

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA

ANTICA E MODERNA

XI, 21
2001

Rubbettino

*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, 30,00) 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

21, 2001

ALESSANDRO LAMI

- p. 7 *L'IRA FRUSTRATA DEL PELIDE ACHILLE*

ROBERTO ROMANO

- p. 13 *ALCUNI PROBLEMI TESTUALI DEL Μέθοδοι τῶν στάσεων DI ERMOGENE DI TARSO*

MAGGIORINO IUSI

- p. 25 *IL PREDIALE GAURANUM*

MARIA CRISTINA FIGORILLI

- p. 35 *IL CANOCCHIALE ARISTOTELICO E IL CLASSICISMO (A PROPOSITO DI UNA RECENTE EDIZIONE)*

PATRIZIA LANDI

- p. 51 *«LIBRO DI SOGNI POETICI, D'INVENZIONI E DI CAPRICCI MALINCONICI». SULLE IMMAGINI NELLE OPERETTE MORALI*

LOREDANA ANANIA

- p. 71 *LE IDEE LINGUISTICHE DI GIACOMO LEOPARDI: LEOPARDI E IL DIZIONARIO*

ELENA PORCIANI

- p. 99 *SENSO DI CAMILLO BOITO: DESIDERIO NARRATIVO E RACCONTO INATTENDIBILE*

IVAN PUPO

- p. 119 *UNA MADRE DI PIÙ. UN SOGGETTO CINEMATOGRAFICO INEDITO DI STEFANO PIRANDELLO*

GIULIANO TABACCO

- p. 147 *QUESTA GOFFA BRUTTURA INDESCRIVIBILE. LETTURA DI CINQUE POESIE DI MILO DE ANGELIS*

NICOLA MEROLA

- p. 177 *LA LINGUA SPECIALE DEI POETI*

PATRIZIA NAPOLI

- p. 185 *DOVE STA ANDANDO LA LETTERATURA. INTERVISTA AD ALFONSO BERARDINELLI*

UGO M. OLIVIERI

- p. 191 *IL TESTO E L'IMMAGINE. INTERVISTA A REMO CESERANI*

ROSAMARIA LORETELLI

- p. 199 *ETICA DEL CORPO ED ETICA DELL'AMBIENTE. I CULTURAL STUDIES E LA TEORIA LETTERARIA. INTERVISTA A LENNARD DAVIS E GIUSEPPINA CIUFFREDA*

RECENSIONI

- p. 205 **VITO LO RUSSO** (*LES TEXTES MÉDICAUX LATINS COMME LITTÉRATURE*)
- p. 216 **VINCENZINA LEVATO** (*CATERINA VERBARO, IL CASTELLO DI CARTA. L'IMPOTENZA SPERIMENTALE DELLA NARRAZIONE SCAPIGLIATA*)
- p. 218 **ITALIA FRANGELLA** (*PROSPER MÉRIMÉE, LA VENERE D'ILLE*; *MATILDE SERAO, LA VIRTÙ DI CHECCHINA*)
- p. 220 **ROSSELLA ABBATICCHIO** (*ANGELO PUPINO, PIRANDELLO MASCHERE E FANTASMI*)
- p. 226 **MONICA LANZILLOTTA** (*MARIA SABRINA TITONE, CANTICHE DEL NOVECENTO. DANTE NELL'OPERA DI LUZI E PASOLINI*)
- p. 230 **NICOLA MEROLA** (*MARCO CAPORALI, IL SILENZIO VENATORIO*)
- p. 234 **ANTONIO TRICOMI** (*FABIO COCCETTI, OUTREMAR. ROMANZO (DI ROVINE)*; *MICHELE MESSINA, GOOD E ALTRI RACCONTI*)
- p. 236 **ANTONIO TRICOMI** (*FRANCESCO SCARABICCHI, IL CANCELLO*)

Alessandro Lami

L'ira frustrata del Pelide Achille

(Il. I 362-64, XVI 7, 19-20, XVIII 73-74, 78)

In questa breve nota presuppongo interpretazione generale dell'*Iliade* e nozioni specifiche in riferimento alla dizione e composizione epica così come elaborate da Vincenzo Di Benedetto.¹

I momenti fondamentali in cui si articola l'intera vicenda iliadica sono l'avvio segnato dall'ira di Achille, annunciato fin dall'inizio del proemio («Cantami, o Diva, del Pelide Achille/ l'ira funesta»); l'«incidente» della morte di Patroclo, conseguente all'ira ma prodottosi nel momento in cui si sono poste le premesse per il recedere dall'ira da parte di Achille; e, a partire da questo incidente, l'ultima parte del poema (non annunciata dal proemio) che muove dallo svuotamento del motivo dell'ira, nel senso che Achille risarcito (ormai da Zeus, e subito dopo da Agamennone) e deposta l'ira è spinto ora dal desiderio di vendetta, ma nella piena consapevolezza che quel risarcimento non ha ormai più senso (e concomitante con questa consapevolezza è lo sfaldamento del nesso tra onore e morte prematura in Achille e l'umanizzazione finale del personaggio).²

Il fulcro di questi tre momenti è bene individuabile in altrettanti

¹ V. Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero. I. Formularità e invenzione*, «Riv. di Filol. e di Istr. Class.» CXIV, 1986, pp. 257-285; *Nel laboratorio di Omero. II. Corrispondenze a distanza*, ivi, pp. 385-410; *Formularità interna e paragoni nell'Iliade*, ivi CXV, 1987, pp. 257-287; *Nel laboratorio di Omero* (= *Laboratorio*, Torino, Einaudi, 1998² [1994] – sull'«incidente» della morte di Patroclo, cfr. pp. 280 ss.).

² Cfr. Idem, *Laboratorio* cit., pp. 298 ss. (e per l'evoluzione del paragone del leone, che coinvolge direttamente Achille, pp. 151 ss.).

colloqui, tra loro intenzionalmente collegati, tra l'altro, dalla ripetizione di un verso, l'ultima volta solo in parte: e per vero, come si vedrà, i versi coinvolti e diversamente ripetuti sono tre.

Il verso ἔξαύδα, μὴ κεῖθε νόω, ἵνα εἶδομεν ἄμφω ha di per sé tutta l'apparenza di un verso formulare esterno, nella misura in cui vi si esprimerebbe un'idea essenziale e tipica. Nel corso di un colloquio a due, da parte dell'interlocutore investito di maggiore autorità e operatività, viene con compartecipazione affettiva rivolto all'altro l'invito a parlare e a dichiarare la causa di un suo profondo disagio manifestato da pianto e gemiti.

Si tratta invece di un caso molto chiaro e illuminante di formularità interna: si osserverà innanzi tutto che il rapporto tra i due interlocutori è specificamente un rapporto tra madre e figlio (per l'eccezione del colloquio tra Achille e Patroclo si veda più sotto); e che poi la ripetizione del verso risulta funzionale alla messa in evidenza dei momenti di snodo del poema e solo di essi. Il verso sollecita infatti nei primi due casi la richiesta, che viene accolta e soddisfatta, prima di risarcimento per Achille 'irato' ad opera di Zeus e poi, per diretta conseguenza, quella di Patroclo ad Achille di indossare le sue armi e andare in battaglia; e, nell'ultimo, la sconsolata constatazione da parte di Achille del fatto che l'accoglimento della/e richiesta/e ha comportato una situazione di frustrazione invece che di appagamento.

E il verso, che ovviamente non ricorre mai altrove,³ di certo non doveva far parte del patrimonio tradizionale aedico.

Esso è impiegato dapprima nel I libro, nel colloquio tra Tetide e Achille: Achille piange perché è stato compromesso il suo onore (a

³ Se non nella 'citazione' in Luciano, *JTr.* 1 con minima variazione alla fine: ἵνα εἶδομεν ἦδη. E per nessuno dei tre elementi che costituiscono il verso è lecito postulare un'origine tradizionale: così per ἔξαύδα in *incipit* o in altra sede del verso; così anche per μὴ κεῖθε νόω (solo per confronto si possono addurre *Od.* VIII 548 s.: τῷ νῦν μηδὲ σὺ κεῖθε νοήμασι κερδαλέοισιν/ ὅτι κέ σ' εἴρωμαι, detto da Alcinoos a Odisseo e XXIV 474: εἰπέ μοι εἰρομένη, τί νύ τοι νόος ἔνδοθι κεύθει; detto da Atena a Zeus); e infine per ἵνα εἶδομεν ἄμφω (anche qui solo per confronto si può rimandare a *Od.* XIII 296 s.: εἰδότες ἄμφω/ κέρδε(α), detto da Atena a Odisseo in tutt'altra situazione). Il caso di *Hy. Cer.* 394 è particolare: per la lacerazione del foglio in M il verso è in larga misura supplito, e prima della lacuna leggiamo per vero βρώμης; ἔξαύδα, col verbo all'inizio del II piede, ma [μὴ κεῖθ', ἵνα εἶδομεν ἄμφω] risulta da integrazioni di Ilgen e Hermann: anche qui i due interlocutori sono madre e figlia (Demetra e Persefone), e si noti τέκνον in *incipit* al v. 393.

Taltibio e Euribate egli ha appena fatto consegnare Briseide); Tetide emersa dal mare e sedutagli di fronte chiede (vv. 362-63):

τέκνον, τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἵκετο πένθος;
ἔξαύδα, μὴ κεῦθε νόω, ἵνα εἶδομεν ἄμφω.

A seguito del colloquio e della richiesta di Achille, Tetide, che non si era scordata delle raccomandazioni del figlio, sale successivamente da Zeus (di ritorno insieme agli altri dèi dal banchetto presso gli Etiopi: I 493-97 cfr. 419-27)⁴ e ottiene il suo impegno alla restituzione dell'onore al figlio col far prevalere i Troiani. E «così di Giove l'alto consiglio s'adempia» (I 5).

Nel XVI Patroclo, reduce dall'incontro con Nestore (e con Euripilo ferito), ritorna in lacrime presso Achille per la grave pena che ha «sforzato» gli Achei. Achille chiede ragione del pianto e lo invita a parlare (v. 19):

ἔξαύδα, μὴ κεῦθε νόω, ἵνα εἶδομεν ἄμφω.

In questo caso il verso non è immediatamente preceduto, come è ovvio, da τέκνον, τί κλαίεις; Ma Achille 'inventa' una nuova espressione, all'inizio della sua allocuzione (v. 7): τίπτε δεδάκρυσαι, Πατρόκλεες...; Ed il dato del pianto dell'interlocutore è enfatizzato: a δακρύσας di I 349 (ripreso al v. 357 δάκρυ χέων e al v. 360 δάκρυ χέοντος) fa riscontro un paragone del narratore a XVI 3-4 (δάκρυα θερμὰ χέων ὥς τε κρήνη μελάνυδρος, / ἢ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης δυοφερὸν χέει ὕδωρ); e, di seguito alla domanda di Achille τίπτε δεδάκρυσαι, Πατρόκλεες...; un paragone di Achille stesso (in cui è recuperata la situazione di un rapporto madre/figlio: come una bambina che vuol essere presa in braccio dalla madre e la guarda δακρυόεσσα, «simile a lei, Patroclo» τέρεν κατὰ δάκρυον εἶβεις, vv. 7-11).⁵

⁴ Il colloquio tra Achille e la madre ha luogo il decimo giorno, la supplica di Tetide a Zeus il ventunesimo: cfr. V. Di Benedetto, *Laboratorio* cit., p. 264, n. 4.

⁵ L'*incipit* τίπτε δεδάκρυσαι; è fortemente espressivo rispetto a τί κλαίεις; Lo ritroviamo, come ricordo omerico, solo in un epigramma attribuito ad Aspasia e rivolto a Socrate: τίπτε δεδάκρυσαι, φίλε Σώκρατες; (per l'amore di Alcibiade, cfr. Ateneo V 219 e = *Anth.*

Segue l'aristia di Patroclo e la sua morte. Morte a causa della quale ritroviamo Achille di nuovo in lacrime nel XVIII; e di nuovo accorre la madre (insieme alle sorelle, e con una intensificazione delle manifestazioni di dolore di Achille e della partecipazione emotiva della madre e insieme delle Nereidi),⁶ che lo invita a parlare (vv. 73-74):

τέκνον, τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἔκετο πένθος;
ἐξαύδα, μὴ κεῖθε·

il verso però qui si blocca, ed il secondo emistichio è completato dal richiamo apparentemente gratificante al 'compimento' ormai realizzato da Zeus:

τὰ μὲν δὴ τοι τετέλεσται
ἐκ Διός ...

Ma il fatto è che Achille, nel momento del raggiungimento della piena soddisfazione, deve riconoscerne la nullità di fronte alla morte dell'amico (τὰ μὲν ἄρ μοι Ὀλύμπιος ἐξετέλεσσεν/ ἀλλὰ τί μοι τῶν ἦδος...; vv. 79-80);⁷ e questo riconoscimento dà l'avvio all'ulti-

Gr. App., epigr. irr. 6). Ma anche il verso τέκνον, τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἔκετο πένθος; è una creazione del poeta dell'*Iliade*. Così come strutturato il verso non ha altre attestazioni nella poesia esametrica; ma si può utilmente confrontare Apollonio Rodio III 675 (secondo verso del discorso di Calciopo a Medea in lacrime): τίπτ' ἔπαθες; τί τοι αἰνὸν ὑπὸ φρένας ἔκετο πένθος; Per la parte iniziale dell'esametro, il raffronto più vicino è con *Od.* VIII 577: εἰπέ δ' ὅ τι κλαίεις καὶ ὀδύρεαι ἔνδοθι θυμῷ (Alcinoo a Odisseo nella parte finale di un lungo discorso); e cfr. anche (ma non sembra esservi contatto letterario alcuno) l'inizio di un epigramma funerario di Agatia, *Anth. Gr.* VII 552, 1: ὦ ξένη, τί κλαίεις; (colloquio tra la defunta e il viandante), e due epigrammi erotici di Meleagro, *ibid.* XII 132, 9 e 144, 1: τί κλαίεις; Per la clausola, cfr. *Il.* XVIII 63 s.: ἦδ' ἐπακούσω/ ὅττι μιν ἔκετο πένθος (Tetide alle sorelle, anticipando la domanda del v. 73 ad Achille: si noterà lo spostamento del nesso nella parte iniziale dell'esametro); ἔκετο πένθος è clausolare anche in XXIV 708 (in un segmento narrativo, non in domanda: si tratta del ritorno del cadavere di Ettore e del dolore che raggiunge tutti i Troiani); cfr. ancora *Od.* XXIII 224: καὶ ἡμέας ἔκετο πένθος (Penelope a Odisseo in riferimento ad Elena ed al dolore che ha coinvolto i guerrieri Achei e chi – le donne e i padri – è rimasto in patria); più distante *Od.* I 342: ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον (Penelope in riferimento al canto di Femio). Per completezza segnalo Arato, *Phaen.* I 473: περὶ φρένας ἔκετο θαῦμα, e *Argonautiche orfiche* 1158: θάμβος δὲ περὶ φρένας ἔκετο πάντας.

⁶ Si tratta in realtà di un compianto funebre per Achille ancora in vita: cfr. V. Di Benedetto, *Laboratorio cit.*, p. 309 e n. 25.

⁷ Per ἀλλὰ τί μοι τῶν ἦδος ripreso in *Od.* XXIV 95, cfr. V. Di Benedetto, *Letteratura di secondo grado: l'Odissea fra riuasi e ideologia del potere*, «Prometheus» XXV, 1999, p. 225.

ma parte del poema che va bene al di là del «consiglio» di Zeus, così come annunciato nel proemio.

La ripetizione del/dei verso/i è sicuramente dovuta a formularità interna, sia perché corrisponde ad un'intenzione precisa del poeta dell'*Iliade* e solo ad essa, sia perché, anche sul piano strettamente formale, si può cogliere un raffinatissimo gioco di ripresa e variazione che di gran lunga oltrepassa i confini di qualsiasi codice tradizionale aedico. Si noti come la prima e la terza volta si abbia un distico (il cui primo elemento è costituito anch'esso da un verso non formulare) e la seconda volta vi sia invece il richiamo di un unico verso (con forte variazione, e a distanza, per quanto riguarda la formulazione della domanda «perché piangi?»); e ancora come la terza volta non si ripeta l'intero secondo verso, ma solo il primo emistichio, per dare così spazio alla menzione del 'compimento' realizzato da Zeus che era stato sollecitato nel primo colloquio⁸ (e cfr. anche XVIII 75 con I 351 *χεῖρας ἀνασχῶν ~ χεῖρας ὀρεγνύς*: sempre in riferimento ad Achille, ma in I 351 è detto dal narratore che racconta della preghiera di Achille alla madre che prelude al colloquio, mentre in XVIII 75 è detto, nel colloquio, da Tetide al figlio come se fosse stato lui, e non lei stessa, a pregare direttamente Zeus; ma in mezzo c'è stata effettivamente una preghiera di Achille a Zeus, in XVI 231 ss., in cui l'intervento felice di Tetide presso Zeus è presentato come un benevolo ascolto da parte del dio di una personale preghiera di Achille: ἤμην δὴ ποτ' ἔμὸν ἔπος ἔκλυες εὐξαμένοιο, / τίμησας μὲν ἐμέ, μέγα δ' ἴψαο λαὸν Ἀχαιῶν, vv. 236 s.).

E si osservi da ultimo come al distico o al monostico (in realtà un distico realizzato col primo elemento a distanza e variato) segua la risposta dell'interlocutore introdotta dal verso formulare (?) τὴν/τὸν δὲ βαρὺ στενάχων προσέφη/φης πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς/ Πατρόκλεες ἴππευ (I 364, XVI 20, XVIII 78):⁹ nei primi due casi

⁸ Per un analogo procedimento di blocco, che interessa questa volta un verso formulare esterno, cfr. XXII 437 e V. Di Benedetto, *Laboratorio* cit., p. 295.

⁹ L'*incipit* τὴν/τὸν/τοῖς δὲ/ὄς ὁ βαρὺ στενάχων è solo dell'*Iliade* ed è sempre in riferimento ad Agamennone e ad Achille: cfr. IV 153 (Ag.), IX 16 (Ag. preceduto dal paragone della fonte, come per Patroclo, con 14b-15 = XVI 3b-4), XVIII 323 (Ach.), XXIII 60 (Ach. κεῖτο βαρὺ στενάχων: in segmento narrativo, non introduttivo ad un discorso diretto; in XVIII 70 è declinato: τῷ δὲ βαρὺ στενάχοντι, e anticipa il verso di risposta di A-

immediatamente dopo il verso con ἐξαύδα, nell'ultimo a distanza (v. 74 > v. 78), per ottenere un effetto di variazione e di 'mascheramento', data la ripresa quasi completa del distico.

chille al v. 78). Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* compare per altro la clausola non specializzata βαρέα στενάχοντα: *Il.* VIII 334 (Teucro), XIII 423 (Ipsenore acheo), XIII 538 (Deifobo), XIV 432 (Ettore), sempre in segmenti narrativi; *Od.* IV 516 (Agamennone), V 420 (Odisseo), X 76 (Odisseo), XXIII 317 (Odisseo): in segmenti narrativi all'interno di discorsi diretti, meno l'ultimo esempio che è inserito in un discorso indiretto. Questa clausola, nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, è sempre preceduta da una forma di φέρω (il 'portare' il corpo di un guerriero ferito nell'*Iliade*, nell'*Odissea* nel senso di 'sospingere' da parte d'una procchia «sul mare pescoso»: precede ... ἀναρπάξασα θέλλα), ad eccezione di *Od.* X 76. In *Od.* VIII 95 e 534 si ha una variazione in riferimento al fatto che Alcino si accorge del pianto di Odisseo: βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν (con 93-97 = 532-36). Il riferire questo verso a Patroclo risulta quindi eccezionale ed è concomitante con l'apostrofe patetica da parte del narratore, su cui cfr. V. Di Benedetto, *Laboratorio* cit., pp. 42 ss.

Roberto Romano

Alcuni problemi testuali della
Μέθοδος τῶν στάσεων di
Ermogene di Tarso

a) Agli inizi del secolo scorso H. Rabe, tracciando un quadro complessivo della tradizione manoscritta del 'canone ermogeniano', individuava¹ nelle classi **P** (Pa = Par. gr. 1983, saec. XI; Pc = Par. gr. 2977, saec. XI) e **V** (Vc = Vat. Urb. gr. 130, saec. XI; Ac = Ambr. 523, saec. XI; Ba = Basileens. 70, saec. XI) i principali testimoni utili ai fini della costituzione del testo, discesi da un archetipo stabilito, a suo giudizio, attorno al VI secolo. Lo studioso avvertiva, comunque, che «utraque sua vitia habent». «Cum **P** mihi paulo praestare videretur, in rebus dubiis eius auctoritatem secutus sum». **V**, invece, conserva una tradizione migliore nei luoghi in cui Ermogene cita altri autori, specie Demostene. In caso di discrepanza Pa vs. Pc è stato seguito il consenso **V**: «lectiones **V** saepius in textum Pc, hic illic in Pa irrepserunt».

Comunque, «archetypus classium **V P** interpolationibus non erat liber, ut taceam de aliis mendis»; per questo lo studioso aggiunse altri due mss., Ph (= Par. gr. 3032, saec. X-XI, italogreco), e Py (= Par. gr. 2923, saec. XI)² ricorrendo inoltre alla tradizione indiretta, i «Commentaria» che «nobis servata saeculo quinto vetustiora non sunt; sed eorum fontes quarto et tertio saeculo orti erant». Per questo, in taluni

¹ H. Rabe, *Hermogenis Opera*, Stutgardiae, In Aedibus B.G. Teubneri, 1913 (fotorist. 1969), pp. XIII-XV (= R.).

² *Ibidem*, p. 28.

luoghi accade «ut textum traderent aliquanto vetustiore archetypo classium V P; is enim ante saeculum quintum ortus non est». Lo studioso continuava notando come «lectiones textus, quem tradunt veteres commentatores, Syrianus, Sopater, Georgius <Monus>, Nilus, Marcellinus, anonymi complures... inprimis crebrae leguntur in textu codicis Ph».³ Tuttavia, purtroppo ciò non accade sempre, perché «Interpretum... non erat verba tradita tanta observantia colere, quantam nos verbis scriptis praestamus».

Negli anni trenta G. Kowalski, dopo alcuni studi preparatori,⁴ diede alle stampe una riedizione,⁵ precisando, nella prefazione, che «falli duco eos qui persuasum habeant vetustioribus codicibus primigeniam textus indolem conservari».⁶

Per lo studioso polacco, l'antichità dei testimoni non prova la loro autorità ai fini della costituzione del testo: «E decimo saeculo duo solum codices Hermogenei (Ph Pγ = Par. gr. 2919, saec. X) remanserunt, sed plurium deperditae memoriae ramorum indicia in recentioribus codicibus inveniuntur dispersa. Eis disiectis indiciis vastior memoria antiqua proditur». Fra il secondo e il decimo secolo «variae aetates prodierunt memoriae», sicché l'apporto dei *recentiores*, trascurati da Rabe,⁷ non può essere eluso.

Con il presente contributo mi propongo di esaminare un breve 'campione' del *De statibus*, il cap. 2 (*Μέθοδος τῶν στάσεων*) per verificare se la «larga adnotatio critica» di K.⁸ sia effettivamente profi-

³ I rapporti fra le citazioni di Nilo Monaco (Par. suppl. gr. 670, saec. Xe, ff. 1-179v) e il codice italogreco Ph sono stati da me recentemente riconsiderati in *Nuove ricognizioni sul commentario a Ermogene attribuito a S. Nilo di Rossano, 2: le citazioni ermogeniane*, in *Atti della VI Giornata di Studi Bizantini* (Arcavacata di Rende, 8-9 febbraio 2000), in corso di stampa.

⁴ Elencati in *ibidem*, n. 3.

⁵ G. Kowalski, *Hermogenes. De statibus*, Wratislaviae, Apud Bibliopolam J. Lach, 1947, vol. I della serie A dei "Prace Wroklawskiego Towarzystwa Naukowego/Travaux de la Société des Sciences et des Lettres de Wrocław" (= K.).

⁶ *Ibidem*, p. LXXX.

⁷ *Hermogenis Opera* cit., p. XV: «Codices saeculo XV non inferiores, de quibus comperebam, omnes examinavi»; p. XXVI: «Ex magno codicum numero eos elegi, qui recensionum antiquiorum testes sive optimi sive copiosissimi esse mihi videbantur... Quinque illis codicibus, quibus duarum recensionum rami bini repraesentantur, fundamentum quoddam iaci posse mihi persuasi, cum has illas omnium codicum partes examinarem».

⁸ *Hermogenes* cit., p. LXXX.

cua, oppure se le varianti dei *recentiores* siano solo «farrago», come per R.,⁹ limitatamente ai luoghi in cui le due edizioni divergono. Le lezioni sono dedotte dal confronto fra i due apparati; a quello di K. si rinvia per le sigle dei *recentiores*. Le traduzioni proposte sono 'di lavoro', e sono state condotte sempre tenendo presente la essenzialità, la stringatezza, proprie dello stile ermogeniano, che, in quanto tale, 'provocò' tanta esegesi nei secoli successivi.

b) Introducendo la teoria delle *staseis* (στοχασμός, ὄρος, ἀντίληψις, τὰ ἀντιθετικά,¹⁰ πραγματική, μετάληψις, ῥητόν καὶ διάνοια, ἀντινομία, συλλογισμός, ἀμφιβολία), Ermogene addita all'attenzione i punti essenziali della trattazione che verrà sviluppata nel séguito.

1. p. 10, 3-9 K.: «E questo è dunque il metodo. Quando sorge una questione qualsiasi, bisogna investigare, per prima cosa, se l'oggetto del giudizio sia oscuro (ἀφανής), ovvero chiaro (φανερόν). Se il caso non è chiaro ed evidente, bisogna ricorrere alla *suppositio* e (στοχασμός). La supposizione ricorre quando, da un fatto manifesto, bisogna investigare su qualcosa di poco chiaro [oppure dal sospetto che sorge circa la persona (ἢ ἀπὸ τῆς περὶ τὸ πρόσωπον ὑποψίας)]; come ad esempio: un tale fu sorpreso mentre sotterrava un corpo da poco ucciso, in un luogo solitario, e fu accusato di omicidio. Dal seppellire – che è il fatto evidente – bisogna, praticamente, investigare chi sia l'assassino».

Sia K. che R. espungono ἢ - ὑποψίας a buon diritto. Quantunque alcuni esegeti commentino l'inciso (Syrian. et Sopatr., IV 211, 22-23 W.; Sopatr., V 86, 5-6 W.; Anonym., VII 180, 11 W.; Max. Plan., V 255, 13-14 W.) il fatto che esso sia omissso da Ph indusse già Gloeckner ad atetizzarlo (confrontando anche Syrian., II 61, 21 R. e Marcell., IV 214, 18 W.). Trattasi evidentemente di una precisazione in vista dell'*exemplum* finale: colui che seppellisce in un luogo solitario un

⁹ *Hermogenis Opera* cit., p. XXVI: «Alii inveniuntur multi (*scil.* codices), qui ab illis (*scil.* P V) non pendent; facile lectiones omnes ex codicibus multo pluribus proponi poterant: farraginem proposuissent».

¹⁰ Cioè ἀντίστασις, ἀντέγκλημα, μετάστασις, συγγνώμη.

cadavere ancòra caldo, alla luce della 'supposizione', può ben esserne l'assassino.

A questo luogo R. dava molta importanza («Archetypus classium V P interpolationibus non erat liber, ut taceam de aliis mendis; supra attuli exemplum II. στάσ. 36, 11, quo loco commentatores et codex Ph genuinum textum servaverunt»¹¹), anche se non si rivela sempre coerente nel séguito.

2. pp. 10, 10-11, 7 K.: «Se, poi, ciò che è sottoposto a giudizio è manifesto ed evidente, ancòra bisogna investigare se il fatto è compiuto (τέλειος) oppure incompiuto (ἀτελής). Voglio dire incompiuto, nel caso in cui viene imputata a qualcuno la mancanza di qualcosa: la denominazione¹² però avviene subito e non v'è bisogno di investigazione. Se, infatti, avviene così, la *stasis* si definisce definitiva con esattezza (ὀριστική). La *stasis* 'oristica' è quella in cui si ricerca la denominazione in un fatto accaduto; da un lato, il fatto è accaduto, dall'altro, manca la certezza della denominazione. Per esempio: da un tempio un tale portò via delle ricchezze private, mentre la legge prescrive che il sacrilego (ιερόσυλος) sia messo a morte, e il ladro, invece, sia obbligato a restituire il doppio. Quel tale venne condotto al giudizio in qualità di sacrilego; qui egli invece affermava di essere un ladro. In questo caso, è ovvio che le ricchezze sono sacre e che costui è un sacrilego: il fatto non necessita di alcuna investigazione».

In questa breve introduzione all' ὄρος, a parte l'inversione (p. 37, 10-11 R.) κλέπτης εἶναι, rispetto a εἶναι κλέπτης (p. 11, 5 K.), il brano, nelle due edizioni, è differenziato solo dal fatto che K. scrive (στάσις) ὀριστική, mentre R. scrive (στάσις) ὀρική. In apparato R. segnala che solo Ph ha ὀριστική; K. invece adduce anche Vu (= Vat. gr. 901, saec. XIII-XIV) in sostegno di ὀριστική; tutti gli altri testimoni hanno ὀρική. Bisogna precisare tuttavia che ὀριστικῶς, peraltro, ricorre *infra* (p. 51, 13 R. = p. 26, 1 K.), tràdito da tutti i codici, escluso Ac e alcuni *recentiores*.

¹¹ *Hermogenis Opera* cit., p. XIV.

¹² *Scil.* di colui che ha commesso il reato.

3. pp. 11, 8-13, 13 K.: «Se, poi, ciò che si deve investigare è manifesto (φανερόν) e compiuto (τέλειον), la ricerca dev'essere indirizzata verso la 'qualità' della cosa: ad esempio, se è giusta, se è vantaggiosa [, se è conforme alle leggi,] oppure se è contraria a tutto ciò. La denominazione generica, in questo caso, è qualità (ποιότης). Ovvero, se la ricerca avviene intorno ad un fatto, o ad una espressione verbale. E se è intorno a qualcosa di detto, la *stasis* è detta *legale*, secondo le regole della legge (νομική): diremo in seguito intorno a ciò. Se, poi, intorno ad un fatto, la *stasis* è detta *logica*, secondo le regole della razionalità (λογική). Anche qui vi sono due sottosezioni: o si deve investigare intorno a qualcosa di futuro (μέλλον), o intorno a qualcosa di già avvenuto (γεγονώς). Se riguarda il futuro, la sottosezione sarà detta *operativa* (πραγματική); operativa è infatti la disputa intorno ad una cosa futura, se ciò deve accadere o non accadere [ovvero dare ciò o non dare]; come per esempio: gli Ateniesi decidono se bisogna seppellire a Maratona i caduti dei barbari. Se, poi, il fatto, che si sta ad investigare, sia già avvenuto, il suo nome comune è *difesa in giudizio* (δικαιολογία), come a quell'altra la denominazione è 'qualità'. Ancorà qui bisogna differenziare in due: l'imputato o dirà di aver fatto qualcosa ingiustamente (ὡς ἀδίκημα), oppure no; e se dice che ciò che ha fatto non è proibito, egli fa la *confutazione* (ἀντίληψις). La confutazione avviene quando v'è una accusa contro un'azione non colpevole che è sembrata costituire reato; per esempio: un contadino disereda il figlio, perché questi fa il filosofo. Se un fatto è riconosciuto come ingiusto, il suo nome generico, in questo caso, è *contrapposizione*, opposizione (ἀντίθεσις). Divideremo anche questo: o l'imputato attribuisce a se stesso (εἰς ἑαυτόν) il fatto, o lo attribuisce a qualcosa di estraneo (εἰς τι τῶν ἕξωθεν). E se se ne assume egli stesso la colpa, avviene, da parte sua, la *replica* (ἀντίστασις); replica v'è quando l'imputato, riconoscendo di aver commesso un reato, oppone che un'azione buona è pur risultata da questo reato. Se, invece, dà la colpa a qualche fattore esterno, ovvero a quello stesso che è stato danneggiato (εἰς τὸν παθόντα), o ad un'altra ragione (ἢ εἰς ἄλλο τι), è così: se l'attribuisce a colui che è stato danneggiato, avviene la *contro-accusa* (ἀντέγκλημα); avviene la contro-accusa, quando l'imputato, ricono-

scendo di aver commesso un'ingiustizia, contro-accusa colui che l'ha subita dicendo che era giusto che la subisse. Se, poi, l'attribuisce a qualche altra circostanza (εἰς ἕτερόν τι) di nuovo occorre distinguere: o, infatti, ritorce l'accusa verso qualcosa che responsabilmente poteva accadere (εἰς ὑπεύθυνον τι δυνάμενον γενέσθαι πράγμα), o verso qualche persona (ἢ πρόσωπον), riconoscendo di aver commesso una illegalità, e esegue un c a m b i a m e n t o (μετάστασις), oppure la ritorce verso qualcosa che responsabilmente non poteva accadere (εἰς οὐ δυνάμενον ὑπεύθυνον γενέσθαι), ma che era del tutto irresponsabile (ἀνεύθυνον δὲ πάντη), ed allora chiede il p e r d o n o, l'assoluzione (συγγνώμη). Esempio di 'cambiamento': un ambasciatore entro trenta giorni deve andar via prelevando dall'amministratore pubblico (ταμίας) 1000 dracme per le spese di viaggio; egli non le preleva, e, per questo, non parte, e così vien condotto in giudizio. Invece, questo è un esempio di richiesta di assoluzione: dieci strateghi, a causa del cattivo tempo invernale, non prelevano i corpi dei morti per sotterrarli, e poi sono condotti in giudizio. E se qualcuno di voi è incerto circa questi concetti, voglio dire, perdono e cambiamento, più approfonditamente leggerà nel successivo capitolo *Sull'antitesi* (Περὶ ἀντιθέσεως)».

All'inizio, R. aveva scritto: οἶον εἰ δίκαιον, εἰ νόμιμον, εἰ συμφέρον ἢ τι τῶν τούτοις ἐναντίων (p. 37, 16-17); K. invece ha: οἶον εἰ δίκαιον ἢ συμφέρον [εἰ ἔννομον] ἢ τι τῶν τούτοις ἐναντίων (p. 11, 9-10). K. segue Py Ba Ac Pg (= Par. gr. 2983, saec. XI) Vb (= Vat. gr. 104, saec. XII) e altri *recentiores* (oltre che Sopatr., V 90,7-8 W., e Nilo, f. 136v), ma poi espunge εἰ ἔννομον. R., invece, seguendo P (mentre Anonym., VII 188, 7-8 e 23-24 W. ha εἰ δίκαιον, εἰ συμφέρον, εἰ νόμιμον), dà un periodo nel complesso più soddisfacente: *in primis*, la δικαιοσύνη, poi il νόμος e poi τὸ συμφέρον.

Oltre (p. 12, 1-2), K. espunge l'inciso ἢ δοῦναι τόδε τι ἢ μὴ δοῦναι, ritenendolo evidentemente una sorta di aggiunta all'inciso εἰ δεῖ γενέσθαι τόδε τι ἢ μὴ γενέσθαι, che precede. R., dal canto suo (p. 38, 6) lo conserva. Il fatto che l'inciso sia conservato sia nel consenso V, sia in Ph, sia in Nilo, sia in altri mss. (laddove om. P, Syrian. et Sopatr., IV 226,22 W., Anonym., VII 192, 18 W.) non è cogente: trattasi di una precisazione non necessaria, proprio come al punto 1.

4. pp. 13, 14-16, 6 K.: «Da quel che ho detto, sarà possibile riconoscere le *staseis* 'logiche': quelle 'nomiche' saranno così individuabili. Primo, è necessario che vi sia investigazione intorno alle espressioni verbali (τὰ ῥητά); con espressioni verbali io alludo a leggi, disposizioni, testamenti, deliberazioni, epistole, annunci deliberativi, tutte cose che, evidentemente, sono state dette. Occorre che vi sia investigazione attorno a una, ovvero più di una, espressione verbale. Voglio dire, con 'più di una espressione verbale', anche il caso in cui una espressione verbale si divida in due parti, e, da una parte, se ne serva uno dei giudicati, dall'altra, un altro. Se, dunque, la ricerca avviene attorno ad una sola espressione verbale (ἓν ῥητόν), ovvero sui soli significati di questa, oppure ancora su entrambi i casi, avviene che si disquisisca su contenuto letterale e significato (ῥητόν καὶ διάνοια). Si tratta di contenuto letterale e significato, quando, se un contendente adduce la espressione verbale – e per lo più fa questo l'accusatore –, dalla parte avversa ci si 'serve' del suo significato. Ad esempio, dice la legge: "se uno straniero raggiunga le mura, sia ucciso". In tempo d'assedio un tale arriva e compie atti di valore; successivamente, è condotto a dare conto a norma della legge. In questo caso, la norma non vale; quel tale oppone al dettato della legge una azione che mira a contrastare la norma scritta (τὸ ἔγγραφον), con la norma non scritta (τὸ ἄγραφον). Avviene così la *deduzione* (συλλογισμός). È infatti la deduzione la comparazione (παράθεσις) della norma scritta con la norma non scritta, confrontando, appunto, la legge scritta con ciò che la legge stessa non dice. Per esempio: uno si oppone ad un altro dicendo che non è il figlio di un'etera (ἑταίρα), ma di una prostituta (πόρνη).¹³ Se, poi, l'investigazione riguarda due, o anche più, espressioni verbali, avviene il ricorso a leggi contraddittorie (ἀντινομία). V'è 'antinomia' per opposizione di due, o più, espressioni verbali – oppure di una, che si divide in due – contrarie 'per natura': per questa difficoltà, v'è controversia. E del tutto verso due direzioni si svolge la ricerca su 'contenuto letterale e significato'. Ad esempio, una legge dice: "il diseredato non abbia a partecipare delle ricchezze paterne"; un'altra legge dice: "colui che amministra

¹³ Accusa, evidentemente, molto più infamante.

una nave abbandonata nella tempesta, ne sia il padrone”. Allora capitò che un diseredato si diede da fare per salvare una nave in pericolo nel mare in tempesta e gli fu impedito d’esserne il padrone in quanto essa era proprio di proprietà del padre. Questo, invece, è un esempio di ‘antinomia’ per ‘distinzione’ (κατὰ διαίρεσιν) di ciò che è espressione verbale; la legge dice che: “la donna che subisce violenza pretenda o le nozze, o la condanna a morte del violentatore”. Avvenne dunque che un tale fece violenza a due fanciulle, e una richiese il matrimonio riparatore, l’altra preferì optare per la condanna a morte del bruto. L’ambiguità (ἀμφιβολία), come concetto, è manifesta dalla sua stessa denominazione, l’‘ambiguità’ è generata dall’incertezza che nasce, circa una espressione verbale, dalla pronuncia (προσωδία) o dalla separazione delle sillabe (διάστασις συλλαβών). A causa della pronuncia; esempio: la legge dice che “se un’etera porti oggetti d’oro sia/siano ΔΗΜΟΣΙΑ”.¹⁴ Capitò allora che una tale fu sorpresa a portare oggetti d’oro; lei diceva che gli oggetti d’oro erano da considerare δημόσια – interpretando la legge nel senso che la parola andava letta come proparossitona –; altri dicevano invece che l’etera doveva essere considerata δημοσία – interpretando la legge come se la parola fosse parossitona –. Un caso, invece, di distinzione di sillabe potrebbe essere questo: un tale aveva due figli, Leone (Λέων) e Pantaleone (Πανταλέων). Egli così decise: “abbia tutte le mie sostanze ΠΑΝΤΑΛΕΩΝ”. I due si scontrarono su ΠΑΝΤΑ: uno leggeva infatti come se fosse una sola parola: ΠΑΝΤΑΛΕΩΝ; l’altro come se fossero due parole separate, ΠΑΝΤΑ e ΛΕΩΝ».¹⁵

A p. 15, 9-10 K. scrive εἴργεται τῆς νεῶς ὡς πατρώας. R. invece (p. 41, 8) εἴργεται αὐτῆς ὡς πατρώας. Il testo come dato da K. è garantito dal consenso V con Pc Ph e Py: αὐτῆς l’ha il solo Pa (ma in marg. τῆς νεῶς), con alcuni *recentiores*.

A p. 15, 12 K. ha δύο τις κατὰ ταῦτὸν ἐβιάσατο, R. (p. 41,11) ha, dopo ἐβιάσατο, κόρας. Il solo ἐβιάσατο è attestato ap.Ph Py Vc Ba e

¹⁴ ΔΗΜΟΣΙΑ può essere interpretato, appunto, sia come δημοσία (*scil.* l’etera), oppure come δημόσια (*scil.* gli oggetti d’oro); nel primo caso, vuol dire che l’etera deve essere considerata ‘pubblica’, di pubblica proprietà; nel secondo, che gli oggetti d’oro vanno considerati ‘pubblici’.

¹⁵ In questo caso, evidentemente: «abbia tutte le mie sostanze Leone».

alcuni *recentiores*; ἐβιάσατο κόρας *ap. P* Ac ed altri *recentiores*. Solo Siriano (II 196, 11 R.) ha κόρας dopo τις. Κόρας appare qui un'inutile inserzione, che mal si addice al periodo ermogeniano, sempre stringato ed 'essenziale'.

A p. 15, 16 K. ha πεφώραται φοροῦσα; R. (p. 41, 17), invece πεφώραται τις φοροῦσα. Anche τις (om. V Ph) appare un'inutile inserzione.

A p. 16, 2 K. ha παροξυτόνως ἀνταναγινώσκοντες, lez. di Ph Py (ma anche in marg. γρ. **P**) con alcuni *recentiores*, contro il più generico ἀναγινώσκοντες (rell. e R., p. 41, 20).

5. pp. 16, 7-17, 12 K.: «Queste suddivisioni saranno così riconosciute. L'alternanza (μετάληψις) invece non potrà essere determinata allo stesso modo, dato che la ricerca sta nel decidere se bisogna presentarsi al processo. Nell'alternanza infatti non v'è da determinare specialmente se v'è qualcosa, come avviene nella 'supposizione' (στοχασμός), né che cos'è, come nella 'definizione' (ὄρος), né di che specie è, come nelle altre *staseis*; in essa occorre determinare proprio questo: se bisogna investigare su qualcuna di esse; è infatti 'eccezione', 'mezzo dilatorio' (παραγραφή). Due sono le sottosezioni: può trattarsi di norma scritta (ἔγγραφος) — prendendo spunto per l'investigazione da una espressione verbale —, ovvero di norma non scritta (ἄγραφος). Quella della 'norma scritta' si può definire deviazione dal retto giudizio, per eccezione, partendo da una espressione verbale, su cui si sta investigando. E per esempio, la legge dice: "nessuno può essere processato due volte per lo stesso caso". Un tale, giudicato per omicidio, fu assolto; poi si recò dal dio¹⁶ a chiedere un responso; il dio rispose: "non do responsi agli assassini"; e così fu di nuovo processato. La prima ricerca riguarda 'contenuto letterale e significato'; segue poi il momento della 'supposizione' [: se mai abbia veramente ucciso]. Quella della 'norma non scritta' si può definire anch'essa deviazione dal retto giudizio, per eccezione, partendo da una espressione verbale, ma l'investigazione non riguarda l'espressione verbale, ma riguarda piuttosto qualcosa fra quelle che concernono il

¹⁶ Scil., all'oracolo.

caso, come ad esempio luogo, o tempo, o persona, o causa, o modo, quando si ammette il caso ma si dà la colpa a qualcuno per una di queste cose, prendendo una nuova posizione. Esempio, la legge dice: “è lecito uccidere sia l’adultero che l’adultera”. Un tale uccise solo l’adultero e, dopo, avendo scoperto la moglie che piangeva sulla tomba dell’adultero, la uccise; fu così accusato di omicidio. Diamo come causa di colpa il luogo e il tempo».

Unica differenza sostanziale fra le due edizioni è che a p. 17, 4 K. (= p. 42, 19 R.), K. atetizza εἰ ἐφόνευσέ που («se mai abbia veramente ucciso»). Le parole sono presenti, invero, in tutti i codici usati da R., escl. Py e qualche *recentior*; Pa, dal canto suo, ha in marg. ἐν ἄλλοις τὸ ‘εἰ ἐφόνευσέ που’ οὐκ ἔστιν. Anche qui ci troviamo di fronte ad una precisazione posteriore atta a chiarire il pensiero di Ermogene; in effetti, con ἔπεται τὸ στοχαστικόν («segue il momento della supposizione»), il Τεχνικός per antonomasia, stringatamente fa ‘intendere’ al lettore.

6. p. 17, 13-16 K.: «Così è possibile determinare le *staseis* predette; già però è necessario trattare approfonditamente la suddivisione interna di ciascuna di esse. Bisogna però sapere che ciò che riferirò intorno alla ‘supposizione’ – circa la quale è necessario dire primamente – ‘paga il suo tributo’, per così dire, a tutte le altre *staseis*:¹⁷ sarà più lunga la trattazione, come si conviene».

Segue, in P, Va e alcuni *recentiores*, il titolo Περὶ τῆς διαιρέσεως τῶν στάσεων: om. V Ph Py. R., seguendo Vg (= Vat. gr. 109, saec. XIII-XIV) scrive διαίρεσις τῶν στάσεων. om. K., che, secondo la sua consuetudine, atetizza anche Περὶ στοχασμοῦ in testa al cap. successivo. Questo titolo è dato da Py con alcuni *recentiores*; περὶ στοχασμοῦ διαίρεσις στοχασμοῦ Ph περὶ διαιρέσεως στοχασμοῦ Ba, *alii alia*.

Concludendo: la prima constatazione è che l’edizione (in questo breve ‘campione’) può esser benissimo condotta su un numero limita-

¹⁷ Cioè, la trattazione sarà più lunga perché saranno date informazioni valide anche per le altre *staseis*.

to di testimoni, come ha fatto R., evitando di appesantire l'apparato con la citazione di tanti *recentiores*, come ha fatto K. Il peso della tradizione indiretta non è, poi, determinante, anche se essa è preziosa ai fini dello studio della fortuna del testo e dei rapporti fra gli esegeti.¹⁸ L'apparato di K. va consultato con cautela, dato che non è sempre perspicuo come quello di R.

¹⁸ Rinvio al mio *Nuove ricognizioni cit.*



Maggiorino Iusi

Il prediale *Gauranum*

Oggetto di questo articolo è l'origine del toponimo *Guarano*,¹ che è parte del nome di *San Pietro in Guarano*, paese che sorge a circa 15 chilometri da Cosenza nella zona collinare denominata Pre-Sila.² Dando per scontato quanto è universalmente riconosciuto dagli studiosi³ – e cioè che i toponimi in *-ano* indicano l'appartenenza di un *fundus*, di un *ager* o di un *praedium* a un cittadino romano il cui *nomen* terminava in *-ius* –, il nome *Guarano* sembra confermare la forte presenza nel territorio circostante alla città *brutia* di prediali che ne testimoniano la marcata romanizzazione. D'altra parte, il ritrovamento, qualche anno fa, di tegole dell'età romano-imperiale a San Pietro,⁴ rafforza la convinzione, da me espressa a proposito dell'epigrafe scoperta nella frazione Altavilla di Lappano,⁵ che sulle colline presilane sorgessero insediamenti umani già durante la dominazione romana.

¹ Si riprende qui il discorso sui 'prediali' romani nell'area cosentina iniziato in questa rivista, dove si affrontava il problema dell'origine di *Lappano*: cfr. M. Iusi, *Lappanum: un prediale romano*, «Filologia antica e moderna» X (19), 2000, pp. 69-76.

² È doveroso ricordare che in epoca antica e fino alla nascita dei moderni comuni Gaurano-Guarano comprendeva, oltre a San Pietro e alla sua frazione San Benedetto, anche il territorio dell'attuale comune di Castiglione cosentino. Nel Medioevo i tre casali insieme facevano parte della stessa Bagliva di *Gaurano*.

³ Fra tutti, si segnala un lavoro che fornisce in proposito un'ampia bibliografia: M.T. Laporta, *Note sui toponimi in -ano della "Calabria romana"*, in *La Puglia in età repubblicana*, Atti del I Convegno di studi sulla Puglia romana, 20-22 marzo 1986, Mesagne, Museo archeologico, 1986, pp. 233-247.

⁴ L. Intrieri, *Archeologia e storia dei Casali*, «Quaderni silani» V (13), 1986, pp. 52-55; Idem, *Le prime notizie*, in *Mille anni di storia*, a cura dell'Amministrazione Comunale di San Pietro in Guarano, vol. I, Roma, CIC Edizioni Internazionali, 1999, pp. 1-10.

⁵ M. Iusi, *art. cit.*, p. 75.

Anche per l'origine di questo toponimo, come per il contiguo *Lappano*, si sono fatte diverse ipotesi, che, a parere di chi scrive, sono da rivedere, perché tutte muovono erroneamente dal termine *Guarano*, esito di una metatesi del più antico *Gaurano*.

Dei prediali terminanti in *-ano* nelle province napoletane si occupò per primo, e con rigore, Giovanni Flechia, sulla scia degli studi affrontati dalla glottologia ottocentesca a proposito dell'origine di nomi locali italiani;⁶ i suoi studi rimangono il punto di riferimento più importante per la ricerca dell'etimologia dei toponimi in area meridionale, ma non soccorrono direttamente in questa indagine, perché egli omise di trattare, insieme ad altri, proprio il nome di cui ci stiamo qui occupando. Lo stesso Flechia, però, indirettamente, fa scartare la prima spiegazione data per il nostro toponimo, quando stigmatizza come «aberrazioni» le ipotesi fantasiose di Padula, che avrebbe voluto far derivare dall'ebraico molti nomi di paesi e, fra questi, anche Guarano, originato, a suo parere, da «Charan (*locus adustus*)».⁷

Dei due maggiori studiosi di toponomastica calabrese, Rohlfs si limita a cercare un'attestazione della forma in *Gua-* e riprende dal Vendola una notizia del 1324 di un «castrum Guarane»,⁸ ma non esprime il suo parere sull'origine del nome, secondo un principio da lui esplicitamente dichiarato;⁹ Giovanni Alessio, in un primo momento, propone alcune ipotesi di derivazione¹⁰ per il nome moderno *Guarano*, senza considerare il più antico *Gaurano*; più di trent'anni dopo rivede il suo pensiero sull'argomento e suggerisce di ricondurre tutto a «un temine mediterraneo *gaura* “canale”».¹¹

⁶ G. Flechia, *Nomi locali del napoletano derivati da gentilizi italici*, «Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino» X, 1874, pp. 1-58 dell'estratto.

⁷ V. Padula, *Protogèa*, Napoli, Androsio, 1871, pp. 406-407.

⁸ G. Rohlfs, *Dizionario toponomastico e onomastico della Calabria*, Ravenna, Longo, 1974, p. 134. Cfr. D. Vendola, *Rationes decimarum Italiae. Apulia-Lucania-Calabria*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, 1939, p. 315.

⁹ G. Rohlfs, *Dizionario* cit., pp. XII-XIII: «E nel continuo conflitto fra il certo, il probabile e l'ipotetico, alla formulazione di una mera possibilità o di una vana e fantasiosa immaginazione ho preferito spesso un più prudente 'ignoramus', rassegnandomi ad elencare toponimi e cognomi senza un commento, lasciandoli come problemi da risolvere ad ulteriori ricerche e a futuri ricercatori».

¹⁰ G. Alessio, *Saggio di toponomastica calabrese*, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. 7 e 427. Si veda inoltre *Dizionario di toponomastica*, Torino, UTET, 1997², p. 589.

¹¹ G. Alessio, *Sopravvivenze classiche nei dialetti calabresi*, in Atti del V Congresso Stori-

La soluzione etimologica di Alessio, valida per ricostruzioni di carattere generale, diventa opinabile se la si cala in un contesto particolare, per il quale non si può non tenere conto sia della storia linguistica, sia di quella sociale e culturale: i nomi di luogo, insomma, vanno inquadrati territorialmente e linguisticamente, e il vocabolo *gaura* non solo non ha riscontro in nessun altro toponimo del circondario di San Pietro, ma non ha neanche lontani confronti nel lessico locale. *Gaurano*, invece, come nome fondiario, è ben contestualizzato, trovandosi in un territorio dove la toponomastica conserva molti tratti latini, con un'alta concentrazione di prediali.¹²

Giovan Battisti Pellegrini, a proposito della toponomastica prediale, sostiene che «essa si rivela quasi sempre sicura ed i casi di toponimo così formato riferito a comuni appellativi sono assolutamente rari».¹³ Flechia, già un secolo prima, aveva ritenuto che «si può sicuramente affermare che almeno ben nove decimi di tanti nomi locali in *-ano* si derivano da antichi nomi gentilizi la più parte romani».¹⁴ Parrebbe strano che proprio nell'area cosentina, dove la densità di prediali è fra le più alte fra quelle che si riscontrano in Italia e nella stessa Calabria,¹⁵ un toponimo in *-ano* discendesse da un nome comune *gaura*, successivamente aggettivato per indicare una caratteristica del territorio, e non la sua appartenenza.

Rimane comunque valida la circostanza oggettiva che qualunque nuova proposta deve necessariamente essere elaborata a partire da *Gaurano*. «La scoperta della forma originaria *Gaurano*», osserva In-

co Calabrese, Cosenza, Vibo Valentia, Reggio Calabria, 28-31 ottobre 1973, Roma, F.lli Palombi, 1983, pp. 69-237, pp. 113-114.

¹² M. Iusi, *art. cit.*, p. 71; G.P. Givigliano, *Per una geocarta dei toponimi prediali romani. La provincia di Cosenza*, in J.B. Trumper-A. Mendicino-M. Maddalon (a cura di), *Toponomastica calabrese*, Roma, Gengemi Editore, 2000, pp. 70-87.

¹³ G.B. Pellegrini, *Panorama di toponomastica italiana*, in J.B. Trumper-A. Mendicino-M. Maddalon (a cura di), *Toponomastica calabrese cit.*, pp. 11-21.

¹⁴ G. Flechia, *art. cit.*, p. 6.

¹⁵ Per area cosentina intendiamo quella che al tempo della dominazione romana ricadeva sotto una diretta influenza della città *brutia*, e cioè i territori intorno a Cosenza (alla destra e alla sinistra del Crati) e quelli dell'alta valle del Savuto. Fra i più importanti, vi si registrano i seguenti prediali: Guarano, Lappano, Spezzano, Aprigliano, Rogliano, Carpanzano, Pedivigliano, Scigliano, Dipignano, Cerisano, Turzano, Mussano, Tessano, Laurignano, Campagnano, Nogiano, Marano, Bisignano.

trieri,¹⁶ «costringe a mettere da parte le spiegazioni finora avanzate sul significato del termine *Guarano*». Lo stesso autore registra, relativamente al periodo che va dal Medioevo alla fine del XV secolo, la frequenza nettamente prevalente della forma *Gaurano* nei documenti da lui consultati. Tale dato è confermato da altre testimonianze.¹⁷ Il fatto che nel complesso alcune notizie si attingono da riproduzioni di vecchi manoscritti, pubblicati a stampa in epoca posteriore alla variazione del nome, riduce la reale portata della frequenza *Gua-* a rare eccezioni. Un esempio di tali eccezioni è costituito da un manoscritto conservato dalla Biblioteca Berio di Genova, utile per la mappatura dei molti altri prediali esistenti nel XV secolo nel Regno di Napoli; esso registra, infatti, fra i «focularia provincie Vallis Gratis et terre Giordane», una «baiulatio Guarani».¹⁸ È probabile che, come per tutte le trasformazioni linguistiche, il cambiamento sia avvenuto per gradi, e che la forma in *Gau-* abbia resistito a lungo come voce dotta e ufficiale (va ricordato, a questo proposito, che la documentazione a noi pervenuta è relativa per lo più ad atti ufficiali di cancellerie governative, poco propclivi a registrare mutamenti morfologici), mentre quella in *Gua-* si faceva strada nella lingua popolare, per imporsi poi a tutti i livelli nella seconda metà del '500.

Ma quale è l'arco di tempo entro cui la metatesi è divenuta definitiva? Dalla prima attestazione relativa a San Pietro, risalente all'anno 1122,¹⁹ fino a circa la metà del XVI secolo, i documenti riportano, come si è detto, costantemente, salvo pochissimi casi, un inizio del nome in *Gau-*. Questo fenomeno persiste per tutta la prima metà del '500: per questo periodo disponiamo di un numero di documenti copiosissimo, al cui confronto la quantità di attestazioni scritte relative ai quattro secoli precedenti può definirsi irrisoria. Si tratta degli atti nota-

¹⁶ L. Intrieri, *Le prime notizie cit.*, pp. 2-3.

¹⁷ *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, vol. XVII (anni 1275-1277), pp. 57-58; vol. XL (anni 1291-1292), p. 23; vol. XLIV, seconda parte, a cura di Stefano Palmieri (anni 1265-1293), pp. 629 e 827; *Fonti aragonesi*, a cura di E. Pontieri, serie II, vol. II (1451), p. 97.

¹⁸ *Liber focorum Regni Neapolis* (m.r. IX.3.20 – Biblioteca "Berio" di Genova – del XV secolo), f. 82v.

¹⁹ L. Intrieri, *Le prime notizie cit.*, p. 1.

rili conservati nell'Archivio di Stato di Cosenza.²⁰ È interessante notare che nello stesso periodo compaiono due attestazioni, per così dire, miste, nella forma *Gaurano*,²¹ che testimoniano una sorta di impacchio linguistico. Nel ventennio successivo si registra una prevalenza della forma moderna *Guarano*. Nell'ultima parte del '500 la metatesi *Gau-/Gua-* si compie definitivamente, e il nuovo nome non si modificherà più.²²

Suscita curiosità il fatto che la sorte del nome di una casata abbia seguito la medesima evoluzione linguistica del toponimo da cui ha tratto origine:²³ il cognome di una famiglia risiedente a Lappano, ma sicuramente di origine sampietrese, evolve nel Cinquecento da *Gaurano* a *Guarano* proprio con le stesse modalità e con gli stessi tempi del nome del paese.²⁴ Tale coincidenza sarà dipesa, soprattutto, dalla estrema vicinanza dei luoghi dove le due trasformazioni – nome paese/cognome famiglia – avvenivano.²⁵

²⁰ Notai esaminati: Arnoni Benedetto (scheda n. 2); Cozzolino Francesco (scheda n. 14); Desideri Angelo (scheda n. 28); Di Macchia Napoli (scheda n. 23); Greco Gio:Lorenzo (scheda n. 45); Guccione Baldassarre (scheda n. 32); Salerno Francesco (scheda n. 70).

²¹ Archivio di Stato di Cosenza: Notaio Francesco Cozzolino (scheda n. 14), a. 1535, f. 51r «in territorio Guaurani loco ditto le tre funtane», a. 1553, f. 93v «dopno Francisco Mayale de baiulationis Guaurani».

²² Archivio di Stato di Cosenza: Notaio Giordano Gio:Andrea (scheda n. 44), a. 1558, f. 701r «pro Laurentio Carricato de Sancti Petri de Guarano», a. 1569, f. 866v «mobilis Donato Greco de Sancto Benedicto baiulationis Guarani»; Notaio D'Aiello Giustiniano (scheda n. 20), a. 1576 «in Sancto Petro de la baglia de Guarano»; Notaio Francesco Cozzolino (scheda n. 14), a. 1551, f. 56r «in lo casale de Sancto Petro di la baglia de Gaurano», a. 1552, f. 152r «in Sancto Petro baiulationis Gaurani»; Archivio di Stato di Napoli: *Fondo Tesoriere e Percettore*, n. 3626 (a. 1563), n. 3649 (a. 1585) e n. 3650 (a. 1590) «Santo Pietro de Guarano».

²³ Fino al XVIII secolo, a partire dal Medioevo, il cognome era stato un elemento molto flessibile. Si adattava, per esempio, a mestieri, a patronimici, a toponimi aggettivati, a fitonimi, a zoonimi, ma erano soprattutto i nomi dei paesi d'origine che costituivano il maggiore elemento di identificazione quando ci si spostava da una località a un'altra (Da Milano, Roma, Palermo, De Napoli, ecc.). Così ci ritroviamo nel XVI secolo i Guarano a Lappano. Cfr. a tale proposito: G. Delille, *Famiglia e proprietà nel Regno di Napoli, XV-XIX secolo*, traduzione di M.A. Visceglia, Torino, Einaudi, 1988, pp. 84-85.

²⁴ Archivio di Stato di Cosenza: Notaio Arnoni Benedetto (scheda n. 2), a. 1509, f. 204(171)r «in baiulatione Lappani [...] Andreas de Gaurano de Lappano»; Notaio Cozzolino Francesco (scheda n. 14) a. 1542 «in baiulatione Lappani [...] Dominicus de Gaurano de Lappano»; Notaio De Luca Manilio (scheda n. 24) a. 1576, 154v «Dominicus Guraranus» e procuratore dell'Università di Lappano, a. 1603 «Jacobo Guarano de casale Lappani»; Archivio di Stato di Napoli: *Collaterale Negotiarum Camerae*, vol. VI, f. 238v (a. 1583), «in casale Lappani [...] Minico de Guarano».

²⁵ I casali di San Pietro in Guarano e di Lappano erano confinanti, e i due centri abitati di-

Nell'ambito della confermata necessità di partire da *Gaurano* per ricondurre il toponimo moderno all'origine, e scartata l'ipotesi *gaura* di Alessio, registriamo la considerazione di Intrieri, il quale ricorda che «il mondo latino conosceva già il termine *Gaurano*», come territorio circostante al monte *Gaurus*, vicino a Cuma, e osserva che «al di là del fiume Arente, attualmente in comune di Rose, vi è una zona chiamata *Gavvuru*, che è una forma dialettale molto vicina a *Gaurus*». Si può qui aggiungere che il *Gaurano* era anche una varietà del vino Falerno, tipico della regione flegrea, molto apprezzato dai Romani (e lodato da Plinio il Vecchio), nonché, successivamente, dai Papi e dai sovrani del Regno di Napoli.²⁶ Ma, se è vero che vi è «la necessità di 'legare' il toponimo al suo habitat, sia quello naturale che quello antropico»,²⁷ il medesimo ragionamento con cui si escludeva *gaura* come origine di *Gaurano-Guarano*, cioè la constatazione che il nostro toponimo non si connette con nessun nome comune presente nella parlata locale, mette anche fortemente in dubbio un eventuale collegamento fra il monte campano, il vino lì prodotto in tempi lontani e la zona su cui insiste il toponimo stesso.

La riflessione di Intrieri sulla connessione *Gaurus/Gavvuru*, inoltre, segue la sua stessa presa d'atto che «allo stato attuale della documentazione non è possibile una soluzione definitiva circa il significato del termine *Gaurano*».²⁸ Si ha l'impressione, cioè, che i suggerimenti dello storico sampietrese, più che una soluzione del problema, vogliono offrire un'indicazione per nuove linee di ricerca utili allo scioglimento del nodo linguistico: che è proprio ciò che si tenterà di fare in questa sede.

Avendo inquadrato *Gaurano* come toponimo fondiario e non come voce derivata da nome comune, occorre indagare fra i personali dell'antichità romana.²⁹ A questo punto è opportuno ricordare che molti

stano ora cinque chilometri, o soltanto due, se si considera il casale di Altavilla, allora Corno, appartenente alla Bagliva di Lappano.

²⁶ Pubblicazioni in rete: C. Volpe, *Mete di Gola: vino al vino – l'Aglianico del Taburno*, in “www.metedigola.com/vino_al_vino/aglianico.html”; Le Cantine Grotta del Sole, *La viticultura*, in “www.grottadelsole.it/vitivini.html”.

²⁷ G.P. Givigliano, *art. cit.*, p. 77; M.T. Laporta, *art. cit.*, p. 237.

²⁸ L. Intrieri, *Le prime notizie cit.*, pp. 2-3.

²⁹ G. Flechia, *art. cit.*, p. 5, a proposito dei ‘prediali’ dice: «nati la più parte negli ultimi

cosiddetti 'prediali' derivano da gentilizi romani che finivano in *-ius* (la 'gens' in *-ia*), a cui si aggiungeva il suffisso *-ano* per indicare appartenenza,³⁰ e che oggi gli stessi terminano in *-iano*, o in *-ano* se è avvenuto il fenomeno di assorbimento o diletto della *i*.³¹ Pare dunque del tutto improbabile riferire *Gaurano* a voce non gentilizia terminante in *-us*; oltretutto, come scrive Iiro Kajanto, *Gaurus* e *Gaurinus* sono cognomi derivati dal greco:³² il che apparirebbe improponibile nella fattispecie, in un contesto intensamente latinizzato.

Il processo di esclusione sin qui seguito condurrebbe in prima istanza a *Gaurius*, da cui sarebbe derivato prima *Gauriano* e successivamente, con la caduta della *i*, *Gaurano*. Benché siano presenti i requisiti che contraddistinguono un prediale, l'incertezza dell'unica attestazione di *Gaur[ius]*³³ porta a guardare con un certo sospetto tale soluzione etimologica. Le perplessità aumentano se si fa attenzione a una particolarità nell'odierno consonantismo di San Pietro in Guarano. Come in molte parti dell'Italia meridionale, e della Calabria cosentina, nella nostra località la *d* intervocalica, passando attraverso uno stadio di fricativa interdentale δ , è diventata col tempo *r*.³⁴ Tale particolarità linguistica suggerisce un'ipotesi forse più idonea di altre per la soluzione del nostro problema: *Gaurano* sarebbe da riferire al 'nomen' di un attestato *Caudius-Gaudius*³⁵ (si tenga presente l'intercambiabilità, giunta fino a noi nelle parlate locali, dei suoni latini di *c* e di *g*),³⁶ il cui fondo rustico prima sarebbe stato denominato *Caudiano-Gaudiano*, quindi si sarebbe evoluto in *Gaudano*, poi in *Gaurano* e, infine, in *Guarano*.

tempi della repubblica e principalmente poi sotto l'impero».

³⁰ *Ibidem*, pp. 4-5. Si veda inoltre: M. Buligatto, *I principali prediali della bassa pianura friulana*, «RION (Rivista Italiana di Onomastica)» IV (1), 1998, pp. 37-43, in part. p. 38.

³¹ M. Iusi, *art. cit.*, p. 73; si vedrà più avanti che, come in *Lappano*, anche in *Gaurano* dev'essere caduta la *i* del gentilizio.

³² I. Kajanto, *The Latin Cognomina*, Helsinki, 1965, p. 192.

³³ «DR (Inscriptiones Daciae Romanae)» III, 3, 37.

³⁴ G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. I, *Fonetica*, Traduzione di S. Persichino, Torino, Einaudi, 1966, § 216, pp. 294-295.

³⁵ *Caudius*: CIL, X, 2246; *Gaudius*: CIL, XIV, 2923; *Gaudiu[s]*: AE (Année Epigraphique), 1995, 490; *Gaudius* (cognomen): CIL, VI, 22440 e COD.IUST., 7,49,1.

³⁶ *Caio-Gaio*; *Crati-Grati*; *Gallipoli-Callipoli*; ecc.

Lo studio etimologico di *Redipiano*, nome della frazione a monte di San Pietro, conferma quanto il rotacismo sia presente in quell'area. I tentativi di interpretazione precedenti nascevano dallo spezzettamento del nome in parti comunque persuasive, ma che portavano a soluzioni abbastanza contrastanti fra di loro («*Re del piano*», «*dietro il piano*», «*ritorna piano*»).³⁷ Se si prendono però in esame, ancora una volta, gli atti notarili del '500, si scopre che l'odierno *Redipiano* non era altro che una «*ayra de piano*»³⁸ (metatesi del termine latino *area* – odierno *aia* –, quindi: *aia del piano*), che diventa *Redipiano* per la lingua dotta e *Rerichianu* per la lingua parlata, conseguentemente ad una aferesi e alla trasformazione della *d* in *r*. Le stesse fonti avvalorano la predetta tesi quando ci consegnano una «*ayira de lupo*»,³⁹ (*aia del lupo*) che si trasforma in *aria de lupo*,⁴⁰ quindi in *Redilupo* o *Re 'e lupu*, a seconda del contesto linguistico in cui quella parola si usa. Qui si vede come il rotacismo non si sia imposto a livello ufficiale, pur conservandosi fortemente nella lingua popolare.

A parte i maggiori dubbi sollevati da *Gaur[ius]*, l'elemento che farebbe pendere la bilancia dalla parte di *Caudius-Gaudius* è la circostanza, già segnalata da Giovan Battista Pellegrini,⁴¹ che vi sono un po' in tutta Italia toponimi asuffissali abbastanza vicini territorialmen-

³⁷ P. Turano, *Redipiano e l'opera di Fra' Umile. Memorie e storia di una comunità calabrese*, Cosenza, Editoriale progetto 2000, 1999, p. 13.

³⁸ Notaio Francesco Cozzolino (scheda n. 14), a. 1533, f. 170r «in baiulatione Gaurani [...] certas terras aratorias in loco ditto ad ayra de piano»; Notaio Ritacca Passidonio (scheda n. 233), a. 1706, f. 209r si vende un terreno nel territorio di San Pietro in località «Redichiano».

³⁹ Notaio Arnone Benedetto (scheda n. 2), a. 1517, f. 351r «nobilis birardino poeta de gaurano [...] sponte [...] bendidit [...] certas terras [...] ubj dicitur ad ayra de lupo»; Notaio Rende Carlo (scheda n.232), a. 1701, f. 121v «un pezzo di terre [...] nel territorio di San Pietro [...] luogo detto re de lupo».

⁴⁰ Esiste nel cosentino una località abitata, frazione del comune di Lago, denominata *aria dei lupi* (si veda a tale proposito: E. Barillaro, *Dizionario bibliografico* cit., p. 31). È opportuno ricordare che in Calabria vi sono diversi toponimi composti da *aria* e da un altro elemento che ne specifica le caratteristiche (cfr. G. Rohlf, *Dizionario toponomastico* cit., p. 15). Si segnala, inoltre, che anche nell'Italia settentrionale il termine *ayra* aveva il significato di *area-aia* (cfr. *Dizionario di toponomastica* cit., p. 13, dove per *Airole* (Imperia) si scrive: «Il toponimo prova le origini agricole dell'insediamento: da arèola, diminutivo di *area* 'aia' (in dial. Aira)»).

⁴¹ G.B. Pellegrini, *Panorama* cit., p. 20: «Sono interessanti i toponimi prediali che non distano tanto da toponimi asuffissali col medesimo nomen; così *Resana* (Treviso) viene da *Raesius*, cfr. il vicino *Riese*, oppure *Cesana* (BL) da *Caesius* non lontana da *Cesio*».

te a prediali che provengono dallo stesso nome latino.⁴² Proprio a *Gaurano* si connette, in questo senso, *Gaudio*, nome di una località del comune di Rose, confinante con San Pietro in Guarano, che Intriери ricorda nella forma dialettale sampietrese *Gavvuru*.⁴³ C'è da dire qui che, diversamente da quanto è avvenuto in area toscana e in molte parti dell'Italia settentrionale, dove il dittongo *au* ha subito molto frequentemente la monottongazione in *o*, in Italia meridionale esso si è conservato più spesso, e in Calabria, a volte, è diventato *avu*.⁴⁴ Questa è anche la situazione particolare di *Gaudio*, che a San Pietro è *Gavvuru*, col raddoppiamento della *v* e la trasformazione della *d* in *r*, nei paesi limitrofi è *Gavudu*. Mentre le parlate locali hanno avuto tali esiti, la lingua 'ufficiale' ha mantenuto sempre, come voce dotta, la forma originaria *Gaudio*, attestata negli atti notarili, sia come toponimo,⁴⁵ sia come cognome di famiglia di derivazione toponimica.⁴⁶

Un ultimo elemento ci fa propendere nettamente per *Gaudius*: l'esistenza in epoca medievale, nella Basilicata, di un casale fortificato denominato *Gaudio*, citato più volte dai Registri della Cancelleria

⁴² Il fenomeno geo-linguistico della vicinanza di un prediale con un toponimo asuffissale – entrambi derivati dallo stesso nome – sembra confermare la mia ipotesi che Lappano si riferisca a un *Appius*: infatti nella zona dell'attuale Santa Sofia d'Epiro, non molto lontano da Cosenza e da Lappano, esisteva anticamente il casale di Appio, che nel 1276 contava 213 abitanti, secondo la stima fatta da Giuseppe Pardi, *I registri angioini e la popolazione calabrese del 1276*, «Archivio Storico per le Province Napoletane» n.s. VII, 1921, pp. 27-59, in part. p. 39, ma che risulta già abbandonato nel '400 (E. Barillaro, *Dizionario bibliografico* cit., p. 29). Ancora a riprova del suddetto fenomeno si riportano i seguenti esempi tratti dal *Dizionario di toponomastica* cit.: *Cusano* e *Cusago* (Milano) da *Cusius* come *Cusio* (Bergamo); *Carezzano* (Alessandria) da *Carisius* come *Carisio* (Vercelli); *Cenate* e *Cene* da *Caenus* o *Accenna*, nel bergamasco; *Stigliano* (Matera) e *Stio* (Salerno) entrambi da *Hostilius*; *Povegliano* (Treviso) da *Popilius* come *Poviglio* (Reggio Emilia); ecc. L'esistenza di toponimi che riproducono nomi di *gentes* romane senza aggiunta di suffisso – ma non messi dall'autore in relazione a prediali vicini – è pure rilevata da Mauro Buligatto, *I principali prediali* cit., p. 38.

⁴³ La zona chiamata *Gaudio* è registrata al foglio n. 34 del catasto e sui fogli dei voli aerofotogrammetrici del comune di Rose.

⁴⁴ G. Rohlf, *Grammatica* cit., pp. 64-67.

⁴⁵ Archivio di Stato di Cosenza: Notaio Salerno Francesco (scheda n. 70), a. 1515, f. 131r «in le difese de lo Gaudio et Monticello di Rose»; Notaio Francesco Costantino (scheda n. 330), a. 1765, 80v «luogo detto Gaudio».

⁴⁶ Archivio di Stato di Cosenza: Notaio Jacobello Jo:Paolo (scheda n. 48), a. 1570, f. 69r «Scipione de Gaudio» di Rose; Archivio di Stato di Napoli: *Fondo Tesoriere e Percettore*, n. 3633 (a. 1562) «Jo:Vincentio de Gaudio» riceve la paga come uomo d'arme dal tesoriere di Calabria Citra.

Angioina⁴⁷ e da Pierfrancesco Rescio per essere stato un castello infeudato al vescovo di Melfi e successivamente distrutto per volontà di Federico II a causa della rivalità col vicino casale di Lavello⁴⁸. La cosa più interessante per noi, a proposito di tale nome, la si trova nel XLIV Registro ricostruito della Cancelleria Angioina, dove a p. 629 si legge: «Notatur citatio contra Ioannem de Mendicino, occupantem et iniuste tenentem quosdam homines de casale Gaurani»; e a p. 827, nell'indice analitico, si precisa: «Gaudiano (*Gauranum*), in Basilicata, casale occupato illecitamente da Giovanni di Mendicino». È probabile che l'archivista, non trovando il termine *Gauranum* in nessun dizionario toponomastico, abbia riferito lo stesso toponimo al prediale *Gaudiano*, come migliore ricostruzione etimologica possibile. Sembra assai più verosimile, tra l'altro, che un Giovanni da Mendicino (località prossima anch'essa a Cosenza) volesse occuparsi del *Gauranum* a lui vicino, anziché di un ipotetico *Gauranum*, che in quel periodo è attestato solo ed esclusivamente come *Gaudiano*. A sostegno di questa ipotesi, possiamo aggiungere che il curatore del volume ci informa che la notizia appena citata appartiene alle 628 «Additiones ad registrum XCV Karoli I», ma non la attribuisce a nessuna terra del Regno di Napoli in particolare (Abruzzo, Principato, Terra di Lavoro o altro): l'atto è incluso, infatti, insieme ad altri otto, fra gli «Extravagantes infra Regnum».⁴⁹

⁴⁷ *I Registri della cancelleria Angioina* cit., I (anni 1265-1269), pp. 220, 224, 225, 234, 243, 310: «Gaudiano in Basilicata», per distinguerlo da un «Gaudiano in Capitanata», che compare a p. 176 del II volume degli stessi *Registri*.

⁴⁸ P. Rescio, *Archeologia e Storia dei castelli di Basilicata e Puglia*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1999, pp. 4, 78, 81, 190, 244. Il casale di Gaudiano, di cui esistevano ancora dei resti nell'omonima località vicino Lavello, nel potentino, era «già disabitato nei primi anni del Quattrocento» (cfr. in rete: www.bcclavello.it/it/lav_dint.html); per la conferma della scomparsa dell'abitato nel '400 si può vedere il *Liber focorum Regni Neapolis* cit., in cui fra i casali della Basilicata figura *Lavello* ma non *Gaudiano*.

⁴⁹ *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, vol. XLIV, seconda parte, a cura di Stefano Palmieri (anni 1265-1293), pp. 629 e 827.

Maria Cristina Figorilli

Il *Cannocchiale aristotelico* e il classicismo (a proposito di una recente edizione)

Il *Cannocchiale aristotelico* si pone come opera fondamentale nella teorizzazione della comunicazione «arguta», *summa* della retorica e dell'emblematica, ponderoso e funambolico manifesto della metafora,¹ dell'allegoria, e della significazione ingegnosa.

La monumentale opera mira a investigare, sulla scorta della topica di Aristotele, *auctoritas* indiscussa che guida l'autore nel percorso della conoscenza dei segreti del 'dire arguto', le forme della perfetta eloquenza.² Il *Cannocchiale*, pertanto, senz'altro espressione tra le più alte e significative della teoria concettistica, si pone, altresì, all'interno della secolare tradizione classicistica: non solo perché assume a proprio modello la dottrina retorica tradizionale o perché esibisce un ric-

* E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670; ristampa anastatica, Savigliano (Cn), Artistica Piemontese, 2000.

¹ Per una acuta riflessione sulla centralità della metafora nel trattato del Tesauro, elemento fondante della teoria della letteratura sottesa al *Cannocchiale*, cfr. E. Raimondi, *Introduzione 1981. Dalla metafora alla teoria della letteratura*, in *Letteratura barocca*, Firenze, Olschki, 1982², pp. V-LXXV. Da ultimo si veda anche Y. Hersant, *Présentation (Un jeu sérieux) a La Métaphore baroque: d'Aristote à Tesauro*, Extraits du *Cannocchiale aristotelico* et autres textes, présentés, traduits de l'italien et commentés par Y. Hersant, Paris, Seuil, 2001, pp. 9-25.

² Per il complesso rapporto del Tesauro con la *Retorica* aristotelica, contrassegnato anche da «spinte centrifughe», cfr. D. Della Terza, *Le metafore del Tesauro*, in *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 222-236. Sugli aspetti dell'aristotelismo (retorica e teoria della conoscenza) ancora vitali nella cultura del Seicento e nella riflessione di Tesauro cfr. Y. Hersant, *Présentation a La Métaphore baroque* cit., pp. 12-13 e p. 178 (*Glossaire*).

chissimo materiale attinto a fonti classiche, ma anche per il valore pregnante che viene attribuito alla categoria dell'«argutezza», autentica cifra antropologica e culturale. Sin dalle pagine introduttive del capitolo I, *Dell'Argutezza, et de' suoi parti*, l'argutezza, appunto, viene elogiata non solo per la sua natura quasi divina («vestigio della Divinità nell'Animo Humano»; «gli Angeli stessi, la Natura, il grande Id-dio, nel ragionar con gli huomini, hanno espresso con Argutezze, o Verballi o Simboliche, gli lor più astrusi e importanti secreti», pp. 1-2) ma come elemento costitutivo della «civil conversatione» («piacevolissimo condimento della Civil conversatione», p. 1). Il collegamento con la cultura elaborata nel corso del Cinquecento dai testi portanti della trattatistica in volgare sul comportamento (non solo il più vicino – cronologicamente e geograficamente – libro di Stefano Guazzo ma anche il primocinquecentesco *Cortegiano*, 'architesto' di quella tradizione³) traspare anche dalla tendenza a rintracciare nella comunicazione arguta l'elemento che forma, ritagliandola e selezionandola, la comunità degli interlocutori, cui è rivolto il 'discorso' dell'autore. Gli «huomini faceti e atti alla Civil Conversatione», gli *urbani*, che si oppongono agli «huomini ferini, e villani», dopo una secolare tradizione – da Cicerone e Orazio, attraverso Boccaccio, fino a Pontano e Castiglione – nel testo del Tesauro diventano, con travestimento secentesco, gli «huomini ingegnosi»:

Ma non solamente per virtù di questa divina Pito, il parlar degli Huomini Ingegnosi, tanto si differentia da quel de' Plebei; quanto il parlar degli Angeli, da quel degli Huomini: ma per miracolo di lei, le cose Mutole parlano: le insensate vivono: le morte risorgono: le Tombe, i Marmi, le Statue; da questa incantatrice degli animi, ricevendo voce, spirito, e movimento; con gli Huomini ingegnosi, in-

³ Cfr. A. Quondam, *La «forma del vivere». Schede per l'analisi del discorso cortigiano*, in *La Corte e il "Cortegiano"*, II: *Un modello europeo*, a cura di A. Prosperi, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 15-68 (17 ss.). Ma ora si veda, dello stesso autore, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000, coronamento degli acutissimi studi che Quondam ha dedicato al libro «archetipico della tradizione europea dei discorsi intorno al gentiluomo» (p. 17). Alla sua concezione del classicismo come fenomeno di lunga durata che attraversa più secoli si ispirano le mie osservazioni sul rapporto di contiguità che, pur nelle variazioni, il *Cannocchiale* stringe con il paradigma culturale classicistico elaborato nel Cinquecento.

gegnosamente discorrono. Insomma, tanto solamente è morto, quanto dall'Argutezza non è avvivato (p. 2).⁴

Accanto a questo passo, che offre per altro un esempio di quanto la lingua stessa del *Cannocchiale*, con l'abbondante dispiego di figure retoriche, sia a sua volta 'ingegnosa', vorrei citarne un altro, che poche pagine più avanti approfondisce la riflessione sulla 'circolarità' del discorso arguto in direzione della ricezione; il testo arguto, creato dall'uomo ingegnoso, necessita della complicità di un destinatario altrettanto ingegnoso, così da portare a compimento il pieno svolgimento della comunicazione arguta:⁵

Et di qui nasce il doppio godimento di chi forma un concetto arguto, e di chi l'ode. Peroché l'un gode di dar vita nell'intelletto altrui, a un nobil parto del suo: e l'altro si rallegra d'involar col proprio ingegno ciò che l'ingegno altrui furtivamente nasconde: non richiedendosi minor sagacità nell'esperre, che nel comporre una Impresa arguta e ingegnosa (p. 17).

Questo passo, poi, con quel riferimento all'atto del 'nascondere furtivamente' chiama in causa un altro elemento importante che connota l'«arguzia»: essa ha bisogno in parte dell'oscurità, di un sapiente connubio di luci e ombre da cui possa scaturire il gioco dell'occultamento/svelamento, fondamentale nella ricezione della significazione allegorica. Come scrive Tesauro, in riferimento alle modalità comunicative prescelte da Dio stesso, l'atto del velare stimola l'*admiratio* che è alla base della conoscenza: «tutta Divina Poesia, ingegnose Argutie, e Archetipe Imprese della Mente eterna, piene di concettosi misteri sotto allegorico e figurato manto leggiadramente nascosi: essendo dell'human genio, amar ciò che ammira, e ammirar maggiormente la verità vestita, che ignuda» (p. 17).⁶

⁴ Nella trascrizione dei passi dal *Cannocchiale* ci si è limitati a distinguere tra *u* e *v*, modernizzare accenti e apostrofi, sciogliere la sigla tironiana.

⁵ Per l'aspetto di «interlocuzione ludica» che caratterizza la comunicazione metaforica cfr. M. Zanardi, *Metafora e gioco nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi» XXVI, 1985, pp. 25-99.

⁶ Per le modalità in cui si dà la significazione metaforica cfr. M. Zanardi, *La metafora e la sua dinamica di significazione nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Giornale storico della letteratura italiana» CLVII (499), 1980, pp. 321-368. Per il com-

La vitalità, in Tesauro, di motivi e temi della cultura elaborata dalla civiltà delle 'buone maniere' ha, del resto, la conferma più incisiva e evidente in un'altra sua opera, la *Filosofia morale*, i cui libri XI-XIII si collocano sulla linea della cinquecentesca retorica del comportamento. Non a caso il *Galateo* di Della Casa è esaltato come «nobil parto»:

Ma nel passato secolo, per le barbarie delle fazioni che avean disciolta ogni umana società, essendo fuggito dall'Italia ogni buon costume rinacque al mondo Catone riformatore dei costumi nella persona di quel savio uomo Giovanni della Casa. Questi [...] avendo osservato ogni minutezza contraria alle buone creanze, diede al giorno quel volumetto, piccolo specchio delle buone creanze e gran flagello delle cattive da lui cognominato il GALATEO. Con tanti applausi fu accolto da tutta Italia quel nobil parto, che non solo i padri di famiglia e i precettori, ma i direttori delle Accademie e i Chironi dei principi di quello si servivano come della regola di Policletto per emendare i costumi e le creanze dei loro Achilli: bastando dire: *Cotesto atto è contrario al Galateo*.⁷

L'orizzonte antropologico e culturale tracciato da tali pagine della *Filosofia morale* è costellato delle stesse categorie 'classiche' che dal *Cortegiano* in poi fondano la grammatica del comportamento sulla scorta dell'etica aristotelica (integrata con i modelli ciceroniano e oraziano): il decoro, la piacevolezza, l'adattabilità alle circostanze, la 'cortigianità', l'urbanità, la «facetudine» (con la connessa teoria della facezia), l'idea aristotelica del comico come *turpitudine sine dolore*, la coazione alla teatralizzazione, alla rappresentazione del proprio essere (con la semiotica dell'apparire).

I tratti classicistici del *Cannocchiale aristotelico* finora evidenziati (vitalità della 'macchina' aristotelica, valore antropologico dell'arguzia e suo carattere cortigianamente interlocutorio, metafora del velo come elemento intrinseco alla comunicazione poetica) poggiano su una pratica di scrittura che sembra non allontanarsi dalle strategie in

plesso problema della definizione tesauriana di metafora cfr. P. Frare, *Il «Cannocchiale aristotelico»: da retorica della letteratura a letteratura della retorica*, «Studi secenteschi» XXXII, 1991, pp. 33-63. Per la densità simbolica dell'immagine del velo nel codice letterario classicistico cfr. le pagine dedicate a Petrarca e a Tasso da L. Chines, *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000.

⁷ *Filosofia morale* (Venezia, 1673); si cita da D. Aricò, *Retorica barocca come comportamento: buona creanza e civil conversazione*, «Intersezioni» I (2), 1981, pp. 317-349 (319), a cui si rimanda per un approfondimento della questione.

uso nel corso del Cinquecento per la confezione dei testi. Una pratica, cioè, che nasce dalla concezione della scrittura come 'riscrittura', come riuso di materiali altrui, che fa del plagio dai repertori umanistici la prassi sistematica per conferire ai testi quella patina erudita che, godibilmente offerta, li rende appetibili sul mercato librario. Quei «manuali segreti»⁸ mai assenti dagli scrittori dei «polimati» di metà e tardo Cinquecento (come gli utilizzatissimi *Officina* di Ravisius Textor e *Polyanthea* di Domenico Nani Mirabelli, o anche gli *Adagia* erasmiani, o gli *Emblemata* di Alciato, o ancora gli *Hieroglyphica* del Valeriano, per non fare che pochi nomi), sono tutti presenti – come ha mostrato il prezioso rinvenimento dell'inventario dei libri del Tesauro⁹ – nella biblioteca tesauriana, insieme a una serie di altre epitomi erudite in cui sono raccolte curiosità geografiche, mitologiche, naturalistiche, attinte alle antiche enciclopedie. Gli strumenti dell'erudizione cinquecentesca, in cui il patrimonio classico, riorganizzato, classificato e indicizzato, è predisposto al pronto riuso, continuano insomma a occupare un posto di rilievo negli scaffali della biblioteca secentesca, concepita come «magazzino dello ingegno».¹⁰

Il trattato del Tesauro, che tra i contemporanei godette di una notevole fortuna,¹¹ ha poi conosciuto un destino di marginalità, durato almeno fino alla metà del Novecento, e a tutt'oggi è sprovvisto di un'edizione moderna integrale.¹²

Nel rinnovato interesse che la figura del letterato piemontese ha suscitato negli ultimi decenni – come testimonia la pubblicazione di saggi e di inediti¹³ –, e in attesa di un'edizione critica (lavoro che certo

⁸ Secondo la definizione datane da P. Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 25-77.

⁹ Si veda M. Maggi, *La biblioteca del Tesauro. L'inventario del 1675, con un saggio di identificazione e un inedito*, «Lettere italiane» LIII (2), 2001, pp. 193-246.

¹⁰ *Cannocchiale* cit., pp. 105-106.

¹¹ Dalla prima edizione del 1654 al 1702 il *Cannocchiale* venne ristampato almeno 14 volte: vedi P. Tuscano, *Appunti sulle prime stampe del «Cannocchiale Aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Giornale storico della letteratura italiana» CLIV (488), 1977, pp. 562-572 (563).

¹² Ampie porzioni del testo furono pubblicate in *Trattatisti e narratori italiani del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

¹³ Per un quadro della critica novecentesca, accompagnato dalla messa a fuoco delle questioni problematiche che l'interpretazione dell'opera pone, cfr. P. Frare, *Preliminari ad una*

si presenta assai arduo, soprattutto se si pensa al commento di cui l'edizione auspicabilmente dovrebbe essere provvista), è pregevole l'iniziativa di offrire in anastatica il *Cannocchiale aristotelico*.¹⁴

Per la particolare natura testuale del *Cannocchiale*, libro in fieri, dalla struttura 'aperta' e continuamente riscritto dall'autore nell'arco della sua lunga vicenda biografica,¹⁵ si riproduce non la *princeps*, apparsa a Torino nel 1654 (presso Giovanni Sinibaldo), ma un esemplare dell'edizione del 1670 (conservato nella Biblioteca civica di Fossano), pubblicata ugualmente a Torino per i tipi di Bartolomeo Zavatta: edizione che rappresenta, con ogni probabilità, l'ultima volontà dell'autore,¹⁶ e che, rispetto alla prima, si presenta notevolmente ampliata e rimaneggiata.

L'edizione si correda di un ampio apparato introduttivo, composto di più saggi che da prospettive diverse indagano vari aspetti della poetica tesauriana.

Il primo saggio, di Maria Luisa Doglio (*Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura*, pp. 7-16), getta uno sguardo d'insieme sulla vasta produzione di Tesauro, che, ramificatasi in diversi generi – dalla produzione retorica e attinente alle immagini, a quella drammaturgica, storica, religiosa, apologetica, accademica –, è accomunata dalla costante sperimentazione delle possibilità espressive del linguaggio e dalla scelta di funzionalizzare la letteratura alla celebrazione della monarchia sabauda. L'interesse di Maria Luisa Doglio si concentra sulla profonda unità di letteratura e arti figurative, cui

lettura del «*Cannocchiale aristotelico*», «Testo» (17), 1989, pp. 32-64.

¹⁴ La precedente riproduzione in facsimile (sempre dell'ed. 1670), allestita in Germania ormai più di trent'anni fa (*Il Cannocchiale Aristotelico*, hrsg. und eingeleitet von August Buck, Berlin-Zürich, Gehlen-Bad Homburg, 1968), in Italia è di difficile reperibilità, come si può ricavare anche dal catalogo informatico SBN in cui essa non risulta affatto.

¹⁵ Per la genesi del *Cannocchiale aristotelico*, per le sue fasi redazionali, come anche per la cronologia della composizione e per la ricostruzione del retroterra culturale cfr. M. Zarnardi, *Sulla genesi del «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi» XXIII, 1982, pp. 3-61 e XXIV, 1983, pp. 3-50.

¹⁶ L'edizione del 1674, probabilmente, dipende dalla veneziana del 1663 e dalla romana dell'anno successivo: cfr. E. Raimondi, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, p. 106. Da tenere presente, però, che l'autorevolezza dell'edizione del 1670 e la sua scelta come testo base sono state messe in discussione da P. Tuscano, *Appunti sulle prime stampe cit.*, che indica nelle edizioni torinese del 1654 e veneziane del 1663 e del 1674 le edizioni di riferimento.

tende la riflessione tesauriana, e che si spinge ben al di là del *topos* dell'*ut pictura poësis*: opere come il *Cannocchiale* o come l'immensa raccolta delle *Inscriptiones* promuovono un'idea della lingua come rappresentazione, in cui la parola o l'immagine funzionano come centri propulsivi di una molteplicità di significati e di figure. Da questa particolare prospettiva la studiosa rileva il primitivo nucleo della teoria del Tesauro, fondata sull'equazione di impresa e metafora, nel giovanile trattato *Idea delle perfette imprese esaminata secondo gli principii di Aristotele* (dalla stessa Doglio ritrovato e pubblicato).¹⁷ Ed è proprio l'identificazione di perfetta impresa e metafora a costituire l'innovativo e originalissimo contributo apportato da Tesauro nella trattatistica sulle imprese, genere su cui converge l'interesse, assai vivo tra Cinque e Seicento, per il legame tra parola e immagine. Studiando i rapporti che legano il *Cannocchiale* al suo più diretto e remoto 'precedente', l'*Idea* appunto, la studiosa mette in luce il percorso seguito dal Tesauro in direzione della scoperta delle «possibilità di moltiplicazione della metafora», che «nel turbinio del procedimento analogico e paralogico» da essa scatenato si connota come fatto mentale che coinvolge l'intera sfera emotiva e il potenziale conoscitivo e creativo dell'immaginazione dell'uomo.

Segue il saggio di Marziano Guglielminetti, «*La natura, e non l'arte*»: per una lettura parziale del «*Cannocchiale aristotelico*» (pp. 17-29), che, come anticipato dal titolo stesso, propone una lettura del *Cannocchiale* a partire dalla celebre citazione dal *De oratore* ciceroniano. L'affermazione ciceroniana da cui Tesauro sembra prendere le distanze, ancorandosi al «Divino Aristotele» che offre all'autore «grandi speranze d'investigar la fonte di quest'ARTE», si legge nelle pagine introduttive dell'opera:

L'istesso Tullio, cui non era più difficile il parlare arguto, che l'aprir bocca: a presso a gran discorsi, finalmente conchiude, la Natura e non l'Arte, esser Maestra delle Argutezze. Et quantunque un bel fascio di acuti e ingegnosi detti ci metta avanti: non ha pertanto né mostrato, né conosciuto il suolo dove son nati: quasi l'Argutezza sia un Nilo, di cui si conoscono i rivi, e non la Fonte. Anzi, schernen-

¹⁷ Firenze, Olschki, 1975. Ma alla studiosa si deve il rinvenimento di diversi inediti tesauriani: per cui si vedano, in appendice all'apparato introduttivo dell'edizione di cui si tratta, le *Note bibliografiche*, curate da G. Menardi, a p. 148.

do coloro che si havean preso l'assunto d'investigar la traccia de' Ridicoli; altro non trovò di Ridicolo in quell'Arte; senon la follia di volerla ridurre ad Arte (p. 2).

Guglielminetti, quindi, provando a rovesciare le dichiarazioni programmatiche dell'autore, e attenuando l'opposizione Arte/Natura, svolge un'interessante analisi di passi ricavati dai primi tre capitoli dell'opera, che esemplificano, appunto, come la Natura e non l'Arte sia all'origine delle arguzie, o quantomeno come si possa «rinvenir nella Natura quel che già si sa essere nell'Arte». Il percorso di lettura che lo studioso ritaglia si presta altresì a mettere in luce la «pertinenza dell'opera non solo alle scienze del linguaggio, ma anche a quelle della storia e della società», mostrando gli inequivocabili legami del *Cannocchiale* con «i tempi e le scritture del pieno Seicento» (p. 29).

La retorica intesa come linguaggio universale, che oltrepassa i confini linguistico-letterari, costituisce, quindi, la cifra del trattato, come è sottolineato anche nel saggio di Adriano Pennacini, *Retorica moderna e retorica classica* (pp. 31-39). Il motivo della comunicazione non verbale attraversa tutta l'opera e si definisce nei termini di una teoria della 'comunicazione universale', recepita e attivata, ovviamente, solo dall'uomo ingegnoso: comunicano argutamente le «voci informi», i «cenni», gli oggetti, i colori, la natura.¹⁸

L'attenzione di Pennacini è rivolta a indagare le modalità con cui Tesauro recupera la tradizione classica: il *Cannocchiale* si colloca nella lunga durata del classicismo di 'antico regime', si pone all'interno di un sistema culturale ancora dominato dal principio dell'*imitatio*, e in cui l'*inventio* si offre allo scrittore come topica 'preesistente', elaborata e normatizzata dalla tradizione. Il principio d'autorità non è mai rinnegato, la «topica aristotelica (le *circumstantiae*), con qualche aggiunta, è proposta dall'Autore come lo strumento per la ricerca del materiale e dei mezzi per la produzione delle Argutezze» (p. 34). Ma,

¹⁸ Nella 'retorica della natura' notevole rilievo spetta al cielo, attraverso cui la «spiritosa Poetessa» invia i suoi messaggi, come si osserva nel paragrafo dedicato alle *Argutezze della Natura*: «Ma se principalmente parliamo hora qua delle *Argutezze simboliche*, dove più campeggia il fior dell'intelletto: quelle notturne *Imagini di fuoco* che talora in Cielo risplendono e spaventano; chiamate da Meteoristi *Comete Crinite, Barbate, e Codate: Capre, Travi, Scudi, Faci, e Saette*: che sono, senon Metafore naturali, Concetti figurati, Simboli arguti, ingegnose Imprese e Emblemi di sdegnata o di benigna Natura?» (p. 73).

come sottolinea Pennacini, pur nella continuità con un passato che si pone come modello, l'*imitatio* attivata dal *Cannocchiale* prende le forme di un'*aemulatio*, esito, del resto, ugualmente previsto e sancito dallo statuto classicistico. Come Tesauro avverte nelle pagine introduttive – con metafore naturali, prima acquorea e poi botanica¹⁹ –, riguardo all'Argutezza non si può certo affermare che tutto è stato già detto dagli Antichi.²⁰ Ciò che resta insuperato è il metodo con cui investigare i segreti dell'Argutezza: la macchina aristotelica continua a funzionare in tutta la sua forza normativa e precettistica.

Segue il saggio a quattro mani di Florence Vuilleumier e Pierre Laurens, *De la pratique à la théorie: le «Cannocchiale» lu comme un traité de l'inscription héroïque* (pp. 41-57). Il contributo è dedicato al Tesauro teorico e produttore di iscrizioni: da questa particolare prospettiva l'attenzione è rivolta, oltre che al *Cannocchiale*, alle *Inscriptiones*, prezioso volume la cui composizione ha accompagnato l'intera esistenza dello scrittore piemontese, riedito più volte (a partire dalla *princeps* torinese del 1666) con aggiunte e risistemazioni interne. La raccolta, come ben notano gli studiosi, offre «toute la gamme des variations possibles sur le thème inscriptionnel, tel un promptuaire, ou plutôt un musée-théâtre ou encore une immense galerie où sont exposées toutes les formes de l'éloge» (p. 41). Dopo aver messo in evidenza la funzione da una parte cortigiana, celebrativa dell'ideologia monarchica e dall'altra sperimentale delle *Inscriptiones*, il saggio procede con interessanti osservazioni sulla possibilità di leggere il *Cannocchiale* come trattato, non solo di retorica e di estetica, ma anche di stile epigrafico, sorta di manifesto teorico dell'epigrafia barocca. Segue un'analisi delle iscrizioni tesauriane condotta su quello splendido *in folio* che è l'edizione torinese del '70: le iscrizioni, che rappresentano l'applicazione concreta dei precetti teorici divulgati nel *Cannocchiale*, mostrano uno stile in cui l'estetica moderna si fonde con un gusto di ascendenza romana: l'arguzia non esclude del tutto la *gravitas* e ac-

¹⁹ Cfr. il precedente saggio di M. Guglielminetti, a p. 17.

²⁰ «Anzi di molti Antiqui si sono accinti all'impresa di scrivere delle Argutezze; ma in fatti, tutto il lor discorso si estese in mostrarci con esempi molti frutti ridicoli e faceti (piccola particella dell'Argutezza) ma della Radice, che è il *Sommo Genere*; né de' Rami Principali, che son le adequate partitioni delle sue Specie: non han discorso» (p. 2).

canto a iscrizioni improntate a una «retorica moderata» adatta alla magnificenza e solennità regali possono figurarne altre dove il gioco delle figure, la ricerca dello stile ardito possono spingersi fino al virtuosismo più ludico.

Florence Vuilleumier è autrice anche del successivo *Esquisse de Bibliographie de Tesauro en France* (pp. 59-61), in cui si forniscono indicazioni bibliografiche e documenti sulla fortuna di Tesauro in Francia a partire dal XVII secolo. Apprendiamo così che Bertrand Barrère (1755-1841), «l'un des trois ténors de la Révolution avec Danton et Robespierre, puis actif au sein du Comité de Salut Public [...] place Tesauro parmi les grands de la philosophie morale aux côtés de Socrate, Jésus-Christ, Zoroastre, Cicéron, Atticus, Montaigne et Rousseau» (p. 60).

L'edizione è corredata, oltre che di una *Bibliografia essenziale* della critica, preceduta da una *Bibliografia* delle opere di Emanuele Tesauro, curate da Giovanni Menardi, di preziosissimi *Indici delle fonti classiche de «Il cannocchiale aristotelico»* redatti da Dionigi Vottero, preceduti da un'utile *Nota per la consultazione* degli stessi. La *Nota*, infatti, mentre espone i criteri con cui sono stati redatti gli *Indici*, segnala anche le difficoltà poste dal testo: «errori o confusioni risalenti al Tesauro stesso», «lezioni e/o congetture oggi abbandonate», false attribuzioni correnti al tempo di Tesauro. Inoltre Vottero offre interessanti esempi sulle modalità di citazione dell'autore, che «talora cita il testo in originale, talora in traduzione (il greco in traduzione latina o in traslitterazione, quest'ultima non sempre felice [...]), talora lo parafrasa, talora soltanto vi allude con un richiamo più o meno esplicito». Tali *Indici* pertanto si pongono come ottimo punto di partenza per indagare il rapporto di Tesauro con le fonti, rapporto cui non sono estranei né un uso disinvolto dei testi, né il ricorso – come già osservato – a citazioni di seconda mano per il tramite di repertori retorici e della manualistica corrente.

Opportunamente l'edizione riproduce anche lo splendido frontespizio di cui si fregia l'edizione definitiva del *Cannocchiale*²¹ (collocato,

²¹ Come leggo nel bellissimo saggio di M.A. Rigoni, *Il Cannocchiale e l'idea*, «Comunità» (179), 1978, pp. 337-352, «l'illustrazione compare fin dalla prima edizione [...]. Ma infiniti

forse per conferirgli maggior rilievo, all'inizio del volume, prima dell'apparato introduttivo contenente i saggi or ora illustrati). Non è certo questa la sede per soffermarsi sull'immagine;²² qui vorrei solo ricordare come il frontespizio stesso sia un concentrato metaforico e allegorico, atto ad anticipare con l'accumulo simbolico di oggetti eterogenei il significato dell'opera. La combinazione di elementi della tradizione (come la Poesia, la Pittura, Aristotele, o i motti oraziani e virgiliani) con i nuovi prodotti e le nuove acquisizioni della scienza e della tecnica (cannocchiale, cono catottrico, macchie solari) crea già di per sé, nella dimensione ossimorica, insita per altro nel titolo stesso dell'opera, lo spazio della «meraviglia», requisito del procedimento metaforico.²³ E il gioco paradossale e arguto è anche moltiplicato dal fatto che in due casi le icone 'nuove' vengono ad alludere a suggestioni antiche, rinvianti non solo al recupero della retorica aristotelica (simboleggiata dal telescopio indirizzato da Aristotele) ma anche all'idea platonica della perfetta eloquenza e della perfetta impresa (la cui irraggiungibilità è simboleggiata dalle macchie solari e confermata dal motto oraziano «Egregio inspersos reprehendit corpore naevos»). Il cono catottrico, altresì, è introdotto nell'immagine non per esaltare le nuove conquiste della tecnica ma come allegoria della potenzialità del linguaggio ingegnoso: la prospettiva anamorfica viene a simboleggiare il gioco prospettico rappresentato dalla metafora, punto di convergenza della molteplicità dei significati.²⁴ La metafora al pari dello specchio conico nasce dall'artificio e dall'ingegno: e se la meraviglia provocata dall'anamorfose si lega a quegli elementi disordinati e senza senso che riflettendosi sulla superficie speculare si ricompongono e si appropriano di un significato, lo stupore e il diletto prodotto dalla metafora

tamente superiore, sotto l'aspetto sia tecnico che estetico, è l'illustrazione che accompagna l'edizione definitiva e ufficiale dell'opera [...]» (p. 337, n.1). Per le differenze, non sostanziali dal punto di vista iconologico, tra le due illustrazioni cfr. il resto della nota.

²² Per la descrizione e l'interpretazione del frontespizio rimando al saggio di Rigoni sopra citato, dalla cui lettura ricavo lo spunto anche per le successive osservazioni.

²³ Al riguardo cfr. le osservazioni di Y. Hersant, *Présentation a La Métaphore baroque* cit., p. 12 e p. 178 (*Glossaire*).

²⁴ Per una lettura del frontespizio anche come «emblema della corrispondenza fra anamorfose e metafora» cfr. L. Bolzoni, *Il volto segreto della scrittura. Immagini della ricezione tra Cinque e Seicento*, in *Il Segreto*, Atti del Convegno di Studi (Cagliari 1-4 aprile 1999), a cura di U. Floris e M. Virdis, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 335-356 (354).

consiste nell'artificio di attivare nella mente passaggi velocissimi di immagini diverse che sembrano congestionarsi in una percezione simultanea. Vale senz'altro la pena di citare il bellissimo passo tesauriano che si legge all'inizio di quel capitolo VII del *Cannocchiale* che costituisce il *Trattato della metafora*:²⁵

Che s'ella [la metafora] è tanto ammirabile; altrettanto *Gioviale* e dilettevole convien che sia: peroché dalla meraviglia nasce il diletto; come da' repentini cambiamenti delle scene; e da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti. Che se il diletto recatoci dalle Retoriche Figure; procede [...] da quella cupidità delle menti humane, d'imparar cose nuove senza fatica; e molte cose in piccol volume: certamente più dilettevole di tutte l'altre Ingegnose Figure sarà la Metafora; che portando a volo la nostra mente da un genere all'altro; ci fa travedere in una sola parola più di un obietto [...] Et questo è quel veloce e facile insegnamento da cui ci nasce il diletto: parendo alla mente di chi ode, vedere in un Vocabulo solo, un pien teatro di meraviglie (pp. 266-267).

I voli della mente prodotti dalla metafora provocano quel piacere che nasce dai repentini cambiamenti delle scene: la parola ingegnosa, con la sua capacità di evocare immagini multiple, diventa spettacolo, rappresentazione, metamorfosi in grado di offrire diletto.

Opportunamente Pennacini nel saggio su cui ci siamo già soffermati (si vedano le pp. 37-38) sottolinea, però, come anche questa sezione del *Cannocchiale*, fulcro dell'estetica barocca, affondi le proprie radici nella retorica classica, conservando la metafora tesauriana innanzitutto il valore classico di strumento conoscitivo che si serve della 'meraviglia'.

Vorrei solo osservare come il passo appena citato presenti gli stessi termini e concetti utilizzati, ad esempio, nell'intenso dibattito critico che trattatisti di poetica e retorica, filosofi e medici, avevano intrecciato nel secolo precedente intorno al riso e al genere novella. Dibattito critico che a sua volta, come è noto, era nato direttamente dalla fervidissima attività di studio, traduzione e commento suscitata a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento dall'opera aristotelica. In particolare il rinvio è al nesso tra *laetitia-admiratio-novitas*, su cui insistono molte delle pagine che i trattatisti dedicano alla questione del riso e della novella comica. Dal trattato *De ridiculis* del Maggi al *De re co-*

²⁵ Il trattato, assai lungo, occupa una parte considerevole del *Cannocchiale*, da p. 266 a p. 481.

mica ex Aristotelis doctrina del Riccoboni, dalla *Lezione sopra il comporre delle novelle* del Bonciani al *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* del Bargagli, per non fare che pochissimi nomi, torna con insistenza l'idea che il riso sia associato al piacere, che a sua volta nasce dalla meraviglia, la quale scaturisce dalle *res novae*.²⁶ Nella stessa immagine del riso che il Ripa offre nella sua *Iconologia* (dove non si può fare a meno di notare la sinestesia dei «prati» che «ridono», utilizzata quale esempio metaforico anche da Tesaurro²⁷), si esplicita il legame tra diletto-riso-meraviglia:

Giovane vago, vestito di varij colori, in mezzo d'un verde, & fiorito prato, in capo haverà una ghirlanda di rose, le quali comincino ad aprirsi. Il Riso è figliuolo dell'allegrezza, & è uno spargimento di spiriti sottili mossi nel diaframma per cagione della meraviglia, che prendono li sensi mezzani. Si dipinge il Riso giovane, perché all'età più giovanile, & più tenera, più facilmente si comporta il riso, il quale nasce in gran parte dall'allegrezza. I Prati, si suol dire che ridono, quando verdeggianno, & i fiori quando si aprono.²⁸

Nella riproposta tesauriana del nesso diletto-meraviglia-novità, forse lo scarto consiste nel sapiente effetto di raffinato gioco prospettico suscitato da quel riferimento ai «repentini cambiamenti delle scene», all'illusorio spazio del teatro, che con valore di rinvio metaforico viene a evocare nel modo più «pellegrino e mirabile» la concezione aristotelica del piacere provocato dalla novità, dalla mutazione, dal cambiamento (*Retorica*, I, 11). E ancora di matrice classica (con duplice ascendenza: platonica e aristotelica²⁹) è la prospettiva gnoseologica che traspare dalla pagina tesauriana, tesa a mostrare come il processo innescato dal piacere della meraviglia porti alla conoscenza.

²⁶ Per una analisi approfondita di questi argomenti rimando a N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996.

²⁷ «Perciocché se tu di, *Prata AMOENA SUNT*: altro non mi rappresenti che il *Verdeggiar de' Prati*. Ma se tu dirai, *Prata RIDENT*: tu mi farai (come dissi) veder la Terra essere un *Huomo animato*: il prato esser la *Faccia*: l'*Amenità* il *Riso lieto*. Talché in una paroletta transpaiono tutte queste Notioni di Generi differenti, *Terra, Prato, Amenità, Huomo, Anima, Riso, Letitia*. Et reciprocamente, con veloce tragitto osservo nella *faccia humana* le Notioni de' *prati*: e tutte le proportioni che passano fra queste e quelle, da me altra volta non osservate» (*Cannocchiale cit.*, p. 267).

²⁸ Cito da N. Ordine, *Teoria della novella cit.*, pp. 65-66, n. 29.

²⁹ Per le fonti platoniche e aristoteliche del legame tra la nascita della filosofia e la meraviglia cfr. *ibidem*, pp. 73-74.

Del resto i problemi legati al comico e al riso, in quanto elementi rilevanti della riflessione di natura retorica e poetica, non potevano non interessare il teorizzatore delle arguzie, che, infatti, offre come dodicesimo capitolo del *Cannocchiale* il breve *Trattato de' ridicoli*.³⁰ Nel «discorsetto» dedicato al «piacevole» e al «ridicolo» ritroviamo gli stessi concetti aristotelici dibattuti dai teorici cinquecenteschi, quali la *turpitudine sine dolore* o le nozioni (anche ciceroniane) di *urbanitas* e di *moderatio*. Qui la materia si articola secondo lo stesso schema in cui la trattazione è suddivisa sul piano macrotestuale. Le «deformità» da cui scaturisce il riso sono infatti esemplificate secondo le categorie della topica aristotelica (o *circumstantiae*), riunite sotto il nome di «Indice categorico» («Sostanza», «Quantità», «Qualità», «Relatione», «Attione», «Passione», «Sito», «Tempo», «Luogo», «Habito»³¹). In perfetta consonanza con l'interesse del Tesauro per l'eloquenza delle immagini, nell'esposizione degli «oggetti ridicoli» si dà rilievo non solo alle «attioni» e alle «cose vergognose», ma anche ai «segni» e ai «vestigii» – «tanto più ridicoli, quanto che ci entra nonsoché di Figurato». Il gusto comico degli accostamenti stridenti si riversa poi su un elenco assai vivace e colorito di «deformità comparative», fonti di «facetissime argutezze» che mettono in scena una piacevole casistica di sproporzioni e incongruenze.³²

Verso la conclusione, il trattatello fornisce un'esemplificazione delle diverse «maniere de' Ridicoli figurati», declinati secondo le otto tipologie in cui la metafora era stata distinta (metafora di «proportione», «attributione», «equivoco», «hipotiposi», «hiperbole», «laconismo», «oppositione», «decettione»).

³⁰ Il capitolo si legge da p. 583 a p. 595.

³¹ Cfr. *Cannocchiale* cit., pp. 107 ss.

³² «Materia più vicina, e più vivace: peroché per sé sola ti presenta una Tema da fabricarvi facetissime Argutezze. Questa dunque consiste nella *Sproportion di due Oggetti complicati*. Come per forma di esempio; se il NOME non quadra alla Persona: come quella Dama di Martiale, ch'essendo nera come inchiostro; si chiamava Neve. Et quel *Nano* del Satirico, che non era alto un palmo e quattro dita, e nominavasi *Atlante*» (p. 587). L'esemplificazione continua in riferimento alla «parte» che «non corrisponde al tutto», al «suono sproportionato», al «gusto» che «non si confà», al «valor» che «non corrisponde alle minaccie», al «saper» che «non risponde alla professione», al «relativo» che «non corrisponde all'altro», alla «dignità» che «non conviene», all'«arte» che «non si adatta alla persona», all'«effetto» che «non corrisponde a' grandi preparamenti», alle «attioni» quando «sono spropositate», agli «ornamenti» se «non convengono all'Età», agli «strumenti» che «sconvengono all'Opera», o che «son male adoperati» (cfr. pp. 587-588).

L'uso estensivo della tecnica e del metodo, non solo rende possibile l'investigazione esaustiva di tutti i segreti dell'«argutezza», ma attraverso la continua attivazione della griglia crea una fitta rete di relazioni interne al testo, in cui le diverse parti riconducono al tutto: ed è evidente come nell'edificio retorico del *Cannocchiale* l'elemento centrale, unificante e, per così dire, generativo, nel cui nome tutto può essere predicato, sia costituito dalla metafora, che ha la facoltà di penetrare e investigare le «più astruse nozioni per accoppiarle», vestendo le «parole medesime di Concetti».



Patrizia Landi

«Libro di sogni poetici, d'invenzioni
e di capricci malinconici».

Sulle immagini nelle *Operette morali*¹

Nel *Dialogo di Tristano e di un amico*, non a caso posto a conclusione di tutte le ventiquattro *Operette morali*, Tristano, alter ego del poeta, alla domanda di che cosa si debba fare di questo libro, con tono chiaramente ironico risponde:

Bruciarlo è il meglio. Non lo volendo bruciare, serbarlo come un libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici, ovvero come un'espressione dell'infelicità dell'autore: perché in confidenza, mio caro amico, io credo felice voi e felici tutti gli altri; ma io quanto a me, con licenza vostra e del secolo, sono infelicissimo; e tale mi credo; e tutti i giornali de' due mondi non mi persuaderanno il contrario.²

Ora, tutto si può credere tranne che Leopardi ritenesse le sue *Operette morali* un semplice libro di sogni o di capricci, per lo più rivolti a illustrare – e forse giustificare – la propria infelicità. In realtà, l'impor-

¹ L'occasione di questo saggio è stata la presentazione del libriccino *Tre Operette morali di Giacomo Leopardi illustrate da Maurizio Bonora*, Torino 2001 (le operette in questione sono: *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, *Il Copernico*, *Dialogo della Moda e della Morte*). Ringrazio qui l'amico Erik Balzaretto, organizzatore sia della mostra dei disegni di Bonora svoltasi a Ferrara presso il Museo dell'Illustrazione sia della presentazione del suddetto volume tenutasi sempre a Ferrara presso la Biblioteca Ariostea.

² Questa e tutte le successive citazioni dalle *Operette* leopardiane sono tratte da: G. Leopardi, *Operette morali*, Edizione critica a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979.

tanza di tale volume è dallo stesso Leopardi più volte affermata: «frutto della vita finora passata» e più care dei suoi stessi occhi,³ le *Operette* sono un libro «metafisico» fortemente meditato e strutturato in cui l'elemento creativo-inventivo e quello più propriamente ideologico-filosofico sono fusi con magistrale perizia artistica.

Tutt'al più la parola 'sogno' e, soprattutto, la parola 'capriccio' possono richiamare alla memoria ben altri tipi di composizioni. Penso ai *Capricci* di Goya e a quelli di Paganini. Mi sembra, cioè, che l'originalità e l'estrosità (soprattutto a livello di immagini e situazioni impiegate) delle *Operette* possano ricordare appunto tali generi di opere, opere in cui è più facile svincolarsi dagli schemi accademici in vigore: per Goya 'capriccio' significò senz'altro una maggiore libertà tematica rispetto alla ritrattistica di corte, per Paganini la possibilità di non osservare la classica forma-sonata tripartita. Non che il lavoro di Leopardi abbia dei precisi punti di contatto con quello di Goya o di Paganini, ma certo anche le *Operette* sembrano più legate all'improvvisazione e a una certa antinconvenzionalità. E, comunque sia, risultano ben lontane da un genere letterario precostituito e approvato dalla tradizione culturale, una lontananza che ha appunto consentito al suo autore una maggiore – o, meglio, nuova – libertà di modi e stilemi di scrittura,⁴ e che ha consentito pure di utilizzare, o ri-utilizzare in modo singolare e innovativo, figure prese dalla tradizione favoloso-mitologica della classicità pagana (greca e latina, se non addirittura ebraica e caldaica) o, persino, personaggi storici che risultano rivisitati e reinterpretati a seconda delle necessità del testo. Di fatto, il genere di appartenenza delle *Operette*, cioè quello dei dialoghi alla maniera di Luciano e della cosiddetta prosa morale d'invenzione, appare, sin da subito, anacronistico e a statuto debole rispetto alla tradizione letteraria

³ Così si legge in una lettera all'editore Antonio Fortunato Stella del 12 marzo 1826. Cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, lettera 861.

⁴ Sullo stile e sulla lingua delle *Operette* cfr.: E. Bigi, *Tono e tecnica delle «Operette morali»*, in *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 111-142; G. Berardi, *Ragione e stile in Leopardi*, «Belfagor» XVIII, 1963, pp. 425-440, 512-533 e 666-678; R. Tesi, *Pluralità di stili e sintassi del periodo nelle «Operette morali» di G. Leopardi*, «Lingua nostra» L, 1989, pp. 33-56 e LI, 1990, pp. 9-13; M. Vitale, *La lingua della prosa di G. Leopardi: le «Operette morali»*, Firenze, La Nuova Italia, 1992; M. Manotta, *In cammino verso le «Operette morali»*, in *Leopardi. La retorica e lo stile*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1998, pp. 255-308.

italiana: non molti, infatti, sono gli autori che si sono dedicati a tale genere di composizione (Leon Battista Alberti con i suoi *Intercentales*, Giovanni Pontano, Niccolò Franco e, soprattutto, Giovan Battista Gelli con i loro *Dialoghi*, Angelo Firenzuola con *L'asino d'oro* e la *Prima veste dei discorsi degli animali*, Francesco Fulvio Frugoni con il *Cane di Diogene*) e non molti tra questi possono essere annoverati tra i probabili modelli ispiratori di Leopardi (sicuramente Gelli e Firenzuola nonché Frugoni, oltre all'illuminista Fontenelle, e forse pure Cervantes, Torquato Tasso, Daniello Bartoli e Voltaire).

È evidente, comunque, che Leopardi ha coscientemente e volutamente deciso di utilizzare un genere letterario inattuale – o addirittura dimenticato – per esprimere la sua riflessione più profonda e più compiuta (almeno a livello letterario: lo *Zibaldone*, d'altra parte, è un diario e nasce non come testo letterario ma chiaramente come scrittura privata, non necessariamente bisognosa di un'organicità contenutistica e di una struttura formale di fondo) intorno all'uomo e ai grandi temi della felicità-infelicità, della vita-morte, della natura e della relativa teoria del piacere (l'aggettivo 'morale' del resto fa riferimento all'interesse predominante di Leopardi per la filosofia etica di matrice ellenistica e poi sensistico-materialista). Una scelta che risulta ancora più significativa e più dirompente se si considera la discrepanza tra la labilità del genere letterario adoperato e l'intensità del pensiero espresso, e tra la scarsissima esemplificazione di questo particolare genere e la raffinatezza, l'eleganza e la varietà dell'opera composta, che risulta davvero un *unicum* nella nostra tradizione letteraria sia a livello tematico-ideologico sia a livello linguistico-stilistico. Pochi gli antecedenti, come si è visto, ma pochi, pochissimi gli autori novecenteschi che si sono cimentati in qualcosa di simile e che hanno tratto la loro ispirazione proprio dalle *Operette*, un'opera, del resto, davvero difficilmente riproducibile e imitabile sia per quanto concerne la creazione fantastica e filosofica sia per quanto concerne gli aspetti più propriamente formali: forse solo Cesare Pavese con *I Dialoghi di Leucò* e Italo Calvino con *Palomar*, forse Aldo Palazzeschi con *Controdolore* e Alberto Savinio con i *Dialoghi*, e non molti altri.⁵

⁵ Riguardo al genere letterario utilizzato da Leopardi cfr.: L. Cellerino, *Prosa d'invenzione morale*, in *Letteratura italiana*. III, *Le forme del testo* II. *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984,

Scendendo più nel particolare e passando a una vera e propria analisi del mondo delle 'invenzioni' create da Leopardi, va subito sottolineata la particolare struttura dell'opera che sembra chiaramente suddivisa dall'autore secondo uno schema tripartito e, allo stesso tempo, circolare.⁶ La prima operetta, *Storia del genere umano*, serve chiaramente d'ouverture, così come il già citato *Dialogo di Tristano e di un amico* funge perfettamente da conclusione: la prima, una vera e propria prosa d'invenzione, si apre, come afferma il titolo, sulla descrizione dell'avvento dell'uomo sulla terra e del progressivo ma inevitabile suo destino di dolore e sofferenza; l'ultimo, per contrasto un vero e proprio dialogo a due, si chiude sulla dichiarazione, del tutto ironica e quasi irriverente nei confronti delle moderne filosofie spiritualiste e di stampo idealista, della felicità di tutto il genere umano e dell'incapacità del 'solo' Leopardi a godere sino in fondo dei piaceri concessi all'uomo dalla 'benevola' natura (insomma, un condensato, se pure 'a rovescio', di tutta la teoria del piacere e del cosiddetto pessimismo cosmico). Dopo la *Storia del genere umano* si apre la prima delle tre sezioni in cui è possibile suddividere l'intero volume: la sezione, che comprende otto operette (sette dialoghi e una prosa d'invenzione), si conclude con *La scommessa di Prometeo*. Questa prima parte è tutta

pp. 1011-1039. Invece sugli epigoni leopardiani cfr.: «*Quel libro senza uguali*». Le «*Operette morali*» e il *Novecento italiano* a cura di N. Bellucci, A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000 (soprattutto il saggio introduttivo: N. Bellucci, *Le «Operette morali»: un libro per il ventesimo secolo*, pp. 13-25).

⁶ La mia tripartizione delle *Operette* differisce totalmente da quella effettuata da Giovanni Gentile in un saggio del 1916 (e più volte ripubblicato. Qui si fa riferimento a G. Gentile, *Manzoni e Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1960). Gentile rintracciava nella *Storia del genere umano* e nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro* rispettivamente il proemio e l'epilogo delle *Operette*, poi suddivise in tre parti, ciascuna di sei componimenti: la prima dal *Dialogo d'Ercole e di Atlante* al *Dialogo di Malambruno e di Farfarello*, la seconda dal *Dialogo della Natura e di un'Anima* al *Dialogo della Natura e di un Islandese*, la terza dal *Parini, ovvero della gloria al Cantico del gallo silvestre*. In questo modo, però, Gentile eliminava dalla tripartizione le ultime quattro operette, cioè quelle composte tra il 1827 e il 1832, che fanno parte integrante del volume e che non possono non essere considerate in un'analisi complessiva dell'opera (un'opera per altro così voluta e strutturata dallo stesso Leopardi per l'edizione Starita di Napoli). Inoltre, come nota pure Luigi Blasucci, tale tripartizione, fin troppo simmetrica, consentiva a Gentile di accentuare eccessivamente «quei rari e cauti motivi di consolazione affioranti qua e là nelle *Operette*, forzati dal critico in una direzione di spiritualismo vitalistico assai lontana dalle intenzioni e dall'animo del Leopardi». Cfr. L. Blasucci, *La posizione ideologica delle «Operette morali»*, in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 165-166.

animata da personaggi per lo più legati al mondo del fantastico e del mitologico (Ercole e Atlante, Folletto e Gnomo, Malambruno e Farfarello, Prometeo e Momo) o da personaggi che sono la personificazione di entità più o meno astratte (Moda e Morte, Natura e Anima, Terra e Luna), tutti rappresentati con un tono più che scherzoso e decisamente ironico. La Morte, per esempio, senza alcuna pietà e con forte realismo anche espressivo si autodescrive semicieca e sorda:

MORTE. Dovresti sapere che ho mala vista, e che non posso usare occhiali, perchè gl'Inglesi non ne fanno che mi valgano, e quando ne facessero, io non avrei dove me gl'incavalcassi [...]. In caso che tu non parli col tuo pensiero o con persona che tu abbi dentro alla strozza, alza più la voce e scolpisci meglio le parole, che se mi vai borbottando tra' denti con quella vocina da ragnatelo, io t'intenderò domani, perchè l'udito, se non sai, non mi serve meglio che la vista.

Comunque il tema centrale della discussione di questa prima parte è la terra con i suoi abitanti e l'immagine ricorrente è, senza alcun'ombra di dubbio, quella appunto della sfera terrestre, presentata però come uno dei tanti pianeti del sistema solare, un semplice globo o, per meglio dire, una palla con cui addirittura giocare, in sostanza uno strano posto (più o meno rotondo e più o meno pesante) abitato da strani individui che i personaggi che danno vita ai vari dialoghi ritengono esseri diversi, a loro decisamente estranei e ben lontani dalla loro 'civiltà':

MOMO. Avresti tu pensato quando rubavi con tuo grandissimo pericolo il fuoco dal cielo per comunicarlo agli uomini, che questi se ne prevarrebbero, quali per cuocerli l'un l'altro nelle pignatte, quali per abbruciarsi spontaneamente?

PROMETEO. No per certo. Ma considera, caro Momo, che quelli che fino a ora abbiamo veduto, sono barbari: e dai barbari non si dee far giudizio della natura degli uomini; ma bene dagl'inciviliti [...].

MOMO. Io per me non veggo se gli uomini sono il più perfetto genere dell'universo, come faccia di bisogno che sieno inciviliti perchè non si abbrucino da se stessi, e non mangino i figliuoli propri: quando che gli altri animali sono tutti barbari, e ciò non ostante, nessuno si abbrucia a bello studio [...]; rarissimi si mangiano alcun loro simile; e molto più raro si cibano dei loro figliuoli [...]. Ora, per condursi al presente stato di civiltà non ancora perfetta, quanto tempo hanno dovuto penare questi tali popoli? Tanti anni quanti si possono numerare dall'origine dell'uomo insino ai tempi prossimi [...]. Dico io dunque: se l'uomo barbaro

mostra di essere inferiore per molti capi a qualunque altro animale; se la civiltà, che è l'opposto della barbarie, non è posseduta nè anche oggi se non da una piccola parte del genere umano; se oltre di ciò, questa parte non è potuta altrimenti pervenire al presente stato civile, se non dopo una quantità innumerabile di secoli, e per beneficio massimamente del caso, piuttosto che di alcun'altra cagione; all'ultimo, se il detto stato civile non è per anche perfetto; considera un poco se forse la tua sentenza circa il genere umano fosse più vera acconciandola in questa forma: cioè dicendo che esso è veramente sommo tra i generi, come tu pensi; ma sommo nell'imperfezione, piuttosto che nella perfezione; quantunque gli uomini nel parlare e nel giudicare, scambino continuamente l'una coll'altra; argomentando da certi cotali presupposti che si hanno fatto essi, e tengonli per verità palpabili. [*La scommessa di Prometeo*]

Detto questo vediamo come si sviluppa il tema e la descrizione della terra e partiamo proprio dalla *Storia del genere umano*. L'avvio ha un chiaro tono fiabesco del tipo «C'era una volta» con finale lieto al seguito, ma dopo poche righe il quadro si ridimensiona e la terra non appare gran cosa:

Narrasi che tutti gli uomini che da principio popolarono la terra, fossero creati per ogni dove a un medesimo tempo, e tutti bambini, e fossero nutriti dalle api, dalle capre e dalle colombe nel modo che i poeti favoleggiarono dell'educazione di Giove. E che la terra fosse molto più piccola che ora non è, quasi tutti i paesi piani, il cielo senza stelle, non fosse creato il mare, e apparisse nel mondo molto minore varietà e magnificenza che oggi non vi si scuopre.

È poi sufficiente passare al dialogo immediatamente successivo, quello tra Ercole e Atlante, perché l'immagine della terra ci appaia ancora più rimpicciolita a minime proporzioni e addirittura ridicolizzata; anzi, la terra (almeno quella del presente) appare non solo lontana e poco attraente, ridotta a meno di una palla (proprio una palla con cui giocare a calcio), ma pure – cosa questa ancor più grave e preoccupante – priva di vita e di attività, soprattutto se paragonata con quella del bel mondo antico:

ATLANTE. [...] il mondo è fatto così leggero, che questo mantello che porto per custodirmi dalla neve, mi pesa più; e se non fosse che la volontà di Giove mi sforza di stare qui fermo, e tenere questa pallottola sulla schiena, io me la porrei sotto l'ascella o in tasca, o me l'attaccherei ciondolone a un pelo della barba, e me ne andrei per le mie faccende.

ERCOLE. Come può stare che sia tanto alleggerita? Mi accorgo bene che ha mutata figura, e che è diventata a uso delle pagnotte, e non è più tonda [...]: ma con tutto questo non trovo come abbia a pesare meno di prima.

ATLANTE. Della causa non so. Ma della leggerezza ch'io dico te ne puoi certificare adesso adesso [...].

ERCOLE. In fe d'Ercole, se io non avessi provato, io non poteva mai credere [...]. L'altra volta che io la portai, mi batteva forte sul dosso, come fa il cuore degli animali; e metteva un certo rombo continuo, che pareva un vespaio. Ma ora quanto al battere, si rassomiglia a un orologio che abbia rotta la molla; e quanto al ronzare, io non vi odo un zitto.

Per non dire che i due sopracitati eroi decidono alla fine di mettersi a giocare a palla proprio con la terra rischiando addirittura di farla 'ammaccare' e 'crepare' a causa della scarsa pesantezza e consistenza. Comunque sia, allo stato presente, la terra è così mal ridotta che l'unica giustificazione accettabile (ovviamente ironica, se non addirittura sarcastica) del suo stato di immobilità è offerta da un'affermazione di Orazio, ammesso, come ricorda lo stesso Ercole, quale poeta di corte da Augusto e poi deificato da Giove «per considerazioni che si dovettero avere alla potenza dei Romani»:

Questo poeta va canticchiando certe sue canzonette, e fra l'altre una dove dice che l'uomo giusto non si muove se ben cade il mondo. Crederò che oggi tutti gli uomini sieno giusti, perchè il mondo è caduto, e niuno s'è mosso.

Passando poi al *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* la situazione non cambia di molto; anzi, se è possibile, si aggrava ulteriormente perché non solo la terra sembra priva di vita, ma lo è in parte davvero: gli uomini sono tutti morti

[...] parte guerreggiando tra loro, parte navigando, parte mangiandosi l'un l'altro, parte ammazzandosi non pochi di propria mano, parte infracidando nell'ozio, parte stillandosi il cervello sui libri, parte gozzovigliando, e disordinando in mille cose; in fine studiando tutte le vie di far contro la propria natura e di capitar male.

Ma la morte degli uomini non è poi cosa così grave e inquietante: i giorni continuano a susseguirsi uno dopo l'altro, gli animali e le piante continuano a crescere e ad abitare la terra, la quale «non sente che le manchi nulla» tanto che i fiumi «non sono stanchi di correre, e il ma-

re, ancorchè non abbia più da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si rasciughi» e persino «le stelle e i pianeti non mancano di nascere e di tramontare, e non hanno preso gramaglie» e pure il sole «non s'ha intonacato il viso di ruggine». Insomma la vita della terra, piccola e misera sfera, o per usare un'espressione del Leopardi dello *Zibaldone*, semplice «neo» e «bruscolo» rispetto all'immensità dell'universo,⁷ non risulta affatto turbata dall'assenza dei suoi abitanti almeno in apparenza più importanti; o, per meglio dire, la vita della terra (e non solo: con essa anche quella della luna e di tutti gli altri astri e pianeti) non può essere turbata da tale privazione dal momento che tutto quanto è regolato dall'infelicità e dal male:

TERRA. Di quali hai maggior copia, di beni o di mali?

LUNA. Di mali senza comparazione.

TERRA. E generalmente gli abitatori tuoi sono felici o infelici?

LUNA. Tanto infelici, che io non mi scambierei col più fortunato di loro.

TERRA. Il medesimo è qui. Di modo che io mi maraviglio come essendomi sì diversa nelle altre cose, in questa mi sei conforme.

LUNA. Anche nella figura, e nell'aggirarmi, e nell'essere illustrata dal sole io ti sono conforme; e non è maggior meraviglia quella che questa: perchè il male è cosa comune a tutti i pianeti dell'universo, o almeno di questo mondo solare, come la rotondità e le altre condizioni che ho detto, nè più nè meno. E se tu potessi levare tanto alta la voce, che fossi udita da Urano o da Saturno, o da qualunque altro pianeta del nostro mondo; e gl'interrogassi se in loro abbia luogo l'infelicità, e se i beni prevagliano o cedano ai mali; ciascuno ti risponderebbe come ho fatto io. Dico questo per aver dimandato delle medesime cose Venere e Mercurio, ai quali pianeti di quando in quando io mi trovo più vicina di te; come anche ne ho chiesto ad alcune comete che mi sono passate dappresso: e tutti mi hanno risposto come ho detto. E penso che il sole medesimo, e ciascuna stella risponderebbero altrettanto. [*Dialogo della Terra e della Luna*]

Questa prima sezione, tutta percorsa dalla raffigurazione della terra e segnata dal tema della mancata felicità dei suoi abitanti è separata dalla seconda dal *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* che funge in maniera assolutamente congruente da cerniera e da raccordo, assommando in sé aspetti sia della prima sia della seconda parte delle *Ope-*

⁷ In G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, II, Milano, Garzanti, 1991, pp. 2296-2297 [4174].

rette. Nella seconda sezione (composta di sei operette), infatti, l'attenzione si sposta decisamente dal generale al particolare: non è più tanto la terra nel suo aspetto di pianeta che interessa a Leopardi quanto la terra come luogo effettivamente abitato e vissuto dal genere umano. Non più pertanto la terra come semplice globo, lontano e quasi mondo a sé stante rispetto a quello dei personaggi parlanti e dialoganti tra loro, quanto vero, movimentato e funesto luogo di dimora degli uomini: non più – si potrebbe dire – una prospettiva verticale, ma decisamente orizzontale. Non è quindi neppure un caso che i protagonisti dei quattro dialoghi e delle due prose d'invenzione non appartengano più quasi esclusivamente al mondo fantastico-mitologico, ma siano in molti casi tratti dalla storia, a seconda delle situazioni e delle necessità, passata o presente: anzi, per la precisione, nella stragande maggioranza dei dialoghi uno dei due personaggi è legato in qualche modo al mondo reale (Torquato Tasso, Federico Ruysch e persino l'Islandese non identificabile con un uomo particolare ma con tutta l'umanità in generale), mentre l'altro appartiene chiaramente ancora al mondo della fantasia e dell'invenzione (il Genio familiare, la Natura, che torna ma con una diversa e più inquietante raffigurazione rispetto al *Dialogo della Natura e di un'Anima*, le Mummie). Poi nell'ultimo dialogo della sezione (e anche qui non a caso) entrambi gli interlocutori sono personaggi presi dalla storia, Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez; e nelle due prose d'invenzione il primo è personaggio storico, Parini, l'altro immaginario, Filippo Ottonieri (se pure dietro di esso si nasconde chiaramente il poeta), in un gioco di alternanza che denota una sapienza strutturale e compositiva davvero mirabile. Inoltre pure la prospettiva della meditazione leopardiana si allarga: dalla semplice analisi e discussione sull'impossibilità per l'uomo di essere felice o di raggiungere almeno in parte la felicità, si passa anche all'esposizione della teoria del piacere, al rapporto tra infelicità e noia e tra vita e morte e al cosiddetto pessimismo cosmico. Il *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* introduce propriamente tutto ciò: i personaggi non sono identificabili con persone reali, ma certo potrebbero rappresentare, e di fatto rappresentano, tutti quanti si affidano da un lato alla logica della scienza, dall'altro ai modi del ragionamento filosofico (o forse, per usare le parole dello stesso Leopardi, a quanti guardano «alla grossa»

e a quanti guardano «pel sottile»). Per di più il tema della discussione riguarda senza alcun dubbio la felicità (o meglio l'infelicità) dell'uomo, ma non solo. La questione – per altro spinosa – che viene affrontata è, in verità, quella del rapporto tra vita e morte e della sensatezza o meno del desiderio di prolungare l'esistenza sino al conseguimento dell'immortalità. Con stringente, e insieme drammatica, lucidità il Metafisico asserisce, di fronte alle rimostranze però meno convincenti del Fisico, che non ha alcun senso prolungare la vita dell'uomo visto che essa è caratterizzata e segnata non solo dall'infelicità ma pure dalla noia, che è più difficilmente sopportabile dell'infelicità medesima a causa della sua 'vacuità', cioè della sua totale assenza di ogni tipo di sensazione:

METAFISICO. [...] non solo io non mi curo dell'immortalità, e sono contento di lasciarla a' pesci; ai quali la dona il Leeuwenhoek, purchè non siano mangiati dagli uomini o dalle balene; ma, in cambio di ritardare o interrompere la vegetazione del nostro corpo per allungare la vita, come propone il Maupertuis, io vorrei che la potessimo accelerare in modo, che la vita si riducesse alla misura di quella di alcuni insetti, chiamati efimeri, dei quali si dice che i più vecchi non passano l'età di un giorno, e contuttociò muoiono bisavoli e trisavoli. Nel qual caso, io stimo che non ci rimarrebbe luogo alla noia [...]. Ma se tu vuoi, prolungando la vita, giovare agli uomini veramente; trova un'arte per la quale sieno moltiplicate di numero e di gagliardia le sensazioni e le azioni loro [...]. E ciò senza andare in cerca dell'impossibile, o usar violenza alla natura, anzi secondandola. Non pare a te che gli antichi vivessero più di noi, dato ancora che, per li pericoli gravi e continui che solevano correre, morissero comunemente più presto? E farai grandissimo beneficio agli uomini: la cui vita fu sempre, non dirò felice, ma tanto meno infelice, quanto più fortemente agitata, e in maggior parte occupata, senza dolore nè disagio. Ma piena d'ozio e di tedio, che è quanto dire vacua, dà luogo a creder vera quella sentenza di Pirrone, che dalla vita alla morte non è divario. Il che se io credessi, ti giuro che la morte mi spaventerebbe non poco. Ma in fine, la vita debb'esser viva, cioè vera vita; o la morte la supera incomparabilmente di pregio.

Il discorso del Metafisico, che porta a estreme conseguenze tutto il discutere della prima sezione, introduce appunto il tema della noia che, affrontato nell'operetta di apertura della seconda parte, il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, con perfetta circolarità, viene poi ripreso anche nel *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, posto a conclusione proprio di questa stessa seconda parte:

la navigazione che avrebbe portato alla scoperta del Nuovo Mondo, pur con tutte le difficoltà e le incertezze del caso, è comunque «profittevolissima» proprio perché per un po' di tempo «tiene liberi dalla noia», rende «cara la vita» e «pregevoli molte cose che altrimenti non sarebbero mai state prese in considerazione. A sua volta, pure l'atmosfera solitaria e silenziosa, ma allo stesso tempo confidenziale e familiare, di questo dialogo è assai vicina all'atmosfera che si respira durante la conversazione tra Tasso e il genio familiare: entrambi i dialoghi sembrano svolgersi e avvenire in un momento di assoluto equilibrio tra la notte e il giorno, tra la veglia e il sonno, tra realtà e sogno. Allo stesso modo, cioè con un esemplare sviluppo architettonico, il 'trattato' del Parini sulla vanità della gloria è separato dai motti speculativi di Filippo Ottonieri dal *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie* in cui si dibatte la questione, di primaria importanza all'interno della meditazione del nostro autore, relativa all'eventuale sensazione di piacere o di dolore provata in punto di morte. Come si può vedere, la seconda sezione, assai più profondamente ideologica e filosofica rispetto alla prima – oltre che assai più complessa da un punto di vista strutturale –, risulta molto meno ricca quanto a invenzioni fantastiche. L'unica straordinaria creazione in tal senso è quella offerta dal *Dialogo della Natura e di un Islandese*; e anche questo nient'affatto per caso (tra l'altro il dialogo è collocato dall'autore sostanzialmente al centro dell'intero libro: è infatti la dodicesima operetta sulle venticinque totali). L'operetta in questione, infatti, affronta e condensa in sé tutto il pensiero leopardiano; anzi, in un certo senso il botta e risposta tra la Natura e l'Islandese scaturisce dalla completa maturazione della riflessione intorno alla miseria dell'uomo, che è destinato a una vita di dolori e sofferenze non tanto e non solo a causa della crudeltà di una Natura matrigna, quanto per la totale indifferenza con cui la Natura stessa lo ha generato e abbandonato sulla terra. L'invenzione creativa leopardiana raggiunge qui, ritengo, una delle sue espressioni più alte e originali. E ripeto, non a caso. La forza della meditazione affrontata richiedeva un'immagine altrettanto forte e icasticamente indimenticabile. E indimenticabile è appunto l'attacco dell'operetta, tutto in bilico tra narrazione fiabesca e reseconto di viaggio, e soprattutto la descrizione dell'incontro tra l'Islandese e la Natura:

Un Islandese, che era corso per la maggior parte del mondo, e soggiornato in diversissime terre; andando una volta per l'interiore dell'Affrica, e passando sotto la linea equinoziale in un luogo non mai prima penetrato da uomo alcuno, ebbe un caso simile a quello che intervenne a Vasco di Gama nel passare il Capo di Buona Speranza; quando il medesimo Capo, guardiano dei mari australi, gli si fece incontro, sotto forma di gigante, per distorlo dal tentare quelle nuove acque. Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; il volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente [...].

E altrettanto fuori dall'ordinario, con un andamento epico e allo stesso tempo tragico, risulta il racconto che l'Islandese fa, dietro la sollecitazione delle domande poste dalla stessa Natura, intorno ai motivi che lo hanno condotto lì, in un posto ignoto e sperduto, lontano dagli altri uomini e da qualunque tipo di civiltà, nel tentativo estremo (e chiaramente inconcludente) di trovare in fine un po' di ristoro dalla disumanità propria della Natura:

ISLANDESE. [...] Quasi tutto il mondo ho cercato, e fatta esperienza di quasi tutti i paesi; sempre osservando il mio proposito, di non dar molestia alle altre creature, se non il meno che io potessi, e di procurare la sola tranquillità della vita. Ma io sono stato arso dal caldo fra i tropici, rapreso dal freddo verso i poli, afflitto nei climi temperati dall'incostanza dell'aria, infestato dalle commozioni degli elementi in ogni dove. Più luoghi ho veduto, nei quali non passa un dì senza temporale [...]. In altri luoghi la serenità ordinaria del cielo è compensata dalla frequenza dei terremoti, dalla moltitudine e dalla furia dei vulcani, dal ribollimento sotterraneo di tutto il paese. Venti e turbini smoderati regnano nelle parti e nelle stagioni tranquille dagli altri furori dell'aria. Tal volta io mi ho sentito crollare il tetto in sul capo pel gran carico della neve, tal altra, per l'abbondanza delle piogge la stessa terra, fendendosi, mi si è dileguata di sotto a piedi; alcune volte mi è bisognato fuggire a tutta lena dai fiumi, che m'inseguivano, come fossi colpevole verso loro di qualche ingiuria [...]. Dal sole e dall'aria, cose vitali, anzi necessarie alla nostra vita, è però da non potersi fuggire, siamo ingiuriati di continuo: da questa colla umidità, colla rigidità, e con altre disposizioni; da quello col calore, e colla stessa luce: tanto che l'uomo non può mai senza qualche maggiore o minore incomodità o danno, starsene esposto all'una o all'altro di loro. In fine, io non mi ricordo aver passato un giorno solo della vita senza qualche pena [...].

E ancor più stupefacente, ironica e drammatica insieme, appare la conclusione, una conclusione duplice (i leoni macilenti da un lato, dall'altro la tempesta di sabbia) che non lascia alcuna possibilità di equivoco sul suo significato: in qualunque modo possa essere capitato, il destino dell'Islandese, e quindi di tutta l'umanità, è quello di morire e di morire dopo una vita di dolore e sofferenza, continuamente tormentati dalla malvagia indifferenza della Natura. Un finale che fa risaltare ancora di più la vena narrativa di Leopardi, una vena ricca, 'immaginifica', fortemente espressiva e davvero paragonabile a quella dei tanto amati scrittori classici (io qui penso in modo particolare alle invenzioni omeriche o pseudo omeriche, ma pure alle infinite storie delle *Metamorfosi* di Ovidio e dell'*Asino d'oro* di Apuleio):

Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così rifiniti e maceri dall'inedia, che appena ebbero forza di mangiarsi quell'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che negano questo caso, e narrano che un fierissimo vento, levatosi mentre che l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa.

Nella terza e ultima sezione (ancora sei operette: di nuovo quattro dialoghi e due prose d'invenzione), separata dalla seconda dall'*Elogio degli uccelli*, Leopardi porta a estreme conseguenze la riflessione intorno ad alcune tematiche portanti del suo pensiero: la natura materialistica delle cose (*Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*), l'antispiritualismo di contro alle tendenze dell'epoca sua (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*), la nullità della terra e del genere umano (*Il Copernico*), le illusioni (*Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere*) e, soprattutto, il rapporto vita-morte – come si è visto –, uno dei motivi che percorrono l'opera in lungo e largo e qui magistralmente ripreso nel *Cantico del gallo silvestre* e nel *Dialogo di Plo-tino e di Porfirio* nel quale si aggiunge pure la discussione del tutto nuova sul suicidio visto come possibile rimedio alla noia dell'esistere (quest'ultimo un altro dei temi-cardine delle *Operette*). I personaggi che dialogano tra loro sono, come nell'ultima operetta della seconda

sezione, tutti legati al mondo della storia o della realtà (con l'unica eccezione della personificazione del Sole e delle Ore nel *Copernico*) e, in un certo senso, sono tutti personaggi a chiave: raffigurano, cioè, più che nelle *Operette* precedenti, la voce del poeta nelle sue più variegata e complesse modulazioni. Vi è una sola, stupenda, eccezione: il gallo silvestre dell'omonima operetta, grandiosa invenzione leopardiana. E anche qui non a caso. Ma andiamo con ordine. Il *Cantico del Gallo silvestre* apre la terza sezione: a dividerlo dalla seconda Leopardi pone l'*Elogio degli uccelli*, un vero e proprio fuori programma apparentemente leggero e arioso, ma assai efficace nel separare la gravità della riflessione della seconda sezione e la drammaticità del *Cantico*. È come se Leopardi avesse voluto far riprendere il fiato al suo lettore prima di immergerlo di nuovo e ancor più crudelmente nella meditazione sulla vanità della vita umana, tutta inutilmente rivolta al raggiungimento di un bene inattuabile, la felicità. L'*Elogio degli uccelli*, invece, ma solo a una lettura poco attenta e approfondita, sembra una sorta di svago in cui Leopardi si è divertito a descrivere i piaceri della vita degli uccelli, «le più liete creature del modo», unici esseri animati «meglio accomodati a godere e ad essere felici», a cui la natura ha concesso insieme la facoltà sia di cantare sia di volare

[...] in guisa che quelli che avevano a ricreare gli altri viventi colla voce, fossero per l'ordinario in luogo alto; donde ella si spandesse all'intorno per maggior spazio, e pervenisse a maggior numero di uditori.

Al poeta – come a tutti gli altri uomini – la natura, invece, non ha concesso neppure questo (ecco qui la vera, unica e insindacabile realtà delle cose):

A parer mio, la natura degli uccelli, se noi la consideriamo in certi modi, avanza di perfezione quella degli altri animali [...]. Ancora, essendo gli altri animali, come è scritto di sopra, inclinati naturalmente alla quiete, e gli uccelli al moto; e il moto essendo cosa più viva che la quiete, anzi consistendo la vita nel moto, e gli uccelli abbondando di movimento esteriore più che veruno altro animale; e oltre di ciò, la vista e l'udito, dove essi eccedono tutti gli altri, e che maggioreggiano tra le loro potenze [...] conchiudesi che l'uccello ha maggior copia di vita esteriore e interiore, che non hanno gli altri animali. Ora, se la vita è cosa più perfetta che il suo contrario, almeno nelle creature viventi; e se perciò la maggior copia di

vita è maggiore perfezione; anche per questo modo seguita che la natura degli uccelli sia più perfetta [...]. In fine, siccome Anacreonte desiderava potersi trasformare in ispecchio per essere mirato continuamente da quella che egli amava, o in gonnellino per coprirla, o in unguento per ungerla, o in acqua per lavarla, o in fascia, che ella se lo stringesse al seno, o in perla da portare al collo, o in calzare, che almeno ella lo premesse col piede; similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita.

È proprio dopo una simile dichiarazione e divagazione che Leopardi introduce l'imponente e, oserei dire, solenne creazione del gallo silvestre, l'invenzione, a mio parere, più spettacolare insieme a quella della Natura incontrata dall'Islandese. L'incipit dell'operetta richiama, come nel caso della *Storia del genere umano* e dello stesso *Dialogo della Natura e di un Islandese*, una fiaba, ma con una immediata virata contemporaneamente sia verso il tragico sia verso l'umoristico, non senza l'artificio retorico del manoscritto antico ritrovato e per l'occasione tradotto:

Affermano alcuni maestri e scrittori ebrei, che tra il cielo e la terra, o vogliamo dire mezzo nell'uno e mezzo nell'altra, vive un certo gallo salvatico; il quale sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo. Questo gallo gigante, oltre a varie particolarità che di lui si possono leggere negli autori predetti, ha uso di ragione; o certo, come un pappagallo, è stato ammaestrato, non so da chi, a profferir parole a guisa degli uomini: perocchè si è trovato in una cartapeccora antica, scritto in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, turgumica, rabbinica, cabalistica e talmudica, un cantico intitolato, *Scir detarnegòl bara letzafra*, cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*: il quale, non senza fatica grande, nè senza interrogare più d'un rabbino, cabalista, teologo, giuriconsulto e filosofo ebreo, sono venuto a capo d'intendere, e di ridurre in volgare come qui appresso si vede.

Non può essere certo un caso fortuito che Leopardi scelga una creatura, se pure favolosa e quasi mitica, comunque legata al mondo degli uccelli, per proferire tutta una serie di affermazioni che non lasciano alcuna via di fuga di fronte alla considerazione della miseria della vita umana sopportabile solo grazie al sonno, immagine e 'specie' di morte. Ogni mattina, infatti, il nostro gallo con il suo funesto e terrifico canto risveglia i mortali e li invita a tornare alla vita benché «a tutti il risvegliarsi è danno» e per quanto l'unico bene effettivo sia la morte. Ma non è ancora tempo di morire e, quindi, bisogna risvegliarsi

ogni mattina e ogni mattina tornare a soffrire, in un ciclo perenne come perenne è il ciclo creazione-distruzione che la natura ha imposto alle cose dell'universo, un universo che è scaturito dal nulla e che, in conclusione, è nulla (e che essendo nulla non può contenere nel suo statuto la preoccupazione per la felicità degli esseri umani):

Per ora non vi è concessa la morte: solo di tratto in tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella. Perocchè la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente [...]. Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena, e ristorarsi con un gusto e quasi una particella di morte.

Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono. Certo l'ultima causa dell'essere non è la felicità; perocchè niuna cosa è felice. Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro; ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro, e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte [...]. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile. Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire [...]. Ma siccome i mortali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno racquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benchè nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia. Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno nè fama alcuna; parimenti del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso, si dileguerà e perderassi.

Accanto al gallo silvestre, l'altra raffigurazione ricorrente della terza sezione è nuovamente la terra rappresentata ancora una volta come un pianeta del sistema solare. Anche qui non è un caso che Leopardi recuperi proprio tale tipo di immagine. Innanzitutto, come si è cercato di dimostrare, le *Operette* hanno una struttura tripartita e insieme circolare: tutto era iniziato con la terra e tutto doveva in qualche modo concludersi con essa; per di più la terra è la sede naturale degli uomini. Senza poi contare che essa, proprio per la sua conformazione, me-

glio di altre parti del cosmo è del tutto funzionale al discorso, di stampo chiaramente materialista, sulla assoluta indifferenza della natura nei confronti delle cose create e sulla nullità del genere umano. Nel *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* si discute appunto sull'origine e sulla fine del mondo, dando per scontato che la terra sia inevitabilmente destinata al cambiamento, una modificazione che porterà alla sua distruzione e alla conseguente creazione di un mondo nuovo così come

[...] venuti meno i pianeti, la terra, il sole e le stelle, ma non la materia loro, si formeranno di questa nuove creature, distinte in nuove specie, e nasceranno per le forze eterne della materia nuovi ordini delle cose [...].

Nel *Copernico*, invece, con tono leggero e scherzoso ma allo stesso tempo irriverente, e con un originale ribaltamento della questione, Leopardi discute ancora e con maggior vigore sulla piccolezza della terra, e di conseguenza dell'uomo: il Sole, pur girando instancabilmente intorno alla terra (siamo ancora prima della cosiddetta rivoluzione copernicana), ritiene gli uomini solo «quattro animaluzzi che vivono in su un pugno di fango, tanto piccino» da non riuscire a vederlo per quanto dotato di «buona vista», e ancora «creaturine invisibili» lontane da lui «i milioni delle miglia». La terra, per quanto a detta di Copernico sia la «prima sede del mondo» attorno a cui girano «tutti gli altri globi dell'universo, non meno i grandi che i più piccoli, e così gli splendenti come gli oscuri», non può tuttavia assolutamente vivere senza il sole e senza la sua luce.⁸ Pertanto, una volta che il Sole mede-

⁸ Qui Leopardi ritorna, con perfetta circolarità, su un discorso e una problematica già affrontati nella prima delle tre sezioni in cui ho suddiviso le *Operette*, precisamente nel *Dialogo della Terra e della Luna*. Anche lì, infatti, Leopardi discuteva, attraverso le cortesi ma insieme impietose parole della Luna, sulla ingenua e non giustificabile presunzione della Terra che erroneamente si crede al centro dell'universo e, pertanto, modello unico di tutto quanto le sta attorno: «Ma in vero che tu mi riesci peggio che vanerella a pensare che tutte le cose di qualunque parte del mondo sieno conformi alle tue; come se la natura non avesse avuto altra intenzione che di copiarti puntualmente da per tutto. Io dico di essere abitata, e tu da questo conchiudi che gli abitatori miei debbono essere uomini. Ti avverto che non sono; e tu consentendo che sieno altre creature, non dubiti che non abbiano le stesse qualità e gli stessi casi de' tuoi popoli: e mi alleggi i cannocchiali di non so che fisico. Ma se cotești cannocchiali non veggono meglio in altre cose, io crederò che abbiano la buona vista de' tuoi fanciulli; che scuoprano in me gli occhi, la bocca, il naso, che io non so dove me gli abbia».

simo ha irrimediabilmente deciso di non girare più intorno a essa per riscaldarla e illuminarla (egli, del resto, non si considera affatto come il «cuoco che gli abbia da stagionare e da apprestare il cibo»), al povero Copernico non rimane che farsi portavoce appunto di una rivoluzione e convincere gli altri uomini del contrario, costringendo la terra stessa a diventare «del numero dei pianeti» di continuo affaticata e di continuo turbata dal suo inarrestabile moto.⁹ D'altronde soltanto i filosofi e i poeti possono con le loro parole persuadere il genere umano della nuova situazione (si noti qui tutta l'ironia leopardiana); anzi più dei poeti potranno i filosofi (ecco il motivo della scelta da parte del Sole di Copernico), proprio per la loro abitudine a «cercare in ogni cosa l'utilità, e non il bello»:

SOLE. [...] I poeti sono stati quelli che per l'addietro (perch'io era più giovane, e dava loro orecchio), con quelle belle canzoni, mi hanno fatto fare di buona voglia, come per un diporto, e per un esercizio onorevole, quella sciocchissima fatica di correre alla disperata, così grande e grosso come io sono, intorno a un granellino di sabbia [...]. Sicché, volendo fare adesso che la Terra si muova, e che diasi a correre attorno in vece mia; per una parte veramente sarebbe a proposito un poeta più che un filosofo: perchè i poeti, ora con una fola, ora con un'altra, dando ad intendere che le cose del mondo sieno di valuta e di peso, e che sieno piacevoli e belle molto, e creando mille speranze allegre, spesso invogliano gli altri di faticare; e i filosofi gli svogliano. Ma dall'altra parte, perchè i filosofi sono cominciati a stare al di sopra, io dubito che un poeta non sarebbe ascoltato oggi dalla Terra, più di quello che fossi per ascoltarlo io; o che, quando fosse ascoltato, non farebbe effetto. E però sarà il meglio che noi ricorriamo a un filosofo: che se bene i filosofi ordinariamente sono poco atti, e meno inclinati, a muovere altri ad operare; tuttavia può essere che in questo caso così estremo, venga loro fatta cosa contraria al loro usato.

Un'ultima considerazione. Questo mondo di «sogni poetici», di «invenzioni» e di «capricci malinconici» è senza ombra di dubbio strettamente correlato al mondo dei pensieri e delle riflessioni. Anzi,

⁹ La questione, poi, è ancora più grave perché una simile rivoluzione non porterà solo al ribaltamento della situazione (il sole seduto non più «su uno sgabello, ma in trono»), e la terra sua ancella), ma anche a un ulteriore «scompiglio»: tutte le altre stelle, a questo punto, vorranno «altresì regnare» e avere dei sudditi, cioè avere dei loro pianeti «abitati e adorni come è la Terra». Cosa questa che non potrà non determinare un ulteriore e drammatico ridimensionamento della Terra medesima, così trasformata in «poco più che nulla».

più Leopardi crea ed elabora una filosofia propria e personale (per quanto di matrice sensistico-materialista) e più concentra la propria attenzione sul leitmotiv dei rapporti tra vita e morte e della ineluttabilità del destino umano, segnato e contraddistinto in tutte le sue fasi e in tutti i luoghi della terra dall'infelicità, la sua capacità inventiva riesce a sviluppare immagini di grandissima suggestione. Come infatti dimenticare la maestosa e spaventosa rappresentazione della Natura che appare al disgraziato Islandese nel più sconosciuto e recondito angolo della terra; o come dimenticare il fantastico gallo silvestre, mezzo in terra e mezzo in cielo, che tutte le mattine con il suo canto ridesta gli uomini e rammenta loro la realtà di una vita composta solo di dolore e di morte; oppure come non ricordare la geniale e grandiosa invenzione del coro delle mummie che, in quella notte in cui per la prima volta si è compiuto il grande anno matematico, per poter parlare anche un solo quarto d'ora con qualche essere vivente, si risvegliano tutte insieme

[...] in ogni cimitero, in ogni sepolcro, giù nel fondo del mare, sotto la neve o la rena, a cielo aperto, e in qualunque luogo si trovano.

Mummie terribili e incredibili come i fantasmi capaci di rompere l'uscio o di uscire dal buco della chiave, e allo stesso tempo rappresentate in tutta la loro miseria di esseri senza vita, destinati all'immobilità e alla morte per l'eternità a eccezione di quell'unico e brevissimo quarto d'ora: la stessa identica sorte attende l'uomo, e Leopardi ce lo dice senza alcuna pietà e senza alcuna possibilità di fraintendimento.

Eppure queste invenzioni fantastiche e queste meditazioni, pur nella loro tragicità e drammaticità (ma anche nella loro ironia e nella loro levità) e pur caratterizzate da quella vena creativa «profonda, fervida e tempestosa, come ebbero Dante, il Tasso; la quale è funestissima dote, e principio di sollecitudini e angosce gravissime e perpetue», sono in grado a una lettura più profonda e intensa di stimolare quella capacità immaginativa «ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca; la quale si è larghissima fonte di pensieri ameni e lieti, di errori dolci, di vari dilette e conforti; e il maggiore e più fruttuoso dono di cui la natura sia cortese ad anime vive».¹⁰

¹⁰ Le citazioni sono tratte dall'*Elogio degli uccelli*.

Se è vero che secondo Leopardi perché un libro «morale» potesse giovare doveva essere «poetico», cioè «muovere» l'immaginazione», allora è anche vero che le *Operette* sono un libro insieme altamente morale e altamente poetico.

Loredana Anania

Le idee linguistiche di Giacomo Leopardi: Leopardi e il dizionario

Nessuna lingua viva ha, nè può avere un vocabolario che la contenga tutta, massime quanto ai modi, che son sempre (finch'ella vive) all'arbitrio dello scrittore. (*Zib.* 2398)¹

Quest'enunciato zibaldoniano, che si inserisce in un giudizio sul *Vocabolario della Crusca*, ci introduce nella relazione, decisamente conflittuale, di Leopardi col vocabolario in genere e con la *Crusca* in particolare.²

In polemica con il purismo, che reagisce all'illuminismo e al francesismo imperante proponendo la lingua letteraria del Trecento, Leopardi afferma una nuova concezione della lingua, avvertita come organismo vivente in continuo mutamento:

[...] mutata l'indole dei costumi, inevitabilmente si muta, non solo le parole e modi particolari che servono ad esprimerli individualmente, ma l'indole, il carattere, il genio della favella. (*Zib.* 1514)

¹ Le citazioni dallo *Zibaldone* sono tratte da G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997. Riporteremo ogni volta solo il numero della pagina autografa di Leopardi.

² Cfr. G. Nencioni, *Giacomo Leopardi lessicologo e lessicografo*, in *Tra grammatica e retorica da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 261-295. Lo studioso approfondisce l'interesse di Leopardi per la lessicologia e la lessicografia, rilevando la presenza di etimologie fin dalle prime pagine dello *Zibaldone*, le registrazioni di «italianismi» nel latino dei classici e di parole italiane assenti nei dizionari. Sviluppa soprattutto il tema del colloquio di Leopardi col *Vocabolario della Crusca*, «un colloquio diffidente o [...] sfidato; sfidato e insieme affascinato, come con un oracolo insieme fasto e nefasto, comunque inevitabile, del nostro rito letterario» (p. 263). Di notevole interesse le pagine relative alle agiunte leopardiane presenti nel *Vocabolario della lingua italiana* di G. Manuzzi.

Per questo motivo nessun vocabolario potrà mai contenere una lingua che non sia determinata storicamente e geograficamente, anche quando si parla, come in questo caso, di lingua letteraria. Nella pagina più sopra citata (*Zib.* 2398) Leopardi è molto chiaro su questo punto: se una lingua morta, come la greca, non può essere compresa tutta in un vocabolario perché ogni scrittore può creare nuove voci, non si vede come potrebbe essere perfetto il vocabolario di una lingua viva. Leopardi non intende ridurre la validità del vocabolario (egli stesso al contrario auspica un vocabolario che raccolga le voci scientifiche, filosofiche e politiche comuni alle lingue europee), ma lotta contro coloro i quali riconoscono assoluta autorità prescrittiva sulla lingua ad uno strumento contingente. Ogni volta che Leopardi scrive di vocabolario, infatti, ha sempre lo stesso bersaglio polemico: la *Crusca* e il purismo, anche quando si occupa del vocabolario universale che

[...] sarebbe utilissimo a tutta l'Europa lo sarebbe massimamente all'Italia, la quale dovrebbe vedere quanta copia di parole che tutta l'Europa pronunzia e scrive, e riconosce per necessarie, ella dispreggi e proscriva, senz'averne nessuna da surrogar loro. (*Zib.* 1225)

Egli polemizza con la *Crusca*, che pretende di avere codificato la sola lingua letteraria possibile, estraendola con un canone arbitrario da un piccolo gruppo di scrittori,³ polemizza con quanti alla *Crusca* riconoscono autorità normativa,⁴ polemizza con quella «lingua italiana accettata e riconosciuta per classica e pura; e quello ch'è puro in tutta l'Europa, è impuro in Italia» (*Zib.* 1225).

Quella di Leopardi è una concezione filosofica della lingua che non si esaurisce in un ambito ristretto ma spazia fino ad inglobare dentro il suo raggio d'azione tutti gli aspetti della vita dell'uomo. È una concezione complessa che conduce ad una forte presa di posizione nei con-

³ «[L'ultimo tomo del Vocabolario] e quell'anno, quel mese, quel giorno in cui fu pubblicato chiuse per sempre le fonti della lingua italiana, state aperte da cinque secoli [...] 14 marzo 1821» (*Zib.* 774).

⁴ «La lingua italiana ha un'infinità di parole ma soprattutto di modi che nessuno ha peranche adoperati. Tutti i classici o buoni scrittori crearono continuamente nuove frasi. Il vocabolario ne contiene la menoma parte [...] Deducete da ciò l'ignoranza di chi condanna quanto non trova nel Vocabolario» (*Zib.* 2386-2387).

fronti di un'opera lessicografica di grande portata come il *Vocabolario della Crusca*, ma che non si spegne in questa polemica. Cerchiamo di chiarire questo aspetto della linguistica leopardiana, puntando la nostra attenzione sul rapporto di Leopardi con lo studio etimologico.⁵

Dai rimandi sotto la voce *etimologia* rintracciati nell'indice analitico dello *Zibaldone* nell'edizione a cura di Rolando Damiani,⁶ elenco che non esaurisce i numerosi rinvii leopardiani sull'argomento, è possibile dedurre il profondo rispetto del Leopardi nei confronti degli studi etimologici e le sue speranze che attraverso un simile studio si possa giungere ad investigare la storia delle società umane. Egli, infatti, scrive:

Le origini delle nazioni (oltre ai progressi dello spirito umano, e la storia de' popoli, cose tutte fedelmente rappresentate nelle lingue), le remotissime epoche loro, le loro provenienze, la diffusione del genere umano, e la sua distribuzione pel mondo, in somma la storia de' primi ed oscurissimi incunaboli della società, e de' suoi primi passi, non d'altronde si può maggiormente attingere che dalle etimologie, le quali rimontando di lingua in lingua fino alle prime origini di una parola, danno le maggiori idee che noi possiamo avere circa le prime relazioni, primi pensieri, cognizioni ec. degli uomini. (*Zib.* 1273)

Qui la lingua è intesa nella sua globalità come specchio della cultura: Leopardi propende per uno studio linguistico che, attraverso il rilevamento dell'evoluzione di una società, abbia come fine la scoperta di una monogenesi linguistica. Egli ricostruisce anche una storia della lingua primitiva dalla quale le altre sarebbero derivate. Allorquando

⁵ Si sofferma su questo aspetto S. Gensini (in *Linguistica leopardiana*, Bologna, Il Mulino, 1984) che sottolinea come «l'etimologia [...] si qualifica come forma privilegiata dell'inchiesta filosofico-antropologica dell'esperto di lingue» e «il taglio dell'interesse leopardiano è, in questo campo, interamente comparativo» (p. 50). Gensini vede ripresentarsi «quell'intreccio interdisciplinare di prospettive e interessi che dalla linguistica riportano alle scienze sociali, dall'erudizione e dall'archeologia riportano allo studio dell'uomo, delle sue credenze e costumi» (p. 51). Lo studioso rimanda quindi a letture francesi e tedesche del Leopardi, in particolare ad «un passo delle *Osservazioni intorno all'influenza reciproca della ragione sul linguaggio e del linguaggio sulla ragione* (1767-1768) dell'accademico tedesco Johann Georg Sulzer dove il ruolo dell'etimologia è richiamato ad alte finalità storico-filosofiche» (pp. 52-53) e soprattutto alla voce *Étymologie* compilata da Anne-Robert-Jacques Turgot per l'*Encyclopédie*.

⁶ L'indice rinvia alle pagine: 95, 1; 1133, 1-1134; 1263, 2-1283; 1272, 1; 1505-1506; 1702-1704; 4291, 2.

questa lingua si diffuse nel globo per la trasmigrazione dei popoli era «ancora rozzissima, scarsissima» (*Zib.* 1263), priva di regole e di alfabeto. Da alcune poche e «debolissime convenzioni di suono signifi-cante» si formarono le diverse «favelle [che] dipendendo [...] in mas-sima parte dall'arbitrio, o dal caso, e da convenzione o arbitraria o ac-cidentale, gli arbitri e gli accidenti, non poterono essere gli stessi nelle diversissime società stabilitesi nelle diversissime parti del globo» (*Zib.* 1265). Con l'invenzione della scrittura «stante la difficoltà che nel principio si dovè provare per rappresentare esattamente ciascun suono [si produssero] eccessive differenze fra le antiche parole scritte e le pronunciate» (*Zib.* 1269). La comune origine è nascosta dalle «deriva-zioni, inflessioni, composizioni diversissime secondo i casuali acci-denti della formazione delle lingue, i caratteri, i geni, i climi, le letterature che formarono esse lingue, le opinioni, i costumi, le circo-stanze diversissime della vita che v'influirono, le cognizioni, le dispo-sizioni della terra, del cielo ec. ec. e modificate e svisate secondo le differenze degli organi nelle diverse nazioni, secondo l'ignoranza de' parlatori primitivi» (*Zib.* 1272).

Dai concetti leopardiani che abbiamo sintetizzato emerge l'ombra di una presenza importante, della cultura sette-ottocentesca e della speculazione di Leopardi, quella dell'*Encyclopédie Méthodique*, citata anche nello *Zibaldone*⁷ e consigliata, soprattutto per i volumi «ne' quali è trattata la grammatica e l'eloquenza», da Pietro Giordani nella sua *Istruzione per l'arte di scrivere*.⁸ Nati da un originario progetto dell'editore Panckouke di ristampare l'opera di D'Alembert e Diderot, i volumi pubblicati dell'*Encyclopédie Méthodique* (1782-1832), rac-cogliendo una nomenclatura terminologica per ciascuna disciplina, sono l'espressione di una concezione metodica e globale del sapere e di un genere editoriale che rappresentano uno sviluppo del dizionario.⁹

⁷ R. Damiani rimanda nell'indice dello *Zibaldone* alle pagine 915; 1075; 1127; 1136; 1169; 1276-1277; 1343; 2153; 2195; 2248; 3017; 3081 (4272); 4426; a queste aggiungiamo quelle rilevate da Pacella (Milano 1991) non ricordate da Damiani, e cioè 1122; 2186; 4299. L'edizione utilizzata da Leopardi è *Encyclopédie méthodique nouvelle édition enrichie de remarques dédiée à la sérénissime République de Venise, Grammaire et Littérature*, Pa-doue, Tipografia del Seminario, 1786.

⁸ Cfr. P. Giordani, *Opere*, XI, Napoli, Francesco Rossi-Romano, 1860, p. 12.

⁹ A testimonianza del clima fervido che animava la Francia del secondo Settecento, vo-

Essi sono sicuramente un territorio interessante per la nostra ricerca. Alla voce *Étymologie*, compilata da Turgot, per esempio, dopo aver dato il significato della parola:

ÉTYMOLOGIE, s. f. *Littérature*. C'est l'origine d'un mot¹⁰

lo studioso distingue tra parole derivate e parole primitive:

Le mot dont vient un autre mot s'appelle *primitif*, et celui qui vient du primitif s'appelle *dérivé*. On donne quelquefois au primitif même le nom d'*Étymologie*; ainsi, l'on dit que *pater* est *Étymologie* de *père*.¹¹

Ma continuando nella lettura dell'articolo troviamo qualcosa di ancora più interessante:

Les mots n'ont point avec ce qu'ils expriment un rapport nécessaire; ce n'est pas même en vertu d'une convention formelle et fixée invariablement entre les hommes, que certains sons réveillent dans notre esprit certaines idées. Cette liaison est l'effet d'une habitude formée dans l'enfance à force d'entendre répéter les mêmes sons dans des circonstances à peu près semblables: elle s'établit dans l'esprit des peuples, sans qu'ils y pensent; elle peut s'effacer par l'effet d'une autre habitude qui se formera aussi sourdement et par les mêmes moyens. Les circonstances dont la répétition a déterminé dans l'esprit de chaque individu le sens d'un mot, ne sont jamais exactement les mêmes pour deux hommes; elles sont encore plus différentes pour deux générations. Ainsi, à considérer une langue indépendamment de ses rapports avec les autres langues, elle a dans elle-même un principe de variation...

Questi principi di variazione, presenti in ogni lingua, sono la pronuncia che varia passando dai padri ai figli; le accezioni dei termini che si moltiplicano; le nuove idee che arricchiscono lo spirito umano. Quindi

Il faut détourner la signification primitive des mots par des métaphores; la fixer à certains point de vûe particuliers, par des inflexions grammaticales; réunir plusieurs mots anciens, pour exprimer les nouvelles combinaisons d'idées.

gliamo ricordare che anche l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772) nasce come sviluppo di un'idea del libraio parigino Le Breton di tradurre il *Dizionario delle Arti e delle Scienze* edito a Londra nel 1727 dall'inglese Ephraim Chambers.

¹⁰ *Encyclopédie Méthodique, Grammaire et littérature*, II, Liège, Plomteux, 1782, p. 20.

¹¹ *Ibidem*.

Osserviamo come il passo leopardiano presenti analogie notevoli con quello dell'articolo di Turgot:

le favelle dipendendo [...] in massima parte dall'arbitrio, o dal caso, e da convenzione o arbitraria o accidentale, gli arbitri e gli accidenti, non poterono essere gli stessi nelle diversissime società stabilitesi nelle diversissime parti del globo... (Zib. 1265).

Les circonstances dont la répétition a déterminé dans l'esprit de chaque individu le sens d'un mot, ne sont jamais exactement les mêmes pour deux hommes; elles sont encore plus différentes pour deux générations

Mentre l'«habitude formée dans l'enfance» che ha fatto attribuire ad ogni uomo un particolare significato a un determinato suono e che «peut s'effacer par l'effet d'une autre habitude qui se formera aussi sourdement» diventa in Leopardi quel concetto importante nella vita dell'uomo, con riflessi notevoli anche in campo linguistico, che è l'*assuefazione*. Definita come «seconda natura», la disposizione ad assuefarsi dell'uomo è vicina anche alla nozione di conformabilità della specie umana espressa da Holbach, l'altro *philosophe* non sconosciuto a Leopardi.¹² Un primo importante riferimento all'assuefazione in am-

¹² Nello *Zibaldone* Leopardi allude all'opera di Paul H. Thiry baron d'Holbach, *La morale universelle, ou les devoirs de l'homme fondés sur sa nature*, Tours, 1792, per confutarne la tesi sul suicidio (Zib. 183). Leopardi non disponeva di questo testo, mentre aveva in una traduzione anonima *Le bon sens*, che nel *Catalogo* è attribuito a Jean Baptiste De Boyer marquis d'Argens, autore di un'opera dallo stesso titolo. Negli elenchi di letture, nel maggio 1825, è segnato «Il buon senso, ossia idee naturali opposte alle soprannaturali. Italia 1808. tomi 2» (Cfr. G. Leopardi, *Poesie e prose*, II, a cura di M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1997⁶, p. 1252). Sebastiano Timpanaro, nell'introduzione alla traduzione, da lui curata, del *Buon senso* (P. Thiry d'Holbach, *Il buon senso*, a cura di S. Timpanaro, Milano, Garzanti, 1985), osserva come Leopardi «non fu un lettore frettoloso» (p. XXIV) di questo testo, e che se nella concezione estetica della natura Holbach è molto lontano da Leopardi (p. XXXV), «dal *Buon senso* alla *Ginestra* il sentiero è lungo ma non è un sentiero immaginario»: infatti «per ciò che riguarda il volgo, Holbach nega nel modo più risoluto che la religione possa migliorarlo moralmente o tenerlo a freno. [...] Il lettore italiano [sc. Leopardi] pensa subito a quella rivendicazione dell'ateismo e del materialismo per tutti, anche per i più umili, come fondazione di una nuova morale basata sul vero, che si legge negli indimenticabili versi 145-157 della *Ginestra*, volutamente aspri e disarmonici...» (pp. LXVII-LXVIII). Ed ancora, continua Timpanaro, «Leopardi lesse il *Buon senso* e ne trasse spunti importanti per il proprio materialismo pessimistico specialmente riguardo all'animità dell'uomo e alla capacità della materia di pensare» (p. LXIII). Due sono i passi in cui è possibile cogliere affinità palesi tra Holbach e Leopardi: uno è il cap. 93, dove l'autore si domanda, in forma retorica, se sono molte le persone disposte a ripercorrere alle stesse

bito linguistico si trova alle pagine 51-52, all'inizio quindi delle riflessioni zibaldoniane; qui la varietà degli alfabeti tra i popoli viene riportata alla diversa assuefazione tradizionale, e sempre in queste pagine c'è una distinzione importante, quella tra *assuefazione* e *natura*:

[...] la facoltà del parlare e articolare e formare diversi suoni viene dalla natura, ma la qualità e differenza di questi suoni ossia delle lettere viene dall'assuefazione. [...] Perché noi da fanciulli non abbiamo sentito altro che i suoni del nostro alfabeto abbiamo imparato solo quelle tali collocazioni, e a quelle assuefatti e incapaci d'ogni altra.

Ma soprattutto, in un altro pensiero Leopardi dimostra come le idee che noi leghiamo alle parole siano frutto dell'assuefazione:

[...] le idee concomitanti che ho detto essere destinate dalle parole anche le più proprie, a differenza dei termini, sono 1. le infinite idee ricordanze ec. annesse a dette parole, derivanti dal loro uso giornaliero, e indipendenti affatto dalla loro particolare natura, ma legate all'assuefazione, e alle diversissime circostanze in cui quella parola si è udita e usata. (*Zib.* 1701)

E Leopardi continua con l'esemplificazione di un altro tipo di rapporto tra parola e segno, quello stabilito per convenzione: «S'io nomino una pianta col nome linneano, invece del nome usuale, io non desto nessuna di queste idee, benchè dia chiaramente a conoscere la cosa».

Turgot distingue poi lo studio etimologico in due parti, l'*invention* e la *critique*, che formeranno la divisione naturale del suo articolo

[...] car nous n'y comprendrons point les recherches qu'on peut faire sur les causes primitives de l'institution des mots, sur l'origine et les progrès du langage, sur les rapports des mots avec l'organe qui les prononce et les idées qu'ils expriment. La connoissance philosophique des langues est une science très-vaste, une

condizioni lo stesso cammino, doloroso, nel quale il destino le ha gettate (p. 81), passo che è ricalcato nel leopardiano *Dialogo di un venditore d'almanacchi e d'un passeggiere*. L'altro è rappresentato dal gruppo di capitoli 94-97, in cui si sviluppa il tema dell'"anima delle bestie", tema affrontato da Leopardi in una giovanile dissertazione (1811: *Dissertazione sopra l'anima delle bestie*) e ripreso nei più maturi *Paralipomeni* (Canto VII, 12-16). Holbach sviluppa il paragone tra l'uomo e gli animali riconoscendo che l'*ingegno umano* si sviluppa e avanza quello degli altri esseri attraverso l'*esercizio*, l'*assuefazione*, l'*educazione*: «l'uomo senza cultura e senza esperienza è un essere sprovvisto di ragione e di abilità, non meno delle bestie» (p. 85).

mine riche de vérités nouvelles et intéressantes. Les *Etymologies* ne sont que des faits particuliers, sur les quels elle appuie quelquefois des principes généraux; ceux-ci, à la vérité, rendent à leur tour la recherche des *Etymologies* plus facile et plus sure.¹³

Per approfondire questi aspetti, Turgot rinvia alle voci *Grammaire*, *Langue*, *Métaphore*, ma rivendica per lo studio etimologico quella complessità di aspetti che rientrano nello studio filosofico delle lingue e che non saranno estranei al Leopardi, e prima di lui al Vico e al Genovesi. Sofferamoci ancora sull'*Encyclopédie Méthodique*, e più precisamente sull'articolo *Langue*, compilato da Beauzée, nel quale il linguista francese esordisce con una distinzione precisa tra *lingua*, appunto, e *vocabolario*, che è un po' la parola guida di questo nostro discorso, Beauzée critica Frain du Tremblay, che nel secondo capitolo del *Traité des langues* offre questa definizione:

Ce que l'on appelle *Langue*, est une suite ou un amas de certains son articulés, propres à s'unir ensemble, dont se sert un peuple pour signifier les choses, et pour se communiquer ses pensées; mais qui sont indifférents par eux-mêmes à signifier une chose ou une pensée plus tôt qu'une autre.¹⁴

Essa è però una definizione non vera:

[...] en ce qu'elle présente l'idée d'un vocabulaire plus tôt que d'une *Langue*. Un vocabulaire est véritablement la suite ou l'amas des mots dont se sert un peuple pour signifier les choses et pour se communiquer ses pensées. Mais ne faut-il que des mots pour constituer une *Langue*; et pour la savoir, suffit-il d'en avoir appris le vocabulaire?

Non bisogna forse, continua Beauzée, conoscere il senso principale e quelli accessori che costituiscono il senso proprio che l'uso ha attaccato a ogni parola; il modo in cui le parole possono essere declinate, combinate, unite per esprimere delle idee? Tutto nelle lingue è *usage*, «il en est le législateur naturel, nécessaire, et exclusif»; e finalmente troviamo la sua definizione:

¹³ *Encyclopédie Méthodique* cit., p. 21.

¹⁴ *Ibidem*, p. 400.

Une Langue est la totalité des usages propres à une nation pour exprimer les pensées par la voix.¹⁵

Determinato in questo modo il significato della parola *Lingua*, Beauzée si propone di dare una visione *filosofica* delle lingue, e questo attraverso tre articoli principali che tratteranno dell'origine della lingua primitiva, della moltiplicazione delle lingue, e infine dell'analisi e comparazione delle lingue: tre articoli che corrispondono perfettamente ai tre punti di vista dai quali Leopardi osserva l'oggetto *lingua*.

La prospettiva filosofica dalla quale Leopardi guarda alla lingua viene applicata anche, e non poteva essere altrimenti, nella confutazione delle tesi puristiche. Un valido punto di riferimento nella sua protesta contro il *Vocabolario della Crusca* Leopardi poteva trovarlo in Vincenzo Monti e, soprattutto, nella *Proposta*¹⁶ che fin dall'annuncio della sua pubblicazione vedeva un esimio sostenitore in Pietro Giordani, amico e intellettuale di riferimento per il giovane recanatese. La *Proposta* di Monti apparve a Milano tra il 1817 e il 1824, ma Leo-

¹⁵ *Ibidem*, p. 401.

¹⁶ Per una visione complessiva della *Proposta* di Monti, cfr. S. Gesi, *Teoria e prassi linguistica in Vincenzo Monti*, «Studi e saggi linguistici», supplemento a «L'Italia dialettale», XXXIX (XVI), 1976, pp. 63-115. La studiosa riconosce nell'opera teorica di Monti la presenza di due linee, spesso intersecantesi e che invece altri studiosi (il riferimento più ampio che offre è quello a Timpanaro e alla Corti) hanno diviso: una illuministico-settecentesca e l'altra retorico-cinquecentesca, che tende sempre a circoscrivere e limitare le aperture offerte dalla prima. Si sofferma sulle reazioni dei contemporanei e sottolinea, portando una chiara esemplificazione, il metodo filologico seguito da Monti e che rappresenta il frutto migliore della *Proposta*: «Il Monti considera l'elemento da interpretare non indipendente da quelli che gli stanno intorno [...] di qui il ricorso al senso generale per l'interpretazione degli elementi particolari. Un passo avanti, dunque, rispetto al metodo induttivo, basato sull'intuizione geniale, sulla congettura, che aveva caratterizzato la filologia umanistica. [...] Ammonisce però a non dimenticare che ogni parola ha una sua area semantica di cui bisogna tener conto. È proprio questa consapevolezza che spesso lo porta ad usare il contesto solo come conferma di una certa interpretazione raggiunta mediante l'etimologia e l'analisi. [...] L'altro pilastro della metodologia interpretativa montiana è il riscontro interno, cioè il riferimento, nella determinazione del significato di un elemento, ad altri passi dell'autore in cui l'elemento in questione si trova» (pp. 100-104). E quando Monti si serve di un passo dell'Ariosto per l'interpretazione di un verso del Petrarca (V. Monti, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Milano, Dall'Imperiale Regia Stamperia, 1818-19, vol. I, part. II, p. 269), la studiosa osserva che «si tratta di un'interpretazione mediante 'allusione', attuando, cioè, quello che il Pasquali ha spiegato nel suo articolo sull'arte allusiva» (p. 106).

pardi l'ebbe tra le mani tardi, e cioè solo nel marzo 1821,¹⁷ anche se poteva aver seguito le critiche suscitate dalla sua apparizione attraverso le riviste letterarie. Nello *Zibaldone* la *Proposta* è citata molto, soprattutto nel 1821: è l'anno infatti in cui Leopardi raccoglie materiali per quel *Trattato delle 5 lingue meridionali*, che paleserà solo in un *Disegno letterario* del 1825; ma è anche uno degli anni centrali della sua meditazione sullo stile della prosa, secondo i termini di quell'equivalenza tra questione della lingua e questione della prosa appunto.¹⁸ Ancora nel '26 si richiamava all'opera montiana come a un terreno fertile sul quale impiantare una sua sistemazione di schede linguistiche, se il 19 settembre scriveva da Bologna ad Antonio Fortunato Stella circa il progetto di alcune osservazioni sulla *Proposta* del Monti, «osservazioni che non mancherebbero di tornarmi a mente ad una nuova lettura ch'io facessi di quell'opera. Mi ricordo che, leggendola, mi vennero notate molte cose con l'animo».¹⁹

Un altro rilievo che ci sembra interessante da avanzare, è la scelta di indirizzare a Vincenzo Monti le *Canzoni Patriottiche*, tanto all'altezza dell'edizione romana che in quella di Bologna del 1824. Se nel '19 Leopardi era ancora alla ricerca di un linguaggio poetico che fosse il risultato di quanto aveva teorizzato nel *Discorso sui Romantici*, e si rivolgeva al Monti quale sostenitore dell'«ultima gloria nostra», e benefattore della patria, nell'edizione bolognese la dedica, in una nuova redazione, ma sostanzialmente identica, è mantenuta: proprio in quell'edizione in cui Leopardi difenderà le sue scelte linguistiche contro la *Crusca* con una scrittura che molto si avvicina a quella della *Proposta*. Qualche anno prima, e precisamente nel 1817, Leopardi aveva composto cinque *Sonetti in persona di ser Pecora Fiorentino Beccaio*, l'unico ciclo di sonetti caudati dell'intera esperienza letteraria leopardia-

¹⁷ Cfr. le lettere a Pietro Giordani del 22 dicembre 1817, del 25 maggio 1818, del 20 agosto e del 10 dicembre 1819 (cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, le lettere n. 110, vol. I, pp. 169-171; n. 131, vol. I, pp. 195-196; n. 248, vol. I, p. 334; n. 267, vol. I, pp. 353-354), nelle quali Leopardi si informa del progresso della pubblicazione dell'opera del Monti, si lamenta della lentezza dei servizi postali e dell'ambiente chiuso di Recanati.

¹⁸ Cfr. *Zib.* 1384: «La prosa è la parte più naturale, usuale e quindi principale di una lingua, e la perfezione di una lingua consiste essenzialmente nella prosa».

¹⁹ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario* cit., lettera n. 994, p. 1243.

na, che verrà pubblicato per la prima volta nei *Versi*, stampati a Bologna nel 1826. L'eccezionalità di questo registro satirico è ancora più interessante se pensiamo alla circostanza in cui questa poesia nasce: i sonetti furono infatti composti per difendere Pietro Giordani e Vincenzo Monti dalle accuse di un letterato romano, Guglielmo Manzi, autore di un volume di *Testi di lingua inediti* nel quale ricorrevano molti errori filologici rilevati nella «Biblioteca italiana» in un articolo anonimo, ma dove era facile riconoscere la penna dei due letterati contro i quali si era levata l'invettiva dell'autore.²⁰

Il rapporto tra Leopardi e la *Proposta* del Monti è stato accennato da vari studiosi, ma non esiste a nostra conoscenza alcuno studio specifico. Ricordiamo che Stefano Gensini²¹ sottolinea come dal Monti Leopardi riprenda soprattutto il dettato lessicologico e lessicografico, mentre è ai *Trattati* del Perticari che attinge come ad un manuale di storia linguistico-culturale. Lo stesso Gensini rileva alcuni limiti del Monti, come quello di non approfondire particolarmente gli aspetti te-

²⁰ La critica rivolta al Manzi dalle pagine della «Biblioteca Italiana» è severa e pungente, anche se «nel costume critico dell'epoca l'attacco personale è soltanto uno degli strumenti tecnici di normale dotazione» (come scrive Giulio Bollati nell'introduzione alla *Crestomazia della prosa*, p. XXI, a proposito però di un'altra recensione, quella dell'Ambrosoli all'antologia leopardiana). La prima accusa che viene mossa al curatore della stampa romana riguarda la povertà e l'incertezza delle notizie intorno a Stefano Porcari, autore delle nove *Orazioni* riportate; notizie facilmente desumibili dalle orazioni stesse. Altro errore commesso dal Manzi è quello di aver alterato l'ordine secondo il quale le *Orazioni* furono pronunciate. Ma le accuse più gravi riguardano la competenza del Manzi nella lettura dei codici: «[i lettori] più volte sarebbero forzati a credere che manchi al sig. Manzi una certa esperienza e sicurezza di leggere i codici [...]. E si maraviglieranno che nella seconda [orazione] [...] non abbia posto mente che non è alcun senso in quelle parole [...]. E diranno che se in altri luoghi può forse il sig. Manzi incolpare il suo stampatore, qui non può certamente ammettersi la scusa; e ch'egli doveva pure accorgersi che queste parole non danno alcun senso...» (*Testi di lingua inediti tratti da' codici della biblioteca vaticana*, 1816, in P. Giordani, *Opere* cit., p. 135). Critiche ancora più aspre vengono rivolte agli altri testi proastici presenti nella raccolta, mentre «peggiori e peggio dalla stampa trattate sono le poesie» (*ibidem*, p. 136). E a conclusione dell'articolo troviamo quest'invito: «Ma del sig. Manzi, il quale pur mostra di amare, e anco d'intendere, la pulita gentilezza dello scrivere, ci duole che abbia voluto dare anch'egli giusta cagione al rimprovero che spesso ci fanno gli stranieri, di gradire e cercare e raccogliere cose che il possedere è povertà, l'apprezzare vergogna. Conchiuderemo però questo discorso col pregare il sig. Manzi a spendere l'ingegno e le fatiche per accrescere e aiuti e glorie alle lettere italiane» (*ibidem*, p. 137). Purtroppo, non ci è stato possibile reperire anche il testo del Manzi che ha provocato la risposta di Leopardi.

²¹ S. Gensini, *Linguistica leopardiana* cit., pp. 219-223.

orici, e vede accomunati i due letterati nella definizione della lingua di cultura come una lingua che sia frutto dello studio.

Ci siamo soffermati su alcune parti della *Proposta* che più di altre potevano offrire le coordinate dell'opera. Sono le dediche o le premesse nelle quali Monti, rivolgendosi ad un referente, reale (nel caso delle lettere dedicatorie) o fittizio (in alcuni dialoghi si tratta del Libro o del Frullone), svolge delle argomentazioni nel corso delle quali espone le linee teoriche che lo hanno guidato nelle sue scelte. Iniziamo con la lettera al marchese Gian Giacomo Trivulzio che apre l'opera²² e nella quale Monti presenta il suo lavoro. Rivolgendosi al nobile corrispondente milanese, Vincenzo Monti esordisce elogiando il regio decreto di Napoleone, il quale, restituendo autonomia all'Accademia, la incaricava della correzione del vocabolario italiano, incarico riconfermato poi dal Granduca Ferdinando III e che avrebbe dovuto porre fine al lamento delle Scienze e delle Arti, trascurate dal *Vocabolario* a tutto vantaggio di vocaboli parassiti e spenti del tutto. Fin dall'esordio, quindi, vengono rilevati i difetti del *Vocabolario della Crusca*, difetti che saranno il filo conduttore di tutta la lettera dedicatoria. Al rilievo di questo vuoto segue quello degli abbagli presi nella definizione delle parole, dove il senso proprio viene confuso e spesso travisato con quello metaforico. Monti non vuole togliere credito al *Vocabolario*, né tantomeno sottovalutare l'immenso lavoro degli accademici intrapreso nello spoglio dei testi di cinque secoli, ma gli preme sottolineare come questo sforzo sia stato vano alle Scienze, dal momento che si è voluto cercare negli antichi l'espressione fedele di quanto essi non conobbero. Invano, dice Monti, Dante grida dal *Convivio* che la favella muore e cambia seguendo fedelmente i tempi e le conoscenze. Finora quindi il *Vocabolario* si è servito di «aridi fonti», mentre avrebbe dovuto tener conto delle opere dei filosofi: solo così le Arti e le Scienze ne avrebbero potuto trarre vantaggio.

È vero, sottolinea Monti, che nell'indice della *Crusca* sono presenti anche alcuni filosofi, ma di essi sono state considerate le lettere private e non le loro opere filosofiche, ignorando che le lingue ricevono

²² V. Monti, *Lettera al Signor Marchese D. Gian Giacomo Trivulzio*, in *Proposta di alcune correzioni* cit., pp. III-LIX. La stessa è riportata anche in A. Dardi, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 231-280.

perfezione non dal popolo ma dai sapienti, non dalla natura ma dall'arte. Il nostro *Vocabolario* invece, continua Monti, raccoglie la metaforica lingua del postribolo, in un libro che, destinato a insegnare la parola, dovrebbe essere fondamento di educazione. E quindi si permette una digressione, diremmo oggi, sociolinguistica, allorché si sofferma sul gergo delle brigate, entrato anch'esso, «in grazia del Malmantile e delle Commedie Fiorentine», nel *Vocabolario*, ma che Monti distingue nettamente dalla lingua comune, nella quale possono rientrare solo quegli idiotismi che le danno eleganza, e l'eredità latina e greca, solo là dove la sua indole lo consenta. Ora, questa «Lingua Furbesca» è «un certo favellio di società che consiste in certo giro di frasi particolari, accomodati or al luogo, or al tempo, or alle persone con cui o di cui cade l'acconcio di ragionare» (p. XVI), e muta continuamente e altera le parole attraverso l'applicazione di convenzioni il cui scopo è quello di non farsi comprendere: è chiaro dunque come essa non possa entrare in un vocabolario. A questi difetti si va ad aggiungere l'abuso dei proverbi che ancora di più, sebbene non ce ne fosse bisogno, caratterizza il *Vocabolario della Crusca* come vocabolario fiorentino e non italiano. Per non parlare poi di tutti quei nomi di Scienze e di Arti che in tutte le scuole si conoscono e solo nel *Vocabolario* sono muti: «pe' quali gravi difetti il maligno straniero non dica che dove mancano i nomi mancano per conseguente ancora le cose» (p. XXXIV). Ci avviamo alla conclusione della lettera e troviamo dei corollari, dedotti dalla discussione che li ha preceduti, come quello sulla necessità di una lingua comune, che non può essere che scritta, in una nazione che ha molti governi; oppure l'altro secondo il quale il *Vocabolario* deve essere il custode della grammatica che è la vera e necessaria legislatrice della favella.

Monti conclude esponendo alcuni principi fondamentali sui quali costruire un ben architettato vocabolario: definire le parole sul senso proprio (e non sul metaforico: questo potrà aggiungersi come dipendenza del primo); accettare l'ortografia più ricevuta; dare spazio all'etimologia. Su questo punto egli fa una digressione, dipendendo comunque quasi completamente dall'articolo *Étymologie* di Turgot.

Questi per sommi capi i punti salienti della lettera. Tralasciando il giudizio sulla equivocità di alcune osservazioni (interessanti quelle

notate da Alessandro Manzoni²³), soffermiamoci su alcuni luoghi che trovano rispondenza in Leopardi: mi riferisco al punto in cui Monti stabilisce un rapporto necessario tra nuova idea e nuovo vocabolo, e parla della vita del linguaggio che inevitabilmente si muta. Riportiamo il passo quasi per intero:

Come trovar negli antichi l'espressione fedele di quelle cose che essi o male conobbero, o delle quali non cadde nella mente loro nè manco il sospetto? Dall'atomo impercettibile fino all'immensità del creato, [...] dall'infinito nella piccolezza fino all'infinito nella grandezza, tutto ha il suo nome particolare. L'immaginazione stende le ali [...] e creasi nuovi Mondi; e a tutte le sue fantastiche creazioni impone un segno distintivo che le significa, ed inventa nuove metafore per colorirle. Dietro a questi voli le Scienze negl'interminabili campi dell'Osservazione e del Raziocinio hanno portato e portano tutto giorno nella favella tal ricchezza di nuovi termini e locuzioni, che il cercarne nell'antica l'esempio, e il pretendere di contenere dentro quei limiti la moderna, è pazzia. Si può egli acquistare una nuova idea senza un nuovo vocabolo che l'esprima? Hanno forse gli antichi esaurite tutte le fonti dell'umano pensiero? [...] Questo è ciò che pretendesi dagli sciaurati che condannano la creazione delle nuove immagini del pensiero, e rinserrano tutto il bel parlare italiano dentro i brevi confini in che i nostri padri lo chiusero.²⁴

Quando Leopardi, in una pagina dello *Zibaldone*, parla degli europeismi e si difende dagli zelatori puristi che non vogliono introdurre nella lingua italiana queste nuove parole, usate da tutta l'Europa, e che riguardano quella filosofia che entra ogni giorno nel discorso comune, sviluppa una argomentazione simile a quella montiana. Alle pagine 1216-1222 del manoscritto giustifica l'uso degli europeismi da parte degli italiani in quanto voci a noi familiari perché derivano dal latino, benché in latino («mancando i latini di quelle idee») avessero altri significati, diversi da quelli che invece noi oggi applichiamo a quelle parole. È ingiustificata la posizione dei puristi che condannano queste voci solo perché i nostri antichi, non potendo concepire quelle idee,

²³ Cfr. A. Bruni, *Manzoni lettore della «Proposta» montiana in un postillato della Biblioteca nazionale Braidense*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Carretti*, Roma, Salerno editore, 1985, pp. 523-557.

²⁴ V. Monti, *Lettera al Signor Marchese* cit., pp. IX-X.

«secondo la natura de' tempi e lo stato dello spirito umano», non utilizzarono quelle parole in quei sensi:

Quasi che a noi toccasse il venerare e il conservare, e non lo scusare per l'una parte, per l'altra discacciare l'ignoranza antica. E che l'ignoranza de' passati dovesse essere la misura e la norma del sapere dei presenti. (*Zib.* 1222)

Un altro punto di questa lettera che ci sembra possa offrire convergenze con Leopardi è l'accusa rivolta da Monti al *Vocabolario* circa l'assenza di opere filosofiche nello spoglio che gli accademici hanno condotto: se andiamo a prendere la *Crestomazia della prosa* (pubblicata nel 1827 e coincidente con lo slancio prosastico di Leopardi, in quello che doveva essere il suo personale contributo nella ricerca della lingua letteraria italiana), tra gli autori antologizzati in modo più ampio primeggiano i filosofi, Galileo *in primis*, nel quale è possibile riconoscere l'eroe dell'intera antologia leopardiana.²⁵ Lo stesso Galileo viene considerato anche dal Monti quale esempio della perfetta scrittura scientifica nel *Dialogo Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino Pedante*, pubblicato nel 1816 sulla «Biblioteca Italiana», che Leopardi leggeva regolarmente.

Ancora più ricca ai fini della nostra ricerca si presenta l'*Appendice* del Monti al *Trattato* di Giulio Perticari.²⁶ Nel suo intervento, Monti attacca il padre Cesari e, più in particolare, il movimento che esso rappresenta: frequenti ricorrono i sarcasmi contro l'assioma puristico su «l'oro del Trecento». Monti riporta un passo del *Trattato* in cui si riconosce all'uso assoluta facoltà legislativa in fatto di lingue e si insi-

²⁵ Cfr. *L'Introduzione* di G. Bollati a G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, Torino, Einaudi, 1968. Un fascino particolare, Galileo ha esercitato anche su Calvino, il quale nelle *Lezioni americane*, ne apprezza la 'rapidità': «Il discorrere è come il correre: questa affermazione è come il programma stilistico di Galileo, stile come metodo di pensiero e come gusto letterario: la rapidità, l'agilità del ragionamento, l'economia degli argomenti, ma anche la fantasia degli esempi sono per Galileo qualità decisive del pensar bene» (I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 50). La tappa su Galileo è chiusa da Calvino ricordando l'elogio di Sagredo all'alfabeto, a quei «vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta» (*Dialogo dei massimi sistemi*), i quali permettono la comunicazione tra persone lontane nello spazio e nel tempo. È la scrittura, la scrittura letteraria, che Calvino vuole proporre al prossimo millennio, anche per mezzo dell'avallo autorevole di Galileo.

²⁶ V. Monti, *Appendice al trattato*, in *Proposta di alcune correzioni* cit., pp. 207-239. Vedi anche A. Dardi, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana* cit., pp. 283-314.

ste sul necessario mutamento della lingua in seguito al cambiamento dei tempi e delle conoscenze, e lo contrappone ai detrattori della lingua moderna, per concludere che il consesso dei dotti riconosce alle antiche scritture il fondamento della lingua: questa però non si esaurisce in quelle. Quindi, paragona la lingua antica ad una selva antichissima che a prima vista infonde rispetto per la sua vetustà, ma ad avvicinarsi provoca ribrezzo come un corpo morto. Reagisce a quanti vogliono che la lingua italiana abbia raggiunto la perfezione alla sua nascita, ignorando che i progressi di una lingua non possono essere terminati che dalla sua morte. E propone di nuovo quel rapporto tra lingua e spirito che Monti condivideva con tutti gli illuministi. Continua poi con delle considerazioni sullo stile di alcuni contemporanei, distinguendo tra la nuda bellezza delle parole e l'espressione delle idee per mezzo delle parole.

Di questa *Appendice* vogliamo evidenziare in particolare il lessico di alcune parti, che ritorna identico in Leopardi. Cominciamo col sottolineare:

Diremo che i progressi d'una lingua non possono terminarsi che dalla sua morte: e che quanto si perfeziona lo spirito, tanto si perfeziona di viva forza e necessità ancora la lingua, immagine dello spirito.

Mentre Leopardi:

Nella ricchezza, copia, e varietà nego che veruna lingua del mondo, o attuale o possibile, possa mai essere perfetta finché non muore. (*Zib.* 775)

Infatti una lingua può dirsi perfettamente ricca solo quando possa esprimere tutte le cose e le loro modificazioni:

Sicchè una lingua non avrà più mestieri d'accrescimento, allora solo quando o essa o il mondo sarà finito. (*Zib.* 775)

Anche perché:

Senza il progresso della lingua [...] è nullo il progresso dello spirito umano, il quale non può stabilire ed assicurare, e perpetuare il possesso delle sue nuove scoperte e osservazioni, se non mediante nuove parole o nuove significazioni fisse, certe, determinate, indubitabili, riconosciute. (*Zib.* 1238)

Aprè la prima parte del volume secondo della *Proposta*, apparso nel 1819, una *Prefazione* di gusto quasi esclusivamente polemico.²⁷ Infatti nel 1817 si consuma la rottura nella «Biblioteca Italiana» fra il direttore, Giuseppe Acerbi, e i redattori, Monti, Giordani e Breislak. Questi ultimi avevano provato anche a contrapporre a quella rivista un nuovo foglio, che si sarebbe dovuto avvalere della collaborazione dei letterati di tutta Italia, ma che le autorità non approvarono. Da parte sua, Acerbi pubblica sul suo giornale delle anonime *Osservazioni di un Fiorentino sopra l'opera del cavalier Monti*, piuttosto pungenti nei confronti della *Proposta* e del suo autore. Per rispondere a questo articolo, Monti scrive un dialogo immaginario tra la «Biblioteca Italiana» e la *Proposta*, e nello stesso tempo stila la prefazione al terzo volume. Preoccupato dal dialogo, che circolava tra gli amici di Monti, Acerbi si rivolge alla censura, che interviene anche sulla *Prefazione*.

Nonostante che i toni vengano smorzati, la prefazione pubblicata risente di questo clima di contrasti e tensioni. Il Monti esordisce ricordando le critiche a suo tempo rivolte al *Vocabolario* dagli stessi fiorentini, e accademici della Crusca, come Francesco Redi, Lorenzo Magalotti, Giovanni Lami, concludendo che il primo di tutti i libri è stato costruito senza «metodo filosofico» ma secondo l'unica autorità degli scritti, «sprezzata quella della ragione e dell'uso» (p. V). I compilatori, infatti, hanno seguito il metodo utilizzato nei lessici latini, dove ci si attiene agli esempi: «un tale sistema ottimo per la compilazione d'una lingua morta, la quale sta al detto e più non si muta, veniva pessimo alla compilazione d'una lingua viva che perpetuamente si allarga o restringesi ad arbitrio dell'uso supremo e vero signore delle favelle» (p. VI). Bisogna demolire la struttura di questo vocabolario e ricostruirlo facendone architetto la filosofia «che figlia della ragione e ben assistita dall'Analisi e dalla Critica non può fallire» (p. VIII). Ritornano anche in questa *Prefazione* i punti cardine di tutto il sistema montiano, come la contrapposizione tra lingua viva e lingua morta e il costante riferimento alla filosofia, quale guida insostituibile.

²⁷ V. Monti, *Prefazione*, in *Proposta di alcune correzioni* (1819) cit., II, par. I, pp. III-XXX. A. Dardi riporta anche la parte finale della prima redazione del testo, secondo un esemplare conservato nella Biblioteca Trivulziana di Milano (*Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana* cit., pp. 355-368).

Svolgono funzioni proemiali anche alcuni dialoghi. Ricordiamo che il registro dialogico è quello più ricorrente nella polemica linguistica del Monti: i suoi primi interventi contro la *Crusca* sono appunto dei *Dialoghi* apparsi sul «Poligrafo» tra il 1813 e il 1814, e all'interno della *Proposta* molte *Osservazioni* su alcuni vuoti o abbagli degli accademici si presentano sotto forma di dialoghi che, a volte brevissimi, si concludono nello scambio di poche battute, altre volte sono intessuti da più interlocutori e con una argomentazione più complessa.

Il dialogo montiano è un dialogo satirico, sulla scia di quello luciano: più pacato il dialogo del primo codificatore della lingua italiana del Trecento, Pietro Bembo, che nel 1525, con le sue *Prose della volgare lingua*, si serve del dialogo di tipo diegetico, ambientato in una realtà sociale ben definita, che è quella della corte, e sviluppato con un'abile padronanza delle tecniche retoriche del genere epidittico. Nella ripresa da parte del Monti del genere dialogo (non però di tipo diegetico, ma piuttosto di tipo mimetico, con la scomparsa, quindi, della cornice), interviene anche la fortuna che questa forma ha avuto nella cultura illuministica, dove non potevano non attecchire la satira e lo scetticismo di Luciano; una forma che si presenta come macrogenere, capace di assorbire dentro se stessa altri generi retorici e che offre la possibilità di spaziare tra serio e comico, accorgimento importante soprattutto in una materia, come quella della *Proposta*, dove il *docere* doveva essere accompagnato dal *delectare* per garantirsi l'attenzione del lettore.²⁸

Introduce il II tomo della *Proposta* un *Dialogo* dal titolo significativo *L'Autore ed il Libro*.²⁹ L'Autore vuole congedare dal suo scrittoio un Libro che però si lamenta di essere ancora troppo gracile per affrontare il mondo: la sua materia è così arida e infelice (raccolgie infatti spropositi grammaticali) che lo fa dubitare del favore del pubbli-

²⁸ Lo stesso Monti offre una lettura in questo senso della sua scrittura: «Spero che il discreto lettore vedrà subito la ragione dell'aver io preso il partito di rallegrar tratto tratto l'austerità del processo [al Vocabolario] coll'onesto condimento della facezia, senza cui mi sarebbe indarno di trovare in chi legge pazienza sì virtuosa da poter durare la noja della lettura» (*Prefazione* cit., p. XXI).

²⁹ V. Monti, *Dialogo. L'Autore ed il Libro*, in *Proposta di alcune correzioni* (1818) cit., I, par. II, pp. III-XVI. Riportato anche in A. Dardi, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana* cit., pp. 315-326.

co. Inoltre, non veste alcuna cappa di raccomandazione nei confronti di nessun potente. Attraverso la figura di Autore, Monti difende il lavoro intrapreso nella ricerca degli abbagli della *Crusca*, consapevole di non poterli risanare con le sue sole forze, ma solamente col concorso di una società di dotti (tra gli altri che miravano a questa collaborazione per poter giovare alla lingua italiana c'era il Cesarotti), e non risparmiando frecciate ironiche contro il *Vocabolario*; il Libro, invece, si fa portavoce di alcune critiche del pubblico. Segnaliamo di questo dialogo il passo in cui viene ribadita la convenzionalità del segno linguistico, tema caro al Leopardi:

Nondimeno tutti questi studj [scientifici] non saranno nè amabili nè utili che a pochissimi, se non verranno espressi co' segni che tutti conoscono: e allora solamente gioveranno e diletteranno quando incorporati alle immagini che tutti possono stamparsi nella mente si sentirà qual parte essi abbiano nell'ampliare ed ornare l'intelletto [...] il che farebbe anche più apprezzati dal popolo, e più graditi i cultori di essi studj.³⁰

Un altro dialogo al quale è affidato il compito di introdurre all'opera è quello che troviamo nella prima parte del volume terzo, intervenuto tra il Frullone della *Crusca* e la Proposta. Il Frullone si rivolge a monna Proposta per sapere se questo è l'ultimo sproloquio sul *Vocabolario*. Ma nella sua domanda usa voci come *chiccheri ciaccheri, ghiarabaldane...*, che la interlocutrice non comprende: lei è lombarda e non intende le belle toscanerie che le vengono rivolte, perciò lo invita a parlare italiano. Solo quando il Frullone abbandona le voci toscane per il latino, monna Proposta intende la domanda e risponde spiegando lo scopo dei suoi interventi, e cioè quello di rettificare il culto che pur è dovuto al *Vocabolario*; sradicare la superstizione di chi lo adorava come infallibile; dimostrare che la sua compilazione, basata sulla semplice autorità, e non condotta dalla analisi, dalla critica e dalla filosofia, considera come morta la nostra lingua. Anche in questo dialogo ritornano gli stessi elementi che abbiamo esaminato all'interno di altre parti-chiave della *Proposta*. Sottolineerei, ancora, il rispetto che, nonostante tutto, Monti nutre e continua a nutrire nei confronti

³⁰ V. Monti, *Dialogo L'Autore ed il Libro*, in *Proposta di alcune correzioni cit.*, p. XIV.

del *Vocabolario della Crusca*, e la sua convinzione (messa in bocca in questo dialogo alla Proposta) espressa con le parole del Gravina, riportate nel testo in corsivo e con l'indicazione della fonte, di una qualche preminenza del dialetto fiorentino nei confronti delle altre favelle particolari d'Italia.³¹

Partiremmo da questo dialogo per evidenziare, anche, un concetto base del sistema linguistico montiano e che preesiste alla discussione più specificatamente linguistica: la coscienza della lingua come mezzo di comunicazione delle proprie idee, concetto che i suoi avversari sembrano aver dimenticato, e che implica la necessità di un comune codice linguistico da parte dei due agenti della comunicazione. Monti ribadisce questo concetto fin dai suoi primi interventi nella questione della lingua, mettendo a confronto nei primi dialoghi, apparsi sul «Poligrafo», per esempio, la supplica del numero 36, esposta in «corrente Italiano», e quella del numero 46, «ingemmata de' più scelti vocaboli della Crusca», dove la versione colata nell'oro risulta incomprendibile.³² Ancora un esempio palese dei frutti disastrosi prodotti dal Voca-

³¹ Cfr. A. Dardi, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana* cit., p. 373; G.V. Gravina, *Della ragion poetica*, a cura di G. Izzi, Roma, Archivio G. Izzi, 1991, p. 98. G.V. Gravina ricorre spesso nella *Proposta* di Monti, quale, come in questo caso, assertore del prevalere del dialetto fiorentino nella lingua italiana. Lo studioso calabrese (1664-1718) affida le sue più meditate riflessioni sulla lingua italiana al secondo libro dell'opera *Della ragion poetica*, del 1708. La sua posizione all'interno dei dibattiti sulla questione della lingua è quella di un *italianista* che riconosce al dialetto fiorentino una particolare vicinanza alla lingua italiana comune. Questo carattere *comune* ha per Gravina ragioni storico-linguistiche, poiché la lingua italiana deriva dal volgare comune esistente in epoca latina e divenuto poi lingua di cultura e di società; mentre i dialetti italiani sono stati alterazioni successive della lingua comune, essa si è conservata meglio tra i toscani ed i romani. Gravina è citato anche nello *Zibaldone*, soprattutto per questioni di poetica: il cosentino è un punto di riferimento per la definizione del concetto leopardiano dell'*imitazione* quale carattere fondamentale della poesia. I passi citati nel manoscritto leopardiano sono tratti dal primo libro della *Ragion poetica* (cc. 2 e 11, rispettivamente in *Zib.* 16 e 1303); dai capitoli XXVI e XL del trattato *Della tragedia* (*Zib.* 32 e 2478) e dalla lettera latina a Scipione Maffei *De poesi* (*Zib.* 25).

³² Il *Dialogo. Interlocutori il 31, il 36, il 46*, è apparso sul «Poligrafo» III (37), 1813. Cfr. A. Dardi, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana* cit., pp. 121-142. Nel dialogo i numeri 31 e 36 si lamentano di essere stati esclusi dalla *Crusca Veronese* e si ingegnano di entrarvi dalla porta della Perifrasi e con «qualche fogliuccia di quest'oro finissimo [raccolto nel *Vocabolario*] su la faccia», diventando il *Trenta-prusor-uno* e il *Trentaquattro-chiù-du'*. Si unisce a loro il 46, che entra nelle cinquantamila voci del *Vocabolario* con più abiti. Al *Dialogo* Monti appone una *Conclusione* nella quale accusa il Compilatore veronese di aver accolto «i più vietati e morti vocaboli, e non solo morti del tutto, ma contrari alla pre-

bolario veronese, il cui compilatore, il padre Cesari, non ha saputo servirsi del «marchio dell'interdetto» (quel *V. A.* che avrebbe dovuto segnalare le voci da non usarsi nelle scritture, ma che aiutavano nell'interpretazione dei libri antichi), è *La leggenda di Santa Margherita*, nell'*Appendice al Trattato* del Peticari, riportata nella versione della *bella fanciulla* e in quella della *sgualdrina*, e che fa concludere al Monti: «e questa [della squaldrina] è la lingua d'un altro mondo [secondo le parole dello stesso veronese] che oggidi si parla in tutta l'Italia, salvo che nella cappella delle Grazie sull'Adige».

Sono solo pochi esempi, dai quali però è possibile rendersi conto, grazie a questa lente di ingrandimento posta da Monti, del fenomeno che produce la superstizione del *Vocabolario*. Si finisce cioè per utilizzare una lingua che non esiste, o piuttosto un gergo incomprensibile.

Dopo queste veloci planate sulla *Proposta*, che abbiamo cercato di condurre tenendo lo *Zibaldone* in trasparenza, e che, comunque, ci hanno permesso una veduta particolare di un testo non certo conosciutissimo, scendiamo a tastare nel concreto il Monti della *Proposta* che è esplicitamente palesato nel manoscritto leopardiano. Se infatti la corrispondenza tra idee linguistiche del Monti e idee linguistiche di Leopardi è risultata evidente, non dobbiamo dimenticare che entrambi erano nutriti della stessa cultura: in fondo Monti non dice nulla, o quasi nulla di nuovo, in campo teorico, e si limita a sottolineare, e con forza, soprattutto acquisizioni della cultura linguistica illuministica.

Leopardi e Monti bevono alla stessa fonte. Ciò non toglie, tuttavia, che Leopardi sia stato suggestionato dalla lettura di Monti: e lo provano quelle frequenti coincidenze lessicali, quella stessa argomentazione montiana che ritorna in Leopardi lettore della *Proposta*. Per fare un esempio, non mi sembra solo frutto del caso se Leopardi nel luglio 1821 (*Zib.* 1249), mentre legge la *Proposta* (e la sta leggendo, se qualche riga sopra rimanda anche a un passo preciso),³³ nel corso della sua scrittura si serve di un aggettivo abbastanza forte, «pazzo», per caratterizzare il privilegio esclusivo che credono di avere i toscani sulla

sente indole della lingua», creando così un «novissimo gergo» impossibile ad intendere.

³³ Cfr. *Zibaldone* 1249: «v. Monti, *Proposta*, vol. 1. par. 1. p. XXXV.»; il riferimento è alla polemica di Monti con la *Crusca* sopra la lingua del Caro. Il passo a cui facciamo riferimento dopo si trova invece a p. IX della stessa edizione.

lingua comune, termine che egli aveva visto nella *Proposta*, nelle pagine che aveva sottomano, quando Monti dice che rinchiudere la lingua nei confini degli antichi «è pazzia».

Nell'estate del 1821 si riscontrano nello *Zibaldone* i rimandi più frequenti alla *Proposta*. Ma Leopardi attingerà da questo testo frequentemente, anche in anni più lontani dall'acquisizione dei volumi. Innanzitutto possiamo precisare la considerazione che Leopardi nutre per un testo come quello del Monti. In un pensiero del maggio 1823, infatti, si sofferma sull'importanza che rivestono i libri «la cui utilità si riduca a distruggere uno o più errori. (Tali sono p. e. i due Trattati di Perticari e tutta la *Proposta* di Monti).». A prima vista questi testi occuperebbero posti bassi in una ideale classifica di libri stilata in base alla loro utilità, ma ad una considerazione più attenta possiamo ricrederci, se pensiamo che la maggior parte dei progressi dello spirito umano consistono nell'avvedersi degli errori passati, per cui i libri più utili non sono quelli che costruiscono, ma quelli che distruggono gli errori, proprio come il testo di Monti.

Come sottolinea il Gensini, molti dei rimandi zibaldoniani alla *Proposta* hanno carattere lessicologico e lessicografico; ma accanto a questi rinvii, senz'altro numerosi, Leopardi si serve di intere citazioni anche in quelle teorizzazioni, frequenti nello *Zibaldone*, che investono la lingua nel suo complesso, e non solo nella polemica contro il *Vocabolario*. Andiamo per ordine: i rimandi di Leopardi a singole voci sono tutte portate a conferma di alcune sue osservazioni; corregge il Monti solo alla voce *allettere*, nell'etimologia di *golpe* e nell'interpretazione di un passo del Caro.³⁴

Un gruppo considerevole di pagine zibaldoniane sono dedicate ai fattori che arricchiscono una lingua. Motivi della ricchezza e varietà della lingua italiana sono il fatto di non aver rinunciato alle ricchezze antiche; la varietà degli ingegni degli scrittori italiani, ma anche il tesoro che la lingua scritta ha preso dalla lingua parlata e popolare, specialmente da quella toscana. Questo dialetto, infatti, merita la preferenza per essere lingua di un popolo che è in gran corrispondenza con gli altri popoli, per la cultura, la libertà e soprattutto per il suo com-

³⁴ Cfr. *Zib.* 1109, 1679 e 4200.

mercio. All'inizio, però, i Toscani si contrastarono la preminenza col dialetto di Venezia, anch'essa insigne per il commercio, come segnala Leopardi in una nota aggiunta al margine e con un rimando alla *Proposta*.³⁵ Ma stiamo attenti a non fraintendere, perché Leopardi ci ha avvertiti che è vero che la lingua italiana attinge dalla lingua parlata, ma sono gli scrittori e, quindi, la letteratura che rende estesa, regolata e nazionale una parola per mezzo della *convenzione*, «la sola cosa che può rendere parola una parola, cioè segno effettivo di un'idea». E infatti in una pagina precedente aveva sottolineato con le parole di Voltaire, citato però da Monti, il carattere conservativo della scrittura: il filosofo francese osservava come i vocaboli tecnici conservino un significato più preciso rispetto ai vocaboli dell'uso quotidiano.³⁶

Per la lingua italiana un'altra grande fonte di ricchezza e varietà è la sua capacità di dare alla stessa parola forma o costruzione o modi diversi che ne variano il significato, così da giovare non solo all'utilità della lingua, aiutandola a distinguere le piccole differenze delle cose, ma anche all'eleganza, grazie a quell'«aria di pellegrino» che ogni nuova parola si porta dietro. E ricorda come anche il Monti affermi che l'inusitato è l'*unica* fonte dell'eleganza.³⁷ Considerata dunque questa facoltà che, come abbiamo visto, arricchisce la lingua su due fronti, non è assurdo, continua Leopardi, negare la possibilità di servirsene solo perché del tal uso della tal parola non c'è esempio nel *Vocabolario*? «Che matta pedanteria si è questa di giudicare di una parola o di un modo, non coll'orecchio nè coll'indole della lingua, ma col *Vocabolario*?». L'unico metro per poter giudicare di una lingua è l'orecchio, formato dalla «lunga e assidua lettura e studio non del *Vocabolario* ma dei *Classici*». E per verificare quanto il *Vocabolario* abbia giovato alla conservazione della purità della lingua rimanda alla *Prefazione* del Monti.³⁸ Inoltre, proprio del Monti, definito in una delle prime pagine del manoscritto «poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione», qualche pagina prima aveva riportata la citazione

³⁵ Cfr. *Zib.* 1245: «V. Monti, *Proposta* ec. vol. 2. par. 1. p. 191. ed anche p. 168. fine.».

³⁶ Cfr. *Zib.* 1180: «ecco un passo di Voltaire portato dal Monti *Proposta* ec. vol. 2. par. 1. p. 159».

³⁷ Cfr. *Zib.* 1336: «V. il Monti *Proposta* ec. vol. 1. par. 1. Append. p. 215.».

³⁸ Cfr. *Zib.* 1336: «v. la pref. del Monti al 2. vol. della *Proposta*.».

che l'orecchio è «unico e superbissimo giudice della bellezza delle parole».³⁹ Per tutte queste qualità, «non è da maravigliarsi che la lingua italiana fra le moderne sia tenuta la più ricca», scrive Leopardi l'8 luglio 1821, parafrasando Monti.

Concludiamo questa carrellata con un passo che ha tutti i requisiti per inserirsi in quella che può essere definita la chiave di volta dell'intera concezione della lingua da parte di Leopardi. Siamo alla pagina 1384 dello *Zibaldone* e Leopardi limita il ruolo di Boccaccio all'interno dell'evoluzione della nostra prosa. È l'occasione per dimostrare che nonostante i tre sommi rappresentanti, nel Trecento la lingua italiana non fu formata. Nella prosa italiana, infatti, Boccaccio si ingannò grandemente quanto all'indole della lingua, tanto (e qui Leopardi si serve delle parole di Monti⁴⁰) da toglierle il diretto e naturale andamento della sintassi per applicarle il processo della lingua latina. Leopardi abbandona qui il testo di Monti per continuare e porre quell'equivalenza, a cui abbiamo già fatto riferimento, tra lingua e prosa, che poneva le sue riflessioni sulla stessa frequenza d'onda di un Giordani o di un Manzoni, e che invece non era stata avanzata da Monti.

Accanto a questi riscontri puntuali sul piano concettuale e spesso anche lessicale tra Leopardi e Monti, vogliamo insistere su quelle che potremmo definire coincidenze stilistiche tra questi autori. Quando Leopardi pensa alle *Operette Morali* ha come punto di riferimento il Monti: è però un punto di riferimento *e contrario*. I suoi dialoghi satirici dovranno essere più profondi, di tipo luciano, come quelli del Monti, ma non devono riguardare «bazzecole grammaticali»: così scrive Leopardi in una lettera a Pietro Giordani il 6 agosto 1821. Al periodo 1822-23 è databile la composizione delle *Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824*, definite da Luigi Blasucci «un'operetta *sui generis*, con gli ingredienti del riso, del sorriso, della dottrina e della favola».⁴¹ Qui Leopardi, con l'ausilio di un registro co-

³⁹ Cfr. *Zib.* 1098: «Dice il Monti (Proposta ec. vol. 1. par. 2. p. 8. fine)...».

⁴⁰ Cfr. *Zib.* 1385: «(Monti, Proposta t. 1. p. 231)».

⁴¹ L. Blasucci, *L'autocommento alle Canzoni: dalle note autografe alle Annotazioni*, in *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 44-61. Dopo aver analizzato le note agli autografi delle *Canzoni* del 1818-1823, Blasucci osserva: «Le cure dell'annotatore riguardano innanzitutto le proprietà della lingua, con la motivazione di voci

mico-satirico, lo stesso utilizzato nelle questioni linguistiche da Vincenzo Monti, rivolgendosi ai «pedagoghi», cioè ai compilatori del *Vocabolario della Crusca*, giustifica le scelte linguistiche delle *Canzoni* utilizzando lo stesso metodo del purismo, trascogliendo esempi dagli stessi autori presenti nel loro canone, ma con forme e modi assenti dal *Vocabolario*. Ne riportiamo un passo che esplicita il rapporto di Leopardi con la *Crusca* ed esemplifica in modo abbastanza chiaro quello che è lo stile di Leopardi; è la giustificazione di *incombe* nella canzone *Ad Angelo Mai*, I, 4:

Questa ed altre molte parole, e molte significazioni di parole, e molte forme di favellare adoperate in queste *Canzoni*, furono tratte, non dal *Vocabolario della Crusca*, ma da quell'altro Vocabolario dal quale tutti gli scrittori classici italiani, prosatori e poeti (per non uscir dall'autorità), dal padre Dante fino agli stessi compilatori del *Vocabolario della Crusca*, incessantemente e liberamente derivano tutto quello che parve loro convenevole e che fece ai loro bisogni o comodi, non curandosi che quanto essi pigliavano prudentemente dal latino fosse, o non fosse usato da' più vecchi di loro.⁴²

Tra la fine di ottobre e l'inizio di dicembre del 1822, Leopardi è occupato nella elaborazione del *Martirio de' Santi Padri*. Vi tornerà sopra nel gennaio 1825 e lo darà alle stampe nel 1826. L'operetta prende parte a quel fiorire di edizioni che, nate soprattutto in ambito puristico, hanno lo scopo di far conoscere testi dai quali sia ravvisabile la purezza della lingua di quel secolo nel quale «tutti parlavano e scrivevano bene». Nella premessa Leopardi, infatti, dopo aver dato notizie sulla fonte:

e costrutti in base all'uso documentato nella tradizione letteraria italiana dal Trecento al Seicento [...]. Citazioni che non mirano tanto a suggerire precisi rapporti intertestuali, quanto a legittimare l'uso di alcune espressioni per mezzo di avalli autorevoli [...]. In numerosi altri casi le note mirano alla precisazione di significati per entrare nel vivo della stessa "ragion poetica" e Leopardi si fa il primo critico e interprete di se stesso» (pp. 45-47). Lo studioso esamina le *Annotazioni* che «contengono per la maggior parte la giustificazione di scelte linguistiche, altre forniscono notizie storiche o mitologiche sui soggetti dei testi. Nessuna traccia delle osservazioni di tipo poetico-interpretativo che di tanto in tanto si inserivano fra le note linguistiche degli autografi [...] [le *Annotazioni* sono] una documentazione delle carenze della *Crusca*» (p. 53).

⁴² Cfr. G. Leopardi, *Poesie e prose* cit., I, p. 175.

Ho tratto questo volgarizzamento da un codice a penna in cartapeccora, che si conserva nel monastero di Farfa, e mostra essere scritto circa il trecentocinquanta⁴³

ne giustifica la pubblicazione:

Mi è paruto degno questo volgarizzamento della luce pubblica, non solo per la purità e la candidezza della lingua, ma eziandio per la qualità delle cose narrate...⁴⁴

La contraffazione è così riuscita che un esperto trecentista come Antonio Cesari ne resta ingannato:

La mia Farfa fu veramente, parte la nostra libreria, parte la vettura dell'ebreo, e parte Roma. Sappi però che Cesari, stimato giudice supremo in queste materie, leggendo il manoscritto a Milano in presenza mia, lo giudicò per cosa del Trecento bella e buona, e così è creduto ora a Milano e qui [a Bologna].⁴⁵

L'operazione leopardiana rientra senz'altro in quegli esercizi di bravura che testimoniano la sua versatilità (come lui stesso afferma in una nota dello *Zibaldone* dedicata alla sua capacità mimetica),⁴⁶ ma alla luce di quanto stiamo mettendo in evidenza circa la sua posizione nei confronti dei lodatori del Trecento, non dobbiamo sottovalutare la soddisfazione che traspare dalla lettera al fratello per aver tratto in inganno il padre Cesari. Era quello lo scopo principale? Nella *Proposta*, che abbiamo cercato di illustrare, Monti fa ricorso più volte al travestimento trecentesco di alcuni brani; l'intento è volto soprattutto a dimostrare l'incomprensibilità di quel codice linguistico. Il risultato di queste operazioni in Monti e in Leopardi è lo stesso: l'inganno. Nel caso di Monti, infatti, l'inganno nasce dall'uso di un codice non chiaro, che impressiona l'ascoltatore, ma che non riesce a trasmettere il messaggio dall'emittente al ricevente. Anche nel caso di Leopardi

⁴³ *Ibidem*, II, p. 1023.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 1024.

⁴⁵ Cfr. G. Leopardi, *Epistolario* cit., lettera n. 850, p. 1086.

⁴⁶ Cfr. *Zib.* 1254-55: «Io nel povero ingegno mio, non ho riconosciuto altra differenza dagli ingegni volgari, che una facilità di assuefarlo a quello ch'io volessi, e di fargli contrarre abitudine forte e radicata, in poco tempo. Leggendo una poesia, divenir facilmente poeta; un logico, logico; un pensatore, acquistar subito l'abito di pensare nella giornata; uno stile, saperlo subito o ben presto imitare ec.» (1° luglio 1821).

l'inganno si annida all'interno del codice, anzi nasce proprio dalla contraffazione del codice stesso.⁴⁷

C'è ancora un aspetto della sperimentazione linguistica e stilistica di Leopardi che si ricollega al Monti: si tratta dei cinque *Sonetti* berneschi che Leopardi stesso, al di là della situazione contingente che li ha determinati e che abbiamo ricordato, ricollega ad una figura di spicco dell'ambiente letterario cinquecentesco, Annibal Caro, e precisamente alla polemica che questi intrattenne con Castelvetro. Leopardi accoglie, quindi, una forma stilistica da un autore che ha professato un ideale di lingua non statico. Oserei pensare a una sorta di proiezione, da parte del Leopardi, della contemporaneità in un secolo che rappresenta, per la sensibilità dello scrittore, il culmine della letteratura, così come si evince dalle osservazioni sparse all'interno dello *Zibaldone* e dal nucleo massiccio che questo secolo rappresenta nella *Crestomazia*.⁴⁸

Negli Indici delle opere composte da Giacomo Leopardi compilati da lui stesso, troviamo:

27. Cinque sonetti satirici sull'andare dei Mattaccini del Caro – 1817.⁴⁹

I *Mattaccini* sono un ciclo di sonetti satirici pubblicati nel 1558 dal Caro all'interno dell'*Apologia*, «un'opera del tutto anomala nella struttura, negli intenti e nel linguaggio». ⁵⁰ Essa nasce per difendersi

⁴⁷ Non dimentichiamo che «l'Ottocento è la bella età dell'oro della lingua antica restaurata e rifatta, e la contraffazione dell'antico è l'altra faccia dei puristi e dei così detti "linguaio-li" [...]. Naturalmente la prosa dell'aureo secolo – lettere, novelle, storie e contrasti – è di gran lunga più imitata della poesia» (G. Gorni, *Il Dante perduto. Storia vera di un falso*, Torino, Einaudi, 1994, p. 129). Vogliamo commentare l'operazione del Leopardi falsificatore anche con le parole che Guido Almansi impiega per la raccolta di poesia *Imitation*, pubblicata nel 1958 da Robert Lowell: «Nasce così l'*imitation*, che non è né versione né creazione, bensì produzione legittimamente bastarda, translazione linguistica e geografica ed ideologica da località indigena a terra straniera con tutte le volute e necessarie contraddizioni e assurdità che tali forzati traslochi comportano» (G. Almansi, *Lo stupro poetico. Ipotesi per una poetica delle metamorfosi translative*, in G. Almansi, B. Merry, *Imitazioni*, Roma, Cooperative Scrittori, 1978, pp. 11-15, 13).

⁴⁸ È notevole anche la presenza del Caro prosatore nell'antologia leopardiana; lo troviamo con tre prose negli *Apologhi*; una nelle *Allegorie, composizioni e similitudini*; una nelle *Definizioni e distinzioni*; tre nelle *Lettere*; due nelle *Relazioni di costumi, caratteri e ritratti*; tre nella *Filologia*.

⁴⁹ Cfr. G. Leopardi, *Poesie e prose*, II cit., p. 1257.

⁵⁰ Cfr. A. Caro, *Opere*, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, UTET, 1982. Il curatore continua: «Del trattato ha sì i contenuti dottrinari, le disquisizioni linguistiche e retoriche, il disegno

dagli attacchi mossi privatamente dal Castelvetro alla canzone petrarcheggiante *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro*, scritta dal Caro nel 1553. Le accuse del Castelvetro avevano carattere linguistico, e nascevano dal fatto che il Caro avesse impiegato voci non toscane e parole non autorizzate dagli antichi scrittori. I due campioni, infatti, che si scontravano in quella seconda metà del Cinquecento, rappresentavano due tendenze contrastanti: da una parte il Caro, che sosteneva, sotto l'influenza del Varchi, un possibile equilibrio tra la fedeltà alla tradizione, rappresentata dagli scrittori del Trecento, e la coscienza della vitalità attuale della lingua; ammetteva quindi la libertà dello scrittore di rinnovare anche la tradizione letteraria. Dall'altra parte, il Castelvetro si ergeva, in questo caso, a severo classicista, rispettoso della lingua degli scrittori consacrati. È cambiato il tempo, sono cambiati gli attori, ma i motivi del contendere persistono: Monti da una parte e Antonio Cesari, insieme alla corrente che rappresenta, dall'altra; il Leopardi delle *Annotazioni*, da una parte, i «pedagoghi», destinatari delle *Annotazioni*, dall'altra...

ordinato e lineare, ma il bersaglio proposto, gli strumenti usati, le intenzioni dichiarate, gli scatti rivelatori, le invenzioni, la fantasia aggressiva continuamente sollecitata e variata intervengono in ogni pagina a dare scarti bruschi alla distesa organizzata delle argomentazioni» (*ibidem*, pp. 15-16).

Elena Porciani

Senso di Camillo Boito:
desiderio narrativo e racconto inattendibile

Dicono che il sommo della filosofia consista
nel conoscere se stessi: io mi studio con tanta trepidazione
da tanti anni, ora per ora, minuto per minuto,
che credo di conoscermi a fondo
e di potermi proclamare una filosofessa perfetta.

Camillo Boito costituisce un caso atipico nel panorama della letteratura italiana: di professione docente di architettura all'Accademia di Brera, è stato uno scrittore 'dilettante' dalla cui penna sono usciti alcuni racconti che di diritto figurano nella migliore produzione narrativa dell'Ottocento. Non solo infatti il celebre testo cui è dedicato il presente contributo è generalmente considerato alla stregua di un capolavoro, ma anche le rimanenti *Storielle vane* (1876) e *Nuove storielle vane* (1883) confermano l'impressione di «una vena inventiva, davvero non comune» sacrificata «alla pratica ultraistituzionale di accademico e di critico d'arte». ¹ La rinuncia a un più ampio impegno letterario può essere imputata alla precoce necessità di provvedere al sostentamento economico del fratello scapigliato Arrigo oppure a una qualche irrimediabile insicurezza delle proprie capacità, ma quello che è certo è che la 'repressione' di un simile talento conferisce un'addi-

¹ Cfr. G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 27.

zionale aura di mistero a un esiguo *corpus* di testi che è attraversato peraltro, di per sé, dal *Leitmotiv* di finali senza una ricapitolante e netta distribuzione di significato. La figura di Boito, quindi, è caratterizzata da una enigmaticità pervasiva alla quale si può tentare di trovare un appiglio facendo riferimento al pregnante passo di un intervento critico del 1872, aperto da una citazione dantesca:

Questa materia onde son fatto scriba, si spezza fra le dita come un sottile vetro di Murano; e i frantumi colorati d'iride mutano le tinte degli oggetti, e, al pari di lenti concavi o convesse, li impiccioliscono o li ingrandiscono all'occhio. La critica porta codesti occhiali sul naso.²

Boito appartiene a una generazione che si trova al cospetto della rottura moderna dei principi del classicismo e di conseguenza deve rimettere in discussione il proprio patrimonio di certezze critiche: «Poiché il 'vero', requisito essenziale dell'arte nuova, è sempre espressione individuale e soggettiva risulta impossibile esprimere delle verità su tale oggetto. Il dubbio come costante limite alla validità degli assunti espressi diventa un portato inevitabile della 'critica d'impressione', contrapposta alla precedente 'critica di giudizio'». ³ Non è un caso pertanto che, istituendo un parallelo tra arte e letteratura nella recensione del 1880 alla Mostra Nazionale di Belle Arti, Boito se la prendesse con quel tipo di romanzo che «non vi lascia modo d'indovinare nulla, perché, con la parola più asciutta e propria, vi dice ogni cosa»: ⁴ si tratta di un'osservazione che si aggancia al suo soggettivismo critico nella misura in cui rivendica anche al testo letterario lo status di «sottile vetro di Murano» e al lettore il diritto di indossare i deformanti «occhiali sul naso». «La parte del lettore [invece] si è andata via via

² C. Boito, *Rassegna critica*, «La Nuova Antologia», giugno 1872 (citato in C. Poppi, *L'esercizio impossibile. Problemi di metodo e scelte di Camillo Boito «critico militante»*, in A. Grimoldi (a cura di), *Omaggio a Boito*, Milano, Angeli, 1999, p. 24). Il verso dantesco, peraltro, è citato a memoria da Boito dato che la sua forma esatta è «quella materia ond'io son fatto scriba» (*Paradiso*, X, 27)

³ C. Poppi, *L'esercizio impossibile* cit., p. 24.

⁴ C. Boito, *Gite di un artista*, a cura di M.C. Mazzi, Roma, De Luca, 1990, p. 341. In particolare, Boito se la prende col «romanzo nuovo», da identificarsi con 'naturalista'. Secondo Giovanna Rosa, è da leggervi qui un lascito della componente scapigliata della «sfida a tutto campo fra io narrante e io leggente» (*La narrativa degli Scapigliati* cit., p. 41).

restringendo: è diventato completamente passivo. Il romanzo vi smiuzza, vi trita la verità, in modo che non rimane oramai nulla da aggiungervi di proprio. Buono o cattivo, il libro è compiuto»: ⁵ Boito sta in realtà qui affrontando un problema di gestione del racconto, quello di una voce narrante che dentro il testo si incarica sì di 'tritare' la materia come «un sottile vetro di Murano», ma poi la rimonta in maniera 'compiuta' e impedisce al lettore di «mettere qualcosa di suo», che è la cosa poi che più lo stimolerebbe e gratificherebbe. ⁶ In una parola, la critica è rivolta a un tipo di narrazione che impedisce al lettore di farsi egli stesso «scriba» della materia.

Sebbene da questi significativi cenni risulti evidente quanto per una più ampia interpretazione di Camillo Boito sia necessario un confronto serrato dell'opera narrativa con l'opera critica, in questa sede mi limiterò a indagare come tale 'scrivibilità' del testo funzioni nella tessitura narrativa di *Senso*: come in essa vi sia tracciata la 'scrizione' del lettore, il suo farsi carico della pluralità dei «frantumi colorati d'iride». Si tratta cioè di rendere conto di questo racconto, nei termini di Roland Barthes, come di un 'testo scrivibile' ovvero di un testo in cui «la posta del lavoro letterario [...] è quella di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo». ⁷ Ovviamente, questo non significa – a più di trent'anni di distanza da *S/Z* che sono, in teoria letteraria, quasi trent'anni-luce – sposare l'ortodossia anti-autoriale o l'utopica *différance* che stanno alla base della riflessione sulla scrittura e sul piacere del testo del Barthes degli anni Settanta. Piuttosto, la terminologia barthiana permette un approccio stringente, quasi un assedio a *Senso* che in questa direzione risulta l'approdo della coerente consapevolezza di Boito del ruolo del lettore nella 'strutturazione' del

⁵ *Ibidem*.

⁶ Il passo completo suona così: «E la mente del lettore, vedendo il dramma innanzi tutto intero, così bene definito in ogni parte, in ogni minuzia, si sente persuasa e convinta, ma affranta. [...] E poi il lettore prova una certa inconsapevole compiacenza nel mettere qualcosa di suo in un'opera d'arte: l'opera s'immedesima in lui; finisce per amarla come una parte di sé medesimo» (C. Boito, *Gite di un artista cit.*, pp. 341-342).

⁷ R. Barthes, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Torino, Einaudi, 1973, p. 10. Anche 'scrizione' è termine di Barthes, usato per distinguere il «gesto manuale», l'atto dinamico dello scrivere dal «suo risultato», che è invece la scrittura (*Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 43).

significato di un testo. Si tratta in particolare di mettere a frutto un'importante intuizione di Roberto Bigazzi: che in Boito grazie all'uso di una modalità narrativa tradizionale come il manoscritto o grazie «alla neutralità della lingua che evita interventi surrettizi dell'autore, il personaggio è sicuro di poter raccontare le cose a modo suo, senza accorgersi che proprio il montaggio della sua confessione mette in luce il vero risultato [...]».⁸ In questo consiste infatti in *Senso* il rapporto tra la libertà di racconto dell'io narrante, la contessa Livia che all'età di trentanove anni è mossa da un impulso di scrittura a raccontare la vicenda saliente della propria vita, e la significativa *dispositio* della materia: che nel lettore è alimentato un crescente sospetto di inattendibilità del racconto che stimola il suo desiderio narrativo.

È quest'ultimo un concetto-chiave usato da Peter Brooks in *Trame* per rendere conto del funzionamento del *plot* di un testo: «quel che ci spinge a diventare lettori è la *passion du sens*, che tradurrei con passione sia *per il sia del* significato: l'attiva ricerca da parte del lettore di quei finali e quelle formalizzazioni conclusive che, ponendo termine al procedimento dinamico della lettura, promettono di conferire un significato e un senso all'inizio e alla parte centrale».⁹ Anzi, più che di *plot* è meglio parlare di *plotting*, di un'attiva organizzazione, di «un'operazione strutturante suscitata nel lettore quando quest'ultimo cerca di ricavare un senso dagli eventi che si sviluppano attraverso una successione testuale e temporale».¹⁰ Non a caso Brooks rende conto di almeno tre livelli di desiderio narrativo – «Il desiderio come tema narrativo, il desiderio come motore del racconto, e il desiderio come intenzionalità vera e propria del linguaggio sembrano essere in rapporto stretto l'uno con l'altro e con l'atto di raccontare»¹¹ – che in *Senso* non solo sono tutti e tre presenti, ma persino allusi dalla polisemia del titolo del quale non ci si può infatti limitare a registrare il significato di

⁸ R. Bigazzi, *Introduzione a C. Boito, Storielle vane. Tutti i racconti*, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 8-9. In seguito le citazioni da *Senso* e dagli altri racconti saranno tratte da questa edizione e indicate direttamente nel testo con il semplice numero di pagina tra parentesi tonde.

⁹ P. Brooks, *Trame*, Torino, Einaudi, 1995, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

¹¹ *Ibidem*, p. 59.

‘sensualità’. Il desiderio come passione amorosa è certo l’argomento della storiella, però ‘senso’ è anche la direzione di ricerca del significato – il senso di ricerca del senso – che muove il racconto e a cui, al contempo, il racconto tende. Perché la scrittura di Livia non è soltanto rappresentazione del proprio desiderio, della propria sensualità, ma anche desiderio di senso: desiderio di organizzazione della propria vicenda in una trama, in una storia. Al *plotting* della narratrice corrisponde poi la ricerca di senso del lettore che ‘rimonta e riscrive’ la materia nell’obiettivo di «valutare di quale pluralità sia fatto» il testo:¹² l’esperienza di lettura dimostrerà infatti l’impossibilità di un senso univoco e soprattutto l’impossibilità di credere accettabile il racconto di Livia che progressivamente si rivela, quindi, una narratrice inattendibile.

La categoria di narratore inattendibile è stata coniata nel 1961 da Wayne C. Booth in *La retorica della narrativa*, un saggio di cui però non si è problematizzato a sufficienza il fatto che non era mosso da un obiettivo strettamente teorico; di conseguenza, molte sono rimaste le questioni in sospeso come dimostra la *vulgata* critica della definizione di Seymour Chatman. Nel suo classico manuale *Storia e discorso* si legge infatti che si riconosce la presenza di un narratore inattendibile quando «il resto della narrativa – ‘la norma dell’opera’ – è in conflitto con la presentazione del narratore, e noi sospettiamo della sua sincerità o della sua competenza a raccontare la ‘versione vera’». ¹³ Tuttavia, questo è solo il primo livello del fenomeno, quello del sospetto che accompagna la lettura, dell’impossibilità di lasciarsi andare alla ‘sospensione dell’incredulità’: il lettore resta vigile e accorto, in particolare resta pronto a sorprendere ogni contraddizione del significato, ogni ostacolo alla distesa lineare del *plot*. Niente ci viene detto di più preciso né su che cosa garantisca che una versione alternativa della storia rispetto a quella del narratore sia ‘vera’ né se sia poi così scontato che una narrazione inattendibile miri comunque a questa ‘versione vera’: non si potrebbe invece pensare che un testo caratterizzato

¹² R. Barthes, *S/Z* cit., p. 11.

¹³ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, p. 156.

da un narratore inattendibile si apra all'indefinitezza, alla pluralità dello scrivibile? Che un testo simile possieda un'apertura che sfida il *plotting* del lettore a tal punto da esaltare la sua qualità di «scriba» del testo? In più rimane problematica anche l'identificazione del «resto della narrativa» con la «norma dell'opera», che è poi un concetto di Booth e che pertanto deve essere contestualizzato all'interno del suo *practical criticism*, cioè della sua prospettiva critica fortemente moralistica. Secondo Booth, infatti, il successo di un libro si misura con il consenso che l'autore riesce a ottenere dal lettore: quest'ultimo deve persuadersi delle norme morali dell'opera, che rappresentano il sistema di valori dell'autore e che possono essere direttamente o indirettamente implicate dal testo, ma devono comunque mantenere sempre un certo grado di chiarezza.¹⁴ Per questo, scrive Booth, «Per mancanza di termini migliori, ho chiamato un narratore attendibile (*reliable*) quando parla o agisce in accordo con le norme dell'opera [...], *inattendibile* (*unreliable*) quando non lo fa»¹⁵: o perché è un pazzo, un ingenuo, uno che non ha strumenti culturali e quindi ha una conoscenza dei fatti insufficiente (incompetenza) o perché mira a ingannare il lettore (insincerità). Che questa di Booth, però, non sia un'autentica definizione teorica lo si vede innanzitutto da varie oscillazioni argomentative, come l'usare il termine *reliability* anche per distinguere il caso di una narrazione intrusiva, segnata da commenti, da una narrazione impersonale e oggettiva. Quanto però più profondamente fa difficoltà è constatare che per la prospettiva moralista di Booth l'inattendibilità non è una semplice qualità del testo, bensì un difetto narrativo nella misura in cui contribuisce ad alimentare la più grande nemica della trasparenza dell'accordo tra autore e lettore e quindi, secondo lui, della funzione etica della letteratura: l'ambiguità. Da qui deriva un paradosso critico evidenziato ad esempio dal caso sveviano di Zeno, considerato all'unanimità il narratore inattendibile italiano per eccellenza: che que-

¹⁴ Booth ha spesso rifiutato l'etichetta di antimodernista, ma tutta la sua simpatia va ad autori premoderni o – con termine anglosassone – premodernisti come Sheakespeare o Dostoevskij che traggono la loro «superiorità dall'abilità di mostrare che razza di affare losco è il mondo morale e al contempo mante[nere] chiara la linea delle nostre simpatie morali. [...] Non una genuina ambiguità, ma piuttosto una complessità mista a chiarezza [...]» (*La retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 139).

¹⁵ P. Booth, *La retorica* cit., p. 164.

sto tipo di narratore è stato elevato a segno della crisi e dello spaesamento moderni, dell'esaurirsi di ogni certezza e di ogni chiarezza, senza ridiscuterne lo *status* teorico ovvero senza cercare di emanciparlo teoricamente dalla sua origine moralistica. Si capisce pertanto che verificare la 'scrivibilità' di *Senso* assume l'addizionale valore di un esperimento teorico e non solo per il fatto che si tratta di mettere insieme due posizioni critiche ben diverse – quella 'erotica' del desiderio narrativo di Brooks e quella di Booth per il quale, viceversa, un autore non può «allo stesso tempo trasmettere il pieno piacere intellettuale della curiosità gratificata o servirsi pienamente degli interessi morali ed emotivi del lettore»¹⁶ –, ma soprattutto perché si tratta di iniziare a mettere in luce l'inadeguatezza della *vulgata* critica per la comprensione di quei testi, come appunto *Senso*, che si inseriscono all'interno di una precomprensione del mondo basata esattamente su quell'ambiguità che tanto ripugna a Booth.

Il titolo completo del racconto, pubblicato direttamente in volume nel 1883, è *Senso. Dallo scartafaccio della contessa Livia*. Si tratta di una specificazione di genere che ci fornisce immediatamente alcuni ragguagli sulle soluzioni narrative che aspettano il lettore: un racconto in prima persona, l'imitazione di una memoria di materia personale rivolta a nessun altro che al sé scrivente e che quindi, sempre all'interno della finzione, si offre alla lettura sotto forma di indiscrezione. Questo autorizza ad aspettarsi un'assoluta franchezza da parte della narratrice e infatti quasi subito Livia scrive: «O che gioia, confidarsi unicamente a sé, liberi da scrupoli, da ipocrisie, da reticenze, rispettando nella memoria la verità anche in ciò che le stupide affettazioni sociali rendono più difficile a proclamare, le proprie bassezze!» (p. 384). Si tratta di una variante del *topos* che riconduce la garanzia della sincerità alla spiacevolezza delle cose raccontate e che rimanda perlomeno alle *Confessioni* di Rousseau. Anche l'*incipit* si conforma alla spregiudicatezza dell'intimità con se stessi:

Ieri nel mio salotto giallo, mentre l'avvocatino Gino, con la voce rauca della passione lungamente repressa, mi susurrava nell'orecchio: – Contessa, abbia

¹⁶ *Ibidem*, p. 139.

compassione di me: mi cacci via, ordini ai servi di non lasciarmi più entrare; ma, in nome di Dio, mi tolga da una incertezza mortale, mi dica se posso o se non posso sperare –; mentre il povero giovane mi si gettava ai piedi, io, ritta, impassibile, mi guardavo nello specchio. Esaminava il mio volto per trovarmi una ruga. La mia fronte, su cui scherzano i riccioletti, è liscia e tersa come quella di una bimba; a' lati delle mie ampie narici, al di sopra delle mie labbra un po' grosse e rosse, non si vede una grinza. Non ho mai scoperto un filo bianco ne' lunghi capelli, i quali, sciolti, cadono in belle onde lucide, neri più dell'inchiostro, sulle mie spalle candide.

Trentanove anni!... tremo nello scrivere questa orribile cifra.

Diedi un colpoetto leggero con le mie dita affusolate sulla mano calda dell'avvocato, la quale brancolava verso di me, e m'avviai per uscire; ma spinta da non so quale sentimento (certo un sentimento lodevole di compassione e di amicizia), voltandomi sulla soglia, bisbigliai, credo, questa parola: – Sperate!

Ho bisogno di mortificare la vanità. Alla inquietudine, che rode la mia anima e che lascia quasi intatto il mio corpo, s'alterna la presunzione della mia bellezza; né trovo altro conforto che questo solo, il mio specchio.

Troverò, spero, un altro conforto nello scrivere i miei casi di sedici anni addietro, ai quali vado ripensando con acre voluttà. Lo scartafaccio, chiuso a tre chiavi nel mio scrigno segreto, non potrà essere visto da occhio umano, e, appena compiuto lo getterò sul fuoco, disperdendone le ceneri; ma il confidare alla carta i vecchi ricordi deve servire a mitigarne l'acerbità e la tenacia. Mi resta scolpita in mente ogni azione, ogni parola e soprattutto ogni vergogna di quell'affannoso periodo del mio passato; e tento sempre e ricerco le lacerazioni della piaga non rimarginata; né so bene se ciò che provo sia, in fondo, dolore o solletico. (pp. 383-384)

È questo un densissimo inizio in cui il groviglio complesso delle sensazioni si accompagna a un ritmo narrativo incalzante. Ciò su cui è opportuno per il momento soffermarsi è la relazione temporale tra i due tipi di conforto messi in campo da Livia: da una parte il conforto dello specchio, dall'altra il conforto della scrittura. Al di là del motivo narcisistico che inizia a delinarsi, si deve infatti notare che il racconto scritto del passato si intreccia con lo specchio del presente ovvero, in altri termini, lo scartafaccio della contessa non guarda soltanto al passato, bensì si rivolge anche a quanto sta accadendo nel tempo della scrittura: è su questo rimbalzo temporale che si distribuirà il lavoro di *plotting* sia della narratrice che del lettore. C'è infatti un rimando continuo – e decisivo per l'economia del racconto – tra l'amore di sedici anni prima di Livia per il tenente austriaco Remigio e il presente cor-

teggimento di Livia da parte dell'avvocatino. Anzi, è evidente come la 'scintilla' che muove Livia alla scrittura stia tutta nello «Ieri» che apre la narrazione: è 'ieri' che è accaduto qualcosa che ha determinato una discontinuità rispetto all'usuale conforto dello specchio. Più che all'impetuosità «rauca» del corteggiatore, trattata con la consueta sufficienza, si deve ricondurre questa scossa decisiva a un atto della stessa Livia: l'aver bisbigliato «credo, questa parola: – Sperate!». È da qui infatti che prende le mosse il racconto cui si chiede per prima cosa di superare la frettolosa glossa, non a caso posta tra parentesi, del «non so quale sentimento (certo un sentimento lodevole di compassione e di amicizia)» che dovrebbe spiegare il motivo dell'improvvisa parola: il racconto dovrà addomesticare il presente, preparare il terreno alle conseguenze di questo «Sperate!», rendere in qualche modo accettabile il nuovo amore con l'avvocatino. Giustamente, quindi, introducendo un'edizione delle *Storielle* Raffaella Bertazzoli afferma che «Livia mostra qualcosa di irrisolto, un bisogno di chiarire attraverso la scrittura, in una sorta di autoanalisi [...] la vicenda della propria vita, o meglio di un momento ormai lontano della propria biografia», però direi che la direzione di marcia è inversa rispetto all'«esorcizza[re] il passato reificandolo nella scrittura». ¹⁷ È piuttosto il presente a dover essere orientato nel 'senso' di un addomesticamento che troverà la sua rivelazione nel finale:

L'avevo detto io che l'avvocatino Gino sarebbe tornato. Bastò una riga: *Venite, faremo la pace*, perché capitasse a precipizio. Ha piantato quella bamboccia della sua sposa una settimana innanzi al giorno destinato pel matrimonio; e va ripetendo ogni tanto, stringendomi quasi con la vigoria del tenente Remigio: – Livia, sei un angelo! (p. 417)

Il percorso verso questa conclusione è però tutt'altro che rettilineo e non solo perché sono accaduti nel frattempo vari fatti che si sono frapposti tra Livia e Gino, ma soprattutto perché emerge un'imprevista problematicità del *plotting* che si può cogliere più a fondo se ancora ci si riferisce all'uso che fa Brooks del modello barthiano. Brooks ri-

¹⁷ R. Bertazzoli, *Introduzione* a C. Boito, *Senso. Storielle vane*, Milano, Garzanti, 1990, p. XXII.

prende infatti due dei cinque codici del testo messi in luce in *S/Z*: il codice proairetico e il codice ermeneutico. Il primo «riguarda la logica delle azioni, il modo in cui il loro comportamento possa venire deviato dal loro inizio, come formino via via delle sequenze» e il genere in cui esso è predominante è il romanzo picaresco o quello di avventura; il secondo «riguarda invece le domande e le risposte che strutturano una vicenda: la sospensione, gli svelamenti parziali, i blocchi momentanei, le piene soluzioni finali» e trova la sua realizzazione più pura nel romanzo poliziesco. Di conseguenza, il *plot* viene a rappresentare «una sorta di ipercodificazione del proairetico da parte dell'ermeneutico, che struttura gli elementi discreti del primo in più ampi sistemi interpretativi». ¹⁸ Così, si può dire che l'operazione di *plotting* che muove Livia a redigere il suo scartafaccio è motivata da un'intenzione interpretativa mirante a organizzare gli eventi della sua vita in una storia da utilizzare nel presente: «il *plot* costituisce appunto una sorta di 'ripetizione operativa' e di rielaborazione della storia realizzata nel discorso e per mezzo del medesimo». ¹⁹ Ed è esattamente qui che si situa la 'scrivibilità' – e al contempo il fascino – di *Senso*: che nel racconto anziché una «verifica della *fabula* [...] nella sua plausibilità, nella sua capacità di soddisfare il bisogno di spiegazioni» ²⁰ si attua una narrazione inattendibile dalla quale il lettore è sfidato a venire a capo attraverso le tracce, principalmente una serie di ossimori e di più o meno marcate contraddizioni, che sono state distribuite da Boito, come ha notato Bigazzi, nel particolare montaggio del testo.

All'agitazione scomposta dell'avvocato Gino – e l'insistenza sul diminutivo non è casuale – corrisponde innanzitutto l'impassibilità glaciale di Livia: «ritta» e fissa osserva nello specchio lo spettacolo di se stessa e della propria indifferenza. Tuttavia, l'improvvisa parola di speranza, il «bisogno di mortificare la vanità», il baratro della vecchiaia, tutti questi elementi destabilizzano l'impassibilità e rivelano in maniera dirompente la sottostante inquietudine. Infatti, l'efficacia dell'inizio del racconto è tale proprio nella misura in cui lo spettacolo

¹⁸ P. Brooks, *Trame* cit., pp. 20-21.

¹⁹ *Ibidem*, p. 28.

²⁰ *Ibidem*.

dell'impassibilità «s'alterna» all'azione inquieta e smisurata, esaltata: Livia appare subito, sin dal primo momento in cui si racconta, lacerata ed eccessiva, e tale continuerà ad essere sino alla fine. Anche l'autodescrizione fisica, svolta attraverso il riflesso dello specchio, replica l'andamento antinomico: i capelli neri si contrappongono alla pelle candida mentre le mani affusolate a quelle calde e probabilmente sudate dell'avvocato. Alcune opposizioni che iniziano qui a delinearsi resteranno costanti lungo tutta la narrazione: corpo vs. anima, impassibilità vs. inquietudine, fierezza della propria bellezza vs. paura della vecchiaia. Livia, in realtà, nel momento in cui osserva compiaciuta lo spettacolo della propria impassibilità, sta osservando anche la sua impagabile inquietudine pulsare al di sotto dell'apparente distacco, e anche di ciò si compiace intimamente trasfigurando una normale paura della vecchiaia e della solitudine in un accesso di volontà di mortificazione. Così l'esaltazione di Livia – «il mio spirito nell'umiliarsi si esalta» – si realizza a partire da esacerbate immagini ossimoriche: la «forza audace» che abita la «debolezza», il paragone con i «santi anacoreti» e la sublimazione della macerazione nelle «lordure». Inizia qui a farsi largo anche la violazione del principio di non contraddizione: da una parte «la piaga non è ancora rimarginata» nel ricordo della «vergogna», dall'altra è rivendicata una fierezza che non le fa temere «nessuno spettacolo», compresa quindi – si deve supporre – anche la scena della fucilazione di Remigio. Ma la stessa «gioia» della confidenza con se stessi, della verità che non risparmia le «bassezze», della sottrazione alle «stupide affettazioni sociali» è in palese contraddizione con le motivazioni che l'hanno spinta al matrimonio con il vecchio conte, a un vincolo sociale che lei stessa ha voluto a tutti i costi – «i miei erano contrari ad un matrimonio così male assortito» (p. 385) – e in cui nemmeno per un attimo appare un qualche segno di affetto se non di amore: «mi sentivo stufa della mia qualità di zitella: volevo avere carrozze mie, brillanti, abiti di velluto, un titolo, e sopra tutto, la mia libertà. [...] Io, innanzi al prete, risposi un Sì fermo e sonoro. Ero contenta di quello che avevo fatto, ed oggi, dopo tanti anni, non ne sono pentita» (pp. 385-86). Non c'è traccia di pentimento in questa scelta di affettazione; anzi, a tal punto il matrimonio non corrisponde alla sua idea di amore che l'adulterio di quella «prima passione cieca» (p.

386) non le ha provocato il minimo senso di colpa verso il marito. Su un altro piano, però, non è neanche l'«amore sentimentale» che interessa Livia che già a sedici anni aveva 'scherzato' con un giovane pretendente del suo paese spingendolo dapprima a un tentativo di suicidio, poi all'arruolamento nell'esercito italiano e infine alla morte nella Seconda Guerra d'Indipendenza. Di qui l'ammirazione delle altre ragazze: «le mie amiche, deboli in faccia all'amore sentimentale, m'invidiavano e mi rispettavano: nella mia freddezza, nella mia sdegnosa noncuranza delle parole tenere e delle occhiate languide vedevano una preminenza di raziocinio e di forza» (p. 386). È senz'altro degno di nota lo spostamento del punto di vista con l'inaspettato ricorso alla terza persona plurale, da cui segue un effetto dialogico di controcanto: sono le amiche che la credono forte e razionale, ma Livia non dice esplicitamente né che lei si riconosca o si sia riconosciuta in questo ritratto né che lei sia effettivamente in questo modo. Si avverte senz'altro l'orgoglio immutato di essere stimata superiore, ma poco prima avevamo letto:

Se non fosse dall'una parte la febbre delle vive ricordanze, dall'altra lo spavento della vecchiaia, dovrei essere una donna felice. [...] sono una delle prime donne di Trento; corteggiatori non mi mancano, e la cara invidia delle mie buone amiche, invece di scemare, si rinfocola sempre di più. (p. 384)

La vertigine delle contraddizioni aumenta. In questo paragrafo il doppio conforto della vanità da un lato e della scrizione dall'altro cede di schianto alla constatazione della propria infelicità, che peraltro non è ammessa direttamente, ma obliquamente vantata come del resto obliqua è la constatazione della perdita della fiamma giovanile dagli occhi.²¹ È inoltre evidente la beffa delle amiche attuali e della loro incapacità di capirla, ragione in più per farci sospettare del giudizio delle amiche giovanili, per farci sospettare che in realtà la giovane Livia non fosse quel portento di raziocinio e freddezza che esse credevano, e non soltanto nei termini della sua esplosione passionale per Remigio. Si deve credere, cioè, che pur disdegnando l'amore sentimentale, pur

²¹ Cfr. l'immagine pertarchesca «[...] negli occhi miei c'era una fiamma, che ora pur troppo si va smorzando» (p. 385).

mirando a un matrimonio che coronasse le sue ambizioni sociali, anche la giovane Livia, nella sua «sdegnosa noncuranza», avesse in mente una sua qualche idea di amore, un suo qualche progetto di vivere un suo personale romanzo, solo che si trattava di un romanzo diverso, più contorto e 'maledetto', di quello delle sue amiche, improntato a modelli diversi, dal suo punto di vista superiori. Di qui, l'ansia di sposarsi per ottenere una maggiore libertà: paradosso che si spiega se si interpreta la frase «sino ai ventidue anni passati il mio cuore era rimasto chiuso» (p. 386) come mancanza di occasioni, nel paese trentino di origine, per aprirsi alla passione; non a caso, infatti, non appena a Venezia, non appena sposata e uscita dal paese, le occasioni arrivano a dismisura: «avevo intorno un nuvolo di satelliti» (p. 387). Anche adesso del resto, a trentanove anni, a chi si sente simile? A figure che le provengono da un'immaginazione vivida e al contempo sfocata: alle antiche Romane che decidevano della vita o della morte degli uomini con un semplice gesto, alla donna descritta da Parini nell'ode *Sul vestire della ghigliottina* di cui peraltro non ricorda neanche il titolo dimostrando, con ciò, l'approssimazione della sua cultura e del modello stesso. In un suo acuto saggio su *Senso*, Lucia Strappini ha parlato di un'atmosfera stendhaliana citando consonanze con le novelle *Vanina Vanini* e *S. Francesco da Ripa*,²² però forse si può far direttamente riferimento, come antecedente nobile di Livia, all'ansia di una vita e di un amore eroici e alla conseguente forza trasfiguratrice di Mathilde de la Mole: in questo senso la fucilazione di Remigio dovuta alla delazione della contessa verrebbe a costituire un rovesciamento parodico della convinzione di Mathilde che solo «la condanna a morte [è] capace di distinguere un uomo, [...] è l'unica cosa che non si comperi».²³

Vediamo così Livia ventiduenne a Venezia, in viaggio di nozze al seguito di un grottesco marito che la introduce nel giro di ufficiali austriaci di stanza nel capoluogo, anzi «di ufficialetti e d'impiegati tirolesi piuttosto scipi e assai tronfii» (p. 387); eppure lei si gode tutto quanto il suo successo: «sorridevo come una regina, come una dea.

²² Cfr. L. Strappini, *La memoria e la scrittura. «Senso» di Camillo Boito*, in *Scrittori e critici di fine Ottocento*, Potenza, Il Salice, 1991, pp. 21-22.

²³ Stendhal, *Il rosso e il nero*, Milano, Mondadori, 1990, p. 317.

Diventavo, nella contentezza della mia vanità, buona, indulgente, familiare, spensierata, spiritosa: la grandezza del mio trionfo mi faceva quasi apparire modesta» (p. 386). È questo un meccanismo ossimorico, sebbene di segno opposto all'esaltazione che la Livia quasi quarantenne afferma di provare attraverso l'indugio nelle proprie bassezze, ed è anche un meccanismo di trasfigurazione da cui la giovane Livia trae la propria «contentezza», il termine antinomico, nella sua assiologia di valori, all'inquietudine. Livia è contenta e appagata nell'osservare il personaggio che ha sempre sognato di essere: è finalmente la «regina», la «dea» oggetto di sconfinata ammirazione da parte degli uomini, è finalmente il trionfo, poco importa che si tratti di una corte di figure di bassa leva. Così come poco importa che l'abbandono sensuale alla musica durante la storia con Remigio avvenga sulle note dei valzer di Strauss suonati da una banda militare: non sono certo queste sottigliezze ad impedire a Livia di sentirsi l'eroina compiaciuta di una passione 'oltreumana' per il suo «misto di Adone e di Alcide» (p. 387) che risponde in realtà al nome, deludente, di Remigio – «un nome che non m'andava a versi» (p. 389) –: «Forte, bello, perverso, vile: mi piacque. Non glielo lasciavo intendere, perché mi compiaccevo nell'irritare e tormentare quell'Ercole» (p. 388). La viltà soprattutto appare la qualità che più apprezza di Remigio, tanto più che corrisponde a uno straordinario vigore fisico:

Mi piaceva in quell'uomo la stessa viltà. Quando esclamava: – Ti giuro, Livia, non amerò e non abbraccerò mai altra donna che te – io gli credevo; e, mentre egli mi stava innanzi ginocchioni, lo guardavo adorando, come fosse un Dio. Se mi avessero chiesto: – Vuoi che Remigio diventi Leonida? – avrei risposto: – No –. Che cosa mi doveva importare dell'eroe? Anzi la perfetta virtù mi sarebbe parsa scipita e sprezzabile al paragone de' suoi vizi; la mancanza di fede, di onestà, di delicatezza, di ritegno mi sembrava il segno di una vigoria arcana, ma potente, sotto alla quale ero lieta, ero orgogliosa di piegarmi da schiava. Quanto più il suo cuore appariva basso, tanto più il suo corpo splendeva bello. (p. 393)

Eppure questo compiacimento nel rovesciare i valori, nell'elevare a proprio eroe un vile assoluto, questa viziosità a tinte forti cozzano irrimediabilmente con il racconto della propria gelosia, della sofferenza atroce della separazione e della lontananza dell'amante. Si può sup-

porre che la preferenza di Livia per la viltà anziché per la virtù sia dovuta al fatto che quest'ultima costituisce una condizione esistenziale troppo a portata di mano, troppo ancorata al senso letterale della realtà, laddove la viltà necessita di tutto un *plotting* romanzesco perché funzioni come strumento di attrazione: finzione e vigliaccheria sono interdipendenti nel procurare quel fascino maledetto, arcano e trasfigurante che rende Remigio l'uomo dei suoi sogni. D'altro canto, subito dopo questo elogio della viltà, seguono due esempi clamorosi di vigliaccheria che, se il ragionamento filasse, sarebbero dovuti piacere molto a Livia la quale invece candidamente afferma: «Due volte e per un solo istante l'avrei bramato diverso» (*ibidem*), il che apre uno squarcio sul suo grado di consapevolezza all'epoca di questa passione, torbida ad ogni costo, per il tenente. Di questo passo non si possono che giustapporre le oscillazioni, gli slittamenti logici, come accade nella più evidente delle contraddizioni: «ad onta della mia furibonda passione, vedevo intiera la [sua] bassezza infame» (p. 392) scrive ad un certo punto Livia, ma poi raccontando di quando ricevette la lettera da Verona – quella stessa che avrebbe costituito la prova della colpevolezza di Remigio –, ecco che assume un tono diverso:

La lettera mi lasciò sconcertata e disgustata, così mi parve volgare; ma poi, nel tornarvi su, a poco a poco mi persuasi che il tono in cui era scritta fosse affettatamente leggiere e gaio, e che l'amante avesse fatto un crudele, ma nobilissimo sforzo nel contenere l'impeto del suo cuore, tanto per non gettare nuova esca nella mia passione, che era già un incendio, e per quietarmi un poco l'animo, ch'egli sapeva terribilmente ansioso. [...] Tutto mi confermava nella mia credenza benevola: quelle espressioni d'affetto mi parevano più potenti quanto più erano rapide, e quei periodi grossolani e cinici mi si presentavano alla fantasia sublimi di generoso sacrificio. *Avevo tanto bisogno di credere* che la mia smania trovasse una scusa nella smania dell'altro; e la viltà di lui mi riempiva il seno d'entusiasmo, purché io credessi di esserne la cagione. (p. 402, corsivo mio)

Addirittura Livia arriva a pensare che l'amante possa nasconderle di essere partito per la guerra per risparmiarle ulteriore pena: «Appena un tale pensiero si fece adito nel mio spirito, me ne sentii tutta invasa. Le insonnie, l'avversione al mangiare, i disturbi fisici contribuivano ad una vera esaltazione mentale» (*ibidem*). Tutto questo chiaramente

smentisce la lucidità con la quale Livia avrebbe visto nella sua intelligenza la «bassezza infame» di Remigio e finisce per darci piuttosto un'impressione di ingenuità e romanticheria, di creazione di un romanzo a tinte fosche che muta il più banale adulterio in una passione infernale e un vigliacco e meschino tenentino, con l'unica fortuna di essere molto bello, in un antieroe *maudit* dall'arcana nobiltà. Non è un caso, del resto, che ella riporti come gli ufficiali che parlano di lei nella bettola in cui si è rifugiata dopo aver scovato Remigio insieme a Giustina, la definiscano «innamorata matta di lui» (p. 411) – ed è questo un altro sapiente effetto di controcanto utilizzato da Boito. Un ulteriore effetto dialogico che contribuisce a intricare ancora di più la narrazione è dato da Remigio stesso. Ogni volta che egli prende la parola, o nella lettera o nei brevi dialoghi, è estremamente deludente, e non solo per l'infelice nome: è volgare, stupido, spiantato, sciagurato, assolutamente non all'altezza del ruolo e perfino ingenuo e goffo nell'ingannare Livia. Anche lui, però, ha i suoi libri: Alessandro Dumas e, soprattutto, Charles-Paul de Kock, famosissimo al tempo per i suoi romanzi d'appendice dalle trame passionali e drammatiche, ed è notevole che li rammenti a Livia, come fossero una conoscenza comune che rivela il retroterra dell'immaginazione romanzesca della contessa.

Si capisce quindi in che modo, di fronte a una narrazione contrassegnata da tali molteplici violazioni del principio di non contraddizione, si determini una divaricazione tra il *plotting* di Livia e il *plotting* del lettore: il senso della storia è dato dal 'non senso' che il lettore riconosce al racconto di Livia. Questo, però, non garantisce la costruzione di una 'versione vera': una volta riconosciute le tracce dell'inattendibilità, si potranno formulare delle ipotesi interpretative e verificare il loro funzionamento nella strutturazione del significato complessivo del testo, ma ciò non vuol dire che si possa necessariamente misurare una qualche distanza della voce narrativa dalle cosiddette «norme dell'opera». *Senso*, anzi, è esemplare nel mostrare come il tasso di scrivibilità di un testo si alimenti con l'enigmaticità delle stesse norme: proprio perché Boito non ha posto alcun immediato puntello a fare da controcanto attendibile alla lettera del racconto di Livia. Di conseguenza, il rapporto tra inattendibilità e attendibilità è affidato alla competenza e alla sensibilità del lettore, in questo caso alla sua capaci-

tà di organizzare semanticamente gli ossimori ossessivi e le contraddizioni sparse. Il sospetto del lettore, cioè, non si esaurisce nel riconoscere una discrepanza testuale tra voce narrativa e resto del racconto, anzi egli percepisce una discrepanza a partire dal confronto con la propria esperienza, in particolare con la propria consuetudine con il principio di non contraddizione. Non si tratta, però, di una mera opposizione tra attendibilità e inattendibilità; piuttosto, proprio in relazione all'apertura di significato del testo scrivibile, l'inattendibilità ingloba l'attendibilità: il *plotting* del lettore si delinea all'interno di una pluralità del testo che necessariamente non può essere afferrata nella sua totalità, perché altrimenti sarebbe redenta in una qualche 'versione vera'. Il desiderio narrativo del lettore, pertanto, è alimentato dalla consapevolezza dello scarto irriducibile dell'inattendibilità e in ciò si riconosce quella che Brooks considera la più piena realizzazione dell'obiettivo del *plotting*: «Il desiderio del testo (che è anche desiderio della lettura) è dunque un bisogno di arrivare alla fine, ma solo quando la si raggiunga attraverso una deviazione pur minimamente complicata, uno scarto intenzionale, un momento di inquietudine e di incertezza, che è appunto la trama del racconto».²⁴

Se si vuole quindi procedere in questo «bisogno di arrivare alla fine» in senso, resta da esplorare il 'bisogno di fine' della narratrice: si tratta di ricondurre il finale all'inizio, allo «Jeri» che ha segnato quella discontinuità che porta Livia a una scrittura che si sdipana lungo le varie fasi del corteggiamento dell'avvocato. Di lui dapprima contempla la scomposta passione repressa, poi dice che la «secca» e che l'ha scacciato in malo modo, pronta però a scommettere che tornerà; invece viene a sapere che «l'avvocato Gino prende moglie» – notizia che ha ricevuto «adesso», mentre cioè sta scrivendo – e ne è «disgustata» (p. 395) nonché indispettita per il 'tradimento': «come balbettavano le labbra e pulsavano le arterie e tremavano le labbra e la persona tutta strisciava umile sotto a' miei piedi! L'avvocato scrofoloso e miserabile meritò davvero il calcio che ricevette da me. Bifolco» (*ibidem*). Si tratta di una delusione che ribadisce il processo che sta avvenendo tramite la scrittura: «Riandando alla memoria i casi di tanti anni orso-

²⁴ P. Brooks, *Trame* cit., p. 114.

no, il cuore torna a palpitare e sento un'aura calda di gioventù, che mi spira d'intorno» (p. 395). Infatti è proprio nel momento in cui pare cedere a una ritrovata disponibilità emotiva che Livia viene a sapere, in 'tempo reale', dei propositi matrimoniali dell'avvocato:

Ecco la costanza degli uomini, ecco la saldezza delle passioni! – Contessa Livia, muoio, mi uccido; la sua immagine sparirà dal mio petto con l'ultima goccia del mio sangue; mi calpesti come uno schiavo, ma mi permetta di adorarla come una Dea –. Frasi da melodramma. Pochi mesi, e tutto svanisce. Amore, furore, giuramenti, lagrime, singhiozzi, non c'è più nulla! Schifosa natura umana. E a vedere quegli occhi neri in quella faccia smorta si sarebbe detto che vi lampeggiasse la sincerità profonda dell'anima appassionata. (*ibidem*)

Seguono gli insulti, la descrizione grottesca della futura sposa e poi il commento: «il mio ufficiale di sedici anni addietro, se non era un grand'uomo, era almeno un vero uomo. Mi stringeva alla vita in modo da stritolarmi, e mi mordeva le spalle facendomele sanguinare» (p. 396). Sembra che massimo fosse qui il dislivello tra i due, testimoniato peraltro da una duplice rabbiosa e contraddittoria abiura: non solo delle «frasi da melodramma» dell'avvocato che pure sono molto simili a quelle viscide di Remigio, ma addirittura di parole da lei stessa usate. Anzitutto Livia appare disgustata dalla richiesta di Gino di essere «calpestato come uno schiavo» quando lei stessa si era definita la «schiava» di Remigio, ma ancora più notevole l'insofferenza di fronte all'essere adorata come una «Dea» dato che a Venezia, al colmo del compiacimento, si era sentita «come una regina, come una dea» in mezzo ai suoi «satelliti». Invece è proprio qui, con ennesima sorpresa narrativa, che si prepara l'esito del *plotting* dato che la successiva comparsa dell'avvocato sancisce l'inizio della loro 'storia d'amore': non ci viene detto niente di eventuali nuovi incontri, per cui è alla scrittura dello scioglimento della vicenda, della fucilazione di Remigio, che deve essere affidato il ritorno dell'identico, o del quasi identico suggerito, come abbiamo già visto, dal finale: «e va ripetendo ogni tanto [Gino], stringendomi quasi con la vigoria del tenente Remigio: – Livia, sei un angelo!» (p. 417). Il racconto della fucilazione di Remigio, quindi, da una parte ha sancito la necessità di una sostituzione dell'originale con la 'copia'; dall'altra, però, ha permesso alla contessa

di ritrovare quell'esaltazione che le permette di iniziare una nuova storia con l'avvocatino. Si tratta di una sorta di coazione a ripetere della contessa nella quale, nonostante la maturità, lo spavento della vecchiaia, le non risolte memorie, nonostante la contemporanea tirata contro la «schifosa natura umana», nonostante tutto permane ancora il sogno romanzesco giovanile, il sogno di quell'amore maledetto in cui si dimostri la qualità di un «vero uomo».²⁵

Eppure, a ben vedere, è il «quasi» che separa la vigoria di Gino da quella di Remigio ad aprire un ulteriore squarcio sul senso del testo: lo sforzo estremo del *plotting* viene destabilizzato trasformando in una sorta di beffa la pagina bianca che segue le ultime parole, frustra definitivamente il desiderio narrativo e, proprio in ciò, lo esalta. Si tratta di un «quasi» che rimotiva l'iniziale duplicità dei comforti di Livia – il conforto dello specchio e il conforto della scrittura – e insinua nel lettore il sospetto che sia dalla loro inconciliabilità che deriva lo scacco del *plot*: come se il conforto narcisistico dell'identico fosse destinato a non essere mai colmato dal conforto della narratività, delle successioni spaziotemporali della trama. Ed è proprio in questo che si misura la modernità di Boito, nel fatto che anche per il *plot* di *Senso* si possono usare le parole che Pier Aldo Rovatti spendeva per un testo di Calvino posteriore di cento anni, *Palomar*: «Nessun definitivo ritrovamento è più atteso, ma non perché nulla possa più salvarci dallo sfilacciamento del senso. Anzi, senza dover risplendere come una pietra preziosa, e proprio per questo, ciascun frammento è già una scoperta. [...] Dunque questa esperienza è uno zigzagare sulla stessa scena, un ripetersi della differenza, ma anche un tenere a distanza quel 'grumo' intorno a cui comunque ci aggiriamo».²⁶ L'autosservazione di Livia a questo infatti approda nel momento in cui mira alla ricerca di senso, a un *plot* per

²⁵ Come ancora ha notato Lucia Strappini, si esplica appieno qui la «venatura narcisistica del modo scelto dalla contessa per raccontare la sua storia. [...] Remigio è in questo senso una sua perfetta copia complementare, come venti anni dopo lo è l'avvocatino» (*La memoria* cit., p. 16). Anche Marziano Guglielminetti ha osservato che «Più che la scelta del diverso, la protagonista è guidata [...] dalla ricerca dell'identico» (*Il leggendario borghese di Camillo Boito, in La contestazione del reale. Progetto e verifica di un nuovo corso letterario (1876-1968)*, Napoli, Liguori, 1975, p. 39).

²⁶ P.A. Rovatti, *Narrare un soggetto. Nota su "Palomar" di Italo Calvino*, «Aut Aut» (201), 1984, p. 35.

necessità 'imperfetto' dal quale appare e scompare, nelle maglie del sapiente montaggio, il sogghigno beffardo di Boito, simile in ciò al sorriso del gatto di Alice nel Paese delle Meraviglie: «Dicono che il sommo della filosofia consista nel conoscere se stessi: io mi studio con tanta trepidazione da tanti anni, ora per ora, minuto per minuto, che credo di conoscermi a fondo e di potermi proclamare una filosofessa perfetta» (p. 385).

Ivan Pupo

Una madre di più.
Un soggetto cinematografico inedito
di Stefano Pirandello.

Al 1935 Francesco Callari, lo studioso che più a fondo ha indagato i rapporti tra Luigi Pirandello e il mondo del cinema, colloca la stesura del soggetto cinematografico che qui si pubblica, dal titolo *Le care ubbie di suo marito*, tratto dalla novella pirandelliana *La balia* del 1903 e conservato nell'archivio Stefano Pirandello.¹ L'attribuzione del soggetto a quest'ultimo (al quale si deve sicuramente la 'materialità' della trascrizione verbale), anziché al padre, ha indotto lo studioso ad escludere *Le care ubbie di suo marito* dall'importante volume da lui curato che raccoglie tutti gli scritti creativi (oltre a quelli teorici) per il

¹ Le carte (inventario n. 6271) relative a questo soggetto cinematografico si trovano nel raccoglitore n. 38 dell'archivio Stefano Pirandello custodito presso la Biblioteca-Museo "Luigi Pirandello" di Agrigento. Esprimiamo la nostra gratitudine nei confronti di quanti hanno autorizzato la presente pubblicazione: Andrea Pirandello (in nome degli Eredi Pirandello) il quale ha voluto altresì offrirci preziosi suggerimenti e delucidazioni circa i modi di un approccio corretto al soggetto cinematografico in questione; il Direttore della Biblioteca-Museo "Luigi Pirandello".

Del soggetto si conservano tre copie: la prima manoscritta da Stefano Pirandello (6 cc.), le altre due dattiloscritte dal testo di Stefano (senza correzioni autografe che documentino un successivo intervento di revisione da parte dello stesso Stefano o del padre). In fondo al nostro articolo si riproduce il testo di *Le care ubbie* nella redazione di una delle due copie dattiloscritte, che si discosta di pochissimo da quella della copia manoscritta. Per la datazione del soggetto da parte di Callari cfr. idem, *Pirandello saggista e sceneggiatore di cinema* in AA.VV., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. Milioto e E. Scrivano, Milano, Mursia, 1984, p. 228.

cinema dell'agrigentino.² È la stessa sorte toccata allo scenario *Gioca, Pietro!* la cui paternità luigiana è stata contestata da Callari sulla base di varie testimonianze e documenti, tra cui una memoria giudiziaria del figlio Stefano datata 1937 in cui questi «svelava che la stesura della trama era formulata da lui». Certo è giusto dare a Luigi quel che è di Luigi e a Stefano quel che è di Stefano. Ma non basta. Bisognerà studiare con maggiore attenzione, al di là della suggestiva formula della 'simbiosi creativa', la natura e la qualità del rapporto di collaborazione tra i due scrittori, tra padre e figlio. Questo nostro articolo non ha certo la pretesa di dare risposte definitive ad un problema così delicato, ma non può certo eludere la domanda circa la genesi di *Le care ubbie di suo marito*: è ad essa applicabile la stessa divisione dei compiti tra Luigi e il suo collaboratore di turno, dimostratasi altre volte feconda, nella quale Pirandello svolge per lo più il ruolo dell'ideatore, i suoi collaboratori quello della mera trascrizione verbale?³ Oppure il

² È stato il figlio di Stefano, Andrea Pirandello, ad avanzare per primo la tesi secondo cui il testo *Le care ubbie di suo marito* non è da attribuirsi a Luigi Pirandello, ma è «tutto e solo» di Stefano Pirandello. D'accordo con questa tesi, dopo averne discusso con il nipote dello scrittore, si dichiarò Callari, e questa è la ragione dell'assenza del soggetto nel suo importante volume del '91. Nel primo saggio in cui si era occupato della questione, Callari aveva invece posto l'accento sulla «dettatura del padre» sotto cui Stefano avrebbe scritto le sei cartelle del soggetto cinematografico, essendo per lo studioso in esso «riconoscibilissimo il pensiero e lo stile oltre al complesso morfologico e sintattico» di Luigi. All'altezza cronologica del suo più importante lavoro pirandelliano lo studioso, sposando ormai la tesi di Andrea Pirandello, ha formulato un'altra ipotesi basata sul riconoscimento della capacità di Stefano di «imitare alla perfezione l'inconfondibile modo d'esprimersi del padre cioè il suo stile, la sua lingua tutta pensata, le strutture morfologiche e sintattiche che alle volte inventava e persino la punteggiatura tutta sua». Cfr. *ibidem*, p. 228 e F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 12n. e p. 83. Per il problema dell' 'autenticità' pirandelliana di alcuni articoli degli anni Trenta firmati dal padre, ma che si ha il fondato sospetto che siano stati scritti dal figlio, cfr. E. Providenti, *Luigi Pirandello: falsi d'autore?*, «Lettere italiane» XXXIX (2), 1987, pp. 282-287.

³ Per questo modo di lavorare di Pirandello cfr. F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 82. Nel fondamentale suo lavoro dedicato ai rapporti tra Pirandello e il cinema, più volte Callari fa menzione della già citata memoria giudiziaria di Stefano, «preziosissima testimonianza [...] su come il padre 'scriveva' i soggetti cinematografici (pochi noti, molti ignoti e quasi tutti poi non realizzati in film) 'dettandoli' ai suoi più stretti collaboratori (dei quali lo stesso Stefano era il numero uno) oppure 'affidando' loro lo sviluppo e l'elaborazione di temi che gli venivano in mente o desumibili da sue novelle edite e infine assumendone la paternità letteraria». Cfr. F. Callari, *Pirandello e il cinema* cit., p. 339. Un dattiloscritto trovato nell'archivio del regista Guido Salvini (collaboratore di Pirandello al tempo del Teatro d'Arte) – il soggetto cinematografico *Il pipistrello*, tratto dalla novella pirandelliana omonima e scritto a Parigi nel

ruolo di Stefano, ben lungi dall'esaurirsi nella mera trascrizione sotto dettatura, comporta, almeno in questo caso, un'autonomia creativa rispetto all'ispirazione paterna, un modo diverso cioè d'interpretare il clima politico e culturale del tempo, diversità che svolgimenti tematici e caratteristiche formali del soggetto non mancherebbero di rivelare? Ritenendo valida questa seconda ipotesi, Andrea Pirandello, figlio di Stefano, ci invita, tra l'altro, a riflettere sulle circostanze in cui furono rilasciate certe dichiarazioni paterne: per i casi in cui pure lo stesso Stefano diede a credere fondata la formula spiccia della 'dettatura paterna', bisogna tener conto del fatto che il sedicente 'passivo' e zelante 'segretario' era spinto dall'esigenza di evitare conseguenze giudiziarie, dall'urgente necessità pratica di difendersi dall'accusa di aver fornito soggetti apocrifi, cioè suoi e non del padre, ai produttori cinematografici.⁴ Rinviando ad altra sede un'ulteriore discussione su questo aspetto fondamentale del lavoro letterario di Luigi e di Stefano (discussione che richiede innanzitutto una conoscenza dell'opera di Stefano, oggi a torto dimenticata, nonché una più puntuale messa a fuoco della sua personalità)⁵ ci limiteremo a mettere in luce del soggetto ci-

luglio del '25 - reca la seguente intestazione: «Trama di un film originale *dettata* da Luigi Pirandello a Guido Salvini» (sottolineatura nostra). Verso la fine del dattiloscritto una nota informa dell'interruzione della *dettatura* a Salvini e riferisce sulla conclusione della trama, frutto di una successiva sommaria *dettatura* di Pirandello, ritornato da Parigi a Roma, al figlio Stefano. Opera di collaborazione tra padre e figlio è anche il secondo più ampio adattamento cinematografico della stessa novella, datato 1928, in 58 pagine, di cui la parte manoscritta preponderante (53 pagine) è un autografo di Stefano (*dettatogli*, secondo Callari, da Pirandello *senior*), le ultime pagine (da 54 a 58) sono state dattiloscritte direttamente da Luigi all'inizio del suo soggiorno berlinese (secondo l'ipotesi formulata da Andrea Pirandello, soprattutto sulla scorta di una lettera del nonno al padre). Cfr. *ibidem*, pp. 157-203 e T. Kezich, *Il pipistrello uno e due*, «Ariel» I (3), 1986, pp. 155-188.

⁴ Per difendersi dall'accusa del produttore Giulio Manenti, convintosi di essere stato truffato, di aver comprato un 'apocrifo' pirandelliano nel senso che si è appena detto (si trattava, in quel caso, de *Il figlio dell'uomo cattivo* tratto dalla novella *Ignare*) Stefano, nella già citata memoria giudiziaria del '37, parla del suo «solito» lavoro di «negro» per «incarico e sotto sorveglianza» del padre. Ma in quella stessa memoria Stefano rivendica per sé la paternità concettuale, oltre che materiale, della trama di *Gioca, Pietro!*, distinguendo, come osserva Callari, «la sua funzione e figura di autore da quella del "negro" di suo padre». Cfr. F. Callari, *Pirandello e il cinema* cit., 82-83 e pp. 277-282.

⁵ Per una prima sommaria informazione si rinvia a *ibidem*, p. 83n. (dove peraltro si afferma una «visione drammatica del mondo» di Stefano «determinata dal problema della paternità»; scrivendo il soggetto *Le care ubbie di suo marito* quella visione cederebbe allora il posto ad un tema centrale nell'opera paterna, specie degli ultimi anni, quello della maternità: bisognerebbe studiare i modi di questa appropriazione).

nematografico in questione un dato incontestabile, perfettamente compatibile anche con la tesi di una paternità in senso 'forte' del testo da attribuire a Stefano, cioè la sua riconducibilità al mondo artistico di Luigi Pirandello. Come dire che a parer nostro, indipendentemente dal modo in cui dovrebbe essere risolta o sarà risolta la questione della sua paternità, il soggetto si lascia leggere «come se esso fosse di Luigi Pirandello». ⁶ Sarà utile ricordare, prima di procedere a questo tipo di lettura, i principali lavori di Luigi per il cinema (ma non solo per il cinema) concepiti e scritti in collaborazione con altri.

Tra il '28 e il '35 Pirandello *senior* collabora alla scrittura degli scenari in tedesco e in inglese per il film mai realizzato dei *Sei personaggi*; nel '32 si assume tutta la responsabilità della stesura dello scenario *Gioca, Pietro!* (da cui fu poi ricavato il film *Acciaio*). Se per la pubblicazione degli scenari ispirati al capolavoro teatrale, per i quali la collaborazione dello scrittore siciliano fu sicuramente ampia ed assidua configurandosi tendenzialmente nella forma della dettatura, Pirandello accetta che vengano associati al suo nome quelli degli estensori Lantz e Colin, il testo di *Gioca, Pietro!* edito nel gennaio del 1933 su «Scenario», tutto scritto da Stefano, si presenta invece firmato dal solo Luigi Pirandello, il quale dunque se ne assume per intero la paternità, lasciando nell'ombra più completa, probabilmente per ragioni di opportunità politica, il solerte «negro» che in verità in tale circostanza aveva ricevuto dal padre, oltre alla commissione della scrittura, soltanto qualche idea da sviluppare. ⁷ Nello stesso 1933 Pirandello *senior* dà consigli e suggerimenti al regista Francesco Di Cocco per il libero adattamento e la sceneggiatura della novella *Donna Mimma*; purtroppo, una copia originale della sceneggiatura del Di Cocco (intitola-

⁶ Facciamo nostra, adattandola a *Le care ubbie di suo marito*, la conclusione del discorso attribuzionista di Lugnani su *Gioca, Pietro!* divergente rispetto alla soluzione fornita per lo stesso problema da Callari (favorevole cioè alla paternità luigiana, non a quella di Stefano). Cfr. L. Lugnani, *L'infanzia felice e altri saggi*, Napoli, Liguori, 1986, pp. 80n.-81n.

⁷ Per notizie biografiche ed informazioni sul tipo di collaborazione di Lantz e Colin cfr. J. O' Keefe Bazzoni, *Pirandello e i collaboratori per un film dei Sei personaggi: «Il buon Lantz» e «il leggero Colin»*, in AA.VV., *Pirandello e la sua opera*, Atti del XXXIII convegno internazionale di studi pirandelliani, (Agrigento, dicembre 1996), Palermo, Palumbo, 1997, pp. 201-209. Per la storia dei progetti di un film ispirato ai *Sei personaggi* cfr. F. Callari, *Pirandello e il cinema* cit., pp. 34-74; per il caso *Acciaio* cfr. *ibidem*, pp. 78-84.

ta *Nascere*) recante note pirandelliane autografe non è stata più ritrovata.⁸ Getta altra luce sul modo di lavorare di Pirandello per il cinema negli ultimi anni della sua vita una testimonianza di Corrado Alvaro, di un anno successiva alla memoria giudiziaria di Stefano: è il racconto del lavoro di sceneggiatura per il film che sarà poi intitolato *Terra di nessuno*, compiuto dallo stesso Alvaro e da Stefano Landi (nome d'arte, come è noto, del primogenito di Pirandello) nel '35, presente lo stesso Pirandello, attivo nel discutere e proporre idee, rassegnato al ruolo di perdente nella scelta delle soluzioni da adottare, considerato dagli sceneggiatori con cui collabora atto più ad *immaginare* che a *vedere* in fatto di cinema.⁹ Più consistente il ruolo collaborativo di Pirandello quando nello stesso '35 assiste Eduardo De Filippo nell'adattamento per il teatro in dialetto napoletano della novella *L'abito nuovo* (1913): nonostante che la sceneggiatura sia stata scritta dal giovane autore-attore, pure è stato possibile a Roberto Alonge dimostrare l'appartenenza 'spirituale' del testo a Pirandello, indicare il filo esile ma forte che unisce la sua composizione al fantasma mentale di Marta Abba, rintracciare la presenza dell'intero *corpus* drammaturgico pirandelliano in tanti piccoli particolari della scrittura di Eduardo.¹⁰ Ci sembra che un discorso analogo, peraltro confermate la 'simbiosi creativa' tra padre e figlio cui già si faceva riferimento, debba essere ripetuto anche per il soggetto di cui intendiamo occuparci.

Innanzitutto non è chi non veda l'alto tasso di pirandellismo racchiuso nel titolo: *Le care ubbie di suo marito*. Esso proietta una luce

⁸ Ampi stralci della sceneggiatura di *Nascere* sono stati pubblicati in A. Farassino, «*Donna Mimma*» e «*Nascere*». Nota su un film pirandelliano mai realizzato, «*Rivista di studi pirandelliani*» IV (1), 1984, pp. 85-107; per la testimonianza dello stesso Di Cocco circa la sua collaborazione con Pirandello cfr. F. Callari, *Pirandello e il cinema* cit., p. 100.

⁹ La sceneggiatura stesa da Alvaro e Landi intitolata *Dove l'uomo edificò* ha il suo immediato antecedente nel soggetto (non reperibile) *Dove Romolo edificò* firmato da Pirandello ma redatto dal figlio Stefano. Sia il soggetto che lo scenario contaminano le trame di due novelle pirandelliane. Il film *Terra di nessuno* che ne derivò, con sceneggiatura finale di Mario Baffico, fu prodotto nel 1938 e distribuito l'anno successivo. Per una ricca scheda del film cfr. *ibidem*, pp. 338-350. La testimonianza di Alvaro *Pirandello e gli sceneggiatori*, edita per la prima volta su «*Cinema*» nel 1938, si può leggere in C. Alvaro, *Al cinema*, introduzione di C. Cosulich, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1987, pp. 79-85.

¹⁰ Ci si riferisce alla relazione di Alonge dal titolo *Pirandello nel teatro e nello spettacolo a Napoli* letta durante il convegno *Pirandello e Napoli* tenutosi nella città partenopea dal 29 al 2 dicembre 2000.

ironica sulla figura di Ennio Mori, sulle sue idee comuniste (socialiste in una variante del manoscritto e nella novella *La balia*) riconducibili, una volta messe a confronto con l'esercizio della carità difficile¹¹ della moglie Candida, con la sua eroica vocazione altruistica, ad un progressismo egualitario astratto ed accademico, intellettualistico, inattuabile, quindi «inutile» ai fini di una concreta soluzione dei problemi e per giunta impoetico.¹² L'idea di Ennio della «maternità tesserata» spoetizza infatti il mistero della nascita, così come fa nella novella *Donna Mimma* (e nella sceneggiatura degli anni Trenta da essa ricavata) la «vergogna patentata» dell'ostetrica straniera, con il suo linguaggio scientifico irrispettoso di tutta la «religione» che invece, secondo la mamma, la levatrice paesana, l'atto di nascita racchiude.¹³ Con la

¹¹ Il parametro della carità difficile mette alla prova l'autenticità e il valore dell'impegno umanitario della signora Leuca nella novella *Pena di vivere così* (1920). Cfr. L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, II, Milano, Mondadori, 1987 (d'ora in poi NA), p. 222. In nome della carità difficile Pirandello denuncia ogni filantropismo superficiale, inautentico in un appunto del suo *Taccuino*, pubblicato nel numero di gennaio-febbraio 1936 sulla «Nuova Antologia», dunque subito dopo la stesura del soggetto cinematografico in questione: «Pare che l'umanità trabocchi di tenerezza. Oltrepassa intanto i limiti del tollerabile il fatto che quei pochi che osino dichiararsi avversari di questo pseudomisticismo debbano esser subito gabellati per gente priva d'ogni aspirazione ideale. Chi si permette di censurare l'affettazione della carità e dell'indulgenza, è come se bestemmiasse in nome del materialismo in filosofia, della frase fatta in arte. Chi aborre, chi ha nausea delle mostre gratuite di ascetismo è detto senza spiritualità; chi non sa che farsi dell'umanitarismo di moda, non comprende il retroscena della vita, non sente la simpatia umana... ». Il pensiero si può leggere in L. Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1965 (d'ora in poi SPSV), p. 1251.

¹² L'ironia nei confronti del personaggio (che rispetto alla novella ha mantenuto nel soggetto per il cinema lo stesso nome) sia pure in modo meno esplicito è già presente in *La balia*, segnatamente nel finale. Cfr. R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1977, pp. 47-49, in part. p. 49. Ennio Mori che si batte per il riconoscimento di un pieno diritto alla maternità di tutte le donne ha studiato per diventare avvocato in *Le care ubbie*; il suo *alter ego* novellistico esercita la professione avvocatessa. Per il ridimensionamento nel macrotesto pirandelliano della figura dell'avvocato imperversante sulle scene teatrali e sulle pagine tardo-ottocentesche con la sua irresistibile eloquenza tribunizia, il conseguente trasferimento del suo carisma e della sua sapienza suasoria ad altri soggetti (i nuovi retori, i *raisonneurs*) cfr. P. Puppa, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 33 e ss.

¹³ Per l'antagonismo tra le due levatrici, ovvero tra i due diversi modelli di civiltà e di cultura di cui sono portavoce, nella novella *Donna Mimma* (1917) cfr. P. Gibellini, *Le «Novelle» o il sentimento del tempo* in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, I, a cura e con un saggio di P. Gibellini, Firenze, Giunti, 1994, pp. XXVIII-XXX. La novella si legge in NA², pp. 597-623. L'attenzione rivolta da Pirandello negli anni Trenta, al tempo della sceneggiatura *Nascere* e del soggetto *Le care ubbie di suo marito*, al tema della nascita è giustificata dallo stesso scrittore, quando nel '33, parlando proprio del progetto filmico legato a *Nasce-*

parola «ubbie» già il Padre nei *Sei personaggi* aveva provveduto a punirsi da sé, a sgonfiare il suo orgoglio di 'intellettuale' impegnato a pianificare con presuntuosa sicumera la propria vita sulla base di «maledette aspirazioni a una certa solida sanità morale» (cerebralismo cui si contrappone l'immediatezza naturale della Madre, la semplicità del segretario).¹⁴ L'altra componente del titolo rinvia invece al dissacrante ritratto di Giustino Boggiolo subordinato fin dal titolo del romanzo pirandelliano uscito nel 1911 – *Suo marito*, appunto, in cui gioca un ruolo grottescamente patetico – alla moglie evocata in assenza.¹⁵ È proprio la moglie di Ennio Mori, Candida, ad assumere un ruolo centrale nella trama del soggetto, sottraendo in tal modo ad Annicchia, la balia, il ruolo di protagonista che aveva invece nell'ipotesto dell'omonima novella. Candida incarna un punto di vista umoristico nella misura in cui smonta i «serissimi congegni» dei ragionamenti paterni condizionati dalla gretta ragion mercantile e le ubbie comuniste del marito concepite entro una prospettiva sociologica.¹⁶ Interessante è la ripresa della contrapposizione dell'umorista, con la sua propensione alla comprensione psicologica, al sociologo, contrapposizione già attiva in un passo del saggio del 1908 che rielaborava a sua volta una pagina del Marchesini.¹⁷

re, fa riferimento alle campagne demografiche del regime, più precisamente alla «rinnovata coscienza demografica del nostro popolo». La dichiarazione pirandelliana, contenuta in un articolo scritto per la «Gazzetta del Popolo», si legge in S. Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1988², p. 259.

¹⁴ Cfr. L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, introduzione di G. Macchia, I, Milano, Mondadori, 1986, p. 695; per la demolizione della presunzione intellettuale del personaggio del Padre cfr. F. Angelini, *Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Le opere*, IV: *Il Novecento*, Tomo I: *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, p. 482.

¹⁵ La subordinazione è poi esplicitata nel titolo definitivo del romanzo – *Giustino Roncella nato Boggiolo* – che attribuisce all'uomo le normali indicazioni anagrafiche di una donna sposata. Cfr. G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1986, p. 56.

¹⁶ «[...] vedremo la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento; smontarlo per veder com'è fatto; scariarne la molla, e tutto il congegno striderne, convulso». Cfr. SPSV, pp. 138-139.

¹⁷ «E mentre il sociologo descrive la vita sociale qual essa risulta dalle osservazioni esterne, l'umorista armato del suo arguto intuito dimostra, rivela come le apparenze siano profondamente diverse dall'essere intimo della coscienza degli associati». Cfr. SPSV, p. 148 e L. Pirandello, *L'umorismo*, prefazione e note di P. Milone, Milano, Garzanti, 1995, pp. 204n.-205n.

Facendosi portatrice di una disposizione umoristica che è la stessa chiave di volta dell'opera pirandelliana *Candida* nasce da una metamorfosi radicale del personaggio corrispondente della novella, quell'Ersilia Manfroni tutt'altro che generosa ed altruistica, «spinosa, dura, arcigna, permalosa», pronta sempre a contraddire il marito e a perseguirlo con una gelosia paranoica, incapace di pietà nei confronti della balietta siciliana.¹⁸ Quando a quest'ultima muore il figlio, Ersilia resta del tutto indifferente, anzi egoisticamente indispettita perché il lutto ha disseccato il latte nel seno della balia, impedendole di nutrire Leonida, suo figlio.¹⁹ *Candida* compie invece un sacrificio disumano, di una sublimità spartana: rinuncia alla propria maternità, per rimediare ad un'ingiustizia sociale, per risarcire Annicchia di una perdita altrimenti inconsolabile, quella del proprio figlio a malincuore abbandonato in Sicilia. Riconosce che il diritto alla maternità spirituale ha la stessa dignità di quello alla maternità biologica. Si riconferma quel nesso tra figura della Madre e sentimento della *caritas* presente in alcuni drammi pirandelliani.²⁰ Il «sacrificio» che *Candida* fa della sua maternità in nome della pietà per Annicchia, per la sua maternità negata da un crudele destino, è accostabile ai sacrifici di altre madri pirandelliane, sicché il nucleo tematico del soggetto in questione può considerarsi una variante su un tema tipicamente pirandelliano.²¹

¹⁸ L'Ennio Mori del soggetto per il cinema è «innamorato e felice», quello della novella invece è continuamente angustiato dai rimproveri della moglie, dalla sua gelosia «stupida e odiosa» che coinvolge anche l'innocente balietta. Cfr. NA, pp. 119-120 e p.131.

¹⁹ «Che importava a lei che quell'altro fosse morto? Dispetto poteva sentirne, non dolore» (*ibidem*, p. 139).

²⁰ Così la Lamparska a proposito di due drammi pirandelliani: «[...] non si può negare la presenza di una riflessione del greco *páthe máthos* sia nella drammaticità della Madre sofferente che nella sofferenza subita in nome della Madre». Cfr. *idem*, *Lo specchio nascosto ovvero la pietà in Così è (se vi pare) e in Enrico IV*, «Rivista di studi pirandelliani» XI (10), 1993, p. 58.

²¹ Sono stati dedicati molti studi alla Madre come figura centrale dell'opera pirandelliana. Citiamo i più significativi: R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972, in part. pp. 11-78 e pp. 302-326 (importante peraltro per la retrodatazione del mito della Madre-Terra alle novelle 'siciliane'); U. Artioli, *La madre e i figli cambiati: il Gigante e l'Angelo*, in AA. VV., *Testo e messa in scena in Pirandello*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, pp. 147-177; L. Lugnani, *L'infanzia felice* cit., *passim*, in part. pp. 102-165 (indagine sul mondo infantile che è felice in quanto materno-centrico e più in generale su una pirandelliana mitologia materno-centrica collocata *ab origine* ed interpretata nei termini di una «cosmogonia e antropologia [...] sostanzialmente nostalgiche»); sulla stessa

Nella commedia *La ragione degli altri* (1915) Livia Arciani, una madre mancata perché sterile, assume un ruolo materno 'putativo', 'vicario', grazie al consenso straziato di un'altra madre, Elena Orgiani, l'amante del marito di Livia, la quale nel finale della *pièce* si mostra disposta a cederle la figlia nata dalla relazione adulterina in considerazione del vero bene della piccola. Con un più di sublimità, differenza in verità di non poco conto, il sacrificio di Elena Orgiani si rinnova in quello di Candida. Cedendo il frutto della colpa alla moglie legale Elena si redime, compie un atto sì doloroso, ma insieme capace di garantirle una sorta di liberazione catartica. Candida non deve invece riscattare nessuna colpa (se non quella del tutto involontaria di aver sottratto la balia alle cure materne cui pure aveva diritto la carne della sua carne), si sente e si professa «innocente», il suo gesto di rinuncia si pone come assolutamente gratuito, integralmente altruistico. Meno «difficile» in definitiva la carità di Elena: lei riconosce le ragioni della figlia, Candida invece quelle della sfortunata donna che elegge a madre adottiva del figlio. Se per un verso Candida può dirsi emula di Elena, d'altra parte caratterialmente, in quanto personaggio tutto testa, è invece piuttosto sorella di Livia Arciani e della sua reincarnazione novellistica, la signora Leuca della novella *Pena di vivere così* (1920), personaggio, cui abbiamo già alluso, particolarmente caro al suo autore.

Nel finale della *Nuova colonia*, il mito sociale rappresentato per la prima volta nel '28, Pirandello rivaluta in un contesto extratemporale la maternità biologica, mettendo *sottosopra* il *quadro* assiologico che si era compiaciuto di proporre, a dispetto delle aspettative del pubbli-

linea interpretativa E. Gioanola, *Pirandello la follia*, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 185-207; A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso*, Ravenna, Longo, 1993 (è analizzata in particolare la presenza dell'archetipo della Grande Madre nel teatro mitico dell'ultimo Pirandello, con il conseguente scontro tra civiltà della madre e civiltà del padre); R. Alonge, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Genova, Costa & Nolan, 1997 (in cui pure si osserva che «all'altezza cronologica degli anni Trenta l'ispirazione pirandelliana sembra meno sensibile alle suggestioni del simulacro materno», avendo lo scrittore superato la visione della *donna divisa* – da una parte la madre-santa, dall'altra la baldracca – per orientarsi verso una «silhouette di donna al tempo stesso spirituale e carnale»); per il mito maternocentrico come metafora dell'atto creativo cfr. N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 47-49; L. Granatella, *D'Annunzio e Pirandello tra letteratura e teatro*, Roma, Bolzoni, 1989, pp. 137-153; L. Martinelli, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Edizioni Dedalo, 1992, in part. pp. 51-62.

co e delle convenzioni dell'ambiente teatrale, nella *Ragione degli altri*, quando aveva celebrato il trionfo di Livia su Elena, della madre spirituale su quella di carne.²² Se Elena cede alla ragione degli altri, alla ricattatoria prospettiva di un futuro più roseo per la figlia in sua assenza, nell'agiatezza economica del legittimo nido coniugale, la Spera sa opporsi con energica convinzione ad un analogo «patto» proposto, restando alla fine sola con il figlio su una scena apocalittica scaturita da eventi tellurici solidali, simpatetici con l'istinto materno.²³ Che la vicenda della *Nuova colonia*, rispetto all'antagonismo di Elena e Livia, si ponga in un rapporto di rovesciamento speculare si desume in modo ancor più esplicito dalla traduzione narrativa in tedesco scritta da Pirandello tra il '26 e il '28 per l'adattamento cinematografico del mito: in essa Currao e Mita, rispettivamente il compagno e la rivale potenziale della Spera, chiedono perdono, nel melenso edificante finale, alla prostituta redenta dalla maternità, per averle chiesto «un atto tanto disumano» quale sarebbe quello di privarsi del sangue del suo sangue.²⁴ Si potrebbe pensare che il personaggio della Spera, rappresentando una maternità viscerale, «costruzione irriducibile» (secondo

²² Un recente saggio della Grimaldi ruota intorno alla tesi secondo cui *La nuova colonia* nei confronti di *Se non così* (il primitivo titolo della *Ragione degli altri*) «si pone davvero come un quadro sottosopra». Cfr. E. Grimaldi, *Come un quadro sottosopra. Una dimensione del femminile in alcune opere di Pirandello*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2001, in part. pp. 7-8. Quest'ultima espressione è estrapolata da una lettera di Pirandello a Virgilio Talli, precisamente dal contesto in cui il drammaturgo siciliano spiega al capocomico le impressioni del pubblico alla messinscena, traditrice delle intenzioni autoriali, di *Se non così* da parte di Marco Praga. Questi infatti «lasciò capovolgere il lavoro [facendo di Elena, non già di Livia, la sua protagonista], che davanti agli ascoltatori apparve come un quadro sottosopra, poste in ombra le parti dove doveva esser concentrata la luce e viceversa». Cfr. S. Lopez, *Dal carteggio di Virgilio Talli*, raccolto da E. Roggero, Milano, Treves, 1931, p. 144. Le parole della lettera pirandelliana riecheggiano nella biografia del Nardelli: «[...] la commedia fu vista dal pubblico come un quadro sottosopra». Cfr. F.V. Nardelli, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1932, p. 191.

²³ Al vecchio Tobba che su mandato di Currao tenta di persuadere la Spera a rinunciare al figlio per il bene del bambino stesso, la donna rifiuta sdegnata la proposta giudicandola cinicamente assurda: «Non sono patti che si possano porre, questi! – Ma come? contrattate sul mio sangue? sulla mia carne? Ma che siete? jene, siete?». Cfr. L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, II, Milano, Mondadori, 1986, p. 1153.

²⁴ Cfr. F. Callari, *Pirandello e il cinema* cit., pp. 258-259. La traduzione narrativa del dramma *La nuova colonia* concepita in funzione dell'esito cinematografico, peraltro mai realizzato, è per l'Angelini «piuttosto una novella che una sceneggiatura». Cfr. F. Angelini, *Serafino e la tigre* cit., p. 81.

quanto afferma Angelo Baldovino nel *Piacere dell'onestà*) a qualsivoglia forma di compromesso, non possa lasciare traccia alcuna nel soggetto cinematografico che inneggia al dono di sé fino al sacrificio supremo della rinuncia al ruolo materno. Ma la memoria interna pirandelliana non smette di sorprenderci. Proprio nella sua versione più truculenta e più crudelmente vendicativa, quale si dà nel dramma attribuito in *Suo marito* a Silvia Roncella, l'attaccamento materno della Spera si ripropone nel comportamento inconsulto della balia Annicchia, quando disperata, resa folle dal dolore, minaccia di soffocare l'unico figlio – quello di latte – che le è rimasto.²⁵ Alla memoria intratestuale se ne aggiunge un'altra meramente autobiografica. In un tardo colloquio con Luigi Antonelli Pirandello rievoca la morte per soffocamento da lui sfiorata in tenerissima età, un trauma provocatogli dalle «mammelle enormi» di una balia «troppo doviziosa».²⁶

Nella commedia *La moglie di prima* progettata da Pirandello nel periodo del suo primo viaggio americano, tra il '23 e il '24, poi non più scritta o meglio lasciata incompiuta,²⁷ un uomo di modeste condizioni socio-economiche emigra in America e lì accumula una grande

²⁵ I propri diritti di madre sul bambino che ha allattato sono rivendicati in maniera decisamente più pacata e molto meno spettacolare dall'Annicchia della novella: «“Sì, ma deve pure comprendere” pensava Annicchia, “che il suo figliuolo appartiene, ora, anche a me: che se ella ci ha messo la pena di farlo, io ci ho rimesso il figlio per lui: e ora non mi resta più altro”». Cfr. NA, pp. 139-140.

Bisogna registrare un altro ripescaggio citazionistico di Pirandello dalla propria stessa opera: l'adozione di Ennio Mori da parte del signor Leopoldo per ragioni di gratitudine ricalda la vicenda raccontata ne *I vecchi e i giovani* di Flaminio Salvo che accoglie in casa Aurelio Costa, riconoscente per essere stato salvato. Nella novella *La balia* non è Ennio Mori, ma la protagonista Annicchia a crescere in casa del Manfroni (il signor Leopoldo del soggetto) nel ruolo di compagna di giochi di Ersilia.

²⁶ A tramandarci il grottesco aneddoto è Antonelli: «La balia a cui il piccino fu affidato per maggiore sicurezza la madre la teneva di notte nel suo letto per poterne vigilare le poppate. Era una balia formosa, dalle mammelle enormi. Tanto che una di esse, durante la notte, essendosi riversata sulla testa del piccino che stava al suo fianco, mancò poco che non lo soffocasse. Fu un vero miracolo se, svegliatosi di soprassalto per una specie di divinazione materna, la signora Caterina fece in tempo a sottrarre il suo piccolo Luigi a quell'improvvisa minaccia di morte che gli veniva dalla balia troppo doviziosa». Cfr. L. Antonelli, *Maschera nuda di Pirandello*, Roma, Vetturini, 1937, p. 6.

²⁷ Di essa ci restano soltanto l'elenco dei personaggi e un frammento della prima scena: cfr. SPSV, pp. 1153-1172. Ci avvaliamo del particolareggiato resoconto della trama di questa commedia incompiuta contenuto nell'intervista concessa da Pirandello il 2 maggio 1924 ad Alberto Magni per il quotidiano «L'Impero».

fortuna, diviene qualcuno. Tornato in patria si comporta da estraneo con la moglie, altro dal marito che era prima, un uomo illustre cui il successo e il prestigio conquistati hanno indurito il cuore, inaridito l'animo, a tal punto che non può sopportare di vivere accanto alla donna che ha sposato, ignorante e di umile estrazione sociale, appartenente ad un passato che vuole lasciarsi definitivamente alle spalle. Di qui la richiesta di divorzio accettata con umile rassegnazione da parte della donna tanto ingiustamente umiliata. Il suo sacrificio giunge al *diapason* dell'eroismo sublime con la rinuncia alla maternità, abdicazione sospesa in una scena commovente del terzo atto (davvero una scena madre) in cui un disperato bisogno di affetto del più piccolo dei figli suscita un soprassalto irresistibile dell'istinto materno.²⁸ La protagonista di *La moglie di prima*, la donna che con la sua superiore umanità avrebbe fatto ombra sulla scena al marito insensibile, «comprende tutto, capisce tutto»,²⁹ incarna, come la Candida del soggetto cinematografico, una «superiore intelligenza», quella stessa che non risparmia sofferenze alla signora Leuca, consentendole di «vedere così chiaro, così a dentro, tutto, con la più precisa coscienza di non ingannarsi».³⁰ Prefigurando il personaggio di Candida la *moglie di prima* riconosce come «doveroso e umano anche un sacrificio disumano (il cedere la propria maternità)».³¹ Allo stesso modo la «rappresentazione dell'intelletto attivo nel bene» attraverso il personaggio di Candida trova i

²⁸ La logica della palinodia governa anche il comportamento della madre snaturata della tarda novella (pubblicata postuma nel 1937) *Il buon cuore*: disposta a vendere il proprio figlio, una volta che se lo trova attaccato al seno, non se la sente più di darlo ad un'altra, preferisce piuttosto rompere i patti con la coppia acquirente e finire in prigione.

²⁹ Riportiamo per intero un brano dell'intervista pirandelliana sopra citata concernente *La moglie di prima*: «Come si vede il dramma è vissuto ed imperniato tutto sulla donna umile e semplice che nella sua semplicità e nella sua umiltà trova gli elementi e la forza bastanti per compiere delle rinunzie che rasentano l'eroismo; il dramma è tutto lì; la tragedia consiste appunto nel non esserci la tragedia. Tutti temono l'esasperazione di questa donna ignorante, ma invece costei è calma e tranquilla, comprende tutto, capisce tutto, è uno *spirito attivo*, e l'uomo, il grand'uomo, non compare mai, non si vede mai».

³⁰ Cfr. NA, p. 217. Di superiore intelligenza di Candida si parla fin dalle battute iniziali del soggetto che la vede protagonista.

³¹ Si cita ancora dall'intervista: «L'uomo vuole anche i figli e la povera creatura che è loro madre comprende ancora una volta che presso di lei essi non potranno mai avere quell'educazione per ben figurare in seguito a fianco del padre; se li lascia prendere, li lascia chiudere in collegio./Magnifico eroismo vissuto in un'anima povera ed umilissima».

suoi incunaboli nell'esercizio della carità difficile della signora Leuca, nello «spirito attivo» che anima il comportamento altruistico della *moglie di prima*.

Colui che arriva a sacrificarsi fino a rinunciare alla carne della propria carne merita gli onori dell'altare, la santificazione.³² L'enfatico riconoscimento va naturalmente oltre che alla madre sublimemente 'trasgressiva', «snaturata» per eccesso di amore agapico,³³ anche all'attrice, alla sua menzogna vitale, ovvero all'abilità recitativa con cui Candida riesce a mantenere viva l'illusione materna di Annicchia, assecondandone la follia.³⁴ Impegnandosi a non sottrarre la balia alla sua verità soggettiva di folle, Candida si comporta pietosamente, così come aveva fatto ad esempio Giovanni nelle vesti di monacello con En-

³² Nel finale del soggetto *Candida* si circonda di aureola, proprio come in un santino: «Poi per un momento [Annicchia] s'inginocchia, le bacia un lembo della veste e le dice: - Tu sei una Madonna... ».

³³ Di cattive madri, di madri dimissionarie o irregolari o imperfette, nell'opera pirandelliana, in particolare nella novellistica si parla in A. Neiger, *Madri dimissionarie nelle Novelle per un anno di Pirandello*, in AA.VV., *Maternità trasgressiva e letteratura*, a cura di A. Neiger, Napoli, Liguori, 1993, pp. 99-107. Oggetto di attenzione da parte della studiosa è tutta una varia fenomenologia della trasgressione materna che va dal maltrattamento all'abbandono, dal concepimento peccaminoso alla vendita della prole. Spiegabile con il trauma dello stupro è il rinnegamento della maternità, il rifiuto di Rocco Trupia, il figlio della violenza, da parte della madre Maragrazia nella novella *L'altro figlio* e nell'atto unico corrispondente.

³⁴ L'Angelini ha sottolineato il nesso in Pirandello tra femminilità e attitudine esistenziale alla finzione. Cfr. F. Angelini, *Serafino e la tigre* cit., pp. 125-135. Di una girandola di maschere e dell'interpretazione di ruoli diversi ha parlato Puppa a proposito della Spera, definita nella sua qualità di attrice addirittura una «summa drammaturgica degna della bontempelliana *Nostra dea*». Cfr. P. Puppa, *Dalle parti di Pirandello* cit., p. 137. Un teatro dell'attrice è anche quello che vede in scena l'Ignota in *Come tu mi vuoi*, sicché, osserva Puppa, le incertezze sulla sua identità «coincidono con i dubbi che assalgono la sala se l'attore sia o faccia il fantasma teatrale». Cfr. P. Puppa, *Prefazione a L. Pirandello, Così è (se vi pare). Il giuoco delle parti. Come tu mi vuoi*, introduzione di N. Borsellino, prefazione e note di P. Puppa, Milano, Garzanti, 1998, pp. LXV-LXVI. Ancora Puppa ha parlato della Madre della *Favola del figlio cambiato* come di un «simulacro funzionale dell'attrice appassionata», della fede superstitiosa che la sostiene nel dolore e le fa recitare la fola del figlio cambiato come di una «metafora [...] della medesima fede teatrale». Cfr. P. Puppa, *Dal figlio cambiato alla favola*, «Ariel» VI (2), 1991, pp. 144-145. Si tenga presente altresì che nel prologo del soggetto *Le care ubbie di suo marito* si afferma che Candida deve interpretare la sua vicenda non vivendola bensì «recitandola»; inoltre quando frequenta le mogli degli operai degli stabilimenti del padre, la figlia del padrone recita una «commedia». Ma anche il padre di Candida, Leopoldo, indossa per opportunismo una maschera; si legge infatti che egli «finse di nicchiare e di contrastare e di far cadere dall'alto il suo assenso a quelle nozze [tra la figlia ed Ennio, il figlio di un suo soprastante] che in fondo non gli dispiacevano».

rico IV nell'omonima tragedia pirandelliana del 1922. Il rispetto della verità altrui, anche se non coincidente con la nostra, lezione insieme etica e gnoseologica, di tolleranza e di relativismo, è una costante della drammaturgia pirandelliana di cui val la pena registrare almeno un paio di memorabili occorrenze: la reciproca pietà tra genero e suocera in *Così è (se vi pare)* (1917), il sacrificio di Lucio in *Lazzaro* (1928-29) compiuto allo scopo di proteggere il credo religioso del padre. In entrambi i casi un'opera di sostegno della fede altrui nonostante, anzi proprio perché se ne constata il carattere illusorio ed ingannevole. Un altro tipo di finzione, diversamente motivata, tutta all'insegna dell'egoismo e non della pietà (ovvero di un egoismo mascherato da pietà, di una pietà ironizzata e degradata a «buon cuore») potrebbe consentire nella tarda novella *Il buon cuore* (pubblicata postuma nel '37) ad una donna sterile di appagare i suoi desideri materni, ad una ragazza madre di sbarazzarsi di una maternità indesiderata.³⁵ Ancora una volta una madre di più, un figlio cambiato o meglio che si vorrebbe cambiare, un nascituro che la levatrice, la voce narrante della novella, si augura di poter «portare in un letto di rose», anziché in un «covo di spine», dal letto della madre naturale a quello della madre mancata, adducendo a prova della bontà di questo suo auspicio gli stessi argomenti usati ai fini dell'espropriazione della maternità nella *Ragione degli altri* e nella *Nuova colonia*,³⁶ allo scopo di giustificare la richiesta di consegna del figlio agli occhi di Elena e della Spera. L'esito finale della vicenda castiga le ipocrisie del buon cuore e grazie al pentimento della ragazza madre ristabilisce sul complotto criminoso delle complementari finzioni l'ordine e il primato degli istinti naturali. Il sacrifi-

³⁵ La duplice messa in scena è così descritta: «Tutto, così, era andato liscio in porto: [...] la gravidanza della signora che sembrò vera a tutti, e quella della ragazza di cui non riuscì ad accorgersi né a sospettar nessuno; ma che paura nera, specie negli ultimi mesi, a sentirsi, sotto certi occhi che le guardavano, come inghiottite dalla finzione che facevano, l'una di essere incinta, e l'altra di non esserlo». Cfr. L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, III, Milano, Mondadori, 1990, pp. 741-742.

³⁶ «[...] alla fine, al momento del parto, i gridi dell'una sarebbero parsi quelli dell'altra, e il bambino da un letto, appena nato, sarebbe passato all'altro, senza che lei [la ragazza madre] nemmeno lo vedesse. Tanto, non lo voleva. L'avrebbe avuto l'altra che lo desiderava invece così ardentemente; e sarebbe stato ricco e felice, mentre con lei, se pur fosse arrivato a nascere, chi sa che disgraziato sarebbe stato, senza padre, senza nome, senza stato, in un ospizio di trovatelli» (*ibidem*, p. 741).

cio disumano, eppur sublime, della maternità, da parte di Elena e di Candida, trasferito sul piano degradato della cronaca nera, ed ivi sviandosi, abbassandosi a «buon cuore», lascia alla fine «a mani vuote» le due madri (morendo in carcere il bambino), sicché è come se ancora una volta Pirandello provvedesse a rimettere a posto il *quadro sotto-sopra*, per dare il primo posto di nuovo, a costo di una drammatica palinodia, a «certe espressioni originarie e quasi naturali». ³⁷

Uno stilema, evidenziato dalla sottolineatura, cui Pirandello era già ricorso per battezzare nel 1921 una sua *pièce*, è incastonato nella trama linguistica del soggetto: *come se fosse*, titolo seriore, poi sostituito, della commedia *Vestire gli ignudi*. La riflessione sulle «finzioni dell'anima» dell'omonimo libro (1905) di Giovanni Marchesini forniva a Pirandello un sofisticato supporto teorico su cui poter fondare la strategia simulatrice e dissimulatrice di Ersilia Drei, giustificava l'adattamento dell'originario titolo alla patetica ricerca di purificazione di quel personaggio. Ora la stessa formula è investita del compito di mettere in evidenza la generosa finzione di Candida, la sua *humilitas* spinta sino al rinnegamento della voce del sangue. ³⁸

Lo stilema «una madre di più» di cui ci siamo avvalsi per la titolazione della nostra lettura costituisce un'ennesima realizzazione sul piano espressivo del tema del doppio, della dualità, dell'alterità, ossessivamente presente nell'opera pirandelliana. Nel nostro soggetto l'equilibrio nei rapporti tra le due figure del doppio materno sta per rompersi, sotto la minaccia di un evento che introduce nel *plot* «sot-

³⁷ L'espressione è tolta dall'articolo *Se il film parlante abolirà il teatro* (1929): «Certe forme originarie e quasi naturali, con cui lo spirito si esprime, non sono sopprimibili, perché la vita stessa ormai naturalmente si esprime con esse; e dunque non è possibile che invecchino mai e che siano sostituite, senza uccidere la vita in una sua naturale espressione». Cfr. SPSV, pp. 1030-1031.

³⁸ Per il passaggio da *Come se fosse* a *Vestire gli ignudi* cfr. F. Battistini, *Pirandello: nuovi titoli di una stagione teatrale*, «Belfagor» XXXIII (2), 1978, p. 210. A proposito delle maschere pirandelliane si è parlato anche di un'influenza dell'opera di Vaibinger, *Die Philosophie des Als Ob* uscita a Lipsia nel 1921 e di cui in quello stesso anno si occupa Tilgher in un capitolo dei suoi *Relativisti contemporanei*. L'ipotesi di una dipendenza del teatro di Pirandello dalla filosofia tedesca del *come se* era stata fatta dalla critica vivo ancora Pirandello e da quest'ultimo energeticamente respinta. Per uno studio delle 'finzioni' pirandelliane considerate in rapporto alla lettura di Marchesini e alle improbabili suggestioni provenienti dai filosofi del *come se* cfr. B. Stasi, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 123-127.

trazione» (Gardair), in seguito alla morte del figlio della balia (pure nato «bella creatura, sana e solida» a formare a sua volta coppia, nel segno della complementarità, con la «patita» creaturina di Candida). L'equilibrio si ristabilisce pienamente con la ricostituzione del quartetto ideale (Candida e il suo nuovo figlio naturale; Annicchia e il figlio di latte, non fisiologicamente suo, ma *come se lo fosse*)³⁹ in un *happy end* che potrebbe far pensare ad una richiesta hollywoodiana del film mai realizzato.

Accanto all'intertestualità interna al macrotesto pirandelliano la *fabula* di *Le care ubbie di suo marito* possiede anche, altrettanto significativa, una sua intertestualità esterna, oltre che una sua interdiscorsività, quest'ultima dovuta essenzialmente ai rapporti intrattenuti con l'ideologia fascista coeva.⁴⁰

Maternità frustrata della balia, sua forzata rinuncia alla maternità naturale, trasferimento del suo istinto materno sul figlio dei padroni: *mutatis mutandis* il *plot* pirandelliano, quale è espresso in *La balia* e poi nella versione cinematografica della novella, è sovrapponibile a quello del poemetto latino del Pascoli *Thallusa* (1911) e più in generale partecipa di una tipica costellazione tematica del mondo poetico pascoliano, quel mondo dove tutte le madri «sono condannate a non esserle».⁴¹ Orbata del proprio figlio rapitole, resa vedova e ridotta in

³⁹ Per il funzionamento delle dinamiche del doppio nell'opera di Pirandello cfr. J.M. Gardair, *Pirandello e il suo doppio*, introduzione di G. Ferroni, Roma, Edizioni Abete, 1978, in part. pp. 70-73 (dove si parla della «perturbazione introdotta in una simmetria anteriore»). Il rapporto oppositivo che divide, almeno in un primo momento, il figlio della balia da quello della padrona è assimilabile alla differenza tra Tanino e Tanotto nella novella omonima del 1902: in entrambi i testi la prole di ascendenza sociale umile ha un fisico forte e robusto, quella che può vantare una condizione borghese o aristocratica sconta invece nel corpo delicato una labilità patologica. Nella vicenda della balia i condizionamenti ambientali, socio-economici, finiscono poi con l'aver il sopravvento sui dati naturali della situazione di partenza, sino a rovesciarla del tutto (nella novella il sogno di Annicchia è veridico nella misura in cui prefigura la crudele negazione delle potenzialità, l'angosciosa trasformazione di colui che sarebbe potuto diventare un gigante in un bimbo infermo, pelle e ossa, rachitico).

A proposito dello stilema «una madre di più» può essere utile osservare che esso è parzialmente sovrapponibile al titolo di una novella degli anni Trenta *Uno di più*, dove si fa credere ad una bambina, vittima dell'odio tra i genitori, di essere appunto di più.

⁴⁰ Per la differenza tra intertestualità e interdiscorsività si veda C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118.

⁴¹ Così si esprime Traina nell'introduzione alla sua edizione del poemetto pascoliano. Cfr.

schiavitù, la cristiana Tallusa del Pascoli è costretta a servire nella casa di una matrona romana, ad accudire i suoi figli. Il dolore crudele della privazione detta alla schiava parole minacciose, piene di invidioso risentimento contro i figli della padrona che vorrebbe addirittura vedere morti, insieme alla loro madre. Ma un vagito proveniente dalla culla ha il potere di convertire la sua mente, di liberarla dalle fantasie distruttive, di farle vivere un tenero delirio. Per una provvida allucinazione compensativa Tallusa identifica il figlio perduto con il piccino, figlio della padrona, che è riuscita a far ridere con la sua dolce ninna-nanna.⁴² Nella novella pirandelliana le reazioni della balia di fronte al bambino non suo, dopo la notizia della morte del proprio, soggiacciono alla stessa dinamica psicologica: alla «viva repulsione» subentra la vocazione di madre ‘adottiva’, per cui ella abbraccia il lattante come avrebbe «abbracciato il suo stesso figliuolo».⁴³

Nel romanzo spiritistico di Bontempelli *Il figlio di due madri* (1929) Arianna è del tutto smarrita di fronte al miracolo del figlio cambiato, al prodigio della reincarnazione di Ramiro in Mario; ella non sa capacitarsi di aver perduto il figlio in modo così innaturale e alla fine, essendo la sua anima modesta chiusa al «senso del mistero», muore per «mancanza di immaginazione», quando «d’immaginazione» – commenta il narratore – «avrebbe potuto vivere».⁴⁴ È proprio quello che fa la Madre nella pirandelliana *Favola del figlio cambiato* (1930-32): per non impazzire, per sopravvivere alla sventura, alla realtà atroce della malattia che ha colpito il figlio deformandolo, si convince che le Donne, streghe responsabili di scambi maligni di bimbi ai danni delle madri, le abbiano rubato il primogenito sano sostituendolo

G. Pascoli, *Thallusa*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di A. Traina, Bologna, Patron, 1984, p. 12.

⁴² «“Ridet!” ait Thallusa furens, oblita sui, nil// percipiens oculis aliud, nil auribus, omnis// in puero, risum lacrimans, deperdita “Ride!// Coepisti tandem risu cognoscere matrem!”» («“Ride!” grida Tallusa in delirio, fuori di sé, senza altro vedere, senza altro udire, rapita nel bambino, con un sorriso di lacrime, allucinata: “Ridi! Hai cominciato finalmente a riconoscere col riso tua madre!”»). Cfr. *ibidem*, pp. 52-53. Per un commento a *Thallusa* si veda anche E. Gioanola, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 154-156.

⁴³ Cfr. NA, p. 139.

⁴⁴ Cfr. M. Bontempelli, *Due storie di madri e figli*, introduzione di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1972, p. 156.

con uno deforme. Anche nel romanzo novecentista di Bontempelli vi sono due madri per un figlio solo: Arianna, titolare di una maternità biologica, ha partorito Mario; Luciana, tramite il corpo di Mario, ha messo o meglio ha rimesso al mondo il suo bambino Ramiro che era morto, in virtù di una conquista spirituale, di un atto di fede nel mistero della reincarnazione. Maternità come fatto biologico, corporeo e maternità come conquista spirituale, partenogenesi, a confronto nel romanzo bontempelliano come nella drammaturgia pirandelliana:⁴⁵ si

⁴⁵ Nel teatro di Pirandello il conflitto natura vs spirito nel cui segno si contrappongono due diverse concezioni della maternità si ripropone anche sul versante maschile della paternità, come lo stesso Pirandello sottolinea, parlando in un'intervista a Possenti del finale di *O di uno o di nessuno*: «È la paternità convenzionale diventa più forte e decisa di quella della natura» (lo scrittore si riferisce all'adozione da parte del signor Franzoni del bimbo conteso, senza madre e con due potenziali padri naturali, gli amici Tito e Carlino). Si cita da un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 5 gennaio 1927.

Riferendosi a *Il figlio di due madri* Baldacci arriva alla conclusione che di fronte alla massiccia evidenza della sua trama le altre complicazioni del romanzo bontempelliano – tra cui quella per la quale ci si può interrogare se sia maternità quella della carne o sia maternità più vera quella dell'anima – «contano meno e sono di bassa lega pirandelliana». Senonché è pure certo, come ammette altrove lo stesso Baldacci, che Bontempelli, anche suo malgrado, contro i suoi stessi intenti programmatici ampiamente illustrati su «900» (bandando agli stati d'animo, ai sentimenti, al lirismo puro, per affermare nella narrativa il primato dell'intreccio, della macchina perfetta e di tutto ciò che è *esteriore*) non può fare a meno, raccontando *la realtà diversa* che impone nel romanzo, di insinuare, non si dice nei personaggi, ma nella mente del lettore, quelle complicazioni psicologiche sospettabili di pirandellismo o riconducibili a qualche forma di pre-pirandellismo. Ha ragione il critico quando afferma che «il rapporto tra Bontempelli e Pirandello fu più uno scambio e un'osmosi che un'imitazione unilaterale» e che il «Pirandello dei miti [...] certamente risenti l'influsso di Bontempelli», ma bisogna in questo caso tener presente altresì che l'ipotesto novellistico della *Favola* pirandelliana risale al 1902. Come modello pirandelliano almeno parzialmente tradito del *Figlio di due madri* Baldacci non indica la *Favola* (forse perché posteriore al romanzo di Bontempelli in quanto testo per il teatro), bensì la «*La ragione degli altri* dove si tratta [...] della figlia di due madri [...] un caso (d'ordine sociale)» che lo scrittore comasco trasforma in un «mito d'ordine metafisico», in tal modo «sospingendo Pirandello verso il margine del mistero». Un decennio prima lo stesso Baldacci aveva proposto *Tutto per bene* come caso pirandelliano analogo al *Figlio di due madri*: non ci stupisce che l'accostamento, assai poco plausibile, sia stato successivamente scartato. Le madri dell'ultima drammaturgia pirandelliana (per tanti aspetti assimilabili a quelle del soggetto *Le care ubbie di suo marito*), le madri del coevo realismo magico italiano (Bontempelli, ma anche Savinio e Rosso di San Secondo) sono, secondo Puppa, le protagoniste di una «mitologia femminista in versione mediterranea» interamente votate alla «dedizione di sé». Cfr. M. Bontempelli, *Due storie di madri e figli* cit., pp. 8-10; L. Baldacci, *Il teatro di Bontempelli e l'esempio di Pirandello*, in AA.VV., *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani*, (Venezia, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 275-276; M. Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1991³, pp. XXXIV-XXXV; P. Puppa, *Dal figlio cambiato alla favola* cit., p. 148. C'è chi ha ravvisato nel *Figlio di due madri* una suggestione proveniente da *Così è (se vi pare)* per la decisione del Tribunale

pensi a *La vita che ti diedi* (1923) in cui dopo la morte del figlio Donna Anna Luna è capace con la sua pietosa follia di ri-generarlo spiritualmente, di farlo rivivere in lei, pur non essendoci fisicamente;⁴⁶ analogamente nella *Favola del figlio cambiato* il Principe perviene a ri-generarsi fuori da qualsiasi logica carnale in quanto diviene figlio di una sublime madre partenogenetica, che dà la vita mediante un puro atto di amore spirituale.⁴⁷

Per un commento adeguato al gesto di sublime rinuncia della Candida pirandelliana ci si può rivolgere alla retorica reducista che permea una *pièce* coeva di Giannino Antona Traversi, *L'offerta*, rito in

(cui è ricorso il marito di Arianna contro Luciana) che dà «ragione» pirandellianamente a ognuna delle due madri), autorizzando la sospensione del principio di non contraddizione (del resto alla folla convenuta il bambino «nel pianto somigliava a una madre e nel riso a quell'altra»). Cfr. G. Bosetti, *La poetica dell'infanzia nella narrativa di Bontempelli*, in AA.VV., *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, a cura di C. Donati, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 14.

⁴⁶ Una coincidenza significativa: il miracolo della rigenerazione del proprio figlio morto, sia per la Luciana di Bontempelli, sia per la madre di *La vita che ti diedi*, si dà al termine di sette anni di lutto reale o metaforico. Per l'importanza del numero sette nella scrittura di Pirandello qualora la si consideri tramata di sottili allusioni bibliche e gnostiche cfr. U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Roma, Laterza, 1989. Somigliante è anche l'onomatica dei personaggi: da una parte nella commedia pirandelliana c'è Anna e l'amante di suo figlio, Lucia (il doppio di Anna, la sua gravidanza sublimata reduplicando la creazione partenogenetica di Anna, rivivendo il figlio di cui è incinta Lucia); dall'altra il tema della maternità contesa nel romanzo di Bontempelli si traduce nella battaglia di Arianna e Luciana. Un'ulteriore convergenza: il desiderio di partenogenesi passa in entrambi i testi attraverso la suggestione di elementi celesti, del mondo lunare (da cui la protagonista pirandelliana mutua direttamente il suo nome) e delle costellazioni (quelle con cui ha un profondo legame di sintonia la Luciana di Bontempelli).

⁴⁷ Per la dialettica in Pirandello delle coppie oppositive generazione vs partenogenesi, maternità biologica vs maternità spirituale, maternità vs creazione (esemplificata anche attraverso il duplice simultaneo parto di Silvia Roncella in *Suo marito*, per il quale la nascita del «figliuolo di carne» coincide con il debutto teatrale della scrittrice) cfr. R. Lo Russo, *Donn'Anna Luna e il Figlio Cambiato. Mitopoiesi, scrittura e drammaturgia ne La vita che ti diedi, «Il Castello di Elsinore» VII (19), 1994, pp. 5-42 e R. Tessari, La Favola del figlio cambiato. *Mysteria della nascita secondo natura e del concepimento spirituale: tra dramma ipotetico, e «poema» scritto*, in AA.VV., *Pirandello: teatro e musica*, Atti del XXXI convegno internazionale di studi pirandelliani (Agrigento, dicembre 1994), a cura di E. Lauretta, Palermo, Palumbo, 1995, pp. 101-114, in part. p. 104. Simmetricamente rovesciato rispetto al sogno partenogenetico maschile, alla *rêverie* del grande maschio solitario presente nel teatro pirandelliano con Liolà dell'omonima commedia è il progetto di Donna Anna Luna ne *La vita che ti diedi* del concepimento solitario dello spirito tramite cui poter diventare, in assenza della funzione paterno-maritale, madre nubile, madre partenogenetica. Cfr. R. Alonge, *Solitudine dei maschi e mitologemi femminili in Ibsen, Strindberg, Pirandello*, in AA.VV., *Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen Strindberg Pirandello*, Genova, Costa & Nolan, 1987, p. 20 e R. Lo Russo, *Donn'Anna Luna* cit., p. 24.*

tre quadri, del '34. Sulla bocca di Maria, una delle due madri del lavoro drammatico, l'autore ha messo questa battuta: «Solo una madre può comprendere il cuore di un'altra... e uccidere il suo!». Maria *offre* sull'altare della Patria non solo il dolore non risarcibile della perdita del figlio sacrificatosi al fronte, ma anche la «grande prova» di un ulteriore sacrificio, la «rinuncia» alla consolante prospettiva di seppellire nella cappella di famiglia la cara salma ritrovata dopo tante ricerche.⁴⁸ La pietà per l'altra madre Bianca, pure ella orbata del figlio dalla Grande Guerra, induce Maria a proteggere l'illusione della sua compagna di sventura, a non distruggere la sua infondata certezza di porgere il compianto funebre ai resti del proprio caro (in realtà dispersi in paesi lontani), a non rivelarne l'appartenenza al proprio stesso sangue. In *L'offerta* il sacrificio materno di *Le care ubbie* si fa in un certo senso postumo, incrociando lo scambio di salme di un altro testo pirandelliano, la novella *L'illustre estinto* (1909).

Quanto all'interdiscorsività di marca fascista c'è da sottolineare la presenza nel nostro soggetto della «collaborazione 'corporativa'» tra Candida, la figlia del padrone, e la mano d'opera della ditta paterna, tant'è che tutte le comari, le mogli dei dipendenti, considerano Candida una di loro.⁴⁹ D'altra parte, ispirandosi ad una logica solidaristica almeno fino ad certo punto analoga, il «figlio del popolo» Ennio Mori, dopo il matrimonio con Candida che ne fa un «villano salito sul fico» (somigliante, da questo punto di vista, ad un personaggio verghiano, il Luciano di *Dal tuo al mio*),⁵⁰ non rinnega i suoi ex compagni di stato,

⁴⁸ Le ultime espressioni virgolettate sono tolte dalla *pièce* di Antona-Traversi per la quale si rinvia a idem, *L'offerta*, Milano, Novecentesca, 1934, in part. p. 138. Un accenno a questo testo, nell'ambito di un discorso sull'«enfattizzazione della topica maternale» da parte del teatro italiano degli anni '30, fa P. Puppa in *Dalle parti di Pirandello* cit., p. 254.

⁴⁹ Mostrandosi «non più la figlia del padrone, ma la moglie di un compagno di lavoro» Candida intercede presso il padre per sottrarre al carcere uno degli operai, Titta, il facinoroso marito della balia. Questo spirito corporativo circola anche in *Gioca, Pietro!*, lo scenario pirandelliano del '32 da cui è stato tratto il film *Acciaio*. Puppa riscontra in *Gioca, Pietro!* «un atteggiamento ambiguo verso la fabbrica, incerto tra l'apologia del lavoro, della collaborazione 'corporativa' tra mano d'opera e il personale dirigente, esaltazione inseribile nelle committenze del regime, e la denuncia degli orrori relativi ai ritmi spossanti, ai continui incidenti alle catene di montaggio». Cfr. P. Puppa, *Fantasma contro Giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Patron, 1978, p. 136.

⁵⁰ Per il dramma verghiano del 1903, successivamente riproposto sotto forma di romanzo, cfr. G. Verga, *Dal tuo al mio*, dramma e romanzo, a cura di G. Lo Castro, Rende, Centro

continua a lottare per la loro causa: non il cinico, egoistico *dal tuo al mio* (il voltafaccia di Luciano), ma l'egualitarismo comunista secondo cui non esiste *né tuo né mio*, tutto quanto, figli compresi, dovendo appartenere allo Stato. Presentata nello specchio della degnazione compassionevole e un po' anche canzonatoria di Candida l'idea socialista predicata da Ennio, di cui Pirandello aveva già all'altezza cronologica del 1903, al tempo della novella, denunciato l'inadeguatezza per la sua velleitaria pretesa di abolire le differenze,⁵¹ avrebbe potuto senz'altro passare il vaglio della censura.

Conforme all'immagine di sposa e madre esemplare voluta dal regime⁵² è la figura di Candida, cui esplicitamente si assegna un ruolo pedagogico («ella non vive per sé ma per mostrare quel che si deve fare e come va fatto»); il suo comportamento è esemplare perché improntato ad uno spirito di abnegazione, segnato dalla capacità di sacrificio, dal masochismo, dalla propensione alla subalternità. In *Le care ubbie di suo marito* il sacrificio che si vuole che le donne adorino nella maternità, l'«inumana idea dell'immolazione materna» non sono affatto messi in discussione, né tanto meno rifiutati in nome della dignità della donna – come era accaduto nel romanzo (1906) dell'Aleramo

Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, 1999. La novella pirandelliana *La balia* esce nello stesso anno dell'ultima fase di stesura e della 'prima' milanese del dramma verghiano: in essa Saverio Manfroni (il Leopoldo del soggetto cinematografico) spiega alla moglie la convenienza di una strategia matrimoniale efficace a difendere le ragioni della roba in pericolo in un periodo di torbidi sociali (« – Lasciami dire! – urlò il Manfroni. – E perché gli ho dato mia figlia, io? Prima di tutto perché Ennio è un ottimo giovane; poi, signora, perché socialista! signora! E mi è convenuto! e mi ha fatto gioco! Sai dirmi perché sono tanto rispettato, io, da tutta quella canaglia a cui do da mangiare?») (cfr. NA, p. 114). Ribelle invece alla volontà paterna la scelta della nobile Lisa nell'opera verghiana: seguendo i dettami del cuore ella si unisce al capopopolo Luciano. Alla fine della vicenda però anche il padre di Lisa, don Mondo Navarra, accoglie nella sua famiglia come proprio figlio il genero, il rivoluzionario Luciano, implicitamente riconoscendo che quel matrimonio all'inizio avversato era in verità l'unica soluzione vincente, capace di salvaguardare gli interessi economici di casa Navarra.

⁵¹ Per i limiti del socialismo pirandelliano, compreso quello che si esprime in *La balia*, oltre al già citato Alonge, cfr. E. Providenti, *Pirandello impolitico*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 29-40, in part. p. 31.

⁵² Bouissy ha sostenuto che Sara, la protagonista femminile di *Lazzaro*, «telle que nous la présente la didascalie [«nuova, sana, potente»] ressemble à quelque affiche de propagande pour la Journée de la mère fasciste». Cfr. L. Pirandello, *Théâtre complet*, t. II, édition publiée sous la direction d'A. Bouissy et de P. Renucci, Paris, Gallimard, 1983, p. 1441.

recensito in termini elogiativi da Pirandello⁵³ – Candida rinunciando alla maternità, ai suoi doveri, solo per non permettere che sia mortificata e annientata in Annicchia la madre. La subalternità di Candida non è orientata nella direzione dell'uomo amato, né fatta valere a beneficio dei figli,⁵⁴ bensì è concepita come premio per un'estranea (per giunta subalterna, ci si passi il gioco di parole), è funzionale ad una profonda solidarietà tra donne-madri: alla protagonista che se ne mostra capace, cui vanno per la verità un po' stretti i panni dell'angelo del focolare domestico (nella duplice versione dell'amante e della madre), è consentita una qualche forma di partecipazione alla vita sociale, la possibilità cioè di ridurne le disuguaglianze, a patto però di non trascendere i limiti di una redenzione sociale a gestione familiare, in cui i sentimenti valgono più delle idee, in cui le rinunce private ottengono più delle battaglie politiche, dei conflitti classisti.⁵⁵

⁵³ Ci si riferisce al *Nucleo generatore* (1901) di *Una donna*, rielaborato nel capitolo XX del romanzo, in cui è svolta una riflessione 'profemminista' sulla maternità. Cfr. S. Alelamo, *Una donna*, prefazione di M. Corti, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 193-194. La recensione pirandelliana in cui si citano le pagine del suddetto 'nucleo generatore' si legge in S. Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli* cit., pp. 229-235.

⁵⁴ Per la donna masochista, subalterna dell'ultimo Pirandello cfr. R. Alonge, *Madri, baldracche, amanti* cit., in part. p. 106 (lo studioso mette a confronto il masochismo femminile dell'ultimo teatro pirandelliano con quello che contemporaneamente il regime fascista «sollecita e utilizza»).

⁵⁵ Sulla bocca di Candida starebbe bene una battuta di Ginevra, l'adultera per caso di *Non si sa come* (1934), solidale con Bice, la moglie dell'amante: «[...] Siamo donne, noi, e difendiamo a qualunque costo la vita. Loro sono uomini, e si fanno di tutto un caso di coscienza per travagliarsene lo spirito. Se lasciassero in pace la vita, sanarsi da sé, anche le cose orribili che ci può dare!». Se per il comportamento folle di Annicchia la voce del popolo giustificerebbe una violenza mortale, Candida è invece per una soluzione pacifica che salvi insieme la balia e la sua creatura e che nell'attuarsi metta tra parentesi gli inconcludenti travagli spirituali del marito. Anche le ingiustizie sociali, come i problemi coniugali innescati dalle pulsioni profonde dell'inconscio, possono risolversi da sé: Ginevra e Candida dimostrano con il loro comportamento che per ricostituire il tessuto familiare e sociale è sufficiente l'«antica pazienza delle donne, la loro rassegnazione a patire» (*ibidem*, p. 132).

Le care ubbie di suo marito

Schema d'un soggetto originale di *Luigi Pirandello*⁵⁶ per un grande film d'arte.

La signora CANDIDA è l'*intelligenza*: il suo luminoso sorridere, gli atteggiamenti arguti della sua bontà chiara e profonda, commentano agli spettatori la vicenda, e la coloriscono, secondo come ella la assume, con un tono leggero di comico o di grottesco che manda piacevolmente a male, non appena ella vi si introduca, i serissimi congegni impostati con la massima gravità sulle ragioni pratiche affaristiche del padre, il grande industriale comm. LEOPOLDO, o sulle care ubbie del marito, l'avvocato sociologo ENNIO MORI. Epperò, da parte di lei, la vicenda non dev'essere interpretata vivendola: ma, invece, *recitandola*, per gli spettatori e, quasi, *in comunicazione* con gli spettatori. Ciò porterà ad una espressione non comica, ma veramente umoristica del lavoro (cosa non mai prima tentata sullo schermo), la cui verità, umanissima e drammatica, viene temperata e, per così dire, fatta ariosa dall'intelligenza della protagonista per quel tanto ch'ella ne vive, e, per la sua peculiar maniera d'assumerla, chiarificata e messa in valore: così che quando ella pone la risoluzione del dramma scaturito da una ingiustizia sociale da tutti riconosciuta, ne ha parimenti posto la significazione universale: cioè, che solo *l'azione concreta della pratica della bontà*, illuminata e sorretta da una superiore intelligenza – per cui diventa doveroso e umano anche un sacrificio disumano (il cedere la propria maternità) e lo accetta anzi con serena compiacenza – solo codesta pratica illuminata ha la sua ragione umana d'essere, mentre ogni ragione d'essere è negata all'egoismo cieco e al sentimentalismo inutile: e la favola assomma nella *rappresentazione* dell'intelletto attivo nel bene. *Rappresentazione* nel senso reale della parola, in quanto che la persona di CANDIDA non ha il suo valore nei momenti che vive – e pur vivrà anche l'attimo angoscioso del sacrificio – ma sì quando ella questa vita *la mostra*: quando cioè ella non vive per sé ma per mostrare quel che si deve fare e come va fatto.

⁵⁶ Nella trascrizione del dattiloscritto la sottolineatura è stata sostituita dal corsivo.

Ecco la favola:

Il signor LEOPOLDO, grande possidente di 'giardini' e grande esportatore di agrumi, vedovo e padre di un'unica figliola, CANDIDA, per riconoscenza d'essere stato da lui salvato, aveva preso con sé in casa, fin dalla fanciullezza, il figliolo d'un suo soprastante, il MORI; ed ENNIO era cresciuto agli studii insieme con la sua figliola: poi lo aveva mandato a Roma, ad addottorarsi in 'utroque iure' per farne l'avvocato della sua ditta commerciale. ENNIO, agli studii, invece d'appassionarsi⁵⁷ al Codice Civile, s'era preso delle dottrine sociologiche. Ma non a modo dei politicanti appassionati: da scienziato e da dottrinario. Figlio del popolo era diventato un aristocratico, spiritualmente: non come idee, che anzi professava le comuniste,⁵⁸ ma come atteggiamento mentale. Intransigentissimo nella sua coscienza un po' puerile, al ritorno non aveva voluto saper di cause: imbrogli, pasticci: aveva dimostrato di non avere imparato nulla in quel senso e d'essere disadattato: per sdebitarsi aveva voluto tornare dond'era venuto: al posto di soprastante. E CANDIDA l'aveva amabilmente canzonato, il signor LEOPOLDO s'era stizzito d'aver speso inutilmente tanto denaro, il vecchio MORI s'era sdegnato con quel buon'a nulla. Ma ENNIO aveva subito acquistato un grandissimo ascendente su tutti i contadini e gli operai alle dipendenze del suo protettore: e l'amore di CANDIDA per lui s'era accresciuto dacché egli, non accorgendosene, pareva che lo dispregiasse. Ma CANDIDA non s'avviliva: mentre egli le espose le sue teorie, sorridendo gli diceva: sciocco. Tante volte glielo disse ch'egli se ne dovette accorgere. I momenti eran brutti dappertutto: scioperi e torbidi all'ordine del giorno: e il signor LEOPOLDO finse di nicchiare e di contrastare e di far cadere dall'alto il suo assenso a quelle nozze che in fondo non gli dispiacevano. ENNIO non volle dote, non volle assegni: soltanto accondiscese a stabilirsi con la moglie nella villa per non assoggettarla alla sua casa di povera gente. Il signor LEOPOLDO abitava per conto suo in città. E ENNIO si maravigliava delle prodigiose doti d'economia domestica della sua giovane moglie che sapeva fargli fare una vita quasi da signore col suo mode-

⁵⁷ Nel manoscritto dopo «appassionarsi» si legge «alle pandette, e meglio».

⁵⁸ Nel manoscritto «comuniste» corregge «socialiste».

sto guadagno, e non sospettava che ella ricevesse dal padre quanto era necessario. Egli era innamorato e felice, ma presto si sentì pungere amaramente da una spina imprevista. L'aver sposato la figlia del padrone gli alienò l'animo dei suoi compagni e diretti dipendenti. CANDIDA se ne accorse e, per rimediare, prese l'abitudine di accompagnarlo nei giri giornalieri per le campagne e agli stabilimenti d'exportazione – e si mostrava non più la figlia del padrone, ma la moglie d'un compagno di lavoro: e fece comunella con le comari, prese gusto a diventare pettegola, andò a casa loro, le invitò a casa sua, dove si viveva allo stesso modo, e lasciò tutti ammiratissimi. Questa commedia la stancava un po', fisicamente, ma ell'era giovane, attiva e curiosa: era a fin di bene e per ciò, in fondo, se ne compiaceva. Poco tempo ora le mancava a diventar madre: ed ella era assistita da tutte. S'era veramente strapazzata un po' troppo e ora ne soffriva. Serpeggiava nel frattempo, fra gli operai e i contadini il malumore perché un aumento di paghe richiesto non era stato accordato intero. Scoppiarono i tumulti. ENNIO si prodigò a metter pace, a cercare accomodamenti. CANDIDA agì presso il padre e i nuovi patti furono conclusi con soddisfazione di tutti. C'era stato un solo incidente: TITTA, il più turbolento degli operai, un acceso, notoriamente un malacarne, s'era ribellato alla forza pubblica: aveva anzi ferito malamente due carabinieri ed era stato condannato. Tutte le comari s'erano interessate alla sorte della famiglia di lui, alla vecchia fiera madre e alla giovine moglie, ANNICCHIA che in quei frangenti aveva messo al mondo una bella creatura, sana e solida come lei. La creaturina di CANDIDA invece, era venuta patita: e la povera mamma non poteva darle il suo latte. E le comari accomodarono la faccenda: ANNICCHIA in casa di CANDIDA a far da balia, il danaro del baliatico in casa d'ANNICCHIA a supplire la mancanza del lavoro di TITTA. Tutte le vicine che allattavano un figlio, e ce n'erano tante, avrebbero dato loro, ognuna un po' del suo latte alla creatura che restava senza madre. La vecchia madre protestò, inferì, maledisse: meglio morire tutti di fame che vendere il latte della propria carne... – Ma così non sarebbe morta di stenti anche la creaturina? – diceva ANNICCHIA piangendo – La vecchia s'inferociva non sopportando ch'ella ridesse la vita, col suo latte, a uno di quella razza maledetta: per cui il figlio suo s'era rovinato. Ma CANDIDA non era

davvero di 'quella razza maledetta', CANDIDA era andata da tutte le comari, e così esse ebbero buon gioco sulla decisione di ANNICCHIA che, in verità, non ne prese nessuna, ma lasciò fare a loro, piangendo sempre tanto a dir di sì che a dir di no. E fu sì. E la creaturina languente di CANDIDA fu salva. ANNICCHIA piangeva sempre pensando alla sua che, per quei tanti diversi latti, deperiva. La consolava CANDIDA che aveva interessato il padre a ottenere la grazia di TITTA: e c'eran tutte le speranze d'ottenerla. ENNIO bofonchiava sull'ingiustizia sociale per cui un figlio di ricchi nato male sembra aver più diritto alla vita d'un figlio di poveri nato bene. Tutti i figlioli dovrebbero dello Stato: tutte le partorienti aver lo stesso trattamento: nessun lusso per nessun neonato vorrebbe dire anche nessun patimento per tutti gli altri: di fronte alla maternità tutte le donne dovrebbero essere pari e alla nascita tutte le creature avere la stessa accoglienza. E CANDIDA, sorridendo, gli mostrava come in quella uniformità, in quell'irreggimentamento, ogni dolcezza ogni bellezza della prima maternità dovrebbe morire... oh, la maternità tesserata! E quella che è la gioia più intima d'una donna sarebbe invece alla vista di tutti i controllori delle mamme, impiegati dello Stato, e le madri fuori della casa nel momento in cui la casa è più bella, santificata dalla nascita della creaturina... no, no! Ma il sorriso di CANDIDA si raggelò quando dovette accompagnare la povera ANNICCHIA a vedersi morire il figliuolo. Sepolto, tornata Annicchia come ebete e sperduta alla creatura non sua ma del suo latte, CANDIDA comincia a sentire che quella creatura con più diritto appartiene alla balia che a lei. Ed ecco tornare, graziato per intercessione di lei, il violento TITTA: feroce e assetato di vendetta. ANNICCHIA che inconscia è andata ad aprirgli si trova in un attimo travolta e calpestata. Egli vuole scannarla: vuole uccidere tutti. Ma CANDIDA, più che la rivoltella di ENNIO, lo ferma, pacata. Gli dice che ora c'è una madre di più, per un figlio solo: ma che tutt'e due esse sono innocenti: se ella scomparisse potrebbe egli accettare, al posto di quello che è morto, come suo, il figlio di lei? No, naturalmente. Nessuno ha colpa, non è giusto che nessuno debba soffrire ancora, oltre quanto s'è sofferto. Il forsennato riconosce queste ragioni per lei: ma se la prende con la moglie, madre snaturata, la maledice e la ripudia per sempre. ANNICCHIA impazzisce e le si secca il latte. Non c'è più

verso di staccarle dal seno arido la creaturina che ha fame. Da due giorni nella casa si è disperati. Il signor LEOPOLDO ha condotto un'altra balia. ANNICCHIA è come una belva e non permette a nessuno d'avvicinarsi. C'è anche il pericolo ch'essa soffochi la creatura che non vuole lasciare. Tutti studiano con che artificio, con che violenze potrebbero togliergliela. A voce di popolo sarebbe giustificata anche una violenza mortale. Ma CANDIDA ha trovato. Salverà tutto col sacrificio della sua maternità. E alla donna che grida: è mio, è mio! —, sola e inerme, umile va a dire che il figlio è suo davvero: è suo per sempre, è tutto suo di pieno diritto: e che perciò stia tranquilla, nessuno glielo toglierà. A queste parole, le uniche a cui poteva essere aperta la mente della folle, essa si calma. E CANDIDA può ottenere che la nuova madre non sacrifichi inutilmente la vita della sua creatura: e ANNICCHIA stessa ora la dà alla nuova balia. E la sorveglia, come prima CANDIDA sorvegliava lei, e si riprende la creatura appena ha poppato, come prima CANDIDA se la riprendeva da lei. E CANDIDA ora può soltanto guardare da lontano il suo figliuolo e al marito spazientito della situazione, dimostra che questa è l'unica umana soluzione di quell'ingiustizia sociale per cui egli predica tante cure inattuabili ubbie. Intanto il sacrificio ottiene, con l'andar del tempo, il suo premio naturale: a mano a mano che ANNICCHIA si placa, CANDIDA può riaccostarsi alla sua creatura. ANNICCHIA gliela cede di quando in quando, ma indecisa e un po' sospettosa e vigile, come sono le mamme quando offrono il loro piccolo all'ammirazione di un'amica. Finalmente, una di queste volte, CANDIDA s'accorge che ANNICCHIA muta quel suo atteggiamento in un pianto umile e sommesso: vuol dire che è rinsavita, che ormai riconosce il diritto naturale di lei. ENNIO è soddisfatto e resta ammirato della moglie: aveva ragione lei: egli non avrebbe mai creduto che la situazione si sarebbe potuta risolvere così bene. Ma CANDIDA gli dimostra ancora quanta crudeltà ci sia in questa che a lui sembra la perfetta soluzione. No: la perfetta soluzione è un'altra: è il mantener viva l'illusione che ha ridato il senno ad ANNICCHIA: ora ch'ella sa, seguitare ad agire come s'ella non sapesse: seguitare a dirle e a mostrarle che il figlio è suo, per dare uno scopo alla sua vita spezzata, in modo che la poveretta possa sempre spendersi per lui e godere di lui, figlio, non perché lo sia, ma proprio

come se fosse. Ed ecco dolcemente attuarsi la perfetta illusione, quand'ella, CANDIDA, reggendo al seno il nuovo pargolo suo s'appressa ad ANNICCHIA che vezzeggia e fa ridere l'altro. – Guarda come è bello e come ride – dice colei che ha trovato la vita nella dolce illusione. E CANDIDA sorride e mostra il suo: – Guarda anche questo mio che non è brutto... – E se li scambiano, e ora CANDIDA lo bacia da mamma vera e ANNICCHIA, l'altro, quasi con reverenza. Poi, per un momento, glieli lascia tutt'e due, s'inginocchia, le bacia un lembo della veste e le dice: – Tu sei una Madonna...

Ma per carità, ora, non venga ENNIO a filosofare sul loro alto e sereno accomodamento, a tirarne sostegno alla sua tesi del comunismo della maternità: né tuo né mio, come per la ricchezza: tutti i figli sono figli di tutte le donne... ah no! Di donne Madonne ce n'è solamente una, e solamente lei sa quanto costa la umana santità quando è attiva e non contemplativa...

Giuliano Tabacco

Questa goffa bruttura indescrivibile.
Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis

Noi sentiamo in un mondo, pensiamo diamo dei nomi in un altro. Possiamo tra i due stabilire un riscontro, ma mai colmarne la distanza.

Marcel Proust

I cinque testi che seguono e di cui si propone una lettura-parafraresi¹ sono rappresentativi della varietà dei procedimenti stilistici e in particolare metrico-sintattici di *Somiglianze* (1976), raccolta poetica d'esordio di Milo De Angelis.

Se infatti la sintassi (e fenomeni ad essa affini come i meccanismi di accumulo sintattico e quelli di spezzatura del verso) può essere considerata come luogo centrale della elaborazione letteraria di *Somiglianze*, è pure vero che per tutta la lunghezza del libro ogni formula stilistica sembra di volta in volta, poesia dopo poesia, rinnegata e corretta, ribadita o modificata. Così, per rimanere entro i confini del quadro, del breve mosaico esemplificativo e dunque non esaustivo che qui si intende tracciare, si vede come da un testo («T.S.») in cui a prevale-

¹ Con il termine parafraresi si intende, con Segre, «non [...] il contenuto del segmento testuale corrispondente, ma [...] una verbalizzazione di un contenuto semico non verbale. Sono infatti sempre possibili più parafraresi, valutabili col metro dell'approssimazione, ma mai dell'equivalenza [...]». (C. Segre, *La parafraresi*, in *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in *Letteratura Italiana*, IV: *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 21-139).

re è una certa 'fluidità' sintattica, dovuta all'assemblaggio di versi composti di frasi molto lunghe e articolate, si passa a poesie (*All'incrocio di ed...*) costruite per slogamento logico-sintattico (con improvvise inserzioni di discorso diretto, salti narrativi non segnalati da punteggiatura ecc.), ad altre invece (*Lo scheletro del pesce, Due nelle forze*) in cui a prevalere è una certa secchezza, e dove la narrazione è decisamente più articolata, fatta di brevi scatti e aggiustamenti: un oscillare tra abbondanza e ristrettezza di mezzi espressivi, quindi, che arriva a un suo punto limite in *Una Prova* dove, come vedremo più distesamente, la materia poetica pare darsi per sottrazione e raffreddamento.

* * * * *

«T. S.» (p. 11)

I

Ognuno di voi avrà sentito
 il morbido sonno, il vortice dolcissimo
 che si adagia sul letto
 e poi l'albero, la scorza, l'alga
 5 gli occhi non resistono
 e i flaconi non sono più minacciosi
 nella luce chiaroscura del pomeriggio
 mentre mille animali
 circondano la lettiga, frenano gli infermieri
 10 il disastro del respiro sempre più assopito
 nei vetri zigrinati
 dell'autoambulanza, appare
 il davanzale di un piano, il tempo
 che sprigiona i vivi
 15 e li fa correre con la corrente nelle pupille,
 l'attimo dell'offerta, per scintillarle.
 E improvvisa, la quiete
 della vigna e del pozzo, con la pietra levigata
 dividendo la carne
 20 una calma sprofondata dentro il grano
 mentre la donna sul prato partorisce
 sempre più lentamente,

finché il figlio ritorna nella fecondazione
 e prima ancora, nel bacio e nel chiarore
 25 di una camera, il grande specchio,
 il desiderio che nasce, il gesto.

II

E poi avrete sentito, almeno una volta
 quando il liquido, delicatissimo,
 esce dalla bocca, scorre giallo nel lavandino
 30 e la sonda e le sirene sempre più lontane.
 Il respiro si appanna, finisce, riprende
 quanta pace nella spiaggia gelata dal temporale:
 una canoa va verso l'isola corallina
 e sotto l'oceano si accoppiano le cellule sessuali
 35 non ci sono eventi irreparabili
 ma solo le spugne cicliche, gli insetti
 che hanno coperto l'aria:
 ecco un colore di madreperla, una roccia nella sabbia,
 i passi, ecco la mamma,
 40 l'accappatoio che toglie con un solo gesto
 solennità della luce, la meraviglia, la prima
 e la femmina del pellicano
 chiama la nidia sparsa nella tempesta
 e forse vede qualcosa, tra gli scogli,
 45 qualcosa che si muove
 domani correrà con i suoi bambini
 mescolata, per respirare
 nel turchese profondo della marea
 che sale in superficie, sta rinascendo adesso
 50 e trova una terra diversa, un'altra voce.

Questa poesia racconta di un tentato suicidio («T. S.» ne é la sigla nelle cartelle cliniche), dal viaggio in ambulanza verso l'ospedale al successivo periodo di degenza. Per tutto il componimento, il tasso di 'onirismo' si mantiene elevato e gli accenni ai referenti propri della cosa raccontata sono sporadici e già distorti, filtrati attraverso la coscienza «appannata» della voce narrante. Qui, come nei parenti di simile struttura in *Somiglianze* (cfr. pp. 9, 51), si può notare un assemblaggio sintattico che ha una precisione quasi meccanica. Molte delle congiunzioni, coordinative e subordinative, e degli altri elementi del

discorso che contribuiscono alla progressione narrativa (come i gerundi o i punti di attacco nominali che aprono su nuovi nuclei semantici) compaiono infatti al principio del verso. È come se ogni verso tendesse ad esaurirsi, col suo carico di immagini, e quello seguente aprisse nuove direzioni nel senso, stabilendo altre relazioni e contatti. Tutto il secondo periodo della prima parte della poesia (vv. 17-26) può essere preso ad esempio di questo modo di costruire per addizione di componenti.

La sintassi è 'lineare', nei limiti consentiti dalla lunghezza del periodo; solo ai vv. 9-10 salta agli occhi la forte inversione di verbo e soggetto («frenano gli infermieri/ il disastro del respiro»), anche in confronto alla sostanziale scioltezza dei versi precedenti. Questa figura, l'inversione, sembra illustrare, mimandola, l'azione narrata, cioè il frenare da parte di infermieri un «disastro del respiro» se, come si intuisce, l'armonia dei versi precedenti (vv. 1-7) era collegata in gran parte al racconto di una perdita di coscienza. Il tasso di figuralità (sia sintattica che fonica) è comunque mediamente sostenuto, e sembra accompagnare il carattere onirico-visionario del componimento. Nell'ambito di *Somiglianze* sono vere e proprie rarità e preziosismi sia il chiasmo del v. 2 («il morbido sonno, il vortice dolcissimo»), sia l'allitterazione con figura etimologica del v. 15 («e li fa correre con la corrente nelle pupille»), costituito da un endecasillabo di quarta più un quinario. Questo verso risulta essere fonicamente abbastanza complesso: l'allitterazione di cui si è parlato, infatti, è data dalla somma di due fasce allitteranti che si incrociano, durante la lunghezza delle sue sedici sillabe, secondo lo schema ABABA, dove con (A) è indicata la ricorrenza dei suoni / (vocale +) -l +vocale/ :

e li fa correre con la corrente nelle pupille

e con (B) la ricorrenza, più evidente, dei suoni contenuti in *correre* e *corrente*:

e li fa correre con la corrente nelle pupille

Rimanendo nell'ambito dei fenomeni fonici, è da notare come tutto il testo sia tenuto insieme anche da una forte presenza di assonanze.

Gli elementi assonanzati possono disporsi nel testo 'orizzontalmente', sia accompagnando l'andamento del verso e limitandosi alla sua lunghezza, e andando così a coincidere con l'allitterazione:

2 il morbido sonno, il vortice dolcissimo

4 e poi l'albero, la scorza, l'alga²

che coinvolgendo due versi contigui:

21 mentre la donna sul prato partorisce
sempre più lentamente,

23 finché il figlio ritorna nella fecondazione
e prima ancora, nel bacio e nel chiarore

Oppure questi elementi assonanzati possono tramare il testo lungo la sua lunghezza, ma è il caso meno frequente e meno percettibile, per la grande distanza che spesso si apre tra due o più forme foniche simili: è il caso della quasi rima interna *partorisce:nasce* fra i vv. 21 e 26, e della rima interna *mille:pupille* fra i vv. 8 e 15.

Metricamente è da notare, in un tessuto assolutamente informale, con una spezzatura di verso che riproduce quasi esattamente l'andatura del pensiero – ogni snodo sintattico viene a coincidere con l'inizio di un nuovo verso³ –, il ricomporsi (o semplicemente il comporsi) in

² Si noti pure il gioco di espansione e contrazione dovuto alla disposizione, pure se non ordinata, di parole piane (p) e sdrucciole (s) («il morbido sonno, il vortice dolcissimo») (con: s/p/ s/ s), «e poi l'albero, la scorza, l'alga» (con: s/ p/ p).

³ Forse non è un caso che dello stesso procedimento di costruzione del verso parli Mengaldo a proposito di una poesia di Fortini (P.V. Mengaldo, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994). Il richiamo ai modi della poesia fortiniana in *Somiglianze* infatti è abbastanza massiccio sebbene quasi sempre sotterraneo e appena percettibile. Oltre a questo procedere 'mentale' del verso, simile nei due poeti, è da notare l'uso insistito, in *Somiglianze*, della preposizione *di* per stabilire nessi semantici non convenzionali, soprattutto in direzione di una specificazione di materia che rende un effetto quasi iperrealistico («È scomparsa l'ombra delle case/ in questo esterno *di* autocarri e *di* calce» (p. 67); «Lo stesso cielo basso/ *di* ambulanze e *di* pioggia», p. 79). Procedimento stilistico, questo, pure – e usatissimo – di Fortini («in queste lente/ sere *di* fumo e calce»; «in mezzo al cortile *d'*acqua e vento», rispettivamente alle pp. 96 e 119 di *Versi scelti*, Torino, Einaudi, 1990). Da non far passare inosservati sono anche certi attacchi di De Angelis molto vicini alle atmosfere politiche e alle coloriture ideologiche prettamente fortiniane: «Fuori c'è la storia,/ le classi che lotta-

alcuni punti, di un ritmo identificabile. È il caso dei vv. 17-20, dove in coincidenza con l'inizio del secondo lungo periodo della prima parte della poesia, dopo i primi 16 vv. improntati ad una catalogazione ritmicamente sciolta di immagini ed eventi, proprio in concomitanza con l'evocazione di una *quiete improvvisa*, appare una breve serie di elementi ritmici organizzati in settenari e ottonari tutti di terza (7/ 7+8/ 7/ 8+4; con il quadrisillabo finale che è l'esatta metà dell'ottonario che precede):

- 17 E improvvisa, la quiete
della vigna e del pozzo,/ con la pietra levigata
dividendo la carne
una calma sprofondata/ dentro il grano

A questa *quiete improvvisa* però, succede presto un nuovo sommovimento del ritmo e pure della sintassi, se è vero che i versi successivi sono tra quelli in cui la presenza di elementi subordinativi e coordinativi è maggiore:

- 21 *mentre* la donna sul prato partorisce
sempre più lentamente,
finché il figlio ritorna nella fecondazione
e prima ancora, nel bacio e nel chiarore
di una camera, il grande specchio,
il desiderio che nasce, il gesto.

Sommovimento che pure tende ad un immediato riflusso, un *ritorno* annunciato dal testo stesso, al v. 23, luogo in cui si consuma l'inquietudine per la visione (evocazione) improvvisa di un parto sconvolgente che avviene al rallentatore («mentre la donna sul prato partorisce/ sempre più lentamente...») e come riavvolgendo il nastro («finché il figlio ritorna nella fecondazione»).

Come un universo che si richiude su sé stesso, ritrovando il suo punto d'origine, e in questo le premesse per una nuova nascita, tutta

l'energia del testo viene a stringersi in quel *gesto*⁴ finale, e iniziale nello stesso tempo.

Sembra dunque che per tutta questa prima parte della poesia a momenti espansivi succedano movimenti opposti, nel senso della contrazione. Questo, ricapitolando, avviene a vari livelli: su un piano prettamente fonico, con la particolare disposizione di parole piane e sdruciole in due versi pressoché contigui («il mòrbido sonno, il vòrtice dolcissimo/ [...] e poi l'álbero, la scòrza, l'álga»); su quello sintattico, quando dopo una serie di versi fluidi un forte iperbatò (vv. 9-10) blocca all'improvviso la pronuncia; e sul piano metrico, quando, in un tessuto prettamente informale, una serie di versi assume, a un certo punto, un ritmo identificabile.

Ora, osservando il funzionamento della seconda parte della poesia, si può notare come essa presenti delle somiglianze, ma pure delle differenze sostanziali con la precedente. Cominciando dalle somiglianze, è impossibile non notare l'identità del primo breve periodo (vv. 27-30) con la struttura precedentemente osservata. Ma appunto, questo periodo ne rappresenta, con la sua brevità, quasi una riproduzione in scala. Le connessioni (ma si dovrebbe parlare più di parallelismi) con la prima parte sono prima di tutto logico-sintattiche: «E poi avrete [...]», ma anche lessicali:

- 1 Ognuno di voi avrà sentito
27 E poi avrete sentito, almeno una volta

e foniche: sia per la presenza di sdruciole negli stessi luoghi:

- 2 il mòrbido sonno, il vòrtice dolcissimo
28 quando il liquido, delicatissimo,

che per la presenza dell'allitterazione, qui nel verso che chiude il periodo:⁵ «e la sonda e le sirene sempre più lontane» (v. 30).

⁴ Una delle parole chiave del libro.

⁵ Ancora un verso lungo (quadrisillabo più endecasillabo) costituito da due fasce allitteranti, qui non solo alternate ma anche combinate, e la cui descrizione risulta un po' artificiosa: e la sonda e le sirene sempre più lontane. e la sonda e le sirene sempre più lontane.

Per tutta la lunghezza di questa parte si nota pure una certa densità di richiami fonici, ma la disposizione di questi richiami è, come dire, più ordinata che prima: un sistema quasi ad assonanze 'incrociate', sia in modo semplice ABAB :

- [il liquido]
- 29 esce dalla bocca, scorre giallo nel lavandino
e la sonda e le sirene sempre più lontane.
Il respiro si appanna, finisce, riprende
quanta pace nella spiaggia gelata dal temporale:
una canoa va verso l'isola corallina
e sotto l'oceano si accoppiano le cellule sessuali

che più complesso (ABCBAC):

- [ecco la mamma,]
- 40 l'accappatoio che toglie con un solo gesto
solennità della luce, la meraviglia, la prima
e la femmina del pellicano
chiama la nidiata sparsa nella tempesta
e forse vede qualcosa, tra gli scogli,
- 45 qualcosa che si muove
domani correrà con i suoi bambini
mescolata, per respirare
[...]

Anche la sintassi, che a prima vista sembra simile a quella della prima parte, è però una sintassi molto più pacata: se il secondo periodo è decisamente lungo, esso è però costruito per accostamento di elementi (per due volte un due punti [:] introduce nuove immagini; e rispetto alle poche subordinate relative prevale la coordinazione tramite *e*). Così pure ritmicamente l'andamento è in sostanza omogeneo. Inoltre, là dove nella prima parte il racconto si dava soprattutto per una sorta di riproduzione mimetica dell'extratesto, qui la poesia sembra continuare, ma parafrasando sé stessa: « Il respiro si appanna, finisce, riprende» (v. 31). Qui le cose evocate sono davvero cose che non minacciano:

- 32 quanta pace nella spiaggia gelata dal temporale:
35 non ci sono eventi irreparabili

e lo sguardo, che prima rischiava di perdersi (nel gioco speculare e pericoloso del chiasmo) in un *morbido sonno* e in un *vortice dolcissimo*, ora si fa più lucido, mettendo a fuoco una immagine nettissima: «ecco un colore di madreperla, una roccia nella sabbia,/ i passi, ecco la mamma» (v. 38), grazie anche a quel meccanismo di aggiustamento che è qui la ripetizione (esplicita, ma pure sottintesa: *ecco... (ecco)... (ecco)... ecco*).

Una specie di rinascita si sta compiendo, e tutto ne è permeato; persino la natura pare dividerla, in una specie di comportamento primigenio:

- 34 e sotto l'oceano si accoppiano le cellule sessuali
non ci sono eventi irreparabili
ma solo le spugne cicliche, gli insetti
che hanno coperto l'aria

Fino a che l'accostamento non è portato all'estremo del parallelismo logico (mamma// femmina del pellicano) e forse ancora di più, della vera e propria metamorfosi – oltre che metafora – (mamma = femmina del pellicano)⁶ – vv. 39-50 –. Il 'montaggio' delle immagini infatti non assicura un preciso sviluppo logico, e suggerisce qualcosa in più nel rapporto tra quell'«accappatoio che [la mamma] toglie con un solo gesto» e «la meraviglia» e la «solennità della luce» «e la femmina del pellicano» che improvvisamente sorge a chiamare la «nidiata sparsa nella tempesta» (più in là «i suoi bambini»).

Per concludere, si può osservare come, considerando le due parti della poesia come due lunghi movimenti, anche qui funziona la ripartizione tra un moto espansivo (rappresentato dalla prima parte nella sua totalità) ed uno contrario (rappresentato dalla seconda parte), con gli inevitabili punti di incontro e intersezioni all'interno delle due strutture. Ne risulta un unico movimento ciclico che, coinvolgendo i-

⁶ L'immagine richiama – al femminile – la figura del pellicano come simbolo di Cristo, del suo sacrificio e della sua resurrezione (associazione derivata da antiche ed errate credenze secondo le quali l'animale nutre i suoi piccoli con la propria carne ed il proprio sangue). Simbolo pure della *natura umida*, che secondo la fisica antica scompariva sotto l'effetto del calore del sole e rinasceva in inverno, il pellicano è stato assunto come immagine della rinascita e della rigenerazione.

nizio e fine, tenta di mettere in scena un sabotaggio lirico del «tempo lineare» (p. 79) («ma guai/ se in un ciclo nascita e morte si congiungessero/ confutato l'occidente» (p. 77)).⁷

* * * * *

All'incrocio di ed... (p. 18)

Si mette nella posizione, nasconde
la ferita, ricomincia («vienimi ancora dentro»)
e poi ascolta il rumore del fiume
a pochi centimetri dall'acqua
5 tra elegia e decisione, ha conosciuto qualcosa

si le cosce
quelle cosce mi stringevano, erano potenti e lunghe
soffocavano, eppure non volevo tirarlo fuori
era durissimo
10 ma poi dicevo «perdonami questo amore che
è già un'azione»

la pazzia
di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune
queste cose...
15 non sono il luogo di una storia generale, non
si incontreranno mai e non non

la bambina corre con le braccia tese
dentro il lupo
il termometro entra nell'ano, gli scalini sono
20 sempre di più, il montebianco
ma poi improvvisamente allontana il papà
e nasce la grande quiete, dentro la quiete
dentro la
quiete

⁷ E forse non è inutile notare che la poesia si chiude con un termine, «voce», riconducibile al campo semantico di quel verbo, *sentire*, che, pur nelle sue varie e sfumate accezioni, si è visto, struttura tutto il testo.

- 25 è immersa nell'aria, non fa nessun movimento
 se non si muove l'aria
 penetra fino in fondo, tocca la sua parete,
 lei urla
 la precauzione, l'angoscia, l'incredibile
- 30 di interrompere
 mentre
 ma poi la quiete, improvvisamente, diceva
 nella quiete miracolosa «lascia che decidano
 le stelle»
- 35 guardale, fa' ogni cosa, entra, vivi pure
 loro
 loro perdoneranno.

È un lungo testo costituito da sette blocchi strofici di diversa lunghezza. Come in «*T. S.*», ci troviamo di fronte ad una serie di immagini che raccontano qualcosa, un rapporto sessuale in questo caso, ma diversamente che là, qui tutto è più 'slegato', franto e dato per giustapposizione.

Parentesi, pezzi di discorso diretto, punti di sospensione, anche se in dosi limitate rispetto ad altri testi della raccolta, contribuiscono a creare questo effetto di rottura. O piuttosto bisognerebbe dire che il discorso si dà per scosse di assestamento, smottamenti di una materia indistinta e da cui, grazie a quelli, affiora qua e là una immagine definita, un pezzo di racconto. La totale assenza di punti fermi accresce il senso di una narrazione che si dà per svolte improvvise e salti, soprattutto fra blocco e blocco.

Anche la spezzatura di verso contribuisce a questa sensazione, facendosi più tesa non solo quando si dà dopo parole non piene come il pronome relativo (v. 10) o l'articolo (v. 23), ma anche quando avviene tra verbo e complemento: laddove il verbo in punta di verso è preceduto da una pausa e dunque 'stretto', portato in una condizione di instabilità – che non aveva per esempio in «*T. S.*»: «Si mette nella posizione, nasconde/ la ferita, ricomincia [...]» (vv. 1-2); oppure in coincidenza con versi particolarmente lunghi, dove la spezzatura, incondizionata, si fa quasi inevitabile: «la pazzia/ di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune/ queste cose...» (vv. 12-14).

Insieme al verso lungo, a volte lunghissimo, spezzato in modo traumatico, c'è il verso breve, che proprio per sua natura, o perché inserito in un contesto di versi molto più estesi, produce un effetto d'ansia nella lettura, ancora un senso di squilibrio (vv. 23-24).

Se in alcuni punti la ripetizione è utilizzata per riprodurre il parlato e la discorsività (cfr. la nota seguente), altrove, complice il tipo di spezzatura del verso, è impiegata per la rappresentazione iconica di un concetto:

21 ma poi improvvisamente allontana il papà
 e nasce la grande *quiete*, *dentro la quiete*
 dentro la
 quiete

Il disequilibrio, adesso, fa parte di un movimento rallentato a scatti verso una «quiete» finale, appunto. L'effetto d'ansia, in qualche modo vitale, sembra venire rovesciato nell'opposto di un equilibrio lapidario.

Se la continuità tra alcuni blocchi strofici è assicurata dai 'salti' di cui abbiamo parlato, giustapposizioni che seppure analogiche danno comunque l'idea di una progressione narrativa (come tra I e II secondo blocco),⁸ in altri casi, all'altezza dello snodo narrativo può verificarsi un vero e proprio crollo dell'ordine sintattico e semantico, una sorta di sfilacciamento afasico del discorso:

III, 14 queste cose...
 non sono il luogo di una storia generale, non
 si incontreranno mai e non non

IV, 17 la bambina corre con le braccia tese
 dentro il lupo

⁸ Questa progressione narrativa è suggerita, più che assicurata, pure da un uso di certe figure della sintassi (qui la ripetizione) in direzione di una riproduzione mimetica del parlato: «si le *cosce/ quelle cosce* mi stringevano, erano potenti e lunghe» (vv. 6-7). Si noti pure come qui la spezzatura di verso sia funzionale a questa riproduzione della colloquialità, essendo la pausa ritmica essenzialmente una pausa di pronuncia (ancora qui al v. 36: «loro/ loro perdoneranno») (È tipica d'altronde di questi testi proprio una certa teatralizzazione delle voci; e non raramente la pausa di verso funge quasi da didascalia, suggerimento per la recitazione, vocale e corporale).

La continuità, che comunque *deve* esserci, perché la poesia in qualche modo prosegue, sarà allora affidata ad un percorso sotterraneo e al quale (forse) non ci è dato l'accesso. Così come non ci è dato di accedere a punti del testo in cui nel mezzo della narrazione avviene il crollo, così che porzioni (quanto grandi e importanti non sappiamo) di racconto scompaiono alla nostra vista:

- 29 la precauzione, l'angoscia, l'incredibile
 di interrompere
 mentre
 ma poi la quiete, improvvisamente, diceva

Il *mentre* del v. 31 che potrebbe introdurre una clausola temporale – ma pure, a rigore, un'avversativa – conduce invece su uno spazio di tempo non ultimato.

Ma la continuità narrativa è assicurata soprattutto dal fatto che il testo, pur risultando slegato a livello strutturale, è tenuto insieme dalla ricorrenza di due nuclei semantici ben distinguibili e riconducibili a due immagini, una di staticità, data dalla locuzione *essere dentro*, l'altra dinamica, connessa al verbo *penetrare*. A parte la terza strofe e l'ultima, brevissima, che funziona da *explicit*, abbiamo quindi:

- I) Si mette nella posizione, nasconde
 la ferita, ricomincia («*vienimi ancora dentro*»)

cioè *penetrami*.

- II) sì le cosce
 quelle cosce mi stringevano, erano potenti e lunghe
 soffocavano, eppure *non volevo tirarlo fuori*

Era dentro.

A volte la ricorrenza dei due nuclei semantici si alterna nello stesso segmento strofico:

- IV) la bambina *corre* con le braccia tese
 dentro il lupo
 il termometro *entra* nell'ano, [...]

[...]

ma poi improvvisamente allontana il papà

e nasce la grande quiete, *dentro* la quiete

dentro la

quiete

secondo un movimento *a) penetrare* – se ‘correre dentro il lupo’, in qualche modo, significa *penetrarlo*, fosse anche per farsi ingoiare – *b) essere dentro* – e viceversa:

- V) *è immersa nell'aria*, non fa nessun movimento
se non si muove l'aria
penetra fino in fondo, tocca la sua parete,

e infine:

- VI) [le stelle] guardale, fa' ogni cosa, *entra*, vivi pure...

Rimarrebbe adesso da spiegarsi il perché di quel blocco strofico (il III) in cui non c'è la presenza dei termini in questione, o una traccia che possa ricondurre ad essi. Rileggiamola allora quella strofe partendo dai versi finali della precedente (vv. 8-11 e vv. 12-16). Alla fine della seconda strofe c'è una richiesta di perdono «“perdonami questo amore che/ è già un'azione”»: forse perché *l'azione* innesca il tempo, fa dell'«attimo» già un passato, e presuppone un futuro; l'amore da *gesto imprevisto* (p. 15) diventa azione, e allora non vale più. Ma quand'è che avviene questo passaggio tra gesto e azione, tra amore rapinoso e non-amore pianificato? Proprio quando subentra la mediazione intellettuale, «la pazzia/ di una chiarezza», il voler «vedere di persona» e dare ordine alla realtà quando bisognerebbe neanche decidere.⁹ «Queste cose» *non* possono essere il «luogo di una storia generale», *non* si può fare una cartina dei sentimenti, pena il *non* potere e sapere più spostarsi nel territorio reale di quelli. Pena anche questa sorta di impotenza fatica («*non* sono il luogo di una storia generale,

⁹ «tenta/ ancora, tenta sempre in un'altra direzione./ Lo troverai, se non prepari/ sceglierai, se non hai mai deciso» (p. 32).

*non/ si incontreranno mai e non non») parallela a quella, se non sessuale, quanto meno sentimentale, affettiva.¹⁰ Ora, è da notare come questo sia il culmine evidentissimo di un potenziale afasico che dura per tutto il testo. Tutta la poesia è un alternarsi tra due visioni, una che potremmo definire 'maschile', razionale, l'altra 'femminile', pre-razionale. Già dall'incipit il divario tra le due 'voci' è chiaro: la diversità di visione (del mondo, potremmo dire, e non solo dei rapporti con l'altro) è formale in senso ampio, è una diversità linguistica e ritmica: se per il maschio l'intimità dell'altro è una «ferita» da nascondere, una immagine di sangue: «Si mette nella posizione, nasconde/ la ferita, [...]» (vv. 1-2), – e si noti la spezzatura proprio tra quel verbo *nascondere* e l'oggetto da occultare ma nello stesso tempo offrire («Si mette nella posizione»); per la femmina il rapporto (l'atto sessuale) è una immagine di acqua, da mostrare nella sua totalità, anche melodica: «e poi ascolta il rumore del fiume/ a pochi centimetri dall'acqua» (vv. 3-4).*

Così se per il maschio, non ancora abbastanza forte (poco risoluto, pure nella sua razionalità), per essere capace, a rigore, di 'imporsi' un'impotenza («eppure non volevo tirarlo fuori»), c'è comunque un senso claustrofobico:

7 quelle cosce mi stringevano, erano potenti e lunghe
soffocavano,[...]

la femmina «è immersa nell'aria» (v. 25), ed è in totale comunione con l'elemento che la contiene: «[...] non fa nessun movimento/ se non si muove l'aria» (vv. 25-26).

La visione del maschio col procedere del testo, e appena dopo il III blocco di cui si è parlato, si fa sempre più cupa. Se può tornare a parlare in termini di *penetrazione* e *essere dentro*, le immagini ad essi connesse

¹⁰ Impossibilità è pure solo di toccare: «e le mani sono umide [...] [...] non si toccano, non saranno mai/ sentimentali.» (p. 67); «è difficile/ un gesto sentimentale» (p. 77). Questa impotenza affettiva sembra derivare anche da un sentimento di diffidenza verso la felicità, come se al fondo di essa si scorgesse sempre un trabocchetto («adesso voglio toccarti/ poi vorrò altre cose e poi non vorrò/ nulla», p. 114). Se la pienezza definitiva non è possibile, l'unico modo per non scadere nell'abitudine sentimentale è tagliarsi via dagli affetti prima del tempo, del loro deperire spontaneo («talvolta non c'è punizione sufficiente/ per questa felicità.», p. 85).

sono comunque immagini di allarme: «la bambina corre con le braccia tese/ dentro il lupo/ il termometro entra nell'ano¹¹ [...]» (vv. 17-19).

Ma se fino ad ora c'è stato solo un alternarsi delle due voci, non pacifico, certo, ma comunque distaccato, adesso subentra lo scontro aperto:

- 21 ma poi improvvisamente allontana il papà
 e nasce la grande quiete, dentro la quiete
 dentro la
 quiete

Soltanto con un gesto non preparato, *improvvisamente*, ributtando indietro il maschio («ma poi improvvisamente allontana il papà») e tutto quello che rappresenta, si può tentare, la voce femminile può tentare, una ricostituzione pacifica dell'affettività.

Verso la fine, un medesimo contenitore formale: «ma poi ... dicevo (/ a) "...» è il luogo delle sostituzioni importanti.¹² Alla formula intellettualistica del maschio:

- 10 ma poi dicevo «perdonami questo amore che
 è già un'azione»

si contrappone la femminile, superstiziosa vitalità (forse ironicamente mistificante) dell'altra voce:

- 32 ma poi la quiete, improvvisamente, diceva
 nella quiete miracolosa «lascia che decidano
 le stelle»¹³

¹¹ Ma per l'immagine contenuta in quest'ultimo verso citato si dovrebbe parlare più dell'ambiguità tra la sua piatezza domestica, e clinica, e il senso conturbante che assume dal contesto in cui è inserita, un senso comunque di violazione.

¹² La coppia [avversativa + avverbio] *ma poi*, torna nel testo ben tre volte, due delle quali accompagnata a un altro avverbio: *improvvisamente*. Tutte e tre le volte inoltre essa compare a inizio di verso. La sensazione di un racconto che si dà per salti e inversioni improvvise è dunque cosa pure metrico-sintattica, oltre che semantica e strutturale.

¹³ Nota l'endecasillabo – ipometro – e tutto da ricomporre: «lascia che decidano/ le stelle». (Come il *gesto impreparato* è capace di rifondare un affetto, una parola, *improvvisamente*, può generare un verso della tradizione).

Nella parte conclusiva, infine, qualcosa sembra avvenire nell'ambito del confronto-scontro tra le due voci. E questo qualcosa che avviene, stavolta è suggerito, se non proprio testimoniato, attestato, da un comportamento grafico del testo. Negli ultimi versi cioè, che sembrano proseguire il discorso della parte femminile, sono però caduti gli indicatori del discorso diretto (« »):

- 35 guardale [le stelle], fa' ogni cosa, entra, vivi pure
loro
loro perdoneranno.¹⁴

e forse con loro è venuta a mancare pure la dicotomia maschio/ femmina.¹⁵

* * * * *

Lo scheletro del pesce (p. 40)

«non è metamorfosi, c'è chi manovra»

- Sì, lo so, è un problema
amare tutto ed essere efficaci. Questi pupazzi
che detesto, queste chiese. Vedi, non ho
mai desiderato nessuno. Voglio dire nessun'altro.
- 5 Ma diciamo pure nessuno.
Basta scendere dal letto
per sentirsi emigranti. Chi
comanda lo sa e ci divide. All'ombra
dei confessionali, sempre così. Chi lo capisce

¹⁴ Questo finale rende esplicita certa affinità tematica esistente tra la poesia di De Angelis e quella di un altro poeta lombardo sempre in equilibrio tra distorsione onirica e realtà: Vittorio Sereni. Uno dei temi portanti di *Somiglianze*, infatti, quello della *gioia*, dell'*attimo* vivificante e sempre sfuggente, è ben presente già nella poesia sereniana. Per questi versi di *All'incrocio di ed...*, in ogni modo, più che di citazione si dovrebbe parlare di vero e proprio omaggio (per cui cfr. «Quei bambini che giocano» in *Gli strumenti umani*, che si chiude con i versi: «*D'amore non esistono peccati/ s'infuriava un poeta ai tardi anni,/ esistono soltanto peccati contro l'amore?*»/ E questi no, non li perdoneranno»).

¹⁵ Altrove, il tentativo di riproporre quella che qui sembra una acquisizione vittoriosa, l'instaurazione di una *somiglianza* totale tra le due parti, diventa, meno idealisticamente, un motivo di scontro diretto nella difesa rabbiosa della differenza: «*Ancora questo plagio/ di somigliarsi, vuoi questo?/ [...] vuoi questo, pensi che questo/ sia amore?*». [...] «*Ma quale plagio? Se io credo/ a qualcosa, poi sarà vero anche per te/ più vero del tuo mondo [...]*» (p. 36).

- 10 ci possiede, con la mossa cattiva
sa dove colpire, e non perdona. È così:
nei tuoi occhi riconoscono tua madre
e ne approfittano. Possono.
Possono quando vogliono. Vogliono sempre.
- 15 Guarda. Non permettono che qualcuno distingua
tra le frasi e quello che ha. Non accetteranno mai
che sientino gli anni con i fatti. Oppure
una ferita che spinga oltre.
Ho sognato che il bambino grande
- 20 lo portava via al bambino piccolo.
Il ragazzino con la faccia da lepre, inginocchiato,
in peccato mortale. Ecco l'offerta che un altro,
nudo, rifiutava. La prigionia, la prepotenza
di disertare, questo gelo. E l'idea folle
- 25 di essere soli al banchetto. Lo sai benissimo:
ne approfittano. Se lo sai, non fallire
proprio adesso. Sì, lo sai veramente.
Ma il tempo.
Facciamo in fretta. Sono le sei meno venti.
- 30 Un solo gesto cosciente. Sono le sei meno venti.

Lo scheletro del pesce è un lungo componimento costituito da brevi asserzioni articolate a formare un discorso ragionato, uno dei tanti colloqui, presenti nel libro, con un *tu* interlocutore non precisato.

Già l'incipit, rinviando ad un colloquio in atto, introduce uno dei temi portanti di questa lirica: la discrepanza tra conoscenza (teorica) e applicazione, pienezza di vita e azione pratica, *efficacia*: «Si, lo so, è un problema/ amare tutto ed essere efficaci» (vv. 1-2). Direttamente collegato a questo, viene sviluppato un altro tema ricorrente nel libro che è quello dello scontro ideologico tra lo scrittore, i suoi protagonisti, e un generico – anche se qui, pare, più pericoloso degli anonimi «altri», evocati altrove – «chi comanda». ¹⁶

¹⁶ Ma l'anonimato in questione, a volte, più che essere una caratteristica propria di «chi comanda» sembra la conseguenza di un comportamento di rigetto e distanziamento della Storia da parte di certi personaggi (voci) del libro («e quando non può chiamare nessuno/ getta la storia dietro le spalle», p. 39; «Fuori c'è la storia,/ le classi che lottano.», p. 80). Tutto l'incombere dell'ideologia coeva (anno e luogo di pubblicazione del libro – 1976, Milano – non lasciano dubbi in questo senso, nel senso di una probabile forte pressione della Storia sulla scrittura di queste pagine) non è eluso – e l'utilizzo di una certa termino-

Ben lontana dalla fluidità sintattica di alcune liriche di questo libro, o dallo slogamento logico sintattico, a tratti afasico, di altre, qui la narrazione, decisamente secca, si articola, letteralmente, per brevi scatti e aggiustamenti. I versi sono mediamente lunghi e non pochi superano abbondantemente le 12-13 sillabe. Questo fatto accentua la sensazione di instabilità ritmica se, proprio in concomitanza con i versi più lunghi, si hanno spezzature forti all'altezza di elementi del discorso che raramente in queste poesie vengono coinvolti (come qui ai vv. 3-4 tra ausiliare e verbo), e spezzature più lievi ma che dandosi a verso ormai saturo provocano una certa instabilità ritmica alla lettura (vv. 2-3; vv. 15-16).

Ma la sensazione di una argomentare fatto di brevi scatti e aggiustamenti è data essenzialmente attraverso i vari tipi di iterazione, di ripresa e/o minima variazione di alcuni elementi del discorso. Questa iterazione può essere semplice e secca ripetizione di un deittico:¹⁷

logia politica testimonia di una partecipazione, e forse di una impossibilità a eludere —, ma *allontanato* momentaneamente, per quanto possibile («Dopo i semafori/ c'è la grande calma/ del delta, il fiume pacificato nelle paludi/ allontanato il padrone, per un secondo», p. 71); a volte fino alla miniaturizzazione quasi allegorica («servo e padrone lottano calmi/ nel sacco di cellofan. Non si può toccarli.», p. 105). Certo, questo distanziamento che fa di tutto ciò che è esterno alla voce una macchia indistinta rende poi la difesa vana: chi colpire, e come?, e chi è che comanda davvero?; e quel «padrone» allontanato «per un secondo» può ritornare improvvisamente, con il suo carico di verità, e per altre vie, dai luoghi in cui è stato relegato: «e in sogno padroni minacciosi/ sibilanti:/ “se ti togliamo ciò che non è tuo/ non ti rimane niente”» (p. 97). Ecco che allora *Somiglianze* è pure un libro 'politico', in senso ampio, e non solo il resoconto lirico di un'adolescenza: «Chi, messo alle strette/ diventa vero/ capisce, seriamente, 'capisce' [...] è politica/ c a p i r e» (p. 91).

¹⁷ L'utilizzo massiccio di alcuni deittici spazio-temporali rispetto ad altri (*questo, qui, adesso, ora, su quello, lì, ecc.*) rende conto di come *Somiglianze* sia essenzialmente una poesia della vicinanza e dell'immediatezza. La lontananza indicata dai deittici *quello, lì ecc.* può riferirsi tanto a luoghi o cose precise quanto ad astratti («quell'assolutamente/ oltre», p. 72), fino a indicare luoghi non concreti («Lì, [...] [...] in un territorio/ dopo le parole ma prima dell'azione», p. 81). Ma lontananza e vicinanza possono pure alternarsi analogicamente, tra sfocato e nettezza, come fosse il miglior modo per contemplare *una misura che non esiste* («tutto è certo ormai/ è lì, unico, troppo unico per esserci/ eppure *questo* prato c'è veramente/ *questi* ciuffi bassi, anche se non esiste una misura.», p. 55). Per quanto riguarda la deissi temporale, è evidente la forte presenza, lungo tutto il libro, degli avverbi *adesso e ora*, la cui centralità tematica è mostrata oltre che dall'alto numero di occorrenze, anche da alcuni versi spiccatamente metapoetici («pensa al tempo/ e alla sua unica parola d'amore: "adesso".», p. 14). In altro luogo invece, la concentrazione dell'avverbio *ora* in poco spazio, è utilizzata per «suggerire *l'attimo*», altro termine abusato, termine anch'esso della vicinanza micrometrica e della intensità immediata («[...] gioca/ sogna con tutto il corpo/ *ora* stai cominciando, e non ci sono più notizie,/ non c'è memoria, *ora* spingi, lo sento,/ *ora* premi, *ora* tu premi, *ora!* tu stai/ 'venendo'», p. 62).

mento espansivo («Vedi, non ho/ mai desiderato *nessuno*. Voglio dire *nessun* altro./ Ma diciamo pure *nessuno*»); b) un'altro decisamente più aperto, che tende ad evolvere nel discorso e a favore del discorso («*Possono./ Possono* quando *vogliono. Vogliono* sempre»). Ora schematizzando i due tipi con A (A1) e B, si vede come il movimento generale del testo sia un movimento di ricaduta, di chiusa nella propria impotenza:

A
 A1
 B
 B
 A1
 A

È come se la poesia fosse giocata tutta nello svolgimento di quei due versi iniziali: «Sì, lo so, è un problema/ amare tutto ed essere efficaci.»,¹⁹ nell'esposizione del *problema*. Ma è cominciando dalla fine che si chiarisce meglio il luogo centrale del testo, questa impossibilità a colpire con la *mossa cattiva*: la notazione realistica «Sono le sei meno venti», piomba – due volte ripetuta – con tutto il peso di una certezza realmente verificabile («il tempo [che] non si accorcia/ con un progetto» (p. 30), il suo trascorrere inesorabile) alla fine di una serie di dichiarazioni di conoscenza (e di presa di coscienza) senza sbocco effettivo (là dove il «Facciamo in fretta», «Un solo gesto cosciente» non sembrano altro che propositi rassegnati, sconfitte in partenza di quelli a cui «Basta scendere dal letto/ per sentirsi emigranti»): «Si, *lo so*, è un problema» (v. 1); «[...] *Lo sai* benissimo:/ [...] *Se lo sai*, non fallire/ [...]. Sì, *lo sai* veramente» (vv. 25-27). «*chi manovra*», di contro,

¹⁹ Da notare l'endecasillabo che si genera, spontaneamente direi, nell'esposizione di un «problema» ai limiti della contraddittorietà. Altrove in modo simile ma non identico, il verso della tradizione veniva adoperato nel proporre, con la sua valenza formale, un tratto di poetica che si voleva improntata all'informalità («Vorrebbero/ un dolore presentato bene e non/ *questa goffa bruttura indescrivibile.*» (p. 81). Due modi diversi in cui metro e senso possono interagire, dunque: in un caso il metro accompagna l'illustrazione del problema (contraddizione) già verbalizzato («Sì, lo so, è un *problema...*»); nell'altro generando esso stesso una contraddizione con la propria lampante presenza (per cui non si dovrebbe nemmeno parlare, in questo caso, di interazione: il senso *sta* nel metro).

non si ferma a questo sapere teorico, ma «comanda lo sa e ci divide» (vv. 7-8); «[...]Chi lo capisce/ ci possiede, con la mossa cattiva/ sa dove colpire, e non perdona. [...]:/ nei tuoi occhi riconoscono tua madre/ e ne approfittano» (vv. 9-13); ed è così che: «[...] Possono./ Possono quando vogliono. Vogliono sempre»²⁰ (vv. 13-14).

* * * * *

*Due nelle forze*²¹ (p. 47)

Non lo sa, lui, il momento, lui che aspetta
 ora, lui
 che le chiede con lo sguardo
 mentre i campi di neve oltre la strada
 5 li contengono tutti e due
 e forse
 deve decidere l'aria fredda, senza presunzione,
 suggerire l'attimo, il passo
 per toccarle il paletò
 10 a sud, a est
 dei suoi capelli. Ecco. Il vento
 si avvicina. Forse è ora, è quasi ora.
 La guarda, chiude gli occhi, sbaglia.

²⁰ Ma altrove è proposta, e con forza, una strategia di lotta: «bisogna continuare/ il loro discorso, nelle vetrine, comprare/ ciò che espongono: una risposta/ una risposta storica/ a chi domanda altro e subito» (p. 48). Così pure il più generico «chi comanda» contro cui ogni tentativo di agire si rivela fittizio è qui localizzato in un *chi vende*. Se i luoghi del potere sono occultati e camuffati, quelli del commercio, per definizione, devono essere esposti. «comprare/ ciò che espongono» è l'unico modo, sembra suggerire il testo, per combattere il sistema dall'interno, farla finita con «la tragedia comoda di non essere nulla» (p. 48), con un'autoesclusione senza efficacia. Contro un romanticismo delle parole che ricadono su sé stesse, è aperta la via ad una razionalità mirata, che non disdegna l'estrema conseguenza del nichilismo di quando il proprio corpo da strumento si fa oggetto di una rappresentazione: «“farò della mia vita una porcheria”» (p. 30).

Si noti come i vv. 13-14 richiamano l'incipit di una prosa lirica di un altro poeta milanese, Giovanni Raboni: «Possono. Possono sempre.» (*Economia della paura*, in *Cadenza d'inganno*, Milano, Mondadori, 1975), la raccolta di versi che contiene il testo appena citato è contrassegnata da una forte carica politica e civile (cfr. *Notizie false e tendenziose, L'alibi del morto*) spesso espressa in modi molto simili, anche se più scopertamente evidenti, a quelli del più giovane De Angelis.

²¹ Il titolo sembra richiamare quello montaliano *Due nel crepuscolo* (ora in E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984).

È una poesia, questa, senza fluidità sintattiche o spaccature strutturali e semantiche troppo evidenti. Un lungo periodo che mira a determinare una situazione e che si chiude con un punto veramente fermo, sprigionando un senso lampante, e alla luce del quale molti luoghi del libro tendono a chiarirsi.²²

E ancora una poesia fondata sull'opposizione tra *gesto impreparato*, e per questo sentito come vero, e *azione*, pianificata sede dell'inautentico. Ma dove l'avvertenza finale è importante: decidersi a cogliere «tutto di sorpresa» è sì la strada giusta per l'autenticità, ma prevede pure un rischio grosso che è quello di sbagliare.²³

In linea di massima, il modo di procedere alla costruzione sintattica del discorso non si discosta da quanto osservato per altre poesie, se è vero che gli indicatori di subordinazione (*che, mentre, per*) si trovano quasi tutti a capo verso. Ma da notare è il fatto che il comportamento delle spezzature è tutt'altro che pacifico, a cominciare dai primi tre versi, in cui sembrano suggerire un'indecisione,²⁴ un non sapere il momento adatto: «Non lo sa, lui, il momento, lui che aspetta/ ora, lui/ che le chiede con lo sguardo».

Ma a proporre una titubanza, oltre che la spezzatura, concorre pure il ritmo; se il primo verso infatti è un endecasillabo, esso è pure letteralmente (graficamente) scomposto in brevi unità ritmiche, oscillanti tra l'indecisione e la messa a fuoco, in primissimo piano (tramite la ripetizione quasi ossessiva di *lui*) del soggetto: «Non lo sa,/ *lui*,/ il momento,/ *lui* che aspetta/ ora,/ *lui*/ ».

I versi che seguono sembrano ricomporsi, prima di tutto metrica-

²² Tutto il territorio di *Somiglianze*, d'altronde, pare disseminato di questi punti luce di senso la cui funzione è quella di illuminare, fin dove possibile, le zone circostanti, permettere allo sguardo di infilarsi nelle fessure più buie di significato.

²³ Lo sbaglio del protagonista, il *lui*, di questa poesia è però forse da imputare alla sua indecisione cronica, e il suo gesto finale benchè *impreparato* è decisamente in ritardo sulla situazione («se [la carezza] non toccherà il tuo viso/ giustificami/ perché dopo ogni gesto/ ne faccio uno che lo prepara», p. 130).

²⁴ Per una trattazione riassuntiva di questo argomento, già sfiorato nelle precedenti letture, cfr. C. Segre, *Uso iconico della sostanza*, in *Testo letterario, interpretazione, storia* cit. Qui, in nota a p. 60, si legge: «*dona*, nella concezione di Peirce, è un segno che presenta qualche rassomiglianza o affinità formale con l'oggetto che deve denotare». Per quanto riguarda il nostro specifico, è da notare come l'iconismo della spezzatura, in *Somiglianze*, funzioni al limite tra diagrammaticità (per cui cfr. le letture di *All'incrocio di ed...* e poi di *Una prova*) e didascalismo in senso teatrale (cfr. ancora *All'incrocio di ed...*).

mente, e secondo un andamento graduale: i primi due cioè formando assieme un endecasillabo:

ora, lui/ che le chiede con lo sguardo

il terzo essendolo di suo:

4 mentre i campi di neve oltre la strada

Ma la ricomposizione è anche, come si vede, sintattica e ritmica. Essa corrisponde a due momenti distensivi: uno che potremmo chiamare della 'prima delega' da parte di *lui*: «lui/ che le chiede con lo sguardo»; l'altro – sempre legato ad un 'guardare' – che corrisponde ad una panoramica liberatoria: «mentre i campi di neve oltre la strada».

Ovviamente questo tentativo di ricomposizione legato due volte allo sguardo si rivela doppiamente fallimentare: lo sguardo, infatti, nel primo caso funziona come un gesto troppo timido e solamente teorico, che non può chiedere; e nel secondo come un mezzo di fuga impossibile, perché quei campi di neve «li contengono tutti e due», si rivelano presto, cioè, soltanto come i margini di un campo di forze centripete.²⁵ Quest'ultima acquisizione sensoriale, quella di essere comunque e inevitabilmente contenuti in un campo di forze, ristabilisce l'indecisione («e forse/ [...]») ma non evita un ulteriore, astuto, tentativo di uscire. È la 'seconda delega': «e forse/ deve decidere l'aria fredda, senza presunzione,/ suggerire l'attimo, il passo/ per toccarle il paletò/ a sud, a est / dei suoi capelli» (vv. 6-11).

Ma il suggerimento esterno (razionale, calibrato) è fin troppo preciso, e quando tutto è preciso al millimetro rischia di non essere vero. Il massimo di determinazione geografica indica un luogo che non esi-

²⁵ Se per alcuni, abbiamo visto, «Basta scendere dal letto/ per sentirsi emigranti», per altri personaggi questo sentimento agorafobico non tarda a rovesciarsi nel suo contrario. Perché il paesaggio circostante ci si può stringere addosso in una intimità soffocante («l'intimo di questo esterno», p. 83) e la condivisione di uno spazio, come quella del dolore, non è più possibile: «Martedì sera: sembra di tutti questa piazza/ ma è terribile, è mia.» (p. 68: ESTERNO).

Altrove, un esterno percepito come immobile («Alberi/ nel nevischio.», p. 21) rende pure ogni spostamento fittizio, e con esso ogni possibilità di fuga: «e camminiamo/ anche se gli istanti sono identici,/ e lo spazio è questo grigiore del bianco/ steso per terra, uguale» (p. 21).

ste: «a sud, a est/ dei suoi capelli», e che, quindi, non verrà mai raggiunto, mai toccato. Così, quando «l'aria fredda» arriva a suggerire una decisione, la sua presenza non è percepita più come tranquillizzante, ma ha tutto l'aspetto di un segnale d'emergenza: «[...] Ecco. Il vento/ si avvicina. Forse è ora, è quasi ora» (vv. 11-12). Il verso torna a frantumarsi anche internamente, e la spezzatura tra sostantivo (premuta dalla pausa in punta di verso) e verbo è molto forte. L'indecisione inverte la temporalità («Forse è ora, è *quasi* ora»)²⁶ e tende a congelare il gesto, così che esso risulta impreparato a metà, e non serve più chiudere finalmente gli occhi per evitare lo sbaglio: «La guarda, chiude gli occhi, sbaglia».

* * * * *

Una prova (p. 95)

Dentro nelle vertebre
il suo volume respiratorio
da saggiare.

Grande, moltissimo.

- 5 Si è mossa di nuovo, tra i fornelli.
Poi
verrà intontita (altre raffiche di gas).

- Così amare: una correzione
alla vita, nel torpore di cucina
10 azione e reazione.
Ma controllando il veleno:
la quantità giusta
perché nei gemiti, ora, si formi
legame.

²⁶ Il «fallo ora, domani sarà troppo presto» di Milo De Angelis, suona davvero come una massima chiarificante (*Da un intervento orale sulla poesia* - Firenze, dicembre 1977 -; cit. in W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1980, p. 292).

- 15 L'aria nella faringe è poca
non ha più voce: agonizzata
dentro la massa
che trasporta strisciando
preoccupa.
- 20 Merita il premio. Una maschera.

Sopra le spalle il corpo nudo. Etti
e chili in raffreddamento.

- Utile, quasi
amata
- 25 nel disordine che dà e toglie
otterrà riconoscenza.
Ancora consistere insieme!

Il resto
è roba da panchina, abbracciamenti.

Una Prova è decisamente una poesia a sé stante nel libro, nel suo discostarsi dai vari tipi di componimento individuati fino a questo punto (accumulo fluido ininterrotto; giustapposizione di blocchi slogati ma singolarmente costituiti di parti fluide; composizione per giustapposizione di parti più o meno frante ecc.). Qui la materia poetica, infatti, pare darsi per *sottrazione* e *raffreddamento*. Già a partire dalla veste esteriore della poesia si nota un che di raffreddato rispetto ai testi cui siamo abituati. La poesia infatti è strutturata per minime strofette costituite per lo più di versi brevi. In tutto si contano nove segmenti strofici, tutti chiusi da un punto fermo, che vanno da un massimo di sette versi (V) ad un minimo di uno (II, III).

Anche il lessico contribuisce non poco a quella che potrebbe chiamarsi una economizzazione del sentimento:²⁷ se spiccano alcu-

²⁷ Da una analisi del lessico di *Somiglianze* si è visto che i termini maggiormente usati nella raccolta sono quelli mutuati da un registro medio quotidiano, soprattutto fisico (*corpo, respiro, occhi*), domestico e cittadino (*letto, camera, strada, case, tram, stazione*), di una città che non manca di farsi periferia e campagna, mondo naturale (*acqua, aria, sole, vento, pioggia*). E se praticamente assenti sono i vocaboli della letteratura e quelli del basso parlato, decisamente più numerosi sono invece quelli che scartano dal registro linguistico quotidiano in direzione di un maggiore 'tecnicismo'. Molte sono cioè le parole prese in prestito

ni vocaboli assolutamente neutri come *fornelli*, *cucina*, *panchine*, accanto ad un regionalismo, ma poi nemmeno tanto marcato, come *roba*, tutto il resto della poesia è infatti un dispiegamento di vocaboli più o meno tecnici (*vertebre gas legame* ecc.) utilizzati per quella che non è altro che la descrizione di un «interno domestico con coppia di amanti».

Ma è soprattutto il modo in cui la forma sintattica reagisce con il lessico che genera questa specie di andamento geometrico. La materia poetica infatti si dà per sottrazione, in quasi tutto il testo, di quei procedimenti di accumulo sintattico che conosciamo, e con la quale viene dunque ripristinato un grado zero di elaborazione sintattica del discorso. Ma non solo: in molti punti il procedimento sottrattivo, portandone l'organizzazione oltre questo grado zero, provoca quella che ho chiamato una impressione di *raffreddamento*, la sensazione di osservare tramite uno strumento²⁸ che riporti i dati numerici del fenomeno, piuttosto che il loro equivalente in termini di sentimento umano.

Questo fenomeno è descritto dunque in modo secco, senza aggiungere nulla. Già dall'incipit («Dentro, nelle vertebre/ il suo volume respiratorio/ da saggiare», vv. 1-3), che è come una sezione anatomica, la descrizione formale di un abbraccio. Seguono due aggettivi, sintatticamente riconducibili alla qualificazione di quel *volume da saggiare*, ma così distanti dal segmento strofico precedente, così bloccati su sé stessi, che da soli bastano a descrivere una pulsazione, a testimoniare la prosecuzione di un processo vitale: «Grande, moltissimo».

dalle varie discipline scientifiche: dalle scienze naturali e biologiche soprattutto, dalla terminologia anatomica. Il risultato dell'utilizzo di questi termini si può supporre che sia una maggiore secchezza ed obiettività del dire in versi, e così è, effettivamente, molto spesso (come è il caso della poesia presa in esame), ma pure non raro è il caso in cui questi termini o locuzioni sono accostati ad aggettivi più propriamente 'lirici' con il risultato di costituire una lingua ibrida «tra elegia e decisione» (p. 18) per usare dei termini dello stesso De Angelis o «tra matematica e schizofrenia» (p. 83). Così, può avvenire che un corpo umano venga descritto nella compattezza della sua materia, avvalendosi di termini relativi a determinazioni di quantità («Sopra le spalle il corpo nudo. Etti' e chili in raffreddamento.», p. 95) ma pure che a due sostantivi indicanti uno un oggetto astronomico, ed un altro uno biologico, siano accostati due aggettivi semanticamente inappropriati («le tenere costellazioni», p. 43; «una cellula leggera», p. 29) in modo da neutralizzarne la carica tecnica, e da formare immagini stemperate, decisamente più vaghe.

²⁸ Strumento che potrebbe essere quel «sismografo dell'essere» di cui parla Franco Cordelli proprio a proposito di De Angelis (A. Berardinelli-F. Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975.)

Ogni minimo spostamento viene segnalato immediatamente e con precisione: «Si è mossa di nuovo, tra i fornelli.// Poi/ verrà intontita (altre raffiche di gas)». La sensazione che se ne ricava, dunque, è quella che i segmenti strofici riproducano l'andamento di un diagramma, in cui agli spazi bianchi della rarefazione di un accadimento seguano le impennate di accadimenti ulteriori. Così che, ad un accrescimento di vitalità, segnalato da un verbo come *amare*, può succedere un accrescimento del tracciato, una sua *correzione* rispetto all'andamento neutro:

Così amare: una correzione
 alla vita, nel torpore di cucina
 10 azione e reazione.
 Ma controllando il veleno:
 la quantità giusta
 perché nei gemiti, ora, si formi
 legame.

Questo quinto segmento strofico è il più lungo e sintatticamente uno dei più complessi, con i suoi due elementi congiuntivi (*ma, perché*) e i tre verbi (*amare, controllando, formi*). Ad esso seguiranno quasi soltanto segmenti più brevi, a segnalare un certo assestamento del tracciato. E un andamento restaurativo si percepisce pure all'interno dello stesso segmento, dove all'iniziale *azione* sovversiva segue una *reazione* sia sintattica «*Ma controllando il veleno:*», che semantica – prodotta da quel verbo di nuovo asettico quale è *controllare* – che ritmica, con un certo frantumarsi e dei versi e della sintassi all'interno degli stessi: «[...]/ la quantità giusta/ perché nei gemiti,/ ora,/ si formi/ legame.».

Eppure nel segmento strofico che segue persiste un certo rumore di fondo dello spostamento precedente se, sia pure più breve, questo segmento è quello in cui è presente il maggior numero di verbi (*è, ha, trasporta, strisciando, preoccupa, merita*, e il participio *agonizzata*) – il cui utilizzo, in questa poesia è, abbiamo visto, abbastanza prezioso –: «L'aria nella faringe è poca/ non ha più voce: *agonizzata*/ dentro la massa/ che *trasporta strisciando/ preoccupa. Merita* il premio. Una maschera» (vv. 15-20).

Ma pure due figure contribuiscono alla complessità anomala di questo segmento rispetto agli altri. La prima è la parafrasi con cui nel v. 16 viene esplicitato il verso precedente, con uno spostamento la-

terale del tecnicismo in direzione della lingua comune: «L'aria nella faringe è poca/ *non ha più voce*».

La seconda è rappresentata da un certo sovvertimento sintattico del discorso che pare anche intaccare, come altrove in questo libro accade, più spesso, e più chiaramente, il piano semantico. Nei vv. 16 e 19, infatti, non si comprende bene se ci si trova di fronte ad un forte iperbato di questo tipo: «agonizzata/ dentro la massa/ che trasporta [*strisciando/ preoccupa*]; o di questo: «agonizzata/ dentro la massa/ che trasporta strisciando/ [*preoccupa*]; oppure se i nessi sintattici siano completamente saltati, e il senso resti affidato solo ad un debole collante logico-semantico che fatica a tenere. La concentrazione dei verbi è comunque vistosa, e lo scarto di questo punto impazzito risalta sia per il contatto con la parafrasi precedente, che con il ripristino, nel verso che segue, di una certa pacatezza nominale. Se infatti è ancora un verbo ad aprire il periodo successivo («*Merita il premio. [...]*»), è pure vero che questo stesso periodo ha struttura minima [verbo + oggetto] ed è seguito da un semplice sostantivo-periodo («[...] *Una maschera*»), che pare calare sopra il volto soffocato e salvarlo, ristabilendo l'ordine: «*Sopra le spalle il corpo nudo. Etti/ e chili in raffreddamento*» (vv. 21-22) – e si noti qui, in questi due versi, la totale assenza del verbo.

Da notare, nell'ultimo verso, la presenza simultanea di un termine 'basso' ed uno più alto, letterario, con un effetto di neutralizzazione reciproca: «*Il resto/ è roba da panchina, abbracciamenti*».

In questo finale la ariosità sentimentale del luogo della *panchina* e degli *abbracciamenti* è contrapposta all'interno asfissiante della *cucina* e del *volume respiratorio* fino a questo punto raccontato. Perché il testo è praticamente disseminato oltre che di sostantivi chiaramente riconducibili al campo semantico dell'«interno» a suo modo claustrofobico, anche di avverbi e preposizioni che già dal primo verso ci trasciavano *dentro* questo covo amoroso: «*Dentro, nelle vertebre/ [...]*»; «*Si è mossa [...], tra i fornelli*»; «*nel torpore di cucina*»; «*la quantità giusta/ perché nei gemiti, [...]*»; «*L'aria nella faringe è poca*»; «*agonizzata/ dentro la massa [...]*»; «*quasi/ amata/ nel disordine [...]*»; fino a quell'(pen)ultimo verbo («*Ancora consistere insieme!*») che indica qualcosa di più che vivere o convivere, ma proprio lo stare l'uno *dentro* la materia dell'altro.

Nicola Merola

La lingua speciale dei poeti

Il libro di Luca Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana* (Carocci, Roma, 2001, pp. 280), non è solo un lavoro scientifico di prim'ordine, ma uno strumento utilissimo, lungamente atteso, invocato, prefigurato, virtualmente esistente e persino addotto preventivamente come prova, il quale, ora che è disponibile, dimostra di poter inoltre costituire una lettura affascinante. Del valore scientifico e dell'opportunità dell'iniziativa, forniscono la più persuasiva illustrazione rispettivamente lo stato di servizio dello studioso, che gode di una lusinghiera considerazione anche fuori del suo ambito specialistico, e la sua piana denuncia della stranezza per cui una nozione universalmente accolta, come la precisa identità della lingua poetica italiana, non si sia mai tradotta nella metodica perlustrazione della fenomenologia corrispondente e nella sistemazione grammaticale delle osservazioni condotte su di essa.

Con il suo lessico estremamente selettivo, la sua complessa sintassi, le peculiarità grammaticali, fonetiche e morfologiche, la lingua speciale dei poeti ha attraversato da un capo all'altro la storia letteraria italiana e ha contribuito tanto alla quasi immutata leggibilità dei testi più antichi nel corso dei secoli, una nostra felice prerogativa, quanto alla enorme distanza che si è stabilita tra la poesia e il pubblico in maniera altrettanto durevole e molto meno favorevolmente viene giudicata. Sia dunque reso merito a Serianni, assegnando al signorile *understatement* di chi peraltro dei nuovi strumenti elettronici d'indagine testuale mostra di sapersi servire con discrezione, ma anche senza falsi

pudori, la riduzione al loro impiego della novità e dell'importanza dell'indagine e dei risultati raggiunti.

Dell'ulteriore apprezzamento che abbiamo manifestato nei confronti del libro, arrivando a dichiararne affascinante la lettura, dobbiamo invece rispondere noi e non è impresa da poco. A essa tuttavia ci accingiamo volentieri, per escludere, innanzitutto al cospetto della nostra coscienza, di esserci lasciati trasportare dal cerimoniale delle presentazioni accademiche e dall'entusiasmo per una eccellenza che non entra in conflitto con le nostre pretese di egemonia territoriale, più quelle dell'oratore di turno che quelle della competenza disciplinare e più queste comunque che non la sopravvalutazione dei propri meriti. Giudichi il lettore se questo è un modo capzioso per introdurre riserve o non piuttosto un tentativo di ringraziare chi ci ha offerto gli stimoli di cui avevamo bisogno.

L'impresa è difficile perché il libro di Serianni tutto sembra tranne che facile e di piacevole lettura. È un trattato, severo, inameno e impositivo come si conviene alle grammatiche (l'autore disegna appunto l'atteso «profilo grammaticale della lingua poetica italiana», lasciando «fuori i tratti lessicali e, a maggior ragione, topologici»), da studiare con grande applicazione e da consultare di volta in volta. Se qualcuno ci si diverte, beato lui, ma non è una beatitudine concessa a molti, dal momento che ci vuole la massima applicazione per imparare a orientarsi, senza la speranza di rubare all'autore i suoi segreti, e che approcci diversi risultano evidentemente impropri. Cominciamo quindi a mettere da parte, sia pure a malincuore, l'attrattiva alla quale, tra quelle non previste per un libro del genere, verrebbe più naturale di pensare, nei versi e nel francese di Baudelaire: «Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,/ l'univers est égal à son vaste appétit./ Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes!/ Aux yeux du souvenir que le monde est petit!». A chi non si lascia catturare dalla miracolosa produttività delle mappe, ricordiamo che lo «sgobbone» D'Annunzio nutrive un trasporto maniacale per gli spogli linguistici, a cominciare dal suo diletto Tommaseo-Bellini, e ne traeva addirittura l'ordito di interi componimenti. Bando comunque alle fantasticherie e al procedere divagante e alla scarsa determinazione che aprono loro uno spiraglio.

Non ce ne allontaniamo però di molto, se, simulando per gioco, o solo contagiati dall'esempio, la pazienza erudita dei filologi, dalla ricca casistica e dalle stesse dimensioni delle citazioni, ridotte al minimo – neanche più quello stabilito dai confini versali ma il singolo vocabolo –, prima ancora che la grammatica funzioni come tale e stabilisca un ordinamento conforme alle sue categorie, tentiamo una *full immersion* nella poesia italiana restituita quasi alla sua fluidità corpuscolare e, comportandoci come lo studente di fronte al manuale letterario o al saggio critico e tesaurizzando il poco a disposizione, ce ne facciamo l'idea conseguente, di pregio e strenua rappresentatività, o dell'indagine accanita e straordinariamente penetrante grazie alla quale soltanto il pregio torna a valere e i testi a riflettere una ispirazione paradossalmente comune. L'idea non è del tutto falsa (per amore del paradosso, potremmo dire che la sua autenticità residuale consiste nella falsità ineliminabile da qualsiasi nozione di poesia che voglia essere all'altezza delle sue prerogative tradizionali). Se stiamo a essa, la distanza dall'uso e dalla comprensione ci induce a procedere a tentoni, giocando con le forme e quasi manipolandole, per trovarci senza fatica al punto d'arrivo dove gli equilibri perseguiti dai poeti siano ricondotti agli elementi che li costituiscono, ai pesi specifici della grammatica e della cultura, e la singola scelta risulti annullata per l'appunto dal fantasma che ha cercato di evocare. Che è un modo contorto, ma non inefficace, per rappresentare concretamente la proiezione dell'asse paradigmatico su quello sintagmatico, secondo la formula di Jakobson, dando conto di una prassi poetica che sembra spesso consistere nello sforzo di convocare, evocare, reclutare i codici, nella misura maggiore e quanto più esplicitamente è possibile.

Se poi guardiamo a ciò che sorprendentemente il libro non è e dovrebbe essere secondo il senso comune, il manuale, l'avviamento, le istruzioni per l'uso della lingua poetica italiana, redatto a beneficio degli aspiranti versificatori («ferri del mestiere poetico di là da ogni intenzione d'arte»), arriviamo al cuore del problema e capiamo forse perché un libro così non c'è mai stato prima. La poesia non ammette soluzioni precostituite, modelli autosufficienti, formule magiche, o anche solo grammatiche esplicite. Men che meno li ammette il poeta, che si fa un punto d'onore del loro carattere autoctono e lo trasforma

in pietra del paragone. Il dantesco «ditta dentro» non è lontanissimo dalla ungheriana archeologia subacquea. E non è necessario specificare che della poesia moderna stiamo parlando (perché forse non stiamo parlando nemmeno della poesia in quanto tale).

L'ideale discrimine che separa il prima prescrittivo e premoderno, quando cioè aveva un senso adeguarsi a una grammatica, dal dopo congetturale, quando non la prescrizione ma la stessa imitazione viene sentita come una affettazione intollerabile, non cambia sostanzialmente il rapporto dei poeti con l'istituzione. Se prima l'imitazione, per quanto fine a se stessa sempre concepita come una tappa necessaria nell'avvicinamento all'*aemulatio*, deve lasciare margini significativi a una iniziativa personale che cerca di esplorare e praticare tutto quanto è concesso dal sistema, cioè dalla grammatica, normalizzando la propria storia culturale e le conseguenti idiosincrasie linguistiche, fino a sacrificarle *in toto* al prestigio oggettivo dei «poetismi»; poi la congettura, quando non è ancora finalizzata alla colonizzazione del non poetico, alla estensione dei suoi limiti e alla dimostrazione della sua sovranità anche fuori di essi (l'*Inconnu* e la modernità obbligatoria sono la sua guida), cerca di lavorare sulla grammatica, correggendola in senso analogico e allargandone la portata, con una operazione che di fatto ne mina la tenuta, nella misura in cui è a sua volta orientata e propone un diverso incardinamento del sottoinsieme poetico della lingua.

Con Leopardi siamo forse al punto di svolta. Il Leopardi delle *Annotazioni* mette in contraddizione il *Vocabolario della Crusca* con la sua *ratio*, dimostrando la liceità delle sue scelte anticonformiste, contemplate dagli stessi autori e dalle stesse opere in cui il *Vocabolario* aveva attinto i suoi esempi raccomandati, e solo fingendo che si potesse ricorrere con la libertà e la larghezza che gli servivano alla camera di compensazione offerta dal latino e che potessero essere tenuti in poca o nessuna considerazione, fino a riconoscere pari dignità all'occorrenza singola, sia il dato oggettivo della frequenza con cui le soluzioni linguistiche erano state adottate, sia il prestigio da esse storicamente acquisito in ragione anche solo della ammissione nel *Vocabolario*. E il poeta non si accontenta di questo successo dialettico, perché

arriva a conferire la medesima autorità, se non all'uso in quanto tale, all'uso che abbia ereditato e renda ancora naturali le forme più illustri.

Del resto, in una prospettiva più generale, Serianni non manca di constatare, ma la constatazione è tutt'altro che superflua: «La grande maggioranza dei poetismi ha fondamento nella lingua reale: *nihil est in poesi* – potremmo dire – *quod non prius fuerit in mero sermone*. Ma questa nozione sfuggi ai trattatisti del passato, non solo per meno salde conoscenze di linguistica storica (ciò che è ovvio), sì anche per la precisa percezione della lingua poetica come una costruzione artificiale, separata dalla lingua corrente». Va semmai precisato che ciò che rende poetico il linguaggio e tende a fissarlo – nel caso nostro lo ha fissato in una grammatica nata per fare concorrenza alla grammatica per antonomasia, cioè al latino – è che, a partire dal principio imitativo, si impone una più attenta e conseguente osservazione della lingua, da cui nasce una riflessione altrimenti inconcepibile (o almeno improbabile) e consistente nell'attribuzione di un carattere di specifica funzionalità a ciò che invece funziona comunque nella e a beneficio di tutta la lingua. In questo senso almeno, resta sempre da rivalutare la continuità attraverso il passaggio dal principio imitativo a quello congetturale. Per tornare anzi a quanto dicevamo, l'istanza che modernamente ci rappresentiamo come libertaria non è assoluta oggi come non era, sotto altra veste, estranea alla sensibilità degli antichi.

Se ora pare fin troppo ovvio spiegare l'atteggiamento antiprescrittivo e antigrammaticale, riconducendolo a un tentativo di restituire al linguaggio la sua motivazione, secondo un progetto che non può risalire a prima del Settecento, la dialettica tra grammatica e innovazione è sicuramente precedente e coincide con la percezione della pura e semplice linguisticità o della natura comunicativa, relazionale, del discorso poetico. Solo modernamente la riconoscibilità della poesia riposa sull'assenza dei tratti estrinseci relativi (e anche qui, con una elasticità che si tende a misconoscere). Per i secoli precedenti, bisogna mettere in conto che la immediata riconoscibilità, perseguita con la massima coerenza, trova un ostacolo nelle esigenze magari minimali di individuazione e di identità contrastiva, non assecondando le quali si infrange una norma linguistica, non poetica. Esse infatti non vanno concepite altrimenti che come intelligenza competitiva della regolari-

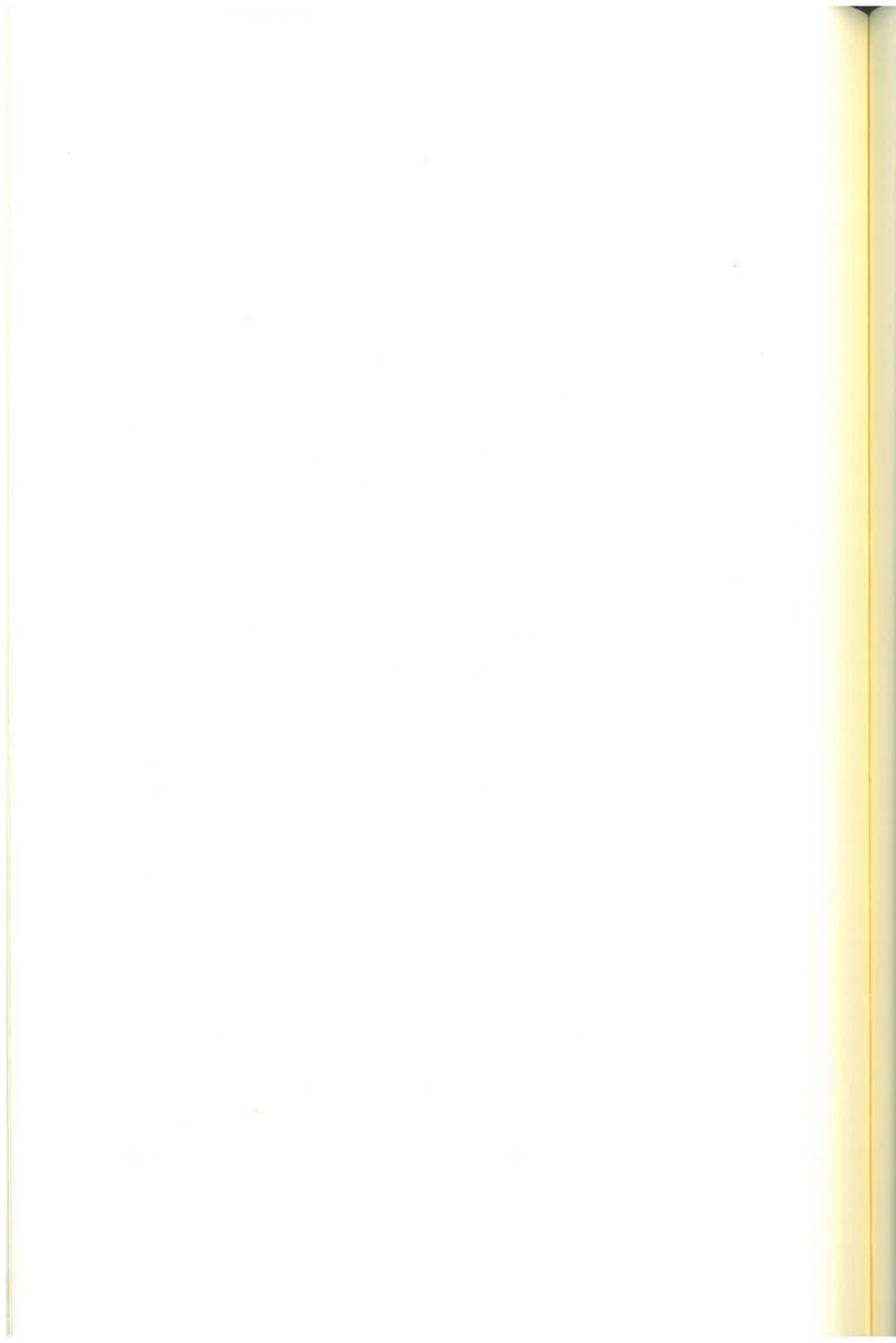
tà, o meglio come capacità di ricondurre guarda caso a una *ratio*, tale ovviamente in senso grammaticale, quanti più elementi liberi o casuali, con l'avvertenza che una regolamentazione eccessiva, rappresentabile in via di ipotesi come una grammaticalizzazione estesa alle parti variabili, ingessa e rende meno efficace la comunicazione linguistica. Forse è troppo pretendere attribuire sempre all'originario impulso dantesco la tensione unitaria legata di solito all'opera di Petrarca: «quale che fosse la stratificazione del modello, la sua ricezione, almeno dal Bembo in poi, è avvenuta nel solco di un rigoroso monolinguismo». Certo è che il sogno di una lingua regolare come il latino poteva trovare la sua più compiuta realizzazione nella vocazione selettiva e nella capillare codificazione di una poesia che, come il latino, rischiasse la taccia di lingua morta, ma salvasse la propria vitalità innanzitutto comunicativa proprio evitando di risolversi integralmente nella declinazione di un paradigma. Tale conciliazione finiva di essere impossibile, non appena l'opposizione tra caso e regolarità cominciava a lasciarsi rappresentare come uno spettro, una gamma di possibilità, una scala: lo spazio insomma della discrezione, in cui l'*aut aut* di fonte al quale poneva l'applicazione di una regola diventava una scelta tra più soluzioni.

Accanto a questa interpretazione, utile a comprendere la continuità tra i vari momenti e a governare i passaggi, non ci possiamo esimere dalla constatazione più banale forse, ma sicuramente più immediatamente utile, della ridotta funzionalità dei «poetismi». Apprezzando di passaggio la polemica di Serianni contro l'immarcescibile leggenda della «licenza poetica», che sarà una battaglia di retroguardia ma non ci risulta sia mai stata vinta, rileviamo dalla sua sistemazione e dal suo spoglio che i vari fenomeni considerati rispondevano forse in origine a esigenze d'ordine metrico o rimemico, ma sono stati ben presto accolti in quanto marche estrinseche di poeticità e come tali riprodotti. Ciò vale anche per il tipo fondamentale al quale i fenomeni in questione possono essere ricondotti: forme antiche, ma anche inserzioni eteroglosse e da linguaggi speciali, che debbono la loro sopravvivenza alla necessità di alternative, salvo poi a prendere il sopravvento appunto per essere più marcate in senso poetico.

Volendo schematizzare quanto siamo venuti dicendo, e prendendo spunto da un'altra nozione utilizzata da Serianni, quella di «arcaismi inerziali», potremmo collocare ai due estremi dello spettro delle possibilità poetiche da una parte proprio l'inerzia e dall'altra quella che sarà bene tornare a chiamare, con un bel termine, caro alla nostra tradizione, «sprezzatura». In questo schema, il polo dell'inerzia è quello della ragione grammaticale e dell'imitazione che la fonda; il polo della «sprezzatura» è quello della negazione e dell'occultamento della grammatica, della sua imperatività o intenzionalità. I due poli sono entrambi essenziali per la comunicazione linguistica, prima che per la poesia (e attenzione: l'apparenza dell'inerzia è quanto persegue la sprezzatura), ma è in poesia che la loro tensione risulta più evidente e arriva a essere apertamente discussa e che la trasformazione dell'opposizione secca in una scala dentro la quale collocarsi si rivela utile in maniera addirittura spettacolare.

Se la modernità può essere interamente assegnata alla battaglia contro l'inerzia ed è perciò nemica di ogni automatismo grammaticale, preferendo correre il rischio dell'arbitrarietà, pur di inseguire il sogno della naturalezza; l'*ancien régime* della poesia corona i suoi ideali nella perfezione grammaticale. Ma, nell'un caso e nell'altro, il precetto classico dello sforzo negato, e la condanna dell'«affettazione», deve coesistere con la negazione linguistica dell'automatismo, di un sovraccarico cioè di informazioni preventive che renderebbero inintelligibile ogni eccesso di precisione.

È sotto questa rubrica che comprenderemmo la questione dei repertori elettronici. La certezza e la precisione che essi promettono comportano anche il rischio corrispondente, nonché la sostituzione e incomprensione dell'effetto, l'idea che contino i risultati e non le operazioni, la eliminazione in particolare – almeno in linea di principio – dell'*inventio* (con la vittoria di una velocità comunque meccanica sulle associazioni: anche ammettendo che la mente funzioni come un computer, la velocità del computer riesce appena a simulare quella della mente).



Patrizia Napoli

Dove sta andando la letteratura. Intervista ad Alfonso Berardinelli

Da condannare, o piuttosto un po' da dimenticare, nel Novecento italiano ci sono diverse cose secondo me: dannunzianesimo e futurismo (quello letterario: fatta eccezione per Palazzeschi), molta prosa vociana e rondesca, l'ermetismo con i suoi ultrasuoni, il populismo e l'antipopulismo, neoavanguardia e Gruppo '63, ecc... Si fa prima a dire quello che mi sembra possibile rileggere: in sé, voglio dire, e non solo per interesse storico... Svevo e Pirandello, Michelstaedter, Serra, Gobetti, Lussu, Carlo Levi, Primo Levi, Moravia fino al 1950, Brancati, Lampedusa, Savinio, Cecchi, Debenedetti, Nicola Chiaromonte, senza dubbio Calvino e Pasolini, ma certo non tutto, Elsa Morante che è uno dei maggiori narratori del secolo. In poesia oggi sarei più pessimista di dieci anni fa: forse rileggerei solo Gozzano, Sbarbaro, Montale, Saba e Penna. Con certi autori della seconda metà del '900 ho un rapporto di coinvolgimento maggiore: Fortini, Zanzotto, Volponi, Giudici li ho conosciuti di persona, li giudico meno, fanno parte della mia storia e, in certi periodi, ho scommesso su di loro.

Così archivia il Novecento italiano nel suo personale 'scaffale ipotetico' Alfonso Berardinelli, saggista ed ex professore, che osserva con sguardo lucido il secolo che ha chiuso il millennio e mostra lo stesso disincanto per la situazione attuale, momento difficile sia per la poesia che per la prosa.

La poesia oggi è in difficoltà, se non in 'decadenza'. C'è una decadenza culturale della figura del poeta che prima era spesso importante anche come intellettuale, ora no. Ma c'è qualcosa di nuovo, una nuova intelligenza e una nuova con-

sapevolezza della situazione della poesia nell'intero sistema culturale rispetto ai miei coetanei più 'sprovvoduti', spesso ingenuamente fiduciosi nella creatività. Poetesse come Amelia Rosselli, Patrizia Cavalli, Patrizia Valduga, Bianca Tarozzi e Annamaria Carpi hanno operato un'inversione di tendenza, hanno smentito l'idea, predominante fino agli anni '90, che il poeta potesse essere anche un po' 'stupido' perché l'intelligenza fa male alla poesia. Con loro ricorderei altri due poeti molto giovani e intelligenti, Roberto Deidier e Paolo Febraro. Quanto alla prosa, non è che stia assai meglio. Gli scrittori sono moltissimi, oggi tutti scrivono, ma tutti contano meno. Gli autori sono diventati più effimeri, dopo un anno la maggior parte dei romanzi vengono dimenticati, non lasciano traccia. Hanno successo solo le star dei media, da Benigni a Baricco, non importa che scrivano o no.

D: A cosa attribuire le ragioni di questo generale declino della poesia e di questa caducità della prosa?

R: La letteratura è un riflesso di questa generale noiosità dell'Italia degli anni '90. Mi riferisco alla cultura in senso più diffuso, allo scenario politico, ai giornali, al dibattito culturale, al fatto che sembra non ci sia voglia di discutere le cose onestamente senza farsi coinvolgere da una logica di parte. Questa politica, e la cultura che implica, non è stimolante per chi voglia elaborare delle idee. Quanto ai giornali non sono dei luoghi attraenti per produrre idee perché spezzettano e dissipano tutto: hanno una serie di caselle da riempire e se tu non rientri in queste caselle non sanno bene cosa farsene di te, per cui non puoi avere spazio, a meno di essere amico fraterno del direttore di una testata o l'autore dell'ultimo libro che ha venduto tantissimo e allora devono per forza accorgersi di te.

D: Alfonso Berardinelli come si pone in questo contesto, si sente a disagio nel panorama della cultura letteraria italiana?

R: Mi trovo in una situazione di dubbio, di crisi personale e letteraria. Sono come un attore, un regista che avrebbe anche delle idee, ma in sala ci sono dieci persone e allora si chiede se lavorare per dieci per-

sona, che tra l'altro nemmeno gli piacciono, valga la pena. La scelta che ho fatto abbandonando l'insegnamento per dedicarmi completamente al genere letterario che sento più mio, la saggistica, presuppone invece un pubblico. Ma sento il bisogno di 'mettere aria' nelle mie idee, magari viaggiando, visitando altri Paesi e venendo a contatto con culture diverse. Cerco altri destinatari perché, per esempio, una saggistica di idee che abbia come pubblico gli italiani che io conosco o posso immaginare porta a scrivere secondo un certo dialetto culturale, un certo 'gergo' che contiene troppe allusioni perché parliamo in famiglia, abbiamo ahimè gli stessi problemi. Perché da un lato ci troviamo a nostro agio in quanto parte di una stessa famiglia nazionale, dall'altro invece ci odiamo per lo stesso motivo. Per questo vorrei avere un altro pubblico a cui spiegare le cose più semplicemente, trattando problemi non specificamente italiani.

D: Cosa pensa invece del pubblico della poesia e della prosa, di questo unico, vero giudice e non secondario protagonista del 'fatto' letterario?

R: Beh, la poesia non la legge più nessuno e, come dicevo, i romanzi più apprezzati, quelli che diventano best-seller, sono spesso quelli più pubblicizzati, più 'visibili': ma questo accadeva anche in passato, la differenza era che almeno i critici sapevano distinguere. In generale però il pubblico è un problema perché in Italia c'è un grande disamore verso la lettura. E non credo di esagerare attribuendo questo 'disastro' alla scuola.

D: Una scuola che però sta per cambiare... Secondo lei quali sono i mali a cui porre rimedio con più urgenza?

R: Le scuole già come luoghi sono spesso deprimenti, tristi; poi c'è il problema degli orari, dell'organizzazione del tempo scolastico. E gli insegnanti sono annoiati. Non dico che non siano sufficientemente colti, ma qui bisogna intendersi sul termine 'cultura'. Per loro la cultura è un dovere professionale, svolto con fatica e annoiandosi. La noia

a scuola diventa quasi un delitto perché io ritengo sia un delitto annoiare i ragazzi con i massimi capolavori dell'umanità. I poveri autori del passato nel tritacarne della scuola finiscono per diventare odiosi. È una specie di genocidio della cultura e degli studenti che, nel giro di pochi anni, vedono distruggere in sé ogni interesse genuino per la cultura che cominciano a considerare qualcosa di fastidioso, di vecchio e polveroso. Questo è veramente l'effetto peggiore, più deplorabile, più colpevole che un insegnante possa ottenere nel suo lavoro scolastico. Credo perciò che gli insegnanti siano i primi a dover avere delle passioni culturali in modo da riuscire a trasmetterle, anche in situazioni difficili. Gli insegnanti dovrebbero essere anche un po' artisti, avere il talento di comunicare contenuti senza umiliarli con la loro mediazione. Ecco, secondo me, è proprio dalla figura dell'insegnante che si dovrebbe partire, ma non mi sembra che ci siano idee chiare al riguardo.

D: In base a quanto ha dichiarato quale futuro le sembra possa avere la letteratura in Italia, come saranno i libri del futuro?

R: I libri vivranno sempre più in una 'dimensione parallela'. Il mondo sembra uno, ma è anche molteplice, plurimo, fatto a strati, a zone fra loro poco comunicanti... Non è necessario che tutti o la maggioranza facciano la stessa cosa o amino gli stessi prodotti. Purché ci sia spazio per individui che, come noi, conservano questo strano culto della tradizione scritta. Sì, il libro diventerà un oggetto sempre più 'esoterico'.

D: E come immagina i suoi libri?

R: I miei libri, i miei saggi sono (e – credo – saranno) ispirati da 'angeli custodi' come Debenedetti, Pasolini o Swift e Erasmo da Rotterdam. L'ispirazione mi viene da loro per parlare di qualcosa che riguarda il presente o magari che in questo momento mi interessa. Gli argomenti possono essere i più vari, i più autobiografici: cosa ne è della mia vita, dell'ambiente intorno a noi, del nostro modo di vivere il tempo, oppure come rappresentare certi personaggi del paesaggio cul-

turale italiano, certi autori. Quanto al modo di scrivere, ho diffidenza per gli scrittori che hanno 'un solo tono'; dal momento che gli oggetti del nostro discorso sono vari credo che meritino tonalità diverse; per rendere conto di cosa sono dobbiamo cambiare tono e quindi ritmo e lessico. Bisognerebbe usare diversi toni e inventare per ogni saggio il metodo adatto, l'itinerario necessario per raggiungere lo scopo conoscitivo che si vuole e anche il modo di comunicare: restando dentro la dimensione del linguaggio comune, ma non eliminando le interferenze del linguaggio letterario. Ma la saggistica come la amo e la concepisco io, i saggi che vorrei poter scrivere stanno diventando una specie di utopia.

D: In che senso?

R: Penso che la saggistica dovrebbe riuscire a far capire ancora meglio che è un genere letterario, dovrebbe mostrare la capacità di interessare il lettore spiegandogli le idee e la loro origine. Insomma, porre le idee in un contesto vitale in cui non restino pure astrazioni.

D: Quali sono le forme di saggistica oggi più diffuse?

R: Da un lato, c'è una saggistica più scadente, destinata ad un pubblico vasto che è la saggistica dei giornalisti o ancora dei comici della filosofia come De Crescenzo, che non è vera saggistica, ma è quella che vende. Purtroppo anche critici con grandi qualità come Pietro Citati si sono dedicati a questa saggistica che vuole essere sempre più popolare, accessibile, e diventa per forza di cose banalizzata. Dall'altro lato, si tratta di una saggistica prodotta dall'università, dall'accademia, dallo specialismo, per cui in realtà siamo dinanzi a libri scritti da specialisti, che però li destinano soltanto ad altri specialisti, nel chiuso del sapere accademico.

D: Un consiglio agli scrittori – saggisti o no che siano – del futuro...

R: Per il prossimo secolo io consiglierei la brevità, la concisione. Però vedo che mi sbaglio. Piacciono sempre di più i libroni, i romanzi di cinquecento e più pagine. Mentre poesie, racconti e saggi brevi (cioè i generi letterari da cui mi sento più attratto) sono trascurati.

Ugo M. Olivieri

Il testo e l'immagine. Intervista a Remo Ceserani

Lo spettro concettuale del termine 'immagine' comprende, al contempo, la descrizione di uno stato e la proiezione, la prefigurazione immaginifica di un'idea. Come ben sanno gli storici delle idee, precipita nella parola *immagine* una secolare riflessione sulla tensione tra l'*adequatio rei* e l'immaginazione come dato costruttivo e proiettivo.

Così, nello scegliere per il ciclo di incontri svoltosi a Napoli dal dicembre 2000 all'aprile 2001 sulla teoria letteraria il titolo *Le immagini della critica* si è voluto mantenere questa produttiva oscillazione tra il senso di un bilancio di una stagione teorica e l'idea delle nuove frontiere della teoria letteraria oggi. I dieci incontri, patrocinati da varie istituzioni culturali napoletane, avevano ognuno un sottotitolo tematico, centrato sulle diverse tendenze della critica letteraria odierna, e prevedevano due interventi paralleli, in genere di un critico italiano e di uno straniero, introdotti da un *discutant* che aveva il preciso compito di illustrare il tema, di fare da 'ponte ideale' tra tradizioni nazionali diverse e di stimolare il dibattito con il pubblico. Centrato sulla ricognizione degli scambi intercorsi nel tempo tra la critica italiana e la critica europea, nata intorno agli anni sessanta-settanta, che s'ispirava ai modelli della semiologia e dell'analisi narratologica e tematica, il ciclo *Le immagini della critica* si è mosso al contempo in una prospettiva diacronica di ricostruzione delle varie opzioni teoriche presenti nella critica strutturalista e in una prospettiva sincronica di bilancio delle scelte interpretative rispetto all'*oggetto-testo*.

Non a caso la quantità della produzione nell'ambito letterario, l'ibridazione dei generi, la caduta di ogni distinzione tra letterario e paraletterario, rendono oggi estremamente difficile individuare delle tendenze letterarie egemoni. Soprattutto è *l'oggetto letterario* stesso che deve essere ridefinito, sia per l'uso sempre più insistito, nel post-moderno, della citazione, della parodia, che per l'accentuato ricorso nel testo letterario alla pratica della transcodificazione, del riuso, nel letterario, dell'immagine, sia essa fotografica che filmica, e delle tecniche di montaggio e di costruzione delle arti visive.

L'intervista a Remo Ceserani, raccolta in occasione della sua conferenza su *Il testo e l'immagine*, è un'interessante testimonianza di come un ripensamento teorico delle tendenze critiche del postmoderno investa anche i fondamenti epistemologici della teoria letteraria. A monte di tale riflessione v'è naturalmente la consapevolezza che la cesura tra moderno e postmoderno ha mutato non solo il repertorio degli autori da trasmettere e studiare ma, forse, la possibilità stessa di stabilire un unico canone di opere e di temi su cui commisurare i giudizi di valore.

Nessuno, forse, più di Ceserani ha riflettuto in Italia su questo nodo concettuale e storiografico. Autore del *Materiale e l'immaginario*, un'opera che ha mutato il modo d'insegnare la letteratura, Ceserani ha contribuito con i suoi libri, da *Raccontare la letteratura* (Torino, Bollati 1990) a *Raccontare il postmoderno* (Torino, Bollati, 1997) sino all'ultima sua opera dal denotativo titolo di *Guida allo studio della letteratura* (Bari, Laterza, 1999), a far conoscere e discutere le più recenti tendenze critiche americane. E proprio alla conoscenza della critica anglosassone erano indirizzati i due ultimi incontri del ciclo, dedicati l'uno alla riflessione sul canone del postmoderno e l'altro a una tematica apparentemente più etica e filosofica che letteraria: *Etica del corpo e etica dell'ambiente: i 'Cultural Studies' nella teoria letteraria*. A queste tematiche è dedicata l'altra intervista condotta da Rosamaria Loretelli con Lennard Davis e Giuseppina Ciuffreda che costituisce il secondo ideale spunto di una riflessione sui metodi attuali della critica.

Coloro che frequentano la bibliografia in lingua inglese sulla teoria e sulla critica letteraria degli ultimi quindici anni sanno bene che è sempre più frequente leggere ponderosi studi di docenti di letteratura

inglese o nordamericana che si soffermano sulla letteratura delle minoranze, sociali o sessuali, sul colonialismo, sul legame tra cinema e immaginario o sull'arte postmoderna e la televisione. Temi che da noi sono oggetto di studio e di intervento da parte di sociologi, di filosofi o storici e che, invece, nelle università americane sono patrimonio di letterati che alternano uno studio sulla forma del verso epico in Milton ed uno sullo stesso autore, visto come esempio della connessione tra espansionismo coloniale inglese e ripresa del modello epico (e che non sia un esempio del tutto inventato lo testimonia il titolo di un libro ormai classico di David Quint, *Epic and Empire*, Princeton, U. Press, 1993). La cosa interessante è che nei critici americani la letteratura è al centro della teoria proprio in quanto attività dell'immaginario, in quanto linguaggio speciale e risposta al bisogno antropologico di simboli e di rappresentazione. Non si tratta, cioè, di un approccio sociologico che utilizza il testo letterario come testimonianza di una tesi da dimostrare con esempi presi da vari campi dell'attività sociale, ma di un vero e proprio approccio di teoria letteraria, alternativa allo strutturalismo, alla semiologia, alla stilistica o allo storicismo di marca europea.

Questa in sintesi la differenza tra i *Cultural Studies* e la teoria della letteratura così come si insegna in Europa e in Italia. O meglio, come *in genere* si insegna, poiché, anche in Italia, è sempre più frequente imbattersi in studi sulla scrittura femminile o sulla letteratura degli immigrati o sulla letteratura comparata come esempio di canone multiculturale. In pratica la riflessione sui problemi del multiculturalismo di una società, come quella americana in cui si confrontano immigrati e culture tra loro diversissime, tocca in questo caso i testi, gli autori non solo 'degni' di essere studiati nelle scuole e nelle università ma necessari per capire il canone letterario e culturale mondiale in cui viviamo. E proprio sulla questione del canone, che sta diventando anche da noi importante, l'Europa sembra prendersi una piccola rivincita culturale sull'America. Dietro il modello teorico dei *Cultural Studies* o quello del *Canone occidentale* del loro oppositore Harold Bloom, ci sono, per i *Cultural Studies*, le teorie di Althusser, di Foucault, di Lyotard o di Gramsci (che conosce una grande fortuna in America), e per Bloom, Nietzsche e Freud. Come dire la grande 'cultura della crisi' di ascendenza europea.

D: Nella letteratura tra Otto e Novecento vi sono numerosi esempi, e penso a Capuana, a Verga, ma anche alle foto che illustrano i saggi di De Martino, di rapporto tra testo letterario e immagine. Si può parlare di una peculiarità meridionale dell'uso della foto come 'documento' per la letteratura?

R: Ho visto recentemente a Roma una mostra delle foto di De Martino che corrispondono ad un uso molto consapevole dello strumento fotografico per documentare delle realtà sociali e umane fortemente pregnanti. Credo che non sia un caso che alcuni dei grandi scrittori della tradizione abbiano fatto un uso quasi professionale della macchina fotografica come di uno strumento per andare in giro a guardare la realtà. Non so però sino a che punto scrittori come Verga e Capuana abbiano assorbito nella loro scrittura quest'esperienza. Diverso il caso di Pirandello. Con Pirandello si arriva a utilizzare la fotografia come tema e come procedimento di scrittura. Ci sono alcune novelle di Pirandello in cui compaiono, con una funzione narrativa chiave, delle fotografie di personaggi: nella novella *Con altri occhi*, che è una versione drammatica del triangolo amoroso classico, uno dei tre personaggi del triangolo è una donna morta per i maltrattamenti del marito; la sua fotografia si anima e aiuta la nuova moglie a vedere il marito con altri occhi. Quindi in un certo senso è un esempio di ritratto animato che parla all'interno del racconto ed entra in rapporto con gli altri personaggi. Una variante comica di questo tema del ritratto animato è la novella *La buon'anima* ove la fotografia del morto interviene umoristicamente nella vita dei vivi. Qui mi sembra manifestarsi un caso interessante di rapporto tra fotografia e letteratura.

D: Si ha l'impressione che questo rapporto della letteratura moderna con la fotografia sia stato sostituito, nel postmoderno, da un rapporto con il cinema o con la televisione.

R: In parte è vero. Io continuo a pensare che il film sia uno dei grandi fenomeni della modernità poiché introduce il senso della velocità, del ritmo, il movimento nel tempo, esattamente come molti altri fenomeni

della tecnologia moderna... Penso al treno, a come il finestrino del treno possa essere equiparato ad uno schermo cinematografico attraverso cui si vede la realtà che scorre dall'altra parte del vetro. Nel postmoderno, invece, almeno se si accetta la definizione che ne fornisce un grande critico americano come Jameson, c'è un effetto di superficie, d'immobilità superficiale, rispetto al quale la fotografia può essere un modello e un supporto teorico. Ho l'impressione che la fotografia ritrovi, perciò, un posto centrale nel postmoderno e non solo per la quantità di foto che vediamo sfilare quotidianamente nei mass-media, nei giornali, persino nella televisione.

D: A proposito del postmoderno nel tuo libro *Raccontare il postmoderno* metti in rilievo come in Italia tale tendenza si sviluppi a partire dagli anni Cinquanta e soprattutto in certi luoghi geografici e culturali, ad esempio Bologna e l'Emilia Romagna. L'Italia meridionale è fuori, secondo te, da tale letteratura?

R: Io penso che tracciare una geografia del postmoderno sia quasi impossibile e perciò spesso uso il termine di 'mappatura' o 'cartografia'. Si procede a rilievi topografici più che geografici e si vedono apparire dei mosaici, dei rapporti.

Sì certo ho potuto cogliere in Emilia la convivenza tra un sistema di valori più tradizionale che in altre regioni e l'apertura ad un'americanizzazione molto più spinta che altrove capace anche di elaborazioni e contaminazioni culturali autonome, ma credo che lo stesso si possa dire del Veneto o della Campania. Di recente mi è arrivato proprio da Napoli un libro di Mariano Baïno intitolato *Pinocchio* che è una riscrittura in poesia postmoderna della storia di Pinocchio, un'operazione simile a quella portata avanti qualche anno fa da uno scrittore postmoderno americano che aveva ambientato Pinocchio a Venezia. Vediamo in questo caso una riscrittura di una storia tradizionale, tipica della nostra tradizione letteraria, in un linguaggio postmoderno. Pinocchio, personaggio tipicamente toscano, direi addirittura toscano di campagna, ricompare sullo sfondo di Venezia o di Napoli.

D: Taluni ritengono che Napoli sia arrivata al postmoderno saltando il moderno. Un concetto che in letteratura potrebbe trovare una conferma nelle 'citazioni' del barocco presenti nelle prove narrative più recenti, penso a romanzi come *Il corpo di Napoli* di Montesano.

R: Il rapporto barocco/postmoderno è una delle peculiarità napoletane. Certo bisogna ricordare che il postmoderno non è uno stile, non si può farlo diventare un neo-barocco né un neo-classicismo, il postmoderno ha una sua capacità di rielaborare tutti gli stili possibili, anche se sembra prediligere quegli stili che sono facilmente riconoscibili come il barocco. Detto questo credo che indubbiamente nell'esperienza culturale napoletana ci siano parecchi fenomeni che vanno in tale direzione.

D: Mescolanza degli stili, citazione, fine della gerarchia tra letteratura alta e di consumo: sono tutte caratteristiche peculiari del postmoderno. Tutto ciò comporta una trasformazione dell'*oggetto* letteratura. Che risvolto ha tale nuova situazione sulla teoria letteraria?

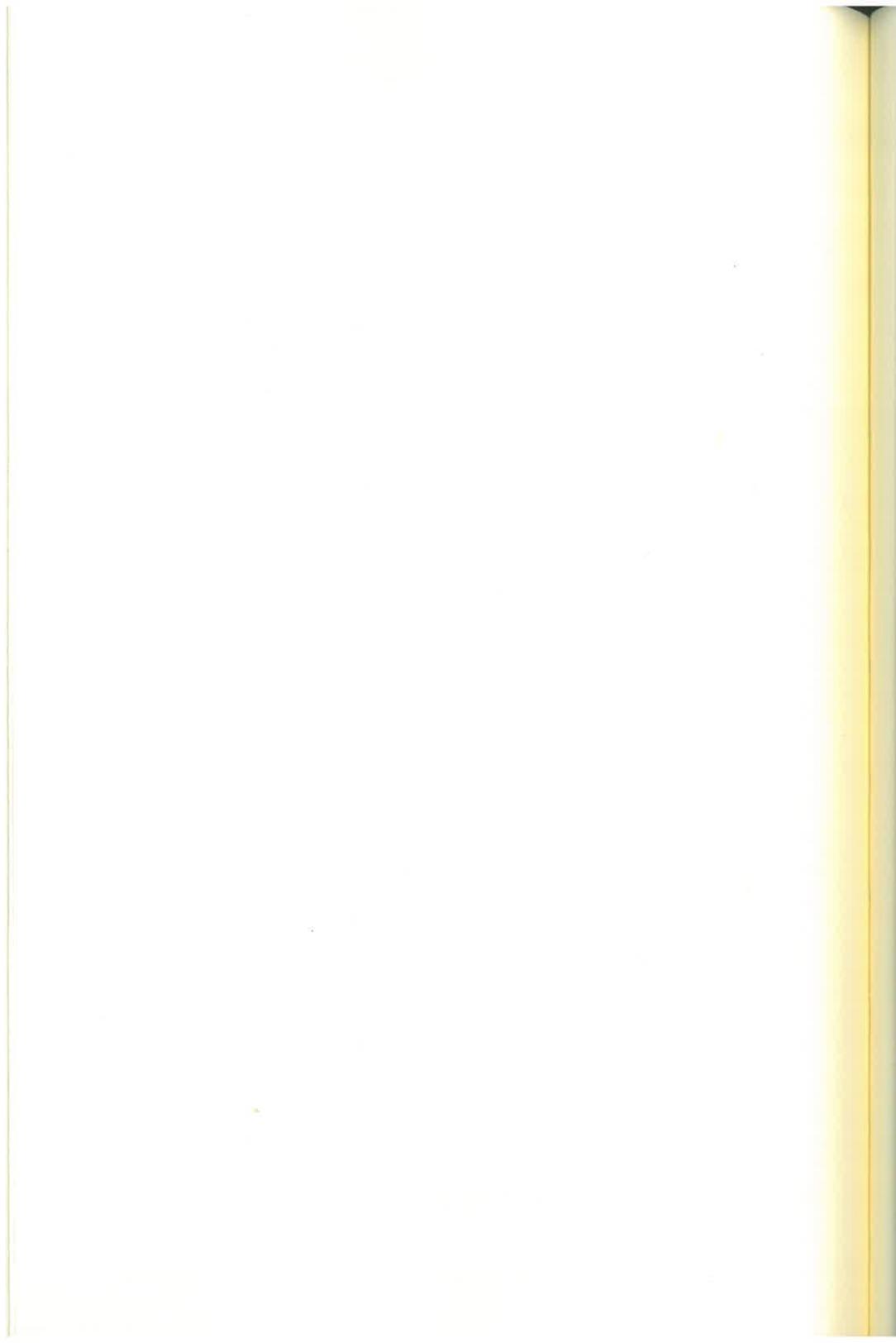
R: La teoria letteraria si trova in difficoltà. È costretta a ridefinire la letteratura. Credo che le definizioni che si possono avanzare non debbano più essere 'forti', assolute. Certo sono in disaccordo con quanti distruggono la letteratura, con quanti lavorano sulla transcodificazione, sulla mescolanza di culture, e trasformano la letteratura in uno dei tanti, possibili, aspetti della cultura. La letteratura ha ancora una sua forte presenza, una grande tradizione alle spalle, e penso che non si possa eliminare facilmente. È uno dei modi più forti e profondi per dar conto dell'esperienza umana e offrirne delle interpretazioni. Non credo che sia superiore ad altri modi, ma ha certamente una sua specificità molto forte.

Detto questo penso che sia oggi difficile stabilire dei confini troppo rigidi alla letteratura. Assistiamo continuamente a dei mutamenti. Ad esempio il fatto che la fotografia entri a far parte della testualità ne cambia la configurazione, ossia il dato che uno strumento della tecnica moderna entri a far parte della letteratura è uno dei modi attraverso cui cambia l'organizzazione strutturale dei testi. D'altronde da quando e-

siste il cinema la letteratura è cambiata, assistiamo a continue ritrascrizioni: letteratura che diviene cinema, ma, anche, viceversa, cinema che diviene testo letterario. Visto che ci troviamo continuamente di fronte al fenomeno del superamento dei confini dobbiamo avere delle posizioni relativistiche: da una parte lavorare per mantenere le distinzioni e dall'altra parte avere la certezza che le distinzioni sono fatte per essere travalicate. È una posizione difficile da praticare ma è l'unica possibile. Diversamente ci si rinchiuderebbe nella difesa di valori ormai superati.

D: Mi sembra che una delle caratteristiche peculiari della critica europea sia ancora l'attenzione alla base testuale del discorso letterario, laddove, invece, nelle teorie letterarie americane, penso soprattutto al filone dei *Cultural Studies*, si insiste molto di più sul valore del contesto, dell'«ordine del discorso» in cui la letteratura è inserita.

R: Sì io credo che anche da noi, in particolare in Germania, più vicina alle esperienze americane, ma anche in Francia e adesso in Italia, assistiamo a una ripresa del problema del contesto. Non si è rinunciato a un interesse forte per il testo ma, da una parte si è tolta al testo un'aura, una sostanza assoluta, mettendo in rilievo la consapevolezza di una 'testualizzazione' del mondo. Di testi, oggi, ce ne sono tanti, sin troppi; non abbiamo più un rapporto diretto con la realtà, il nostro rapporto passa sempre attraverso testi di vario tipo. Dall'altra parte, gli studi sul testo si sono arricchiti di un rapporto con il contesto. Di recente ho pubblicato un saggio sulla teoria della letteratura ed ho potuto constatare una convergenza delle mie argomentazioni con quelle di altri studiosi, ad esempio con Antoine Compagnon che nel suo recente *Il demone della teoria* sembra concordare con l'idea di abbattere certe frontiere troppo rigide che erano state create attorno ai testi. Si tratta, oggi, al contrario, di reinserire il testo in una realtà più complessa, una realtà che è anch'essa testuale, e di capire che il vero problema è descrivere le caratteristiche specifiche dei singoli testi.



Rosamaria Loretelli

Etica del corpo ed etica dell'ambiente.

I *Cultural Studies* e la teoria letteraria.

Intervista a Lennard Davis e Giuseppina Ciuffreda

Più che come metodo di osservazione testuale, i *Cultural Studies* si presentano come una disciplina vera e propria. Hanno cioè un loro oggetto specifico – la produzione simbolica di una cultura in tutta la sua complessità – e impiegano un metodologia sincretica e interdisciplinare.

La storia dei *Cultural Studies* ha inizio con i lavori di Edward Thompson e di Raymond Williams, entrambi inglesi (in particolare con *The Making of the English Working Class* e *Culture and Society*, tradotti in italiano). Nel 1964 viene fondata la prima sede istituzionale presso l'università di Birmingham, il Centre for Contemporary Cultural Studies, inizialmente diretto da Richard Hoggart, autore di *The Uses of Literacy* (1957), un altro dei testi seminali della nuova disciplina.

Oggetto dei *Cultural Studies* sono tutti gli artefatti culturali: da Shakespeare alla radio, al cinema, dai grandi scrittori del settecento e dell'ottocento alla musica rap, e così via. Tra le influenze più ricorrenti, quelle di Gramsci, Foucault, Barthes, Bourdieu. Sempre più i *Cultural Studies* tendono ad esprimere la cultura dei margini – dalla classe operaia e la gente di colore alle donne, agli omosessuali, ai disabili – tracciando storie della differenza, che mettono in crisi una distinzione categorica tra cultura alta e cultura bassa e l'idea stessa di canone letterario.

Etica del corpo ed etica dell'ambiente. I cultural studies nella teoria letteraria è il titolo di una conferenza tenuta da Lennard Davis e Giuseppina Ciuffreda presso l'Università di Napoli Federico II all'interno del ciclo *Le immagini della critica*, organizzato da Ugo Olivieri.

Lennard Davis è direttore del Department of English Studies della University of Illinois (Chicago) ed ha fondato il Group of Early Modern Cultural Studies. I suoi libri più importanti sono *Factual Fictions. The Origin of the English Novel* e *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*. Giuseppina Ciuffreda, editorialista de *Il Manifesto*, è autrice di *Vivere Altrimenti*, edito da Pratiche.

D: Tra le critiche mosse ai *cultural studies*, preminenti, e per certi aspetti solide, sono quelle di chi sostiene la necessità di un canone letterario, cioè di un *corpus* abbastanza fisso di testi letterari da insegnare all'università. Quale è la tua opinione in proposito?

Lennard Davis: A chi lamenta la perdita della letterarietà nell'emergere dei *Cultural Studies*, suggerirei di affrontare la loro angoscia da separazione come affronterebbero il matrimonio di un figlio adorato. Sappiano che non stanno perdendo la letteratura, ma guadagnando la cultura. Dopo tutto, il concetto di letterarietà non era proprio un gran che. Quando penso alla letteratura, associo sempre la parola alla pronuncia che ne dava Lionel Trilling nelle sue lezioni alla Columbia University. Si alzava sulla punta dei piedi di fronte agli studenti, articolando la parola come avrebbero potuto fare Lawrence Olivier o Lionel Barrymore, cioè staccando le consonanti e finendo con un languido dittongo. La parola doveva essere pronunciata perfettamente all'inglese (anche se Trilling, come venni poi a sapere, aveva frequentato le mie stesse scuole nel Bronx).

Il concetto di 'letteratura', come hanno fatto notare Raymond Williams, Terry Eagleton e altri, è servito a consolidare identità nazionale e potere politico. L'isolamento e il carattere feticistico di quei testi stampati chiamati letteratura consentiva infatti a dei ragazzi nati nei sobborghi, come Trilling e come me, di aspirare ai più alti valori patrizi, lasciando indietro con freddezza gli intellettuali organici della cultura di strada.

Gli studi culturali partono da una consapevolezza di questo tipo, che è assolutamente politica. Ebbero inizio negli anni cinquanta/sessanta, e dunque non sono una moda postmoderna che i critici possono uccidere a loro piacimento. Sono un discorso inevitabile, che prese forma lentamente traendo origine dalla prassi politica e sociale, con scopi non certo rozzi. I *Cultural Studies* hanno in un certo senso la stessa inevitabilità degli studi letterari. Sono un fatto che si è determinato storicamente, tanto quanto qualsiasi altro evento della storia intellettuale.

Potremmo anche dire, altrettanto appropriatamente, che gli assunti politici impliciti negli studi letterari non sono più condivisi dalla maggioranza degli intellettuali americani e del mondo. Molti di quegli assunti sono diventati davvero insopportabili, se non grotteschi. Lo è ad esempio quello della grandezza delle letterature di alcune nazioni soltanto, o del genio degli scrittori pre-scelti (di solito bianchi) e maschi (solo occasionalmente femmine), dell'incredibile (e non provata) unità e perfezione dei testi, della fluida trasmissione di una tradizione (iniziata da quell'insieme di popoli diversi che con nome collettivo chiamiamo i greci).

Non voglio dire, tanto per fare un esempio, che la pratica critica del New Criticism, la quale incarnò e promosse molti di questi assunti, fosse priva di valore. Tutt'altro. E però occorre collocare il New Criticism, come anche le altre pratiche critiche, in una prospettiva storica e ideologica. I suoi esponenti maggiori erano per la maggior parte conservatori, antimaterialisti, e avevano un evidente pregiudizio nei confronti della classe operaia e della sinistra. Gli studi letterari, dopotutto, non sono degli eterni e perfetti monoliti di cui ora non possiamo che lamentare la scomparsa. Costituiscono invece un modo di fare critica, il quale è stato praticato per un po' di tempo da un gruppo di persone aventi determinati scopi. Perché la critica dovrebbe essere esente da determinazioni storiche?

D: Veniamo ai due nuovi settori dei *Cultural Studies* che sono oggetto delle vostre ricerche. Cominciamo dall'ambiente.

Giuseppina Ciuffreda: Gli effetti disastrosi delle tecnologie usate negli ultimi cinquanta anni hanno stimolato nel movimento ambientalista e in molti scienziati una riflessione che è di tipo etico e si incentra su sue concetti: quello di limite e quello di responsabilità. La nostra percezione della natura è limitata, non vediamo tutte le complesse relazioni che legano tra loro minerali, piante e animali. Occorre riconoscere questo limite, e limitare il nostro intervento sull'ambiente. E' necessario farlo, perché, se è vero che ogni civiltà ha modificato la natura, nessuna l'ha fatto su scala planetaria, con questa velocità e così profondamente. Gli effetti sono macroscopici e in grado di provocare danni enormi all'ecosistema, pregiudicando la base materiale che rende possibile la vita (basti vedere l'ultimo rapporto sul clima).

Dobbiamo sentirci responsabili nei confronti della natura, nonché dell'umanità presente e futura. Aria, acqua e terra sono un bene comune, che non può essere inquinato e saccheggiato a beneficio di una parte dell'umanità. Cominciamo ora a sentire che occorre cambiare il modo di produrre e consumare che è nato in occidente e che l'occidente ha esportato in tutto il mondo. Il soggetto dinamico di questo cambiamento è una nuova soggettività, formatasi negli anni sessant novanta, che difende la natura e i popoli emarginati, che sposa una vita sobria e bella, e ridà potere creativo alla natura.

Ebbene, questa nuova soggettività ambientalista non è poi così nuova. Proprio nell'Inghilterra dell'ottocento, in piena rivoluzione industriale, compaiono figure quali i Preraffaelliti e William Morris, che fu poeta, pittore, artigiano finissimo, e auspicò la creazione di una rete di comunità rurali dove belle arti e artigianato non fossero divisi, dove il bello e l'utile procedessero di nuovo insieme. Nella stessa epoca compare anche un Edward Carpenter: gay, vegetariano, antivivisezionista, pacifista e socialista. Non sono queste figure isolate, ma stanno al centro di una rete che comprende quasi tutti i grandi nomi della letteratura britannica dell'epoca. Lord Byron, Percy Bisse Shelley, Mary Shelley, Lewis Carrol, George Bernard Shaw, Annie Besant, ad esempio, erano vegetariani. In epoca vittoriana, insomma, per quanto di solito non lo si dica, i temi dell'ambientalismo, dei diritti delle donne e degli animali procedono di pari passo con quello della giustizia sociale.

D: Che cosa sono gli studi culturali sulla disabilità e quale è il gesto 'politico' che compiono?

Lennard Davis: Dobbiamo liberarci dall'idea che esista il corpo 'in quanto tale'. Il corpo è invece storico. Diciamolo apertamente e togliamo la maschera a quel tiranno che è la cosiddetta normalità. L'obbligo assegnato a tutti i corpi di agire 'come se' fossero normali comporta oppressioni che vanno ad annidarsi negli spazi pubblici, nella sfera intellettuale, nelle interazioni sociali. Tutto è 'normalizzato' allo scopo di *rimuovere l'idea* di differenza fisica, il che finisce per stigmatizzare la differenza quando la si incontra. Qui il concetto di disabilità si lega strettamente a quello di razza: entrambi trassero origine dalla confluenza dell'eugenetica con l'impresa coloniale. Sono rapporti che hanno a che vedere con dei segni, con marchi o differenze corporee senza base alcuna nella realtà genetica o medica, ma che vengono costruiti come segni di inferiorità, come scuse per creare una sottoclasse senza lavoro...

D: Eppure non si può negare che un corpo disabile abbia delle limitazioni fisiche oggettive...

Lennard Davis: Non dico di no. Dico però che esso non è, come appare invece alla nostra coscienza spesso distratta, il luogo dove la natura si mostra nella sua massima naturalità e inevitabilità. E' anch'esso un corpo costruito, storico. Vale a dire: su un fatto oggettivo è stato impiantato un discorso, cioè un insieme di conoscenze e di posture culturali che intrappolano la persona con una limitazione fisica in una definizione, quella di disabile appunto, che approfitta del dato oggettivo per cancellare la specificità degli individui, accomunandoli in uno stereotipo.

Nel mio libro mi ero proposto di 'defamiliarizzare' il discorso sulla disabilità, di provare che non è trasparente, che non aderisce alle cose e non è l'unico possibile. Non è insomma la realtà quella che racconta, ma i nostri sentimenti; e questo specifico sentire ebbe origine in un momento determinato della nostra storia. Fu nel settecento che la limi-

tazione fisica divenne disabilità. Fu allora che ebbe origine la categoria di normalità.

Questo settore dei *Cultural Studies* nasce dal movimento per i diritti dei disabili (*disability rights movement*) esattamente come i *black studies* furono attivati negli Stati Uniti degli anni sessanta dal movimento per i diritti civili. Lo stesso vale per gli studi femministi, *gay* e *lesbian*. Il legame tra teoria e prassi qui è assolutamente autentico.

***Les textes médicaux latins comme littérature*, Actes du VI^e colloque international sur les textes médicaux latins du 1^{er} au 3 septembre 1998 à Nantes, Édition préparée par Alfrieda et Jackie Pigeaud («Centre Cælius. Pensée médicale et tradition»), Nantes, Institut Universitaire de France-Université de Nantes 2000, page XII + 392.**

Il volume raccoglie gli *Atti* del Colloquio di Nantes (1998), dedicato ai testi medici latini, che ha visto la partecipazione di studiosi e specialisti, in massima parte italiani e francesi. Scopo primario del Colloquio è stato quello di trarre dalla marginalità un settore di studi fecondo, ma finora esplorato in modo fortemente ineguale. Infatti, se per la produzione compilatoria tardo-alessandrina o per la letteratura medico-scientifica latina di prima età imperiale (da Celso a Scribonio Largo e fino a Celio Aureliano) non mancano edizioni e studi che ne diano un quadro chiaro e completo, altri ambiti documentari (ad es. quelli relativi all'attività enciclopedica e scolastica tardoantica e altomedievale nel mondo latino) sono ancora in ombra: molto spesso non si può procedere ad un esame critico dei materiali e ad una ricostruzione degli ambienti di origine, perché non sono ancora disponibili edizioni critiche affidabili. Tuttavia

un buon punto di partenza per indagini e approfondimenti su questi materiali letterari è costituito dal volume *Bibliographie des textes médicaux latins. Antiquité et haut Moyen Âge*, sous la direction de G. Sabbah, P.-P. Corsetti, K.-D. Fischer, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 1987 e relativo supplemento (1986-1999). L'esigenza di focalizzare gli aspetti letterari di questi testi, manifestata nella maggior parte delle relazioni del Colloquio, può non solo stimolare l'interesse dei filologi, ma anche chiarire le modalità della trasmissione testuale, che è, per così dire, 'carsica', nel senso che i nostri testi, pur non costituendo spesso il necessario bagaglio culturale e formativo dei medici, si sono conservati proprio in virtù dei loro pregi artistici e letterari nelle pratiche di lettura e scrittura delle *élites* culturali. E proprio a questo tipo di riflessioni sembra orientare la fioritura di mss. che conservano queste opere, ogni volta ai

livelli più decisivi per la loro sopravvivenza nella storia della tradizione.

Il primo intervento di S. Boscherini (*La dottrina medica comunicata per epistulam. Struttura e storia di un genere*, pp. 1-11) illustra caratteristiche ed evoluzione dell'epistolografia medica latina sulla base di una cospicua documentazione letteraria, che consente di procedere ad un'attenta analisi delle tipologie individuabili in questo genere letterario, la cui pratica diventa comune a partire dall'età tardoantica. In modo particolare, lo studio di Boscherini esemplifica la tipologia della lettera prefatoria e dell'epistola didattica, attribuita immaginariamente a personaggi illustri dell'antichità (medici e sovrani). Un tratto comune a tutta questa produzione è rappresentato dal fatto che i testi a nostra disposizione, pur accompagnando spesso altri scritti, non sono semplici lettere dedicatorie, ma hanno un solido contenuto dottrinale, costituito da osservazioni metodologiche, dottrina medica, indicazioni utili alla composizione dei rimedi, anche se in alcune lettere sono trattati argomenti a metà tra la medicina e le pratiche magico-astrologiche. La scelta del genere epistolografico, poi, sembra ricalcare il modello di divulgazione del pensiero filosofico sia a livello alto (Platone ed Epicuro) sia a livello popolare (la diatriba). Per i

modelli formali e per i temi, dunque, l'epistolografia medica latina è grandemente debitrice della civiltà letteraria greca e questo comporta da parte dei destinatari di tale produzione, cioè la classe colta, una perfetta padronanza delle due lingue e culture, la latina e la greca; situazione, questa, che è possibile ipotizzare e verificare sino al VI secolo. La tradizione manoscritta superstita, invece, risale ai secoli IX-XI e questo dato testimonia che la ripresa dell'attività letteraria legata a questo tipo di testi è anche la conseguenza della rinascita carolingia.

Sullo stesso tema ritorna P. Paolucci (*Epistolografia medica e retorica epistolare. Per un'analisi formale dell'Epistula Anthimi de observatione ciborum ad Theudoricum regem Francorum*, pp. 241-249). L'epistola presenta le caratteristiche tipiche del trattato medico e dietetico e quelle del libro di cucina (*Kochbuch*). La forma epistolare del testo rivela una pluralità di destinatari; l'esame dei cosiddetti 'indicatori di orientamento' ci porta a individuare quattro tipi di utenza: utenza dichiarata (*Theudoricus rex Francorum*), utenza indefinita (*quis*), utenza settoriale (*sani et infirmi*), utenza etnica (i Franchi). Siamo, allora, in presenza di una lettera aperta, una *Epistel*, non un *Brief*, secondo la distinzione adottata per

l'epistolografia neotestamentaria da Deissman, *Licht von Osten*, Tübingen 1923, pp. 193-213. La veste formale, infine, rivela l'appartenenza del nostro testo al genere delle *litterae litteratae*.

Anche l'intervento di G. Marasco (*Littérature et réalité dans l'œuvre de Vindicien*, pp. 165-171) prende in esame una epistola medica, quella di Vindiciano (IV sec.) all'imperatore Valentiniano. Questa lettera oltre che per la veste stilistico-formale si segnala per la sua importanza documentaria, in quanto illumina le accanite polemiche e rivalità fra i medici di corte in occasione di consulti.

La relazione di M.F. Buffa Giolito (*Topoi della tradizione letteraria in tre prefazioni di testi medici latini*, pp. 13-31) è uno studio semantico-lessicale, condotto su tre *praefationes* di testi medici (il *De medicina* dello Pseudo Plinio, il *De medicamentis* di Marcello e l'*Herbarius* dello Pseudo Apuleio), alla ricerca di topoi della tradizione letteraria, riguardanti sostanzialmente quattro aree tematiche: 1) i vertici del triangolo ippocratico malato-medico-malattia; 2) i rimedi; 3) la fiducia; 4) la salute. La studiosa dapprima documenta attraverso la comparazione delle occorrenze lessicali, visualizzata meglio in una tavola sinottica, la progressiva tecnicizzazione dei termini negli

scrittori latini e, più da vicino, nelle tre prefazioni esaminate. Quindi passa ad enucleare i topoi, i quali risultano legati in ciascuno dei tre casi a motivi autobiografici dei prefatori: l'utilità dell'esposizione della materia trattata come antidoto alla pratica di medici abili e ambiziosi, l'ascendenza divina dell'*ars* professata, la missione sociale del medico, l'attenzione per gli stranieri. L'assenza di un lessico tecnico nella scrittura dello Ps. Apuleio Platonico è una peculiarità che induce a supporre che l'autore in questione non sia stato un medico ma un *litteratus*, consapevole della grande importanza della scienza medica scritta.

Anche G. Viré (*Les préfaces de la Mulomedicina de Végèce comme témoignages littéraires*, pp. 331-340) analizza lo stile delle *praefationes* (quelle alla *Mulomedicina* di Vegetio) e ne mette in luce quegli elementi tipici della tradizione letteraria, che contribuiscono a chiarire tendenze culturali e gusti dell'autore e del suo pubblico.

Ad un'analisi degli aspetti formali della lingua di Teodoro Prisciano, medico di origine africana vissuto nel IV sec., autore degli *Euporiston libri tres*, è dedicato l'intervento di M. Conde Salazar e M.J. López de Ayala (*Recursos literarios en la obra de Teodoro Prisciano*, pp. 33-46), in

cui sono evidenziati la struttura tematica estremamente coerente, i procedimenti linguistici (varianti morfologiche, struttura sintattica, occorrenze lessicali), i procedimenti stilistici (similitudini, comparazioni e *variatio*) impiegati dallo scrittore nel corso della sua opera.

All'esame retorico-letterario della prefazione al libro I degli *Euporista* è dedicata anche la relazione di A. Fraisse (*Observations littéraires sur la préface du livre I des Euporista de Théodore Priscien*, pp. 91-99). Bersaglio polemico dello scrittore sono quei medici altamente eruditi che intendono la medicina come esercizio retorico, laddove questa dovrebbe essere naturale, accessibile ed efficace. Nonostante queste dichiarazioni di intenti, la scrittura di Teodoro Prisciano non rifugge da espedienti retorici e riecheggiamenti letterari (evidente nel nostro testo la ripresa di Lucr. III, 931-939): tutto questo, però, trova una precisa giustificazione nel tentativo dello scrittore di persuadere, quanto meglio può, il lettore della bontà delle proprie opinioni.

A Celso sono dedicati gli interventi di Contino, Luthi, Rojouan e von Staden. S. Contino, *Osservazioni critico-letterarie sul De medicina di Celso* (pp. 47-52), presenta la concezione celsiana della medicina come sintesi metodologica di razionalismo

ed empirismo, teoria e pratica, nel quadro socio-culturale della prima età imperiale; la medicina di Celso ha, come ogni altra attività umana, una utilità sociale e un'intrinseca eticità, coerentemente con i principi del *mos maiorum* e le dottrine stoico-pitagoriche della scuola dei Sestii, cui il nostro non sembra essere rimasto estraneo.

F. Luthi (*Le De medicina, une littérature chirurgicale?*, pp. 127-139) ritorna sull'opera medica di Celso, in modo particolare i libri VII e VIII dedicati alla chirurgia, e si chiede se questa parte dell'opera sia indirizzata esclusivamente ai medici chirurghi. Dall'esame di questa sezione, condotto sulla base della stessa griglia di lettura utilizzata per tutto il resto dell'opera e comprendente sette entrate (l'indicazione operatoria, la posizione del malato, l'assistenza operatoria, la descrizione del processo operatorio, gli strumenti, le complicazioni e i postumi) emerge chiaramente che l'attenzione di Celso è rivolta soprattutto a questi ultimi due elementi che innestano la pratica chirurgica nel contesto più ampio e articolato della teoria medica, quale è esposta negli altri libri del *De medicina*.

J. Rojouan (*Morgagni lecteur de Celse*, pp. 251-256) esamina un momento della storia della tradizione del *De medicina* di Celso in età mo-

derna. Dopo la scoperta di un primo ms. a Milano nel 1426, il *De medicina* fu pubblicato nel 1657 da Van Linden e successivamente nel 1713 da Almeloveen. Morgagni, anatomista e professore all'Università di Padova, in seguito alla pubblicazione di quest'ultima edizione scrisse otto lettere *In Celsum*, ricche di osservazioni critico-filologiche. Tuttavia, l'opera di Morgagni è raramente ricordata negli apparati critici delle nostre edizioni, poiché gran parte di questo materiale confluì nell'edizione del *De medicina* di Leonardo Targa (1769), che fu considerata la più autorevole fino all'edizione di Marx (1915). Inoltre, la difficoltà dello stile penalizzò la più ampia diffusione di queste lettere, che costituiscono per gli studiosi una testimonianza primaria della filologia celsiana in età moderna.

L'intervento di H. von Staden (*The dangers of literature and the need for literacy: A. Cornelius Celsus on reading and writing*, pp. 355-368) è dedicato allo studio del mondo letterario di Celso, fatto di lettura, scrittura, frequentazione di testi scritti. La *disciplina litterarum*, la pratica, cioè, della scrittura e della lettura, è per Celso la condizione necessaria allo sviluppo della medicina scientifica, come provano la tradizione ippocratica e quella greco-alessandrina. A questo atteggiamento di apertura nei

confronti della letteratura medica scritta si accompagna una forte preoccupazione per il destino del patrimonio medico-scientifico indigeno, come accade ogni volta nel mondo romano di più stretta osservanza della tradizione avita davanti a fenomeni culturali di importazione. Il ricorso alla scrittura, infatti, determina una cernita del materiale tradizionale e demolisce l'armamentario religioso e popolare di cui si sostanziano a volte le pratiche mediche romane. Di qui il piglio moralistico, alla maniera del vecchio Catone, con cui Celso presenta la storia della medicina come storia di degenerazione: cfr. *Proe.* 4-5.

La relazione di D. Crismani (*Elementi di descrizione in ricette mediche latine: un esempio*, pp. 53-62) è un tentativo di esplorazione di un settore della medicina antica, la farmacopea, relegato per lungo tempo ai margini degli interessi degli studiosi, e ciò, conviene precisarlo, a torto, visto che il materiale a nostra disposizione è estremamente interessante e può aprire nuove e stimolanti piste di ricerca. La documentazione letteraria, sia greca che latina (Dioscoride, Galeno, Aezio, Plinio, Celso, Sereno Sammonico, Scribonio Largo), è varia e nei diversi passaggi della tradizione ha visto fiorire un'intensa attività filologica (da ultimo la produzione scoliastica e gli *excerpta*

dovuti a compilatori dotti, chierici e medici medievali). Dopo una ricognizione generale sugli studi e un'illustrazione dello *status quaestionis*, la Crismani passa all'esame diretto di una ricetta *ad calculosos experta*, che si legge nella parte centrale delle *Compositiones* di Scribonio Largo (cc. 150-153): la scelta è motivata dal fatto che questa descrizione, sebbene priva di doti di stile, è un buon esempio di *Vollrezept*. L'atteggiamento dell'autore sulla validità dei medicamenti presentati rivela ora moderata sicurezza ora crescente convinzione ora prudente distacco ora assoluta certezza. La studiosa, inoltre, mette in luce la presenza nel testo di un motivo superstizioso, la scrupolosa cura di tenere il farmaco lontano dal ferro, procedimento attribuito a un certo *Ambrosius medicus Puteolanus*, che ritorna identico anche in Galeno, XIII 325 K. e Aezio, XI 13. 72, dove, però, è attribuito rispettivamente a Rustico e Andromaco. La circostanza documenta nei ricettari un gusto particolarmente vivo per l'aneddotica e la fascinosa suggestione della tradizione popolare.

All'esame della tradizione manoscritta medievale del trattato farmacologico *Ex herbis femininis* è dedicato l'intervento di A. Ferraces Rodríguez (*Le Ex herbis femininis: traduction, réélaboration, problèmes*

stylistiques, pp. 77-89). Nella prima parte della sua comunicazione lo studioso prova l'infondatezza dell'opinione tradizionale, per cui *Herb. fem.* sarebbe un trattato omogeneo, basato su una antica tradizione latina del *De materia medica* di Dioscoride; infatti, accanto a materiale dioscorideo compaiono altri capitoli e frammenti, derivati da una o più fonti non ancora identificate e correlati al contesto mediante l'introduzione di volta in volta di un *titulus morbi* particolare. La seconda parte della comunicazione contiene una collazione tra la versione A del testo, tramandata in mss. datati tutti a partire dal IX sec., su cui fondamentalmente si basa l'edizione critica di H.F. Kästner (*Pseudo-Dioscoridis de herbis femininis*, «Hermes» [31], 1896, pp. 579-636; [32], 1897, p. 160), e la versione B, conservata in mss. risalenti ai secc. XI-XII. Questa seconda redazione si caratterizza per un maggiore impegno divulgativo: adopera, in effetti, un lessico vicino all'uso popolare, tranne che nelle sezioni propriamente tecniche, e uno stile più sobrio e meno incline ad artifici retorici.

I. Garofalo, *Comparaisons et exempla dans les commentaires latins de l'Ambrosianus G 108 inf. d'Agnelus de Ravenne* (pp. 101-111), affronta lo studio delle similitudini e degli *exempla*, contenuti in tre commentari

del ms. latino Ambrosiano G 108 inf., attribuiti ad Agnello di Ravenna (*in De sectis, in Artem, in De pulsibus*). Il materiale raccolto rimanda ad un ambito di immagini abbastanza concreto e dalla coloritura popolare; tra i tanti esempi ne richiamiamo due: per illustrare la vicinanza di due branche del sapere come la medicina e la filosofia si ricorre all'idea dei rapporti di parentela, mentre in analogia ai temperamenti degli umori corporei vengono richiamati i temperamenti degli animali. Dalla ricognizione del Garofalo risulta così che il modello e la fonte di Agnello (ma questo vale anche per gli altri commentatori alessandrini), molto spesso è lo stesso Galeno; a volte, però, non si riesce ad individuare luoghi paralleli e rimandi e, perciò, si tende a credere che tale materiale sia completamente autonomo (Garofalo usa l'espressione «Agnellus original»); in realtà, bisogna prestare attenzione al fatto che la nostra tradizione è estremamente lacunosa e questo impedisce di ricostruire la rete di riprese letterarie, sottesa ai testi.

Sugli aspetti stilistico-formali e didattici di questi commenti a Galeno ritorna N. Palmieri (*Rhétorique et pédagogie dans les commentaires à Galien d'Agnellus de Ravenne*, pp. 221-239). Si tratta di una produzione che la nostra moderna sensibilità ten-

derebbe a classificare come 'non letteraria'; tuttavia, il materiale a nostra disposizione è un esempio molto chiaro di un genere letterario grandemente praticato nella cultura scientifica, medica e filosofica greco-latina dei secoli VI-VII: il commento lemmatico, di cui possediamo, oltre ai commenti galenici di Agnello, altri testimoni quali i commenti ad Ippocrate di Stefano d'Atene e i commenti aristotelici di Elia, Davide e Giovanni Filopono. Di tutta questa documentazione la Palmieri tiene conto nell'analisi dei testi, raccolti tutti in un'appendice, indicando per i passi di Agnello esaminati i *loci paralleli*, tratti dagli altri commentatori. Questa operazione di confronto filologico è particolarmente favorita dalla tipologia dei testi, che hanno carattere protreptico e isagogico alla difficile arte della medicina e che, pertanto, adoperano una serie di tecniche didattiche, in uso nei testi scolastici (introduzioni stereotipate, confutazioni di obiezioni, risoluzione di aporie, queste ultime nella forma di 'domanda-risposta' tipica dei *Problemata*), delle quali non sempre riusciamo ad avere precisa cognizione, sia per le vicende della trasmissione testuale sia per l'oscurità linguistica e morfologica, caratteristica del latino di Agnello.

Un'indagine lessicale sul suffisso latino *-osus*, che dà origine a neolo-

gismi non solo in età tardoantica, ma ancora in epoca medievale, come è possibile riscontrare nella traduzione latina del *De interioribus* di Galeno di Burgundio da Pisa, è svolta nella relazione di D. Gourevitch, *Une création lexicale continue, les dérivés en -osus dans le vocabulaire pathologique des médecins et des vétérinaires* (pp. 113-126). Il suffisso *-osus*: 1) dà luogo a parole il cui significato non è propriamente né negativo né positivo (es. *somniosus* da *somnium*, *anxiosus* da *anxia*); 2) serve a qualificare la malattia in relazione alla parte del corpo colpita (es. *locosus*, *uentriculosus*); 3) serve a descrivere le malattie sulla base delle loro caratteristiche sensoriali (es. *aurosus*, *auriginosus*); 4) serve per formare sintagmi del tipo *contagiosus*, *uiriosus*, *uene-nosus*, relativi alla propagazione delle malattie; serve a descrivere meglio 5) le qualità degli umori alteranti (es. *aquosus*, *bilius*, *fellosus*, *humorosus*) e 6) le loro caratteristiche (es. *arenosus*, *carnosus*, *corticosus*, *pruriosus*, ecc.); 7) dà origine a parole derivate dal nome delle malattie e dei loro sintomi (es. *alopiciosus*, *cachimomus*, *callosus*, *elefantiosus*, ecc.).

L'intervento di G. Maggiulli, *'Dinamidia' come genere letterario*, (pp. 141-152), è una disamina di testi latini tardoantichi, riguardanti la dietetica, la farmacologia e le proprietà te-

rapeutiche dei vegetali e dei minerali, a partire dal trattato anonimo *Dynamidiorum libri II*, edito nel 1835 da A. Mai sulla base di due soli mss. vaticani: il Vaticanus Palatinus lat. 1088 (sec. IX) e il Vaticanus Regi-nensis lat. 1004 (sec. XIV). Secondo la definizione di Isidoro (*Etym.* IV 10, 3-4) *dinamidia*, traslitterazione con grafia tarda dal greco *dynamidia*, vale nell'ambito della fitoterapia *potestas herbarum*. *Dinamidia*, poi, designa anche un genere letterario ampio, in cui confluisce materiale medico e paramedico di matrice ippocratica e galenica sviluppatosi in un arco temporale che va da Catone (II sec. a. C.), attraverso il medio e tardo impero, fino all'età tardoantica e alto-medievale, epoca alla quale risalgono alcuni dei testimoni manoscritti di tale letteratura.

B. Maire (*Les Medicinæ de Gargilius: un manuel pratique aux ambitions littéraires?*, pp. 153-164) presenta la figura del medico latino, Quinto Gargilio Marziale (sec. III), autore delle *Medicinæ*, una sorta di enciclopedia domestica. Gargilio intende realizzare un'autentica opera letteraria, destinata ad un pubblico più ampio dei soli specialisti, ma questo rimane un tentativo alquanto velleitario, a detta della Maire: la studiosa, infatti, evidenzia goffaggini stilistiche e fallimenti, che testimo-

niano le difficoltà di un'impresa complessa e ambiziosa.

La relazione di I. Mazzini (*Presenza e funzione della lingua e della letteratura poetiche profane in alcune opere mediche in versi del mondo antico*, pp. 173-185) ha per ambito primario il *Liber medicinalis* di Sereno Sammonico; tuttavia una rapida puntata interessa altri testi sia greci che latini: gli *Alexipharmaka* di Nicandro, l'anonimo *Carmen de viribus herbarum*, il *De medicamentis* di Marcello Empirico. Nel materiale letterario esaminato si registra la presenza di espressioni descrittive di processi, di parole, di *iuncturae* della tradizione poetica, di diminutivi espressivi, di metafore e metonimie, di attributi esornativi, di riprese topiche da poeti e prosatori, la cui lettura era oggetto di particolare attenzione nei programmi scolastici dell'epoca (Virgilio, Orazio, Lucrezio, Plinio il Vecchio). Alla veste poetica, poi, si deve la notevole fortuna di cui queste composizioni hanno goduto nell'antichità greco-latina e nei secoli successivi perché risultavano facili da memorizzare e gradevoli alla lettura.

Alquanto singolare rispetto alle altre relazioni appare l'intervento di J.-H. Michel (*Les sources du droit romain et la littérature technique en langue latine*, pp. 187-193) che si propone di dimostrare la notevole vi-

cinanza formale tra la letteratura giuridica dall'età repubblicana fino al Basso Impero e la letteratura tecnico-scientifica.

La comunicazione di Ph. Mudry (*L'ellébore ou la victoire de la littérature [Pline, Nat. 25, 47-61]*, pp. 195-201) mette in luce la commistione delle categorie di realtà, fantasia e sogno, di cui l'autore della *Naturalis historia* si serve per descrivere i *mirabilia* della *fabrica mundi*. Questa impostazione d'analisi risente della rivalutazione di Plinio, operata in anni recenti da diversi studiosi, in modo particolare da J. Pigeaud e G.B. Conte, che ha consentito il superamento della tradizionale linea interpretativa, la quale insisteva sulla mancanza di scientificità e la presenza di caratteristiche tali da indurre a parlare di compilazione acritica e priva di osservazioni personali, assenza di classificazione scientifica, credulità, errori grossolani. Lo studioso, analizzando i capitoli relativi all'elleboro, dimostra che esiste una stretta relazione tra la microstruttura del mondo e la composizione del testo che la riflette e descrive.

All'esame dei rapporti tra medicina e cosmesi nell'*Historia naturalis* di Plinio è dedicata la comunicazione di J. Vons, *Un vocabulaire médicalisé pour une Ars vivendi: dermatologie ou cosmetologie des femmes chez*

Pline l'Ancien (pp. 341-353).

C. Nativel, *Anatomie de l'œil, rhétorique de l'anatomie dans l'Histoire anatomica humani corporis d'André du Laurens (1593)*, (pp. 203-219), illustra bene come ancora in pieno Cinquecento un testo medico possa valere anche da testo letterario e dare vita a echi e riprese posteriori nella tradizione. Infatti, i capitoli dedicati all'occhio nella *Historia anatomica humani corporis* del chirurgo reale André du Laurens furono puntualmente ripresi in chiave moralisticheggiante dal gesuita Etienne Binet nel suo *Essay des merveilles de la nature et des plus nobles artifices* (1621).

F. Stok, *Retorica ed etimologia nei trattati di Celio Aureliano* (pp. 281-296), evidenzia attraverso un'ampia e puntuale esemplificazione documentaria come la retorica della *sapthéneia*, tipica della tradizione filosofica e scientifica ellenistica, determini la presenza pressoché costante dell'etimologia dei nomi delle malattie. La ricerca etimologica condotta da Celio sul lessico nosologico greco e, in modo particolare, su quello di Sorano, di cui per lungo tempo e a torto si è ritenuto il nostro autore solo un pedante traduttore, consente anche una migliore resa latina dei termini greci.

A.M. Urso (*Procedimenti di ri-*

scrittura nei Gynaecia di Mustione, pp. 297-315) propone all'attenzione degli studiosi il caso dei *Gynaecia* di Mustione, una versione latina abbreviata, risalente all'ambiente africano e databile intorno al VI sec., del *Peri gynaikeion pathôn* di Sorano. La traduzione latina rivela una forte attualizzazione e grande adattamento ai gusti e alla cultura dei nuovi lettori ed è, perciò, ben più di una semplice operazione di 'riscrittura', dal momento che raccoglie attorno al nucleo originario, abilmente rielaborato, elementi nuovi che risentono dell'influenza del mutato contesto geografico e socio-economico.

L'intervento di M.E. Vázquez Buján (*Avant les textes: nouvelles remarques sur le manuscrit Paris, BNF Latin 7027*, pp. 317-329) prende le mosse da osservazioni di carattere codicologico riguardanti l'ordine errato nel codice Paris. lat. 7027 di alcune parti del primo libro del *Regimen* e la terza sezione degli *Aphorismi* di Ippocrate; la circostanza viene imputata ad un accidente della tradizione, per cui ad uno stadio superiore dovrebbe essere esistito un antigrafo del nostro codice in cui si era già prodotto lo spostamento meccanico dei fogli, che poi ha originato il testo di due mss. gemelli: il nostro codice e il Paris. lat. 7021.

E. Wolff, *Médecine et médecins*

dans l'Historia Apollonii regis Tyri, (pp. 369-376), analizza l'atteggiamento verso la medicina in due novelle dell'*Historia Apollonii regis Tyri*, breve romanzo latino anonimo databile tra il V e il VI sec. Nella prima novella la medicina viene presentata sotto una luce negativa, poiché qui un medico non è in grado di diagnosticare la malattia d'amore di una ragazza; nella seconda, invece, il giudizio sulla medicina viene ribaltato: un medico salva dalla morte una giovane donna, dopo aver diagnosticato che si trattava di una morte apparente. In questa seconda novella l'influenza della spiritualità cristiana, che ha ormai permeato di sé buona parte anche del mondo pagano all'epoca di composizione del romanzo, è più evidente: basti solo fermarsi al binomio morte/risurrezione. Inoltre, questa seconda novella risulta più autonoma sul piano dell'elaborazione del racconto rispetto alla prima, che riprende da vicino modelli greci anteriori.

L'intervento conclusivo di J. Pigeaud (*Les textes médicaux comme littérature*, pp. 377-389) costituisce una riflessione finale sul tema del Colloquio ed un ulteriore invito ad una maggiore sensibilità verso gli aspetti formali della letteratura medica, superando l'inveterata e volgare abitudine a considerare buona lette-

ratura solo la poesia e la prosa d'arte, perché meglio curate nello stile e più legate ai moduli della tradizione; in effetti, a ben vedere, anche la letteratura medica ha una sua poetica: «*ce qui m'intéresse avant tout c'est le style du médecin, quand il coïncide avec une pensée nouvelle. Au fond la poétique de la médecine*» (p. 389). Questa tesi, che è poi l'acquisizione generale del suo intervento e dell'intero Colloquio, viene provata dal Pigeaud con validi argomenti circa la permanenza dello stile ippocratico e di motivi letterari derivati da scrittori antichi (ad es., a proposito del tema della peste, reminiscenze da Lucrezio, Virgilio, Tuciddide) in trattati medici risalenti all'età moderna, prodotti della civiltà letteraria del Rinascimento italiano e francese.

Gli interventi qui esaminati rispondono alla finalità specifica del Colloquio, che, come si è già detto in apertura, vuole conferire dignità ad un tipo di letteratura tradizionalmente considerata ai margini della cultura letteraria, e presentano risultati decisamente innovativi e propositivi; il volume si impone all'attenzione degli studiosi come tappa importante nella storia degli studi relativi alla cultura e alla letteratura medica antica e tardoantica.

Caterina Verbaro, *Il castello di carta. L'impotenza sperimentale della narrazione scapigliata*, Rende, Università della Calabria, Centro editoriale e librario, 2001, pagine 102.

Il punto centrale della discussione critica in questo *Castello di carta* di Caterina Verbaro riguarda l'opportunità o meno di considerare la Scapigliatura un'avanguardia. Questo quesito è strettamente connesso all'interrogazione intorno alla valenza sperimentale dei testi scapigliati. Le due questioni sono lucidamente indagate e risolte nel corso del libro, che a un forte impianto teorico unisce l'agilità e la scorrevolezza della prosa saggistica, sinuosamente tesa ad assecondare le pieghe del ragionamento.

Le prove alle quali la Scapigliatura deve sottoporsi per meritare la qualifica di 'avanguardia' sono enunciate in pochi tratti: «il significato di 'movimento' e di 'gruppo', l'individuazione di un carattere di 'militanza', la componente teorica, il valore storiografico di rottura e di anticipazione, la sperimentazione di nuove forme e linguaggi letterari» (p. 16). L'analisi riscatta l'appartenenza degli scrittori scapigliati ad un 'gruppo' dallo statuto di dato puramente esteriore: anzi la considerazione del

gruppo come alternativa e rifugio rispetto al resto del mondo diviene metafora ampia della struttura «chiusa» del testo scapigliato. Un punto di particolare interesse è costituito dal rapporto di questi scrittori con la teoria. Si dimostra infatti che, al di là di un'apparente indifferenza alle questioni teoriche, esse invece costituiscono in molti casi la sostanza stessa della narrazione. Inoltre il rifiuto a considerare «la creatività come un'arma» (p. 19) e la riluttanza ad esporre la narrazione al «ricatto della significanza teorica e ideologica» (p. 28) configurano un movimento di avanguardia atipico, dai tratti specifici.

Infine, la Scapigliatura deve rispondere ad un'interrogazione su altri due punti determinanti: «la realizzazione di una frattura innovativa rispetto alla letteratura corrente» e «il carattere sperimentale del testo» (p. 28). Anche per quanto riguarda la rottura con il passato, la Scapigliatura si rivela un'avanguardia *sui generis*: rinuncia a progettare un futuro grandioso e radioso e si accontenta di porsi «nella dolorosa frattura del

presente» (p. 29). Alla dimostrazione dell'elemento cruciale, cioè la valenza sperimentale dei testi scapigliati, in particolare di quelli narrativi, è dedicato un intero capitolo. Il modello di «antinarrazione» che gli Scapigliati prospettano non solo «scardina il tradizionale assetto compiuto e univoco della narrativa italiana ottocentesca» (p. 34), ma addirittura apre la strada alla letteratura del Novecento.

I tratti sperimentali del racconto scapigliato sono di seguito individuati nella tecnica del racconto del racconto, nell'assegnazione al lettore di un ruolo attivo, nel ricorso all'intertestualità, in particolare a generi come la lettera e il diario, nella continua «esperienza del limite» (p. 64) a cui il linguaggio viene sottoposto, rivelando così la propria insufficienza a dire la realtà, soprattutto quella interiore. L'apporto più significativo allo sperimentalismo è costituito proprio da quel senso di impossibilità della narrazione scapigliata a risolversi in un testo organico, a trasporre in un organismo letterario compiuto il materiale che la vita offre alla letteratura. È lo scacco dell'unità in

nome della frammentazione, della relatività, della provvisorietà, dell'inadeguatezza della parola letteraria.

Il libro riesce nell'intento che si prefigge al suo inizio, cioè quello di riscattare la Scapigliatura dal vago proposito di ribellione e di scontento verso un'epoca e i suoi modelli letterari per restituirle la fisionomia di un movimento di avanguardia ben definito, che consegna alla letteratura novecentesca una nozione e una pratica di sperimentalismo gravida di sviluppi futuri. Tra questi il modello di una narrazione (o meglio di una «antinarrazione») senza centro, decomposta e polverizzata in innumerevoli frammenti, all'interno della quale il narratore perde il ruolo del sicuro conoscitore dei fatti e del coordinatore degli eventi in una sintesi pacificante. Lo sperimentalismo scapigliato si rivela, in ultima analisi, 'impotente'. Ma è proprio questa impotenza il segno più vistoso della sua incisività e della sua capacità di interpretazione e di traduzione letteraria del disagio di un'epoca.

Vincenzina Levato

Prosper Mérimée, *La Venere d'Ille*, Racconto interpretato da Stefano Lazzarin, Lecce, Piero Manni, 1999, pagine 140; Matilde Serao, *La virtù di Checchina*, Racconto interpretato da Marina Polacco, Lecce, Piero Manni, 2000, pagine 124.

La collana intitolata *La cifra nel tappeto*, diretta da Remo Ceserani per le edizioni Piero Manni, presenta racconti italiani e stranieri inediti o poco noti, accompagnati da intelligenti letture interpretative. Al racconto viene accostato un saggio critico, corredato da percorsi didattici funzionali all'approfondimento dell'analisi.

Il racconto scelto per il primo volume è *La Venere d'Ille* (1837) di Prosper Mérimée. L'interprete è Stefano Lazzarin. La trama è sobria e affascinante: un archeologo parigino giunge per lavoro nella cittadina di Ille, dove viene a sapere che il signor Peyehorade, suo ospite e collega, ha riportato alla luce una statua antica, una Venere bella e inquietante. *La Venere d'Ille* (1837) è certamente uno dei migliori prodotti narrativi dello scrittore francese Prosper Mérimée. La struttura fantastica del breve racconto costituisce la maggiore attrattiva agli occhi del lettore moderno. Stefano Lazzarin, attento studioso del fantastico, propone una nuova traduzione, analizza le princi-

pali componenti della novella e fa ruotare l'interpretazione, come egli stesso dichiara, attorno allo «statuto monumentale del personaggio». L'interprete indaga le radici antropologiche del tema della statua vivente, dalla cultura e letteratura ellenistica, passando per i celebri miti di Pigmalione e Medusa, fino ai racconti novecenteschi di Savinio e di Lisi. *La Venere d'Ille* rievoca una tradizione millenaria e stratificata che disegna la rete intertestuale entro la quale il racconto di Mérimée acquista la sua piena e complessa significazione. Il critico ricostruisce le origini culturali del fantastico ottocentesco insistendo in particolare sul linguaggio (allusioni, citazioni, metafore, proliferazione dei sensi). Il «processo di letteralizzazione delle valenze metaforiche del linguaggio» risulta il principio organizzativo che governa numerosi aspetti della novella. Il linguaggio, insomma, assume un valore metaforico e il soprannaturale, per dir così, si realizza: «*La Venere d'Ille* è un *come se* che si letteralizza, una

statua tanto espressiva da sembrare animata (metafora), che si anima per davvero (lettera)». Il racconto diventa così uno degli esempi più riusciti dell'irriducibile ambiguità tra razionalità e irrazionalità fantastica, di fronte alla quale il lettore rimane interdetto.

Al saggio critico, Lazzarin accompagna alcuni percorsi didattici ricchi di buoni spunti per la riflessione. Il curatore invita innanzitutto ad indagare la coerenza compositiva della novella analizzando alcuni «dettagli significativi»: la simbologia dei colori all'interno del racconto, il repertorio dei materiali folclorici, le problematiche filologico-erudite, le «storie di statue» nella letteratura europea.

Il secondo volume della collana presenta *La virtù di Checchina* di Matilde Serao, interpretato da Marina Polacco. Il libro esibisce la stessa struttura del precedente, raggiungendo risultati forse meno ambiziosi, ferma restando la sua indubbia utilità didattica. *La virtù di Checchina* è una lunga narrazione con un'unica vera protagonista. L'intero racconto è focalizzato su Checchina, cosicché gli altri personaggi, il marito Toto, l'amica Isolina, la serva Susanna, l'amante Ugo, emergono allo sguardo esclusivamente attraverso i pensieri della protagonista. Uscita alla fine dell'Ottocento, la novella non fu

accolta con entusiasmo dalla critica. Oggi è al centro di un processo di rivalutazione, fino ad essere considerata talvolta un piccolo capolavoro. Marina Polacco sottolinea come l'attuale rivalutazione sia legata alla definizione della novella come *exemplum* dell'estetica naturalista, per cui Checchina, invece che tradizionale eroina, vittima di una passione amorosa degenerata, viene descritta come un personaggio senza spessore, senza qualità, progenitrice di tanti inetti novecenteschi. Per la matrice, la novella è costruita su una serie di opposizioni binarie. Da una parte la quotidianità, la rozzezza, la negazione dell'amore, dall'altra l'esaltazione dell'amore, il romanzesco, la bellezza, la sciatteria, l'eleganza, la fantasia. Viene sottolineata l'appartenenza della novella al filone delle storie di adulterio tipiche della letteratura di fine Ottocento. L'archetipo di tale modello narrativo è *Madame Bovary* di Flaubert (1857), a cui Matilde Serao si rifà esplicitamente, rielaborandone i motivi originari. Attraverso il confronto dei due testi narrativi, la curatrice individua somiglianze e differenze tra temi e caratteri.

Accanto alla tematica amorosa, che viene svuotata di senso e denunciata nella sua falsità, persistendo solo il suo retorico formulario, il vero motivo del racconto è quello

economico, che si snoda intorno al binomio avere o non avere. Il carattere anti-romanzesco, i particolari minuti e irrilevanti, le sensazioni fisiche, l'inconsistenza dell'intreccio, la demistificazione del tema romantico dell'amore, la tecnica narrativa farebbero della novella di Matilde Serao, secondo l'interpretazione di Marina Polacco, un testo integralmente naturalista. Rimane irrisolta la questione circa la consapevolezza o meno dell'adesione ai dettami di tale poetica. In realtà, come la curatrice sottolinea, la novella viene pubblicata in un momento di grande successo della poetica verista. Ciò farebbe pensare a un'adesione consapevole.

Anche questo secondo volume è completato da percorsi didattici efficaci e puntuali. Il primo, *Adulteri e letteratura*, è basato sull'analisi dei

rimandi intertestuali rispetto a testi come il romanzo flaubertiano, *Il marito di Elena* di Giovanni Verga e *Un'avventura parigina* di Guy de Maupassant. Il secondo percorso, *L'orologio e la nuova scansione del tempo*, presenta una riflessione sul tempo come coefficiente della mentalità moderna.

Ci preme sottolineare che l'obiettivo di questa apprezzabile iniziativa editoriale è quello di coinvolgere e guidare nella lettura un pubblico largo e vasto, senza mai rinunciare alla qualità e seguendo le tracce enigmatiche di una sempre nuova «cifra nel tappeto», titolo di cui significativamente essa si fregia mutandolo dal celebre racconto di Henry James.

Italia Frangella

Angelo Pupino, *Pirandello maschere e fantasmi*, Roma, Salerno editrice, 2000, pagine 186.

Lo studio di Angelo Pupino costituisce l'esempio forse più recente di una duratura attualità dell'autore siciliano e delle tematiche da lui proposte. Qui Pirandello viene analizzato dalla prospettiva dei personaggi che animano i suoi testi, teatrali e narrativi. Come egli affermava per

bocca di uno dei *Sei Personaggi in cerca d'autore*, «...si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua, farfalla... o donna. E [...] si nasce anche personaggi!». Ed è appunto il tema del personaggio in quanto creatura autonoma, che rappresenta il nucleo centrale del saggio

di Pupino, il quale di detto tema fornisce una visione caleidoscopica, 'ag-gredendolo', per così dire, da punti di vista senz'altro originali ed inediti.

Il libro è suddiviso in nove capitoli, che 'tradiscono' nei contenuti una profonda continuità ed interscambiabilità. Il primo, intitolato *Una nozione secolare*, entra subito nel vivo della tematica trattata. La attendibilità e veridicità della concezione pirandelliana, secondo cui i personaggi intesi come creazioni artistiche vivono di vita propria dal momento stesso in cui scaturiscono dalla fantasia del loro autore, viene corroborata qui da numerosi riferimenti all'opera di autori del tardo Ottocento, quali Capuana e Zola. Proprio di quest'ultimo viene riportata una citazione a mio avviso assai significativa: Zola sottolinea la necessità di mettere il personaggio in primo piano, e di far sì che il lettore desuma dal suo essere tutto il resto: «Il lettore [...] deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, *l'uomo* secondo me, qual è, dov'è, come pensa, come sente» (p. 14). La creatura artistica come autonoma, dunque, come viva di una vita propria. Ma si tratta di una vita che è pur sempre frutto della fantasia dell'arte, che la vita la dà e nel contempo la nega, in un certo senso. Se, dunque, di nozione fantastica si tratta, di-

venta semplice pensare all'ombra, al fantasma, come ad un imprescindibile *alter ego* del personaggio, conferma e nel contempo negazione della sua esistenza. Questo dilemma, questo contrasto insanabile eppure ripetutamente presentato occupa una consistente parte del saggio di Pupino, il quale lungi dal trattarlo da un punto di vista puramente teorico, lo estrapola concretamente dai testi pirandelliani, anche se dalle teorie non può prescindere del tutto. Tra queste, la più accreditata è quella che fa diretto riferimento all'indubbio interesse di Pirandello per gli studi teosofici e spiritici, e che spiegherebbe questo continuo ricorso al 'doppio', rappresentato dall'ombra, a conferma della esistenza dei personaggi. Ma, come Pupino sottolinea, addebitare questa concezione unicamente al personale interesse di Pirandello significherebbe negare il valore allegorico attribuito alle sue creature, almeno a quelle precedenti i *Sei Personaggi*, che Pupino definisce «liberati dal velo dell'allegoria» (p. 24), dal «chi rappresenta chi»: personaggi confessi, dal significato univoco, quantunque senza autore. Non a caso, *Sei personaggi in cerca d'autore* è il testo pirandelliano cui Pupino fa maggiore riferimento per illustrare la genesi e il significato del personaggio propriamente detto, sebbene egli

non tralasci affatto di considerare, prima e dopo, numerosi altri testi significativi da questo punto di vista. Quali siano questi testi viene esplicitato nel secondo capitolo del lavoro, *Genesi del Personaggio*, da considerarsi ancora di carattere introduttivo, e direttamente collegato alle osservazioni sulle culture teosofica e spiritica reperite nel primo. Il riferimento qui è a taluni personaggi presenti nelle *Novelle per un anno* e ad alcuni scritti epistolari, che rivelano come il problema dell'ombra, del fantasma, nasca *in primis* nella mente dell'autore. Significativo è a questo proposito un frammento tratto dal carteggio di Pirandello con i suoi familiari, in cui, parlando delle sue serate a teatro, egli confida: «non vi entro mai solo, ma sempre accompagnato dai fantasmi della mia mente, persone che si agitano in un centro d'azione, non ancora fermato, uomini e donne da drama o da commedia, viventi nel mio cervello, e che vorrebbero d'un subito saltare sul palcoscenico» (p. 19).

I personaggi, dunque, sono fantasmi in partenza, catapultati sulla scena della vita reale dal processo creativo. Di tal sorta, fa notare Pupino, sono le creature che animano, ad esempio, la novella *Quand'ero matto*, a cominciare dal narratore, il quale, narrando, fornisce elementi che

confermano il suo carattere allucinatorio: «Quand'ero matto non mi sentivo in me stesso; che è come dire: non stavo in casa in me. Ero infatti divenuto un albergo aperto a tutti. E se mi picchiavo un po' sulla fronte, sentivo che vi stava sempre gente alloggiata: [...] tanti, tanti altri inquilini avevo parimenti nel cuore» (p. 21).

Lo studioso sottolinea come questi inquilini possano sia riferirsi direttamente ai personaggi, sia rappresentare i frammenti della disgregazione dello spirito dello scrittore, riportando dunque il tutto ad una dimensione principalmente soggettiva. Egli non esclude che le due dimensioni possano coesistere, e che i personaggi-ombre siano, come accennato sopra, una proiezione delle immagini mentali con carattere allucinatorio del loro autore.

Con il capitolo successivo, intitolato «Ombre nell'ombra», Pupino dà inizio a quella ampia trattazione del tema delle ombre imperniata sui *Sei personaggi in cerca d'autore*. Qui, il critico riesce mirabilmente, a mio avviso, ad illustrare la complessa genesi della *pièce* senza esulare dall'oggetto principale dell'intero saggio, e anzi a sottolineare come non sia necessario attendere l'opera di teatro per individuare la particolarità dei personaggi che la animano. Essa vede la luce nel 1925, ed è la con-

clusione di una trilogia in prosa in cui le principali caratteristiche del testo finale appaiono già definite. Non a caso Pupino intitola i tre paragrafi di questo capitolo *primo tempo*, *secondo tempo* e *terzo tempo*, a sottolineare come i tre scritti possano essere considerati tre fasi creative di un unico lavoro.

Tralasciando per un momento i numerosi riferimenti alle culture teosofica e spiritica presenti un po' ovunque nel saggio, parrebbe opportuno soffermare l'attenzione su un'interessante osservazione di Pupino a proposito della nomenclatura dei personaggi pirandelliani in generale, e dei 'Sei' in particolare. Una delle caratteristiche che si ritrova in molta parte della produzione di Pirandello è il fatto che egli attribuisca sempre (o quasi) un nome ai suoi personaggi; e che altrettanto spesso esso sia di per sé indizio della genesi degli stessi (*nomen omen*): si pensi a Mattia Pascal, Serafino Gubbio, o Vitangelo Moscarda, dei veri e propri *sprechende Namen*. Se però ci si rivolge ad un'altra parte della sua produzione altrettanto significativa, si nota la pressoché totale mancanza di nomenclatura: senza nome è il narratore dei *Personaggi*; senza nome (eccezion fatta per la madre, Amalia, e la bambina, Rosetta) sono i Personaggi stessi; e facendo un

volò pindarico alla produzione precedente, senza nome sono anche i protagonisti delle novelle *Di sera*, *un geranio*, *Un'idea*, *La casa dell'agonia*. La riflessione di Pupino in proposito non è affatto casuale: il nome è la proclamazione dell'esistenza, la prova prima dell'essere realmente al mondo. Privando questi personaggi di un nome, di una identità ufficialmente riconosciuta, Pirandello volutamente fa di loro delle creature a metà, delle ombre: dei *fantasmi*, proiezioni di quei misteriosi inquilini che affollano la sua mente di autore. A consolazione della loro semi-identità, i personaggi pirandelliani hanno il fatto di non essere gli unici costituenti di questo filone. Nel capitolo significativamente intitolato *Ironie*, l'autore evidenzia come questo pirandelliano destino di vita-non vita, di esistenza ironica in quanto data e contemporaneamente negata dall'autore ai personaggi, si ponga a prolungamento di una linea segnata da esempi illustri: si pensi al *Don Quijote* di Cervantes, o al *Tristram Shandy* di Sterne: privi di una reale identità, la loro presenza sembra essere volta a veicolare al lettore l'idea che di se stessi viene data nei romanzi. Ed è esattamente a questo destino, sembra sottolineare Pupino, che i sei Personaggi in particolare paiono ribellarsi,

prima spingendo insistentemente per venir fuori dallo scrittoio, poi, come si addice a dei soggetti di teatro, bussando con sollecitudine alla porta dell'autore, supplicandolo quasi di riconoscere loro, tramite la rappresentazione, una identità propriamente detta. E a questa ribellione Pupino non può non associare quella analoga di un altro grande personaggio pirandelliano, Vitangelo Moscarda, il quale, dopo che la sua condizione di 'uno e nessuno', successiva a quella di 'uno e centomila' cui la sua curiosa scoperta l'aveva condannato, viene istituzionalizzata con la reclusione nell'ospizio di mendicizia, rifiuta non solo il suo nome passato, ma ogni nome che possa venire in futuro: egli si rifiuta in questo modo di essere catalogato, etichettato, e di dover portare avanti la farsa di una identità attribuitagli dall'esterno, in cui non si riconosce (cfr. *Uno, nessuno e centomila*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1994, Libro VIII, cap. IV: «Non conclude»).

Nel settimo capitolo, *Finzioni*, la trattazione della genesi di *Sei Personaggi* si fa pressoché esclusiva, e diventa onnipresente la consapevolezza di trovarsi di fronte a realtà, sì, ma realtà *create*. Significativa del contenuto è un'espressione dello stesso Pupino: «Fin da quando, entrando in sala, i Sei dicono nell'incredulità

generale di essere Personaggi in cerca d'autore, il mondo possibile è invalidato». L'autore chiama a testimonianza ultima di questa invalidazione l'ultimissima scena della *pièce*, quella in cui, dopo che il delitto si è compiuto, vengono proiettate su di una tela le ombre dei Personaggi, in un'atmosfera di inquietante chiaroscuro. In realtà, sottolinea Pupino, detta invalidazione avviene fin dal principio: i Personaggi, entrando nel teatro e chiedendo di essere rappresentati, dichiarano già la loro condizione di ombre, e la loro intenzione di impossessarsi di una realtà che a loro non appartiene, essendo la propria, appunto, invalidata a priori. Verrebbe qui da chiedersi se si sia di fronte ad una finzione nella realtà (i Sei Personaggi 'finti', creature di fantasia, arrivati a sconvolgere ciò che esiste davvero) o se, viceversa, nella finzione delle prove teatrali che il Capocomico ed i suoi attori stanno effettuando, i Personaggi, con il loro dramma che non riesce a compiersi, non rappresentino uno squarcio di realtà, giunto a turbare la serenità della finzione.

Spaziando all'interno della produzione pirandelliana, infine, nel nono capitolo Pupino 'dirotta' la sua attenzione su un altro testo ugualmente problematico, *I Giganti Della Montagna*. Protagonisti sono gli 'Sca-

lognati', una comunità iniziatica di misteriosi marginali, che per mettere in fuga visitatori indesiderati, mette in scena apparizioni spettrali (nelle parole di uno dei personaggi, «...noi facciamo i fantasmi [...] le apparizioni, per spaventare la gente e tenerla lontana»). I fantasmi entrano qui in scena già in quanto finzione, ma in questo capitolo l'attenzione pare focalizzata su due ulteriori aspetti, che si ricollegano alla tematica delle ombre. Il primo si rifà a degli indizi, che sarebbero stati colti nella *pièce*, riguardo al progressivo avvento del cinema, rappresentato dal personaggio del Mago, protagonista principale, e alla difesa della fisicità del teatro (rappresentata dal personaggio della Contessa) *versus* la inconsistenza delle immagini filmiche, 'mute e parlanti'. Pupino propone qui la concezione pirandelliana di cinema inteso come creatore di 'ombre', questa volta però nel senso di creature private della loro concreta essenza, e pertanto ridotte a fantasmi, e ricollega questa concezione direttamente ad un altro grande testo pirandelliano, precursore delle *pièces* teatrali, i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Qui, l'uomo divenuto macchinetta, e poi ridivenuto uomo nella narrazione postuma delle vicende, mette il lettore al corrente del processo di annullamento attuato dal-

la cinepresa: nelle sue parole, gli attori «[...] avvertono confusamente, con un senso indefinibile di vuoto, anzi di votamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore che esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che tremola per un momento sullo schermo e poi scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco di illusione su uno squallido pezzo di tela» (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di N. Borsellino, Milano, Garzanti, 1999, p. 72).

È un discorso intriso di un'amara consapevolezza che non sembrava esserci per le 'ombre' scaturite dalla fantasia teatrale, probabilmente perché queste ultime non esprimevano mai un grado tale di spersonalizzazione qual è quello denunciato da Serafino, direttamente, e dai personaggi dei *Giganti* indirettamente. E, quello che forse è l'elemento più forte, assente ne *I Giganti* e nella produzione teatrale in generale, nei *Quaderni* si assiste alla trasfigurazione dell'uomo che diventa, quasi, macchinetta, creatore ed artefice, dunque, del doppio, dell'ombra. Ecco le parole di Serafino: «Pensa la macchinetta alla rappresentazione davanti al pubblico, con le loro [degli attori] ombre; ed essi debbono accontentar-

si di rappresentare solo davanti a lei» (Quaderni di Serafino Gubbio operatore cit., p. 73, corsivo nostro).

Il motivo della mano divenuta tutt'uno con la manovella che gira e riduce impietosamente uomini e donne allo stato di ombre si ricollega al tema del doppio teatrale, con l'aggravante, forse, di presentare lo sdoppiamento dal sé in modo più radicale, poiché esso produce, e quindi propone le sole immagini filmate, e nessun elemento riferito concretamente, 'fisicamente', alla realtà.

Un ultimo interessante riferimento viene fatto da Pupino a proposito del destino della fantasia creativa di fronte a detto processo di spersonalizzazione: essa sembra divenire puro 'mito', che solo nell'atmosfera

fiabesca della Scalogna, residenza dei protagonisti de *I giganti*, può trovare realizzazione. Questa rappresenterebbe una soluzione all'ambiguità perpetua e profonda cui non solo i personaggi, ma anche i lettori di Pirandello sono costantemente sottoposti, quando non condannati. Ma l'attualità, 'il bello', si potrebbe dire, di un autore su cui ancora molto si scrive, e si dice, è proprio la delega che egli imperitabilmente lascia al suo pubblico. Quella, sembra concludere Pupino, di sciogliere gli enigmi lasciati irrisolti dal suo lavoro: il rapporto tra identità e verità, tra essere e divenire, tra persona e personaggio.

Rossella Abbaticchio

Maria Sabrina Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Presentazione di G. Luti, Introduzione di M. Marchi, Firenze, Olschki, 2001, pagine XXXI + 226.

Publicata dalla Fondazione Carlo Marchi, *Cantiche del Novecento*, opera prima di Maria Sabrina Titone, rivisita la complessa produzione artistica di due grandi del '900, Luzi e Pasolini, in chiave dantesca.

Sullo sfondo un Novecento lirico petrarchesco che riscopre Dante come suo archetipo fondante. Signifi-

cativamente, nell'intervista posta in appendice al saggio, Luzi afferma: «Dante è servito a questo: da un'idea di purismo tradizionale, petrarchesco, elegiaco, che demanda tutto al passato, a una condizione perduta, a un rimpianto, siamo passati a un'altra stagione della mente, dello spirito. Siamo passati a non parlare da

fuori del mondo ma da dentro il mondo, compiendo una discesa nel magma» (p. 198). E l'idea centrale di *Cantiche del Novecento* è che Luzi e Pasolini riscoprono Dante soprattutto perché avvertono la necessità che la poesia partecipi alla storia.

Certo, accostare due poeti come Luzi e Pasolini, tra i quali profonda è la distanza, è un'operazione che, potendo suscitare perplessità, la Titone giustifica immediatamente: «L'accostamento, insolito ed enarmonico, di Luzi e Pasolini, in un sondaggio su una loro comune fonte d'ispirazione, giustifica ed autorizza l'assunto di partenza: l'opera poematica dell'Alighieri può essere chiave di lettura di un'intera generazione di poeti e scrittori ma, in ciascun artista, la semenza dantesca germina con esiti molteplici e imprevedibili» (p. 4). E la Titone scadaglia in ciascuno di essi l'incidenza della componente dantesca con risultati innovativi e originali.

Se all'inizio del suo tirocinio formativo Pasolini rifiuta la docenza dell'Alighieri, è il progressivo interesse per la lingua a sancirne l'incontro. Ne *Il reame*, posto in limine a *Passione e ideologia*, «Pasolini rivela, alludendo per la prima volta chiaramente alla modernità del *sermo* dantesco e parafrasando Contini, l'assopimento del canone monolingui-

stico, egemone nella tradizione letteraria italiana, dinanzi alle seduzioni del bilinguismo, forma stilistica anti-accademica che "compone quella costante minore, ma quanto più felice forse, che si origina dalla più realistica delle opere poetiche italiane, la *Divina Commedia*"» (p. 31). E ne *La volontà di Dante a essere poeta*, pubblicato su «Paragone» nel '63, indica Dante come pioniere del discorso indiretto libero. «L'*exemplum* di Dante sembrava autorizzare i sentieri anomali e 'contaminati' che Pasolini percorreva in quegli anni: l'Alighieri [...] è l'esempio vivo di "un'incontenibile sperimentaltà, d'una totale spregiudicatezza verso il reale" per usare le parole di Gianfranco Contini» (p. 38). Pasolini, ormai discepolo di Dante, sosteneva nel '66, ne *La Mala Mimesis*, «la precocità e la costanza dell'inaudito impegno mimetico di Dante» (p. 39).

La *Dannata, dolente catabasi: l'Inferno di Pier Paolo Pasolini* (questo il titolo del secondo capitolo su Pasolini) comincia a Roma, dopo che il poeta è fuggito dal «paese di temporali e primule», fra il '49 e il '50, quando, come ha scritto W. Siti (che la Titone richiama), «il proustimmo scompare dalla prosa pasoliniana sostituito nel compito di 'spina dorsale autobiografica' da Dante» (p. 70). Roma diventa così «crono-

topo infero e paradisiaco al contempo, luogo di assoluta espressività nonché di totale licenza linguistica per la "meglio gioventù" locale. A Roma Pasolini poteva fissare *in corpore vili* un progetto ancora in evoluzione ma già anticipato nella Prefazione del 1947 ad *Atti impuri*: "lasciare inferno l'inferno"» (p. 70). Infatti in *Ragazzi di vita*, che costituisce l'esordio narrativo romano di Pasolini, a dominare è «la galleria di esistenze dannate, il repertorio di 'segnati' che interpretano "una commedia umana di proporzioni inaspettate", in un ambiente malsano, infero, immobile, che vive in un'eternità senza qualifiche. I luoghi romani di Pasolini emergono dalle pagine del romanzo con la violenza di un cromatismo estremo, acri di soffocanti miasmi, come se appartenessero a un mondo 'altro', a una dimensione senza tempo né progresso. [...] Cose e persone, pur essendo concretissima, fenomenica realtà, sembrano alludere ad altro, costituire figure di un significato non semplicemente letterale, celando in filigrana un modello che lo stesso Pasolini, per precisi indici, autorizza a definire dantesco, dell'Alighieri infero» (pp. 71-72). Il Tommaso di *Una vita violenta*, «continua a vivere nel medesimo universo di baracche fra 'fangose genti', in un mondo, iracondo o ac-

cidioso, di malta e belletta, dove anche la luce sembra spettare esclusivamente al fango» (p. 79).

La Titone si sofferma ad analizzare, con lucida e penetrante riflessione, come si ispirino alla complessa struttura della *Commedia* e trabocchino di «favelle dell'Alighieri» (p. 98) i frammenti de *La Mortaccia*, *Accattone*, *Mamma Roma*, *Poesia in forma di rosa* e *Trasumanar e organizzar*. La *Divina Commedia* è, per Pasolini, «fondamentale modello di scrittura, polisemico, allegorico e figurale» (p. 93), soprattutto nella sua ultima discesa all'Inferno: *Petrolio*. Il percorso di Pasolini si conclude, dunque, non con un libro, ma con una *summa*: «Pasolini prende a prestito dal Dante della *Commedia*, letto e amato nelle sottili interpretazioni di Auerbach, il magico congegno dell'allegoria, forma prediletta dell'Alighieri e, più in generale, strumento di espressione del profeta. [...] Tutto *Petrolio* è il testamento di uno spirito corsaro e preveggen- te, di un profeta che parla per allegorie, che preannuncia sventure come Dante aveva delegato all'oltretomba l'annuncio del suo straziante esilio [...]. Conferendo alla sua *summa* una natura allegorica, Pasolini le consente di animarsi in vite parallele, tutte autorizzate in quanto tutte possibili interpretazioni di frammenti compo-

siti, reali o inverosimili come in tutte le profezie» (pp. 122-123).

Mario Luzi, invece, ha cominciato a 'fare i conti' con Dante nel saggio *L'Inferno e il limbo*, pubblicato su «Società» nel '46, dove ha attuato «una sorta di riconciliazione con un'eredità, quella di Dante, appresa negli anni della formazione giovanile, [...] ma lungamente obliata nelle stagioni del ripiegamento intimistico, petrarchesco e limbale, precedenti l'infernale evento bellico degli anni Quaranta» (p. 195). Da allora il poeta ha continuato a rivolgere la sua attenzione alla poesia e al messaggio di Dante Alighieri, affidando le sue riflessioni a saggi come *Dante, scienza e innocenza* (pubblicato nel volume *Vicissitudine e forma* nel '74), *L'esilio, Dante e la poesia* (pubblicato insieme ad altri interventi nella raccolta *Dante e Leopardi o della modernità* nel '92), *La luce (dal Paradiso di Dante)* del '94, alle pagine introduttive (*Profezia, L'esilio, La luce*) del recente volume del Poligrafico dello Stato, *Dante Alighieri*.

L'opera di Luzi è stata in qualche modo letta come un itinerario verso la luce, «un'evoluzione che ricorda e segue i passi della *Commedia*» (p. 200), ed è questa lettura che la Titone porta avanti, intitolando un capitolo *Sublime, solenne anabasi: il Pur-*

gatorio e il Paradiso di Mario Luzi.

L'incontro di Luzi con Dante avviene in concomitanza con le sue scelte religiose; il poeta infatti afferma: «Ho contrapposto – e forse è un'arbitraria necessità della mia evoluzione interna – a un cristianesimo pascaliano uno più apostolico e profetico. Ho anche contrapposto in seno alla tradizione poetica italiana (che comunque mi ha sostenuto) a una mente petrarchesca, solitaria, univoca e speculare, la quale ha predominato nei secoli, una più multiforme e magmatica invenzione di tipo dantesco che fa nascere dall'interno delle circostanze e del loro contrasto e mutamento la possibilità della contemplazione» (p. 43). Ed è *Nel magma* che si inaugura il nuovo corso della poesia luziana. È il momento, già annunciato dalla crisi di *Un brindisi*, dell'incontro con la storia, che Luzi sintetizza con queste parole nel saggio *Dante, scienza e innocenza*: «Ciò che conquista nel magico congegno della *Commedia* è la capacità di un confronto costante con l'attualità, con l'*hic et nunc*» (p. 58).

La Titone sottolinea come «Luzi ha trovato in Dante un etico richiamo alla presenza attiva nel mondo, e, nella *Divina Commedia*, una fonte inesauribile di suggestioni umane e artistiche, una possibilità continua di verifica del suo cammino. Quello di

Luzi è un dantismo ideologico prima ancora che lessicale o sintattico: le riprese di lemmi, situazioni, termini e costrutti sono indice inequivocabile di una sentita contiguità e di una progressiva aderenza al modello dantesco. Per Luzi la *Commedia* non costituisce dunque, come per altri, un serbatoio da cui spigolare immagini, simboli, clausole per infoltire il tessuto linguistico delle sue pagine: è, in trasparenza, la mappa di un *iter animae*. Dante insegna a Mario Luzi

la via della speranza che attraversa cammini di dolore ma che punta in alto, alla salvezza» (p. 139).

Riflessioni preziose, importanti, nuove quelle di Maria Sabina Titone, che, evitando inutili ripetizioni, non richiama quanto del dantismo di Luzi e Pasolini è stato già altrove ampiamente studiato e documentato, ma aggiunge tasselli inediti all'esegesi dei due poeti.

Monica Lanzillotta

Marco Caporali, *Il silenzio venatorio*, Roma, Empiria, 2001, pagine 105.

Un Marco Caporali sempre scontroso e sgraziato, o con la grazia scontrosa di un'adolescenza ostinata, alle prese con un problema anziché benedetto da un dono, o forse benedetto da una intelligenza problematica più intollerante di qualsiasi dono, come lo abbiamo conosciuto in *Il mondo all'aperto*, del 1991, si affaccia anche dal suo secondo libro, *Il silenzio venatorio*, che riesce tuttavia a coglierci di sorpresa. Torniamo a incontrarlo mentre si cimenta con un sottogenere poetico di grande attualità, quello ludico e per definizione intellettualistico del rifacimento, tra sceneggiatura di un soggetto preesistente, esercizio alla maniera di e va-

riazione in margine a, sottraendolo bravamente all'inerzia e alla furbizia postmodernista, che del resto nessuno gli avrebbe accreditato. La collana in cui pubblica *Il silenzio venatorio* si chiama appunto 'Sassifraga. Poesia & variazioni'. E il libro comprende due variazioni propriamente dette, *Casuali devozioni* e *Cose future*, a partire rispettivamente da Kierkegaard e dai Vangeli (con inserti dai Salmi e da Lutero), e una traduzione, da Bowering, *l'Ottava elegia di Kerrisdale*, introdotte da un poemetto non proprio innocente rispetto a questa ispirazione e a sua volta d'argomento *lato sensu* sacro, *La gara dei presepi*, all'altro estremo ri-

spetto alla *via crucis* di *Cose future*.

È attraverso di esso, uno dei risultati più alti della poesia recente e il pezzo migliore del libro, limpido come un apologo e duro e concentrato come una profezia, che si delinea l'ipotesi di una ulteriore coerenza, eccessiva e liberatoria quanto un'agnizione rispetto al rischio di una maniera. La concertazione del tema francescano – il *povero*, l'*eremo*, la *clausura*; i *presepi* e la loro invenzione, «Francesco in fede edificò Betlem»; la mortificazione delle prerogative umane, «Tra il piede e la vetta scompare la gerarchia animale»; la fede creaturale che distribuisce vita e luce insieme innanzitutto all'opera d'arte, «I colori si conformano alle crepe» – trascende i limiti del poemetto e nel poemetto esalta la semplificazione della poesia (la sprezzatura delle ripetizioni ravvicinate e i versi di un periodo) e del sacro (la sua sostituzione con il rito) secondo un archetipo umbro, Jacopone più che Francesco, che forse sarebbe comunque impossibile non definire di fantasia. Di qui, la flagranza esistenziale evocata nella sua nuova dimensione da una geniale equiparazione («in mezzo agli animali o nel mezzo degli anni») rimbalza nella traduzione finale, dove peraltro i cani e gli uccelli potrebbero essere anche quelli della protasi dell'*Iliade*, e giustifi-

ca la scelta dell'epigrafe, tratta da quella stessa *Ottava elegia duinese* di Rilke di cui l'*Ottava elegia di Kerrisdale* tradotta da Caporali costituisce già una variazione. Per giunta l'epigrafe, che a questo punto converrà citare, viene stranamente (e però la stessa distinzione tocca a tutte le altre, tranne che a una) segnalata dall'indice come un autonomo componimento: «La bestia vede con l'intero occhio/ l'aperto. I nostri occhi soltanto/ le si stringono attorno/ a circondare la sua libera uscita...». Ce n'è quanto basta, per escludere definitivamente l'avvento di una improbabile indulgenza snobistica. Caporali obbedisce alle regole della collana in cui compare il suo libro mentre continua a cercare quelle della sua poesia.

Vale piuttosto la pena di sbilanciarci fin d'ora con la proposta di un movente che dia conto della crucialità dell'esperienza appena testimoniata. Caporali si volge volentieri alle variazioni e ne corre il rischio, perché è un poeta non figurativo – la sua pittura sarebbe materica –, l'ideale astrattista per il quale hanno lavorato, come per il re di Prussia, i «madonnari» d'ogni rango, o la «mistica inclinazione teatrale» che «rivela» il suo fare poesia al modo stesso, ironico, preterintenzionale e oggettivo, in cui la rivelano «Mura e

pareti rocciose di analogia impervia pendenza». Che il segreto sia tutto in questo scambio di iniziale, tra pendenza e tendenza? O, per adoperare una metafora diversa, nell'inseguimento, cioè nell'attesa, della necessità, del caso e del dato e della loro irridente chiusura in se stessi? O infine nella linea di fuga di una prospettiva teatrale di per sé coincidente con la variazione e capace di attribuirne la fatalità alla insorgenza del popolare, di quanto di irriducibilmente popolare recano in sé il teatro e la sua figuratività parziale e posticcia?

È stupefacente il numero dei poeti non secondari dei quali si può dire che avrebbero tratto un grande beneficio dall'aver accanto un librettista all'altezza della situazione (meglio se si tratta del sublime librettista). Sono altre le ragioni per cui Caporali non è un poeta secondario, ma certo l'attrazione che su di lui esercitano, neanche i soggetti sacri, ma sfondi, aure, suggestioni che ne costituiscono i corrispettivi, non ha aspettato il battesimo di nessuno, per chiarirsi in questi termini. Il soggetto sacro sta all'incrocio dove lo «Stupido fato» di Bowering fa da mezzano tra le idiosincrasie quasi afasiche dell'Io lirico e le figure meno rilevate e più indipendenti dal capriccio individuale, quelle che fioriscono intorno a un oggetto di culto

e ne producono le più ovvie variazioni. Ogni rifacimento ha a che fare con il sacro.

Caporali pende, aspetta la conferma di una pendenza che non possa trasformarsi tra le mani nella gratuità e futilità di una tendenza. In questo senso intenderemmo persino il nuovo affiorare, accanto all'esercizio pressoché obbligato della sacra rappresentazione di *Cose future*, di versi memorabili e di vere e proprie reminiscenze, a cui per di più vengono affidate sentenze degne della migliore tradizione, nonché la meno evidente ricerca di misure canoniche: «Il simulacro, non l'essere vivo, fa viva la scena», «La gioia non desidera compagni», «Sola dimora del migrante è il corpo», «chi non lavora partorisce vento/ e chi lavora genera il proprio padre». E non si sottovaluti la stringente naturalezza di questo doppio endecasillabo: «Attorno alla Madonna di San Luca si scatena la gara dei presepi».

La sua poesia cerca la variazione in natura, prima che a qualcuno venga in mente di chiamarla così e di ridurla a un gioco inoffensivo, quando la variazione è ancora distanza schiacciante, degradazione, abbassamento. Altro non sono presepi, sacre rappresentazioni, traduzioni - accomunando il dentro e il fuori della letteratura e del fuori facendo te-

soro per liberare il dentro dalle ipoteche di ogni retorica -, e ciò che li precede e giustifica è il palinsesto allo stato di natura. Perché non si pensi agli ormai famigerati automatismi della dissacrazione per principio, la vena severa del poeta, eccezionalmente rendendo omaggio a Pasolini, e al Pasolini «cinematografaro» di *Che cosa sono le nuvole?* - ma il francescanesimo di *Uccellacci e uccellini* pesa di più sul nostro immaginario -, ci suggerisce un doppio riferimento, al cinema intanto e alla corrispondente accezione di *remake* e alla poetica che hanno avuto in comune proprio Pasolini e Sergio Leone, l'uno degradando evangelicamente il sacro per restituirne al Novecento italiano il valore e la percezione, l'altro, conducendo un'operazione analoga sul repertorio mitologico appena meno illustre del *western*.

Se, in questa prospettiva, rievochiamo il referto con cui abbiamo salutato l'esordio di Caporali, parlando di una disseminazione fortemente polarizzata, in cui come la limatura di ferro le parole - le foglie della Sibilla - si lasciano attirare dalla calamita di una suggestione, al limite anche una mera ricorrenza fonica, potremmo dire che le variazioni offrono anticipatamente una via d'uscita al *cul de sac* in cui il poeta

si caccia in nome del rigore antfigurativo e antisoggettivo o un'opportunità di aggregazione alla corrispondente deriva corpuscolare del linguaggio (letteralmente sublimata nelle voci d'oltretomba o nelle manifestazioni di autismo che si sentono nelle *Casuali devozioni*). Non bisogna perciò credere a un travestimento o a una composizione quasi mitologica dei conflitti che fervono al fondo inaccessibile di questa poesia. Per primo il poeta si lascia persuadere soltanto, e soltanto c'è da scommettere momentaneamente, dalla prigione, dal ferreo regime al quale è riuscito a sottomettere un impulso anarchico e che gli si presenta, manco a dirlo nel poemetto iniziale, come l'impossibilità di evadere da un ambito comunicativo dove le poesie sono altrettanti presepi, forti del miserabile attaccamento alla materia di cui sono fatte, e che è anche la prova della loro autenticità, e solo estrinsecamente riconducibili al miracolo che celebrano o annunciano nella maniera più incongrua.

Non ci resta che riprendere una citazione parzialmente anticipata: «Il simulacro, non l'essere vivo, fa viva la scena/ e suscita nel santo e negli astanti il pianto. Il suggeritore/ sopraffatto dalla rappresentazione/ contempla il simulacro come storia vera». Con una avvertenza: il simu-

lacro è tanto più tale, quanto meno l'intenzione artistica è riuscita a segnare o quanto più il suo sforzo estremo su di esso ha lasciato i segni della propria sconfitta, allo stesso modo di «cuori, svastiche, incisi nel marmo». O dei titoli dei libri di Caporali. Della loro inadeguatezza: *Il mondo all'aperto* sembra maldestramente ridondante, *Il silenzio venatorio*, cioè la sospensione rituale della

caccia, è illusionismo puro, se non alludono tutti e due prevalentemente all'idea della tregua. In effetti, qualcosa succede nel tempo che rimane accesa la fiammella di un simulacro, della povera finzione nella quale cerchiamo di volta in volta il raccoglimento o la vita vera che non troviamo nella vita reale.

Nicola Merola

Fabio Coccetti, *Outremer. Romanzo (di rovine)*, Vibo Valentia, Monteleone, 2001, pagine 95; Michele Messina, *Good e altri racconti*, Monteleone, Vibo Valentia, 2001, pagine 105.

Praticamente coetanei ed entrambi alla loro seconda prova narrativa, Coccetti e Messina descrivono da due punti di vista assolutamente diversi e con esiti altrettanto dissimili lo stesso fenomeno: la morte della letteratura, sancita non tanto dall'espansione di una cultura di massa che dell'arte nega a priori la specificità, quanto dal prepotente affievolirsi della memoria, che comporta innanzi tutto la scomparsa dell'uomo. Ecco, allora, che nella «città in rovina» che Coccetti c'invita a visitare è possibile incontrare voci più o meno anonime e indistinte, vestigia di una passata umanità, i cui resti sono stati gettati in una Discarica e «non ac-

campano pretese di durata». Ugualmente, quelli costruiti e presentati da Messina nei suoi racconti non sono mai personaggi, ma sempre stereotipi, maschere facilmente identificabili ed irrigidite in un tic, in un unico tratto: Giuseppe Senzameta, Fax Umano, il Denigratore del Poeta dell'Underground, e via discorrendo. La duplice scomparsa della letteratura e dell'uomo, e dunque, da un lato, l'impossibilità di concepire macchine narrative pienamente funzionanti e soprattutto coerenti, dall'altro, il fatale restringersi del narrabile ai soli fenomeni fisici e sensoriali o a quegli oggetti che sempre più sembrano costituire il vero centro dell'u-

niverso, spingono sia Coccetti sia Messina in direzione del frammento, del disordine narrativo, del caos stilistico. *Outremar*, infatti, come l'autore stesso ci suggerisce, non è tanto un romanzo, quanto una narrazione senza centro, rapsodica, potenzialmente infinita perché senza principio né fine logici; i racconti di Messina, pur imperniati sulle vicende surreali di uno stesso gruppo di maschere, si esauriscono in ritratti paradossali di un'umanità immobile, perciò risultano essere più giustapposti e indipendenti gli uni dagli altri che intimamente legati da un rapporto di causalità o semplice successione cronologica.

Fatte salve le affinità tra i due libri, occorre però aggiungere che *Outremar* è la prova già matura di un autore di discreto talento, consapevole dei propri mezzi e che dimostra di avere uno stile proprio e riconoscibile, *Good e altri racconti* no. La città immaginaria costruita da Coccetti sorge sulla linea di confine tra modernità e postmodernità, ovvero deve molto alle costruzioni topografiche cerebrali e labirintiche, e tuttavia ancora recintate e chiuse, di Borges o Calvino, ma non meno a quelle caotiche, aperte, metropolitane di Pynchon e di molta letteratura americana più recente in genere. Ed ancora, se la paura ossessiva della «ro-

vina» della scrittura e la consapevolezza, non meno paralizzante, dell'epigonalità della letteratura contemporanea da cui nasce *Outremar* sono tratti tipici della modernità, tutta postmoderna è la situazione di meticcio culturale descrittaci da Coccetti, quella «abilità, insomma, nello scimmiettare le più sublimi realizzazioni del genio umano» che egli attribuisce alla nostra epoca, e parimenti a se stesso e alla propria opera, che «della sovrana bellezza/ è anch'essa, col suo gracchiare/ molesto, modesta testimone». Abile nel mantenersi sufficientemente autonomo rispetto ai propri modelli, pur facilmente riconoscibili, ciò che manca, forse, a Coccetti è la volontà di sperimentare, la capacità di costruire un linguaggio altrettanto estremo, paradossale e contraddittorio quanto l'atmosfera apocalittica che egli descrive. L'unico tentativo in tal senso è il ricorso nel testo al portoghese in chiave comico-espressionistica e, soprattutto, per la traduzione di alcune celebri canzoni della musica leggera italiana.

Al contrario, Messina punta molto su uno sperimentalismo linguistico che possa restituire al lettore la complessità e la frammentarietà del reale, facendo propria la lezione di quella letteratura giovane e, in molti casi *splatter*, dell'ultimo ventennio

che da Tondelli e Palandri arriva fino a Scarpa e Nove. Quest'ultimo, anzi, è forse il modello di riferimento di quei *Racconti di calcio* che costituiscono certamente la sezione migliore di *Good e altri racconti*. Ma nei racconti di Nove, e in *Puerto Plata Market* in modo particolare, il resoconto eroicomico di una finale di Coppa Campioni tra Juventus e Borussia Dortmund è espressione di un vuoto, risponde fittiziamente ad un bisogno e, soprattutto, segnala l'esistenza di una tragedia latente che il linguaggio forse addirittura più spettacolare, ma certamente più gratuito e sterile, costruito da Messina mai per un momento lascia intravedere. Ugualmente, l'improvviso animarsi di oggetti capaci di moto proprio o dotati di parola e, insomma, umanizzati, laddove sono gli uomini ad essere, invece, spersonalizzati, è un tratto anch'esso ricorrente, oltre

che in questi racconti di Messina, nei libri di Nove. Ma, in questi ultimi, e direi soprattutto in *Woobinda*, questi oggetti incutono timore, uccidono, sono armi affilate contro gli uomini e le situazioni grottesche che ce li descrivono, sono sempre a modo loro tragiche, strazianti e, conseguentemente, liriche. La critica spietata della cultura, ed insieme la consapevolezza di essere parte integrante di quel sistema impietosamente condannato, spinge Nove alla creazione di un linguaggio fortemente inventivo perché sempre ambivalente, comico e tragico insieme. Nulla di tutto questo in Messina, che ci lascia sempre la sensazione di un gioco fine a se stesso, di un semplice divertimento linguistico, mai per un momento capace di guardare oltre la letteratura e fuori di essa.

Antonio Tricomi

Francesco Scarabocchi, *Il cancello*, Ancona, peQuod, 2001, pagine 198.

Il cancello è qualcosa di più di un semplice volume che raccoglie i testi più significativi della ventennale produzione poetica di Scarabocchi. L'autore stesso, in una *Nota* decisiva per la comprensione di tutta la sua poesia, c'informa di aver voluto

costruire «una sorta di romanzo di formazione in versi» che risulti «un libro nuovo o 'altro' rispetto ai tre cicli di poesie separatamente apparso». E che, aggiungiamo noi, testimoni insieme la continuità di un percorso poetico coerente e la sin-

golarità di una voce originale e di uno stile riconoscibile, da un lato; la volontà di percorrere a ritroso la strada fin qui seguita per aprire la propria poesia a nuovi possibili significati, indirizzandola su vie inesplorate e sconosciute, dall'altro.

Se non sembrasse un'ovvia tautologia, potremmo affermare che al centro della poesia di Scarabicchi c'è la poesia stessa. Il titolo del suo terzo volume di versi è piuttosto esplicito in tal senso. *Il prato bianco*, infatti, non è che la pagina, ovvero quegli «alba pratalia», quei prati bianchi, che il «negro semen» dell'inchiostro s'incarica di trasformare in voce, in parola, almeno stando all'interpretazione più diffusa di quell'*Indovinello veronese* del secolo VIII cui verosimilmente Scarabicchi qui allude e che a tutt'oggi rappresenta uno dei primi esempi di interferenze tra latino e volgare e, dunque, in qualche modo, una sorta di preludio alla nascita del volgare italiano. Lo *scriptor* Scarabicchi s'incarica di custodire lo spazio recintato della pagina, «la casa dove vivo», come egli lo definisce in una lirica de *Il prato bianco*, per dire e conservare «come un lume» il nome stesso della poesia, «a nessuno mai detto/ e che pronuncii,/ con un filo di voce,/ in gran segreto», leggiamo, ancora, in un componimento de *Il viale d'inverno*,

la sua seconda raccolta di poesie.

Nell'epoca, cioè, dell'estetico diffuso e di quel fenomeno ambiguo di democratizzazione dell'arte che ha anche comportato, parafrasando Barthes, la morte della letteratura e dello scrittore, a vantaggio della scrivenza e di quello scrivente potenziale che ciascuno di noi è, Scarabicchi ripropone, invece, una sorta di religione della poesia e riconosce al poeta-sacerdote uno statuto ed un ruolo certi e specifici. Il poeta, infatti, è colui che può mettere radicalmente in discussione la sovrabbondanza, lo spreco ed il chiasso degli informi linguaggi contemporanei, trasformando la loro dismisura in rigore, precisione, *forma*. La parola, dunque, in Scarabicchi non ripudia e non sopprime il silenzio, ma gli si accosta pudicamente e, in un certo senso, ne è parte, all'insegna di quell'economia del dettato, di quella *brevitas* sulla quale giustamente Mengaldo insiste nella sua presentazione de *Il cancello*. «Niente di troppo, niente che manchi»: questa citazione da Bresson, che Scarabicchi pone in apertura di *Brume*, sezione de *Il prato bianco* costituita di soli epigrammi, non definisce soltanto l'essenza di questa poesia, ma indica, soprattutto, la meta che il minimalismo ed il principio di economia dei

mezzi espressivi del poeta marchigiano si prefiggono.

Il poeta Scarabicchi, infatti, è soprattutto il testimone oculare della trasformazione continua e, inevitabilmente, della morte delle piccole verità nascoste, dell'esistenza ai margini di esseri animati e non, insomma di «quel di più che non giunge/ a perfezione alcuna» e che, lentamente e in silenzio, si decompone, si perde, scompare, lasciando dietro di sé soltanto deboli tracce e scarse parole. È colui che scrive dal «Muto mondo che muore», consapevole anche di quel progressivo disfarsi dell'identità propria che lo lascerà, infine, soggetto vuoto il cui nome sarà probabilmente dimenticato. La poesia di Scarabicchi, allora, pur delicata e in apparenza dimessa, è in realtà fortemente tragica e mai consolatoria o rinunciataria.

Il cancello, poi, sembra in effetti decretare il passaggio da un'età ad un'altra nella vita del poeta, e dunque sancire una morte straziante. A tramontare, leggiamo in un componimento (*Col tempo*) de *Il prato bianco*, sono «le tranquille penombre giovanili», a dileguarsi, insomma, è quello stato di perenne giovinezza (in bilico tra Penna e Saba) a partire dal quale Scarabicchi ha fin qui osservato il mondo circostante e costruito (sull'esempio di Caproni) il

proprio romanzo familiare e domestico, tutto teso a dimostrare la centralità assoluta della casa, nido di affetti solidi ed irrinunciabili, ma non imperituri, spazio nel quale difendere ed espandere la propria intimità. L'atteggiamento intrinsecamente filiale del giovane poeta esordiente de *La porta murata*, impegnato nel duplice compito di conservare la memoria della propria casa natia e parentale e di edificarne una propria, lascia lentamente il posto, nelle due raccolte successive, ad una più profonda e dolorosa consapevolezza della propria raggiunta maturità. Ecco, allora, che rileggendo il proprio percorso poetico alla luce di questa evoluzione, ne *Il cancello* Scarabicchi in un certo senso si riscopre non più figlio, ma padre, cioè orfano, come egli suggerisce ancora nella *Nota* al testo, della propria giovinezza e della propria casa d'origine. *Clausola*, componimento aggiunto a distanza di vent'anni alla prima raccolta di versi ed in conclusione di essa, sancisce esattamente questa evoluzione, questa perdita irrimediabile: «C'era una casa e me/ con i calzoni corti// poi seppellii la spada/ di legno e gli zecchini// nel paese dei morti».

Antonio Tricomi

Finito di stampare nel mese di maggio 2002
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: fiusti@fil.unical.it

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo:

- Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo e data di edizione, numeri pagina.
- Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinatate «») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina.
- Opere già citate: 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 uncinatate.
- Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie “ ”.
- Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre [].
- Omissione di parte di citazione: indicare con [...].
- Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde.
- Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ' '.
- Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.
carta/e = c./cc.
commento = comm.
confronta = cfr.
eccetera/et cetera = ecc.
edizione = ed.
frammento = fr.

in particolare = in part.
manoscritto/i = ms./mss.
nota/e = n./nn.
opera citata = op. cit. (corsivo)
pagina/e = p./pp.
paragrafo/i = §/§§
ristampa anastatica = rist. anast.

scilicet = scil.
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'Erasmo, 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 Variae 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.

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA

ANTICA E MODERNA

XI, 21
2001

Rubbettino

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA

ANTICA E MODERNA

XI, 21
2001

Rubbettino