi della Chiesa cattolica in quel momento). A una certa data mai esplicitata precisamente, e preceduta da inequivocabili segni, si verificherà la fine dei tempi, che sarà determinata o accompagnata da una serie di 'piaghe', di eventi catastrofici che avranno il compito di punire la vanità e la cattiva condotta degli uomini (risparmiando invece gli eletti, simbolicamente ricompresi nel gruppo dei 144.000). A quel punto si porrà anche la lotta col diavolo, con l'anticristo, alla fine dei quali si colloca il Giudizio Universale, l'instaurazione della Città celeste, e del non-tempo (secondo quanto notò Petrarca nel *Triumphum eternitatis*). In base a questa prospettiva, i tempi presenti, così come l'intera storia dell'uomo non sono che un annuncio e una promessa/premessa del regno che verrà. L'apocalisse giudaico-cristiana non è l'unico tipo di apocalisse culturale presa in esame da De Martino. Ad essa si accompagna sia l'apocalisse delle religioni non cristiane, tipiche dei popoli subalterni che stanno per emanciparsi dalla costrizione coloniale, sia anche un pensiero non religioso come quello marxista, il quale nel collasso (catastrofe) del capitalismo vede il momento annunciatore dell'ingresso nello stato comunista, in cui tutte le contraddizioni determinate dallo sfruttamento dell'uomo sull'uomo saranno risolte e, appunto, riscattate. De Martino coglieva in molta della cultura e della

letteratura contemporanea un atteggiamento apocalittico, ma rimanendo fermo a una concezione contenutistica; si mostrava invece indifferente verso l'aspetto formale, e dunque verso i riflessi del paradigma apocalittico sull'istituzione letteraria nel suo complesso. Negli scrittori moderni, da Proust a Beckett a Pavese a Moravia e a Sartre (e a tanti altri) coglieva gli inequivocabili segni di un pensiero della 'crisi definitiva' dell'uomo in vista del suo recupero in una forma più alta e liberata. In effetti, non sempre era così, a suo giudizio. Talvolta nella letteratura contemporanea si poteva notare una sorta di compiacimento verso il momento 'infernale', di distruzione del piano oggettivo e della conformazione soggettiva del mondo, quella che egli definiva una catabasi senza anabasi, senza ritorno emancipativo, cioè, segno della «malattia morale» della modernità. Egli leggeva questo tipo di espressioni artistiche come il frutto degenerativo dell'alienazione capitalista, riflesso in atteggiamenti estetizzanti e passivi, che avevano molti punti di contatto con ciò che egli definiva «apocalissi psicopatologiche», stati mentali di disagio conosciuti alle scienze psichiatriche e psicologiche come vere e proprie patologie. Non si dà alcuna apocalissi culturale senza che essa sia anche, o possa ritornare ad essere una apocalissi psicopatologica.³⁸ Essa infatti rappresenta lo scatenarsi smodato della fantasia distruttrice, catastrofica al di fuori di un mondo di riferimenti culturali, sì che il precipitare nella crisi «diventa non già uno stimolo per un nuovo sforzo di discesa nel caos e di anabasi verso l'ordine, ma caduta negli inferi senza ritorno, e idoleggiamento del contingente, del privo di senso, del mero possibile, del relativo, dell'irrelato, dell'irriflesso».³⁹ Il mondo della letteratura risente della pre-

³⁸ «Le apocalissi psicopatologiche segnalano una possibilità non accidentale, ma permanente, delle apocalissi culturali, in quanto manifestano il rischio di non poterci essere in nessun mondo culturale storicamente determinato, di perdere qualsiasi possibilità dell'operabile secondo valori intersoggettivi comunicabili» (*ibidem*, p. 136).

³⁹ *Ibidem*, p. 471. A titolo di pura suggestione vorrei far notare come proprio negli stessi anni Giacomo Debenedetti andava elaborando la sua celebre *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo* (1965), dove, come ricordiamo, facendo ricorso ad esempi tratti dalla fisica delle particelle, il critico prendeva atto della, almeno presunta, scomparsa del personaggio-uomo dalla letteratura contemporanea; cui si sostituiva, appunto, il personaggio-particella, afflitto, diciamo alla grossa, da una sintomatologia affine a quella descritta da De Martino nelle 'apocalissi'. Molti autori presi in considerazione erano, fra l'altro, in comune: il Moravia della *Noia*, Beckett, Robbe-Grillet, ecc.

senza di questa doppia polarità culturale/patologico; e se un limite è dato scorgere nella impostazione del pensiero demartiniano a riguardo, è proprio nel 'giudizio di valore' che egli vi sovrappone, sulla scorta di posizioni che non faticheremmo a definire di ordine ideologico, e politico.⁴⁰ Toccherà, dal canto nostro, restituire alle intuizioni demartiniane una certa 'neutralità scientifica', se così possiamo esprimerci, depurandola dei condizionamenti che pervenivano a lui da una temperie storica di 'impegno' in campo culturale. Uno dei modelli apocalittici preferiti da De Martino è la *Nausea* di Jean Paul Sartre. Nel fatto che il protagonista Roquentin percepisca gli oggetti come estranei e dotati di una loro autonoma esistenza, a un certo punto ostile verso l'uomo, vediamo chiaramente ritornare una situazione già delineata nell'analisi delle popolazioni primitive. Lì era il caso dell'*olon* che, spossessato della sua individualità, ripeteva coattivamente i movimenti di alcuni oggetti o i gesti di altri individui.⁴¹ Qui, nel moderno intellettuale, il sentimento del perdersi viene attribuito al mondo stesso nella sua consistenza oggettiva oltre che al soggetto percipiente:

Nella misura in cui gli oggetti si separano dalla rete di relazioni domestiche, dalle memorie culturali latenti che li mantengono come ambiti ovvi, come solidi e definiti punti di appoggio per la prassi variamente utilizzante, si fa valere il rischio di un loro caotico relazionarsi, di un loro eccedere dai limiti consueti, se-

⁴⁰ Si faccia riferimento a brani come questo: «Nella apocalittica della società borghese in crisi rischia sempre di nuovo di assolutizzarsi il momento della negazione e della distruzione del mondo quotidiano, magari mediante «un long, immense et raisonné dérèglement de tous le sens» o mediante quel protestario [sic] idoleggiamento del caotico e del folle che si richiamano al dostojewskiano "uomo del sottosuolo". Questa discesa agli inferi senza ritorno, quando sia perseguita senza felici inconseguenze, rischia di ridursi alla stimolazione tecnica di vissuti psicotici, alla loro rammemorazione più o meno fedele. Con ciò si assottiglia – e in casi estremi si cancella – il margine che separa i prodotti della apocalittica d'oggi dal documento psicopatologico [...]. Questa tecnica della catabasi senza anabasi è sempre sul punto di perdere l'acrobatico equilibrio che cerca di mantenere sull'orlo dell'abisso» (EDM, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* cit., pp. 138-139). Su questo punto cfr. il dibattito fra Cases e Fortini nei seguenti due scritti: C. Cases, *Un colloquio con Ernesto De Martino*, «Quaderni piacentini» (23-24), 1965, pp. 4-10, e F. Fortini, *Gli ultimi tempi (Note al dialogo di De Martino e Cases)*, ivi, pp. 11-17. Ricordiamo che le fonti critiche esibite maggiormente da De Martino in questa fase sono il Sedlmayr di *La rivoluzione dell'arte moderna* e lo Friedrich di *Le strutture della lirica moderna*, oltre al Fernandez che ci capiterà di citare fra breve. Cfr. su questo punto il giudizio negativo di Cases e la precisazione di Fortini.

⁴¹ EDM, *Il mondo magico* cit., p. 93. Se ne può riscontrare un vivace documento letterario nel personaggio di Gurdulù del *Cavaliere inesistente* di Calvino.

condo una forza oscura e perversa che ora li deforma e li sospinge verso il mostruoso, e ora li trasforma in altro e in altro ancora, in una vicenda inarrestabile di assurde coinonie.⁴²

Ciò che caratterizza questi stati psichici è il sintomo della derealizzazione, che si accompagna a una perdita della capacità di progettazione del futuro e di qualsiasi fondazione valorizzatrice. La realtà può però essere culturalmente ricomposta e la presenza umana nel mondo riscattata, tramite un nuovo progetto intellettuale che rifondi l'orizzonte perduto dei valori. Come sappiamo, Roquentin perviene alla fine a una ricomposizione del proprio universo culturale, dopo avere messo in crisi il suo stato di intellettuale borghese, di storico del settecento, per dare conto, in un romanzo autobiografico, della particolare qualità individuale del proprio essere in crisi.

Ancora più sintomatico di Sartre è, per De Martino, il caso di Marcel Proust, cui il nostro autore annette una notevole importanza per definire il concetto di «risoluzione letteraria» della crisi apocalittica.

Proust descrive come talora si risvegliava nel cuor della notte, ignorando dove si trovasse e chi fosse, sperando l'esistere con la primordiale elementarità con cui un animale lo sente fremere nelle sue viscere: disorientamento in cui egli «era più spoglio dell'uomo delle caverne». Una serie di evocazioni per alcuni istanti lo aiutavano a riguadagnare il dove e il quando di se stesso e del suo rapporto col mondo: «Allora il ricordo – non ancora del luogo dove ero ma di qualcuno di quelli che avevo abitato e in cui avrei potuto essere – veniva da me come un soccorso dall'alto per tirarmi fuori dal nulla dal quale non avrei potuto uscire da solo; passava in un secondo al di sopra di secoli di civiltà, e l'immagine confusamente intravista di lampade a petrolio, poi di camici col collo ribattuto, ricomponevano a poco a poco i tratti originali del mio io».⁴³

Nel tema proustiano dello smarrimento al risveglio viene descritta la ripresa di sé e del mondo – il che testimonia una duplice risoluzione del rischio della crisi, cioè la risoluzione conseguita al risveglio e quella dell'artista che, rammemorando tale risoluzione, la esprime con letteraria finezza.⁴⁴

⁴² Idem, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* cit., p. 122.

⁴³ EDM, *La fine del mondo* cit., p. 561.

⁴⁴ EDM, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* cit., p. 128. Anche qui, come nella *Fine del mondo*, da p. 127 in poi, De Martino cita ampiamente dalle pagine iniziali della *Recherche*. Cfr. comunque M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, Paris, Gallimard, 1968, pp. 5 ss.

A questo punto, sulla scorta di tali osservazioni, possiamo distinguere tre gradi o livelli della risoluzione della crisi della presenza nella teoria apocalittico-letteraria demartiniana. Il primo livello, ancora non propriamente letterario, vede l'individuo sforzarsi di uscire dal proprio disagio interiore, attingendo alle risorse che la cultura (intesa in senso lato, antropologico) gli mette a disposizione; il secondo livello è quello della scrittura dell'opera, che consiste in uno sforzo di oggettivazione retorica e ritualizzazione estetica, che implica un disporsi verso l'Altro; il terzo è quello del destino dell'opera stessa nel mondo, e vede l'ingresso di un nuovo decisivo attore del dramma letterario, il lettore/interprete che esegue e valorizza l'opera, compiendo quello scambio psicologico-rituale fra gli alter-ego fantastici (mitici) dell'autore e del destinatario. Per quello che in questa sede ci proponiamo, non importa tanto il 'giudizio di valore' (la cui legittimità è innegabile, considerato che esso viene *comunque* emesso, anche da chi si dichiara un distaccato osservatore⁴⁵), quanto porre l'enfasi sui successivi 'atti di valorizzazione', che vengono compiuti, dall'autore prima e dall'interprete poi di fronte alla 'materia bruta' che essi si trovano davanti: il caos esistenziale l'uno, lo 'scandalo' dell'opera il secondo. Entrambi sono chiamati a gettare un ponte, anche verso terzi, per una possibile condivisione dell'esperienza e dunque di una ri-fondazione del comune terreno dialogico intaccato dalla crisi che ha portato alla forma intransitiva dell'opera. Quale che sia infatti il giudizio che diamo di essa, ciò che conta qui è che l'interprete la esponga al vaglio dei valori e delle strutture di conoscenza, traendola da un mero contesto di esteticità, e situandola all'interno di un universo 'reale', nel quale si ripristina il dialogo. Di conseguenza, deve essere anche ridiscusso ciò che De Martino definiva la reintegrazione dell'universo di valori. Le caratteristiche di questo universo, nell'ottica demartiniana, possono essere desunte dal capitolo de *La fine del mondo* dedicato al «Campanile di Marcellinara», che è appunto, nel vissuto di un contadino calabrese, il centro insieme reale e simbolico del suo mondo di

⁴⁵ Su questo punto concordiamo pienamente con quanto scrive A. Berardinelli in *Teoria e critica con giudizio. Dibattiti sulla letteratura*, «La rivista dei libri» XI (1), 2001, pp. 15-17, utile anche per un rapido ma efficace consuntivo del dibattito critico-teorico in Italia negli ultimi venti-trent'anni.

valori: laddove esso non sia più visibile egli si trova già 'fuori del mondo' – il che genera in lui principio d'angoscia.⁴⁶ L'universo dei valori demartiniano è un universo statico, meramente restaurativo di una situazione *quo ante*; il suo 'andare verso' è in effetti un 'tornare a'. Dal nostro punto di vista, invece, l'universo della ri-costruzione letteraria, non può non avere un carattere aperto e mobile; è magari disordinato, in espansione, policentrico, fluttuante fra possibilità e realizzazione. Le scelte della critica disegnano i confini di questo universo, in cui più che l' 'appaesamento', che potrebbe sembrare nozione conservativa, conta il 'modellamento' o, meglio, la continua *deformazione* modellizzante che l'arte opera sulla realtà. Nell'ottica del moderno, la risoluzione della crisi non può più essere vista come il ritorno a delle condizioni di vita già date, a valori già costituiti e consolidati, ma, al contrario, nel portare il luogo della contraddizione più avanti rispetto a quello che ha scatenato la 'crisi'. La crisi si intende risolta non se il soggetto viene riportato alle condizioni di partenza, ma se la parola ha sortito l'effetto di acquistare alla coscienza del mondo la ferita della sua condizione concreto-ideale. Forse allora non si tratterà nemmeno più di 'risolvere' la crisi, ma di dotarla di un linguaggio espressivo, di una forma, in quanto tale disponibile a essere depositata come esperienza.

Probabilmente proprio in virtù della rigidezza formale del proprio universo dei valori (rigidi non i valori ma la conformazione di questo 'universo'), De Martino poteva vedere in Pavese, come in altri autori 'compiaciuti della decadenza', l'esempio di una letteratura apocalittica senza possibilità di riscatto, alla luce di quanto gli suggeriva il critico Fernandez.⁴⁷

⁴⁶ EDM, *La fine del mondo* cit., pp. 480-481

⁴⁷ «Tutte le lotte che l'umanità ha abbandonato per accettare le condizioni umilianti della vita nella società, e farne la sua felicità mediante una sottomissione forzata, non interessano affatto Pavese [...] Le categorie del rustico, del selvaggio, del mistico, le esperienze del sangue e del sesso, la interpretazione di Vico e di Erodoto attraverso queste categorie, valgono come espressione della 'ricerca del punto di partenza ideale, a partire dal quale la vita potrebbe essere di nuovo fondata sull'assoluto'» (EDM, *L'etnologo e il poeta* cit., p. 193, che cita a sua volta da D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milano, 1960, p. 138).

Pavese è alla ricerca della esperienza zero, della origine della storia, di un assoluto il cui ricordo restituisca senso al mondo che rischia ogni momento di 'finire' nella sua umana operabilità. Ora questa esperienza zero non esiste, e per quanto il pensiero possa risalire nella storia (individuale o genericamente umana) non trova mai una storia che, in modo assoluto, comincia. A questa mala infinità del regresso Pavese mette fine col mito della vita in collina, vissuta in Pavese con una disperata serietà liturgica. Ma ciò che rende questa liturgia disperata, così come non lo fu nelle autentiche liturgie, è che il senso della storia ha preso ormai così salde radici in noi da non consentirci di rifarci al tempo in cui credevamo nelle origini assolute del mondo storico.⁴⁸

Peraltro, il brano citato può servirci a ribadire, con De Martino, che non può essere concepito uno spazio per la magia al di fuori del «mondo» che l'ha storicamente determinata, e dunque non c'è spazio per avventure di vagheggiamento estatico dell'irrazionale, dell'arcano, dell'originario. E, se è vero che su De Martino pesano in questo periodo i forti condizionamenti del periodo a cavallo fra gli anni '50 e i '60, che altri avrebbe più tardi definito come la soglia dell'avvento del «postmoderno», un'epoca che per molti versi rimaneva ancora incomprensibile e densa di angosciosi interrogativi per lo studioso marxista, è pur vero che egli aveva un'alta coscienza della complessità della situazione. Al punto che se, a suo avviso, l'arte «è un modo di recuperare gli eventi minacciati dall'irrigidimento e dal caos, ed è quindi un modo di curare e di guarire il sempre possibile ammalarsi degli oggetti», ciò non può non significare che «nell'arte vi è sempre un momen-

⁴⁸ EDM, *L'etnologo e il poeta* cit., pp. 193-94. I rapporti di De Martino con Cesare Pavese si concentrarono soprattutto nel rapporto di collaborazione attorno alla cosiddetta 'Collana viola', la 'Biblioteca di studi religiosi, etnologici e psicologici', su cui cfr. E. De Martino, C. Pavese, *La collana viola. Lettere 1945-1950* cit.. L'introduzione di Angelini è utile sia a ricostruire la concezione mitico-antropologica di Pavese (su cui cfr. anche F. Basile, *Il mondo culturale di Cesare Pavese*, «Uomo e cultura» I (1-2), 1968, pp. 133-230, con un capitoletto dedicato alla lettura etnografica di De Martino), sia, in generale, ad illuminare il rapporto fra letteratura e antropologia: «Ancestrale e agreste è il selvaggio che emerge dalla lettura di Frazer, primo amore etnomitologico di Pavese (1933), mai ridimensionato, neppure attraverso le ulteriori e più impegnative letture. Non c'è del resto da stupirsi: *Il ramo d'oro* è una delle grandi fonti della letteratura del Novecento. Non solo Eliot, ma anche Mann, Lawrence, Faulkner» (p. 17-18). Al suo rapporto con Pavese De Martino ha dedicato lo scritto *L'etnologo e il poeta*, ora collocato in appendice al volume *La collana viola*. Come per altri autori De Martino ha filtrato il suo giudizio su Pavese attraverso il saggio di Dominique Fernandez sopra citato, il quale fu autore in seguito anche di una monografia interamente dedicata a Pavese: *L'échec de Pavese*, Paris, Grasset, 1967.

to di discesa agli inferi, cioè sino al piano in cui l'oggetto è in crisi», e pertanto «non può essere stabilito una volta per sempre di quanti gradini è lecito scendere per compiere poi la anabasi». ⁴⁹ Ecco che la forza del giudizio di valore viene attenuata, e riprende quota la disponibilità a fare dell'arte un momento di conoscenza non preventivamente formalizzabile, ma aperto alle incognite del suo destino dentro un dispiegato orizzonte umano, sempre in fieri. Al punto che, più tardi, anche riguardo a Pavese egli pervenne a una molto sentita, e forse goffa, respisienza, espressa in termini direttamente letterari. ⁵⁰

De Martino non pensò esplicitamente a una forma letteraria dell'apocalisse; si fermò, da buon antropologo, alla sua consistenza tematica, documentale. Dal nostro punto di vista, però, l'apocalisse non corrisponde soltanto a un mero contenuto fattuale dell'opera letteraria, ma ne caratterizza una sua costante formale: al livello della quale bisognerà cercare con più insistenza la sostanza antropologica del 'rito' letterario. Oltre a ri-agitare, sul piano dei contenuti, la crisi della presenza, le opere letterarie hanno una tale struttura (non segnica, cioè linguistica, bensì comportamentale) che richiama da presso due diversi, ma complementari, atteggiamenti umani. Li esemplificheremo prendendo a prestito il capitolo iniziale e quello finale del Libro per eccellenza, la Bibbia: l'atteggiamento 'genetico' (*Genesi*) e l'atteggiamento 'apocalittico' (*Apocalisse*). I due libri raccontano dell'inizio e della fine dei tempi; ma costituiscono al tempo stesso l'inizio e la fine del racconto: con una efficace coincidenza, cioè, fra piano della storia (fabula) e piano del racconto (intreccio): questa coincidenza tematico-formale regge la sostanza antropologica della letteratura di cui la Bibbia può ben rappresentare un assai degno esempio.

Già un elevato numero di studiosi e di teorici ha insistito sulla struttura apocalittica della letteratura e delle arti, in particolare della nar-

⁴⁹ EDM, *La fine del mondo* cit., p. 473.

⁵⁰ Forse anche per rimediare alla ruvida intransigenza dei suoi giudizi De Martino scrisse per Pavese, all'indomani della sua tragica fine, una breve poesia dal titolo *L'etnologo e il poeta*: «Povero Cesare/ la mia amicizia/ gli fiori dopo morto/ modesta viola sulla tomba./ Così/ restò a me/ il gusto amaro/ di una pietà troppo tarda/ ed il rimorso/ di una disattenzione impietosa/ finché/ povero Cesare/ fu nel bisogno» (EDM, *L'etnologo e il poeta* cit.). Non peccheremo a nostra volta di cinismo nell'evidenziare come agli occhi di De Martino il suicidio di Pavese sembrasse una conseguenza tutto sommato lineare della sua «disperazione» e dunque della sua errata, antistoricistica, scienza del mito.

rativa. Potremmo citare Sartre, Kermode, Benjamin,⁵¹ e altri; ma vorremmo qui soffermarci soprattutto su un recente libro di Peter Brook, *Trame*,⁵² nel quale lo studioso americano, mette ottimamente in luce come l'autorità narrativa e la possibilità per il narratore di costruire e assegnare significato a una 'trama', a un intreccio cioè romanzesco, discendono proprio dal fatto che esso ha una fine, una chiusura. Quest'ultima, esaurendo l'infinità potenziale dei possibili in un circolo che rimanda all'inizio come a un atto che, originariamente arbitrario, viene perciò rivestito interamente di senso, conferisce alla storia una compiutezza significativa. Essa consente di porre in relazione le 'avventure' individuali della fabula con le linee direttrici della 'trama maestra', ovvero la Storia. Esattamente come l'Apocalisse giovannea, per il fatto di potere anticipare dalla fine dei tempi il decorso del nostro presente (e dunque per effetto di quella magica risorsa che Brook definisce *anticipazione della retrospezione*), ogni autore può raccontare un evento e conferirgli un senso e un ordine. Ciò accade perché egli si pone, appunto, alla fine dei tempi, ma come se tutto fosse presente a lui sincronicamente, in ogni punto della narrazione, come in una visione sinottica. Solo la fine fa diventare necessari e non arbitrari gli eventi di un'opera di finzione. È connessa a questa facoltà o atteggiamento una tensione/tendenza dell'uomo alla catarsi e alla successiva auspicata rigenerazione (con tutti i miti che gli sono connessi), che quasi cerca o, come nel caso della letteratura, mette in scena la crisi e la catastrofe (del personaggio, dei tempi, ecc.) per prospettarne nuova energia creatrice, nuovi scenari di senso. Ma, come è ovvio, nulla può essere compiuto che non sia stato iniziato; e abbiamo visto come anche nella prospettiva di Brook il momento della fine (*explicit*) sia assolutamente complementare al momento iniziale, l'esordio, o *incipit*. Il che rimanda metaforicamente a un atteggiamento

⁵¹ È nell'autobiografia delle *Parole* (Milano, Il Saggiatore, 1965) che Jean-Paul Sartre, dichiara che per 'scriversi' è dovuto diventare il «necrologio di se stesso»; mentre centrale è nella visione di Frank Kermode (*The sense of an ending*, New York, Oxford University Press, 1967), il ruolo paradigmatico dell'apocalisse. Al contatto col mondo dei morti è invece rivolta la ricerca dell'autorità narrativa in W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 235-260.

⁵² P. Brook, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.

umano diverso rispetto a quello catartico-rigenerativo: quello cioè di una vocazione alla creazione, al dare vita, al mettere in opera. Stiamo parlando del momento demonico in cui l'artista creatore contende alla divinità la sua specifica facoltà di creare *qualcosa* dal *nulla*. Nel suo caso più che di una vera e propria creazione *ex nihilo* si tratterà, forse più modestamente, della possibilità di dare un *ordine estetico* al *caos fenomenico* preesistente, e in cui è talvolta rintracciabile un atteggiamento euforico, giocoso, essenzialmente ludico. È così che la pulsione di morte (thánatos), che consente a Brook di rivalutare l'apporto freudiano alla teoria della letteratura con la sua opera *Al di là del principio di piacere*, convive e dialoga con la pulsione erotica: Giovanni di Patmos, dunque, insieme a don Giovanni, per rifarci a due archetipi letterari. Notare quanto questi due personaggi mutino, rispetto alla loro prima apparenza: il libertino diventa un tristo personaggio sopraffatto dalla morte e scaraventato dal Commedatore nelle fiamme dell'Inferno; il vescovo profetante catastrofi consegna invece il mondo a una speranza di rinascita. Non dovrà dunque sorprendere se, in genere, le opere letterarie estrinsecano il loro momento genetico in una crisi, e la loro catastrofe in una 'rivelazione' di *realtà possibile*. La differenza sostanziale risiede nel fatto che mentre l'apocalisse biblica e il susseguente avvento del Regno dei cieli chiude e definisce tutte le storie umane possibili, l'apocalisse letteraria fissa il significato ma decreta anche lo scioglimento del momento estetico nella chiusura dell'opera e nell'apertura verso un più ampio orizzonte storico di significato, mai perfetto e sempre in divenire.

Sia nella struttura dell'opera letteraria, che nella valutazione complessiva della ritualità letteraria è da registrare questo movimento, questa oscillazione fra un momento ludico-genetico e un momento catastrofico-rigenerante, che si risolve però sempre e comunque nella destinazione del rito all'atto di valorizzazione: tutte le opere devono morire per essere giudicate. Utilizziamo ancora una volta una metafora religiosa, come a voler suggerire che l'arte è una forma di religione non positiva, che trova la sua marca caratterizzante in una ritualità defunzionalizzata.

La letteratura non ha bisogno di teorie per stare in piedi; semmai, per quanto riguarda la teoria della letteratura, è vero il contrario. Ma

se risponde al vero la considerazione, piena di buon senso, che occorre comunque una teoria per negare legittimità alla Teoria della Letteratura, forse questo nostro contributo potrebbe non essere inutile per tentare di ricalibrare l'attenzione dei teorici verso il comportamento letterario come atto umano, ma evitando di converso di ricadere nella deriva relativistico-ermeneutica, che ha caratterizzato gli ultimi decenni della critica dopo il naufragio formalista. Volendo in chiusura sintetizzare questa nostra proposta, potremmo ricordare allora come nelle opere letterarie venga ritualmente riprodotta la crisi e la reintegrazione della presenza umana nel mondo, che per secoli sono state il fondamento della cultura magica. Quest'ultima ha informato di sé gli stadi primitivi delle società umane, ma, con il loro sviluppo verso le complesse forme della modernità, si è trasferita in una istituzione socialmente protetta e depositaria di una delle più raffinate attività dell'uomo, quella estetica. La ritualità che sostanzia l'uso di tecniche magiche, è diventata così anche la base del comportamento estetico. La ritraduzione di un deposito culturale di tipo magico nell'istituzione letteraria moderna si concretizza sia al livello tematico-contenutistico delle opere, in cui ritorna il momento della crisi socialmente, cioè 'tecnologicamente' repressa; sia al livello formale, di organizzazione retorica del contenuto. In ogni opera c'è un inizio e una fine, un momento genetico e uno apocalittico, che convertono la crisi e la sua risoluzione estetica in un deposito di coscienza e conoscenza per le comunità umane. La 'crisi della presenza' è pertinente anzitutto ai giuochi di ruolo nell'istituzione letteraria. I due principali sono quelli dell'autore e del lettore/interprete, che sospendono le loro identità storiche per potere entrare immaginariamente in contatto in uno spazio neutro, simbolico. Essa però, per tramite delle tecniche magiche di manipolazione del linguaggio e della natura, informa di sé anche alcuni strumenti stilistico-retorici, che sono un concentrato di 'pensiero magico'. Si tratta in particolare delle figure retoriche e, fra di esse, soprattutto della metafora; le quali riproducono alcune facoltà umane, smarrite con la fine della cultura magica e l'instaurazione della scienza positiva e della tecnologia come forme di dominio della natura. Figura cardine del rito letterario è il critico-interprete, il mediatore istituzionale della crisi che, come lo sciamano nei contesti magici, ritra-

duce la destorificazione istituzionale del disagio in un orizzonte dialogico praticabile dalla comunità interpretativa; restaura cioè l'universo culturale consunto dalla crisi. A un modello di universo chiuso, solo restaurativo, nell'ottica di una moderna teoria antropologica, deve essere sostituito un modello di universo aperto, del quale la letteratura arriva a disegnare direttamente i confini, senza mediazioni o certificazioni che gli possano discendere da discipline ad essa estranee: il mondo inteso come idea e come valore, si sposta insieme alla letteratura autentica, consapevole.

La letteratura è dunque un caso di 'destorificazione istituzionale', ciò che rende possibile il ri-uso letterario anche a secoli di distanza.

Ogni opera è un'apocalisse culturale se è vero che essa è, insieme, evocazione di una crisi e rivelazione di una fine ma anche promessa di una rinascita. Tale 'rigenerazione', tradotta in termini laico-materialistici, consiste nel concetto allargato, maggiormente consapevole, di realtà cui perviene l'atto critico di valorizzazione. Nessun'opera è però parimenti immune dal senso gioioso e drammatico della creazione, dalla compartecipazione emotiva al gioco reso possibile dal genio, dalla carica erotica che scaturisce dal dispiegarsi del desiderio fantasticamente realizzato, così come dalla forza razionale derivante dalla contemplazione del compromesso operato con le pulsioni, avente per oggetto la realtà. Potremmo anzi dire che senza questo scatenamento di forze pulsionali inconsce e pre-razionali, sarebbe impossibile per gli uomini collocarsi in quell'ambito della loro vita che noi definiamo 'arte', e dunque letteratura.

Sia la storia della letteratura, sia la valutazione di singole opere o personaggi, sia, infine, l'importanza di alcune istituzioni letterarie, come l'autore,⁵³ potrebbero essere ridiscusse alla luce di queste osservazioni.

⁵³ Mi riferisco alla problematica sollevata da Carla Benedetti nel suo già citato *L'onda lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, dove pure in più punti emerge qualche aspetto antropologico della questione dell'autore letterario.

Antonio Tricomi

Ciò che non è letteratura

La perorazione con la quale Compagnon conclude il suo per altro deludente *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* in favore della «critica di tutte le teorie», e dunque della «perplexità» come «unica morale letteraria»,¹ costituisce un valido punto di partenza per tornare a riflettere su una questione probabilmente oggi non più avvertita come decisiva, e tuttavia ancora aperta: se, cioè, la teoria della letteratura e la critica letteraria siano generi letterari. Secondo Compagnon, il «riflusso della teoria»,² verificatosi in Francia dopo il 1975, ovvero in concomitanza con la deriva post-strutturalista e con la graduale affermazione del postmodernismo (se davvero, come è stato scritto, esso nasce nel 1972 a St. Louis³), si deve a due opposte tendenze, fin dall'inizio ambigualmente coesistenti nell'ambito degli studi letterari: quella a pensare la teoria come una scienza e quella a presentarla, invece, come un romanzo, o più genericamente come una finzione. Con la prima si mirava, ed ancora oggi si mira, a mettere fuori gioco il senso comune, finendo con l'intrappolare la teoria letteraria in un'asfittica autoreferenzialità: il rischio è ovviamente quello di «perdere di vista la letteratura stessa»,⁴ e cioè di non riuscire più a descrivere efficacemente, ovvero empiricamente, l'oggetto del discorso

¹ A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* [1998], Torino, Einaudi, 2000, p. 285.

² *Ibidem*, p. X.

³ Si veda in proposito P. Tanca, *L'architettura è morta a St. Louis*, «Alfabeta» (24), 1981, p. 6.

⁴ A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* cit., p. 280.

teorico. Al contrario, equiparando la teoria ad un genere letterario, e nel caso specifico al romanzo, eccessivo risulta il potere del senso comune, in nome del quale ogni progetto teorico è ridotto a racconto «dal significato indefinibile»,⁵ e quindi non più valutato in base alla sua plausibilità, ma semplicemente giudicato dal punto di vista ad esso estrinseco della riuscita letteraria, ovvero in considerazione dei suoi aspetti formali, linguistici, persino stilistici. Perché, dunque, la teoria della letteratura recuperi la sua natura originaria di «critica, atto d'opposizione o di polemica»⁶ è necessario, secondo Compagnon, che essa non si areni nelle secche della scienza esatta, ma miri, piuttosto, in virtù dell'intervento decisivo del senso comune e di un sano pragmatismo, a fornire «una lezione di relativismo, non di pluralismo»⁷ identica a quella di «“prospettivismo” o “relativismo critico e metodologico”» auspicata da Ceserani in aperta contrapposizione al diverso fenomeno del «“supermercato” dei metodi».⁸ Se, tuttavia, si vuole restituire linfa vitale alla teoria letteraria, se le si vogliono restituire un'utilità ed una specificità proprie e riconoscibili, è preliminarmente indispensabile che non la si consideri un genere letterario, dunque che non la si confonda in nessun modo con l'atto creativo: questa ci sembra la premessa essenziale dell'intero ragionamento di Compagnon.

Che, pertanto, rimette in discussione e sostanzialmente rifiuta una delle principali acquisizioni dei teorici e degli autori della tardomodernità: da Barthes (per il quale critica, teoria, scrittura e lettura sono, più che legate, indistinguibili ed equivalenti), ai nostri Pasolini (che con *Descrizioni di descrizioni* costruisce un vero e proprio romanzo autobiografico, duplicato ed ulteriormente drammatizzato da *Petrolio*) e Calvino. Il testo in tal senso esemplare di quest'ultimo, e cioè *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, è anzi probabilmente l'esempio più evidente di come la teoria letteraria abbia finito con il fagocitare l'oggetto del proprio studio, la letteratura, sostituendosi lentamente ad esso, invece di affiancarlo e di costituire il luogo della sua verifica e messa a punto. Se, infatti, l'incipiente sensibilità postmoderna non

⁵ *Ibidem*, p. 281.

⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁸ R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999, p. XXXV.

avesse immediatamente avvertito (soprattutto per ragioni di leggibilità e di riconoscibilità, ovvero per ragioni editoriali) la necessità di recuperare quella ferrea distinzione tra i diversi generi letterari che la modernità aveva, invece, messo in discussione prima e rifiutato poi, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* non si sarebbe tanto facilmente e pacificamente guadagnato l'etichetta di romanzo. Questo in virtù della sua appariscente, ma in fondo esile ispirazione romanzesca, riconducibile in gran parte al tentativo operato da Calvino di tradurre in racconto le teorie del testo strutturaliste allora più in voga, quali ad esempio quelle di Barthes. Si sarebbe piuttosto parlato, riferendosi a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di anti-romanzo e se ne sarebbe concluso ciò che oggi, retrospettivamente, appare chiaro, ovvero che la trasformazione graduale, ma sempre più evidente della teoria in genere letterario ha rappresentato forse l'esito ultimo della lunga stagione del rifiuto della convenzionalità romanzesca, e dunque l'esito ultimo dello stesso romanzo moderno; che, da un certo momento in avanti, e forse proprio a partire da quel «decennio d'oro» della teoria e della critica letterarie che, come ricorda Ceserani nel suo studio più sopra citato, si concluse al principio degli anni Settanta, è opportuno non soltanto parlare di un'influenza dei principali teorici e critici su gran parte dei maggiori scrittori allora operanti, ma considerare addirittura quei teorici e quei critici scrittori anch'essi a tutti gli effetti. Scrittori, o meglio *scriptores*, «non certo di romanzi, ma del "romanzesco"», per dirla con Barthes.⁹ È in questo senso, ad esempio, che pensiamo ai testi di Pasolini e Calvino precedentemente menzionati come ai capolavori e, insieme, alle summe definitive, e cioè alle manifestazioni estreme e agli atti di esaurimento dello strutturalismo italiano, e perciò ai due autori di quei libri come ai principali, ai più innovativi, e comunque agli ultimi, esponenti teorici di quel movimento che propriamente unitario non fu.¹⁰

Che sul finire degli anni Settanta si consideri pressoché naturalmente la teoria un genere letterario, e cioè, ripetiamo, che non la si reputi qualcosa d'altro rispetto alla trasformazione ultima subita dal romanzo moderno, lo dimostra persino quel ritorno alla narrativa che ha

⁹ R. Barthes, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Torino, Einaudi, 1998, p. 20.

¹⁰ Si veda ancora, su questo, il già citato volume di Ceserani, pp. XI-XVI.

contraddistinto in Italia lo strappo postmoderno rispetto alle consuetudini espressive della tardomodernità. E non pensiamo solo o soprattutto alle opere dei più diretti eredi del Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* o *Palomar* stesso (da De Carlo a Del Giudice), ma più propriamente ad un autore apparentemente del tutto estraneo a quella linea: Enrico Palandri, che Tondelli considera uno dei maggiori precursori della narrativa degli anni Ottanta, e dunque della propria. Palandri tenta disperatamente con *Boccalone*, che è datato 1979, di forare la letteratura, di non costruire un romanzo, di non essere uno scrittore, di distruggere la propria identità autoriale, ma per farlo non sceglie soltanto la strada del giovanilismo, della ribellione anarchica e della frammentarietà della pagina, ma anche quella, più sofisticata, della continua teorizzazione, all'interno del testo, del proprio modo di scrivere, ovvero la strada della teoria della letteratura trasformata in spettacolare invenzione narrativa, in modalità del racconto a tutti gli effetti. In questo senso, dunque, l'opera prima di Palandri, pur innovativa per molti altri aspetti, e certamente decisiva per tanta letteratura che verrà, è ancora schiava di una logica tipicamente tardomoderna dalla quale la letteratura postmoderna tenterà, invece, di affrancarsi completamente, cioè dell'ansia di considerare se stessa in primo luogo come «portatrice di un *valore differenziale*»¹¹ rispetto al cumulo delle altre opere precedentemente realizzate. Ansia che, di fatto, trasforma *Boccalone* innanzi tutto in un manifesto di poetica, più e meglio che in opera letteraria compiuta ed autosufficiente.

Non a caso, nella postfazione all'edizione del 1988 di *Boccalone*, così Palandri spiega i ringraziamenti con i quali il romanzo si apre e dai quali è polemicamente escluso l'editor del libro, Marco Leva, «a quelli che capiranno che questo non è un romanzo e che io non sono uno scrittore»: «La frase rimase lì, tra me e Marco, fino al momento della pubblicazione a difendere me e il mondo di questo libro dalla letteratura».¹² Ebbene, Tondelli, il vero iniziatore della narrativa postmoderna italiana, recuperando proprio un procedimento tipico di Palandri («per me il "romanzo" è una cosa sola: cercare di ricostruire

¹¹ C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 19.

¹² E. Palandri, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milano, Bompiani, 1997, p. 145.

la trama, o le trame delle cose che scrivo», leggiamo in *Boccalone*¹³), scommette, invece, sull'opportunità di tornare al racconto e al romanzo intesi come pura narrazione, come concatenazione di intrecci, costruzione, appunto, di trame, *letteratura*:

Rimini è innanzi tutto il tentativo di costruire un romanzo 'polifonico' in cui la pluralità delle voci (i personaggi) si sviluppi in una pluralità di punti di vista (le trame) in modo tale per cui il senso globale del romanzo si costituisca esclusivamente in uno spazio esterno a quello testuale, cioè nello spazio di lettura.¹⁴

Come questa stessa presentazione di *Rimini* dimostra, Tondelli non è affatto digiuno di questioni di teoria letteraria, ma egli crede che esse debbano preesistere al testo, accompagnarne la stesura, ma comunque restarne sempre al di fuori, essendo a suo giudizio indispensabili allo scrittore non tanto la consapevolezza teorica del proprio fare artistico o la capacità di giudizio critico sull'esistente (e qui vale forse la pena ricordare che inizialmente la teoria della letteratura e lo strutturalismo furono sempre le due cose insieme), quanto il recupero, la difesa e l'esaltazione di quella che egli stesso definisce una dimensione più artigianale del proprio mestiere:

Non mi sento assolutamente un intellettuale, perché non mi sento di dare alcun giudizio sulle idee, sulla vita, sul mondo. Mi sento però una persona che è in grado di costruire dei personaggi, conscio che lo scrivere è in un certo modo un fatto artigianale che presuppone una dedizione totale.¹⁵

Per questa sua ribellione al demone della teoria, Tondelli si distingue nettamente, per fare giusto un esempio, da uno scrittore quale Tabucchi, che fin dal suo esordio appare stanco, datato e ripetitivo proprio per l'ostinazione con la quale ripete la lezione moderna dei vari Pessoa, Borges, Calvino, la quale prevede sempre la trasformazione del testo letterario in dimostrazione teorica. Lezione rifiutata da molti

¹³ *Ibidem*, pp. 40-41.

¹⁴ P.V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, I, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2000, p. 1173. E ancora: «Ho bisogno di fare trame, di raccontare, di scandire i rapporti tra i personaggi. Il fumettone mi va benissimo, più le storie e lo stile sono emotivi meglio è» (*ibidem*, p. 1167).

¹⁵ *Ibidem*, p. 1181.

dei principali narratori postmoderni degli ultimi venti o trenta anni, pur diversissimi tra loro e di varia nazionalità: pensiamo a Thomas Pynchon, Don DeLillo, David Grossman, Antonio Lobo Antunes, Michel Houellebecq, Antonio Moresco. I quali si producono piuttosto, attraverso i loro testi, in una critica spesso implacabile della cultura contemporanea, in coraggiose ricostruzioni storiche avallate o dalla loro personale testimonianza o da uno studio preliminare, fizioso ma non inattendibile, di fonti e documenti storici (dando così ragione a Lyotard, secondo il quale il crollo delle grandi narrazioni avvenuto in epoca postmoderna non elimina, ma accentua «l'esistenza di un bisogno di storia irriducibile»¹⁶) o semplicemente si preoccupano di costruire mirabili congegni narrativi, esplosioni di trame perfettamente incastonate l'una nell'altra. E seppure in maniera del tutto diversa da Tondelli, ovvero propugnando la necessità di un'arte e di un artista comunque capaci di giudicare l'esistente, di interpretarlo, anche l'ultimo degli autori citati, Moresco, ha recentemente tenuto a ribadire la dimensione artigianale della propria pagina, rivendicando la propria specificità di scrittore impegnato nella costruzione di una forma esclusivamente letteraria, aliena da ogni contaminazione critica o teorica: «Non sono un critico letterario», così egli scrive in apertura de *Il vulcano. Scritti critici e visionari*.¹⁷

La perentorietà con la quale Moresco liquida di fatto il dilettantismo letterario, al contrario valorizzato al massimo dall'utopia barthesiana di una società liberalizzata nella quale ogni lettore è un poten-

¹⁶ J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [1979], Milano, Feltrinelli, 1981, p. 53. Occorre, tuttavia, sottolineare come, secondo Lyotard, questo stesso bisogno di storia «non sarebbe da interpretare come un bisogno di ricordare e di progettare (bisogno di storicità, di accento), ma al contrario come un bisogno di oblio (bisogno di metro)». Se ciò è certamente vero per quanto riguarda la cultura e la prassi postmoderne, ci sembra però di poter affermare con altrettanta convinzione che i migliori narratori postmoderni tendono, invece, a considerare la letteratura come il luogo privilegiato della memoria ed il baluardo ultimo della storia, ovvero come a spingerli sia esattamente quella volontà di ricordare e di *costruire* che fa delle loro opere una sorta di resistenza all'oblio. Esempio, in questo senso, il disuguale, ma intenso *Vedi alla voce: amore* di Grossman. Per quanto riguarda il rapporto complesso intrattenuto dalla postmodernità letteraria con la storia si veda anche, tra gli altri contributi, quello di T. Eagleton, *Le illusioni del postmodernismo* [1996], Roma, Editori Riuniti, 1998, in particolare alle pp. 42-47.

¹⁷ A. Moresco, *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 11.

ziale scrittore,¹⁸ ci consente di affrontare la seconda delle questioni che in apertura ci eravamo proposti di analizzare, se, cioè, almeno la critica letteraria possa essere considerata un genere letterario. Anticiperemo subito che, in linea di massima, valgono a questo proposito le stesse considerazioni fatte in merito alla riduzione della teoria a genere letterario, e che dunque la nostra posizione è più o meno la medesima: sarebbe un errore considerare la critica letteraria un genere letterario. Non perché essa non sia un genere di discorso, ovvero un discorso organizzato secondo precise tradizioni retoriche, e dunque formalizzato e diretto ad un pubblico riconoscibile ed esclusivo, ma perché non ci sembra che tutte le forme di discorso, per la sola ragione d'essere tali, debbano poi essere considerate intrinsecamente o almeno potenzialmente letterarie.¹⁹ in secondo luogo perché non andrebbe considerato letterario oggi ciò che senza troppe riserve avremmo considerato letterario venti o trenta anni fa. In altre parole, senza voler qui

¹⁸ «Immagino dunque una specie di utopia, dove i testi scritti nel godimento potrebbero circolare al di fuori di ogni istanza mercantile e dove, di conseguenza, non avrebbero quella che viene chiamata – con una parola abbastanza atroce – una grande diffusione. Vent'anni fa la filosofia era ancora molto hegeliana e giocava molto con l'idea di totalità. Oggi la filosofia si è pluralizzata, e di conseguenza possiamo immaginare utopie di tipo più gruppuscolare, più falansteriano. Questi testi circolerebbero dunque in piccoli gruppi, tra amici, nel senso quasi falansteriano della parola, e di conseguenza, sarebbe proprio la circolazione del desiderio di scrivere, del godimento di scrivere e di leggere, che crescerebbero e si concatenerebbero al di fuori di ogni istituzione, senza giungere al divorzio tra la lettura e la scrittura» (R. Barthes, *Scritti. Società, testo, comunicazione* cit., p. 258).

¹⁹ Il riferimento è alla tardomodernità, la quale ha consapevolmente finito con l'assimilare la letteratura a qualsiasi altra forma di discorso. A metà anni Settanta, per esempio, Orlando scrive: «È fatale arrivare a una definizione di letteratura così aperta come quella proposta nel mio saggio (*Per una teoria freudiana della letteratura*, p. 66), secondo la quale devo ammettere che in pratica ci sarebbe più letteratura che non-letteratura nella massa totale dei discorsi umani» (F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, nuova edizione ampliata 1987, p. 120). Non è questa la sede per discutere della contraddizione forse più evidente implicita nell'idea stessa di letteratura proposta da Orlando. Il quale, da un lato, non diversamente da Barthes, tende, come abbiamo visto, a non considerare «l'atto di comunicazione letteraria in quanto tale, cioè in quanto presuppone una istituzione sociale durevole nel tempo e una partecipazione occasionale ad essa» (*ibidem*, p. 12), e cioè non identifica strettamente letteratura e tradizione letteraria o storia della letteratura; dall'altro, tuttavia, diversamente da Barthes, mostra di considerare letterarie soltanto quelle forme di discorso che esplicitamente si riallacciano alle opere canonizzate da una tradizione tutta letteraria: «ogni opera originale deve per ipotesi *rimotivare* tutto ciò che eredita da un codice o tradizione preesistente» (*ibidem*, p. 233). Almeno in questo senso la speculazione teorica di Orlando, per le ragioni che più avanti tenteremo di chiarire, è sorprendentemente e contraddittoriamente in bilico tra modernità e postmodernità, ovvero tra abiura e recupero, o meglio contestazione e rinnovata esaltazione della tradizione letteraria.

affrontare di nuovo la questione del passaggio dalla modernità alla postmodernità, sulla quale, però, inevitabilmente dovremo soffermarci, quello che intendiamo dire è che non ci sembra sussistano più le condizioni per considerare la critica letteraria un genere letterario perché cambiata è la concezione che oggi abbiamo della letteratura. Se poi quel passaggio significhi anche una svolta epocale, come si potrebbe paradossalmente dedurre dall'appassionata arringa tenuta da Habermas in difesa del Moderno al principio degli anni Ottanta,²⁰ questa è un'altra questione, ma qualcosa di effettivamente rivoluzionario è comunque avvenuto.

Nei suoi *Scritti letterari* Foucault descrive alla perfezione quella parabola della modernità letteraria, a suo giudizio evidentissima dopo Mallarmé, cui anche noi abbiamo fatto precedentemente cenno notando come essa finisse con l'esaurirsi nella trasformazione della teoria letteraria in letteratura, e cioè nell'identificazione, scrive Barthes, di opere e teoria.²¹ Ebbene, ecco cosa scrive Foucault a proposito della letteratura moderna:

La letteratura (e questa dopo Mallarmé senz'altro) sta a poco a poco per diventare a sua volta un linguaggio la cui parola enuncia, nel tempo stesso in cui dice e in quello stesso movimento, la lingua che la rende decifrabile come parola. Prima di Mallarmé, scrivere consisteva nello stabilire la propria parola all'interno di una lingua data, di modo che l'opera di linguaggio era della stessa natura di qualsiasi altro linguaggio, tranne che per i segni (certamente maestosi) della Retorica, del Soggetto o delle Immagini. Alla fine del XIX secolo (all'epoca della scoperta della psicoanalisi, o quasi), essa era diventata una parola che inscriveva in sé il suo principio di decifrazione; o, in ogni caso essa supponeva, sotto ciascuna delle sue frasi, sotto ciascuna delle sue parole, il potere di modificare autoritariamente i valori e i significati della lingua alla quale malgrado tutto (e di fatto) essa apparteneva; essa sospendeva il regno della lingua in un gesto attuale di scrittura. Da qui la necessità di quei linguaggi secondi (ciò che si chiama, insomma, la critica): questi non funzionano più adesso come addizioni esteriori

²⁰ J. Habermas, *Moderno, Postmoderno e Neoconservatorismo*, «Alfabeta» (22), 1981, pp. 15-17.

²¹ «Mi domando se, infine, non si possano identificare teoria e scrittura. La scrittura, nel senso attuale che possiamo dare a questa parola, è una teoria. Ha una dimensione teorica e ogni teoria non deve rifiutare la scrittura, non deve mobilitarsi all'interno di una pura scrittura, cioè di una visione puramente strumentale del linguaggio di cui si avvale» (R. Barthes, *Scritti. Società, testo, comunicazione* cit., p. 310).

della letteratura (giudizi, mediazioni, collegamenti che si pensava utile stabilire tra un'opera rimandata all'enigma psicologico della sua creazione e l'atto fruitore della lettura); ormai, essi fanno parte, in seno alla letteratura, del vuoto che essa instaura nel suo proprio linguaggio; essi sono il movimento necessario, ma necessariamente incompiuto, per cui la parola è riportata alla sua lingua e per cui la lingua è stabilita sulla parola.²²

Nel 1964, dunque, Foucault nota come la letteratura moderna rappresenti una sorta di performance linguistica, ossia come essa in pratica non possa essere definita in anticipo rispetto al gesto che la pronuncia, ovvero la scrive. Come essa consista esclusivamente nella durata di quella performance: il vuoto iniziale è momentaneamente colmato da quell'atto di pronuncia, esaurito il quale di nuovo la letteratura sprofonda in un vuoto, in un silenzio che ne sanzionano l'inesistenza. Questa posizione, che avvicina non poco il primo Foucault a Derrida,²³ non è sostanzialmente diversa, per fare appena un esempio, da quella del Pasolini successivo a *Poesia in forma di rosa*. All'opposizione individuata da Foucault tra una letteratura premoderna, che potremmo definire statica (ovvero retoricamente preordinata ed immutabile nella sua essenza), esclusiva (poiché il linguaggio della letteratura rimane comunque sempre separato dagli altri) e traducibile (in un linguaggio diverso dal proprio: quello dell'ideologia, ad esempio) ed una letteratura moderna, intrinsecamente dinamica (e cioè priva di un'identità specifica individuata una volta per sempre), inclusiva (perché ogni linguaggio può momentaneamente divenire letterario) ed intraducibile (se nessun linguaggio è di fatto estraneo a quello letterario non occorre, né è possibile, alcuna traslitterazione linguistica), corrisponde in Pasolini quella, chiaramente identificata ne *La Divina Mimesis*, tra la possibilità concessa ad un autore classico quale è Dante di procedere ad un allargamento linguistico e quella propria, invece, di un autore

²² M. Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 108.

²³ Si consideri, ad esempio, questo passo tratto da *Margini*: «Si pensa allora senza contraddizione, almeno senza accordare alcuna pertinenza a tale contraddizione, il percettibile e l'impercettibile della traccia. La "traccia primitiva" della differenza si è persa in un'invisibilità senza ritorno e tuttavia la sua stessa perdita è messa al riparo, guardata, riguardata, ritardata. In un testo. Sotto la forma della presenza. Della proprietà. Che non è essa stessa che un effetto di scrittura» (J. Derrida, *Margini - della filosofia* [1972], Torino, Einaudi, 1997, p. 54).

moderno di operare una sorta di dilatazione linguistica. Nel primo caso si considera la letteratura un linguaggio specifico, che può essere alimentato da linguaggi altri, ad esempio quello politico o ideologico, ma che con essi non si confonde né si identifica mai; nel secondo caso, invece, ogni linguaggio può tendenzialmente divenire letterario, e quello della critica ovviamente più e meglio di qualsiasi altro, per cui la distinzione tra letteratura e non letteratura tende sostanzialmente a cadere.²⁴

È perciò naturale che, nell'ottica moderna, la critica letteraria sia reputata un genere letterario: è una conseguenza tutto sommato ovvia del processo di dilatazione linguistica operato dalla modernità. La letteratura dei giorni nostri, quella cioè postmoderna, non si preoccupa, tuttavia,

²⁴ Abbiamo qui recuperato da Montale il concetto di inclusività della letteratura moderna, estendendo all'intera produzione letteraria quel movimento di espansione, compiuto dalla poesia moderna a scapito del romanzo, individuato da Montale in un poeta quale, ad esempio, il Pound dei *Cantos*: «Fino a una ventina d'anni or sono la poesia si distingueva dalla prosa per l'impiego di un linguaggio 'poetico' (che poteva essere anche prosastico, ma in particolare accezione), per l'uso di strutture metriche visibili a occhio nudo (il verso, la strofa, il polimetro) ed anche per l'esclusione di contenuti che si ritenevano più adatti al trattamento prosastico. La lirica escludeva la prosa proprio per questo: eleggendo contenuti privilegiati, che potevano anche essere convenzionali, e tentando di trascenderli e renderli personali imprimendo ad essi il suggello dell'arte. Tutto il resto (la storia, la cronaca, il discorso, il ragionamento, il racconto, anche il racconto ormai autonomo e diventato romanzo) era di pertinenza della prosa. I moderni poeti 'inclusivi' non hanno fatto altro che trasportare nell'ambito del verso o del quasi verso tutto il carrozzone dei contenuti che da qualche secolo n'erano stati esclusi» (E. Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997, p. 146). Per ciò che riguarda, invece, la lettura pasoliniana della *Commedia* rimandiamo soprattutto a P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, in *Romanzi e racconti*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, edizione diretta da W. Siti, Milano, Mondadori, 1998, p. 1090, ed ancora a *Intervento sul discorso libero indiretto, La volontà di Dante a essere poeta, La mala mimesis*, in *Empirismo eretico*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, edizione diretta da W. Siti, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1345-1399. Ci limitiamo qui semplicemente a suggerire una possibile somiglianza tra il ritratto pasoliniano di Dante e quello offertoci, invece, da Montale. Quest'ultimo, infatti, proprio di seguito al passo che più sopra abbiamo citato, identifica in Dante il primo poeta inclusivo della storia della letteratura occidentale, in virtù della sua capacità di allargare, direbbe Pasolini, il linguaggio poetico mediante l'intrusione di quello narrativo o, più genericamente, dei vari linguaggi extra-letterari. E se i poemi inclusivi moderni sono giudicati da Montale fallimentari in partenza è proprio perché, per dirla ancora con Pasolini, i moderni poeti inclusivi tendono esclusivamente a dilatare il linguaggio poetico, negandone la specificità per sottolinearne, invece, l'identità pressoché perfetta con qual si voglia altra forma di linguaggio. Ovvero essi «escludono la trascendenza di quella che fu tradizionalmente la poesia e l'alta retorica, si vergognano assai ragionevolmente di esser detti poeti e sembrano vivere in un perpetuo terrore che diremmo aziendale» (E. Montale, *Sulla poesia* cit., p. 147). In breve, i moderni poeti inclusivi andrebbero forse considerati i primi convinti apologeti di ciò che oggi definiamo comunemente estetico diffuso.

di invadere quel terreno apparentemente occupato dagli altri linguaggi. La spinta centrifuga, l'ansia onnivora, la volontà di diffondersi a macchia d'olio proprie della letteratura moderna sembrano di fatto essere venute meno, sostituite da tentativi sempre più decisi non di espansione, ma di conservazione dell'esistente o comunque del già acquisito; non di avanzamento, ma di classificazione, di catalogazione, di riepilogo. La letteratura postmoderna, dunque, tende a rinchiudersi in maniera sempre più evidente nello spazio, nel recinto, lasciati ad essa in dote dalla letteratura moderna, senza più pretendere di ampliare quello spazio e quel recinto. Dall'interno dei quali, anzi, essa espelle quelli che reputa ormai corpi morti, ovvero linguaggi non più avvertiti come letterari: la critica è uno di questi intrusi allontanati dalla riserva protetta della letterarietà. Lo scrittore postmoderno, cioè, guarda dietro di sé quell'insieme di opere che costituiscono la storia della letteratura ed ama appropriarsene attraverso una serie di citazioni spesso sconfinanti nel plagio, ma non guarda a quelle opere se non perché una tradizione ed un canone le hanno definitivamente consacrate come monumenti, capolavori letterari. È la letterarietà accertata, non più contestabile, almeno per lui, di quei testi ad attirarlo, a spingerlo ad appropriarsene. Egli è convinto della specificità, della separatezza, della misurabilità e dell'immutabilità del linguaggio letterario. Dunque, poiché sa in cosa consiste la letteratura oggi e per sempre, poiché vuole fare letteratura, sa anche come deve comportarsi: consapevole del fatto che non gli è richiesta nessuna operazione avanguardistica, egli si preoccupa, se mai, semplicemente di *ripensare* il già esistente. In un certo senso vale ancora quanto scriveva circa vent'anni fa Achille Bonito Oliva a proposito della trans-avanguardia, notando come essa fosse

un'area indefinita che accomuna gli artisti non per tendenze e affinità linguistiche, bensì per atteggiamento e filosofia dell'arte che punta sulla propria centralità e sul recupero di una sua ragione interna, esulante dalla coscienza felice dell'arte precedente.²⁵

Una prova di come gli scrittori postmoderni mirino sempre più decisamente ad affermare la centralità e l'esclusività del proprio linguaggio è data dalla lotta che i migliori tra loro implacabilmente con-

²⁵ A. Bonito Oliva, *Un'aperta inattualità*, «Alfabeta» (29), 1981, p. 20.

ducono contro il fenomeno dell'estetico diffuso che riguarda ormai massicciamente la nostra civiltà: è il caso di Moresco,²⁶ ma ci sembra soprattutto dell'italo-americano DeLillo, come immediatamente può accorgersi qualsiasi lettore di *Rumore bianco* o *Underworld*.²⁷ Ciò non significa che in romanzi come quelli appena citati necessariamente risultino assenti calchi, prestiti, furti da linguaggi e forme di cultura popolari e bassi. Significa soltanto che qualsiasi citazione di queste manifestazioni linguistiche e culturali passa sempre attraverso il preliminare recupero di una precedente, già consolidata tradizione capace di nobilitarle, di renderle artistiche. Come scrive ancora Bonito Oliva riferendosi alla trans-avanguardia, essa è

aperta a ventaglio su antenati di diversa estrazione e provenienza storica. Non esiste soltanto l'estrazione alta delle avanguardie, ma anche quella bassa delle culture minori, di un gusto proveniente dalla pratica artigianale e dalle arti minori. Gli artisti della trans-avanguardia hanno compreso che il tessuto della cultura cresce non soltanto verso l'alto ma si sviluppa anche verso il basso, attraverso l'autonomia di radici antropologiche che tendono comunque tutte ad affermare la biologia dell'arte, l'esigenza di una creatività tesa a fondare la propria esperienza come luogo della seduzione e della mutazione.²⁸

Se la letteratura postmoderna è quella che abbiamo fin qui sommariamente descritto, va da sé che essa, non nascendo più da un vuoto, ma al contrario costituendo un linguaggio specializzato tra gli altri, in una civiltà fatta di competenze e di qualifiche, non soltanto presuppone, ma addirittura necessita dell'esistenza di un linguaggio diverso dal proprio e il cui compito è quello di consentirne l'immediata traduzione nella miriade di linguaggi esistenti. Ovviamente questo linguaggio di mediazione è la critica letteraria, che può dunque tornare ad essere quella addizione esteriore alla letteratura che, secondo Foucault, essa

²⁶ «Io non amo le commistioni recenti e crescenti di arti visive-scrittura-tecnica della manipolazione e della defecazione-tiro al piattello-concerto per foruncolo e orchestra-Grünnewald... i processi di accumulo combinatori» (A. Moresco, *Il vulcano. Scritti critici e visionari* cit., p. 59).

²⁷ Pensiamo, in particolar modo, al ritratto che DeLillo ci offre di due diversi apologeti della cultura postmoderna: il Murray Jay Siskind di *Rumore bianco*, la Klara Sax di *Underworld*, studioso di Elvis il primo, scultrice *trash* la seconda.

²⁸ A. Bonito Oliva, *Un'aperta inattualità* cit.

non poté più essere a partire dalla modernità. Ciò significa che l'atteggiamento prudente ed autocelebrativo della letteratura attuale lascia un ampio spazio d'azione alla critica letteraria che davvero può recuperare una funzione decisiva nell'ambito del dibattito culturale, politico, ideologico. O per meglio dire, è soltanto per il suo tramite che la letteratura, oggi di per sé troppo spesso afasica, può irrompere in quel dibattito e dire la sua. Una critica letteraria non più scritta, letta, studiata come se si trattasse di un genere letterario, ma al contrario interpretata quale ponte tra la letteratura e il mondo è esattamente quanto le opere migliori della postmodernità ci chiedono, affinché la specificità dell'arte possa tornare a rivestire nella nostra cultura quel ruolo insostituibile e prioritario che la tardomodernità aveva smesso di riconoscerle quasi del tutto. Ciò di cui si ha probabilmente bisogno è di critici che sappiano teppisticamente proporsi quali fiancheggiatori degli scrittori più vivi e dei movimenti letterari più eversivi (se ce ne sono) di questi nostri anni, in modo da spiegare al pubblico dei lettori quale idea del mondo, prima ancora che dell'arte, soggiace dietro ogni loro scelta tattica ed espressiva.

Al contrario, si avverte assai meno la necessità di una critica confinata nello spazio angusto della filologia o del saggismo autobiografico. Gli studi filologici, infatti, obbediscono ormai ad una metodologia, ad una prassi, ad una retorica che sembrano poter fare a meno delle opere letterarie prese in esame, della loro reale consistenza e natura, per sostituirsi ad esse in virtù di quello che sempre più somiglia ad uno slancio creativo a tutti gli effetti. Essi, cioè, quasi prescindono dai testi analizzati, sovente ridotti a puri pretesti, a semplici spunti dai quali partire. E tutto ciò perché generalmente manca loro qualsiasi motivazione estrinseca che ne spieghi la necessità e l'urgenza, definendone tra l'altro un pubblico più ampio di quello ristretto degli specialisti. Un esempio di filologia *romanzesca*, ovvero metodologicamente discutibile perché troppo liberamente interpretativa, e cioè non del tutto fedele alla specificità dei singoli testi analizzati, ed in più inevitabilmente destinata a catturare l'attenzione dei soli specialisti, continua a sembrarci l'edizione Mondadori dei *Romanzi e racconti* di Pasolini curata da Walter Siti e Silvia De Laude.²⁹

²⁹ A proposito dell'edizione Mondadori dei *Romanzi e racconti* di Pasolini si può vedere la

A prediligere, invece, la critica letteraria esercitata in forma di saggio, possibilmente autobiografico, è soprattutto Alfonso Berardinelli, che alla saggistica ha dedicato, negli ultimi anni, studi fondamentali, primo tra tutti quello contenuto nel *Manuale di letteratura italiana* curato da Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo.³⁰ Mentre appare del tutto legittima e fondata la polemica di Berardinelli contro la «crescente gergalizzazione del linguaggio», dalla quale deriva «una perdita di discorsività» piuttosto preoccupante della critica letteraria, ormai confinata nello spazio arido ed angusto dell'istituzione accademica e della pratica giornalistica, convince assai meno la proposta, implicita in questa analisi, di tornare a percorrere la strada moderna della lettura «al servizio dell'autobiografia», come Berardinelli scrive a proposito di Serra e Debenedetti.³¹ Appare, anzi, del tutto paradossale che mentre la letteratura postmoderna, in evidente continuità con quella tardomoderna, continui a condurre una lotta senza quartiere contro ogni velleità dell'io poetico di recuperare qualsivoglia identità autoriale, proprio la saggistica debba, invece, sottolineare il carattere in primo luogo meramente soggettivo e soltanto in seguito eventualmente oggettivo e razionalizzabile della lettura. Debba, cioè, essa riproporre, facendolo proprio, il mito dell'autore.

È certamente la scarsa considerazione che Berardinelli nutre nei confronti della letteratura odierna a spingerlo in direzione di questa esaltazione della letterarietà della saggistica, evidentemente considerata, nei suoi esiti più alti, la migliore risposta, ad esempio, al rovesciamento della «qualità pura» della poesia nella «pura quantità» della Nuova Poesia,³² così come, a suo giudizio, è propria della saggistica, ma non dell'attuale letteratura, la capacità di spiegare o semplicemente descrivere al lettore il mondo, ovvero ciò che letterario non è.³³

nostra recensione *Frammento dopo frammento. Primi saggi dell'opera omnia*, «L'Indice dei libri del mese» XVI (4), 1999, p. 17.

³⁰ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, IV, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 809-885.

³¹ *Ibidem*, pp. 883, 822.

³² Idem, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 176.

³³ È ne *L'eroe che pensa* che Berardinelli meglio esplicita, forse, il carattere a suo giudizio implicitamente letterario della saggistica tutta e, dunque, anche la capacità di quest'ultima

In che modo, tuttavia, possano realmente fungere da mediatori tra i testi letterari ed il mondo «quei critici che ci mostrano onestamente la parzialità dei loro interessi, che non nascondono le loro simpatie e antipatie culturali, e mettono in gioco la loro autobiografia intellettuale»,³⁴ questo risulta davvero poco chiaro. Non si cerca, infatti, di eludere «la soggettività dell'atto critico» quando si sottolinea il carattere puramente strumentale della critica letteraria e, perciò, si nega che il giudizio di valore rappresenti «*un momento costitutivo e ineliminabile della critica*». ³⁵ Nessuno pensa, infatti, che la critica possa essere perfettamente *trasparente*, oggettiva, impersonale, né questo è il punto. Diversamente, il punto è che mentre l'opera conserva sempre una sua incancellabile perfezione e una sua forma certa, definitiva, che il tempo e le diverse comunità di lettori interpretano e arricchiscono di nuovi significati o tutt'al più contestano o rifiutano persino, senza, tuttavia, poterle mai sopprimere, la critica, che deve all'opera soltanto la sua stessa esistenza e che dunque non può da essa mai emanciparsi, neppure possiede, di per sé, verità alcuna. Essa è immancabilmente destinata ad essere smentita dai continui mutamenti di gusto e, soprattutto, dagli strumenti interpretativi sempre più precisi a disposizione dei lettori. È, dunque, una forma di scrittura soltanto temporaneamente plausibile, un giudizio di valore, se si preferisce, sulla cui attendibilità, ovvero sulla cui validità nel tempo, il critico non può mai scommettere. Non è altro, la critica, che servizio reso all'opera e alla comunità dei lettori, luogo del loro incontro momentaneo, clandestino. Di più: essa nasce da quell'incontro, non lo determina né lo agevola, se non in casi rarissimi.

La vera grandezza del critico, perciò, dipende dalla capacità di gestire una situazione assolutamente conflittuale: pur consapevole di non poter comunque prescindere da quelle che sono le proprie preferenze estetiche, egli non potrà mai ignorare che ciò costituisce la causa pri-

di riferirsi criticamente alla realtà: «Non è possibile, secondo me, una critica dell'ideologia e della cultura senza una forte e viva alimentazione letteraria. Non si può, per esempio, fare critica del linguaggio usando un linguaggio sbiadito e smorto. Il solo vero antidoto alle astrattezze "illuministiche", alle generalizzazioni puramente concettuali, credo che venga dai linguaggi letterari» (idem, *L'eroe che pensa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 166).

³⁴ Idem, *Teoria e critica con giudizio*, «La rivista dei libri» (1), gennaio 2001, pp. 15-17.

³⁵ *Ibidem*, p. 17.

ma della precarietà, della *mortalità* del proprio discorso. E dunque il suo non potrà mai essere soltanto il tentativo di argomentare le proprie valutazioni, ma sempre la critica dovrà risolversi in una strategia non di elusione, ma di condanna esplicita di «quell'arbitrarietà», di quel «soggettivismo del giudizio di valore»³⁶ di cui, invece, Berardinelli rivendica la piena legittimità. Rischiando di equiparare, di fatto, la critica alla semplice lettura ed il critico al comune lettore non specialista, il che significherebbe, dopo la presunta e più volte smentita morte dell'arte, anche la fine della critica. Ed invece, se oggi continuiamo a leggere l'«idiosincratico e canonico»³⁷ Contini non è in virtù della faziosità con la quale egli elegge Antonio Pizzuto a grande prosatore, ma perché, in quanto lettore specialista, egli ci offre una descrizione dei testi della nostra tradizione letteraria utile a spiegare non poche delle strategie espressive di alcuni dei principali autori del Novecento e non. Leggiamo le pagine di Contini nelle quali il soggettivismo del giudizio di valore risulta soltanto un elemento aggiunto, accessorio, dal quale possiamo prescindere senza con ciò cancellare il senso o sminuire il peso delle diverse argomentazioni. Perché se qualsiasi interpretazione dell'opera è destinata inevitabilmente ad essere smentita dal tempo, o comunque a perdere di attualità, è certamente il giudizio di valore il momento più caduco dell'atto critico.

Della letteratura, italiana e non, più recente, come abbiamo visto poco apprezzata da Berardinelli, è un fine conoscitore, talvolta eccessivamente entusiasta, Tommaso Ottonieri. Il quale ne *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema* in qualche modo raccoglie e porta a conseguenze estreme la lezione di Berardinelli, o, per meglio dire, quella di tutti quanti considerano la critica letteraria un genere letterario: «il *critico*, in quanto *autore* che s'ingegna attore: e intanto riscrive opere, identità, contesti, subisce e filtra le influenze che essi promanano, quando non esce allo scoperto e traduce il suo atto interpretativo in una più aperta *fiction*».³⁸ Quella di Ottonieri è una vera e propria adesione mimetica, dal punto di vista linguistico e

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ T. Ottonieri, *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 223.

dell'organizzazione visiva stessa della pagina, allo stile e alla forma degli autori e dei testi presi in esame. La convinzione che spetti al critico il compito non soltanto di interpretare e tradurre un testo, ma soprattutto quello di eseguirlo, essendo la critica «alla lettera e per ciò stesso, e in tutti i sensi, una esecuzione capitale»,³⁹ spinge Ottonieri a concepire la saggistica come la prosecuzione, il compimento e l'atto terminale di un testo, senza che ciò implichi, tuttavia, la possibilità di far momentaneamente esorbitare quel testo dalla propria dimensione estetica, la possibilità di osservarlo e giudicarlo dall'esterno. La critica è considerata comunque un'operazione interna al testo perché, come scriveva ormai quaranta anni fa Eco (che davvero sembra il modello di riferimento di Ottonieri), «l'autore offre al fruitore un'opera *da finire*» che, tuttavia, rimarrà «inesauribile ed aperta in quanto "ambigua"». ⁴⁰ Poiché, tuttavia, apertura, indeterminatezza, inesauribilità ed ambiguità non contraddistinguono più nella sostanza i testi della postmodernità letteraria, che appaiono piuttosto chiusi, finiti e irrigiditi nell'immobilità, nel monismo interpretativo dei diversi generi letterari ai quali scolasticamente e consapevolmente appartengono, l'idea di fruizione e quella di critica che erano state proprie della neoavanguardia e che Ottonieri tenta di riproporre non sembrano oggi in alcun modo spendibili. Ciò spiega, per così dire, l'inattualità palese de *La plastica della lingua*, libro per altri versi splendido, in quanto panoramico, ma niente affatto generico; fortemente interpretativo, ma raramente fazioso.⁴¹

In conclusione, allora, vale forse la pena ricordare quanto ha scritto Mengaldo nel suo *Profili di critici del Novecento* a proposito della critica accademica, di quella filologica, nonché di quella praticata dai cosiddetti critici-scrittori o, più propriamente, critici-poeti. Nell'imputare alla prima la pressoché totale mancanza «di quella libertà mentale e insieme di quella responsabilità morale e ideologica verso testi e

³⁹ *Ibidem*, p. 224.

⁴⁰ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 58, 41.

⁴¹ Qualità, queste, che lo distinguono nettamente, ad esempio, dal più puntuale, ma poco originale *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo* di F. La Porta, nuova edizione ampliata, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

autori che costituiscono il vero critico militante»,⁴² Mengaldo ha poi, da un lato, ribadito la priorità della critica filosofica su quella strettamente filologica; dall'altro, specificato in che senso e a che condizione egli proponga di annoverare i critici-scrittori tra i principali critici italiani: «dichiaro che intendevo e intendo, sostituendo idealmente una *e* alla lineetta, che l'idea è valida solo in quanto e in quei casi in cui il critico prende le distanze dallo scrittore e giura dichiarazione d'indipendenza, altrimenti no». ⁴³ Ci riesce del tutto impossibile dissentire, anche solo parzialmente, da Mengaldo.

⁴² P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 120.

⁴³ *Ibidem*, p. 14.

pseudo-Omero-Giacomo Leopardi, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, a cura e con saggio di Pierpaolo Fornaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pagine 313.

A cavallo del centenario leopardiano anche ai *Paralipomeni della Batracomiomachia* (in attesa del nuovo testo critico annunciato da Luca Danzi) è toccata una certa qual fortuna editoriale: basti qui ricordare, tralasciando i commenti allestiti per edizioni complessive del Leopardi, le edizioni isolate del poemetto con introduzione e note fornite da Fabio Russo (G.L., *I Paralipomeni*, a cura di F. Russo, Milano, Franco Angeli, 1997) e da Giuseppe Savoca (G. Savoca, *Concordanze dei «Paralipomeni» di Giacomo Leopardi*, Testo con commento, Concordanza, Liste di frequenza, Firenze, Olschki, 1998). Ultimo in ordine di tempo viene questo volume curato da Pierpaolo Fornaro, volume che peraltro dai suoi precedenti si distingue nettamente per impianto e per concezione. Proposito di Fornaro è infatti offrire una rassegna ampia e ragionata dei testi leopardiani dedicati vuoi a topi parlanti, vuoi ad animali umanamente razionali, vuoi al problema filosofico dell'anima delle bestie. È una rassegna che naturalmente mette capo alla poesia densa dei *Paralipomeni*, ma che così congegnata delinea nel suo effettivo rilievo un elemento che percorre la poesia e il pensiero leopardiani dagli anni della gioventù agli ultimi giorni di vita. Fornaro, dunque, a premessa del più tardo poemetto, ripropone il capitolo giova-

nile *I Filosofi e il Cane* (1810), parte della *Dissertazione sopra l'anima delle bestie*, che data al 1811, il *Discorso sopra la Batracomiomachia* e la traduzione della *Batracomiomachia* pseudo-omerica (*Guerra de' topi e delle rane*) nella sua seconda stesura, quella che Leopardi approntò fra il 1821 e il 1822, pubblicata anonima nel bolognese «Caffè di Petronio» nel maggio 1826. La scelta di questa stesura contro il terzo e definitivo rifacimento, che apparve poco dopo nello stesso 1826, si appoggia con buon fondamento alla considerazione che essa fra tutte, come conferma il confronto approfondito che Fornaro conduce nel saggio introduttivo (pp. 36-40), è quella che meglio si sostiene e si giustifica in rapporto al testo greco e che meglio rispecchia i princìpi e i criteri di Leopardi traduttore («la terza stesura arricchisce con impasto linguistico più sapido ed amplificazioni tonali ed armoniche, più assai delle due precedenti, l'asciutta espressione epica, e al limite formulare, dell'autore greco. È tutta la tradizione del poema cavalleresco e burlesco italiano che ormai vi confluisce facendo della terza stesura qualcosa che non è opera autonoma e non è più traduzione»; p. 36). Da sottolineare poi che a fronte della traduzione viene riprodotto il testo greco della *Batracomiomachia* nell'edizione – quella curata da Ste-

phan Bergler (Amsterdam 1707) – su cui con ogni probabilità Leopardi condusse il suo lavoro. Ciò rende possibile, per la prima volta, verificare direttamente il tono e la levatura della versione leopardiana: aspetto, questo, a cui Fornaro, pagando un debito alla sua professione di grecista, mostra senz'altro di tenere particolarmente, così come, su un versante parallelo, è sua preoccupazione rimarcare l'assoluto valore filologico del *Discorso sopra la Batracomiomachia* (p. 33).

Questo è quanto precede nell'*excursus* fornito dal volume (laddove le altre edizioni isolate alla *Batracomiomachia* riservano tutt'al più un'appendice) il testo dei *Paralipomeni*, secondo il proposito, cui già s'è accennato, di seguire nella poesia e nella riflessione leopardiana una tendenza che non si esaurisce. Dei *Paralipomeni* si riproduce l'edizione Flora (1940; rist. 1968), che a sua volta si basa su quella critica del Moroncini (1931), ma il testo è stato aggiornato accogliendo le lezioni recentemente proposte da Luca Danzi sulla scorta di un nuovo esame del parziale autografo leopardiano e dei manoscritti del Ranieri. Il commento di cui Fornaro provvede il poemetto è particolarmente diffuso ed esaustivo in ogni sua componente: dalle glosse più strettamente esegetiche, ricche e precise, ai riferimenti storici e culturali puntualmente ricapitolati, che sono indispensabili per comprendere gli spunti satirici e polemici di un'opera che almeno da principio, prima della ascesa finale a significati più universali, si modella come allegoresi politica

con eventi e personaggi riconoscibili in quelli dell'attualità di cui Leopardi è spettatore. Né mancano segnalazioni di richiami e corrispondenze interne all'opera leopardiana, o *specimina* di sintomatiche tessere intertestuali: in particolare, risulta perfettamente delineata nel suo valore, non tanto parodico, quanto piuttosto antifrastico, la cospicua filigrana dantesca sottesa al viaggio infernale di Leccafondi dei canti settimo e ottavo. Puntualmente riscontrata sul testo attraverso le note è anche la linea interpretativa suggerita nel saggio introduttivo.

Proprio questo saggio introduttivo – non una semplice introduzione, bensì a tutti gli effetti, anche per dimensioni e sviluppo (128 pagine), una monografia – costituisce il corredo più prezioso e ragguardevole del volume. Asse portante, dicevamo, sono le presenze assidue di animali pensanti e topi politici e parlanti nella scrittura leopardiana, presenze che hanno a che fare tutte con i progressi più significativi della riflessione sul materialismo, sul conflitto fra ragione e natura, sull'illusione dell'antropocentrismo. Una tendenza precisa, sostiene Fornaro, che anzi, ricostruita sui documenti, si configura come un'effettiva costante dagli scritti giovanili già citati alla scelta della *Batracomiomachia*, implicitamente carica degli sviluppi che porteranno ai *Paralipomeni* (e come non ricordare a margine che fra gli abbozzi di «prosette satiriche» del 1820 compare un *Dialogo fra due bestie* che, sullo sfondo di un futuro in cui all'umanità ormai estinta si è sostituita la ci-

viltà degli animali, anticipa per molti aspetti il *Dialogo di un Folletto e uno Gnomo* con la sua irrisione di qualsiasi ambizione antropocentrica; o che nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* si cita il paradosso di Senofane per cui i cavalli, se fossero intelligenti e sapessero dipingere, dipingerebbero dèi «di figura cavallina»?).

Di fatto, nucleo della riflessione, per le implicazioni che comporta, è il problema dell'anima animale: se gli animali possiedono un'anima (e i topi di Topaia senza dubbio possiedono anima e ragione), questa non potrà che essere materiale, e se l'anima animale è materiale, quella umana, che differisce solo per grado, sarà materiale anch'essa; che è poi il corollario della *nekyia* di Leccafondi nei *Paralipomeni*, dove, a morale della favola topesca, campeggiano il riflusso delle larve dei morti nel nulla indistinto della materia e il conseguente relativismo che rovescia la fiducia di chi (topo o *per speculum* uomo) ritiene la propria specie al centro dei disegni di una Provvidenza universale. Ma Fornaro nella sua lettura insiste soprattutto sull'acquisizione da parte di Leopardi di quella particolare prerogativa di esemplarità che è una delle funzioni tradizionalmente costitutive dell'apologo animale. Non certo parodia (come la critica più recente ormai concordemente ritiene) e più ancora che satira, prima politica, poi, come è sottolineato (pp. 85-86), antropologica, i *Paralipomeni* sono una favola, con una precisa determinazione etica e con un centro che è essenzialmente

speculativo (p. 67). E ciò che Leopardi dimostra, a esempio e rispecchiamento dei comportamenti, dei rapporti, delle vicende della nostra cultura e della nostra civiltà, è che l'uso della ragione in animali pensanti e provvisti di anima non umana ma poco dissimile, allontana progressivamente dalla natura, che è irrazionale ma in effetti ha sue ragioni profonde, genera (come in Fedro e in Esopo) errore o colpa, e in ultimo si riduce contraddittoriamente, se non catastroficamente, nell'*alogon*, nella più cieca e vana irrazionalità. L'animale parlante, insomma, è irragionevole e compie gli stessi errori dell'uomo.

Su questa base il saggio di Fornaro, dal titolo emblematico e chiarificatore *Topi come noi*, si organizza in sezioni che delimitano lucidamente l'ampia materia dispiegata. Una prima parte del discorso (pp. 9-15) è dedicata alla favola esopica, alla sua tradizione e alle sue diramazioni, con riguardo particolare alle presenze e agli echi nelle esperienze letterarie leopardiane. A questa si raccorda una panoramica (pp. 15-29) sulla questione dell'anima animale dall'antichità alle recenti conclusioni del sensismo settecentesco, cioè sull'asse dal quale anche Leopardi osserva. È un'imponente rassegna di titoli, per la maggior parte letture leopardiane certe o probabili, che Fornaro ripercorre in un'ispezione ben calcolata per illustrare l'imponente sostrato filosofico che sollecita Leopardi fino alle stagioni più mature del suo materialismo e che costituisce «un lascito di cui potrà entrare in pieno

possesso solo con la maggiore età, quando oserà sapere e quand'anche il sapere si rivelerà, per lui, soltanto eliminazione di false e troppo comode verità» (p. 27). A un'ulteriore ricognizione del *milieu* con cui Giacomo si confronta saranno riservate più avanti ancora alcune pagine (41-50), dopo un breve intervallo (pp. 29-40) in cui si tratta principalmente della versione della *Batracomiomachia*, ripercorrendone i tempi e analizzando nel loro stile le diverse stesure. In questa seconda ricognizione oggetto è la reazione spiritualistica dei primi decenni dell'Ottocento (Lamennais, De Maistre, de Bonald, Constant, Rosmini), che emerge nei suoi stretti legami con la dottrina legittimista e che sarà il principale bersaglio dei *Paralipomeni*. Di questa, che è l'ideologia corrente (e che in Italia stridentemente accomuna legittimisti e liberali), Fornaro mette in evidenza, fra gli elementi che più suscitano la reazione leopardiana, non solo il provvidenzialismo totalizzante o la teologia antropica, ma anche la radicale negazione dei miti illuministici — da quello dell'innocenza del buon selvaggio, a quello della perfezione edenica della natura primitiva, a quello dell'anima animale — su cui Leopardi àncora i principi del suo sempre più marcato materialismo. La parte che segue (pp. 50-119) è una lettura canto per canto dei *Paralipomeni* condotta su coordinate che ormai sono chiare. Resta fermo per Fornaro che la prospettiva a cui bisogna fare riferimento è di necessità quella di una concezione materialistica spinta fino alle estre-

me conseguenze. Proprio su questo terreno si verificano i contatti più significativi con la *Ginestra*, anche oltre l'aspetto più evidente che è il comune rifiuto dell'antropocentrismo e del provvidenzialismo. Quel che i *Paralipomeni* mettono in scena, almeno dal canto VI, nella forma di una «satira che potremmo definire antropologica, satira quasi della ragione a se medesima» (p. 86), è infatti la disfatta della ragione, che a ben vedere persegue le tenebre e produce l'irragionevole, quella stessa disfatta annunciata dall'«esergo giovanneo della *Ginestra*. A questi risvolti Fornaro dedica osservazioni di grande pregnanza, specie quando sottolinea come la conseguenza del ragionamento leopardiano tanto nel poemetto quanto nel canto sia la critica alle forme e alle istituzioni della società umana, forme e istituzioni che snaturano l'uomo e lo sprofondano nella miseria di un errore che la filosofia, o almeno certa filosofia, maschera con miraggi consolatori («L'esser cive non è allora legge di intrinseco perfezionamento naturale: l'uomo è per natura razionale, non per natura politico. Al contrario di quel che sosteneva Aristotele, Leopardi pensa che il politico sia un'espansione necessitata del razionale, ma di un razionale che già opera per allontanare l'uomo dal naturale»: p. 74). Altrettanto significative sono le considerazioni sulle profonde implicazioni autobiografiche del poemetto, che non si rivelano solo nel protagonista delle ottave finali, Assaggiatore, *alter-ego* del Leopardi maturo, ma emergono anche per diversi riguardi nei profili di

Leccafondi e di Dedalo; così come è vero che l'esperienza poetica leopardiana è un referente costante nella trama dei *Paralipomeni* e ritorna con continue riprese tra memoria e palinodia.

Chiude il saggio – prima di una ricca bibliografia ragionata – un'ultima parte (pp. 119-128) dedicata alle sorti della letteratura toposca nel Novecento. Ma a margine, prima di concludere, bisogna sottolineare come uno dei pregi maggiori del volume sia la straordinaria fortuna della mano di Fornaro, e con essa la finezza di una scrittura sospesa fra l'ironia e la tensione alla profondità e alla perlustrazione più impegnata: qualità non trascurabili nel panorama dell'attuale saggistica. Avvincente non meno che sorprendente risulta proprio lo sguardo sull'attualità delle pagine conclusive. Qui la prospettiva è quella che da tempo guida gli studi di Fornaro (e basti citare i titoli di *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna* o di *Metamorfosi con Ovidio. Un classico da ri-*

scrivere sempre, ricordando anche i suggestivi percorsi fra Medioevo e Ottocento tracciati in una recente edizione delle *Heroides* ovidiane): quella di una comparatistica in verticale volta a sondare nelle riletture e nelle riscritture la continuità del sistema letterario e della tradizione. Non meno cospicuo dell'eredità che Leopardi raccoglie è il lascito che egli consegna, come si comprende quando si considera la frequenza con cui, nella letteratura di questo secolo, società e comportamenti di topi o di altri animali più o meno pensanti sono serviti per rappresentare le crisi della civiltà costruita dall'animale uomo. E con questo il saggio di Fornaro si chiude ancora una volta nel segno della rigorosa documentazione e della visione d'insieme dei fenomeni culturali: con una dimostrazione davvero persuasiva, condotta sull'evidenza dei testi, di quell'oggetto spesso chimerico che è la modernità di Leopardi.

Giovanni Barberi Squarotti

Giuseppe Chiarini, *Della filosofia leopardiana. Dialogo fra un filosofo giobertiano ed un razionalista*. Edizione, introduzione e commento a cura di Raffaele Gaetano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, 8°, pagine 67.

Esemplare è il caso di Giuseppe Chiarini, saggista, critico letterario, buon traduttore dal tedesco e dall'inglese (Shelley, Heine, Swinburne), poeta egli stesso. Il suo nome viene maggiormente evocato per le biografie di fine carriera, sebbene rappresentino nei casi migliori «un buon

esempio di un genere necessario quanto qualsiasi altro frequentato dalla critica», come testimonia Franco Brioschi a margine di una brillante nota critica a *La vita di Giacomo Leopardi*, ristampata da Gela nell'87.

Eppure di Leopardi, oltre che attento e appassionato lettore, fu anche

buon interprete; lo dimostrano i contributi non isolati a lui dedicati, a parte lo studio biografico scritto in prossimità della morte.

Poco conosciuto, certamente il più originale è il dialogo *Della filosofia leopardiana*, edito per la prima volta nel 1870, in occasione di una ristampa delle *Operette morali* che il critico aretino curò in riedizione critica per l'editore Vigo di Livorno. È proprio del *Dialogo fra un filosofo giobertiano ed un razionalista* – è il sottotitolo – è apparsa di recente un'edizione autonoma pubblicata da Rubbettino all'interno di «Iride», collana di critica, didattica e testi letterari diretta da Rocco Mario Morano, con introduzione e commento a cura di Raffaele Gaetano. Che si rifà alla lezione livornese, restituendo intatta l'autenticità originaria del testo, con accorta correzione di palesi refusi e soprattutto la collocazione a piè di pagina di un denso apparato di note supplementari di integrazione e di commento, un vero percorso metodico 'intratesto', predisposto per semplificare con proprietà «la complessità teoretica di taluni concetti» e insieme riuscire come «importante stimolo alla riflessione», senza mai interferire sul taglio stilistico del dialogo. Un dialogo sminuito, rimasto negli anni un po' in sordina, privo di consensi e di riscontro editoriale, recuperato da Raffaele Gaetano che ora lo ripropone all'attenzione dei lettori e della critica in una veste nuova e ben riuscita, arricchita in sede introduttiva da un saggio molto penetrante, a prima vista compatto, in realtà punto d'incontro di efficaci

prove di scavo e di ricerca intorno al dialogo (sull'assetto metodologico; sull'identificazione dei modelli; sull'asse Leopardi-Gioberti), prove singolarmente compiute, pienamente in linea con l'acume filologico dimostrato nelle scelte operate sul corpo del testo.

Della filosofia leopardiana – già si evince dal titolo – non è altro che il risultato del viaggio progettato dal Chiarini sulla reale dimensione filosofica di Leopardi, saggio accorto, organizzato secondo la struttura dialettica. Idea, questa, non innovativa dal punto di vista della forma, se si considera l'immensa trattatistica filosofica e retorica presente nella storia del genere, dalla classicità greca e latina fino all'età moderna; riuscita, invece, nell'esito finale, davvero un forte impatto, al di là di ogni «sentimento istintivo di adesione e ammirazione» (p. XI).

Nel dialogo, spedito, mai impacciato, dal tono colloquiale deciso e vivace, quasi in rispetto dell'etimo greco che rimanda alla conversazione, l'autore introduce a parlare due interlocutori immaginari sul piano narrativo, però con precisa identità storica: la sua, cioè il razionalista, e quella del filosofo Vincenzo Gioberti, il giobertiano, non scelti a caso. Infatti, le due figure rispecchiano il clima di dissenso che si respira nell'Ottocento fra corrente cattolico-moderata e visione laico-positivista; sono la riflessione di scuole di pensiero diverse.

In questo senso, l'opera del Chiarini si propone come serio tentativo di calare Leopardi nel pieno del di-

battito che si consuma nel corso del secolo, per cercare di restituire al Recanatese la statura filosofica che gli compete, a prescindere dai gratuiti stereotipi alimentati dal principio sul suo conto. Ma perché, in fondo, si sofferma a interloquire con Gioberti?

Il pensatore torinese, già amico di Leopardi (celebre, dei due, il viaggio in carrozza da Firenze a Recanati nel novembre del '28), amante della sua arte, è anche colui che per primo prende le distanze dal pensiero, lo ridimensiona, rendendolo prigioniero di un *cliché* che procederà senza sosta. Il Chiarini sembra intuirlo e, attraverso la sagacia del razionalista, assegna il poeta alla sua visione naturale.

Il suo non è un mero esercizio di invenzione letteraria, di immaginazione pura; si percepisce la sostanza dei concetti, di irreale non c'è nulla. Egli, con argomentazioni probanti attinte direttamente dagli scritti di entrambi – s'intende di Gioberti e di Leopardi –, inscena un dialogo serato, pungente, fatto di vedute discordanti fra i personaggi, pieno di sarcasmo, ironia, a volte meraviglia, che vede lentamente smontare le tesi del giobertiano, veramente non di rado un po' velleitarie: «filosofia di cui egli fu vittima e non autore», «felice contraddizione fra le sue idee e le sue opere», vale a dire, in riferimento a Leopardi, le linee essenziali del *Gesuita moderno* e del *Primato morale e civile degli italiani*, non altro se non la prefigurazione di un animo influenzato in negativo (Gioberti chiama in causa il Giorda-

ni), alla base della dicotomia cuore-intelletto, cuore incolpevole rispetto alla ragione, individuata dal sacerdote torinese, a cui si rifarà il *De Sanctis*.

Il Chiarini non è d'accordo con questa impostazione che impoverisce di consistenza e verità il pensiero di Leopardi, mentre la stima che il critico di Arezzo ha del poeta di Recanati è di «uno degli scrittori i quali dipinsero più sinceramente e più interamente sé stessi nelle opere loro». Lo ricorda il curatore del dialogo, con nota puntuale a p. 7.

Raffaele Gaetano si adopera nella ricostruzione del retroterra che il Chiarini ha presente nella composizione del dialogo, in parte già emerso durante la riflessione. Tuttavia, piuttosto che Ludwig Büchner, scienziato e filosofo tedesco aderente ai principi materialistici del Settecento, autore del *Kraft und Stoff* (*Forza e natura*) recensito dal critico nel 1865 sulla «Rivista italiana di scienze, lettere e arti», presente nel tessuto teorico del dialogo, il precedente più diretto, quello che riecheggia con impressionanti coincidenze, è il famoso dialogo del *De Sanctis*, *Schopenhauer e Leopardi*, pubblicato per la prima volta nel '58 su «Rivista contemporanea».

Non si tratta di sovrapposizione *tout court*, ma il gioco di riflessi che si rincorrono è forte, almeno quanto il divario di qualità tra le due creazioni: memorabile, di straordinaria bellezza il saggio del *De Sanctis*. Di fatto, comunque, l'impianto non è difforme, tutto ruota in funzione di Leopardi, con gli interlocutori, che suggeriscono l'idea di una comparsa

ingombrante, usati a pretesto.

Non indifferente, allora, la congruenza generale: ostilità ideologica fra il giobertiano e il razionalista; per certi versi simili all'inizio, in antitesi nell'approdo finale Schopenhauer e Leopardi, «i principali divulgatori del pessimismo moderno europeo» (p. XVII); uso di ampi lacerti di opere della parte per così dire avversa, che suffragano l'accusa nei due dialoghi.

Identiche le motivazioni all'origine di essi, diverse le sfumature, a cominciare dall'assenza in quello di Chiarini del tono panegiristico adottato dal De Sanctis, che decide per l'annientamento di Schopenhauer, a differenza del primo, più pacato verso Gioberti, non «messo alla berlina», secondo il curatore dell'edizione (p. XVII), che attribuisce an-

che al Chiarini il riscontro di una peculiarità moralistica in Leopardi, dopo l'espressione, «più moralista che filosofo», coniata dal De Sanctis.

Della filosofia leopardiana è, dunque, un riconoscimento ufficiale del Leopardi filosofo. Materialismo, ateismo, pessimismo, non si respingono con i parti infecundi dell'improvvisazione, si sottraggono sempre all'oscurantismo e alle manipolazioni strumentali. È soltanto questa la chiave di lettura del dialogo di Chiarini, che Raffaele Gaetano riprende in questa splendida edizione.

Giovanni Iaquina

Umberto Eco, *Baudolino*, Bompiani, Milano, 2000, pagine 526.

Vent'anni dopo *Il nome della rosa*, Umberto Eco torna al romanzo d'ambientazione medievale con la singolare vicenda picaresca di *Baudolino*. La storia è quella di un mentitore che per l'arguzia, la schiettezza e l'apparente stravaganza del suo eloquio conquista la benevolenza di Federico I Barbarossa fino a diventare il figlio adottivo. Segue l'imperatore nelle tormentate vicende dell'Italia dei Comuni e del tempo delle Crociate che conosciamo dai documenti della storia ufficiale e ne riscrive i retroscena culturali, sociali, antropologici, di costume, in un *pastiche* linguistico che mescola il lessico ricercato all'espressione gergale

e proverbiale. Il nucleo narrativo a cui si raccorda la fitta trama riguarda il *romanzo di formazione* di questo ragazzo, o meglio la sua deformazione professionale: la condotta di un'esistenza, senza evoluzioni nel sistema del personaggio, come apologia dell'affabulazione. Baudolino studia a Parigi, e raccoglie informazioni sulla mitica terra del *Presbyter Johannes*. Il sogno di raggiungerla diventa il suo programma esistenziale, costellato da una serie di impedimenti transitori che tendono l'arco narrativo fino a spezzarlo negli ultimi capitoli, senza una catarsi capace di sciogliere il nodo dei fatti. Si arriva, anzi, ad un certo punto, a rinne-

gare quel vagheggiamento di utopia (dopo essere giunti fino all'antica-mera del regno del prete) e a cedere il passo della narrazione ad un relativismo esistenziale ed ideologico, di cui è metafora l'unione e l'identificazione di Baudolino con Ipazia. L'unico scioglimento è quello che riguarda il mistero della morte del Barbarossa, costruita in modo da riproporre un classico *topos* del romanzo poliziesco (il delitto in una stanza chiusa). Il taglio storico è, pertanto, una contestualizzazione artificiosa della vicenda, mentre il *decalage* dei livelli narrativi è dato dai rapporti, consueti nella pratica narrativa di Eco, di *inter-* e *iper-testualità* tra i vari generi letterari presenti (dal trattato filosofico al romanzo di idee, fino a quello d'avventura e a quello epistolare). Il raccordo di questo *divertissement* è la figura stessa di Baudolino e la sua capacità di mentire. A volte, però, assistiamo a un'esagerazione narrativa che oltrepassa il verosimile, come nel caso della morte di Abdul e dell'addio degli amici nella cripta di Costantinopoli. Pare, inoltre, di avvertire una frattura, nell'ideologia poetica del testo, alla morte di Federico, come se questo sacrificio fosse l'ultimo omaggio alla storia e ne siglasse l'affrancamento definitivo della letterarietà. E in effetti il tono narrativo appare, in questa seconda parte, più disteso e esuberante nella descrizione dei mondi fantastici dell'oriente, attingendo, in forme stereotipate, dai bestiari medievali e dai testi di Plinio. La storia è raccontata da Baudolino stesso che si rivolge ad un narratario

di prestigio presente nel racconto: Niceta Coniate, il politico e storico bizantino vissuto tra il XII e il XIII secolo. Il racconto di Baudolino a Niceta costituisce solo la cornice dell'intero romanzo, inframmezzato da continue anacronie che inseriscono un'analessi lunga dal 3° al 38° capitolo. Baudolino è narratore autodiegetico accompagnato, nel suo viaggio letterario, da un narratore eterodiegetico, a volte impersonale e abbassato al livello popolare della brigata dei suoi amici, a volte classicamente onnisciente, che commenta e giudica il comportamento dei personaggi. Baudolino, a sua volta, è sdoppiato tra la funzione di narratore, che racconta a distanza di tempo dai fatti, e quella di personaggio, ma con una prevalenza di focalizzazione sul personaggio, che crea, specie negli ultimi capitoli, l'effetto della sospensione narrativa. Il rimescolamento delle funzioni narrative e l'interscambio tra personaggio e narratore, nonché la sottesa identificazione personaggio-narratore-autore è facilitata anche dall'uso frequente dell'indiretto libero. Baudolino ha quattordici anni quando scrive il primo capitolo del romanzo di Eco, nel dicembre del 1155, modulato sulla lingua preitaliana del *placito capuano* e inserito dall'autore all'apertura del volume per saggiare la resistenza del lettore moderno all'atto arido di tale sperimentazione linguistica. La cifra ermeneutica di tale mistione plurigenérica determina, dunque, un esito parodico dei singoli generi praticati e, in particolare, di quello storico. In quest'ultimo romanzo, anzi, si arri-

va, più che nei precedenti, all'estremizzazione del *topos* (di ascendenza manzoniana) del manoscritto «dilatato e graffiato». La finzione narrativa qui diventa tautologica e non esce mai da se stessa. Mentre, infatti, nei precedenti romanzi il narratore giocava sull'espedito del manoscritto ritrovato o sugli autografi giunti sino a lui, questa volta il pre-testo del romanzo è una pergamena scritta dallo stesso Baudolino. Il suo racconto a Niceta ha lo scopo di ripercorrere a ritroso la propria storia di re del mendacio alla ricerca di un senso, di un raccordo nelle trame sparse della memoria, fino a scoprire l'unica verità della sua esistenza, in un risveglio secondo i più logori cliché della tragedia edipica. Il romanzo si conclude senza l'arrivo alla terra del prete Giovanni (metafora della ricerca di un significato oltre la semiosi, di una realtà, per quanto anch'essa romanzata) ma solo con la riproposizione del viaggio, come labirinto obbligato del senso e come traslato del raccontare, in un'autoreferenzialità a circuito chiuso, e quindi *ad infinitum*. Da una parte, anzi, Baudolino si serve dell'intreccio in maniera egocentrica per ricostruire la sua storia come personaggio. E dall'altra Eco sapientemente architetta una costruzione induttiva che dalle categorie metalinguistiche risale al personaggio. Qui l'ermeneutica postmodernista della storia ha reso

evanescente ogni tentativo di risalire all'autenticità dei documenti e agli archetipi. È Baudolino che, applicando le categorie aristoteliche del verosimile, genera la storia (con la creazione del carteggio tra Eloisa e Abelardo, la canonizzazione di Carlo Magno, la fondazione della città di Alessandria, l'istituzionalizzazione dell'Università di Bologna, la traslazione dei Magi a Colonia, la contraffazione delle opere della biblioteca di san Vittore, la fabbricazione di reliquie leggendarie). Stavolta il gioco citazionistico è capovolto: sono gli altri che citano Baudolino (ma c'è anche Eco che cita se stesso, come nella riproposizione allusiva di temi e dinamiche comportamentali tratti dal suo «divertimento fantamilitare» *Stelle e stelletto*, Genova, il Melangolo, 1991). L'archetipo in cui ritrovare l'esegesi della storia diventa Baudolino, l'eroe popolare che scopre le sue doti innate di affabulatore della realtà. E che costruisce in maniera ironica e divertita l'iconizzazione di sé. Riferendoci al titolo di un noto saggio di Eco (*Il Superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978) potremmo dire, dunque, che Baudolino è un finto superuomo di massa.

Amelia Nigro

Antonio Debenedetti, *Un giovedì, dopo le cinque*, Rizzoli, Milano, 2000, pagine 194.

Il narratore, qualsiasi narratore, è un inventore di mondi, di una totalità costituita da quello che dice e intorno a quello che dice, perché lo dice; ma anche da quello che non dice, perché non lo dice, forse lo implica e comunque lo aggancia, stimola, snida, estraee, evoca. Il narratore esibisce parzialmente i mondi che inventa, talvolta dando la sensazione di non farcela ma di averci provato e indicando così un confine ulteriore, una direzione verso la quale guardare, tal altra optando deliberatamente e perfino provocatoriamente per la parzialità, per una limitazione che sortisce l'effetto opposto e anche qui apre prospettive e linee di fuga. In ogni caso è responsabile, risponde di questo allargamento, in cui diventa il personaggio preterintenzionale che gli manca per scrivere il capolavoro o anche solo il libro che effettivamente verrà letto. Alla fine c'è sempre un libro, uno che lo scrive e uno che lo legge. Bisogna fermarsi prima, alla penultima stazione. Questa considerazione ci è stata ispirata da *Un giovedì, dopo le cinque*, il romanzo più recente di Antonio Debenedetti, che lo aveva previsto e ci aveva perciò messo da parte, ma come una trapola o un diversivo, quanto andiamo cercando.

Debenedetti appartiene a questa seconda famiglia di scrittori, rispetto alla quale ha l'ulteriore motivazione di un lusinghiero esordio poetico (*Rifiuto di obbedienza*, 1958), che lo deve aver predisposto a un coinvol-

gimento profondo, per quanto razionale e controllato, spesso ormai ignoto ai suoi confratelli narratori. Come se con l'esordio avesse esaurito ogni preliminare e il relativo impaccio, fin da giovane lo scrittore ha pubblicato piccoli libri di narrativa che non hanno mai avuto niente di estrinsecamente provvisorio o sperimentale, manifestando una vera predilezione per la misura anfibia e la prova magistrale del racconto lungo e ottenendo vari importanti riconoscimenti: *Monsieur Kitsch*, 1972; *In assenza del signor Plot*, 1976; *Ancora un bacio*, 1981; *La fine di un addio*, 1984; *Spavaldi e strambi*, 1987; *Se la vita non è vita*, 1991; *Racconti naturali e straordinari*, 1993; *Giacomino*, 1994; *Amarsi male*, 1998.

La raffinata devozione stilistica di Debenedetti ha privilegiato all'inizio la più ovvia strada della rarefazione e della delibazione linguistica (una specie di ideale sillabato che nulla concedeva al calligrafismo ma forse troppo all'eccentricità aristocratica) e quella del «legato» di flaubertiana memoria (una specie di costruzione a lasse e riprese di cui suggeriscono il patronimico i suoi bovary, le loro *sottises* e una felice vena caricaturale). Dall'ontologia dello stile, lo scrittore è ben presto approdato alla posizione complementare, cioè allo stile come metodo e sprezzatura, sfruttando l'isolamento e il gioco elegante di pieni e vuoti che si crea intorno alle azioni e alle cose, quando siano definite più precisamente e

corsivamente al tempo stesso (alla Moravia, con una disposizione meno caritatevole). Ecco perché il sillabato è divenuto una risorsa ufficiale a disposizione dei personaggi e le giunture sono ormai esplicite e di per sé funzionali, senza risultare enfatiche: «Poi, quasi di colpo, crescemmo».

In *Un giovedì, dopo le cinque*, l'Io narrante, uno sgradevole vecchio che si è segregato per stilare l'impetoso bilancio della sua esistenza, sembra quasi consapevole di un diverso risvolto della predilezione letteraria per la brevità e una scarna efficacia, se non arriva addirittura a tematizzarlo. Ma è un tema l'ammanco? Al peculiare andamento della narrazione, che collega in una sequenza stringente segmenti cronologicamente lontani e irrimovibili di una lunga vita, corrisponde la confessione di un fallimento vergognoso, di una insufficienza sentimentale e di una dipendenza psicologica tanto più grave, quanto meno lo scacco in questione, pur presentato come assoluto e esclusivo, riesce a sopraffare l'impressione di una più generale parzialità del racconto, a sua volta mancante o almeno reticente. La viltà e la mediocrità di cui vengono celebrati i fasti debbono aver avuto le loro giornate normali e la loro tragica ripetitività prima della tragedia. Ciò che più evidentemente manca. Del resto, Piero Ceriani è un «doppio» confesso, un Sosia consapevole, un William Wilson che fugge anziché inseguire anche perché nel doppio vede il suo valore dimezzato, un Hyde che vorrebbe liberarsi di Jekyll, dopo aver probabilmente

patito come un tradimento la rivelazione della omosessualità del suo Gianluca Borlengo («un legame che di fatto tendeva a escludermi. E di quell'esclusione, non capivo perché, soffrivo e mi rodevo») e quindi anche della unilateralità del rapporto affettivo e della dipendenza.

Ma si tratta di un doppio che sarebbe tale anche in assenza del *partner*. Da che è orfano senza aver conosciuto un padre – al posto del quale odia e ama quello dell'altro –, consapevolmente attratto dalla madre in modo incestuoso («L'incesto, tenuto rigorosamente al guinzaglio tutta la settimana come fosse un cane bassotto, sedeva con noi a tavola la domenica mattina») e in genere incapace di un amore che non sia o senz'altro compartecipato, come il desiderio triangolare che lo lega alla moglie dell'amico, o degradato a prostituzione, cioè sempre a supplenza e surrogato, Piero Ceriani ha inteso i rapporti umani come una condanna, la continua minaccia di una prevaricazione annichilente («la mia ferita di eterno offeso») o viceversa di una privazione imminente («Mamma, non uscire. Ho terrore che qualcuno ti faccia male»). Dopo aver reagito con la somatizzazione a «quell'umiliazione [...] che a volte, nell'adolescenza, si faceva così ossessiva da indurmi a camminare rasente i muri e a fingermi un po' zoppo», Piero comincia a corrispondere con una colpa, in avanscoperta rispetto alla confessione, alla pena alla quale si sente condannato: «Ho rubato contro di me, per farmi male». Salvo poi lasciare sullo sfondo quel che più conta, die-

tro l'appariscente e classica ammissione di colpa circa l'edipismo, le simpatie fasciste, la delazione, l'adulterio e persino l'omissione di soccorso a causa della quale, *Un giovedì, dopo le cinque*, appunto quel giovedì, muore il suo doppio omosessuale. A restare sullo sfondo, è naturalmente il punto dolente del romanzo, quello che sentono esattamente nello stesso modo narratore e scrittore e che potremmo riassumere nell'unico fallimento sicuramente autentico e nell'unico sdoppiamento evidente agli occhi di tutti. Un Male come debolezza e contagio disgustoso e compromettente della sofferenza, che non è sufficiente a riempire la vita, contendendola alla letteratura e alla sua ritualità di qualcuno che scrive e qualcuno che legge.

Al posto di una pirandelliana ribellione dei personaggi, Piero inscena in un memorabile monologo l'insanabile frattura che lo separa dallo scrittore, quasi nell'inverso di una autobiografia. Il suo essere senza («giocatore [senza] avversario», «filosofo senza filosofia», reo confesso senza reato, ma anche «vero poeta» e non «cagaversi romantico») asseconda l'impazienza dello scrittore e forse civetta con l'esclusione del lettore, tutti alla ricerca di una chiave d'entrata nel cuore vivo che li riguarda, intorno al fuoco acceso dalla letteratura. Dal canto nostro, qualcosa di molto intenso siamo riusciti a sfiorare, se non a catturare (uno stato d'animo, un groppo interiore, un senso di malessere). Lo scrittore (bravo a farci sfiorare qualcosa, a darci la sensazione dello sfioramento timoro-

so e quindi del ribrezzo) ce lo ha preliminarmente circoscritto con strappi maliziosi nel suo cielo di carta, lasciandosi intravedere come nieviano «ottuagenario» in vena di confessioni, sveviano bugiardo incontenente e zoppo immaginario, kafkiano «insetto antropomorfo», moraviano «brunetto sfacciato», morantiano doppio felice nella «coppia costituita dalla mamma e dal suo bambino». Assediato, o dolcemente sopraffatto dalla letteratura, Debenedetti esaurisce a questo punto il suo compito e non scioglie l'enigma per noi. Che dobbiamo andare oltre la soglia d'ingresso ma non possiamo superare quella altrettanto importante d'uscita, se non vogliamo fallire nella messa a fuoco della nostra preda. E scopriamo che lo scrittore è riuscito a farci presentire o appunto appena sfiorare un intenso viscidume che non possiamo non temere sia la molla della nostra curiosità, ciò che vogliamo sentirci dire, insomma il nostro bisogno di sempre, la menzogna necessaria o la favola bella.

In forma di domanda, il romanzo ci potrebbe chiedere in quale rapporto ci poniamo con il Male. Che cosa hanno in comune la nostra insoddisfazione e la nostra inadeguatezza con il Male di cui siamo tutti vittime e responsabili al tempo stesso? Come si passa dalla sofferenza alla colpa, cioè dal destino al carattere, per riprendere i termini cari a Debenedetti *père*? E noi potremmo credere che, attraverso il romanzo, abbiamo ricordato o imparato di nuovo come la colpa non sia necessariamente negli affetti e nella de-

bolezza indotta da essi. Più verosimilmente, è colpevole lo sforzo con cui ci adeguiamo al destino, alla pena di esistere, senza neanche volercene vendicare, o per un malinteso senso di giustizia, ma per farcene una ragione. Il Male è l'assenza del Male, della Medusa alla quale tagliare la testa con un colpo solo: la sufficienza a se stessa della vita, di una ambizione, la più elementare, che non può fallire, rimanere delusa. All'appello risponde la letteratura, non

la vita, che si cancella, non si sente all'altezza di essere raccontata, non si riconosce altro senso che nella mossa con cui si condanna, adeguandosi alla pena. La pena è questo essere senza; la colpa è fare senza, fungere, millantare ciò che non si può essere: anzi, il fatto che non si può essere. Quando invece c'è l'indice puntato della letteratura.

Nicola Merola

Paola Malavasi (a cura di), *I luoghi del mito. Amore, mare, terra. Antologia poetica per il triennio*, Roma, Pagine Scuola, 2001, pagine 147.

Mito e poesia si attraggono reciprocamente. Quando ancora non si chiamava letteratura, è stata la poesia il veicolo attraverso il quale il mito ci è stato tramandato e il mito la ragion d'essere quasi della poesia medesima. Di che altro parlano, se non di miti, e che altro inventano l'*Iliade* e l'*Odissea*, Esiodo, i tragici greci? O il mito esauriva la loro enciclopedia e coincideva con la loro lingua, esattamente allo stesso modo in cui la poesia non ha parlato che di se stessa da quando ha creduto che il suo problema consistesse nella produzione di un linguaggio appunto? Disponiamo però di un argomento più diretto e decisivo: per quanto poco sappiamo dell'uno e dell'altra, di una cosa almeno siamo certi, che la poesia è un mito. E pensiamo a un'illusione diffusa e esclusiva, o a una religione con una minoranza di iniziati e una folla di catecumeni, la radichiamo nell'antichità più remota,

la ritroviamo nelle credenze di infinite generazioni, la corrediamo di una straordinaria fioritura di implicazioni e di un'iconografia, la confermiamo con la più illustre delle tradizioni, oltre che con la nostra trascurabile storia personale, la sospettiamo tentata dalle più inverosimili suggestioni e le accreditiamo in esclusiva l'eredità dello Spirito nell'epoca del disincanto.

Si tratta di un mito della modernità, di quando cioè gli altri miti, i miti per antonomasia, quelli degli dèi e degli eroi, delle metamorfosi e degli oracoli, dell'Olimpo e dell'Adè, non erano più in corso, salvo a tornare ancora nei versi dei poeti, per una *mise en abyme* della stessa insufficienza della lettera. Ma è un mito tutt'altro che estraneo ai tempi antichi e anzi esemplato sull'invasamento e la mania e intrecciato con i prodigi di Orfeo, con le prerogative di Apollo, e con i responsi della Si-

billa, ma anche con la *prisca sapientia* e con la memoria divinizzata come Mnemosine, madre delle Muse. Inseparabile da questa originaria *humus* mitologica e insieme a essa irriducibile.

Il moderno mito della poesia nasce dalla percezione di una mancanza. Proprio come gli dèi, la poesia di cui si venerano le vestigia non c'è più e solo dentro una poesia capace appena di surrogarla ne sopravvive la nostalgia (un mito ulteriore sarebbe nato dalla constatazione scettica che la poesia non c'è e non può esserci). Beati gli antichi che ne avevano esperienza diretta. Perché erano ingenui e credevano alle favole, cioè appunto ai *mythoi*, secondo quanto sostenevano Gravina e Vico. Perché non erano costretti alla faticosa e innaturale mediazione intellettuale ormai indispensabile e tuttavia drammaticamente inadeguata, propose Schiller. I moderni la possono corteggiare, vagheggiare e contemplare da lontano, come Leopardi con la *Sua donna*. Anche quando non lo è di fatto, la poesia dei moderni assomiglia comunque a una falsificazione, al tentativo di ricostruire dall'esterno e sulla base di indizi frammentari – poi saranno congetture e teoremi – qualcosa che non esiste più. Negli stessi poeti, per esempio in Leopardi, può alternarsi allora il restauro antiquario dell'inesistente con la sintesi artificiale di una semplicità e di una concretezza idealmente popolare e tatticamente antintellettualistica.

Dal mito della poesia, per come lo abbiamo visto crescere, da Ossian

a Winckelmann, da Foscolo a Poe, da Baudelaire a Mallarmé, da Leopardi a Eliot, è forse possibile imparare qualcosa sul mito in generale. Intanto sulla vitalità che dissemina edipi e squaderna varianti contraddittorie dentro l'Edipo che fa da modello a tutti gli altri, come il mito con questo nome arriva a rappresentare tutti i miti. Allo stesso modo, il fantasma della poesia si è arricchito di determinazioni, queste determinazioni sono risultate talvolta contraddittorie eppure le contraddizioni hanno trovato sempre una soluzione capace di conciliarle, o viceversa hanno costituito in quanto tali la ragione di un insieme ulteriore e hanno alluso a una superiore unità e a una poesia che nessuno potrà leggere e ognuno riuscirà a vedere e a capire in una dimensione puramente teorica.

È però in un altro senso che la poesia ci restituisce il sapore forte del mito, quello per intenderci che sappiamo riconoscere sia pure a malincuore in molte manifestazioni contemporanee, dal divismo al tifo sportivo. Ciò avviene quando consideriamo la pretesa di far valere sullo stesso piano la poesia di ogni tempo e paese, al di là delle barriere storiche e di quelle geografiche, o in deroga a un buon senso che coincide con gli stereotipi dello storicismo e con il calcolo delle probabilità. Non sarà un inutile appesantimento del discorso, tanto più se continuiamo a procedere per illuminazioni incrociate tra mito e poesia, introdurre le nozioni di misticismo comunitario e di paradosso temporale con le quali

rubriciamo sotto la spada di Damocle della generalizzazione e giustifichiamo l'inesauribile interrogazione dei testi e la loro provocatoria pretesa di attualità insieme con la definizione di un'identità nostra e loro attraverso e contro il tempo e lo spazio.

Anche a volerne prescindere, continuando a volare basso, rileviamo semplicemente la presenza della poesia dentro i libri scolastici, nei manuali che simulano il salvataggio di pochi enigmatici frammenti dal naufragio di un mondo lontano sulle secche dell'esegesi e nelle antologie, dove il lettore può affidare il riscatto della sua sterminata ignoranza e il peso delle sue inesprese esigenze alle fragili impalcature della storia o al contrario procedere, circospetto o distratto, in attesa che quel paesaggio risponda alle sue domande o gli resti incongruamente stilizzato nella memoria, donde, senza premeditazione e senza sforzo, gli restituisca un giorno ciò che ha meccanicamente imparato per lui. E se il mito non fosse, auspici Vico e Gravina, Schiller e Leopardi e con la consorteria della poesia, che il modo più economico e quindi inevitabile e duraturo dell'apprendimento, anziché la superflua concessione degli intendenti ai poveri di spirito e alla loro incapacità di procedere oltre il *quia*? Tanto valga anche per quanto abbiamo appena finito di dire.

Nessuna meraviglia dunque, e qualche compiacimento, per una didattica della poesia, attraverso la poesia, che la sottragga insieme alla grigia retorica delle scuole di scrittura e al macchinoso *cliché* delle cam-

pionature storicamente disposte. Certo, con *I luoghi del mito. Amore, mare, terra*, Paola Malavasi destina all'uso scolastico un'antologia organizzata lungo tre «percorsi» e in questo modo non si limita a sostituire un modello tanto superato quanto ormai quasi invisibile con proposte parziali e dichiaratamente soggettive, in teoria più impegnative e in realtà per definizione irrilevanti, ma ruba la battuta al lettore, compie per lui un lavoro di scelta e semplificazione che dovrebbe costituire la sua prerogativa. Abbiamo però ragione di credere che quanto c'è di autoritario nella facilitazione offerta sia largamente compensato, oltre che dalla sensibilità poetica della curatrice, dalla natura dei «percorsi» proposti, come ora vedremo, dalla liberazione dei testi poetici, restituiti alla loro problematicità conflittuale, cioè all'avventura di un incontro non pregiudicato in cui ciascuno cerchi di ottenere quello che gli interessa da un interesse estraneo e perfino da una premeditazione di chiusura ostile.

Di fronte al testo poetico, nel tempo più o meno lungo che gli dedica o in cui si libera di esso, chi legge è come se si sottoponesse a un esperimento o a un test clinico: è una lastra che si lascia comunque impressionare. E ciò avverrà in maniera altrettanto inconsapevole e indolore, sia che in lui prevalga l'anestesia dell'estetica impostura o qualche altro incantamento culturale, sia che invece lo incalzi una furia cieca e inintelligente, la fretta di liberarsi dall'incomodo e di dimenticare. I risultati, in termini di apprendimento,

saranno ovviamente diversi; non così l'evento, in cui confluiscono la qualità dell'attenzione e il modo d'impiego della poesia, prima di qualsiasi strategia didattica. A produrlo, sono i testi e l'artificiale nudità cui li riducono i corti circuiti cronologici e tematici, se possibile esaltati dalla fungibilità degli ordinamenti che dovrebbero evitarli. Poco importa che Saffo venga prima di Cavalcanti, Baudelaire prima di Rilke e Pasolini prima di una folta e agguerrita pattuglia di giovani. Il gioco è scoperto non appena la successione si ripete. Ritualmente. Secondo la stessa logica che guida la lettura poetica e abbiamo imparato a esportare sui testi di ogni tipo, quando fluttuiamo lungo di essi, evitando il faticoso lavoro di spola di riga in riga e lasciandoci trasportare dalla vertigine verticale delle associazioni e dal colpo d'occhio.

Quanto alla natura dei «percorsi», basti dire che già tra autore e editore è prevalso un fertile disaccordo, se quello intitolato dentro il libro «Ulixes» sul frontespizio diventa «Mare», mentre «Eros» viene semplicemente tradotto «Amore» e «Tellus» «Terra», salvo poi che quest'ultimo allude piuttosto alla natura, se non, come pare più verosimile sulla base del relativo «cappello», agli scenari e ai contesti e insomma ai luoghi. Tenendo presente che già il titolo generale proprio di luoghi parla, ce n'è quanto basta per assegnare alla dimensione temporale anche il «percorso» ulissiano-marino e riassumere spazio e tempo nella tensione erotica che appunto sa «fare di

due, uno», superando le distanze e vincendo con la creazione della bellezza la dispersione del caso. Opportunamente Paola Malavasi torna a citare, in apertura al «percorso» intitolato a «Eros», un verso vivo, vero e lapidario di Maria Luisa Spaziani, tratto da un componimento presente nell'antologia: «Tu, scelto a caso dalla sorte, ora sei l'unico». Non è diversa la scommessa di chi, insegnando e insegnando la letteratura, nella consapevolezza di praticare un gioco di simulazione che comunque molto le deve, è riuscito a imparare che, senza smettere di essere un privilegio, l'unicità è una limitazione e una condanna dolcissima, come abbiamo sentito dalla viva voce della poesia.

Nella sua versione più banale, la poesia ci fornisce le parole con cui la nostra interiorità non sa esprimersi. Analogamente si comportano un romanzo, un film, una canzonetta. Pare preferibile un'accezione meno opportunistica, per cui ciascuno riconoscerà evangelicamente i suoi solo in una fase aurorale o nella rete della memoria. Nel frattempo, la caccia e la raccolta sono più casuali e lungimiranti e prendono il loro bene dove lo trovano. Come quando il mito predisponesse canovacci che la parola si limitava a eseguire e la poesia riceveva perciò le stimmate di una anacronistica e ancora impercettibile purezza.

Nicola Merola



Finito di stampare nel mese di luglio 2001
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali
per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, su *floppy disk* e in formato *Word per Windows* o *Word per Macintosh*, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia a:

Redazione di «Filologia Antica e Moderna» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL
87030 Arcavacata di Rende (CS) - tel. (0984) 49.31.28 - fax (0984) 49.31.63 - E-mail: fiusi@fil.unical.it

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo e data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinata « ») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: nome e cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non *ivi*), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinata. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie " ". • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre []. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ' '. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.
carta/e = c./cc.
commento = comm.
confronta = cfr.
eccetera/et cetera = ecc.
edizione = ed.
frammento = fr.

in particolare = in part.
manoscritto/i = ms./mss.
nota/e = n./nn.
opera citata = *op. cit.* (corsivo)
pagina/e = p./pp.
paragrafo/i = §/§§
ristampa anastatica = rist. anast.

scilicet = *scil.*
seguente/i = s./ss.
sub voce = s. v.
supplemento = suppl.
traduzione italiana = trad. it.
verso/i = v./vv.
volume/volumi=vol./voll.

Esempi di riferimenti bibliografici

- Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, pp. 12 ss.
C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945 (ora in C. Pavese, *Saggi letterati*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 329-333).
C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976².
Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris, Les Belles Lettres, 1944.
L. Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 945-981.
E. Fraenkel, *Orazio*, Oxford, Clarendon Press, 1975, trad. it. *Orazio*, Roma, Salerno, 1993.
A. Monti, *Lo scolaro maestro*, «Il Baretto» IV (2), 1927 (ora in «*Il Baretto*», rist. anast., con una Presentazione di M. Fubini, Torino, La Bottega D'Erasmus, 1977, pp. 55-59).
cfr. *schol. Theocr.* XI 1-3b, p. 241 Wendel (= Page PMG 822).
cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38.
Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.
E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «Rivista Storica Italiana» C (2), 1988, p. 378.
G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «L'Unità», 27 aprile 1992.
V.A. Sirago, *I Goti nelle Variæ di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1986, p. 180.
C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi, giornali, favole* cit., p. 435.
G. Colli, *Introduzione*, in F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1983, pp. XI-XV.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.