

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia



Centro Editoriale e Librario
Università della Calabria

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

DIRETTORE
NICOLA MEROLA

CONDIRETTORE
FRANCA ELA CONSOLINO

SEGRETARI DI REDAZIONE
RAFFAELE PERRELLI, CATERINA VERBARO

DIRETTORE RESPONSABILE
NUCCIO ORDINE

FASCICOLO CURATO DA:
PINA CONFORTI, FRANCESCO IUSI

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

Per l'acquisto (un numero L. 30.000) o l'abbonamento (due numeri all'anno, L. 50.000) rivolgersi al CENTRO EDITORIALE E LIBRARIO, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

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

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

4, 1992

Ugo CRISCUOLO
p. 7 *SULLA POESIA DI GREGORIO DI NAZIANZO*

JOHN FRECCERO
p. 27 *ALLEGORIA E AUTOBIOGRAFIA*

CHARMAINE LEE
p. 53 *I RACCONTI DEL LIBRO DE BUEN AMOR*

LINA BOLZONI
p. 69 *ERASMO E CAMILLO: IL DIBATTITO SULL'IMITAZIONE*

DONATELLA SIVIERO

- p. 115 *SANTIAGO RUSIÑOL I PRATS E L'ESTETICA DEL MODERNISMO CATALANO*

CARLO ALBERTO MADRIGNANI

- p. 133 *IL «LIBRO CHE VUOLE E DEVE ESSERE IN TUTTO SINCERO»*

ROSANNA TEDESCO

- p. 157 *ARNALDO MOMIGLIANO: UN CONTRIBUTO ALLA TORIOGRAFIA CLASSICA DEL NOVECENTO*

RENATO NISTICÒ

- p. 179 *COCHLIÀS LEGERE. LETTERATURA E REALTÀ NELLA NARRATIVA DI VINCENZO CONSOLO*

GIULIO DI FONZO

- p. 225 *LA CROCE E L'ASCENSIONE CELESTE. PIERRO TRA SPLEEN E IDEAL*

FLAVIA BRIZIO

- p. 249 *LA NARRATIVA POSTMODERNA DI ANTONIO TABUCCHI*

Ugo Criscuolo

Sulla poesia di Gregorio di Nazianzo

Chi solo si accosti all'ampia produzione poetica di Gregorio di Nazianzo - produzione che costituisce quantitativamente uno dei lasciti più cospicui della poesia greca antica, di cui è peraltro, sotto alcuni aspetti, come la polimetria, fra le più tarde testimonianze - ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un'enorme farragine, da cui riesce per lo più difficile, se non vano, sceverare quanto ancora possa offrirsi interessante alla lettura dei moderni. Chi abbia poi esperienza dell'altrettanto vasta produzione in prosa, tenderà alla conclusione che l'opera in versi, che si colloca grosso modo nell'ultimo decennio di vita del Padre, a partire dal 381, poco o nulla aggiunge alla di lui personalità umana e letteraria.¹

¹ Mi limito in queste note solo ai chiarimenti strettamente pertinenti al discorso, rimandando per ogni altra questione critica e bibliografica a U. Criscuolo, *Imitatio e tecnica espressiva in Gregorio di Nazianzo*, in *Gregorio Nazianzeno teologo e scrittore*, Atti del Convegno, Trento 1992, pp. 117-150 (qui = Criscuolo).

La situazione si aggrava se dai *Carmi* passiamo agli *Epigrammi*, numerosissimi, di cui la gran parte confluita nell'VIII libro dell'*Anthologia Palatina*. La ripetitività, le numerose variazioni dello stesso tema, l'abilità stessa della versificazione, tecnicamente seducente, appaiono frutto di eccessivo e compiaciuto virtuosismo. Non resterebbe così che concordare col giudizio già espresso di «fare buon mercato»² di tutta questa «*prétendue poésie*». Ma, qualora si scenda ai particolari e si passi all'analisi storico-filologica delle singole composizioni, il discorso si manifesta molto più complesso.

È in primo luogo da dire che Gregorio raccoglieva una situazione di crisi, se non di assenza totale, della poesia, che era molto più antica e che aveva le radici più profonde già nell'età appena successiva alla grande stagione della lirica greca arcaica. Il dibattito sofisticato, infatti, aveva riguardato anche le competenze della poesia e della prosa e Gorgia aveva dimostrato come fosse possibile una *Versrhetorik* che assorbisse anche le funzioni della poesia. Accenniamo soltanto al rilievo della questione nel IV secolo a. C., in Platone, in Isocrate, per esempio, e poi in Aristotele, che, a proposito della storiografia, distingueva la poesia dalla prosa solo per l'uso del metro.³ Nell'età dell'Ellenismo, nonostante il prevalere della poesia, la poetica callimachea, ad esempio, e la *querelle* stessa sulla legittimità o meno del lungo poema - ovvero del poema epico - contestavano alla poesia il suo spazio più ampio e

² A. M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, V, Paris 1901², p. 944 (l'affermazione è a proposito degli epigrammi). Cfr. Criscuolo, p. 146, nota 75.

³ Cfr. Arist., *poet.* 1451b, 1 ss.: «Lo storico e il poeta non si distinguono nel dire in versi o senza versi (si potrebbero mettere in versi gli scritti di Erodoto e non di meno sarebbero sempre storia, con versi o senza versi». Per Gorgia, cfr. *Hel.* 9 τὴν ποιήσων ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον (cfr. *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, a cura di G. Lanata, Firenze 1963, nota *ad l.*, pp. 195 s.); per Platone cfr. soprattutto *Gorg.* 502c «spogliando la poesia del canto, del ritmo e del metro, quel che rimane non è un semplice discorso?»; per Isocrate, cfr. soprattutto 9, 8-10; 15, 45 ss.

primigenio. E così, quando alla metà del II secolo della nostra era Elio Aristide, per molti motivi il padre della nuova retorica tardoantica e bizantina, rivendicando alla prosa anche l'inno agli dèi, fra le più antiche delle forme poetiche, sosterrà la priorità della prosa sul verso, poiché l'eloquenza è un dono degli dèi e il migliore uso che il letterato possa fare del suo talento è quello di offrirlo in omaggio a quelli che ne sono la fonte, non farà che portare alla logica conseguenza uno stato di fatto.⁴ Gregorio, che accettò di fare letteratura in età ormai sui trent'anni, dopo il ritorno da Atene alla sua Nazianzo, per restituire a Dio-Logos il dono del logos,⁵ raccoglieva e caricava di un significato più profondo il pensiero del retore dell'età degli Antonini. Al contempo, quando molto più tardi tentò la poesia, non poteva che giudicarla solo «l'altra strada dell'eloquenza» e intendere la sua nuova produzione un modo formalmente diverso di far 'letteratura'.⁶ Ed ancora: come cristiano era egli pregiudizialmente poco favorevole alla poesia, poiché essa imponeva il ricorso ad un patrimonio di argomenti e di topoi intimamente legati al passato pagano (ritornato in certo modo di attualità negli anni non molto lontani di Giuliano) e spesso a situazioni e contenuti poco o per nulla confacenti alla nuova *Weltanschauung*,⁷ poiché egli, da buon figlio della sua *aetas* classicistica e totalmente retorizzata,

⁴ Cfr. Ael. Aristid. 6 D. = 42 K., 3. Già Quintiliano, *inst.* III 7, 7 aveva teorizzato le norme dell'inno al dio, che sarebbero state poi codificate da Pseudo-Menandro = pp. 206-224 Russell-Wilson. Cfr. A. Boulanger, *Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au II^e siècle de notre ère*, Paris 1923, pp. 300 ss.

⁵ Cfr. *carm.* II 1, 11, 270 s. = PG XXXVII 1048 πρώτον δὲ τοῦτο φιλοσοφῆσαι προὔθεμην / ῥίψαι θεῶ καὶ τὰλλα καὶ πόνους λόγων. È questa affermazione il *Leit-Motiv* dell'intera produzione letteraria del Padre; cfr., p. es., *or.* 4, 3, 14, SC 309, p. 90 λόγον γὰρ ἀναθήσω τῷ θεῷ χαριστήριον; 5, 13 ss., pp. 92-94; 6, 17 ss., pp. 94-96.

⁶ Cfr. *carm.* II 1, 39, 22 = PG XXXVII 1333 al. Cfr. Criscuolo, pp. 139 s.

⁷ Cfr., p. es., la polemica contro i poeti e i loro miti in *or.* 4, 115 ss., SC 309, pp. 272 ss.

non poteva concepire una letteratura al di là della *imitatio*. E così, decisi ad avviarsi per l'«altra strada dell'eloquenza», non s'accorse di soddisfare un'antica esigenza dello spirito, ma si diceva convinto di proseguire il suo compito nel servizio del Logos, di aggiungere, diremmo, soltanto nuovi titoli alla sua già ampia bibliografia. «Io mi sono incamminato - scriveva -⁸ in questa altra strada dell'eloquenza, se bella, se non, tuttavia a me cara, dare ai metri qualcosa delle mie fatiche»; ma anche: «Sento in me stesso che le parole si spingono innanzi come vino dolce che fermenti in botte chiusa».⁹ Con la poesia egli riteneva di poter offrire un servizio più proficuo al Logos, di fare "teologia" con maggiore riflessione, poiché costretto a porre un freno alla sua naturale esuberanza, alla sua ἀμετρία, e al contempo di sollecitare l'attenzione dei giovani lettori con la bellezza del verso.¹⁰ Egli non avrebbe cantato di Troia, o della navigazione degli Argonauti, del mito di Eracle o anche di altri argomenti didascalici della tradizione ellenistica a lui più vicina, ma del mistero di Cristo;¹¹ sarebbe stato, insomma, «cetra inneggiante» (*carm.* II 1, 38, 52 = *PG* XXXVII 1329) dello Spirito. Ma la poesia avrebbe significato anche qualcosa per la sua anima, in essa avrebbe trovato un conforto, avrebbe cantato, «vecchio cigno», a se stesso «non un canto funebre, ma come un inno di addio».¹²

Le considerazioni a cui ora passiamo si pongono sulla linea di un dibattito critico che negli ultimi decenni è andato via via, sia pur timidamente, approfondendosi ed ampliandosi al fine di una più matura e

⁸ *carm.* II 1, 39, 22-24 = *PG* XXXVII 1331.

⁹ *carm.* II 1, 11, 847 s. = *PG* XXXVII 1087 s.

¹⁰ *carm.* II 1, 39, 34-46 = *PG* XXXVII 1332 s. Cfr. Criscuolo, pp. 140-142.

¹¹ *carm.* II 1, 34, 71-76 = *PG* XXXVII 1312.

¹² *carm.* II 1, 39, 54-57 = *PG* XXXVII 1333 (cfr. *Eur., Her.* 691 ss. *al.*). Cfr. Criscuolo, p. 140, nota 68.

circostanziata valutazione del lascito poetico del Padre. Il discorso ha riguardato anche gli epigrammi, nella misura in cui essi riescono a coinvolgere i sentimenti del poeta, a comunicare momenti di struggente dolore per gli affetti recisi, di vacillante speranza, o anche a ripercorrere esperienze di vita consumate nella passione della fede cristiana. Nella poesia, insomma, il Gregorio che conosciamo dalla produzione oratoria viene a presentarsi nell'insieme, pur fra contraddizioni e momenti declamatori, nella sua più matura dimensione di uomo che «di certo non mente e che ha molto sofferto in tante vicende, e da queste è risultata accresciuta la sua conoscenza».¹³ È in essa che il Nostro realizza pienamente la sua autobiografia in senso quasi agostiniano e al contempo recupera, non solo dal punto di vista formale, almeno nei momenti più felici, quando riesce a fare emergere la sua indole inquieta ed emotiva e a fissare in immagini vaghe e sfuggenti l'angoscia del cuore, tutto l'antico patrimonio della poesia greca e lo fonde armonicamente con quello dei *Salmi* e della letteratura biblica profetica e sapienziale.

Il carme II 1, 31, che ha titolo πόθος τοῦ θανάτου si pone agli esordi della produzione poetica. Gli eventi a cui il poeta fa allusione sono chiariti dall'*ep.* 153 a Bosporio (381-382), che è strettamente collegata al carme anche dal punto di vista dell'espressione: Gregorio probabilmente ha ricavato da quell'epistola gli elementi per esso. Il duplice inganno lamentato allude all'elezione, contestata dagli altri vescovi, a pastore della chiesa di Costantinopoli e poi, al suo ritorno da Costantinopoli a Nazianzo, al rifiuto di nominare per la sua piccola patria un vescovo diverso da lui, e ciò per ingiusta malevolenza nei

¹³ *carm.* II 1, 11, 18 s. = PG XXXVII 1031.

suoi confronti.¹⁴ Il carne si snoda in dodici concitati trimetri giambici, strozzati nella loro articolazione: le parole sembrano sillabate lentamente, con amarezza e disgusto infinito. Il colloquio con sé stesso, somnesso, sussurrato, culmina in due inattesi interrogativi, che pongono in discussione le ragioni stesse dell'esistenza e della fede. Come per tante altre delle composizioni del Padre, ogni sforzo di traduzione riesce inadeguato:

Δίς, οἶδα, τοῦτο - φεῦ - δις ἐπτερισμένος·
 εἰ μὲν δικαίως, προσδέχοιθ' ὑμᾶς Θεός·
 εἰ δ' οὐ δικαίως, προσδέχοιθ' ὄμως Θεός.
 οὐδὲν γὰρ ὑμῶν, οὐδέν, ὡς κατεύξομαι.
 πλὴν ἐκλέλοιπα καὶ ποθῶ λύσιν κακῶν. 5
 τῶν μὲν παρόντων εἰμὶ πάντων ἔμπλεως·
 πλούτου, πείνας, χαρμονῶν, οὐ χαρμονῶν,
 δόξης, ἀτιμίας τε, δυσμενῶν, φίλων.
 τῶν δ' οὐ παρόντων εὔχομαι πείραν λαβεῖν.
 πέρασ λόγου. τολμῶ δέ, καὶ δέχου λόγον 10
 εἰ μηδέν εἰμι, Χριστέ μου, τίς ἢ πλάσις;
 εἰ τίμιός σοι, πῶς τόσοις ἐλαύνομαι; ¹⁵

Nella ripresa ad 1 di *Gen.* 27, 36 (ἐπτέρνικε γάρ με ἤδη δεύτερον τοῦτο) Gregorio rivive in sé l'inganno patito da Giacobbe. La smentita della φιλία e della ἀδελφότης da lui generosamente perseguite, non esclude la possibilità che gli eventi possano essere compresi, «accettati», in un'altra dimensione, indipendentemente dal giudi-

¹⁴ Cfr. *epist.* 153, II 45 Gallay («LBL») e *epist.* 139 = II 27 s. Cfr. anche *carm.* II 1, 30, 135 = PG XXXVII 1295.

¹⁵ Per l'accezione di προσδέχομαι (vv. 2 e 3), cfr. Lampe, s. v. Per δέχου λόγον, cfr. Aesch., *Ag.* 1060 εἰ δ' ἀξυνήμων οὔσα μὴ δέχει λόγον; Eur., *Med.* 924 ἐξ ἐμοῦ δέχει λόγον. Si noti il giuoco delle antitesi, efficacemente introdotte con la negazione del termine positivo (vv. 3, 7, 8). A v. 4 scrivo οὐδέν, ὡς *pro* οὐδὲ ὡς PG (iato). καθέξομαι in PG è forse errore di stampa (cfr. ivi la traduzione *imprecabor*); cfr. Eur., *Iph. T.* 536 μηδὲν κατεύχου πάντα τάκεινου νοσεῖ.

zio dell'uomo. Ma nell'offeso, che resta nella vita di quaggiù, è spento ogni desiderio, è distrutta la possibilità di continuare il colloquio con gli uomini (πέρας λόγου). La morte sarà la fine di ogni male, ma non spiegherà le ragioni del soffrire. Cristo, a cui il poeta si rivolge accettandone la sua più vera fraternità, poiché anch'egli uomo della sofferenza, non potrà dargli, qui come altrove (cfr. *carm.* II 1, 30, 217 = *PG* XXXVII 1299 τί χειρόν ὄσεις, Χριστέ μου;), risposta sul dubbio esistenziale ed egli si ferma sulla soglia della disperazione, al limite della negazione suprema, dell'affermazione che forse è meglio per l'uomo non essere mai nato. Già una volta, meditando sulla morte immatura del fratello Cesario, Gregorio aveva mirabilmente denunciato l'infinita vanità del tutto: (*or.* 7, 19 = *PG* XXXV 777 cd) «Tale è la nostra vita, o fratelli, di noi che viviamo nel momento; talè è il giuoco della terra: non essere e nascere; nati venir poi distrutti. Siamo sogno che non resta, apparenza senza consistenza, volo di uccello che passa, nave che non lascia impronta sul mare, polvere, vapore, rugiada del mattino, fiore che appena nasce si dissolve». ¹⁶ Codesto sentimento smarrito e vacillante è sostanzialmente estraneo alla tradizione classica, mostrando piuttosto la sua derivazione biblica. Gregorio è forse il primo poeta nella storia del pessimismo cristiano.

La tendenza all'introspezione, il bisogno di porre prepotentemente in primo piano la propria personalità, di denunciare l'irrequietudine della propria anima, l'impossibilità di una risposta razionale e l'insufficienza della fede stessa a risolvere, qui, sulla terra, il male di vivere, se da una parte rafforzano la scelta dell'evasione dal mondo, già presente in molti momenti delle orazioni, dall'altra tendono a chiudere

¹⁶ Per il commento di questo passo, cfr. Criscuolo, p. 136, nota 60. Cfr. anche *carm.* II 1, 11, 20 ss. = *PG* XXXVII 1031: «Tutto finisce, anche le cose belle vengono col trascorrere del tempo alla fine. Ciò che rimane è niente o poco, come quando la terra è lacerata dalla forza di pioggia impetuosa e restano soltanto le pietruzze».

la suggestione poetica nel frammento, anche quando il poeta è costretto dalla sua propria 'classicità' a strutturare il discorso, a dissolvere il momento di grazia in un'articolata composizione. Il rifiuto, tendenziale, del colloquio riesce allora a negarsi solo per il recupero artificioso della dimensione del poeta-vate,¹⁷ ma il messaggio che così viene lanciato agli uomini resta piuttosto la proiezione della propria situazione.

È il caso del carme II 1, 32 (Περὶ τῆς τοῦ βίου ματαιότητος καὶ ἀπιστίας, καὶ κοινοῦ πάντων τέλους), che forse, alla pari di II 1, 30, riflette la medesima occasione del *Desiderium mortis*:

Ἦθελον ἢ ἐπέλεια τανύπτερος, ἢ ἐχειλιδῶν
 ἔμμεναι, ὥς κε φύγοιμι βροτῶν βλον, ἢ τιν' ἔρημον
 ναιετάειν θήρεσσιν ὁμέστιος - οἱ γὰρ ἔασι
 πιστότεροι μερόπων - καὶ ἡμάτιον βλον ἔλκειν, 5
 νηπενθῆ, νήποινον, ἀκηδέα· ἐν τόδ' ἄθρον
 μόνον ἔχειν, θεότητος ἴδριν νόον, οὐρανοφοίτην,
 ὥς κε γαλημιόωντι βῶ φάος αἰὲν ἀγείρων.
 ἢ τινος ἠέρλης σκοπιῆς καθύπερθεν ἀερθεῖς,
 βρονταῖον πάντεσσιν ἐπιχθονίοισιν ἀΰσω· 10
 ἄνθρωποι θνητοί, ροιῆς γένος, οὐδὲν ἔδντες,
 οἱ θανάτῳ ζῶντες, ἐτώσια φυσιώμεν,
 μέχρι τίνος ψεύστησι καὶ ἡματίοισιν ὄνειροις
 παιζόμενοι, παίζοντες, ἐπὶ χθοῖ μᾶψ ἀλάλησθε; ἄθρει δὴ
 πρᾶπιθεσσι τεαῖς, ἐπὶ πάντας ὀδεύων, 15
 ὥς καὶ ἐγώ· δὴ γάρ με θεὸς μέγαν ἴδριν ἔθηκεν
 ἐσθλῶν τε, στυγερῶν τε, νόος δ' ἐπὶ πάντα φορεῖται.

«Avrei voluto essere una colomba dall'ampia ala, o una rondine, così da fuggire la vita mortale, o abitare una terra deserta, avendo la

¹⁷ Cfr. J. Duchemin, *Pindare poète et prophète*, Paris 1955 e, per la ripresa cristiana, A. Wartelle, *Poète grec et prophète d'Israël, Eschyle et Isaïe*, «Bulletin Budé» 1967, pp. 373-383.

stessa dimora delle fiere - esse infatti sono più fedeli degli uomini - e portare avanti una vita effimera, ma senza pene, senza affanno. Solo questo avrei voluto avere senza cercarlo, una mente conoscitrice del divino, che percorra il cielo, così da raccogliere sempre luce per una vita rasserenante, e, salito al di sopra di aerea altura, rivolgere come un tuono la mia parola agli abitanti tutti della terra: "Uomini, destinati alla morte, che vivete per la morte e vanamente vi gonfiate, fino a quando ingannati da falsi ed effimeri sogni, e ingannando, vagherete senza frutto sulla terra?". Guarda al tuo cuore, pur se cammini al di sopra di tutti, così come anch'io: Dio infatti mi fece grandemente esperto del bene e del male; la mia mente su tutto si aggira [...]».¹⁸

Gregorio dimentica subito il suo messaggio agli uomini e continua ad esaminare i mali della vita nei modi propri della diatriba cinica; e questi sono, pur nella proiezione, i suoi propri mali, ora resi più acuti dalla sopraggiunta vecchiezza: «Costui si è curato di feste e di convivii, per terra e per mare, alimentando di aria il suo ventre. Ma ora è aggrinzito e senza forza, poiché tutto è sfiorito. Venne la vecchiezza, la bellezza è volata via, morto è il ventre. Per poco ancora fra gli uomini, ma per il tempo più lungo nell'Ade».¹⁹

È qui raccolta un'antica tradizione di poesia: già Euripide²⁰ aveva manifestato più volte nelle tragedie della vecchiezza il bisogno della fuga dal mondo verso terre e situazioni misteriose e l'aspirazione a mu-

¹⁸ Segnaliamo alcune *imitationes*: a vv.4-5 βίον. . νήποιον, cfr. Hom., *Od.* I 160 ἀλλότριον βίον νήποιον ἔδουσι (cfr. anche *ibid.* 380 II 145 νήποινοί κεν ὀλοισθε); per νηπενθῆ, cfr. *Od.* IV 221 φάρμακον νηπενθῆ. Per ἴδρις a vv. 6 e 15, cfr. Hom., *Od.* VI 233 ἀνὴρ ἴδρις; Hes., *scut.* 351; Pind., *Ol.* 1, 104 καλῶν ἴδρις. Si noti, sempre a v.6, οὐρανοφοίτης, che appare impiegato qui *primum* (cfr. οὐρανοφοιτάω in Esichio, che spiega ἐν οὐρανῶ διατρέβειν). Per v.10 ῥοιῆς γένος, cfr. Plat., *Theaet.* 152e πάντα εἴρηκεν ἔκγονα ῥοιῆς τε καὶ κινήσεως (in riferimento ad Hom., *Il.* XIV 201.302).

¹⁹ *carm.* II 1, 31, 23-27 = PG XXXVII 1302.

²⁰ Cfr. Eur., *Hel.* 1478 ss.; *Or.* 982-985; *Bacch.* 402 al. Cfr. Criscuolo, p. 144.

tarsi in uccello, anche per sfuggire alle pene della età avanzata, si ritrova, per esempio, già in Alcmene,²¹ ma non è chi non veda che alle ragioni tradizionali del dolore, dell'ansia metafisica, si aggiungano ora prevalenti il bisogno di Dio, la coscienza del limite che arresta lo sforzo della mente, l'impenetrabilità del mistero. La vanità, l'incertezza, appaiono avere in sé stesse il proprio fine; in nessun luogo c'è luce e la morte è «l'unica soluzione dei mali», ma anch'essa è sofferenza e paura.²²

Il discorso viene così quasi naturalmente al carne I 2, 14 *De humana natura*, in cui da «un momento lirico di grande intensità il poeta si eleva alla dolorosa meditazione dei grandi problemi ultimi: meditazione che, se non mantiene sempre la vibrazione iniziale, non ottunde mai e non mortifica l'ispirazione» (R. Cantarella). È un carne in cui l'apparente immediatezza delle riflessioni, la limpidezza delle immagini, l'andamento sussurrato e sommesso dei versi, sono invero il frutto di una sapiente elaborazione, l'utilizzazione di un antichissimo patrimonio di poesia. La sua classicità è anche nella dimensione spaziale e temporale; laddove un poeta moderno non avrebbe osato impegnarsi, per così dire, cronologicamente e spazialmente per la sua meditazione, Gregorio la circoscrive nello spazio di un giorno solare, in un ambiente che è verosimilmente quello dei pressi della sua Nazianzo:

²¹ Alcm., fr. 94 D. (= 26 B. = 74 Gar.).

²² Cfr. *epist.* 80, I 103 Gallay: «Il mio corpo sta male, la vecchiaia incombe sul capo, le mie preoccupazioni si accavallano, le incombenze mi assalgono, gli amici mi sono infedeli, la Chiesa è senza pastore. Le cose belle sono trascorse, il male è allo scoperto; navigo nella notte, in nessun luogo c'è luce. Cristo dorme. Che bisogna patire? La morte è per me l'unica soluzione dei mali. Ma anche da essa mi viene paura, a giudicare da quello che c'è qui». Questa epistola, con l'allusione alla vacanza della chiesa di Nazianzo e alla infedeltà degli amici è della stessa epoca dei carmi considerati (certamente *post mortem Basilii*, che viene ricordato in apertura).

«Ieri, logorato dall'angoscia, lontano da tutti, giacevo in una selva ombrosa, rodendomi l'anima. Le brezze mormoravano con gli uccelli canori, largendo dolce sopore dai rami anche al cuore più mesto. E dagli alberi le stridule cicale dal petto melodioso, le amiche del sole, riempivano il bosco col loro frinire. Dappresso, un fresco ruscello lambiva i miei piedi, lento fluendo per il bosco rugiadoso. Ma io restavo sempre in preda ad un grande dolore, e di ciò non mi curavo, poiché l'anima, quando è oppressa dalle pene, non vuole aprirsi alla gioia. La mia mente si rigirava in un turbine ed io questo contrasto sostenevo di opposte parole: "Chi fui, chi sono? Chi sarò? Non lo so! Né lo sa chi è di me più sapiente. Ma brancolo in fitta nebbia, nulla conseguendo, neppure l'ombra, di ciò che desidero. Miseri ed erranti sono infatti quelli tutti su cui grava la fosca nebbia della grassa carne. E più sapiente di me è colui che più degli altri si lascia ingannare dalla loquace menzogna del suo cuore". Io sono! Dimmi, che significa?». ²³

L'interrogativo di fondo del carne concerne una realtà in perenne cangiamento: l'uomo coinvolto nella vicenda del tempo, che lo annulla nei suoi tre momenti, il passato, che più non è, il presente, che è l'attimo fuggente, e il futuro che è ignoto («Quella parte di me passò via; altra cosa ora si compie; altro sarò, se pur sarò. Niente è stabile; io sono corrente di fiume fangoso, che sempre inonda, ²⁴ che non è mai fermo. Perché mi chiedi questo? Insegnami piuttosto cosa io sia per te. Anche ora, benché io sia qui, sta' attento che non ti sfugga! [...] Nulla io sono. Perché allora sono piegato dai mali, come se fossi qualcosa di

²³ *carm.* II 1, 14, 1-25 = *PG* XXXVII 755-757. Cfr. Criscuolo, pp. 140-142.

²⁴ αἰὲν ἐπερχόμενος. Per l'accezione data ad ἐπερχόμενος, cfr. Aesch., *Suppl.* 559; Herodot. II 19. U. von Wilamowitz (cfr. *Commentariolum grammaticum* III Ind. schol. Gotting. aest. 1889, 14-17) correggeva, banalizzando, σπερχόμενος («impetuoso»). Cfr. anche B. Wyss, *Gregor von Nazianz. Ein griechisch-christlicher Dichter des 4. Jahrhunderts*, «Museum Helveticum», VI 1949, p. 200, nota 55.

ben saldo?»²⁵). La sofferenza è la più vera condizione non solo del poeta, ma dell'essere uomo, l'unica cosa «ben salda» («Da quando scivolai dal ventre di mia madre, innanzitutto piansi: quanti e quali mali avrei dovuto incontrare, io che versavo lacrime prima di toccare la vita!»²⁶); la condizione senza dolore è forse possibile in una dimensione irreali, nei luoghi della favola («Sappiamo di un paese privo di fiere, come lo fu Creta un tempo, e di una terra libera anche da gelide nevi. Ma nessuno dei mortali può menare vanto di uscire non schiacciato dalle tristi pene di questa vita»²⁷). L' invidiosa tenebra che ci avvolge ci tiene anche lontani da Dio (vv. 95 s. = 763). Alcune delle riflessioni sconcertano non meno dell'interrogativo finale di carne II 1, 31; così la giustizia stessa di Dio, che si attua nell'aldilà, è ben poco consolante (vv. 107 s. = 764: «Meglio sarebbe che i colpevoli andassero alla fine impuniti, anziché io ora soffra per il dolore della malvagità»). È insomma la vicenda stessa della natura a testimoniare l'indeterminatezza e la fugacità della vita (vv. 112-116 = 764: «Le ore si spingono a vicenda, frettolose; la notte pone fine al giorno, la tempesta oscura il cielo; agli astri il sole, al sole una nube estingue la bellezza. Ritorna la luna e infine il cielo per metà appare stellato»²⁸).

²⁵ *Ibidem* 25-30.43 = 758-759.

²⁶ *Ibidem* 45-48 = 759; δακρυχέων πρὶν βιότοιο θίγω (v. 48) ha maggiore pregnanza nella traduzione latina: *illacrimans antequam vitam attingerem*; πρὶν è qui quasi ἕως (cfr. Hom., *Od.* X 175 πρὶν μόρσιμον ἡμᾶρ ἐπέλθη *al.*).

²⁷ *Ibidem* 49-52 = 759.

²⁸ αὐτὰρ δ' γ' ἡμιφανῆς οὐρανὸς ἀστερόεις. Per ἡμιφανῆς («half visible», *LSJ*), cfr. Strab. XVIII 1, 32, ma è probabile che vada scritto ἡμιφανῆς sulla base di Leon. Tar., *Anth. Pal.* VII 478, 1 s. ὅστέα ταῦτα/τλήμον' ἐν ἡμιφαεῖ λάρνακι γυμνὰ μένει (dove ad ἡμιφαεῖ è attestata la presunta v. l. ἡμιχανεῖ, che mi appare piuttosto glossa volta a spiegare l'immagine). A Leonida di Taranto rimanda peraltro tutto il passo: cfr. *Anth. Pal.* IX 24, 3 ss. ἄστρα μὲν ἡμαύρωσε καὶ ἱερὰ κύκλα σελήνης / ἄξονα δινήσας ἔμπυρος ἥελιος· / ὕμνοπόλους δ' ἀγεληδὸν ἀπημάλδυνεν Ὀμηρος, / λαμπρότατον Μουσῶν φέγγος ἀνασχόμενος.

La novità del carne non deve indurci ad una valutazione che non tenga conto che si tratta pur sempre di poesia di imitazione; anche il motivo di fondo appare avere un illustre precedente in Pindaro (cfr. *Pyth.* 8, 92-96 ἐν δ' ὀλίγω βροτῶν / τὸ τερπνὸν αὔξεται· οὔτω δὲ καὶ πιτνεῖ χαμαί, / ἀποτρόπῳ γνώμα σεσεισμένον. / ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὔ τις; σκιᾶς ὄναρ / ἄνθρωπος) e non sfugge all'attento lettore il concorso ben studiato delle suggestioni di una lunga familiarità con la poesia;²⁹ in aggiunta, il poeta denuncia nello stile, nelle scelte linguistiche, nei tecnicismi il già notato suo debito ai modi della diatriba cinica, che aveva generato nella *Kaiserzeit* e nel Tardoantico una sorta di κοινή filosofica, una *Populärphilosophie* che poneva al centro della riflessione l'inutilità di ogni condizionamento alla libertà della persona. Ma il risultato è ora del tutto nuovo, originale, vivificato anche dalle esperienze dell'*Antico Testamento*: oltre che al filosofo cinico il modello a cui il poeta guarda e con cui si identifica è forse Giobbe.³⁰ Ma questo nuovo Giobbe non conosce ritrattazione, non giunge a proporre soluzioni: a sera ritorna alla sua casa reso stranamente sereno dai suoi stessi cupi pensieri, ma destinato a rivivere l'angoscia (vv. 129-132 = 765: «Come la mente mi cantò queste cose, il dolore svanì. E tardi, dal bosco ombroso a casa tornai, ora sorridendo dei miei strani pensieri, ora di nuovo macerando il cuore nell'affanno, con la mente in tumulto»). Codesta assoluta negazione di una soluzione, sia pur precaria e illusoria, costituisce il vero elemento di novità rispetto alla tradizione. Pindaro infatti aveva indicato nel rinnovellarsi della luce la possibilità della gioia (*Pyth.* 8, 96 s.: «Ma quando sopraggiunge un raggio mandato dal cielo, una luce ra-

²⁹ Cfr. Criscuolo, pp. 141 s.

³⁰ Cfr. Septuag., *Iob* 7, 6-9. Cfr. Criscuolo, pp. 141 s.

diosa si posa sugli uomini e la vita è piacevole»); il pessimismo antico non fu mai chiuso in sé stesso.³¹

La produzione epigrammatica del tipo dell'epitaffio (*Anth. Pal. VIII*) si distribuisce lungo tutta l'esperienza letteraria di Gregorio, avendo molti dei testi punto di riferimento cronologico nella scomparsa dei personaggi compianti. Come abbiamo già accennato, la sua storia nella critica dei moderni è piuttosto marginale. La prospettiva retorica del Nostro appare per lo più totale, anche se a tratti vien colta l'impronta della sua personalità. Inserendosi nella lunga tradizione del genere letterario, che imponeva di per sé stessa, oltre al rispetto di determinati topoi di lingua e di immagini, una certa artificiosità, diremmo, programmatica e la necessità di concludere in pochi versi l'ispirazione, quando vi sia, Gregorio incorre spesso nel banale e nel ripetitivo. Sembrerebbe a noi non poter fare altro che concordare col giudizio di H. Beckby, secondo cui Gregorio e gli altri epigrammisti cristiani, nonostante il loro diverso sentire e l'autenticità della fede, non riuscirono a dare all'epigramma alcun nuovo impulso, al di là di un «vago sapore cristiano»,³² giudizio che appare per lo più in linea con quello di B. Wyss, che insisteva sulla retoricità della esperienza poetica, nell'ambito del carattere 'umanistico' globale di tutta la poesia del Nostro.³³ Contributi più recenti, fra di cui quello di Franca E. Consolino,

³¹ Cfr. Criscuolo, p. 142.

³² Cfr. introduzione all'edizione monacense dell' *Anthologia Palatina* (I München 1957, p. 52). Molto più articolato mi appare però il saggio introduttivo di P. Waltz (cfr. *Anthologie Grecque. Première Partie: Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris 1944, pp. 3-28).

³³ Cfr. Wyss, *Gregor* cit., pp. 177-188. Dello stesso, cfr. anche la voce *Gregor II* (*Gregor von Nazianz*), *Reallexikon für Antike und Christentum*, coll. 857-859.

sono orientati a suggerire una più circostanziata riflessione.³⁴ A mio avviso va innanzitutto tenuto presente che Gregorio, come gli altri epigrammisti cristiani, non perseguiva fini di originalità, categoria estranea alla cultura antica, né intendeva 'fondare', per così dire, un epigramma cristiano; ne consegue che anche questa sua produzione vada esaminata caso per caso e che il giudizio di valore vada formulato sulla base di una totale indagine storico-filologica. È quanto ho tentato di fare in alcune precedenti occasioni.

Procediamo *per exempla*. Numerosi epigrammi sono dominati dalla figura della madre. Il rapporto fra Gregorio e la madre, Nonna, ricorda per molti aspetti quello fra Agostino e Monica, e gli epigrammi a lei dedicati tendono a ricostruire la storia di una vita alimentata dalla fede e dal servizio alla Chiesa; ricca di speranza, ma profondamente legata agli affetti terreni. Sarebbe pertanto inesatto affermare che Gregorio abbia inteso creare, attraverso la madre, un modello di vita cristiana. Al di là delle variazioni degli stessi motivi e della persistente suggestione che gli viene dalla morte della donna ai piedi dell'altare, ci è dato avvertire che in codesti epigrammi per Nonna Gregorio recupera sostanzialmente «lo stato di grazia» poetico, pur nella integralità della sua 'retoricità'. È il caso di *epigr.* 30, quello del reincontro con la madre: «Gridando "Gregorio" per le radure fiorite, / tu ti facevi incontro a noi, madre, al nostro ritorno da terra straniera / e tendevi ai tuoi figli le mani. / Gridando "Gregorio". Il tuo sangue di madre era in tumulto / per ambedue i tuoi figli, ma soprattutto per la creatura del tuo seno. / Ed è per questo, o madre, che io ti ho ricompensata con tanti epigrammi». ³⁵ Al di là della complessa imitazione, che ho esaminata in

³⁴ Franca E. Consolino, *Σοφίης ἀμφοτέρης πρύτανιν: gli epigrammi funerari di Gregorio di Nazianzo (AP VIII)*, «Athenaeum», LXV 1987, pp. 407-425.

³⁵ Γρηγόριον βοόωσα πα' ἀνθοκόμοισιν ἀλωαῖς / ἦντεο, μήτηρ ἐμή, ξείνης ἀπο νισσομένοισι, / χεῖρας δ' ἀμπετάσασα φίλας τεκέεσσι φίλοισι, / Γρηγόριον

altra sede, va osservato che il momento, per così dire, creativamente lirico della composizione si arresta all'anafora «Gridando "Gregorio"» di v. 4; la madre viene recuperata in un ambiente sognato di luce solare, nelle vaghe e indistinte ἀλωαί («orti», «vigne», «radure»?) e l'amarezza del ricordo della terra lontana si dissolve innanzi alle sue mani tese. È anche il recupero integrale di un altro affetto reciso: Gregorio ritorna alla madre assieme al fratello Cesario, la cui morte immatura ne aveva lacerato il cuore e gli aveva suggerito altri momenti di alta e sconsolata meditazione. È la rievocazione di un ritorno, di un ritorno che è forse storicamente collocabile, ma, all'insieme, di tanti ritorni e del ritorno definitivo alla madre, del risorgere pieno degli affetti nelle dimensioni della speranza cristiana, dopo il lungo vagare per le strade del mondo, nel limite senza limite di «radure fiorite».

Nonna, come abbiamo detto, era morta ai piedi dell'altare, mentre tendeva a Dio le braccia tremanti nella preghiera: Gregorio coglie nel fatto non tanto la conferma della santità della donna, quanto la sua più vera maternità, la dedizione totale al servizio d'amore che si conclude nell'esaurimento delle forze del corpo, nell'abbandono alla volontà di Dio: «Come si sono sciolte le belle ginocchia di Nonna, come ella chiuse le sue labbra, come dagli occhi non versa più lacrime? Altri, a loro volta, gridano presso di una bara, ma l'altare non ha più i frutti della sua mano generosa: il santo luogo è deserto del suo sacro piede, i sacerdoti non imporranno più sul suo capo la mano tremante. Vedove ed orfani, cosa fate? Vergini e spose, recidete le chiome, di cui, pur adorna, ella portava a terra la testa, allorché nel tempio lasciò cadere il suo corpo grinzoso» (*epigr.* 26);³⁶ «Pregando a gran voce presso la

βοόωσα· τὸ δ' ἔζεεν αἷμα τεκούσης / ἀμφοτέροισι ἐπὶ παισί, μάλιστα δὲ
θρέμματι θηλῆς· / τοῦνεκα καὶ σὲ τόσοις ἐπιγράμμασι, μήτερ, ἔτισα. Cfr.
Criscuolo, pp. 147-149.

³⁶ Πῶς ἐλύθη Νόννης κατὰ γούνατα, πῶς δὲ μέμυκεν / χεῖλεα, πῶς ὄσων οὐ
προχέει λιβάδας; / ἄλλοι δ' αὖ βοόωσι παρ' ἡρίον· ἡ δὲ τράπεζα / οὐκέτ'

santissima mensa, Nonna fu disciolta. Si incepparono la voce e le belle labbra della vecchia. Perché meravigliarsi? Dio volle fermare la sua lingua inneggiante nelle parole di benedizione. Ora ella dal cielo molto prega per noi, effimere creature» (*epigr.* 35);³⁷ «È qui che una volta Dio disse dall'alto a Nonna che pregava: "Vieni!". Ed ella fu disciolta dal corpo, in letizia, e con le mani, con l'una afferrava l'altare, con l'altra ancora pregava: "Sii propizio, o Cristo Signore!"» (*epigr.* 47).³⁸ Gregorio consegna alla nostra mente e al nostro ricordo una figura reale di donna, carne e sangue, il cui legame col figlio «del suo seno» è indistruttibile; egli crea la nuova dimensione poetica e cristiana della madre.

In *epigr.* 32³⁹ il poeta recupera l'estremo messaggio della madre morente: «Figlio mio, sacro germoglio, con quanto rimpianto di te io mi diparto, Gregorio, per la vita celeste. Tu infatti hai molto sofferto,

ἔχει καρπὸς τῆς μεγάλης παλάμης· / χῶρος δ' ἐστὶν ἔρημος ἀγνοῦ ποδός· οἱ δ' ἱερῆς / οὐκέτ' ἐπὶ τρομερῆν κρατὶ βαλοῦσι χέρα. / χῆραι δ' ὄρφανικοὶ τε, τί βλέπετε; παρθενίη δὲ / καὶ γάμος εὐζυγέων, κέρσατ' ἀπο πλοκάμους, / τοῖσιν ἀγαλλομένη κρατὸς φέρε πάντα χαμάζε, / τῆμος δ' ἐν νηῶ ῥικνὸν ἀφήκε δέμας. Ho seguito il testo dato da Waltz e da Beckby (altri pongono lacuna dopo πλοκάμους di v.8; altri ritengono che gli ultimi due versi facciano parte di un altro epigramma). A v. 6 va forse accolta la proposta di Waltz di scrivere τρομερῆ *pro* τρομερῆν.

³⁷ Εὐχομένη βοόωσα παρ' ἀγνοτάτῃσι τραπέζαις / Νόννα λύθη. φωνὴ δ' ἐδέθη καὶ χεῖλεα καλὰ / γηραλέης. τί τὸ θαῦμα; θεὸς θέλεν ὑμνήτειραν / γλῶσσαν ἐπ' εὐφήμοις λόγοις κληῖδα βαλέσθαι· / καὶ νῦν οὐρανόθεν μέγ' ἐπεύχεται ἡμερῶσιν.

³⁸ Ἐνθα ποτ' εὐχομένη Νόννη θεὸς εἶπεν ἄνωθεν· / ἔρχεο. ἡ δ' ἐλύθη σώματος ἀσπασίως, / χειρῶν ἀμφοτέρων τῇ μὲν κατέχουσα τράπεζαν, / τῇ δ' ἔτι λισσομένη· ἴλαθι, Χριστὲ ἄναξ.

³⁹ Τέκνον ἐμῆς θηλῆς, ἱερὸν θάλος, ὡς σε ποθοῦσα / οἶχομαι εἰς ζωὴν, Γρηγόρι', οὐρανίην. / καὶ γὰρ πολλ' ἐμόγησας ἐμὸν κομέων πατέρος τε / γῆρας, ἃ καὶ Χριστοῦ βίβλος ἔχει μεγάλη. / ἀλλά, φίλος, τοκέεσσιν ἐφέσπεο, καὶ σε τάχιστα / δεξόμεθ' ἡμετέροις φάσει προφρονέως. A v.1 scrivo con Waltz e Beckby ὡς σε ποθοῦσα *codd. contra* ὡς ἐπόθευσα del testimone palatino (ὡς ἐπόθησα, «as I longed» scrive W. R. Paton).

dando la tua cura alla vecchiaia, mia e di tuo padre. Queste cose le ha il gran libro di Cristo. Ma tu, o mio caro, segui i tuoi genitori e noi ti accoglieremo al più presto, solleciti, nella nostra luce». Anche ora la suggestione poetica si risolve ben presto, con l'allusione ai molti patimenti: che essi sieno stati solo quelli per la cura dei vecchi genitori conta poco, poiché la sofferenza accompagna l'esistenza tutta del poeta, ne caratterizza i rapporti con sé stesso e con il mondo. Ora, la speranza è nel «gran libro di Cristo». Ma la madre, che altrove gridò alla chiamata di Dio la sua piena e gioiosa obbedienza, appare ora varcare la soglia dell'ignoto con struggente amarezza per l'infrangersi di un prepotente legame di vita, per il mutarsi del suo amore in una dimensione sconosciuta. Nonna si volge indietro nella dipartita; non tende più le mani in alto, nella preghiera, ma verso il figlio e la terra che abbandona. Davanti alla malinconia della separazione vacilla ogni certezza e ci si ferma smarriti. Ed è proprio per codesto sentimento, che sa essere a tratti accorato e sublime, della perenne sofferenza e della solitudine dell'uomo, che la poesia di Gregorio di Nazianzo può ancora parlare alla nostra sensibilità di uomini di un tempo senza più certezze.

A conclusione, sarà opportuno richiamare brevemente le nostre premesse. La poesia di Gregorio si pone in un'età di silenzio della poesia greca, quando la retorica aveva avvocato a sé, ormai da circa due secoli, la totalità dell'esperienza letteraria. Codesta considerazione basterebbe da sola a giustificare il parziale fallimento a cui il Padre andò incontro come poeta e ad imporre all'analisi filologica moderna la necessità di un metodo di approccio per così dire sperimentale. Al di là dell'apparente uniformità e della sostanziale coincidenza dei motivi e degli intenti con la produzione in prosa, il Padre ebbe certamente delle ragioni più profonde per la sua 'conversione' tardiva al metro, più vere di quelle più volte e stancamente denunciate. Evidentemente la

Versrhetorik che egli aveva studiato alla scuola di Imerio e che aveva magistralmente perfezionata, gli si manifestò insufficiente, nonostante le molteplici risorse e i virtuosismi suoi propri, per l'estrinsecazione, a sé stesso e agli altri, di tutta la profonda carica umana dell'inquietudine esistenziale che animava il suo vivere. Ma Gregorio, che volle anche essere, abbiamo visto, 'poeta-vate', e cristianamente 'poeta-vate', non dimenticò mai, facendo poesia, la sua professione di maestro della fede, le sue responsabilità di cristiano e di vescovo. Questo aspetto non deve peraltro indurci a chiederci se egli sia riuscito nell'amalgamare in vivente unità Antico e Cristianesimo, cosa che forse non fu nei suoi scopi programmatici, né a chiederci in che misura egli abbia dato vita, con la sua poesia, ad un umanesimo cristiano - dovremmo però prima cercare di definire ciò che noi intendiamo per umanesimo cristiano in relazione al IV secolo d. C.⁴⁰ Facendo poesia egli non poteva non inserirsi in quel circuito convenzionale in cui la poesia greca si era da tempo irrigidita, ma spesso cerca, con difficoltà, di uscirne e talvolta, come abbiamo visto, riesce ad infondere nuova linfa alle vecchie forme, ad esprimere con commovente schiettezza le ragioni più intime del proprio sentire. La tendenza stessa della sua poesia a risolversi in frammenti, se da una parte appare in linea con il lirismo di fondo della ispirazione, dall'altra è spia del suo oscillare fra tradizione e innovazione. E questa innovazione non poteva, se non raramente, uscire dall'ambito formale (Gregorio tentò pure la strada della nuova versificazione accentuativa) e dall'*imitatio* degli Antichi: i momenti più felici, i 'frammenti', appaiono anzi essere conseguiti proprio quando più vigile è l'impegno formale, più ricco il recupero del patrimonio di immagini e di lingua della antica poesia greca, di cui il Nostro si avvia a chiudere,

⁴⁰ Si fa riferimento alle conclusioni di Wyss, *Gregor* cit., p. 203.

alla vigilia di Bisanzio, la lunga storia. Ma di essa non è solo un epigono.

John Freccero

Allegoria e autobiografia

Tra le ultime parole dette da Gesù nel Vangelo di Giovanni ci sono quelle dirette a Pietro in predizione del martirio dell'apostolo:

In verità in verità ti dico che quando eri giovane ti cingevi da solo e andavi ovunque volevi, ma quando sarai vecchio tenderai le braccia e altri ti cingerranno e ti condurranno dove non vorrai andare.

S. Agostino nel suo commentario spiega che questi versi segnano, nella vita di Pietro, il passaggio dalla fiducia in se stessi tipica della gioventù all'umiltà, dal peccato di presunzione alla confessione e al pentimento. Nel periodo della sua 'mezza età' (Pietro non è né giovane né vecchio) egli è chiamato a dimostrare il suo amore prendendosi cura delle pecorelle del Signore e accettando la crocifissione.

La conversione dalla presunzione all'umiltà è anche il tema della discesa di Dante all'Inferno che, similmente, ha luogo quando il poeta ha raggiunto la mezza età: «nel mezzo del cammin di nostra vita». Il paesag-

gio della scena del prologo della *Commedia* prende a prestito diversi particolari dal settimo libro delle *Confessioni* di Agostino, dove la presunzione filosofica viene distinta dalla confessione: «una cosa è vedere la terra della pace dalla cima selvosa di una montagna e un'altra è raggiungerla quando la strada è assediata dal leone e dal drago». È probabile che il lancio della corda a metà dell'*Inferno* significhi un venir meno della fiducia in se stessi analogo a quello di Pietro, mentre il giunco con cui il pellegrino è cinto all'inizio del *Purgatorio* è un tradizionale emblema di umiltà («umile pianta»).

Se si tenta di leggere questi episodi come semplici aneddoti autobiografici, essi sono destinati a rimanere enigmatici e a suscitare più interrogativi che risposte sulla vita di Dante. Alcuni antichi commentatori, per esempio, si sono sentiti obbligati a glossarli con dettagli biografici inventati per l'occasione, identificando la corda con una parte dell'abito Franciscano e suggerendo che Dante abbia potuto desiderare ad un punto della sua vita diventare frate Franciscano. Tali invenzioni sono comunque inutili una volta che si è riconosciuto che gli eventi della vita di Dante ai quali questi episodi potrebbero alludere sono stati rappresentati nel testo in termini di figure bibliche di conversione. Il brano citato del Vangelo di Giovanni autorizza a leggere i versi di Dante, «io aveva una corda intorno cinta», non come una descrizione del suo vestito, ma piuttosto come un emblema della sua condizione spirituale: egli era colpevole della stessa presunzione di cui Cristo accusò Pietro e della quale Agostino accusò se stesso. A differenza delle moderne biografie, che tentano di stabilire prima di tutto l'unicità della loro materia, le biografie cristiane accentuano la conformità a modelli biblici, anche a scapito dell'originalità. Se si considera la trama, tali biografie, come le famiglie felici di Tolstoy, sono tutte uguali.

Il lancio della corda è fatto per attirare Gerione, «sozza immagine di froda». Questa immagine sembra non avere diretti precedenti biblici, ma ricorda, anche se solo per contrasto, le antiche allegorie della trascendenza rappresentate come «voli». Il percorso a spirale è una chiara indicazione

che il mostro è di derivazione celeste, dato che anche i pianeti, il sole e la luna si muovono a spirale. Diversi studi hanno suggerito che le antiche allegorie del volo, risalenti fino a Platone, sono alla base del viaggio di Ulisse così come viene raccontato da Dante. Lo stesso potrebbe forse dirsi del viaggio di Gerione. In ogni caso, insieme al tema biblico, le antiche allegorie filosofiche dell'ascesa dell'anima costituiscono un'altra fonte per le figure o paradigmi che il poeta usa per rappresentare gli eventi della sua vita in termini generali. L'autobiografia è rappresentata schematicamente nel poema di Dante da questa sintesi dell'allegoria platonica con i tradizionali motivi biblici, proprio come nelle *Confessioni* di Sant'Agostino.

Nonostante la sua originalità, non è difficile decifrare il significato di Gerione riguardo alla biografia del poeta. Sebbene il mostro sia pauroso è anche stranamente docile e obbedisce, seppur a malincuore, agli ordini di Virgilio. Questa apparente incoerenza mostra un paradosso comune della letteratura confessionale: le avversità e il male finiscono col rivelarsi un aiuto spirituale anche quando sembrano estremamente minacciose. La reazione di Dante al suo esilio incarna proprio questo paradosso. Nel *Convivio* egli si lamenta amaramente per le ingiustizie subite, mentre nella *Commedia* sembra guardare al suo esilio come a un evento necessario per la sua salvezza, senza considerare la colpevolezza di quelli che lo hanno condannato. Il contrasto fra la lenta discesa a spirale di Gerione e il suo allontanarsi quasi istantaneo dopo il compimento della sua missione, suggerisce una momentanea e provvidenziale costrizione delle forze del male a beneficio del pellegrino. Come Anteo si china dolcemente con i viaggiatori sulla mano e poi torna di scatto al suo posto, così Gerione partecipa ad una 'prestazione a comando' per accelerare il cammino del pellegrino.

Questo intervento provvidenziale è una risposta alla docilità del pellegrino che ora si lascerà «condurre dove non vuole andare». In questo viaggio egli deve essere un semplice passeggero piuttosto che un Ulisse, e Virgilio è lì per sostenerlo. L'autosufficienza di Ulisse è interpretata da Dante (e da Agostino prima di lui) come una forma di presunzione della quale il giovane Dante - specialmente il Dante del *Convivio* - avrebbe po-

tuto essere colpevole. Il viaggio di Gerione funziona come una parodia ironica del viaggio omerico, una critica della presunzione della giovinezza vista dalla prospettiva dell'età di mezzo.

Qualunque sia l'intento morale, Gerione è squisitamente letterario; i vari motivi che lo compongono formano un *patchwork* di cui Dante non si preoccupa di nascondere le cuciture. Alcuni elementi che compongono il mostro sono tratti dall'*Apocalisse*, o forse dal drago lunare degli astrologi (dal quale deriva probabilmente il drago dell'*Apocalisse*). Gli studiosi hanno anche suggerito diverse fonti classiche per l'immagine, derivate in particolare da Virgilio e da Solino. A parte la sua funzione tematica, comunque, la sua posizione letteralmente centrale nell'*Inferno*, e l'elaborato appello al lettore che lo introduce, suggeriscono che Gerione doveva rappresentare anche la stessa prodigiosa immaginazione del poeta. Per tutta la storia il progredire del pellegrino procede di pari passo con il progredire del poema. Anche Gerione, forse, come l'Ippogrifo di Ariosto, è contemporaneamente un tema e un emblema dell'atto creativo del poeta. Il fantastico destriero di Ariosto è ovviamente un discendente di Pegaso, la cui origine ctonia (dal sangue di Medusa) lo renderebbe un legittimo progenitore di Gerione.

Il volo di Gerione sembra evocare come sua antitesi la barca di Ulisse, una «navicella dell'ingegno» che naviga verso il disastro. Sia Gerione che Ulisse sono rievocati di nuovo nel corso del poema: Ulisse è citato due volte nel *Purgatorio* e una volta nel *Paradiso*, mentre Virgilio si riferisce al volo di Gerione quando chiede al pellegrino di aver fiducia nella sua guida, anche attraverso il fuoco del *Purgatorio*. Il suo *memento* a Dante «sovresso Gerion ti guidai salvo» (*Pg.* XXVII, 23) richiama *Esodo* XIX, 4: «hai visto come ti ho sollevato su ali d'aquila».

Il volo di Gerione è descritto con immagini marinare, mentre la navigazione di Ulisse è descritta in una frase memorabile come «il folle volo». Questa opposizione simmetrica è rinforzata dagli antitipi. Il volo riuscito di Gerione allude a Icaro e Fetonte, mentre Ulisse è introdotto da un confronto con il volo vittorioso di Elia. Questo parallelismo suggerisce che i

due viaggi stanno sullo stesso livello di significato come rappresentazione drammatica di tentativi opposti di raggiungere l'assoluto. Considerato che il viaggio è anche una figura della scrittura del poema (come si capisce bene sia dall'invocazione della seconda e dell'ultima cantica che dalla logica narrativa che fa della fine del viaggio l'inizio del poema), il contrasto fra Ulisse e Gerione rappresenta anche un contrasto tra generi letterari.

L'epica omerica è stata interpretata sin dall' antichità come un'allegoria dell'educazione dell'anima. La conclusione disastrosa della storia, nella versione riscritta da Dante, costituisce una critica cristiana della presunzione filosofica: cioè dell'affermazione che chiunque potrebbe intraprendere un tale viaggio senza una guida. Il volo di Gerione, d'altra parte, è guidato provvidenzialmente come l'aquila di Dio nell'Esodo. Si tratta di una discesa che precede un'ascesa, in sintonia con l'ammonizione agostiniana «Discendi per poter salire». Inoltre essa ha luogo nello spazio interno dell'Inferno, che si potrebbe interpretare come la distanza interiore di una discesa all'interno della propria coscienza. Ancora una volta torna in mente Agostino: «Noli foras ire; in te ipsum redi» («non andare fuori; entra dentro te stesso»). Questa dimensione interiore manca completamente nel racconto che Ulisse fa del suo viaggio. Egli può essere considerato l'archetipo dell'esploratore spaziale che descrive le sue imprese con la stessa modestia, (litote) usata dagli astronauti americani quando atterrarono sulla luna («un piccolo passo per un uomo...»). Questo viaggio, e tutti gli altri viaggi come questo, costituiscono la materia dell'epica. Al contrario il viaggio di Dante sul Gerione della sua stessa esperienza è una discesa entro se stesso. Una tale svolta interiore è nettamente confessionale.

Il bizzarro veicolo della discesa di Dante alle Malebolge non è né una barca né una biga secondo la tradizione dell'allegoria neoplatonica, sebbene comparti una grottesca rassomiglianza con quei voli dell'anima; la bestia scontrosa potrebbe essere paragonata al cavallo che tira verso sinistra nell'allegoria del *Fedro*, mentre le immagini di navigazione nel volo di Gerione, come le immagini di volo nella navigazione di Ulisse, ricordano le allusioni al volo dell'anima in Plotino, Ambrogio o Agostino, dove i mezzi

di fuga da questo mondo sono paragonati a cavalli, carri, barche e ali. Comunque è la Provvidenza e non un auriga a governare Gerione, ed è la frode piuttosto che la passione a dover essere dominata. Questo viaggio non avviene nel vuoto interiore, ma piuttosto nel corso della vita di Dante, reinterpretata dalla prospettiva dell'*Inferno*. Gerione aggiunge alla tradizione neoplatonica un significato di natura politica. Viene ingiunto non semplicemente di sfuggire all'ipocrisia e alla frode della società umana (come aveva raccomandato Plotino), ma di capirle dal di dentro così da trascenderle, ed è proprio questo il significato sociale dell'avvertimento di Virgilio: «a te convien tener altro viaggio» (*If. I*, 91).

La comprensione nell'*Inferno* è un processo che potrebbe essere definito un dubbio iperbolico applicato sistematicamente ai valori della società contemporanea. Ogni incontro nell'*Inferno* consiste nel minare ironicamente i valori enunciati dai singoli personaggi. Anche quando questi principi sembrano perfettamente legittimi dal punto di vista umano, come le aspirazioni umanistiche di Brunetto Latini nel canto XV, i valori sono minati dall'essere esaltati da un dannato. Una frase incidentale, che dovrebbe essere una gentile qualificazione, il «se ben m'accorsi nella vita bella» di Brunetto, si carica di ironia nel momento in cui si fa strada un'ovvia e perciò crudele osservazione: se il suo discernimento fu così acuto, perché si troverebbe lì - «siete voi qui ser Brunetto?» (*XV*, 30).

Questa ironia corrosiva conferisce all'*Inferno* la sua caratteristica negativa; non solo questa cantica è priva di possibilità di redenzione, ma sembra anche priva di ogni affermazione di bene. Lo scopo della discesa è quello di raggiungere il punto zero da cui può iniziare la salita al Purgatorio. Per fare ciò è necessario prima di tutto liberarsi di tutti i valori illusori con i quali si è soliti consolarsi. Nel mito di Platone, l'anima-stella deve lasciar cadere tutti i suoi strati di materialità per ritornare alla sua dimora celeste; nel mito cristiano è il peccato, invece della materia, ad appesantire l'anima. Prima che ogni ascesa possa iniziare è necessario attraversare tutto l'*Inferno* semplicemente per raggiungere la caverna («naturale burrella») ritenuta da Platone il punto di partenza. L'ascesa cristiana non inizia

da un punto zero, ma piuttosto da un punto 'meno-uno'. Nel poema quel punto è descritto nella scena del prologo: il paesaggio deriva da quella che Agostino chiama la «regio dissimilitudinis».

La prima distruzione che deve avvenire in questa mitica rappresentazione biografica è la distruzione di quel sé del poeta che non esiste più. Se il mito dell'educazione di Platone è il racconto di una *morphosis*, la formazione dell'anima, allora la storia di una conversione è una *metamorphosis*, in cui un sé illusorio deve essere distrutto prima che una nuova anima possa prendere il suo posto. Uno dei modi in cui questa distruzione avviene nel poema è attraverso una serie di autocitazioni ironiche, nelle quali Dante mina il suo stesso lavoro precedente. La più ovvia di queste citazioni della sue prime poesie d'amore è quella posta sulla bocca di Francesca da Rimini, che fu servita male dalla teoria dell'«amore e il cor gentil». Ma è forse il canto di Ulisse a costituire la più importante e la più critica autocitazione di Dante.

Secondo un'ipotesi avanzata per primo da Bruno Nardi, c'è un certo parallelismo tra il tentativo di Ulisse di raggiungere l'assoluto e il tentativo di Dante nel *Convivio* di delineare una guida alla felicità attraverso lo studio della filosofia secolare. Entrambi i tentativi erano destinati a fallire. Il parallelo tra questo fallimento e l'esperienza di Agostino fu evidenziato per primo da Giorgio Padoan, che mostrò come Agostino, nel *Beata Vita*, avesse delineato il corso disastroso della sua vita, inclusa la sua ricerca della felicità attraverso la filosofia secolare, esposta con una noiosa allegoria basata sul viaggio di Ulisse. Padoan suggerì che l'episodio di Ulisse nell'*Inferno* è biografico così come è biografico il prologo di Agostino al *Beata Vita*, costituendo una traccia allegorica di un'esperienza i cui elementi letterali vengono soppressi. Il viaggio della *Divina Commedia* comincia dove finisce il naufragio di Ulisse, con la sopravvivenza ad un naufragio metaforico (*If. I, 23*). La sopravvivenza, «come altrui piacque», segna la differenza tra la presunzione epica di Dante e la sua conversione romanizzata.

Si possono solo fare delle ipotesi sui dettagli dell'esperienza di Dante, perché il testo offre soltanto immagini come queste. In un certo senso nessuna esperienza può essere comunicata se non da un'immagine, poiché, come dice una massima medievale, ciò che è individuale è ineffabile. L'allegoria e le altre immagini servono per generalizzare l'esperienza in modo da renderla comunicabile, come Dante stesso dice con la similitudine di Glauco nel *Paradiso*: «Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'essempro basti / a cui esperienza grazia serba» (I, 70-72).

Ci si può aspettare che la visione celeste sia, per definizione, ineffabile, ma ci sono buone ragioni istituzionali per esprimere anche sentimenti penitenziali in termini generali. La confessione richiede la traduzione di un'esperienza individuale in termini generali per affermare l'uguaglianza di tutti i peccatori agli occhi di Dio, indipendentemente dal tipo di trasgressione. Per questo Agostino, nelle sue *Confessioni*, sceglie di illustrare la natura del peccato confessando che da ragazzo aveva rubato delle pere dal frutteto di un vicino. Se avesse scritto delle 'confessioni' nel senso moderno avrebbe potuto parlare di un gran numero di azioni della sua vita che anche oggi ci appaiono riprovevoli. Avrebbe potuto, ad esempio, descrivere con dovizia di particolari come, a causa della paura di uno scandalo da parte di sua madre, ripudiò la sua amante, le sottrasse il figlio e la rispedì in Africa. Quel gesto ci dice di più sul giovane Agostino (forse più di quanto non vogliamo sapere) di quanto non ci dica sulla banale natura peccaminosa di ogni uomo.

Il furto del frutto proibito nel testo di Agostino si propone ovviamente di richiamare il peccato di Adamo ed Eva. A livello di aneddoto, chiunque tra i suoi lettori avrebbe potuto essere colpevole di un tale peccato; a livello allegorico essi lo erano di fatto a causa del peccato dei loro progenitori. Al polo opposto del dramma della salvezza si trova il fico della conversione dell'ottavo libro delle *Confessioni*. Potrebbe anche apparire come il racconto di un evento storico - Agostino piange sotto il fico e le voci dei bambini cantano «tolle, lege» -, ma la scena ricorda anche la chiamata di Nataniele da sotto il fico, che troviamo nel primo capitolo del Vangelo di

Giovanni. Indipendentemente dal fatto che Agostino abbia o meno pianto veramente sotto un fico, l'episodio è un'allusione alla chiamata degli Ebrei alla conversione che si trova all'inizio del Vangelo. Nonostante tutta la sua apparente storicità, la conversione di Agostino non è che la riproposizione del paradigma valido per tutte le conversioni.

La confessione di Dante non si riferisce ad un furto simbolico; a differenza di Agostino, il suo dramma di autoappropriazione è portato avanti senza la trasgressione di un ordine parentale. Essa avviene nel Paradiso Terrestre, quando Virgilio lo congeda con una benedizione laica e Beatrice lo chiama per nome. Qualunque sia la natura della sua colpa, essa è qui rappresentata in termini erotici, ma inscritta in un contesto penitenziale - Beatrice fu un tempo occasione del suo peccato ed è ora giudice del peccato stesso - come per suggerire che l'Eros è qui redento invece che condannato. Il ritorno di Beatrice, in contrasto con il bando dell'amante di Agostino o della Marianna di Rousseau, segna il ritorno di un Eros finalmente addomesticato e trasformato in una sintesi tra amore cristiano e cosmico che è propriamente dantesca. Questa insistenza sul recupero del suo passato erotico distingue, potenzialmente, la confessione di Dante da tutte le altre della tradizione cristiana.

La confessione stessa è completamente generica, con schematiche allusioni al dramma della salvezza. C'è un albero i cui frutti non devono essere mangiati e un albero, forse proprio un fico, sotto il quale ha luogo il pentimento. Questi sono gli elementi di uno spettacolo muto elaboratamente stilizzato, che non rivela quasi niente dei concreti dettagli della vita di Dante. D'Altra parte, a causa della sua precedente apparizione nella *Vita nuova*, Beatrice sembra essere più di una semplice figura allegorica. La sua esistenza letteraria al di fuori dei confini del *Purgatorio* le conferisce una certa realtà, così come una certa realtà è conferita a Virgilio. In entrambi i casi l'intertestualità falsifica una storia della quale altrimenti non sapremmo niente.

Per ritornare al tema generale dell'allegoria autobiografica nell'*Inferno*, si potrebbe dire che la discesa stessa, e in particolare la figura di Gerione

che la compendia, sono motivi allegorici che non chiedono di esistere al di fuori del testo. Essi strutturano gli elementi dell'esperienza di Dante in maniera tale che il racconto della sua vita ha al tempo stesso un significato morale per la 'nostra vita'. Il protagonista della storia è allo stesso tempo Dante Alighieri e, come ha sottolineato Charles Singleton, «whichever man», qualunque uomo, intendendo con quella frase non l'astratto *everyman* ciascun uomo, delle *morality plays* che stanno all'origine del teatro medievale inglese, ma piuttosto un individuo storico scelto dalla grazia. Se dovessimo interrogarci sulla 'verità' di un tale racconto nel senso biografico ordinario, la risposta non si troverebbe certamente in questi motivi allegorici, ma piuttosto nelle realtà esistenziali che li hanno originati.

Abbiamo detto che Gerione introduce una dimensione sociale nella tradizione dell'allegoria neoplatonica nella misura in cui suggerisce che la corruzione della società può servire come mezzo per penetrare negli abissi e poi risalirli. Similmente i canti centrali dell'*Inferno* rappresentano una critica sociale e politica che non ha paralleli nelle *Confessioni* di Agostino. I dettagli della vita di Dante ci sfuggono perché sono rappresentati, e qualche volta mascherati, da figure allegoriche; le battaglie pubbliche di Dante rimangono comunque quelle più facili da interpretare.

Il 'velo' dell'allegoria sembra più trasparente nei canti centrali dell'*Inferno*. Luigi Pirandello ha suggerito che la cosiddetta 'commedia dei diavoli' nel circolo dei barattieri dovrebbe essere interpretata in chiave autobiografica come l'accusa di Dante della corruzione politica dei suoi tempi, specialmente dei Guelfi neri, ed anche come una difesa contro l'accusa di baratteria che gli era stata mossa durante la sua assenza. Questo è per Pirandello il significato dell'episodio in cui il pellegrino sta per fare la fine dei barattieri. In questi canti Dante usa l'arma della farsa, invece dell'indignazione morale, per respingere le accuse che gli erano state mosse dai suoi nemici.

L'osservazione di Pirandello potrebbe essere adattata e applicata al volo di Gerione e agli altri misteriosi e apparentemente incomprensibili dettagli autobiografici. La descrizione delle folle convenute a Roma per

l'anno santo, suggerisce forse un collegamento tra il volo di Dante e la sua missione diplomatica in Vaticano per scongiurare l'ingresso di Carlo di Valois a Firenze. La duplicità del papa potrebbe essere efficacemente rappresentata dal duplice Gerione, mentre l'immagine dell'anticristo che è usata per descrivere il mostro è coerente con le tradizionali descrizioni della corruzione papale. Infine, la difesa di Dante per aver rotto il fonte battesimale sembrerebbe una versione neotestamentaria della sua difesa (contenuta nella *Lettera ai Cardinali italiani*) per aver osato, da laico, interferire in materia ecclesiastica. Nell'epistola ai cardinali, infatti, Dante si riferisce all'episodio di Uzzà che morì per aver osato toccare l'Arca dell'alleanza. Il significato di un'azione così chiaramente simbolica - spezzare il fonte avrebbe richiesto una squadra di lavoratori - e di altre simili può essere intuito leggendo gli eventi della carriera pubblica di Dante alla luce delle immagini e dei modelli biblici con i quali egli li ha rappresentati.

Per il resto, cioè i dettagli personali che ci aspetteremmo in una biografia, il testo è muto. Nonostante il realismo di Dante, la sua capacità di arricchire i tradizionali motivi allegorici con una 'sostanza' realistica (come già aveva fatto Agostino con una simile pretesa di storicità per il suo racconto) i veri dettagli della sua vita ci sfuggono.

Il viaggio di Dante non è né finzione poetica, né racconto storico, esso è esemplare ed allegorico; esso si propone di essere, come la vita di Agostino, sia autobiografico che emblematico, una sintesi delle particolari circostanze della vita di un individuo con i paradigmi della storia della salvezza tratti dalla Bibbia. È ciò che A. C. Charity ha definito «applied typology», tipologia applicata, riferendosi con quell'espressione alla manifestazione nella vita di Dante di un modello redentivo della storia biblica. Nelle pagine seguenti tenteremo di discutere il senso in cui si possa pensare alla narrazione di Dante come ad una allegoria teologica, e alla misura in cui tale caratteristica teologica possa essere riconosciuta anche in una lettura puramente secolare.

Allegoria dei poeti, allegoria dei teologi

Appena prima che Gerione appaia, il narratore previene l'incredulità del lettore insistendo sul fatto che sta dicendo la verità, anche se potrebbe sembrare una bugia - «quel ver c'ha faccia di menzogna» (If. XVI, 124). Questa affermazione è necessaria per distinguere la finzione (intesa nel senso inglese di *fiction*) dalla frode: la sua storia è vera anche se ha l'aspetto menzognero, mentre la frode, Gerione, ha l'aspetto di una verità («la faccia d'uom giusto») che nasconde una bugia, o almeno la coda di uno scorpione.

Il contrasto tra una menzogna frodolenta e una finzione, una bugia *secundum quid*, è una reminiscenza della difesa della finzione fatta da Agostino nel suo *Contra mendacium*, in cui egli sottolinea come «narrazioni fittizie con un significato vero e autentico» si possano trovare sia nella Bibbia che nella letteratura secolare. L'episodio di Gerione rientra proprio in questo tipo di finzione. Il narratore giura che il racconto è vero sulle «note di questa comedia», che è forse una maniera maliziosa di attribuire una realtà puramente verbale al mostro. Se questa parte centrale del viaggio può essere caratterizzata come finzione, allora si può anche pensare all'intero viaggio in questi termini. L'*Epistola a Cangrande* ci incoraggia in questa lettura poiché utilizza proprio l'aggettivo «fittizio» per descrivere la *forma tractandi* del poema. Nonostante alcune complicazioni delle quali ci occuperemo più avanti, il poema si può comunque ritenere conforme alla definizione di «allegoria dei poeti» che si trova nel *Convivio*: «veritate nascosta sotto bella menzogna».

Vedremo che l'allegoria dei poeti può essere interpretata come comprensiva, in senso lato, di tutte le figure e dei tropi che un poeta deve impiegare per esprimere un significato voluto. Poiché il significato è voluto, i teologi parlano talvolta di questo tipo di allegoria come «allegoria delle lettere», e, come le narrazioni fittizie menzionate da Agostino, essa si può trovare sia nella Bibbia che nella letteratura secolare. Al di là di questo tipo di allegoria ce n'è comunque un'altra che sfugge al controllo dello

scrittore, chiamata «allegoria dei teologi», che appare soltanto nella Bibbia ed era ritenuta divinamente ispirata. Da un punto di vista naturalistico e moderno si potrebbe dire che l'allegoria dei teologi talvolta era un modo di interpretare un testo prescindendo dal significato voluto dall'autore, come un modo di sovrapporre anacronisticamente un significato cristiano su un testo veterotestamentario. Questo significato si può definire anche «allegoria dello spirito» o, semplicemente, senso spirituale.

Ovviamente il fatto che sia i poeti che i teologi usassero il termine «allegoria» ha portato una notevole confusione, specialmente tra i dantisti. La maggior parte della confusione ha a che fare con il significato della parola «letterale». Per i poeti, «letterale» significa ciò che una parola dice, anche se ciò che essi dicono è chiaramente una favola o una finzione. «Allegoria» è ciò che tali favole o finzioni significano: da qui deriva la definizione di allegoria data da Dante come di una verità nascosta dietro una bella bugia. Per i teologi, d'altra parte, preoccupati dell'autorità storica della Bibbia, la «lettera» è intesa come la storia degli Ebrei: il popolo, i fatti e gli eventi dell'Antico Testamento piuttosto che le parole, trasmettono quella storia. «Littera gesta docet» secondo il ritornello mnemonico della Scolastica. Questo è il motivo per cui il livello letterale è sempre vero: indipendentemente dalla poeticità con cui vengono raccontati, gli eventi dell'Antico Testamento avvennero realmente. Tale affermazione non ha niente a che vedere con il problema della natura figurata o realistica delle parole che trasmettono quegli eventi.

Un esempio ci aiuterà a chiarire questo concetto. Poiché la Bibbia è scritta con un linguaggio umano può essere soggetta alla stessa analisi degli scritti di un autore umano. Così in un'analisi puramente poetica di *Esodo XIX, 4*: «Hai visto come ti ho sollevato su ali d'aquila», ciò che il poeta chiamerebbe «la lettera» è il linguaggio figurato che riguarda aquile e ali, mentre il senso allegorico riguarda ciò che è significato da quelle immagini, e cioè gli eventi dell'Esodo. Per il teologo, d'altra parte, la lettera sta al di sotto delle parole, nei fatti storici: Dio che guida gli Ebrei fuori dall'Egitto, nel deserto. Il linguaggio metaforico figurato che questo signi-

ficato letterale comunica (le ali e l'aquila in questo caso) è semplicemente retorico, è ciò che Tommaso d'Aquino chiama «allegoria delle lettere». Qualsiasi significato chiaramente voluto da un autore umano è necessariamente, dal punto di vista teologico, un significato letterale, anche se comunicato attraverso la più elaborata allegoria dei poeti. Nessun autore umano contemporaneo di Mosè, comunque, avrebbe potuto prevedere quale allegoria teologica sarebbe stata ricavata dall'Esodo: per i teologi gli eventi dell'Esodo significano la nostra redenzione operata da Cristo. L'allegoria dei teologi è perciò un'allegoria *in factis* e non *in verbis*; non è affatto un modo di scrivere poiché si riteneva che gli eventi letterali esistessero indipendentemente dalle parole che li commemoravano. Era piuttosto l'interpretazione retrospettiva degli eventi della storia ebraica necessaria per leggere in essi la venuta di Cristo, anche a costo di forzare il testo.

L'allegoria teologica può essere intesa come meta-allegoria, in cui la realtà espressa dalle parole del testo - diciamo Mosè o il fiume Giordano - è a sua volta presa come segno che sarà ulteriormente allegorizzato - Mosè 'significa' Giovanni Battista e Giordano 'significa' battesimo - senza alcuna perdita di storicità. Considerate insieme tutte le persone e gli eventi dell'Antico Testamento significano la venuta di Cristo. Più semplicemente, l'allegoria in questo senso è la relazione fra Antico e Nuovo Testamento.

Solo in un testo il cui autore è Dio le cose possono sia *significare* che *essere*. Da tale prospettiva Giosuè per esempio non *sarebbe* soltanto l'uomo che ha guidato gli Ebrei attraverso il Giordano, ma *significherebbe* anche Gesù, il cui nome è, in aramaico, lo stesso di Giosuè. Giosuè è esistito, il che è ciò che si intende per verità del livello letterale, ma egli agisce anche come immagine di Cristo. Per questo motivo egli può essere definito come uno degli «umbriferi prefazii» della sua stessa realtà (*Pd.* XXX, 78).

L'Antico Testamento non è l'unico depositario di questi segni; l'allegoria teologica considera tutta la realtà come se fosse composta di molti segni scritti in un libro di cui Dio è l'autore. Questo è ciò che Agostino intende quando dice che gli uomini usano segni per indicare le cose, ma che

solo Dio può usare le cose per indicare altre cose. È come se non ci fossero «cose in sé», ma solo segni nel libro dell'universo. Dante afferma questo concetto nel cielo di Giove, dove individui presumibilmente storici, alcuni menzionati solo in testi laici, funzionano come segni, scintille semiotiche che scandiscono un testo biblico. Questo suggerisce che la Bibbia potrebbe essere considerata la traduzione divinamente ispirata del precedente «libro» di Dio, le *gesta* storiche, in un linguaggio umano.

Mosè e gli Ebrei esistettero realmente e i fatti dell'Esodo ebbero luogo, indipendentemente dal fatto che la storia fosse stata raccontata in prosa descrittiva o in poesia allegorica. Il livello letterale del libro dell'Esodo è lo stesso del livello letterale del salmo CXIII, «In exitu Israel de Aegypto», anche se le parole del salmo potrebbero difficilmente essere più figurative, con il mare e il fiume personificati e i monti e le colline paragonati a pecore e arieti. L'autore della *Lettera a Can Grande* parla da teologo piuttosto che da poeta quando ignora la prosopopea lirica, la «bella menzogna» del salmo CXIII, dicendo semplicemente che «la lettera [del primo versetto] ci presenta la partenza dei figli di Israele dall'Egitto ai tempi di Mosè». Il vero valore del salmo e del libro dell'Esodo è esattamente lo stesso, perché è la verità della storia e non delle parole. «Realismo» e «lirismo» fanno parte dell'arte del poeta, mentre sono irrilevanti per un teologo che difende la verità del livello letterale.

Il significato teologico espresso dai versetti che cominciano con «In exitu Israel de Aegypto» è, secondo l'Epistola, «la nostra redenzione operata da Cristo». Anche qui è chiaro che l'autore parla da teologo, visto che il significato che egli attribuisce al versetto è accettabile solo se si tiene conto dell'autorevole interpretazione data da S. Paolo all'Esodo: «noi siamo stati tutti con Mosè, sotto le nubi e nel mare». Questo significato, non riscontrabile nelle parole del testo e nemmeno negli eventi che esse raccontano, può essere letto in quei versi solo da un cristiano. Infatti l'allegoria teologica era virtualmente sinonimo dell'avvenimento-Cristo: «quid credas allegoria». Il Nuovo Testamento non era ritenuto tanto una rivelazione separata quanto la conclusione definitiva della rivelazione iniziata con l'An-

tico Testamento, il compimento delle sue promesse. Se la lettera dell'allegoria biblica è la storia degli Ebrei, allora lo spirito, il senso allegorico è la venuta di Cristo.

Si credeva che la venuta di Cristo fosse stata un evento nel tempo che trascendeva il tempo, un momento *kairotico* che può ripetersi nell'anima di ogni cristiano fino alla fine dei tempi. Perciò si credeva che l'avvento di Cristo fosse triplice: una prima volta nel passato, quando egli apparì fra noi in forma umana; ancora nel presente nell'anima del convertito o del peccatore riconciliato; e finalmente alla fine dei tempi con la seconda venuta. Ne consegue che il senso allegorico o spirituale, che è essenzialmente la venuta di Cristo, è pure triplice: il senso storico o allegorico così come è narrato nel Nuovo Testamento; il senso morale o tropologico (*quid agas*), cioè l'applicabilità di quegli eventi a noi adesso; il senso anagogico (*quo tendas*) riferito alla seconda venuta e alla fine dei tempi. I quattro livelli dell'allegoria biblica sono ricordati più facilmente come uno più tre, cioè la storia dell'Antico Testamento interpretata dalla triplice rivelazione (passato, presente e futuro) del Nuovo.

La parola «storico» significa *letterale* quando si riferisce alla storia degli Ebrei, ma è anche usata per descrivere il primo dei sensi spirituali, cioè la venuta storica di Cristo. L'ambiguità può essere fonte di qualche confusione, ma può anche servire a ricordare che l'allegoria teologica è essenzialmente la giustapposizione di due gruppi di eventi, di due storie, più che una figura retorica. Come la parola «allegoria» nella sua accezione teologica, anch'essa può originare della confusione, come sottolinea l'epistola. «Allegoria» in senso stretto è il secondo di quattro livelli di significato, la venuta storica di Cristo, ma allegoria in senso lato, in senso teologico, è sinonimo di «spirituale», «mistico», cioè di tutti i sensi teologici messi insieme: le passate, presenti e future interpretazioni dell'Antico Testamento.

Si potrebbe dire che l'allegoria teologica è una lettura dell'Antico Testamento come se la trama fosse l'incarnazione. Ci sono comunque altri contesti interpretativi a cui sono stati applicati gli stessi principi allegorici.

La «tipologia veterotestamentaria», per esempio, è la relazione di avvenimenti provvidenziali della storia degli Ebrei a momenti successivi della loro storia, senza riferimenti alla venuta del Messia. Gli stessi principi sono anche stati invocati per stabilire connessioni tra momenti distinti del Nuovo Testamento senza riferimenti al Vecchio. In ultima analisi, proprio come i principi dell'allegoria poetica erano spesso applicati all'interpretazione di testi biblici, così i principi teologici erano stati applicati di tanto in tanto all'interpretazione della letteratura secolare. Sia a causa dell'argomento trattato, sia per il suo stile allegorico, la *Divina Commedia* è stata spesso soggetta a metodi interpretativi che sembrano più adatti alla Bibbia che a un'opera letteraria. Inoltre, molte delle aspre dispute sul valore letterale delle Scritture si sono ripetute nella storia della critica dantesca, spesso senza che i contendenti ne fossero consapevoli.

Se alcuni interpreti hanno attribuito all'opera di Dante uno *status* quasi biblico, è perché il testo stesso sembra richiederlo, quando afferma di essere profetico e divinamente ispirato. Il modo più ovvio di guardare a tale affermazione è quello di accettarla acriticamente e di attribuire la genesi del poema ad una visione o a un'illusione. Nessun critico è stato così fondamentalista da affermare che l'intero testo, compresi gli echi virgiliani e le autocitazioni sia stato dettato in terza rima al poeta-scriba. È stato invece suggerito che la visione di Beatrice, che Dante sostiene di aver avuto alla fine della *Vita nuova*, è stata in qualche modo l'ispirazione di questo testo letterario tutto particolare.

L'appello alla divina rivelazione (o allucinazione) nell'interpretazione di un testo è un modo di porre fine a tutte le discussioni. La ricerca delle fonti è molto semplificata e non c'è più bisogno di porsi domande su «dove» e «perché» Dante mette i suoi personaggi, se ha compiuto tali scelte in virtù di un'autorità inappellabile. La teoria fallisce, comunque, quando si prova a determinare quali parti del poema dovrebbero essere considerate intrinseche alla sua visione e quali sono semplici elaborazioni letterarie. Pochi critici hanno difficoltà ad accettare l'affermazione di Dante che egli ha visto Dio, per esempio, ma è evidente che nemmeno il

poeta si aspetta che crediamo in Gerione. Se supponiamo, d'altra parte, che la visione di Dante non abbia luogo nel testo, allora non è più rilevante per il poema di quanto la visione di Paolo non lo sia per le sue lettere: queste esperienze possono convalidare l'autorità profetica del visionario tra i credenti, ma se non sono comprese nel testo, hanno poco a che fare con l'interpretazione letteraria.

Un modo più sofisticato di considerare l'affermazione teologica è il considerarla un mezzo letterario, un tentativo di imitare le Scritture piuttosto che un modo di fornire il resoconto di un'esperienza religiosa. Leo Spitzer ha forse anticipato questo approccio formalista al poema nel momento in cui ha cercato di capire i commossi appelli di Dante al lettore non come affermazione di testimonianza profetica, come aveva sostenuto Auerbach, ma piuttosto esteticamente, come un mezzo per il poema di creare il suo stesso pubblico. L'interpretazione di gran lunga più formalistica del poema è comunque quella di Charles Singleton, secondo cui il realismo di Dante sembra imitare il «modo di scrivere di Dio» e forse perfino rivaleggiare con esso.

Secondo Singleton, Dante deve aver inteso la sua allegoria come biblica, visto che ha presentato come veritiero il livello letterale dell'opera, anziché come una «bella menzogna», e soltanto la Bibbia può avanzare tale pretesa. Singleton ha associato lo straordinario realismo del poema di Dante con l'affermazione di veridicità delle Scritture, considerando l'allegoria dei teologi come se non fosse altro che uno straordinario modo di scrivere. L'eleganza del ragionamento di Singleton maschera il suo difetto essenziale: la mancata distinzione fra ciò che *sembra* reale e ciò che è veramente successo, fra poesia e storia, come distingueva Aristotele nella *Poetica*. Il tono di Singleton, ironico e deliberatamente provocatorio, intendeva sfidare i dantisti che erano restii ad utilizzare l'esegesi biblica e teologica per interpretare il testo di Dante. Malgrado ciò il suo metodo divenne presto canonico e portò ad una certa confusione sul significato di allegoria teologica e alla sua applicabilità al poema.

Il potere drammatico e mimetico della storia di Dante sembra troppo reale a Singleton per essere classificato come un'allegoria puramente poetica dove «questo» valesse «quello», in cui il livello letterale è una bugia. Così egli l'associa con l'allegoria biblica, in cui si suppone che il livello letterale sia vero. Questa, dice Singleton, è l'allegoria del «questo e quello». Ciò che ha reso possibile tale cambiamento è stata l'ambiguità della parola «letterale». In poesia, il livello letterale è la finzione, mentre in teologia esso è l'evento storico. Così, dire che la finzione di Dante è allegoria teologica significa dire che essa non è finzione, ma fatto. Singleton tentò di evitare l'ovvia contraddizione suggerendo che Dante stesse solo *fingendo* di narrare eventi storici: «[the] fiction is that the fiction is not a fiction», («la finzione è che la finzione non è una finzione»). Affermazione vera, ma di scarso valore in quanto ovvia e anche banale. Tale ironia, inoltre, potrebbe essere usata per descrivere qualunque tipo di finzione.

Il potere mimetico dei versi di Dante non dice niente riguardo alla loro storicità e nemmeno la verità storica, se potesse essere accertata, renderebbe il testo più profondo o più interessante. Al contrario, secondo Aristotele, la poesia è più filosofica e più significativa della storia perché si occupa degli universali, che possono essere puramente possibili, più che dei particolari, che sono comunque veri. La storia fa particolari affermazioni che sono soggette a criteri esterni di verità e falsità, mentre la poesia esprime termini universali ed è giudicata dalla sua coerenza, o da ciò che Northrop Frye chiamava «l'aspetto centripeto della struttura verbale». Non c'è mai stata una struttura verbale più centripeta del poema di Dante, come Singleton più di chiunque altro ci ha aiutato a capire. La sua apparente sostanzialità non implica la verità storica più di quanto la figuratività del salmo dell'esodo non la precluda.

Nessun autore umano potrebbe scrivere un'allegoria teologica e continuare ad avere un'idea qualsiasi del suo significato. Era precisamente il fine dell'allegoria teologica il trarre significato dalle mani di un autore e porlo sotto il controllo di una tradizione esegetica. Così si diceva ad esempio che il *Cantico dei Cantici* riguardasse la relazione fra Cristo e la

sua Chiesa, e che la quarta *Egloga* di Virgilio profetizzasse la venuta del Messia, indipendentemente da ciò che le parole volessero dire, secondo l'intenzione dell'autore. Per i teologi la misura di tutto il significato, anche nella letteratura antica, era l'Antico Testamento, così come veniva interpretato dal Nuovo. Sia che le parole del Vecchio Testamento si riferiscano a una finzione, come il *Cantico dei Cantici*, o alla realtà della storia ebraica, come l'*Esodo*, solo Dio può far sì che questi elementi *significhino* la venuta di Cristo.

Ci resta da discutere se un autore possa *imitare* l'allegoria teologica imitando la realtà, come suggerisce Singleton. In realtà la mimesi ha l'effetto opposto, di mandare in corto circuito l'allegoria e di trasformarla in ironia. Invece di tentare di afferrare allegoricamente un significato, il realismo ritorce il significato su se stesso affermando e negando ripetutamente il suo *status* di finzione. In termini danteschi potremmo dire che il realismo è alternativamente verità con l'apparenza di una menzogna e frode che sembra verità. La rappresentazione mimetica conduce a un'ironia senza uscita invece che ad un significato; è un Gerione incapace di volare, una chimera con la coda in bocca.

Per sua stessa natura la rappresentazione mimetica afferma e nega contemporaneamente in maniera costante la sua identità con l'originale che tenta di riprodurre. Indipendentemente dalla somiglianza con il suo modello, noi rimaniamo consapevoli del fatto che essa è una mera copia. Dante allude alla sua intrinseca instabilità quando descrive i bassorilievi della cornice dei superbi nel *Purgatorio*. Essi sono così pieni di vita che sfidano l'interpretazione data dai due sensi del pellegrino («Faceva dir l'un 'No', l'altro 'Si, canta'» *Pg.* X, 60) lasciandolo incapace di stabilire se stia percependo la realtà o una sua rappresentazione. La continua oscillazione fra l'affermazione e la negazione della presenza («No [...] Si, canta») è la stessa ironia che troviamo espressa nella ripetitiva formula di Singleton («la finzione è che la finzione è una finzione»). Malgrado la sua virtuosità mimetica, il «visibile parlare» resta difficile da interpretare. Lascia perplessi

proprio perché è così pieno di vita da somigliare più al cinema che all'iconografia.

Si può sottolineare *en passant* che se la mimesi può provocare quel disagio che associamo all'ironia, è anche vero che la nostra mancata percezione dell'ironia può condurci a prenderla per mimesi. Così Auerbach, nel suo famoso saggio sulla mimesi in *Inferno X*, si mostra, senza saperlo, una vittima dell'ironia infernale, quando percepisce nei versi chiaramente cerebrali detti da Cavalcante solo una «diretta esperienza di vita che ha il sopravvento su qualsiasi altra cosa». La lode per il realismo di Dante in questo incontro mascherava l'impazienza di Auerbach per l'importanza teologica del lamento del padre. Lungi dall'indicare la natura dell'allegoria, la *mimesis* mostra qui che anche il più colto dei critici di Dante ha raggiunto un vicolo cieco interpretativo.

Poiché era ansioso di spiegare lo straordinario realismo del poeta, Singleton lo associò all'allegoria della Bibbia e tentò di distinguere entrambi dall'allegoria dei poeti, puramente letteraria. Abbiamo visto, comunque, che ciò che distingue l'allegoria dei teologi dall'allegoria dei poeti non è la verisimiglianza, ma il fatto che essa è espressa da cose ed eventi e non da parole. Oltre le parole della Bibbia si diceva che ci fosse un altro significato allegorico insito nelle cose espresse dal testo scritto, una «struttura profonda» di significato indipendente da ogni intenzione dell'autore sacro. Questo significato era ritenuto una parte del progetto di Dio per l'intero cosmo, il testo che Agostino aveva immaginato «scritto sulla pergamena del cielo», senza lettere e senza parole.

In realtà, questa allegoria ideale non era nient'altro che l'interpretazione che la Chiesa dà della Bibbia e in particolare dell'Antico Testamento, ipostatizzata come se avesse un'esistenza autonoma e fosse la fonte del testo scritto anziché la sua proiezione spettrale. La sua «struttura profonda» era semplicemente l'immagine virtuale della struttura superficiale, una riduplicazione che creava l'illusione dell'origine: Derrida la descriverebbe come una forma di «archiécriture», «arciscrittura». Per sua stessa natura l'allegoria non può avanzare pretese di verità letterale e il suo significato lascia

spazio ad interpretazioni conflittuali. Per i credenti, comunque, l'illusione che la Bibbia derivasse dal libro di Dio, quando in realtà esso era la sua fonte, aveva l'effetto di conferire un significato alla realtà ontologica. In un universo così perfettamente intelleggibile, dove le cose esprimono un significato come le parole, la promessa dell'allegoria è già mantenuta dalla presenza del suo Creatore.

Nel *Paradiso* il termine finale sia del viaggio che del poema è rappresentato da un libro fatto non di parole, ma di cose: «sustanze e accidenti e lor costume» (XXXIII, 88). Questo testo divino appartiene ovviamente alla stessa tradizione della pergamena cosmica di Agostino, ed è stato studiato in quel senso specialmente da E. R. Curtius. Nonostante questa somiglianza, la rappresentazione che Dante offre del libro di Dio è tutta sua. Così la scritta sulla porta dell'Inferno è in terza rima, come se non ci fossero distinzioni fra ciò che Dante ha visto e ciò che ha letto; così che la visione di Dio come libro corrisponde alla conclusione del testo che teniamo in mano, malgrado l'affermazione della sua fragilità e della sua dispersione. Dante asserisce che il libro di Dio è la sua fonte trascendente, che egli è semplicemente l'umile scrivano di Dio. Si potrebbe dire altrettanto efficacemente che il libro di Dio è il riflesso idealizzato dello stesso testo di Dante, che serve a giustificare la sua pretesa profetica (per non dire prometeica). Egli imitava la Bibbia aspirando alla sua autorità non copiando il suo stile.

Teologia e struttura letteraria

Abbiamo visto che l'allegoria dei teologi è analoga all'allegoria poetica, eccetto il fatto che si credeva che fosse insita nelle cose e non espressa puramente con parole. Si potrebbe dire lo stesso della relazione generale della teologia con la poesia. I due sistemi sono analoghi, tranne che la teologia mira a riflettere la realtà spirituale e non a crearla. Da un punto di vista moderno, la teologia sembrerebbe una forma di poesia collettiva che

tenta di conferirsi un'esistenza in nome di quella perfezione alla quale aspira, in maniera analoga all'argomento ontologico di S. Anselmo, che tenta di conferire sostanzialità ad un sillogismo. La dottrina dell'Incarnazione sembrerebbe l'argomento finale per attribuire una realtà alle strutture verbali, considerato che essa stessa è descritta nel Vangelo di Giovanni come «*Verbum caro factum est*».

Una volta riconosciuta la teologia come sistema verbale anziché come religione, la sua affinità con la poesia diventa chiara. Entrambe usano quella che Kenneth Burke definisce la «logica della perfezione» per raggiungere la totalità e la conclusione. A causa di queste affinità i teologi usavano spesso analogie linguistiche per descrivere il mondo spirituale. Secondo Burke è possibile invertire il processo, cioè ridurre la teologia a «logologia» per mostrare come i principi teologici siano in realtà derivati da sistemi verbali. L'intercambiabilità tra coerenza teologica e poetica è particolarmente evidente nell'opera di Agostino, per cui il mistero del tempo, la relazione del segno (significante) col significato nell'Eucarestia, la creazione dell'universo e la vita interiore della Trinità, devono essere compresi secondo modelli verbali e poetici. La Giustizia divina era come un poema a metro variabile, la morte come un silenzio significativo, persino la relazione di Dio con il mondo era considerata come un'incarnazione dell'atto del parlare, l'incarnazione di una parola pronunciata. Ad Agostino sembrava che il fatto che questo sistema verbale si fosse «fatto carne» lo distinguesse dal platonismo, da lui considerato un sistema ugualmente logocentrico.

Una forma di analisi logologica ci aiuterà a capire l'affermazione teologica del poema di Dante in termini di principi narrativi. Solo un credente potrebbe accettare la verità dell'allegoria teologica, poiché questa implica fede in una possibilità di morte e resurrezione. Un atto di fede analogo è necessario per prendere seriamente l'affermazione che la narrativa autobiografica è un ritratto fedele e definitivo di un *sé* del poeta che non c'è più. L'apparente assurdità dell'allegoria teologica è molto simile all'assurdità narrativa che noi accettiamo ogni volta che ci viene presentata una

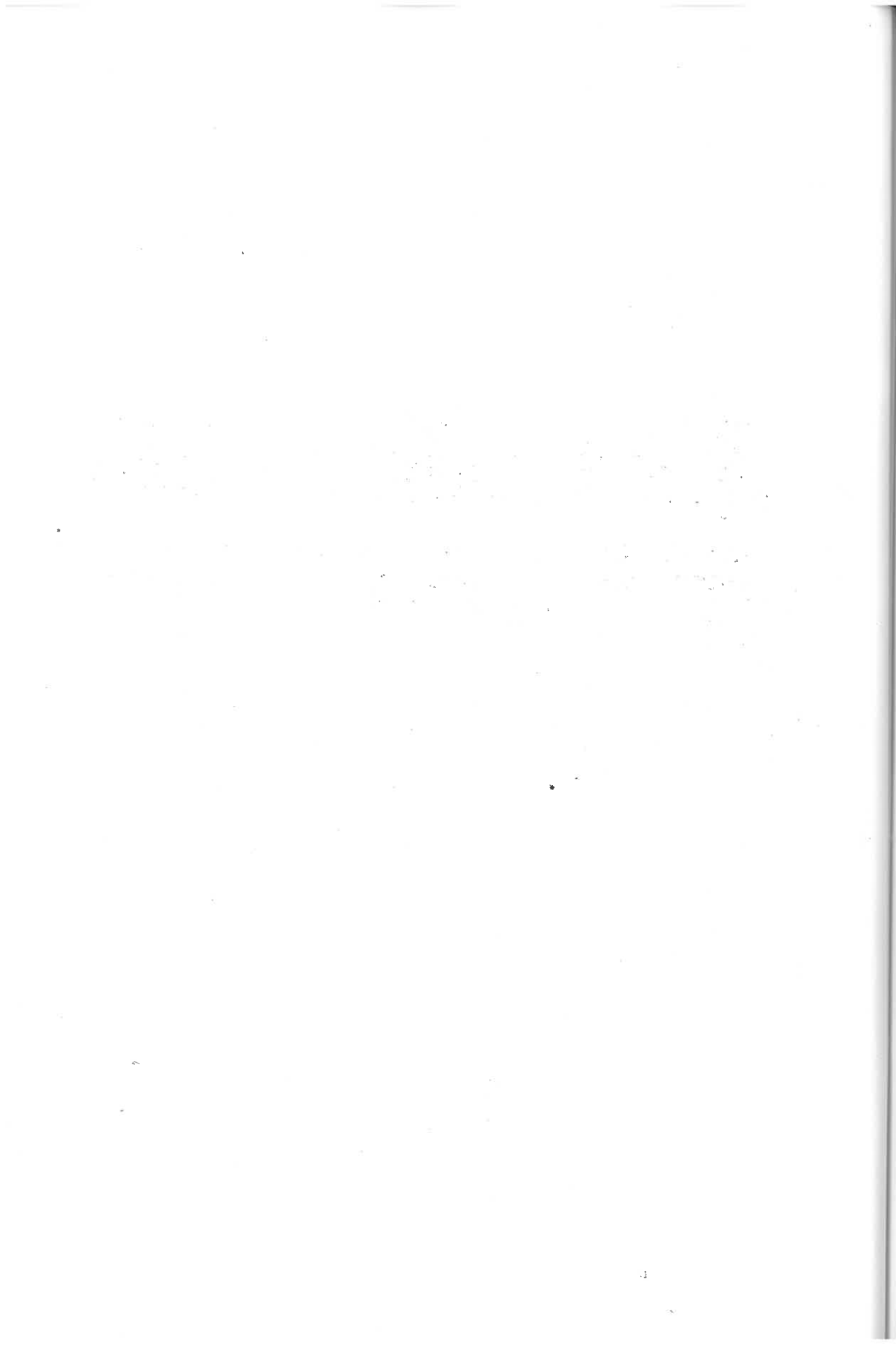
storia che ha la pretesa di essere il ritratto vero e definitivo del protagonista che è anche diventato narratore e giudice della sua storia. La morte spirituale e la resurrezione non costituiscono solo il tema di questa narrativa, ma anche la condizione necessaria per la sua esistenza, visto che essa non può iniziare senza la separazione del protagonista dall'autore e non può finire senza una riunificazione dei due. Singleton ha ragione quando dice che l'allegoria di Dante è biblica, ma non è tanto il potere mimetico del poema che la rende tale, quanto la sua struttura narrativa, identica alla struttura narrativa dell'Antico Testamento nella lettura cristiana, o di qualsiasi lettura retrospettiva della propria storia rappresentata tematicamente come una conversione.

La nostra discussione dell'allegoria teologica ha sottolineato la sua diacronicità intesa come contrapposizione di due gruppi di eventi storici, piuttosto che la sua natura di tropo. Ciò corrisponde esattamente alla diacronicità della struttura narrativa, l'«allora» dell'esperienza reinterpretata nell'«ora» della storia. Si potrebbe sostenere che la diacronicità narrativa sta nel Nuovo Testamento al posto della 'conversione' dell'Antico, o al posto dell'esperienza della conversione personale. Si potrebbe comunque anche sostenere altrettanto fondatamente che la diacronicità narrativa crea l'illusione della reinterpretazione retrospettiva, che non ci possa essere conversione a meno che e fino a quando la storia non sia stata raccontata. Che il diacronismo della conversione corrisponda a un'esperienza o a un'illusione creata dalla narrativa, esso è comunque la fonte dell'ironia che permea l'*Inferno*. L'ironia infernale è una drammatizzazione del conflitto insito nell'autobiografia: il contrasto fra l'ingenua prospettiva del sé che non esiste più e la correzione retrospettiva sovrimposta ad esso dalla fine della storia.

Ad alcuni esegeti è sembrato che le prime parole del Vangelo di Giovanni si potessero riferire alle prime parole della Genesi. La storia universale potrebbe essere intesa come il dispiegarsi della parola di Dio fin dalla sua origine, dalla Creazione all'Incarnazione. È come una frase iniziata con l'intenzione di un autore la cui parola si rivela gradualmente fino a che

non è stata completamente proclamata e incarnata. Un'analoga circolarità esiste nello svolgimento di un'autobiografia: si inizia con quella che Burke chiamerebbe una tautologia narrativa («io sono io»), seguita da una negazione («non sono sempre stato così»), che ha la funzione di purificare la conclusione («Perciò io sono io»). Riconciliare la linearità diacronica della storia con questo ritorno circolare all'inizio è l'equivalente narrativo della quadratura del cerchio.

L'Incarnazione non è soltanto il tema finale del *Paradiso*, ma anche il momento che, dal punto di vista della logica narrativa, rende possibile il poema. La trasformazione della voce onniscente e incorporea del narratore nella voce del pellegrino che parla al presente - «cotal son io» - potrebbe essere intesa come una incarnazione letteraria, la congiunzione di una «parola» intelleggibile con la «carne» dell'esperienza individuale. Il paradosso geometrico a cui Dante allude corrisponde a un paradosso narrativo: la chiusura di un circolo narrativo, che è al tempo stesso reso quadrato dalla temporalità lineare del viaggio.



Charmaine Lee

I racconti del *Libro de buen amor*

Il *Libro de buen amor* è probabilmente una delle opere più studiate della letteratura castigliana medievale. La maggior parte degli studi, tuttavia, verte sulla questione del significato globale dell'opera, su che cosa voglia dire «buen amor», o sulla ricerca delle possibili fonti del *Libro*, o di parti di esso.¹ Quest'ultimo tipo di approccio è stato ampiamente applicato anche ai numerosi racconti presenti in varie parti del *Libro*, riguardo ai quali si è a lungo discusso su quale versione dei singoli racconti potesse conoscere l'Arciprete, o su quanto fedeli a modelli preesistenti siano le sue versioni. Rientrano in questo indirizzo di ricerca il fondamentale studio sul *Libro* di Félix Lecoy, come pure l'analisi condotta da Menéndez Pidal sulle versioni della favola della volpe e della cornacchia nel *Libro* e nel

¹ Una buona discussione della recente bibliografia sul *Libro de buen amor* è in V. Marmo, *Dalle fonti alle forme. Studi sul «Libro de buen amor»*, Napoli 1983 e inoltre C. Real de la Riva, *El «Libro de buen amor» de Juan Ruíz Arcipreste de Hita*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IX: *La littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIV^e et XV^e siècles*, a cura di W. Metteman, I, 4, Heidelberg 1985, pp. 59-90.

Conde Lucanor: le differenze nello stile vanno attribuite all'impiego di fonti diverse.² Resta tuttavia il fatto che un'attenzione relativamente scarsa veniva dedicata ai racconti in quanto tali e al loro significato specifico all'interno del progetto complessivo dell'opera. Un passo avanti nella direzione dell'analisi dei racconti fu compiuto dai lavori di Zahareas e Michael,³ benché anche loro continuino a studiare i racconti di Juan Ruiz in rapporto a una fonte nota o anche ignota.⁴ Nelle pagine che seguono vorrei sottolineare gli aspetti salienti dei racconti del *Libro de buen amor* e considerare ciò che essi ci dicono sulle qualità di Juan Ruiz come narratore.⁵

Il *Libro de buen amor* incorpora trentacinque racconti (secondo l'elenco di Michael) di cui solo nove mettono in scena degli esseri umani, mentre gli altri appartengono alla tradizione esopica. In ciò Juan Ruiz si inserisce appieno nella tradizione castigliana, o ispano-araba, nel dare molto spazio alla favola animale, come accade nelle collezioni di *exempla*, il *Calila e Dimna* o il *Libro de los gatos*. Juan Ruiz segue anche la tradizione ispanica in quanto i suoi racconti fanno parte di un'opera più ampia. Nella letteratura castigliana medievale, infatti, non esiste niente che somigli al fabliau o al lai francesi, né sarebbero concepibili testi come il *Lai de l'ombre* o la *Chastelaine de Vergi*. Non esistono insomma opere svincolate da ogni cornice narrativa e che seguano appieno le regole della

² Cfr. F. Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris 1938; R. Menéndez Pidal, *Notas al libro del Arcipreste de Hita*, in *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid 1938⁶, pp. 137-57.

³ A. N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid 1965; I. Michael, *The Function of the Popular Tale in the «Libro de buen amor»*, in G. B. Gybbon-Monypenny (a cura di), *«Libro de buen amor» Studies*, London 1970, pp. 177-218.

⁴ Molte delle osservazioni fatte da Zahareas, per esempio, su un racconto come quello di Pitas Payas sono fondate su «un ipotetico racconto originale sulla base delle versioni conosciute» ricostruito alcuni anni or sono da L. G. Moffatt, *Pitas Payas*, in *South Atlantic Studies for Sturgis E. Leavitt*, Washington 1953, pp. 29-38. Si veda Zahareas, *The Art of Juan Ruiz* cit., p. 86 n. 58 (il capitolo da cui si cita si trova anche tradotto in italiano col titolo *Juan Ruiz e i fabliaux*, in M. Picone (a cura di), *Il racconto*, Bologna 1985, pp. 243-56).

⁵ Mi servirò dell'edizione a cura di A. Blecua: *Juan Ruiz Arcipreste de Hita, Libro de buen amor*, Madrid 1992.

brevitas: unità di azione, linearità della *fabula*, concentrazione sulla *pointe* finale. Al contrario, la tradizione castigliana offre un'opera come il *Libro de Apolonio*, breve dal punto di vista dell'estensione, ma che va classificata come romanzo.

Il racconto castigliano vero e proprio, invece, è sempre subordinato a una funzione didattica. Questo non sarebbe sorprendente di per sé, perché la stragrande parte della narrativa medievale è permeata di didascalismo, sia che la lezione appartenga a un codice di comportamento cristiano, sia che si ispiri a una norma cortese-cavalleresca, come nel romanzo o nel lai. Nonostante ciò, nei racconti castigliani lo sviluppo narrativo viene spesso bloccato dalla dominante funzione didattica. Così, un'opera come il *Libro de los engaños*, che ha lo scopo di mettere in guardia il lettore dagli inganni delle donne, avrebbe sicuramente fornito molto materiale interessante a un autore di *fabliaux*, ma di fatto qui i singoli racconti non vanno molto oltre uno sviluppo rudimentale dell'intreccio di base.⁶

Tale aspetto del racconto castigliano medievale può essere forse meglio illustrato se prendiamo come esempio quello che viene spesso considerato il corrispettivo castigliano del *Decameron* o dei *Canterbury Tales*, almeno per quanto riguarda l'organizzazione narrativa, vale a dire il *Conde Lucanor* di Juan Manuel. Quest'opera costituisce anche, come vedremo, un utile termine di paragone per il *Libro de buen amor*. Molto si è detto sui racconti contenuti nel *Lucanor*, nonché su come Juan Manuel concepiva il suo ruolo di autore, o forse meglio di *auctoritas*, in accezione forte, cioè come modello da imitare e non solo come responsabile diretto, come unico firmatario della proprio opera. A questo proposito è significativo quanto dice Juan Manuel quando nel prologo del *Lucanor* afferma che continuerà a vivere dopo la sua morte grazie ai suoi scritti. Convinto che le sue parole non debbano essere fraintese, stila un elenco delle sue opere e suggerisce che il lettore ne consulti gli originali custoditi nel Monastero di Peñañiel,

⁶ Si veda quanto dice su questo mancato sviluppo narrativo A. Varvaro, *Manuale di filologia spagnola medievale*, II, Napoli 1969, p. 117.

per evitare di leggere eventuali versioni contenenti errori di copista. Una simile preoccupazione è piuttosto nuova nel panorama della letteratura medievale e molto lontana dall'anonimato di altre collezioni di *exempla*. Tuttavia, la vera preoccupazione di Juan Manuel non riguarda tanto gli aspetti narrativi della sua opera, quanto piuttosto il suo messaggio, un messaggio didattico che punta a impartire una lezione di vita ai membri del suo proprio ceto aristocratico.⁷ Anche se la critica e perfino la tradizione manoscritta hanno privilegiato i racconti, questi costituiscono solo una, benché la più lunga, delle cinque parti che compongono l'opera. Le parti restanti contengono proverbi, *sententiae*, discussioni su questioni religiose, e l'opera termina con il seguente commento di Patronio, il consigliere di Lucanor:

Agora, señor conde Lucanor, demás de los enxiemplos et proverbios que son en este libro, vos he dicho asaz a mi cuydar para poder guardar el alma et aun el cuerpo et la onra et la fazienda et el estado [...].⁸

Risulta chiaro da questo che gli *enxiemplos* e i *proverbios* sono posti sullo stesso piano e che il loro scopo è di insegnare come curare l'anima, ma anche e soprattutto beni materiali come la persona, l'onore, la posizione sociale, tutte cose essenziali per un uomo del rango di Juan Manuel. Le cinque parti sono dunque tenute insieme da questo singolo scopo didattico che determina anche lo stile e il tono della prosa. Menéndez Pidal, per esempio, descrive lo stile di Juan Manuel come un «lenguage razonador, de amplio desarrollo analítico y lógico»,⁹ e osservazioni analoghe sono state fatte più recentemente da Miguel Martínez che ha analizzato lo stile

⁷ Cfr. al riguardo quanto osserva I. Macpherson, 'Dios y el mundo'. *The Didacticism of «El Conde Lucanor»*, «Romance Philology», XXIV 1970-71, pp. 26-38.

⁸ Cito dall'edizione a cura di J. M. Blecua: Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Madrid 1979, p. 304.

⁹ Menéndez Pidal, *Notas cit.*, p. 151.

del racconto della volpe che si finge morta nelle versioni del *Libro de buen amor* e del *Conde Lucanor*.¹⁰

Quest'ultimo racconto, l'*exemplum* 29 del *Lucanor*, serve a dimostrare come deve comportarsi un parente di Lucanor costretto a sopportare delle circostanze molto sfavorevoli, ma che non deve, secondo Patronio, lasciare che tali circostanze tocchino il suo onore o la sua vita. Questo viene appunto illustrato dalla favola della volpe che si finge morta per evitare una morte sicura: essa sopporta una serie di mutilazioni, ma fugge quando queste mettono realmente in pericolo la sua vita. La narrazione consiste in una semplice sequenza di avvenimenti, introdotti ogni volta da generiche espressioni temporali come «a cabo de una pieça», «después», «et después a cabo de una pieça». Le proposizioni sono legate dalla congiunzione *et* («et andando en roydo», «Et desque el vió», «Et trasquiló con unas tijeras», ecc.) e la narrazione è dominata dai verbi, mentre molto parco è l'uso degli aggettivi; non c'è in sostanza amplificazione. La paratassi che caratterizza il racconto continua nella cornice: la favola è introdotta semplicemente da: «Otra vez fablava el conde Lucanor» e le proposizioni sono ancora legate da *et* («et aquel mio pariente», «et porque yo quer[r]ia»). È solo nella conclusione che la sintassi diventa più complessa, attirando così l'attenzione, dopo la piattezza delle parti narrative, sulla lezione impartita.

Ho cominciato questa breve digressione con l'osservazione che il *Libro de buen amor* può essere considerato il principale termine di paragone rispetto al *Conde Lucanor*. Senza dubbio ci sono degli aspetti comuni tra Juan Manuel e Juan Ruiz che non si riducono alla semplice cronologia. Una preoccupazione per il proprio valore artistico, per esempio, anche se diversa, è condivisa da entrambi gli autori, come pure la tendenza a inter-

¹⁰ E. de Miguel Martínez, *La fábula del «Zorro que se hizo muerto» en Juan Ruiz y en Don Juan Manuel (análisis literario)*, «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», LX 1984, pp. 65-98; le differenze di stile vengono attribuite tra altre cose anche a diversi scopi didattici «siendo evidente que don Juan Manuel persigue de forma indudable la exposición de un mensaje de inequívoca nitidez, que dé tratamiento adecuado a la base anecdótica que lo sustenta» (p. 95).

venire nel testo in prima persona. Il *Libro de buen amor*, però, ancora meno del *Conde Lucanor*, non è una semplice collezione di *exempla*, anche se i racconti vengono usati sostanzialmente come tali nelle parti dove sono concentrati. Quasi tutti i racconti si trovano in sezioni dell'opera dove servono a illustrare il punto di vista di uno dei personaggi nel racconto-cornice, che a sua volta fa parte di una cornice più ampia, che è la pseudo-autobiografia dell'Arciprete. Questo modo di inserire i racconti 'a scatole cinesi', che è stato paragonato a opere di origine orientale come il *Calila e Dimna*,¹¹ colloca di fatto i racconti a una distanza maggiore dal pubblico di quanto non succeda ai racconti del *Conde Lucanor*, o agli *exempla* impiegati in una predica. Nell'ultimo caso il messaggio è diretto al pubblico, senza mediazione; nel precedente la lezione dedotta dal racconto è diretta a Lucanor, ma l'intervento di «don Johan» alla fine di ogni esempio estende la lezione al pubblico vero. Nel *Libro de buen amor*, invece, la lezione non abbandona mai il mondo fittizio del testo: gli interventi del narratore-autore-controfigura dell'autore, dal momento che chi parla rimane comunque ambiguo, si fermano alla cornice 'esterna',¹² che a sua volta è una finzione. Questo fatto a sua volta influisce sullo sviluppo narrativo dei racconti del *Libro*, poiché l'attenzione si può ora spostare dalla morale del racconto all'intreccio, come si può illustrare sulla base della versione che offre Juan Ruiz della favola della volpe che si finge morta (1412-19). La favola appartiene alla sezione del *Libro* in cui l'Arciprete cerca di sedurre la monaca Garoça, la quale la usa come parte delle sue argomentazioni contro i propositi della mezzana Trotaconventos. Fin dalle prime righe Juan Ruiz si sposta dal livello astratto della versione del *Lucanor*, dove

¹¹ Cfr. M. Lacarra, *Cuentística medieval en España. Los orígenes*, Zaragoza 1979, sui diversi tipi di racconto-cornice, e A. Varvaro, *Forme di intertestualità. La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione romanza, XXXVII 1985, pp. 49-65, per un paragone più dettagliato tra la struttura del *Libro de buen amor* e i testi arabi.

¹² Lo statuto diverso delle varie sezioni del *Libro* è stato esaminato in dettaglio da Marmo, *Dalle fonti alle forme cit.*

invece si segue la tradizione dell'*exemplum* che ha valore universale e dove i personaggi, i luoghi e le situazioni tendono a non essere marcati; così Juan Manuel li introduce con l'articolo indefinito: «un raposo entró una noche in un corral do avía gallinas». Juan Ruiz invece colloca chiaramente l'azione in un tipico villaggio medievale (un'«aldea de muro bien çercada»), abitato da persone vere, un «çapatero», un «alfajeme», una «vieja», un «físico». Ognuno di loro ha un motivo specifico per rimuovere un pezzo della volpe legato in qualche modo alla sua professione, mentre l'intero villaggio ha un motivo per vedere la volpe morta, poiché aveva l'abitudine di uccidere le galline. Nei trentadue versi occupati dal racconto, Juan Ruiz amplifica l'intreccio-base e, nonostante i fatti raccontati siano alquanto inverosimili, fornisce ad essi un'ambientazione 'realistica', dà ai personaggi una motivazione e una breve caratterizzazione. Il racconto viene ulteriormente vivacizzato dall'impiego del discorso diretto per portare avanti la narrazione, un discorso che abbonda di esclamazioni mentre la volpe viene tagliata a pezzi:

Passava de mañana por y un çapatero:

«¡O!», diz, «¡qué buena cola! Más vale que un dinero:

(1415ab)

El físico pasava por aquella calleja,
diz: «¡Qué buenas orejas son las de la gulpeja
para quien tiene venino o dolor en la oreja!»

(1418a-c)

Juan Ruiz fa anche un certo ricorso agli aggettivi o a altri elementi descrittivi, come per esempio quando ritrae l'atteggiamento della volpe nel fingersi morta:

fízose como muerta, la boca regañada,
las manos encogidas, yerta e desfigurada;

(1414bc)

Tutti questi aspetti mancano nella versione del *Lucanor*.

Non sempre le differenze tra i racconti in queste due opere sono così evidenti, ma tuttavia i racconti del *Libro de buen amor* tendono tutti a seguire uno sviluppo simile: anche quando sono molto brevi comprendono un minimo di commento e di espansione dialogica e descrittiva. Juan Ruiz è attento, per esempio, a inserire termini che attualizzano e localizzano più precisamente l'azione, rendendola familiare al pubblico e strappandola così dal livello astratto e esemplare. Si pensi alla parola araba *alfajeme* «colui che fa salassi», ricordata sopra, oppure a *jabalín* «cinghiale», nel racconto del leone morto per rabbia (311-16), o anche a *faya* «rupe», una parola salmantina, nel racconto dell'aquila e del cacciatore (270-72), che si riferiscono al contesto contemporaneo e locale. Si pensi ancora alla descrizione della festività solenne della capra («Fiesta de seis capas e de grandes clamores», 771a) in *De lupo pedente* (766-79), o al rapporto tra vassallo e signore introdotto nel racconto del leone e del cavallo (298-303) («diz: "Tú eres mi señor e yo [só] tu vasallo: / en te besar la mano, yo en eso me fallo"», 299bc). Quest'ultimo racconto contiene anche molto discorso diretto, nonché un impiego minimo ma molto efficace dell'aggettivo: «un cavallo *muy gordo*» (298a), «al león *gargantero*» (299a), posti all'inizio delle prime due quartine, servono a caratterizzare i due animali e a fornire i motivi che scatenano l'azione. Vi è una cura particolare per la caratterizzazione e la descrizione nel racconto dell'asino senza cuore (892-906), dove l'asino è un «juglar caçurro», un intrattenitore di basso livello che si rende responsabile di uno spettacolo cacofonico durante una siesta domenicale:

Estava y el burro: fezieron d'él joglar;
 como estava bien gordo, començó a retoçar,
 su atanbor taniendo, bien alto a rebuznar:

(894a-c)

Ancora una volta questi preliminari forniscono i motivi dell'azione: il leone, che dormiva, è seccato per il rumore, ma attratto dall'asino grasso; la siesta domenicale guastata dal «juglar caçurro» evoca un'ambientazione attuale, entro la quale viene preso in giro questo tipo di artista scadente. La versione del racconto contenuta nel *Calila e Dimna* omette del tutto dettagli simili.

Il migliore esempio di amplificazione su queste linee è probabilmente il racconto del lupo e della volpe, che si rivolgono a un tribunale dove il giudice è una scimmia (321-71). Basato sulla favola di Fedro, *Lupus et vulpis, iudice simio*, questo è il racconto più lungo del *Libro de buen amor*, e si è potuto dimostrare che costituisce anche una parodia del modo di condurre i processi all'epoca: Juan Ruiz si rivela peraltro molto pratico nel maneggiare la terminologia giuridica della Castiglia del XIV secolo.¹³ Qui la contestualizzazione della materia esemplare raggiunge il punto più alto e gli avvenimenti narrati vengono anche forniti di una data:

«E digo que agora en el mes que pasó de febrero,
era de mill e trezientos, en [e]l año primero,
regnante nuestro señor, el león mazillero,»

(326 a-c):

un tocco di realismo (si riferisce all'anno 1263) subito sgonfiato dal fatto che il re è un leone ... Ancora una volta il progresso della narrazione è affidato quasi solo ai dialoghi degli imputati e ai loro avvocati che presentano i casi e ricevono le risposte del giudice. La parodia si sposta poi nell'ambito della satira quando il giudice accetta dei regali dagli avvocati:

¹³ Cfr. A. D. Deyermond, *Some Aspects of Parody in the «Libro de buen amor»*, in *«Libro de buen amor» Studies* cit., pp. 53-78.

Las partes cada una a su abogado escucha,
 presentan al alcalde quál salmón e quál trucha,
 quál copa e quál taza en poridat aducha

(342 a-c),

regali che alla fine vengono valutati molto di più che non i loro bei discorsi nella decisione del giudice di dichiarare infondate le accuse (368-69). Gli animali di Juan Ruiz, specie in questo racconto, si comportano in modo analogo a Renart e ai suoi compagni nelle prime *branches* del *Roman de Renart*.

Nel contesto della sezione del *Libro de buen amor* dedicata ai sette peccati mortali, quest'ultimo racconto dovrebbe illustrare l'ipocrisia, e lo fa fino a un certo punto nei personaggi del lupo e della scimmia. Più spesso, però, Juan Ruiz sembra poco preoccupato dalla morale tradizionalmente implicita nei racconti, e tende a raccontare la storia per poi farla corrispondere per forza al contesto della cornice, o talvolta non se ne preoccupa affatto.¹⁴ Infatti, come osserva Miguel Martínez, nel *Libro de buen amor* i racconti servono a illustrare un caso particolare in un dialogo fra due personaggi e non, per riprendere il paragone di prima, una morale universale e univoca per il ceto aristocratico come nel *Lucanor*.¹⁵ Lo studioso sottolinea inoltre come non vada sottovalutata la questione dei versi pubblici dei due autori, nonché il modo di trasmissione e di ricezione del testo: probabilmente la lettura privata per la prosa del *Lucanor*, una recita in piazza per i versi del *Libro de buen amor*.¹⁶ Tale aspetto dei rac-

¹⁴ Si vedano, su questo punto, le conclusioni di Michael, *The Function of the Popular Tale* cit., nonché i suoi commenti sul racconto di Virgilio nel cesto, dove lo sviluppo narrativo va oltre gli scopi proposti e non viene fatto nessun tentativo poi di aggiustare la morale alla cornice (p. 197).

¹⁵ Cfr. Miguel Martínez, *La fábula del zorro* cit., p. 95.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 96, 98 dove afferma che le differenze tra i due autori sono «las previsibles entre un estilista de gabinete y un hablador en plazas públicas». È verosimile che parti del *Libro* venissero recitate in pubblico, il che spiega anche l'aspetto più 'giullaresco' di molto di esso.

conti del *Libro de buen amor* può essere paragonato a ciò che avviene spesso nei *fabliaux* rispetto all'*exemplum*: in essi c'è una tendenza a ignorare la lezione finale o a fornirne una che sembra andare contro la morale corrente. Questo corrisponderebbe anche a un cambio nell'atteggiamento del pubblico dei *fabliaux* rispetto a quello dell'*exemplum*, un pubblico ormai più propenso a mettere in questione la morale tradizionale in un'epoca, il XIII secolo, in cui l'uomo era diventato più padrone del suo destino e più disposto a mettere in dubbio i valori invalsi.¹⁷ Il contesto socio-culturale della Spagna del XIV secolo, con la decadenza del sistema feudale e la crescente importanza della borghesia, testimonia di una simile predisposizione a non accettare i valori tradizionali dell'aristocrazia e della Chiesa.¹⁸ Il pubblico di Juan Ruiz, dunque, sembra avere molto in comune con quello variopinto dei *fabliaux*.

Ora il *fabliau*, come si è detto, non è generalmente praticato in Spagna, e i pochi esempi del genere sono contenuti proprio nel *Libro de buen amor*. Questi sono il racconto del giovane che voleva sposare tre donne (189-96), il concorso di pigrizia (457-67) e l'avventura di Pitas Payas (474-87).¹⁹ Come è normale nel *fabliau*, i tre racconti in questione vengono ambientati all'epoca contemporanea; e vi è anche una componente parodica simile a quella dei *fabliaux* nel racconto del concorso di pigrizia. Essa consiste in un panegirico comico, una sfida epica e una parodia dell'esordio primaverile della lirica.²⁰ I dialoghi sono ben sviluppati e nel

¹⁷ Così conclude M. J. Stearns-Schenk, *Narrative Structure in the Exemplum, Fabliau and the Nouvelle*, «Romanic Review», LXXII 1981, pp. 367-82.

¹⁸ Si veda a questo proposito l'interessante intervento di D. Seidenspinner-Núñez, *On 'Dios y el mundo': Author and Reader Response in Juan Ruiz and Juan Manuel*, «Romance Philology», XLII 1988-89, pp. 251-66, in cui definisce Juan Manuel un *homo seriosus* contro un Juan Ruiz *homo rhetoricus*, che «exploits the possibilities of language to surprise, confuse, or give pleasure to his reader and to suggest through juxtaposition and word-play new meanings, new possible truths» (p. 258).

¹⁹ Si veda l'analisi di questi racconti in Zarahas, *Juan Ruiz e i fabliaux* cit.

²⁰ Cfr. su quest'ultimo punto ancora Deyermond, *Some aspects of Parody* cit., e Zarahas, *Juan Ruiz e i fabliaux* cit.

racconto di Pitas Payas viene fornito anche un qualche motivo per cui la moglie avrebbe preso un amante: era giovane e aveva appena conosciuto le gioie dell'amore quando suo marito l'avveva lasciata per un lungo viaggio di affari, il che sposta una parte della responsabilità di quanto succede sul marito. Quest'ultimo racconto include anche un altro tratto che viene additato spesso come prova del fatto che Juan Ruiz 'citerebbe' il genere francese, e che consiste nella strana lingua, vagamente galloromanza, impiegata dai protagonisti. Zarahreas la paragona al linguaggio usato dai due studenti provenienti dal Nord dell'Inghilterra nel *Reves Tale* di Chaucer,²¹ ma si ricordino anche *fabliaux* come *Les deux anglois et l'anel* o *Le prestre qui dit la passion*. Testi che mescolano delle lingue costituirebbero in qualche misura, secondo Bloch, «a virtual subgenre of the fabliaux».²² I *fabliaux* di Juan Ruiz, dunque, contengono tutti i tratti presenti nei loro equivalenti francesi, tratti che segnano uno sviluppo degli aspetti più puramente narrativi dei racconti e che si ritrovano anche nelle favole animali del *Libro de buen amor*, come si è visto.

Di tutte le forme brevi, o «semplici»,²³ praticate nel Medioevo, il *fabliau* è quella che sembra più lontana da scopi didattici, più rivolta a un pubblico alla ricerca di intrattenimento e a cui offre una «narrazione che mira a una conclusione arguta e a effetto».²⁴ Inoltre (lo si è già detto sopra) il *fabliau* è un genere che fa riferimento a ambienti e avvenimenti contemporanei invece di collocarsi in un passato esemplare, come fa ad esempio il *lai*.²⁵ Tali aspetti del *fabliau* concordano con quanto è inerente allo sviluppo diacronico del *récit bref* in generale dal XIII secolo alla fine

²¹ Zarahreas, *Juan Ruiz e i fabliaux* cit., p. 250 n. 20.

²² R. Howard Bloch, *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago 1986, p. 79.

²³ Questa nozione risale, com'è noto, a A. Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen 1974 (1930¹); trad. it., *Forme semplici*, Milano 1980.

²⁴ Cfr. il *Prospetto dei generi letterari minori del discorso esemplare nel Medioevo* di H. R. Jauss, *Alterität und Modernität des mittelalterlichen Literatur*, München 1977; trad. it., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino 1989, a fronte di p. 50.

²⁵ Una definizione del *fabliau*, nonché dell'*exemplum* duecentesco, come «genre du présent» si trova in M. Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris 1985, pp. 96 ss.

del Medioevo, e che consiste in un allontanarsi gradualmente dall'astratto livello esemplare, applicabile universalmente, o perlomeno applicabile a un ceto intero, come nel *lai*, verso un livello più problematico e più individuale. Allo stesso tempo, il genere diventa più 'aperto', nel senso che si mescolano in esso i tratti di generi diversi: già il *fabliau* si appropria di tratti appartenenti a generi brevi contigui come il *lai*, spesso attraverso la parodia, o come l'*exemplum*, nei *fabliaux* di autori più tardivi come Watriquet de Couvin. Punto d'arrivo di questa evoluzione sarà la novella, un genere che si basa sulla riutilizzazione e la ricodificazione dei generi precedenti.

Nella sua panoramica dei «generi minori del discorso esemplare» Jauss descrive la novella come una «forma letteraria autonoma fissata dal Boccaccio attraverso la temporalizzazione e problematizzazione di generi più antichi (*exemplum*, miracolo, *fabliau*, *vida*)», dove avviene una «concretizzazione storica di luogo e tempo», una «narrazione con una tensione aperta (soprattutto rivolta al 'se') e priva di significato prefissato». ²⁶ Tale sviluppo è stato chiaramente dimostrato anche da Neuschäfer nella sua analisi del riuso delle diverse fonti del *Decameron*. ²⁷ Così, per citare solo due esempi, *Decameron* IX 6, rispetto ai *fabliaux* *Le munier et les deux clers* e *Gombert et les deux clers*, è ambientato in un tempo e in luoghi familiari al pubblico, e offre una maggiore caratterizzazione dei protagonisti, che si comportano anche come individui con problemi da risolvere, piuttosto che come 'tipi' con comportamenti prefissati. Lo stesso si può vedere in *Decameron* IV 9 rispetto alla sua fonte, la *vida* del trovatore Guillem de Cabestanh: nel *Decameron* nessuno dei personaggi è total-

²⁶ Jauss, *Alterità e modernità* cit., nel prospetto sopra menzionato; si veda anche nello stesso volume il cap. 7, *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, pp. 219-56.

²⁷ H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München 1969; trad. it. delle pp. 33-43 riguardo a *Decameron* IV 9, *Il caso tipico e il caso particolare: dalla 'vida' alla novella*, in Piconc, *Il racconto* cit., pp. 299-308; ma si veda anche K. Stierle, *L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire*, «Poétique», III 1972, pp. 176-98 e ancora Stearns-Schenk, *Narrative Structure* cit., p. 380.

mente innocente o totalmente colpevole degli eventi tragici che vi hanno luogo, sicché qualsiasi giudizio diventa problematico, proprio come lo sarebbe nel mondo 'vero' che la novella cerca di rappresentare. La novella non può più essere definita comica come il *fabliau*, oppure tragica come il *lai*, e neanche didattica, ma è piuttosto un genere aperto che tutto consuma e che si caratterizza semplicemente come breve rispetto al genere lungo complementare che è il romanzo.²⁸ Conclusioni simili potrebbero essere estese, in buona parte, al *Novellino* e ai *Canterbury Tales*; ma anche i racconti del *Libro de buen amor* sembrano compiere un passo in avanti in questa direzione.

L'analisi di questi racconti ha rivelato un'amplificazione dell'intreccio di base con una serie di espansioni narrative che si sono definite come motivazioni, contestualizzazioni, caratterizzazioni, soprattutto attraverso l'aggiunta di dialoghi e la problematizzazione dei personaggi in un racconto come *Pitas Payas*. Ciò somiglia, come si è visto, al tipo di modifica delle fonti operata nel *Decameron*, dove, per di più, un unico modello di novella si è sviluppato sulla base di fonti diverse; allo stesso modo anche i racconti del *Libro de buen amor*, siano di origine esopica o fabliesca, sembrano convergere verso un tipo unico attraversato da uno scopo unico, il desiderio di *narrare*, e testimoniano di una preoccupazione per la capacità di usare la parola con intelligenza: si pensi ad esempio a come la moglie di Pitas Payas esce dalla scabrosa situazione creatasi grazie alla sua furbizia, che si esplicita appunto con le parole.²⁹ Tale tratto la accomuna, per esempio, alla moglie della già citata novella IX 6 del *Decameron*, ma corrisponde a una preoccupazione che contraddistingue non solo l'opera boccacciana ma anche il più antico *Novellino*. I racconti del *Libro de buen amor*, dunque, vanno ben oltre lo sviluppo delle favole o degli

²⁸ Questo aspetto dei generi narrativi brevi medievali è discusso in C. Lee, *Dinamica interna della narrativa breve antico-francese*, «Medioevo romanzo», VIII 1981-83, pp. 381-400.

²⁹ Si veda ancora quanto nota Seidenspinner-Núñez, *On 'Dios y el mundo'* cit., su Juan Ruiz *homo rhetoricus*.

exempla, generi praticati da altri autori castigliani, incluso Juan Manuel; e rivelano tutte le caratteristiche dei testi più genuinamente narrativi del genere breve del Medioevo.

Ciò che forse distoglie l'attenzione da questo aspetto del *Libro* è il fatto che, a differenza del *Decameron* o dei *Canterbury Tales*, l'opera non è, come si è già detto, solo una collezione di racconti, ma un oggetto che sembra sfidare qualsiasi definizione. L'aver sottolineato gli aspetti più puramente narrativi dei racconti ci permette di riflettere su aspetti simili presenti altrove nel *Libro*, lasciando da parte per un momento i problemi del significato morale globale, ammesso che ne esista uno. Dopo tutto, alcune delle principali teorie sulla formazione non solo della novella ma anche del romanzo sembrano attraversare il *Libro de buen amor* in un modo o nell'altro: Šklovskij, per esempio, vede l'origine del romanzo moderno proprio nella raccolta di racconti inseriti in un racconto-cornice; Bachtin parla di polifonia, dell'inserimento di «voci altrui» nel testo, e di un genere aperto ancora in via di sviluppo.³⁰ Niente potrebbe essere più polifonico o aperto del *Libro de buen amor*, che dà tanto spazio al dialogo vero e proprio,³¹ che include in sé tanti generi precedenti, che evita una definizione precisa e invita il pubblico a intervenire nell'opera nei celebri versi:

Qualquier omne que-l oya, si bien trobar sopiere,
puede más á y [a] añadir e emendar, si quisiere;

(1629ab)

³⁰ Basti ricordare, di V. Šklovskij il saggio *La struttura della novella e del romanzo*, in *Teoria della prosa* [ed. russa, 1925], Torino 1976, pp. 73-99, e di M. Bachtin *La parola nel romanzo* [1934-35], raccolto in *Estetica e romanzo* [ed. russa, 1975], Torino 1979, pp. 67-230.

³¹ Miguel Martínez, *La fábula del zorro* cit., descrive il racconto della volpe come «este plural y armónico vocerío» (p. 91), notando l'uso che fa Juan Ruiz del dialogo in un racconto narrato dalla 'voce' di Garoça: «la polifonía formada da Garoça y compañeros de reparto» (p. 98). Si potrebbe qui sottolineare il termine *polifonia*, che però non influisce sull'idea finale dell'autore, che ribadisce quanto «la narración del aristócrata resulta bastante más verósímil que la del clérigo», e, essendo anche meno fedele alla fonte, giustifica ancora una volta il paragone con Boccaccio (p. 97 e n. 18).

Juan Ruiz, che può giustamente essere considerato il fondatore della novella in castigliano, non potrebbe anche essere l'autore del primo grande romanzo spagnolo?³²

³² Una simile conclusione è implicita anche da quanto osserva M. R. Lida de Malkiel, *Two Spanish Masterpieces: «The Book of Good Love» and «The Celestina»*, Urbana 1961; si veda anche I. Michael, *Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification*, «Bulletin of the John Rylands Library», LXVIII 1986, pp. 498-527.

* Questo saggio è una versione rivista e ampliata di una comunicazione in inglese letta al VII Convegno della Société Internationale Renardienne tenutosi a Durham nel luglio del 1987, poi apparsa negli atti del congresso, con il titolo *The Tales in the «Libro de buen amor»*, nella rivista «Reinardus», I 1988, pp. 95-103.

Lina Bolzoni

Erasmus e Camillo:
il dibattito sull'imitazione*

E quei che per guidarci ai rivi ascrei
mostra piano e più breve altro cammino,
Iulio Camillo.

(*Orlando Furioso*, XLVI, 12)

1. L'autore, il testo e il suo doppio.

Un testo senza inizio, e citazioni che non trovano riscontro. Sospetti che si addensano. Un testo, e un autore, scambiati. Un vero groviglio di

* Questo testo è la versione ampliata dell'introduzione alla traduzione francese del *Trattato dell'imitazione* di Giulio Camillo, che sarà pubblicata a Parigi dalle edizioni delle Belles Lettres.

L'ho scritto durante il mio periodo di insegnamento alla Harvard University; desidero dedicarlo agli amici di Boston, alla bibliotecaria della Widener Library Assunta Pisani e ai miei studenti, che ricordo con grandissima simpatia.

questioni si addensa intorno al testo da cui intendiamo prendere le mosse, il cosiddetto *Trattato dell'imitazione* di Giulio Camillo (1480 ca.-1544).

Cominciamo dunque dall'autore. Si tratta di un personaggio davvero singolare: molto famoso nel '500, esaltato da alcuni come «divino» e sospettato da altri di imbrogli e ciarlataneria, dimenticato per alcuni secoli, è stato riscoperto negli ultimi decenni del nostro secolo. Il Camillo è un poeta, un letterato, un maestro di retorica che si è formato nell'ambiente veneto. È in contatto con il Bembo e grande amico dell'Aretino; ricchi e documentati sono i suoi rapporti con gli artisti: con grandi pittori, come Tiziano, Francesco Salviati, Lorenzo Lotto, e con grandi architetti, come il Serlio. Dal natio Friuli si sposta continuamente, in Italia e in Europa. Lo troviamo fra Venezia e Padova, a Bologna e a Roma, a Genova e a Milano, dove incontrerà il suo ultimo mecenate, il governatore spagnolo D'Avalos; lo troviamo a lungo in Francia, dove segue gli spostamenti della corte di Francesco I, il suo protettore più importante, quello che gli permette di tentare la realizzazione del suo progetto più ambizioso: la costruzione di un grande teatro della memoria. Si tratta, per Camillo, di un sogno ossessivo, di una specie di progetto faustiano che lo assorbe per gran parte della sua vita. L'idea di base è che sia possibile costruire un sistema di immagini, ordinato in modo tale da contenere in sé - e da far ricordare - le bellezze della tradizione letteraria e, insieme, tutti i saperi delle scienze, delle arti, della filosofia, delle religioni. In questa macchina definitiva, in questo contenitore universale delle parole e delle cose, è destinato a confluire tutto il lavoro del Camillo. In esso idealmente si collocano anche le sue ricerche, e i suoi interventi, sui problemi della retorica e della letteratura. Il teatro, come vedremo, sta sullo sfondo anche del nostro testo.

Nel 1544, a Venezia, presso l'editore Farri esce un libro dal titolo *Due trattati dell'eccellentissimo M. Iulio Camillo: l'uno delle materie che possono venir sotto lo stile dell'eloquente: l'altro della imitatione*. Il '44 è l'anno della morte del Camillo. Credo che sia da escludere che egli abbia voluto e controllato l'edizione. Il testo sull'imitazione infatti viene pubblicato mutilo dell'inizio, così che alcune citazioni interne non rinviano più a

niente; inoltre viene definito un trattato, mentre più volte Camillo ne parla come di un'orazione. Quella del '44 è dunque un'edizione postuma. L'opera si presenta come una risposta al *Ciceronianus* di Erasmo da Rotterdam: il dialogo, pubblicato a Basilea nel 1528, era un violento attacco contro il culto ossessivo e totalizzante di Cicerone che caratterizzava molti letterati italiani, romani in particolare. Per oltre un decennio, a cominciare dai primi anni '30, il testo del Camillo ha una circolazione manoscritta. Se ne conosce l'esistenza, alcuni lo leggono, molti ne parlano. Ha dunque una sua presenza nell'ambito delle reazioni al testo di Erasmo che si hanno soprattutto in Italia e in Francia, reazioni spesso violente e aggressive, a volte ironiche e pronte al gioco letterario.

Nel '31, a pochi anni, dunque, di distanza dalla pubblicazione del *Ciceronianus*, esce a Parigi una *Oratio pro M. Tullio Cicerone contra Desiderium Erasmum Roterodamum*. L'autore, Giulio Cesare Scaligero, medico e naturalista con forti interessi letterari, aveva seguito in Francia il vescovo Angelo della Rovere. Il tono è molto violento: siamo davanti ad una invettiva, più che ad una discussione di qualcuno almeno dei problemi posti da Erasmo. Lo Scaligero deforma le posizioni del suo avversario e scade ben presto negli insulti, prendendo di mira la vita stessa di Erasmo. Gli anni in cui egli era stato a Venezia, come ospite e collaboratore di Aldo Manuzio, vengono rievocati in una luce fosca. Erasmo è presentato come un dipendente di basso rango, come un «barbaro» ubriacone e rissoso, che dà noia ai suoi compagni di lavoro; come un letterato da quattro soldi che saccheggia le biblioteche e le opere altrui.

A questa rievocazione del soggiorno veneziano, Erasmo risponderà scrivendo nello stesso anno, nel '31, l'*Opulentia sordida*, che andrà ad arricchire la nuova edizione dei *Colloquia*. Lo Scaligero aveva usato contro di lui uno schema da commedia o da novella: la figura topica del «tedesco» ubriacone, mangione, manesco. Erasmo risponde riscrivendo il soggiorno veneziano nei modi tipici della letteratura burlesca, rievocando un ambiente densamente popolato da cimici e pidocchi e una mensa ricca di vino annacquato, di polli spolpati e di carni puzzolenti.

L'attacco dello Scaligero a Erasmo coinvolgeva anche una dimensione ben più importante e pericolosa: quella religiosa. Erasmo era indicato come complice di Lutero e come seminatore di zizzania, degno autore, del resto, dell'*Elogio della follia*. Particolarmente insidiosa si rivelava la falsa notizia che i suoi libri erano stati bruciati sulle piazze parigine: era una indiretta richiesta, un subdolo suggerimento della opportunità di prendere provvedimenti contro Erasmo in persona.

Si trattava, dunque, di un attacco quanto mai violento e potenzialmente pericoloso. Erasmo reagisce in modi diversi: con il *divertissement* della scrittura dell'*Opulentia sordida*, come si ricordava, ma anche costruendo trame immaginarie, creando un clima di sospetti ingiustificati. Erasmo non crede infatti che lo Scaligero - un giovane quasi sconosciuto - sia il vero autore dell'*Oratio*. Vede in lui un semplice prestanome, sospetta che sia il burattino di uno spettacolo di cui altri tira le fila, e pensa ad un vecchio amico, ormai decisamente avversario, come Girolamo Aleandro. Le voci che poi giravano sul testo che qui presentiamo, inducono Erasmo a pensare che Camillo sia il vero autore dell'*Oratio*. Nei primi anni '30 Erasmo dunque non conosce il nostro testo, ne ha solo vaghe informazioni e gli presta la forma - violenta e diffamatoria - dello scritto dello Scaligero. Inizia a questo punto, in un clima di sospetto generalizzato, una vera e propria inchiesta che si dirama per l'Europa, e coinvolge Parigi e Padova, Venezia e Roma. Erasmo si sente vittima di un complotto europeo, in cui avrebbero gran parte letterati francesi con il Budé e Noel Bédac; il burattinaio sarebbe l'Aleandro; complice ed esecutore, sarebbe il Camillo. Si trattava in entrambi i casi, come già si accennava, di vecchi amici. Proprio l'antico rapporto rendeva così amaro e sospettoso Erasmo, ma se l'atteggiamento verso l'Aleandro si può spiegare alla luce del ruolo di campione della Chiesa romana contro la Riforma che egli aveva assunto a partire dagli anni '20, meno chiare sono le ragioni dei sospetti di Erasmo verso il Camillo. L'amicizia fra i due era stata piuttosto stretta: Erasmo lo ricorda in una lettera dell'agosto '35 a Johann Cohler e nel *Ciceronianus* scrive: «Si distinguevano allora a Roma, fra tutti gli altri, per la loro fama di ora-

tori, Pietro «Fedra» e Camillo, questi più giovane di età ma più grande per le sue capacità oratorie, se non che l'altro aveva già occupato il primo posto nella fama di oratore. Di questi due, tuttavia, nessuno, se non mi sbaglio, era romano di origine» (*Cicer.*, p. 637). Il contesto è piuttosto ambiguo. Il «Petrus Phaedrus» cui Camillo è accostato è Tommaso «Fedra» Inghirami; capofila dei ciceroniani, potente bibliotecario della Vaticana, egli è con ogni probabilità da identificare con il protagonista di un episodio che Erasmo racconta subito dopo nel *Ciceronianus*, senza dirne il nome. Il Venerdì santo del 1509, alla presenza di un pubblico straordinario - era presente lo stesso papa, Giulio II - un famoso oratore ciceroniano tiene il discorso sulla morte di Cristo. Il fatto che l'oratore usi termini rigorosamente ciceroniani per parlare della passione di Cristo, appare a Erasmo come il segno di una situazione pericolosa, che va ben al di là del piano propriamente letterario. Usare solo le immagini e le parole di Cicerone significa per Erasmo negare la novità, la differenza, i contenuti stessi del cristianesimo, significa dunque far risorgere, in modo sotterraneo e mascherato, il paganesimo.

È in questo contesto che si inserisce la lode per le abilità oratorie del Camillo. L'osservazione sul fatto che né lui né l'Inghirami erano romani di nascita, è una frecciata contro la boria dei letterati romani, che rivendicavano contro i «barbari» una specie di monopolio, quasi per diritto di sangue, della conoscenza e dell'uso delle buone lettere latine. Di qui venivano, secondo Erasmo, le critiche che alcuni letterati italiani avevano mosso al suo stile. Nel '28, dunque, il *Ciceronianus* ricorda il giovane Camillo nella Roma del 1509: egli viene presentato, pur con molte lodi, come uno dei protagonisti del clima ciceroniano che domina nella città. Il fatto che, a partire dal 1530, Camillo avesse trovato ospitalità e aiuto alla corte francese, aumenta la diffidenza di Erasmo. A Parigi, infatti, si pubblica l'*Oratio* contro di lui, e in diversi ambienti francesi il *Ciceronianus* aveva suscitato reazioni molto critiche. Erasmo inizia dunque, come si diceva, una vera e propria inchiesta, per la quale si serve fra l'altro di un giovane amico, giureconsulto di valore che si trovava allora a Padova: Viglio

Aytta da Zwichem. Viglio indaga sul Camillo e riferisce puntualmente a Erasmo. Ho sentito i ciceroniani sussurrare qualcosa sul Camillo, scrive nella lettera del 28 marzo '32; un amico gli ha detto che Camillo ha preparato «una difesa contro il tuo *Ciceroniano*, che molti mi dicono di aver letto» (*Epist.*, IX, p. 179); lui però, aggiunge, non è riuscito a vederla. Battista Egnazio gli ha spiegato in che cosa consiste il teatro che il Camillo sta costruendo; lui promette a Erasmo che cercherà di saperne di più. E in effetti riesce a incontrare Camillo; nella lettera dell'8 giugno '32 descrive a Erasmo il famoso teatro, l'anfiteatro ligneo in cui Camillo sta collocando i frutti, incredibilmente voluminosi, della minuta «anatomia» cui ha sottoposto i testi di Cicerone. Viglio è interessato soprattutto a chiarire la questione della paternità della *Oratio* antierasmiana. Camillo risponde in modo solo apparentemente sfuggente. Le lettere a Erasmo che trascrivono il dialogo sono la descrizione fedele di una sistematica incomprensione, di una radicale difficoltà di comunicare. Camillo cerca in realtà di trasmettere un preciso messaggio, affidandolo non solo alle parole, ma (come di consueto) anche al linguaggio del corpo, ai gesti, a una teatralità un po' istrionica: «quasi stupefatto per il carattere miracoloso della cosa, ha tirato fuori alcuni fogli, e ne ha recitato il contenuto», «ma lui, cambiando discorso, ci ha lasciato sempre nel dubbio; non ha né confessato né negato, ma sembrava tutto preso da qualche dubbio o timore che gli suscitavano certi suoi fogli che aveva tirato fuori», scrive Viglio (*Epist.*, X, p. 98).

Il messaggio del Camillo ci appare chiaro se leggiamo il resoconto di Viglio tenendo presente, quasi in controluce, il testo sull'imitazione. Quando infatti Viglio gli dice che c'è chi attribuisce a lui il libretto contro Erasmo che sta circolando, Camillo non risponde nel merito; nessuno dei due interlocutori sa che i testi in realtà sono due. L'equivoco è facilitato anche dal fatto che l'*Oratio* dello Scaligero non era ancora arrivata a Padova. Viglio e Camillo, dunque, credono di parlare dello stesso testo, mentre hanno in mente due testi profondamente diversi: Viglio pensa al brutale attacco della *Oratio*, Camillo alla propria, articolata difesa del ciceronianesimo e del proprio teatro. Ecco dunque spiegato il suo atteggiamento di

fronte al *detective* che Erasmo gli ha inviato: Camillo è tutto concentrato sul suo teatro e si mostra preoccupato di metterlo sotto l'egida del Bembo, il potente personaggio che in queste controversie resta sempre sullo sfondo, sfuggente e onnipresente nello stesso tempo: «Dopo una lunga contemplazione del teatro, che non è ancora finito, Camillo ci recita un suo carne che ha scritto per il Bembo intorno alla sua mirabile impresa» (*Epist.*, X, p. 98); «Cosa pensi poi Pietro Bembo di queste questioni, non sono riuscito a sapere» (*Epist.*, IX, p. 480), aveva scritto Viglio a Erasmo il 28 marzo '32.

Il messaggio dunque che il Camillo vuole trasmettere ai suoi scettici interlocutori, è che gli sta a cuore il teatro, non la guerra contro Erasmo. E in fondo, sia pure indirettamente, dà una risposta precisa quando dice che ha scritto molto, anche sul problema dell'imitazione di Cicerone, ma che non ha ancora pubblicato nulla, «se non alcune cosette in italiano, per compiacere il re» (*Épist.*, X, p. 30). Questa affermazione ci crea qualche problema, perché, a quanto mi risulta, non conosciamo nulla di Camillo che risulti pubblicato nel '32; in compenso avrebbe dovuto rassicurare Viglio e Erasmo sul fatto che Camillo non era l'autore dell'*Oratio* antierasmiana pubblicata a Parigi. Ma le parole di Camillo non bastano a placare i sospetti di Erasmo che, nella lettera a Viglio del 5 luglio '32, replica un po' piccato: «mi meraviglio che costì Giulio Camillo sia così reticente a proposito del suo libro, che è stato pubblicato a Parigi e è nelle mani di tutti» (*Epist.*, X, p. 43).

In realtà Camillo ha un rapporto molto difficile, praticamente inesistente, con la stampa. Egli è eternamente in bilico fra il bisogno di farsi conoscere, di divulgare le sue idee e i suoi progetti, e l'esigenza di mantenere segreti i presupposti primi, le strutture profonde del teatro. Questo non ubbidiva solo ai dettami della sapienza riposta, ai moduli del linguaggio iniziatico, ma anche ad una questione di correttezza commerciale: il Camillo aveva infatti ceduto per così dire il *copyright* al re di Francia. I generi che gli sono più familiari restano d'altra parte quelli cari alla tradizione umanistica, come l'epistola o l'orazione, un tipo di scrittura, dunque,

che seleziona il suo pubblico. E in effetti questo aspetto del problema sembra affacciarsi ad un certo punto alla mente di Viglio, come l'elemento che può sciogliere l'enigma, costituire la risposta all'inchiesta che Erasmo gli ha affidato. So di sicuro, scrive a Erasmo l'8 settembre '32, che Camillo ha scritto contro di te, «ma sai quale è l'abitudine di questa gente. Se infatti scrivono qualcosa, si diletano di recitarla davanti ai loro compari, che dicono: bello, bene, giusto. Considerano il volgo profano indegno di maneggiare quelle loro divine elucubrazioni» (*Epist.*, X, p. 98).

Non è stato ancora notato dalla critica, mi sembra, che l'indagine promossa da Erasmo nei confronti di Camillo si chiude nel '33. Il 5 maggio, infatti, Julius Pflug interviene nella questione con una lettera a Erasmo dove gli esprime tutta la sua solidarietà e ammirazione, ma nello stesso tempo dimostra un atteggiamento distaccato e sereno nei confronti del Camillo: «Se l'anfiteatro di Camillo potesse essere per noi di quell'utilità che promette, volentieri diventerei uno dei suoi spettatori. E se l'Eloquenza sostiene la propria causa presso di te, ha già vinto. Infatti (se ti conosco bene) non ti schiererai mai contro di lei, a cui sei stato così utile da diventare noto in quasi tutto il mondo. Perciò non ha ottenuto nulla Camillo gettandola ai tuoi piedi» (*Epist.*, X, p. 218). Il riferimento all'eloquenza che si butta ai piedi di Erasmo dimostra che Pflug ha letto il testo del Camillo (cfr. p. 161); finalmente dunque la risposta a Erasmo che Camillo ha scritto è uscita dall'ombra e si è mostrata nella sua vera forma, ben diversa da quella, violenta e offensiva, che le era stata attribuita. Restano però nell'animo di Erasmo le tracce amare lasciate da una lunga fase di sospetto: non credo che «quell'architetto dell'anfiteatro» possa trovare presso il re di Francia l'aiuto finanziario che si aspetta, scrive con un certo compiacimento il 14 maggio '33 a Viglio (*Epist.*, X, p. 226) ricordando le difficoltà economiche che la politica culturale della corte stava incontrando.

Un'altra indiretta testimonianza contro l'attribuzione al Camillo dell'*Oratio antierasmiana* si ha l'anno dopo, nel '34, quando viene pubblicata, anonima, un'operetta di Ortensio Lando, *Cicero relegatus. Cicero*

revocatus. Dialogi festivissimi. Si tratta di una rappresentazione, distaccata e burlesca, delle controversie, degli scontri in atto. Nel primo dialogo trionfano i nemici di Cicerone, e sono puntualmente riportate tutte le argomentazioni che mettono in dubbio le sue qualità morali e politiche, oltre che le sue doti di scrittore; ognuna di esse viene puntualmente rovesciata nel secondo dialogo. Qui si dice a un certo punto che «certo Giulio Camillo da solo può testimoniare quanta sia la differenza fra gli scritti dei ciceroniani e quelli di coloro che non si propongono di imitare Cicerone, benché (per quel che ne so) nessuno dei suoi scritti sia stato finora pubblicato» (p. 75). Camillo dunque non ha pubblicato nulla nel '34, ci testimonia il Lando, la sua fama è legata al suo insegnamento e alle sue opere manoscritte.

2. Il ciceroniano di Erasmo: automa senz'anima e/o pagano mascherato.

Cosa aveva reso possibile questa specie di commedia degli equivoci? Certamente l'irrigidirsi della situazione religiosa facilitava la creazione di un clima di sospetto; un qualche ruolo dovette giocare, in Erasmo, anche l'ipersensibilità un po' nevrotica, la suscettibilità che caratterizza da sempre i letterati e che del resto tanta parte aveva avuto nella recezione del *Ciceronianus*: la parte letta di più, o addirittura in modo esclusivo, era stata quella dedicata a una rassegna dei letterati europei, con relativi giudizi sullo stile e sul grado di fedeltà al modello ciceroniano. Le reazioni erano state tali da indurre Erasmo a rivedere la parte incriminata per le edizioni successive. Va tenuto presente, d'altra parte, che problemi di notevole spessore si coagulavano, non sempre in modo limpido e ordinato, intorno al problema della imitazione di Cicerone. Vediamo dunque da vicino l'oggetto del contendere, e cioè il *Ciceronianus* di Erasmo.

Il dialogo si svolge fra tre interlocutori, Buleforo, Ipologo e Nosopono. I nomi indicano la natura dei personaggi e il ruolo che svolgono nel corso dell'opera. Nosopono è il ciceroniano, ammalato dalla fatica che il culto di Cicerone comporta; gli altri due sono coloro che lo libereranno da questa fatica assurda e sfibrante usando la ragione. Dapprima fingono di condividere le idee di Nosopono, lo assecondano così da avviare il dialogo e - insieme con esso - la terapia; in realtà però la finzione dura poco. Sempre più ampia e incalzante si fa l'argomentazione di Buleforo (maschera dello stesso Erasmo) che alla fine trionfa e guarisce Nosopono dalla sua ossessione. Erasmo qui riprende - o meglio mette in scena, secondo i modi di scrittura che gli erano più familiari - un dibattito sulla unicità o pluralità dei modelli da seguire nella imitazione letteraria che aveva illustri precedenti nella tradizione umanistica italiana: il dibattito fra il Poliziano e Paolo Cortese, ben noto a Erasmo, e il più recente scambio di lettere (1512-'13) tra Giovan Francesco Pico, nipote del grande filosofo, e Pietro Bembo. Erasmo dichiara di averne preso visione quando il *Ciceronianus* era ormai finito. È interessante che senta il bisogno non tanto di sottolineare la propria concordanza con Pico, quanto piuttosto di chiarire che il Bembo «non è poi molto lontano dalle mie posizioni [...] Io ce l'ho solo con quelli che sono così schiavi di questa superstizione che con straordinaria insolenza rigettano tutto quello che non vi rientra» (*Cicer.*, p. 328). Certo la polemica contro il fanatismo è un tema essenziale per Erasmo; resta vero però che nei confronti del Bembo egli sente il bisogno di muoversi con grande prudenza e diplomazia, ed è altrettanto vero che la posizione di Erasmo era, come vedremo, sostanzialmente diversa da quella di Pico.

Il dibattito italiano sul ciceronanesimo, quale si sviluppa tra la fine del '400 e i primi decenni del '500, riflette anche il conflitto fra i diversi modi di scrittura in latino. Il fatto che, nel 1512, Bembo e Sadoleto vengano nominati segretari ai brevi papali, comporta anche la sanzione ufficiale, ad altissimo livello, di una linea letteraria. Probabilmente tutto questo contri-

buisce a dare al problema - nell'ottica di Erasmo - una nuova dimensione, una nuova, e inquietante, importanza.

Erasmus analizza in termini molto negativi l'influenza dei ciceroniani romani (quattro stupidi ragazzotti, come li chiama a un certo punto): con l'aggressività del loro atteggiamento seminano discordia, promuovono un modello pedagogicamente devastante, rischiano di mettere in ombra (e quindi anche, tendenzialmente, di rendere inefficace) la dimensione ormai europea che l'umanesimo ha assunto; negano, con essa, il valore e l'importanza di Erasmo e della sua opera.

Nell'ottica erasmiana, inoltre, il ciceronanesimo costituisce una forma di violenza verso la molteplicità delle nature individuali. L'imposizione di un unico modello crea una barriera fra la scrittura e l'autore, interrompe e deforma il rapporto speculare che la natura ha creato fra il dentro e il fuori, fra l'animo di chi scrive e il suo stile: «Anche alla natura stessa, che ha voluto che il linguaggio fosse specchio dell'anima, ripugna codesta affettazione. Del resto se tanta è la varietà degli ingegni lo specchio sarà menzognero, se non riporta la naturale immagine della mente. E proprio questo è ciò che soprattutto piace a chi legge, e cioè conoscere da ciò che gli autori scrivono le loro passioni, l'indole, il modo di sentire e l'ingegno, esattamente come se si fosse loro amico da molti anni.» (*Ciceron.*, pp. 286-7). Imporre un unico modello vuol dire dunque, per Erasmo, colpire al cuore il carattere vitale non solo della scrittura, ma anche della lettura, della recezione del testo, quello per cui con gli autori che si amano si instaura un dialogo che va oltre le barriere del tempo; il ciceronanesimo dunque soffoca quel piacere tutto personale che consiste nel ritrovare una segreta affinità con l'autore. In questa prospettiva, il ciceroniano diventa uno che si mette in maschera, rinnega se stesso e, insieme, inganna gli altri. In quanto stravolge i meccanismi vitali, il ciceronanesimo diventa così una specie di vampirismo: Nosopono, infatti, il ciceroniano, è consumato dalla sua dedizione totale e dalle solitarie fatiche che essa comporta; da allegro compagno, dedito ai piaceri della vita quale era, si è ridotto a una specie di larva, a stento riconoscibile dai suoi antichi compagni.

C'è poi una componente religiosa che, come si diceva, entra in gioco. Erasmo sospetta nei ciceroniani un paganesimo latente. Se da un lato egli accusa i ciceroniani di vuoto formalismo, della pretesa di ridurre l'educazione alla padronanza dell'eleganza espressiva, mettendo in secondo piano i contenuti della dottrina, d'altro lato non rinuncia, dal canto suo, a individuare un legame preciso e necessitante fra *res* e *verba*: se si parla di Dio chiamandolo Giove Ottimo Massimo, non si tratta di rivestire delle belle forme antiche i contenuti della religione cristiana; si tratta piuttosto di ridare voce agli antichi dei, di ripresentarne le immagini sulle scene del mondo.

In Erasmo c'è una percezione molto forte della differenza del mondo moderno rispetto a quello classico; il ciceronanesimo gli pare comportare la negazione di tale differenza e quindi, in prima istanza, della novità introdotta dal cristianesimo: per questo esso infrange, sul piano retorico e religioso, il criterio del *decorum*, dell'*apte dicere*: «Del resto dato che tutta quanta la scena umana si è ribaltata, cosa si può oggi dire in modo conveniente (*apte dicere*), se non in modo molto diverso da Cicerone?» (*Cicer.*, p. 636). C'è un uso costante di metafore teatrali: se l'imitazione ciceroniana costringe l'individuo a una specie di alienazione, a portare una maschera che non corrisponde alla sua natura, il ciceronanesimo comporta, a livello storico, una grottesca distorsione del rapporto con la realtà: i ciceroniani si collocano in un mondo che non esiste più, ricreano artificialmente uno spettacolo che è finito, indossano maschere che appartengono definitivamente al passato. D'altra parte il formalismo dei ciceroniani comporta per Erasmo, una forma di idolatria: quella tutta concentrata sul culto delle parole, quella dunque che fa della eleganza espressiva un valore assoluto, separandola dall'universo delle *res*, e quindi in primo luogo dei misteri della fede. Il *Ciceronianus* viene pubblicato nel 1528; al di là, dunque, delle intenzioni del suo autore, il sacco di Roma, dell'anno prima, poteva apparire come la sanzione impietosa di questa accusa di paganesimo che Erasmo, il grande letterato del Nord, aveva lanciato contro la Roma dei papi.

3. Erasmo e Camillo: il gioco delle maschere.

Giulio Camillo non gode certo di buona stampa presso Erasmo e i suoi amici. Abbiamo visto che viene a lungo sospettato di essere l'autore di un testo violento e offensivo come l'*Oratio* dello Scaligero; il suo lavoro e i suoi progetti sono oggetto di pesante ironia. «Cos'altro dovrei dire? Tutto in lui combacia con il tuo Nosopono» (*Epist.*, IX, p. 479), commenta Viglio dopo aver riferito a Erasmo la descrizione del teatro che gli ha fatto Battista Egnazio. Un importante ruolo in questo atteggiamento di Erasmo e dei suoi amici dovette giocare la diffidenza verso la mnemotecnica, o meglio il fastidio verso le sue mirabolanti promesse.

Camillo si tiene bene lontano da due elementi che segnano pesantemente la polemica antierasmiana, e cioè l'insulto personale e il nazionalismo. Certo le idee del Camillo sono profondamente legate alla riflessione italiana sui modelli letterari. È tuttavia significativo che - almeno nella parte del testo che ci è giunta - Camillo non faccia riferimento alla discussione italiana fra Bembo e Pico, ed è certo che la sua è un'ottica cosmopolita, agli antipodi della boria nazionalistica dei ciceroniani romani. Questo corrisponde al tipo di vita che Camillo conduce: egli peregrina per l'Italia e per l'Europa, e per il teatro ha una specie di contratto, come si ricordava, con il re di Francia; d'altra parte, questa posizione affonda le sue radici nel carattere specifico del ciceronanesimo del Camillo, nel modo tutto personale in cui reinterpreta e rimodella il classicismo bembiano. Come vedremo, infatti, Camillo elabora un modello che aspira all'universalità. Esso intende collocarsi non solo al di sopra delle differenze linguistiche, ma anche al di là delle divisioni fra le diverse arti. Camillo, innanzi tutto, polemizza con Erasmo ma non lo attacca affatto a livello personale. Il testo, nella versione che ci è giunta, si apre con grandi riconoscimenti per l'ingegno di Erasmo e per il contributo che ha dato allo sviluppo dell'eloquenza. Il Camillo individua una contraddizione fra tutto questo e il contenuto del *Ciceronianus* e ricorre a un *escamotage* retorico: egli ipo-

tizza che Erasmo abbia scritto «per ischerzo», sostenendo il contrario di quello che pensa; per questo Camillo si sostituirà momentaneamente a Erasmo per dare voce a quelli sono i suoi veri pensieri. La finzione dello scambio di persona con Erasmo viene però ben presto abbandonata. L'io dell'autore torna decisamente, esplicitamente in primo piano quando si tratta di ricordare le scoperte compiute nel campo della retorica e della poetica, e soprattutto quando si tratta di difendere e esaltare il teatro. Questo dunque è il vero volto della maschera che il testo mette in scena. Esso subito ci invita a cercare un terreno altro da quello apparentemente esibito, ma questo 'altro' è appunto il teatro, non la formulazione delle vere idee di Erasmo.

Il motivo della maschera e del teatro costituisce del resto una costante dei testi di cui stiamo occupando. Erasmo, scegliendo per il suo *Ciceronianus* la forma dialogica, aveva riusato un genere quanto mai caro ai ciceroniani. I nomi degli interlocutori, di sapore greco, indicano come abbiamo visto dei tipi, delle maschere. È chiaro dunque che l'espedito retorico adottato dal Camillo - assumere la 'persona' di Erasmo per sostenere la tesi contraria - corrisponde in fondo alla adozione di un procedimento caro a Erasmo stesso.

L'immagine del teatro e della maschera rivela spesso connotazioni ambigue, suscita un misto di fascino, irrisione e paura. Chi imita Cicerone contro la propria natura si condanna per Erasmo, come abbiamo visto, all'alienazione, porta una maschera che lo riduce a un simulacro. È un tema ricorrente nella polemica anticiceroniana. Così ad esempio Pico scrive nella seconda lettera al Bembo: «larve e simulacri e ombre evanescenti piuttosto che uomini saranno detti quelli che si fanno simili a coloro che vogliono rappresentare» (*De imit.*, p. 70).

L'immagine del teatro tende ad assumere, nei testi di Erasmo e dei suoi amici, una più ampia portata, tanto da diventare quasi l'emblema dell'intera vicenda: «mandano avanti gli attori; gli autori, regalmente, si nascondono» (*Epist.*, X, p. 125) scrive Erasmo a Viglio il 5 novembre 1532. E nella lettera a Johann Cholèr del 7 novembre '31 leggiamo: sono circon-

dato dai nemici, «aspettiamo la fine della commedia (*fabula*) e Dio voglia che sia felice!» (*Epist.*, IX, p. 370). Singolarmente affine è la terminologia usata dall'amico Viglio, come reazione alle prime notizie che gli giungono sul teatro del Camillo: «Io all'inizio ho creduto che fosse tutta una commedia (*fabula*)» (*Epist.*, IX, p. 479).

Le immagini teatrali giocano dunque un ruolo importante nell'intera vicenda: offrono un modo efficace di bollare gli avversari, forniscono gli strumenti sia per distanziare una realtà angosciosa, difficilmente accettabile, sia per cercare di controllarla attraverso il gioco retorico del paradosso. Erasmo era stato il grande maestro, il grande sperimentatore di questa modalità di scrittura. Camillo cerca di imitarlo per difendere in modo più efficace il ciceronanesimo e, con esso, il proprio teatro.

4. L'unità e la pluralità.

Uno dei temi centrali del dibattito sull'imitazione è il valore - o il non valore - della molteplicità, della differenza. Da parte dei ciceroniani, è costante il netto schierarsi a favore dell'unità. È una polarità così radicale che non sempre viene chiaramente alla luce, e crea zone di incomunicabilità. Esempio in questo senso è la polemica fra Bembo e Pico. Quest'ultimo aveva ripreso il tema aristotelico del «*proprium et congenitum instinctum*» che la natura ha collocato in ciascuno di noi; esso va assecondato perché lo stile possa esprimere la «*facies animi*» che è propria di ciascuno, così come ognuno ha una propria fisionomia. Imitare un solo modello significa, in questa ottica, collocarsi ad un livello inferiore a quello della natura, regredire stabilmente verso una dipendenza infantile che la natura stessa ci insegna a superare. Troviamo dunque qui accenti molto vicini a quelli di Erasmo e propri, del resto, alla tradizione anticiceroniana. L'unità del modello non può essere che coercitiva e artificiale, dato che la varietà, la differenza, la molteplicità, costituiscono la dimensione della natura, so-

no la condizione stessa della sua ricchezza e della sua bellezza. Quando dunque Bembo obietta a Pico, quasi in apertura della sua lettera di risposta, che non capisce perché mai si deve tralasciare il meglio a favore del meno buono, dimostra in modo esemplare la zona di non comunicabilità che esiste fra i due e le rispettive posizioni. Bembo non solo non è d'accordo, ma non riesce nemmeno a pensare che la pluralità delle esperienze possa essere vista come un valore, che la varietà degli stili non sia riconducibile a una gerarchia.

Anche Camillo è decisamente schierato a favore dell'unità, anche per lui non esistono modi diversi di manifestazione della bellezza, ma esiste un preciso criterio di valore, che permette di giudicare ciò che è più o meno bello. La visione delle cose che è alla base di questa posizione si coglie bene nella tipologia di immagini che egli usa per parlare della lingua e della letteratura. Sono immagini ispirate a un modello organico di crescita, sviluppo, decadenza, immagini dunque che trasmettono l'idea di un processo naturale, e quindi necessario e totalizzante. Non c'è frattura, o salto alcuno, nell'universo del Camillo, fra natura e storia. «La lingua latina, - egli scrive - si come tutte le altre cose del mondo, ha avuto il suo oriente, il suo mezzodì e il suo occaso»; per questo, «se noi vogliamo trovar la sua perfezione non fa bisogno che ce la poniam davanti quale ella nacque o quale morì, ma qual era nella più forte e gagliarda età sua. Et concio sia cosa che, se alle istorie e alla verità creder vorremo, il colmo della lingua latina nel secolo di Cicerone e di Cesare stato sia, quel solo secolo debbiamo come perfetto tenere, e color che andarono molto avanti o vennero dopo, come fanciulli non ben avezzi al parlare o come vecchi già balbettanti» (p. 162).

Del tutto analogo al campo di metafore legate al corpo umano, è quello di natura vegetale, che un'antica tradizione aveva già dotato di un ricco repertorio di ingredienti pronti all'uso. Troviamo infatti l'immagine delle radici («quelle [parole] che, declinando la lingua, da radice già priva di buon vigor senza molta bellezza sottonacquero» p. 163), l'immagine dei

fiori e quella del prato («anco da radice è del tutto secco il prato latino, nel qual più non nascono i fiori» p. 163).

L'insieme delle immagini usate dal Camillo si rivela dunque molto compatto. Esso dà corpo a un modello unitario, delinea un quadro di riferimento entro cui trova posto solo il meno o il più, mentre la molteplicità, la differenza, non hanno alcun diritto di cittadinanza. Questa polarità si manifesta puntualmente nel testo, là dove Camillo parla della imitazione di un unico modello, o invece della ricerca individuale dello stile e della imitazione eclettica. Se ne può ricavare uno schema di questo tipo:

unità	vs	pluralità
ordine		confusione
perfezione		decadenza
concordia		discordia
riconoscibilità		non riconoscibilità
rigore		bizzarria
purezza		contaminazione
norma		caso
ricchezza		povertà

Del tutto simili i risultati ottenuti se riconduciamo alla stessa polarità le epistole di Bembo e di Pico:

	unità	vs	pluralità
Bembo	sicurezza		tempesta
	viaggio verso un porto sicuro		lungo e disordinato errore
	giusta direzione		diverse direzioni
	un solo viso		un aspetto cangiante, metamorfosi proteiforme

Pico	infantilismo	maturità
	vecchiaia	vitalità
	apparenza di vita	vita
	ombra	uomo
	idolatria	rispetto dell'ordine divino

Torneremo poi su alcune componenti di questa struttura oppositiva; vorremmo qui solo notare che alcuni elementi presenti nel testo bembiano ci fanno capire bene quali modelli si confronteranno di lì a poco nell'esperienza del poema cavalleresco: l'*Orlando furioso*, ad esempio, si colloca in larga parte sul versante del viaggio in diverse direzioni, del lungo e disordinato errore; esemplarmente dunque rappresenta l'alternativa a quanto di chiuso e di rigidamente unitario era insito nel classicismo.

5. Come si crea la perfezione.

Nel Camillo, come si è visto, l'esaltazione dell'unità è profondamente legata ad una visione ciclica della vicenda cosmica. Proprio per questo imitare Cicerone assume un significato che va ben oltre la dimensione della letteratura: significa saper cogliere un ciclo vitale nel suo momento culminante, comporta la possibilità di riprodurre artificialmente la bellezza e il vigore.

Esiste per Camillo, come abbiamo visto, un momento culminante nel ciclo vitale di una lingua. La perfezione per così dire universalmente diffusa di questa epoca felice trova la sua più compiuta espressione nell'opera di uno scrittore. Ci sono per Camillo tre condizioni che permettono che questo si verifichi: la prima è una natura individuale straordinaria (un «perfeito ingegno», p. 175); la seconda è un'agguerrita tradizione retorica (una critica letteraria, oggi diremmo) capace di portare alla luce l'«artificio», di far vedere le singole bellezze disperse nelle tenebre dei se-

coli bui; la terza infine una felice collaborazione fra il grande scrittore e i maestri di retorica: si tratta di adunare insieme e di ridurre a norma (di formalizzare, dunque) le bellezze che a caso, e in modo disperso e disordinato, quei secoli avevano prodotto. Deriva di qui, secondo Camillo, la necessità di concentrare la propria imitazione su di un'opera esemplare: «Adunque, colui che imita un perfetto imita la perfezion di mille raunata in uno» (p. 176).

Il modello - metafisico e alchimistico - della purificazione del molteplice, del suo concentrarsi nell'unità, trova anche una precisa formulazione in termini di gusto e di lingua. «Debiamo ancor pensare - scrive Camillo - che Cicerone [...] abbia saputo con [...] prudenzia cogliere le bellezze della lingua latina e levar via le parole troppo popolarresche o comiche e dure o già antichette» (pp. 176-7). Il «perfetto scrittore», dunque, diventa tale anche attuando un'opera di selezione e di depurazione linguistica. È lo stesso ideale che troviamo, applicato al volgare, nelle *Prose della volgar lingua* del Bembo.

In questo modo, dunque, Camillo risponde alle argomentazioni di Erasmo a favore di un'imitazione eclettica. In questa ottica il concentrarsi su di un unico modello, su Cicerone in particolare, acquista un senso e uno spessore, si carica di significati che investono da vicino, in primo luogo, la concezione della storia. D'altra parte, è proprio su questo terreno che la posizione erasmiana - per molti versi ben più aperta e duttile di quella dei suoi avversari - rivela aspetti di chiusura e di distorsione. Erasmo continua infatti a trattare il latino come una lingua viva. Se da un lato è così efficace nel sottolineare la lontananza, la *alterità* del mondo classico, e nel denunciare la grottesca attitudine dei ciceroniani romani che pretendono di rappresentarlo di nuovo sulla scena del mondo, è vero d'altra parte che egli resta del tutto interno a quella tradizione umanistica che si muove tra greco e latino, e si mostra poco sensibile, e anzi diffidente, verso la grande novità storica che si sta affermando in Europa: lo sviluppo, anche letterario, delle lingue volgari. È interessante che questo aspetto sia invece ben

presente proprio presso alcuni ciceroniani. Il caso di Camillo e di Bembo è, a questo riguardo, esemplare.

Nel Camillo - e lo si vede molto bene anche nel testo che qui discutiamo - c'è una precisa consapevolezza del fatto che la stagione del latino come lingua viva, e quindi capace di rigenerarsi e di trasformarsi, è definitivamente chiusa. Tornano puntualmente, per esprimere questo tema, immagini legate al ciclo organico, al momento del declino e della morte, in questo caso: «perfin che il gentil secolo fu nello stato suo, la lingua era come una ghirlanda tessuta da bellissima vergine [...] Ma poco dopo la morte di Cicerone morì la vergine che avea in governo la ghirlanda, né ad altrui è dato far il medesimo, perché anco da radice è del tutto secco il prato latino» (p. 163).

C'è dunque in Camillo una precisa coscienza storica: il mondo latino è finito, è qualcosa di lontano e di estraneo: «E perché se io che sono *straniero* posso dal perfetto secolo levar quasi il tutto, debbo nell'altrui lingua mescolar vocaboli o modi di parlar che non piacquero al gravissimo giudizio di quelli che nel più felice secolo in quella lingua parlarono, scrissero e giudicar seppero [...]?» (pp. 163-4). Questa dimensione di estraneità rispetto a un mondo ormai lontano nel tempo suggerisce poi al Camillo un'associazione con un'analogà esperienza di estraneità, che egli vive al presente, in Francia: «Non ridereste voi Galli, se io straniero volessi agguinger vocaboli alla vostra lingua?» (p. 171).

Di qui Camillo deriva una conseguenza importante, la coscienza, cioè del carattere tutto libresco, tutto artificiale, dello scrivere in latino: «la lingua latina non si parla più come la nostra popolare o la gallica, et è già fermata ne' libri, e noi, che non siamo nati in lei, se la vogliamo avere, convien che la cogliamo dai libri dove si è fermata» (p. 163). La questione dei volgari - l'italiano, il francese, ad esempio - emerge appunto in questo contesto. Ne risulta in certo senso capovolta la prospettiva di Erasmo, che aveva denunciato il carattere tutto artificiale del ciceronanesimo, in nome della dimensione più naturale di un'imitazione eclettica, rispettosa delle caratteristiche individuali. Camillo gli risponde che nel mondo moderno per

natura si parla in volgare e che lo scrivere in latino è operazione del tutto artificiale. Vedere e accettare fino in fondo questa dimensione di artificialità diventa dunque per il Camillo la via obbligata per riconoscere e riprodurre la natura delle cose.

6. L'imitazione e l'artificio.

Analoga è la risposta che Camillo dà a Erasmo sul problema della imitazione. Anche qui la dimensione della natura appare come illusoria e viene in primo piano la dimensione artificiale.

Abbiamo visto come in Erasmo sia forte la polemica contro chi pretende di imitare la natura di un altro, anche quando è diversa dalla propria. Proprio intorno a questa polemica si coagulano i temi satirici della maschera, della alienazione, della non riconoscibilità. «Io non credo - scrive il Camillo - che la natura dell'autore possa essere imitata già mai, ma solamente que' consigli che da lei procedono [...]. Et invero questi consigli sono di tanta virtù [...] che di loro in loco della natura a bastanza contentar ci possiamo» (pp. 178-179). È interessante il fatto che questo passo venga subito dopo l'affermazione che coloro che negano la validità della imitazione, o predicano una imitazione eclettica, «confondono le parti della eloquenza», «perché non hanno voluto filosofar intorno a questo fatto» (p. 178). Nel momento in cui condivide con Erasmo la non imitabilità della natura individuale, Camillo rifiuta tuttavia di trarne le stesse conseguenze. Il problema viene decisamente spostato sul piano della retorica, o meglio di una filosofia della retorica di cui Camillo ritiene di possedere una chiave innovativa e definitiva: poco più sopra aveva parlato di una «natural filosofia del figurar topicamente» (p. 167) di cui rivendica a se stesso la scoperta. L'artificio retorico e i suoi meccanismi costitutivi: questo è per Camillo il terreno della imitazione. In questo modo egli viene a segnare la propria differenza non solo da Erasmo, ma dallo stesso Bembo. Pur con-

dividendo con lui il ciceronanesimo, si colloca su di un terreno diverso per quando riguarda la natura e la pratica della imitazione. Per Camillo infatti essa riguarda il modo di scegliere e di costruire le figure retoriche, investe dunque un livello più profondo di quello tradizionalmente collegato con l'*elocutio*. Rispetto al Bembo, inoltre, la via del Camillo non è soltanto tutta retorica e artificiosa, ma, come vedremo, più breve e, nello stesso tempo, più meccanica e universale.

Camillo dimostra una notevole capacità di riusare a proprio favore alcune componenti del repertorio di immagini e di storie esemplari che la tradizione - dal mondo classico all'umanesimo - aveva usato per sostenere la necessità di imitare una pluralità di modelli. L'immagine dell'ape, ad esempio, che vola di fiore in fiore per succhiare il nettare da ciascuno e produrre il miele, aveva avuto una lunga fortuna, ed era diventata emblematica della necessità di attingere suggestioni da testi diversi, per poterle poi rielaborare in modo nuovo e personale. Camillo isola di questa immagine solo un particolare, quello della metamorfosi, della capacità di trasformare le cose. Dai testi esemplari, egli dice, dovremo ricavare le parole, evitando le immagini retoriche che li caratterizzano, per non diventare ladri anziché «usufruttuari»; dobbiamo dunque fare come l'ape, «la qual, benché faccia il suo mèle dalla virtù de' fiori, che non è cosa sua, nondimeno essa la trasforma [...] e chiamasi mèle e non più fiori» (p. 164).

Il tentativo che Camillo compie - in questo, come in altri testi - è quello di cogliere nel profondo la natura dell'artificio retorico, il che significa, nella sua ottica, conoscere e controllare i meccanismi della scrittura letteraria. Molto indicativa, in questo senso, è la parte dedicata ai «tre principali ordini» che «possono essere della lingua accommodati a vestir ciascun nostro concetto: il proprio, lo traslato, e quello a cui perfino a qui (forse per non essere stato così bene inteso né conosciuto) non è caduto nome e che noi in tutta l'impresa nostra chiamiamo e chiameremo sempre topico» (p. 164). I tre ordini delineano in realtà un percorso che cerca di penetrare nel testo a livelli sempre più profondi. Al di là delle parole «proprie» (corrispondenti a un discorso puramente denotativo), e al di là anche delle

figure retoriche, Camillo cerca di risalire all'ordine topico, e cioè a quei meccanismi logici che sono alla base della genesi stessa delle figure. Riprendendo infatti una linea che era stato di Rodolfo Agricola, Camillo applica alla retorica gli schemi «topici» che tradizionalmente venivano usati per classificare e per produrre le diverse argomentazioni logiche. In questa ottica l'oratore e ancor più il poeta da un lato usano fino in fondo tutti gli strumenti della logica, d'altro lato ne dilatano il campo d'azione, facendo ricorso anche a luoghi topici deboli dal punto di vista strettamente logico, ma efficaci dal punto di vista espressivo. Vediamo come questo schema logico - retorico entra in gioco nella imitazione letteraria. «Se voglio parlare della nascita - scrive il Camillo - se io dicessi "uscir ne' paesi della luce", sì come disse Lucrezio, per mio avviso porterei pericolo di esser notato [...]. Ma la gran laude ch'io posso meritar, in questo terzo ordine topico è posta, che, scoperto l'artificio di Lucrezio, con quel medesimo posso fabricar un'altra figura, non di minor bellezza, senza rubare.» Per far questo, basterà capire che Lucrezio ha derivato la sua figura dal «loco de' conseguenti» (p. 166).

Si tratta dunque di smontare la figura, di ricondurla ai suoi meccanismi generativi; in questo modo si passerà dal particolare all'universale, da ciò che è unico e irripetibile a qualcosa che invece si può controllare, manipolare, variare. È esattamente questo procedimento - il ricondurre cioè la figura di un testo ai suoi luoghi topici - che permette di attuare l'imitazione/emulazione dei testi esemplari, che permette dunque di compiere quello che per il classicismo costituisce il punto più alto della imitazione. L'imitazione diventa dunque un procedimento insieme meccanico e obiettivo, un meccanismo che permette di manipolare il tesoro delle bellezze depositate nei testi esemplari.

Gran parte del lavoro del Camillo è dedicato appunto a offrire gli schemi, la griglia logica e retorica, che rende possibile tutto questo. Questo è il senso della sua lunga rielaborazione della teoria delle forme di Ermogene e, soprattutto, del suo lungo lavoro sui luoghi topici. Alla *Topica*,

del resto, sarà legata, nel secondo '500 e più oltre, fino al pieno '600, gran parte della sua fama.

7. La storia: dalla quantità alla qualità.

Un'altra critica, di centrale importanza, che Erasmo aveva rivolto al ciceroniano era, come si diceva, quella di ignorare la diversità, la novità della situazione storica. Camillo non nega che il passare dei secoli abbia comportato delle novità, ma questo gli sembra un problema di secondaria importanza. Lo si è visto nei brani sopra citati sulla storia della lingua latina: la dimensione del divenire, della molteplicità degli aspetti della lingua, viene pienamente riconosciuta; le varie fasi, però, interessano solo nella misura in cui si avvicinano (o si allontanano) dal momento culminante in cui la lingua raggiunge la sua perfezione. Un analogo modello unitario entra in gioco, come si è visto, nella questione dell'imitazione letteraria. Esiste un modello di perfezione formale, retoricamente scomponibile, che si pone al di sopra, e al di là, del variare della storia; i luoghi topici - nella nuova formulazione loro data dal Camillo - permettono di costruire i meccanismi attraverso cui quel modello è catturabile e riproducibile.

Molto significativa diventa, in questo quadro, la risposta che il Camillo dà a chi sottolinea, contro l'autosufficienza del modello ciceroniano, gli elementi nuovi che la storia ha prodotto: «a questi rispondo che perfino che io posso aver oro non voglio né argento né ferro, né, perché in alcun loco mi potesse mancar l'oro, io lo voglio abandonar, vedendo che l'argento o'l ferro mi potesse esser copioso per tutto» (pp. 171-172). Le posizioni degli avversari vengono qui schiacciate a livello quantitativo: esse si limitano ad enumerare tutto ciò che di nuovo, di diverso, i secoli hanno prodotto; Camillo invece ribalta la questione in senso qualitativo: il vero problema è quello di ricondurre il margine di novità legato alla storia entro il modello

di perfezione formale che l'antichità ha tramandato. Si tratterà dunque di trovare le vie attraverso cui sciogliere questo residuo entro le perfette forme della classicità. E Camillo indica appunto tre vie possibili, da lui seguite nel suo teatro: l'uso di una terminologia (ad esempio per le diverse arti e scienze) derivata da autori vicini a Virgilio e Cicerone; il ricorso a parole di derivazione greca e infine l'impiego della circonlocuzione.

Contro il relativismo storico, dunque, il classicismo proclama il carattere eterno dei suoi valori. È significativo che il problema del futuro, e quindi dell'eternità, si affacci proprio nei testi dei ciceroniani: il futuro è in qualche modo prevedibile e controllabile. «A' futuri secoli dobbiamo ancor riguardar, pensando a tutte quelle cose che potessero dispiacer a tutti quelli che dopo noi verranno», scrive il Camillo (p. 175). I grandi scrittori, afferma il Bembo nelle *Prose*, si sforzano di piacere non tanto ai contemporanei, quanto a coloro «che sono a vivere dopo loro: con ciò sia cosa che ciascuno la eternità alle sue fatiche più ama, che un breve tempo»; bisogna dunque dare «alle nostre composizioni tale forma e tale stato [...] che elle piacer possano in ciascuna età, ed ad ogni secolo, ad ogni stagione esser care» (*Prose*, p. 118). Questa «forma», destinata ad essere bella in eterno, è dunque quella che si costruisce ricordando e imitando i perfetti modelli antichi. In questo senso l'enigmatico quadro di Tiziano - la cosiddetta Allegoria della prudenza, che ora si trova a Londra, alla *National Gallery*, in cui tre teste di animali corrispondono ai tre volti di un giovane, di un uomo maturo e di un vecchio - può essere visto come emblematico del classicismo, della sua sfida contro il mutare delle cose, del suo sogno di controllare le facce del tempo. Il quadro di Tiziano corrisponde del resto a una delle immagini del teatro di Camillo.

8. Una galassia di testi.

Si ricordava sopra come la finzione teatrale dello scambio di persona - Camillo dice di dar voce ai reali pensieri di Erasmo - venga meno quando si comincia a parlare dell'ordine topico e del teatro. D'altra parte la confutazione delle tesi di Erasmo e la difesa del teatro sono profondamente legate: la negazione della validità del ciceronanesimo rischia infatti di minare alla base il teatro stesso, mette in discussione una delle componenti fondamentali che lo rendono possibile: l'idea appunto di una tradizione letteraria chiusa, totalizzante, capace di realizzare la perfezione, di fornire il modello per ogni problema di scrittura.

Rivediamo allora il nostro testo alla luce di questa chiave di lettura, cercando di non farci fuorviare dal modo - spesso stravolto e frantumato - in cui i testi del Camillo vengono gestiti dal mercato editoriale. Quando il nostro testo viene pubblicato - nel '44 - del teatro si conosce l'esistenza solo per tradizione orale; le sue due versioni manoscritte hanno una circolazione molto limitata, quasi segreta; la più recente sarà pubblicata solo nel '50 con il titolo *L'idea del teatro*. Possiamo ipotizzare che il titolo del nostro testo, *Trattato dell'imitazione*, sia in qualche misura una disinvoltata trovata editoriale: si pensa di richiamare l'attenzione dei lettori su un tema alla moda. In realtà, come si diceva, non si tratta di un trattato. Il testo parla più volte di se stesso come di una orazione. Non è una differenza di poco conto. Se infatti seguiamo, in questo e in altri testi del Camillo, le tracce che ne derivano, vediamo che il nostro testo acquista un'altra fisionomia, inserendosi in un progetto molto più ampio, strettamente legato al teatro.

Iniziamo dunque da una delle citazioni intratestuali che non trovano riscontro nel testo - mutilo - che la stampa ci ha trasmesso: «E per incominciar, - scrive il Camillo - dico quello che un'altra fiata in questa orazione dissi, che io non credo che la natura dell'autore possa esser imitata già mai, ma solamente que' consigli che da lei procedono» (p. 178). Pos-

siamo invece trovare un riscontro della citazione in un altro testo, *Pro suo de eloquentia theatro ad Gallos oratio*, scritto nel '34 e pubblicato a Venezia nel 1587 (cfr. pp. 26-27). Il gioco dei rinvii diventa ancora più complesso perché a sua volta la parte dell'*Oratio ad Gallos* sulla imitazione corrisponde - con alcune, importanti, varianti - a un testo latino conservato manoscritto presso la Biblioteca Vaticana, *De imitatione dicendi* (cod. Vat. lat. 6565). Il manoscritto è successivo all'*Oratio*, che infatti viene citata (c. 27r), e presenta diversi problemi: ad un certo punto si parla di Camillo in terza persona e si racconta di un viaggio in Inghilterra in cui chi scrive ha perso tutti i suoi libri, tranne un'edizione del Petrarca, amorevolmente annotata (c. 17r). Il testo del manoscritto è, per la maggior parte, sicuramente del Camillo, ma la notizia del viaggio in Inghilterra apre interrogativi inquietanti. Si tratta di un particolare, finora sconosciuto, della biografia del Camillo, oppure chi trascrive il testo, interpolandolo, è una persona a lui vicina? Sappiamo che almeno due amici del Camillo, il Betussi e il Citolini, fecero viaggi in Inghilterra, ma il problema resta ovviamente aperto.

Il nostro testo appare dunque fortemente legato all'*Oratio ad Gallos* (e quindi al manoscritto vaticano *De imitatione dicendi*); tuttavia, mentre questi due ultimi testi sono in latino, il nostro testo è in volgare: una scelta, questa, che assume notevole importanza nel quadro di questioni sopra delineate. Va anche detto, d'altra parte, che nell'esperienza del Camillo latino e volgare appaiono come interscambiabili. «Queste orazioni, padri, sono il mio parto, che *nella lingua latina* i' porgo al mondo», leggiamo ad esempio nell'*Idea dell'eloquenza* (p. 108), un testo scritto in realtà in volgare (o che almeno ci è giunto nella versione volgare).

L'*Idea dell'eloquenza* ha un ruolo importante nella galassia di testi che si viene delineando intorno al cosiddetto *Trattato dell'imitazione*, sia per l'argomento affrontato sia perché uno dei manoscritti che ce ne trasmette il testo (Udine, Biblioteca Comunale, Fondo Principale 1423), lo fa precedere da uno schema di sette orazioni in difesa del teatro. La terza orazione sembra corrispondere appunto all'*Idea della eloquenza*; il progetto della

seconda orazione è così descritto: «la seconda de imitatione, e dimostrerò che senza quella nessuna cosa fu mai fatta buona, et in questa per nuova via dirò altrimenti che non disse Erasmo, toccando tutti quelli che di lei hanno scritto, senza biasmo d'alcuno» (*Idea*, p. 107). È un progetto che corrisponde in larga misura al nostro testo. L'ipotesi più probabile è che Camillo lavorasse per successive aggregazioni e riuso del materiale; è indubbio, mi pare, che il cosiddetto *Trattato della imitazione* doveva, nei suoi progetti, almeno confluire in gran parte nella serie settenaria di orazioni in difesa del suo teatro.

9. Il teatro: la macchina per l'imitazione classicista.

Vediamo ora come il progetto del teatro interagisca con i temi intorno ai quali Camillo organizza la sua risposta a Erasmo. Camillo ha sottoposto i testi esemplari a una minuziosa 'anatomia'; i testi dei «perfetti autori», dunque, erano stati sezionati, scomposti in modo tale da ricavarne un materiale enorme, una serie di dizionari non solo delle singole parole, ma anche dei vari artifici retorici usati. Il teatro dà a tutto questo materiale un'ordinata collocazione. Usando in modo innovativo i *loci* e le *images* della secolare tradizione dell'arte della memoria, il teatro accoglie in sé tutto il materiale e lo ricolloca in modo tale da restituirlo all'utente, al momento del bisogno, pronto all'uso. In questo modo esso si propone di rispondere alla sfida del rapporto quantità/qualità che, come abbiamo visto, era uno dei terreni dello scontro con gli anticiceroniani: il teatro, cioè, secondo il Camillo, non solo contiene in sé tutte le cose del mondo, ma insegna a dirle nel migliore dei modi possibili, secondo gli ideali del classicismo.

Due elementi concorrono a rendere possibile il progetto: da un lato la convinzione, sopra analizzata, che il tesoro della eloquenza è compiuto, finito, consegnato com'è a una fase storica ben precisa e delimitata; d'altro

lato una componente tipica della tradizione mnemotecnica, ma riciclata appunto nell'ottica dell'enciclopedismo e del classicismo. Camillo crede cioè che la totalità delle cose e delle parole possa essere ricondotta al gioco combinatorio fra un numero definito di elementi. Il 7 e i suoi multipli sono alla base dell'ordine del teatro. Tutti i concetti umani e tutte le cose delle quali si può parlare, scrive il Camillo, sono più di 10 000, «pur di loro ne son più di 343 governatori, e di questi governatori, 49 capitani, e de' capitani 7 solamente p̄ncipi» (p. 173). Alla base dell'ordine del teatro sono infatti i sette pianeti. A chi è scettico sulla possibilità di ricondurre la molteplicità indeterminata del reale entro una griglia basata su di un numero limitato di elementi portanti, Camillo risponde citando il caso dei predicati aristotelici e delle lettere dell'alfabeto: i primi hanno dimostrato che «tutte le cose che sono in cielo, in terra e nell'abisso» (p. 173) si possono ridurre a dieci principii; le seconde, che «ventidue caratteri [...] sono bastanti a esprimere il tutto» (p. 172). Camillo ricicla qui in chiave enciclopedica il paragone con la scrittura che l'arte della memoria aveva tradizionalmente usato per rivendicare la possibilità di 'scrivere' nella mente, stabilmente, i ricordi, grazie ai suoi *loci* e alle sue *imagines*.

Il legame fra il teatro e il classicismo ciceroniano non è solo di tipo quantitativo, ma anche strutturale. Il teatro, infatti, non si limita a raccogliere in sé il materiale ricavato dai testi esemplari, ma riproduce artificialmente (e quindi condensa nel tempo e nello spazio) il processo attraverso cui quei testi si sono formati, costituendosi appunto come modelli. Si ricordavano sopra le varie tappe del processo che, secondo Camillo, si devono attuare affinché, nel periodo di massimo splendore di una lingua, nascano dei testi perfetti. Un grande autore opera un processo di selezione e di depurazione della tradizione linguistica; nello stesso tempo, con l'aiuto dei maestri di retorica, riunisce insieme e riduce a norma le «bellezze» formali che a caso, in modo disordinato e disperso, si trovavano nei testi degli autori che l'hanno preceduto.

L'insieme delle operazioni che Camillo compie nei riguardi della letteratura latina per farne confluire i risultati nel teatro, riproduce esattamente

lo stesso schema. Egli procede in primo luogo attraverso una selezione dei testi; sottopone poi i testi prescelti a una minuta analisi; il materiale ottenuto viene collocato nei diversi «luoghi» del teatro; a questo punto, come abbiamo visto, attraverso il sistema dei «luoghi topici», esso può facilmente essere riutilizzato per l'imitazione letteraria. Il teatro, dunque, riduce a norma, per usare l'espressione del Camillo, le bellezze disperse nella tradizione letteraria. Esso si basa sull'assunto della definitiva chiusura, della radicale estraneità della grande stagione letteraria latina, ma proprio su questo fonda la sua funzione universale. Il teatro, infatti, può riprodurre un modello di perfezione letteraria proprio perché, storicamente, quel modello non è più vivo. Il materiale in esso depositato, opportunamente combinato con i luoghi topici, può produrre nuove bellezze letterarie qualunque sia la lingua usata. Si tratterà solo di tradurre l'imponente materiale linguistico che il teatro custodisce.

Nascono di qui le promesse che Camillo fa al re di Francia: «Queste son le vie, per le quali ascenderai alla immortalità [...] anchor le muse francesche potranno per questi ornamenti andare al pari delle Romane e delle Greche» (p. 170). Il teatro, dunque, pretende di funzionare da macchina che facilita l'imitazione letteraria non solo nei riguardi di un singolo autore, ma per un'intera lingua, per i vari tipi di volgare, in particolare, che hanno il problema di raffinarsi e di migliorare. Gli antichi latini - scrive il Camillo nella *Topica* - non sarebbero arrivati a tanta eccellenza, come riconosce Cicerone, «senza la essercitation di *opponere quasi contendendo* le bellezze della loro lingua a quelle della greca [...]. Dalla qual essercitation è noto che la lingua latina ne va superba di tutte quelle bellezze che le si è potuto trasportare» (*Opere*, II, p. 8). Se noi vogliamo fare lo stesso, conclude il Camillo, dobbiamo usare la topica e, naturalmente, il teatro. Esso diventa così, nell'ottica del suo autore, anche la macchina universale che interpreta e facilita, riflette e accelera, un processo storico in corso, quello appunto dello sviluppo dei volgari letterari, e di una loro nuova autocoscienza.

Proprio in quanto riproduce artificialmente il modello attraverso cui si sono costituiti i testi esemplari, il teatro indica una via facile e breve per l'imitazione letteraria. Sarebbe presuntuoso e soprattutto antieconomico, fa notare il Camillo, se noi volessimo ripercorrere il cammino che Cicerone ha già compiuto, se volessimo misurarci di persona con quei testi della tradizione da cui Cicerone ha già selezionato il meglio per condensarlo nella sua opera. Possiamo dedurre che, analogamente, sarebbe presuntuoso e antieconomico, secondo il Camillo, praticare l'imitazione senza usare il teatro. Insieme con la *Topica*, esso si presenta come la macchina straordinaria che mette a disposizione di tutti, in tempi brevi, la capacità di imitare/emulare i testi esemplari; in altri termini esso promette di offrire, in modo rapido e quasi meccanico, quegli stessi risultati che la tradizione umanistica considerava come il frutto, del tutto personale, di una lunga frequentazione dei testi, di una lunga e faticosa applicazione.

È interessante vedere come il tema si presenti nella *Idea della eloquenza*: come le pietre preziose possono esercitare le loro specifiche virtù solo dopo essere state purificate dal Sole, allo stesso modo, spiega Camillo, le «virtù» di Cicerone e di Virgilio possono operare negli animi solo a condizione che prima ci sia «un sole che li purifichi e renda netti de le mal ricevute opinioni ne le guaste menti. È pur gran cosa che ne' passati secoli si trovavano i libri di Cicerone e Virgilio e si leggevano, ma le loro virtù non hanno infuso se non in questo secolo ne' più purgati lettori» (*Idea*, p. 111). Un linguaggio astrologico, quasi magico viene qui usato per rappresentare l'azione dei testi esemplari: esso sembra alludere a una dimensione più profonda e segreta di quella - tutta tecnica, quasi meccanica - che abbiamo visto finora. D'altra parte il Sole che attiva le virtù dei singoli enti (e delle menti umane) occupa nel teatro del Camillo la posizione centrale, e Camillo ama rappresentare se stesso nei termini di un mago potentissimo, caratterizzato appunto da una natura solare.

Il brano citato sembra dunque alludere a una funzione misteriosa e fondamentale che il teatro svolge: esso ha saputo interpretare e condensare in sé le potenzialità presenti in un'epoca che viene connotata come straor-

dinaria. Camillo si presenta dunque come il grande protagonista della rinascita classicista del suo tempo. Il suo teatro è lo strumento che interpreta e insieme accelera il rinnovamento letterario in atto.

10. L'idea.

La questione dell'idea - dell'esistenza cioè di un modello perfetto della bellezza letteraria, cui bisogna rifarsi, e che costituisce in ultima analisi l'unico, vero criterio di giudizio e di valore - aveva trovato larga parte nella discussione fra Bembo e Pico sulla imitazione. La presenza dell'idea nella mente di ciascuno è, secondo Pico, un dato certo, al di là delle diverse spiegazioni che platonici e aristotelici danno della sua origine. A questo modello mentale, egli sostiene, ogni scrittore si deve rapportare, facendosi guidare dalla specificità della propria natura individuale. Per lui, come per i neoplatonici, l'idea vive con i suoi caratteri di unità, perfezione, universalità, soltanto a livello metafisico, in una dimensione molto lontana dalla realtà umana. Il mondo umano infatti corrisponde inevitabilmente, per Pico, al livello della molteplicità. Ecco perché variano, a seconda della natura dei singoli, i modi di recepire e di rappresentare l'idea. La specificità del proprio *genium* diventa così per lo scrittore un segno del limite della sua condizione di uomo; nello stesso tempo, tuttavia, la fedeltà alla propria natura è la via obbligata da percorrere per essere grande nell'eloquenza. La molteplicità degli stili è dunque, secondo Pico, l'unico modo attraverso cui l'idea si realizza, si manifesta, a livello del mondo umano. Per questo è assurdo imporre a tutti un unico modello da imitare.

Il senso profondo della posizione di Pico sul ciceronianesimo ci appare chiaro se teniamo presenti alcune componenti della sua riflessione filosofica e religiosa, quali ad esempio ci testimonia il *De divinae et humanae philosophiae studio*. La fede è la sola a garantire l'unico legame sicuro con la verità; alla molteplicità degli aspetti del mondo naturale, corri-

sponde invece una pluralità di dottrine filosofiche in cui si mescolano verità e errore. Il ciceronanesimo diventa allora l'equivalente - in campo letterario - di una posizione che esalta l'«humana philosophia» fino a capovolgere il corretto rapporto di subordinazione che deve avere con la «divina philosophia».

L'esigenza di una imitazione eclettica, rispettosa della natura individuale, veniva così a fondarsi, nell'ottica di Pico, su di una prospettiva scettica e metafisica insieme. È questa la componente che ne segnava la radicale lontananza dalle posizioni, per altri aspetti comuni, sostenute da Erasmo. Camillo, d'altra parte, è schierato su posizioni diametralmente opposte per quanto riguarda la questione del ciceronanesimo, ma ha in comune con Pico una forte curiosità metafisica. Secondo lui l'idea esiste, ha una consistenza metafisica, ma questo non comporta che sia separata, lontana dal mondo umano. Essa è per lui interamente conoscibile e rappresentabile, anzi la si può catturare, come fa l'alchimista quando cattura la quintessenza, quando si impadronisce dello spirito universale che dà vita ai singoli individui. Al centro, in Camillo, sta il problema della operatività, la questione degli strumenti con cui impadronirsi dei poteri - e della bellezza - legati ai principii primi, alle strutture profonde della realtà. Tutto è finalizzato a questo. Le varie dottrine filosofiche e religiose vengono da lui assemblate, riusate, ricombinate insieme così da fornire un quadro concordista, che ha la funzione fondamentale di garantire le più ampie capacità operative.

Quando Camillo interviene nel dibattito sulla imitazione, dunque, fra le carte che sono sul tappeto c'è la questione della idea. La sua capacità di nutrire anche un linguaggio medio, di affermarsi dunque anche al di là di un dibattito letterario influenzato dalla filosofia, ci è dimostrato dalla lettera che, verso il 1514, Raffaello avrebbe scritto al Castiglione: per dipingere Galatea alla Farnesina, egli dice, si è ispirato all'idea, spinto a questo dalla carenza di donne veramente belle e di giudici davvero capaci di valutare le loro bellezze.

In Camillo la questione dell'idea viene affrontata in un modo molto ricco e articolato, in cui trova pieno diritto di cittadinanza anche il rapporto con le arti figurative. Nell'*Idea della eloquenza* Camillo è interessato in primo luogo a dimostrare appunto l'esistenza della idea, a garantirne la verità al di là delle diverse teorie filosofiche; per lui essa esiste, nella sua interezza e unità, nel mondo umano; si tratta solo di riuscire a rappresentarla, a darle forma sensibile. La dottrina della imitazione esclusiva dei testi esemplari trova proprio qui la sua fondazione filosofica. Se da un lato sarebbe possibile, secondo Camillo, guardare direttamente all'idea, prenderla come fonte di ispirazione quando si scrive, d'altro lato questa è una possibilità riservata a pochissimi eletti. La via maestra verso l'idea diventa allora quella di imitare i «perfetti autori»: nei loro testi, infatti, insegna il Camillo, l'idea si è incarnata (e si è dunque fatta visibile) in un modo che è nettamente superiore a quello (disgregato e imperfetto) in cui l'idea si manifesta nei singoli individui della natura. L'imitazione dei testi esemplari diventa allora la mediazione fra l'imitazione mimetica della realtà e l'imitazione diretta dell'idea.

È in questo contesto che - con una tecnica simile a quella analizzata a proposito delle api - Camillo ricicla a proprio uso e consumo il celebre aneddoto di Zeusi, che dovendo dipingere Elena sceglie come modello le più belle fanciulle di Crotone, così da ricavare da ciascuna di esse una parte di perfezione, da radunare poi nell'immagine ideale della bellezza. Tradizionalmente l'aneddoto veniva citato a riprova della necessità di una imitazione eclettica; Camillo lo usa per ribadire che l'idea di bellezza che Zeusi aveva nella mente lo iniziava a segreti «a' quali né la natura né l'arte può pervenire» (*Idea*, p. 176). L'episodio sarebbe dunque la conferma della esistenza di una precisa gerarchia, in cui l'idea si colloca al di sopra dell'arte, e quest'ultima al di sopra della natura. Zeusi, nella ricostruzione del Camillo, usa la natura (le più belle ragazze di Crotone) solo come un aiuto per percepire l'idea, si serve di ciò che è sensibile e particolare per ascendere a un livello che è universale e percepibile solo dalla mente. La

discesa nel molteplice è dunque solo una fase transitoria nell'ascesa verso l'idea.

Un altro problema interessa fortemente il Camillo: se sia possibile per l'uomo attingere l'idea nella sua pienezza: «Si dubita adunque se Cicerone o Virgilio fossero vissi lunghissima età, se avessero concetto ne la mente e fatta vedere ne' suoi scritti più eccellente idea de l'eloquentia di quella che fatto hanno» (*Idea*, p. 113). A tale dubbio Camillo dedica un'ampia discussione, ed è chiaro che per lui è un punto cruciale. Tutta la sua costruzione rischia di crollare se si mette in discussione la capacità dei modelli di rendere visibile l'idea, se si ipotizza dunque la possibilità che qualcosa di nuovo appaia nel mondo della qualità, nel mondo della bellezza formale. Camillo risponde usando il modello già collaudato del ciclo vitale: l'uomo ha una durata media della vita, nell'ambito della quale tutte le sue facoltà possono raggiungere il massimo sviluppo possibile, dopo di che c'è solo decadenza. Inoltre la concezione, per cui le parole, l'eloquenza, sono proprie solo dell'uomo, offre una specie di garanzia provvidenziale della piena attingibilità dell'idea dell'eloquenza: Dio certo «quella perfetta idea ha voluto che dell'uomo che poco vive tosto fusse, che sarebbe stata se la sua vita avesse disteso a più lontani termini con alcuno indugio» (*Idea*, p. 114)

Camillo ritiene dunque di aver dimostrato che l'idea dell'eloquenza non vive in uno spazio inattuabile per l'uomo: essa non è l'oggetto di una ricerca senza fine, ma può essere catturata e rappresentata: io le costituirò, scrive il Camillo, «i confini dentro de' quali io intendo di mostrarvi questa intellegibile idea, e quasi la sua figura» (*Idea*, p. 113) Il modo in cui l'idea diventa visibile è legato alle varie fasi che essa attraversa nella sua discesa dall'universale al particolare. Nell'*Idea dell'eloquenza* e nel *Trattato dell'imitazione*, Camillo fa uno sforzo per definire i sette gradi attraverso cui questo processo si compie. La struttura, egli dice, è la stessa per le diverse arti umane, perché una è la natura, e unitario è lo schema di creazione delle cose. Così nell'*Idea dell'eloquenza* Camillo cerca di mostrare in parallelo i sette gradi attraverso cui si incarna l'idea della architettura e della pittura, quella della grammatica, dell'arte militare e, appunto, della

eloquenza. Nel *Trattato dell'imitazione* l'esempio si limita all'idea dell'eloquenza e a quella dell'architettura e della pittura. Se confrontiamo i due schemi, riscontriamo differenze notevoli. Camillo dunque cambia via via i parametri attraverso cui rappresentare i vari stadi della discesa dell'idea, ma tiene fermo un punto: la possibilità di ricondurre il processo che dall'universale scende al particolare entro un numero determinato e piuttosto basso di componenti. Questo del resto rinvia alla scommessa che sta alla base del teatro, alla convinzione cioè che la totalità delle cose sia rappresentabile e ordinabile attraverso la combinazione di un numero fisso e delimitato di elementi: si ricordava sopra l'esempio delle lettere dell'alfabeto e delle categorie aristoteliche.

Alla luce delle dottrine del Camillo sull'idea dell'eloquenza, si ripropone in una nuova luce quel nesso profondo fra classicismo e teatro che abbiamo visto sopra. I testi esemplari, si diceva, costituiscono la mediazione fra la natura e l'idea, una mediazione efficace, tendenzialmente esaustiva. Ma questo elemento ci fa scorgere una delle dimensioni segrete del teatro. Dato che contiene in sé, ordinatamente collocati, i frutti di una minuziosa analisi dei testi esemplari, il teatro non diventa solo la grande macchina che rende facile e rapida l'imitazione: esso rende anche visibile l'idea dell'eloquenza e la fa diventare - per usare i termini del Camillo - accessibile al senso.

Del resto il teatro partecipa di quella dimensione di universalità che caratterizza l'idea. Leggiamo ad esempio il brano della lettera di Viglio a Erasmo dell'8 giugno 1532, in cui è fresco il ricordo della visita al teatro e del modo in cui Camillo l'ha descritto. «Questo suo teatro l'autore lo chiama con molti nomi, qualche volta mente e animo costruito artificialmente, altre volte dotato di finestre: sostiene infatti che tutto quello che la mente umana concepisce e che non è possibile vedere con gli occhi del corpo, si può però, dopo una diligente riflessione, rappresentare con delle immagini sensibili, in modo tale che ciascuno possa immediatamente vedere con i suoi occhi ciò che in genere sta sommerso nelle profondità della mente

umana. E anche a causa di questa visibilità sensibile lo ha chiamato teatro» (*Epist. X*, pp. 29-30).

Il teatro, dunque, nei progetti del suo autore, rompe le barriere fra interno ed esterno, rende visibile ciò che è in genere inaccessibile ai sensi; nello stesso tempo parla un linguaggio universale: le immagini con cui comunica sono infatti accessibili a tutti gli uomini, al di là della diversità della lingua che essi parlano. Il teatro restaura in questo modo, artificialmente, un modo di percepire la realtà che è universale e primigenio. Come si dice nella *Oratio ad Gallos* tutti gli uomini percepiscono le cose «sotto una sola e identica forma» (p. 35). Esiste dunque una specie di mente universale, che è propria di tutto il genere umano, «ed è a similitudine di questa - scrive il Camillo - che ho costruito una grande mente, posta fuori di noi stessi, che contiene le forme di tutte le cose e di tutte le parole» (*Oratio*, p. 39). Il teatro, dunque, riproduce artificialmente la *mens* dell'uomo nella sua dimensione universale. La suggestione filosofica che sta dietro questa componente del teatro è pericolosamente eretica. Lo vediamo in un passo della *Idea dell'eloquenza*, in cui, dopo aver chiesto perdono a Cristo per l'uso di un esempio contrario alla verità cristiana, Camillo scrive: «Poniamo [...] che quello che falso è sia, e per un poco solamente, cioè che l'anima rational sia unica, e poniamola non altrimenti che un'universale idea, da la quale tutti gli uomini abbiano l'esser, i quali uomini da gli antichi furono simbolizzati per le tre sorelle Gorgoni, che aveano un solo occhio tra loro, il qual insieme se lo prestavano» (*Idea*, p. 119). La dottrina eretica, che Camillo dice di accettare solo per comodità di esempio, è dunque quella averroistica dell'esistenza di un'unica anima razionale. La sua discesa, attraverso le sfere degli elementi, fino a incarnarsi nel singolo uomo, viene paragonata appunto alla discesa attraverso cui l'idea dell'eloquenza arriva a dar vita al singolo testo. È importante notare che le tre sorelle Gorgoni - e cioè l'immagine che rappresenta questa idea 'falsa', e così chiaramente in contrasto con la dottrina cristiana - è presente nel teatro e vi gioca un ruolo di primo piano: contrassegna infatti il quarto grado, quello dedicato all'uomo interiore. Si è visto che l'elo-

quenza è presentata come un dono che è proprio dell'uomo. È chiaro dunque che la *mens* - cioè l'idea universale dell'uomo - e l'idea dell'eloquenza sono strettamente legate: la seconda è, per così dire, espressione della prima. Ecco dunque perché il teatro è, nello stesso tempo, la riproduzione artificiale della *mens* umana e della idea dell'eloquenza: tendenzialmente, riempito di materiali di altro tipo, il teatro può diventare la riproduzione delle idee di tutte le arti umane.

11. Il teatro dell'architettura.

Camillo è un letterato, tuttavia non sembra interessato a rivendicare - come era nella tradizione - la superiorità delle lettere rispetto alle arti figurative. Anche su questo terreno si può misurare la sua vicinanza e, nello stesso tempo, il suo distacco dalle posizioni del Bembo. Nel proemio al terzo libro delle *Prose della volgar lingua*, Bembo indicava nell'imitazione dell'antico la via praticata dagli artisti - da Michelangelo e Raffaello ad esempio - per raggiungere la grandezza; tanto più, egli concludeva, questo deve avvenire nell'arte per eccellenza, e cioè nella letteratura, latina ma anche volgare.

Camillo ha in comune con Bembo l'idea che le arti figurative adottano gli stessi procedimenti delle lettere: la creazione del nuovo attraverso l'imitazione dell'antico e l'uso dell'artificio. Ogni gerarchia, tuttavia, è venuta meno. Solo nella nostra felice epoca, egli scrive in un brano dell'*Idea dell'eloquenza* che abbiamo già ricordato, Cicerone e Virgilio operano come modelli per la scrittura; «parimente le medesime antiche statue che sono al presente e li medesimi edifici [...] solamente in questa età nostra [...] hanno infuso le loro virtù ne gli animi de' statuari e di architetti» (*Idea*, p. 111). A pochi anni di distanza dalle *Prose* bembiane, dunque, Camillo riafferma lo stretto legame esistente fra la rinascita delle lettere e la rinascita delle arti figurative, ma nell'argomentazione il «parimente»

sostituisce il *quanto magis* bembiano. C'è tuttavia un altro elemento comune. Il rinvio alle esperienze di pittori e scultori era un *topos* nei dibattiti letterari. Così nello scambio di lettere fra Pico e Bembo sulla questione del ciceronianesimo e nel *Ciceronianus* di Erasmo sono frequenti gli esempi derivati dal campo figurativo: il caso di Zeusi, sopra citato, è in questo senso esemplare. Tuttavia, a quanto mi risulta, fin che si discute in latino dei modelli da seguire per scrivere testi latini, i riferimenti figurativi sono in genere derivati dalla antichità e tutti filtrati attraverso la tradizione letteraria. La moderna esperienza figurativa e quindi la nuova, grande stagione dell'arte cinquecentesca, entrano in campo, acquistano per così dire una visibilità teorica, solo quando si discute del volgare, quando si riconosce anche al volgare una dignità letteraria e la possibilità di raffinarsi imitando le lingue classiche.

In Camillo i riferimenti ai grandi artisti contemporanei - a Leonardo da Vinci, a Michelangelo e a Raffaello, al Serlio e al Pordenone - sono abbastanza frequenti e intervengono in momenti cruciali del suo discorso. Nel *Trattato dell'imitazione*, inoltre, un lungo paragone con l'architetto viene usato per sostenere la necessità di usare solo le parole dei testi latini presi a modello e di imitare/emulare le figure retoriche usando i luoghi topici.

Nell'ottica del Camillo, dunque, il letterato e l'artista operano su materiali diversi, ma seguendo procedure idealmente identiche. Ne deriva una conseguenza importante. L'idea dell'eloquenza, si diceva, si manifesta pienamente, in modo interamente conoscibile, nei testi esemplari; è proprio questo che dà un senso alla minuta, spossante 'anatomia' cui il Camillo sottopone i testi presi a modello; è proprio per questo che il teatro funziona da grande macchina per l'imitazione letteraria. Nello stesso tempo, la sua struttura può fornire il modello, può essere utilizzata anche per costruire qualcosa di simile nelle arti figurative. Anche qui, infatti, le grandi opere del passato hanno catturato l'idea, l'hanno resa visibile; anche nella pittura e nella scultura, ad esempio, le grandi opere classiche potrebbero essere analizzate e riordinate così da fornire i modelli già pronti per l'imitazione. «E se li scoltori e pittori del presente secolo avessero [...] tutte le

perfezioni de' simulacri, da' quali potessero coglier tutte quelle parti le qual convenissero a finger non pur l'uomo ma tutti gli altri animali, sì come abbiamo noi tutte le parole accommodate come mollissima cera a cader sotto qualche sigillo de tre maniere di dir divinamente trattate da Cicerone e da ciascun altro perfetto, sarebbono di quella fatica liberi della qual siamo noi» (p. 177).

E nell'*Idea dell'eloquenza*, a proposito del settimo grado della idea dell'architettura, Camillo scrive: «Se l'architetto vorrà far un edificio ad un particolar dio o uomo in alcuno segnato loco, a lui si converrà aver veduti tutti gli edifici antichi che per il mondo si trovano, e del più simile accommodar a quello ch'egli volesse far le vie ed i consigli, avendo rispetto al sito ed ai venti» (*Idea*, p. 122). Possiamo pensare che un lungo e faticoso vagabondaggio per il mondo alla ricerca di tutti gli edifici antichi, potrebbe essere risparmiato all'architetto se potesse disporre di qualcosa in cui tutte le immagini e le informazioni relative sono ordinatamente collocate: un «teatro dell'architettura», appunto, del tutto simile a quello che Camillo ha costruito per i letterati. Tutto ciò non era destinato a restare nel campo delle pure possibilità: proprio Sebastiano Serlio, l'amico architetto citato nell'*Idea dell'eloquenza*, avrebbe organizzato il suo trattato sull'architettura, come ha dimostrato Loredana Olivato, così da trasformarlo in qualcosa di molto simile al progetto qui auspicato dal Camillo. E sempre al Camillo si ispirerà il Lomazzo per la sua *Idea del tempio della pittura*.

Il testo di Camillo sull'imitazione ci ha dunque condotto per un cammino piuttosto lungo. Ci è sembrato però importante sottrarlo alla versione - per molti aspetti mutila e deformata - che la stampa ne ha fornito per restituirlo al contesto mobile e complesso in cui è nato: un contesto da *work in progress*, e sostanzialmente legato a una civiltà della scrittura piuttosto che della stampa.

Nello stesso tempo abbiamo visto come questo testo si collochi nel cuore di un dibattito che va ben oltre la sfera della letteratura e affronti temi destinati a avere grande importanza nei decenni successivi. Al centro

c'è una straordinaria fiducia nelle capacità operative della mente umana e delle tecniche da essa elaborate. È esattamente questo che permette al Camillo di misurarsi con alcuni degli aspetti più inquietanti del classicismo: il senso di un inesorabile anacronismo, il sentirsi stranieri, e in esilio, rispetto a un mondo in cui la bellezza si è manifestata in tutto il suo splendore. Thomas Greene ha notato che la memoria del classicismo coinvolge metafore negromantiche: essa opera infatti una specie di resurrezione. Il teatro della memoria del Camillo si presenta anche come una grande macchina che garantisce tale resurrezione, che offre tutti gli strumenti tecnici e i presupposti metafisici che la rendono possibile: la «anatomia» del corpo dell'eloquenza classica viene così a sboccare nella ricreazione di una nuova vita, di una buona bellezza. «Croirait - on, si l'on n'en avait la preuve, que l'extravagance humaine put être portée à ce point? Amatus Lusitanus assurait avoir vu un petit homme long d'un pouce enfermé dans un verre que Julius Camillus, comme un autre Prométhée, avait fait par la science alchimique», scrive Rousseau nell'*Emile (Oeuvres complètes, II, Parigi 1861, p. 573)*. È molto significativo che Rousseau accosti il ricordo della fama di alchimista che circondava Camillo (avrebbe creato l'*homunculus* in laboratorio) alla pretesa di coloro che vogliono far nascere la poesia da un puro gioco combinatorio. E in effetti per Camillo l'eloquenza è solo una delle tre grandi «arti trasmutatorie»: essa opera sulle parole, così come la «deificazione» agisce sull'interiorità dell'uomo e l'alchimia produce la metamorfosi delle cose. Al di là delle esasperazioni polemiche, dunque, Erasmo non aveva forse tutti i torti a sospettare che qualcosa di oscuro, e di sostanzialmente pagano, si nascondesse dietro lo splendore formale del ciceronanesimo.

Elenco delle abbreviazioni.

Ciceron. D. Erasmo Da Rotterdam, *Ciceronianus*, in *Opera omnia*, I, 2, Amsterdam 1971, pp. 606-710.

De imit. Le epistole «*De imitatione*» di Giovanfrancesco Pico Della Mirandola e di Pietro Bembo, a c. di G. Santangelo, Firenze 1954.

Epist. D. Erasmo Da Rotterdam, *Opus epistolarum*, a c. di P. S. Allen, Oxford IX 1938; X 1941, XI 1947.

Idea G. Camillo, *L'idea dell'eloquenza*, in L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su G. Camillo*, Padova 1984, pp. 107-127.

Opere G. Camillo, *Opere*, Venezia, Domenico Farri, 1579.

Oratio G. Camillo, *Pro suo de eloquentia teatro ad Gallos oratio*, Venezia, Giovan Battista Somaschi, 1587.

Prose P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, in *Prose e rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino 1960, pp. 73-309.

Le citazioni tratte dalle opere latine sono state da me tradotte in italiano; le pagine del *Trattato dell'imitazione* del Camillo si intendono riferite all'edizione curata da Bernard Weinberg, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, I, Bari 1987, pp. 161-185.

Bibliografia.

Il *Trattato dell'imitazione* è stato pubblicato nel 1544 a Venezia, presso Domenico Farri, insieme con il *Trattato delle materie, che possono venir sotto lo stile dell'eloquente* (cfr. cc. 29r-48r). Per le successive edizioni cinquecentesche, cfr. la voce *Giulio Camillo* curata da Giorgio Stabile per il *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 218-228. Una moderna edizione è quella, già citata, a cura di Bernard Weinberg; cfr. inoltre G. Camillo Delminio, *L'idea del theatro e altri scritti di retorica*, Torino 1990, pp. 167-193.

Su Giulio Camillo, cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984, C. Bologna, *Il «theatro» segreto di Giulio Camillo: l'«Urtext» ritrovato*, in *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura*, I, 2, 1991, pp. 271; G. Camillo, *L'idea del theatro*, a c. di L. Bolzoni, Palermo 1991.

Per il dibattito sul ciceronanesimo, cfr. R. Sabbadini, *Storia del ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Torino 1885; F. Ferrere, *Erasmus et le Ciceronianisme au XVIe siècle*, «Revue de l'Agénois», Agen 1924, 2-3-4-5; H. Gmelin, *Das Prinzip der Imitatio in den Romanischen Literaturen der Renaissance*, «Romanische Forschungen», XLVI 1932, pp. 83-360; H. W. Janson, *Apes and ape lore in the Middle Ages and Renaissance*, London 1952; G. Santangelo, *Introduzione a Le epistole «De imitatione» di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze 1954, pp. 1-19, A. Gambaro, *Prefazione a Desiderio Erasmo Da Rotterdam, Il ciceroniano o dello stile migliore*, Brescia 1965, pp. IX-CXII; H. M. Richmond, *Personal identity and literary personae: a study in historical psychology*, «PMLA», XC 1975, pp. 209-221; M. M. Phillips, *From the «Ciceronianus» to Montaigne*, in R.R. Bolgar (a cura di) *Classical Influences on european culture A. D. 1500-1700*, Cambridge 1976, pp. 191-197; T. Cave, *The cornuco-*

pian text: problems of writing in the French Renaissance, Oxford 1979; G. W. Pigman, *Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' «Ciceronianus»*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», IX, 2, 1979, pp. 155-177; Idem, *Versions of imitation in the Renaissance*, «Renaissance Quarterly», XXXII, 1, 1980, pp. 1-32; J. F. D'Amico, *Renaissance humanism in papal Rome*, Baltimore-London 1983; G. Tateo, *Il ciceronianismo di Giulio Camillo Delminio*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, V, Urbino 1987, pp. 529-542; P. Floriani, *Grammatici e teorici della letteratura volgare*, in *Storia della cultura veneta*, 3, II, Vicenza 1980, p. 169 sgg.; M. Fumaroli, *L'age de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève 1980, pp. 37-46 e 77-115; A. Michel, *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris 1982, cap. VIII; T. Greene, *The light in Troy. Imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven-London 1982 (di cui si cita un'osservazione di p. 32); D. Quint, *Origin and originality in Renaissance literature*, New Haven 1983.

Sull'ambiente dei ciceroniani romani, cfr. inoltre: D. Gnoli, *Un giudizio di lesa romanità sotto Leone X*, Roma 1891; A. Ruggiadi, *Tommaso Fedra Inghirami umanista volterrano*, Amatrice 1933; J. W. O' Malley, *Praise and blame in Renaissance Rome. Rhetoric, doctrine and reform in the sacred orators of the Papal court, c. 1450-1521*, Durham N. C. 1979; L. Gualdo Rosa, *Ciceroniano o cristiano? A proposito dell'orazione «De morte Christi» di T. Fedra*, «Humanistica Iovanensia», XXXIV 1985, pp. 52-64; L. D'Ascia, *Erasmus e l'Umanesimo romano*, Firenze 1991.

Nella vastissima bibliografia erasmiana, importanti per il nostro tema sono J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris 1981; G. Thompson, *Under pretext of praise: satiric mode in Erasmus' fiction*, Toronto 1973; W. M. Gordon, *Humanist play and belief. The seriocomic art of Desiderius Erasmus*, Toronto 1990.

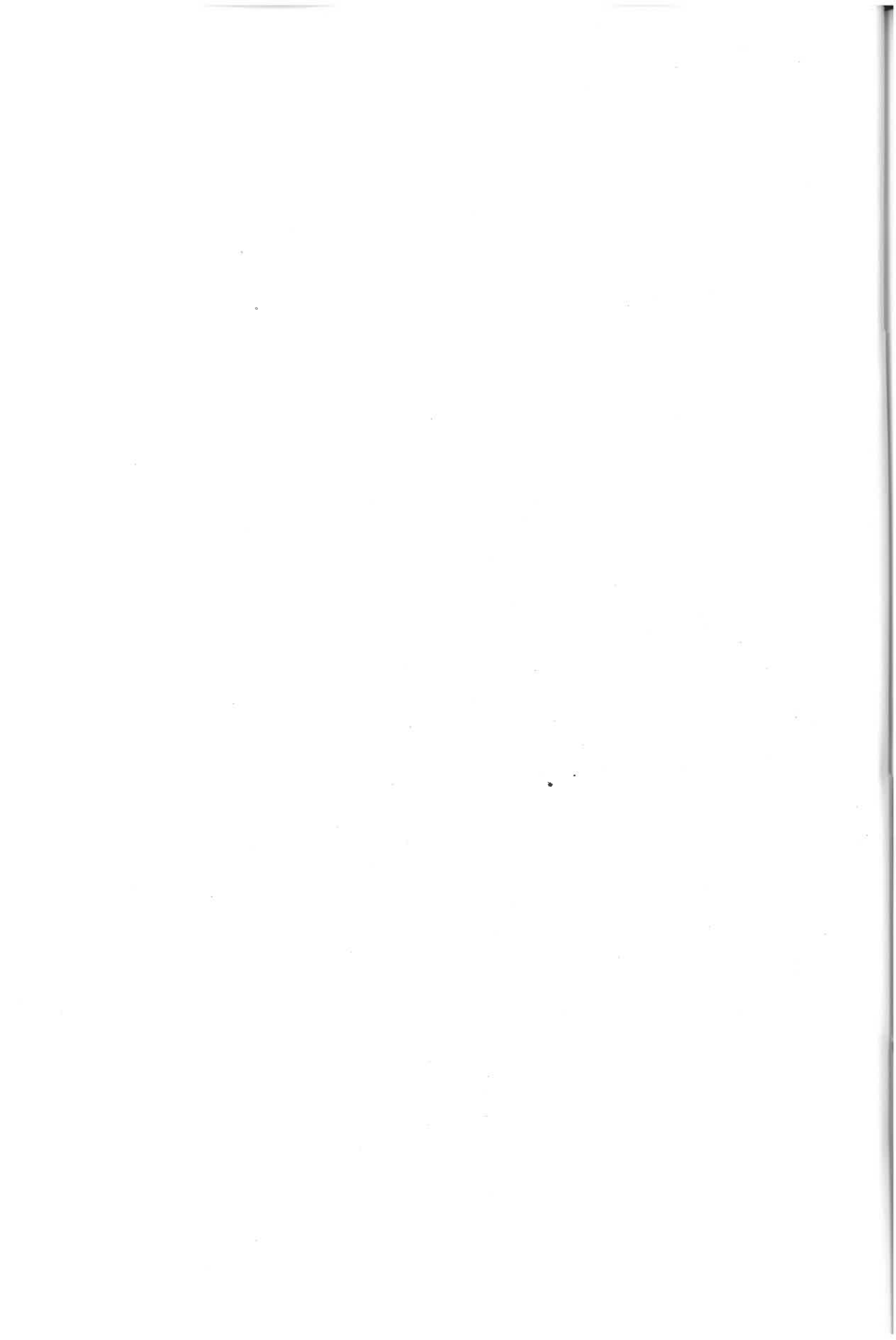
Per il problema del rapporto di Erasmo con il volgare, cfr. anche A. Wesseling, *Dutch proverbs and ancient sources*, di imminente pubblica-

zione in «Renaissance Quarterly». Cfr. inoltre, sui rapporti con lo Scaligero: C. Nisard, *Les gladiateurs de la république des lettres aux XV, XVI, XVII siècles*, I, Paris 1860, pp. 305-370; D. Cantimori, *Note su Erasmo e l'Italia*, in *Studi germanici*, II, Firenze 1937, p. 164 sgg.; L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI siècle*, Paris 1942, p. 78 sgg.; N. Badaloni, *Vita religiosa e letteraria tra Riforma e Controriforma*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, IV, 2, Bari 1973, pp. 457-484; S. Seidel Menchi, *Erasmus in Italia*, Torino 1987.

Sull'atteggiamento di Erasmo nei confronti dell'arte della memoria, cfr. F. A. Yates, *The art of memory*, Chicago 1966, J. C. Margolin, *Erasmus et Mnemosyne*, in *Recherches Erasmiennes*, Genève 1969, pp. 70-84.

Sul dibattito relativo all'idea, che coinvolge anche i trattati d'arte, cfr. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Alteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924; P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, II, Milano-Napoli 1973, pp. 1525-1607 e pp. 1899-2118; E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano*, in *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960, cap. VIII; C. Vasoli, *Le teorie del Delminio e del Patrizi e i trattatisti d'arte fra '500 e '600*, in V. Branca - C. Ossola (a cura di), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismo*, Firenze 1984, pp. 249-270; E. H. Gombrich, *New light on old masters. Studies in the art of the Renaissance*, IV, Chicago 1986, pp. 89-124

Per i rapporti fra Camillo e il Serlio, cfr. L. Olivato, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, «Arte veneta», XXV 1971, pp. 284-291 e *Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: G. Camillo Delminio e Sebastiano Serlio*, «Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura A. Palladio», XXI 1971, pp. 233-252; M. Carpo, *Ancora su Serlio e Delminio. La teoria architettonica, il metodo e la riforma dell'imitazione*, in C. Thoenes (a cura di), *Sebastiano Serlio. Sesto seminario internazionale di storia dell'architettura*, Milano 1989, pp. 11-114.



Donatella Siviero

Santiago Rusiñol i Prats e l'estetica del Modernismo catalano

Nel complesso quadro artistico e culturale che nel fine-secolo andò delineandosi in Europa, anche l'avanguardia catalana cercò e riuscì a trovare un proprio spazio ed una sua rilevanza. La risposta catalana all'*Art Nouveau*, al *Modern Style*, al *Jugendstil* fu il Modernismo, che in Catalogna assunse un carattere specifico: si trattò di un momento di rinnovamento che coinvolse tutte le arti, dalla musica all'architettura, dalla pittura al teatro e alla letteratura.

Uno degli aspetti più chiari del Modernismo catalano fu la concezione, di diretta filiazione romantica, dell'arte come passione ed insieme ribellione. Un'idea, questa, che celava una contraddizione di fondo perché, se uno degli obiettivi del Modernismo era quello di trasformare la cultura catalana, tendenzialmente regionalista, in cultura nazionale moderna, artisti ed intellettuali avrebbero dovuto fungere da catalizzatori della trasformazione, non solo culturale ma anche sociale. Ma in quel momento storico la borghesia industriale, vale a dire la classe emergente, non poteva com-

prendere la passione per l'arte, considerata un 'affare' inutile ed improduttivo; d'altro canto gli artisti, con il loro desiderio di ribellione ad ogni costo, non sarebbero riusciti a spronare la società e a farsi valorizzare. Si produsse così uno scontro ideologico tra l'uomo 'idealista' e la società che lo circondava, che si risolse solamente quando al Modernismo successe il *Noucentisme*. Fu allora che la borghesia si rese conto di aver bisogno anche degli intellettuali per continuare il suo sviluppo; i novecentisti, per parte loro, capirono che bisognava trovare un equilibrato rapporto con la classe egemonica.

Tra le personalità di maggiore spicco del Modernismo, Santiago Rusiñol i Prats fu uno dei pochi ad intuire, dopo anni di cieca obbedienza all'arte-ribellione, che quella del riconoscimento reciproco sarebbe stata la soluzione del conflitto modernista, anticipando così la posizione novecentista.

Nato a Barcellona il 25 febbraio del 1861 da una agiata famiglia della borghesia, Rusiñol, oltre che scrittore, pittore, drammaturgo e collezionista, fu anche uno dei maggiori organizzatori di cultura del suo tempo e contribuì in maniera determinante allo slancio ed alla successiva integrazione del Modernismo nel contesto europeo. A lui si deve l'organizzazione delle cinque *Festes Modernistes* tenute a Sitges tra il 1892 ed il 1899, che rappresentarono un importante momento di incontro, produzione e coesione dei modernisti; le loro idee ebbero modo, nel corso di queste manifestazioni, di acquistare un reale spessore intellettuale.

Caratteristicamente modernista fu l'esperienza che il giovane Rusiñol si trovò a vivere in prima persona e tra le mura domestiche, lo scontro cioè con la sua famiglia borghese. Alla morte prematura dei genitori, Santiago fu affidato al nonno paterno, tipico *self-made-man* dell'Ottocento, che voleva il nipote continuatore del suo lavoro. Rusiñol fu costretto a prendere parte agli affari, mentre suo desiderio sarebbe stato quello di seguire esclusivamente la sua prima vocazione artistica, la pittura. Una passione che, manifestatasi con precocità (il primo quadro noto, una veduta del porto di Barcellona, risale al 1875) spinse l'artista a frequentare segreta-

mente le lezioni serali di alcune accademie. Rusiñol conobbe in questi frangenti Ramon Casas i Carbó, che sarebbe diventato poi uno dei pittori più affermati e rappresentativi del Modernismo; la loro amicizia durò tutta la vita e fu decisiva sia dal punto di vista artistico che umano, soprattutto per Rusiñol. Del resto i due artisti avevano molto in comune, non ultima l'appartenenza alla medesima classe sociale. Gli anni Ottanta furono per Rusiñol un periodo di apprendistato e di formazione: dipingeva ispirandosi ad artisti che via via andava conoscendo e studiando, e difatti i risultati denotano una certa immaturità. Al 1880 risale la prima opera letteraria, *Una excursió al Taga, Sant Joan de les Abaesseses i Ripoll*, un libretto di impressioni di viaggio, illustrato dall'autore stesso, originato da una breve escursione che fece con Casas nei luoghi specificati nel titolo. L'obiettivo principale dei due amici era dipingere, ma quando di sera le condizioni di luce divenivano sfavorevoli, Rusiñol passava il suo tempo ad annotare le sensazioni provate durante il giorno, descrivendo ciò che prima aveva visto con occhi di pittore. Si manifestava così la complementarità delle due arti, che fu caratteristica del primo Rusiñol. *El castell de Centelles* (1882), altro libro di appunti di viaggio, evidenziava in misura anche maggiore la capacità di Rusiñol di assimilare e rendere materia letteraria il paesaggio che, sia rurale che urbano, può considerarsi il motivo dominante nella sua opera di questi anni.

Dal punto di vista pittorico è palese l'ascendenza che il paesaggismo del pittore olotino Joaquim Vayreda esercitò sul Rusiñol di questo periodo. I due artisti si erano conosciuti a Olot, dove Vayreda, pittore *en plein air* considerato da molti e dallo stesso Rusiñol quasi un avanguardista, aveva fondato una scuola. Lo spirito d'osservazione di Rusiñol pittore è ancora presente nella serie di articoli da lui scritti in castigliano per il quotidiano «La Vanguardia», e cioè *Por Cataluña (desde mi carro)*, *De Vich a Barcelona en bicicleta* e *Notas barceloninas* (tutti del 1889), che presentano il carattere della prosa di costume, che era poi il genere dominante nel giornalismo in lingua castigliana dell'epoca. *Por Cataluña (desde mi carro)* è forse lo scritto più interessante del Rusiñol di questi anni: si tratta

del racconto di un viaggio fatto con Casas attraverso la Catalogna nel 1884 servendosi di un carro trainato da un cavallo. La scelta di un mezzo di locomozione superato e così poco confortevole può interpretarsi come un gesto di protesta contro la società del progresso e si riallaccia ai concetti di arte-passione e arte-ribellione.

Nel 1888 Rusiñol fece un primo viaggio a Parigi ed ebbe così un contatto con la nuova realtà artistica; ciò ebbe l'effetto di far crescere in lui l'urgenza di vivere e studiare nella capitale francese. Per gli artisti della generazione di Rusiñol, Parigi rappresentava la Mecca dell'arte; ma per i modernisti catalani fu addirittura una sorta di terra promessa dove a tutti i costi bisognava andare. Rusiñol vi si trasferì per alcuni anni (dal 1889 al 1892) e fu qui che maturò sensibilmente come pittore e come scrittore. Dapprima l'artista si stabilì a Montmartre, dove conviveva con alcuni amici catalani: lo scultore Clarasó, il pittore e critico d'arte Utrillo, l'inseparabile Casas; successivamente il gruppo si trasferì nell'edificio prospiciente il Moulin de la Galette. In questo periodo per Rusiñol fu facile vestire i panni dell'artista *bohémien*, figura allora molto in voga. La sua fu in effetti una *bohème* agiata, perché, nonostante la situazione conflittuale, furono le rimesse della famiglia che gli consentirono di consacrarsi alla sua vocazione senza porsi il problema di dover lavorare per vivere. L'esperienza parigina di Rusiñol e degli altri catalani fu importante non solo come momento di formazione, ma soprattutto in quanto rappresentò un primo deciso passo delle nuove forze culturali catalane verso l'Europa.

Rusiñol frequentò l'*Académie de la Palette*, dove correggevano Puvis de Chavannes e Eugène Carrière, molto ammirati dal giovane catalano per la loro pittura basata su atmosfere d'ombra e sulla sobrietà degli accordi cromatici. Conobbe poi James McNeill Whistler, la cui pittura, fondata su raffinate gradazioni di grigio, era anch'essa esemplare per Rusiñol. Il contatto con questi artisti, con la pittura di Manet, Monet, Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec e, più in generale, con il clima di inquietudini che dominava quel periodo in cui impressionismo e simbolismo andavano affiancandosi, determinò una evoluzione nella pittura di Rusiñol. Pur conser-

vando un carattere prevalentemente realista, divenne più sintetica ed espressiva, con una luminosità basata su toni di grigio che ben si adattavano ai temi, tendenzialmente intimi e malinconici. Dall'impressionismo Rusiñol non apprese la pennellata breve ed abbozzata e le tonalità luminose, ma il concetto di visione istantanea e fugace, utilizzata soprattutto da Degas. La composizione nelle sue tele divenne piana e poco profonda, grazie all'abbandono del chiaroscuro e del punto di fuga centrale e all'influenza delle stampe giapponesi, molto ammirate nella Parigi del tempo.

Rusiñol con Casas e Clarasó, nell'ottobre del 1890, presentò a Barcellona i primi risultati dell'apprendistato oltre confine. L'esito della mostra, che si tenne alla Sala Parés, una galleria molto alla moda, non fu positivo: il gusto dell'epoca, abituato alla pittura di tema naturalista o storico, profondamente convenzionale, accolse negativamente le tele dipinte all'aria aperta, dotate di una luminosità tutta nuova.¹ I tre amici aprivano la strada alla moderna pittura catalana tra il disprezzo assoluto del pubblico. Con la loro seconda collettiva alla Sala Parés, l'anno dopo, le cose parvero leggermente migliorare, anche grazie al fatto che qualche critico accettò più di buon grado le novità che venivano presentate. In particolare il loro più deciso sostenitore fu il giovane modernista Raimon Casellas, il nuovo critico d'arte della rivista «L'Avenç». La mostra fu inaugurata in modo non certamente ortodosso. Rusiñol, Casas e Clarasó, con la collaborazione di altri amici, diedero vita ad una vera e propria farsa, fingendosi autorità e pronunciando discorsi pseudo-formali. Dietro l'apparente ilarità dell'episodio si celava un atto di protesta volto a stigmatizzare l'inutile rigidità delle celebrazioni artistiche ufficiali.

Da Parigi Santiago Rusiñol fu un attivo corrispondente per «La Vanguardia». Gli articoli scritti tra il 1890 ed il 1892, illustrati da Casas, vennero raccolti nel volume *Desde el Molino*, pubblicato nel '94. Si tratta di

¹ Molto interessanti sono i riferimenti alla realtà pittorica di questi anni che si trovano nel romanzo di Narcís Oller, *La febre d'or*. A tale proposito cfr. A. Yates, *Narcís Oller i el primer Modernisme: a propòsit de La febre d'or*, in *Actes del Col·loqui internacional sobre el Modernisme*, Barcelona 1988, pp. 65-78.

brevi cronache, molto gradevoli, in cui Rusiñol, con tono a volte un po' triste ed intimista, riferisce della sua esperienza umana ed artistica in terra francese.

Nel 1891, durante uno dei suoi ritorni in patria, Rusiñol 'scopre' per caso Sitges, villaggio di pescatori a sud di Barcellona, cosa che determina una nuova evoluzione in seno alla sua traiettoria pittorica. Così, in una nuova collettiva alla Sala Parés nel 1893, la maggior parte delle tele di Rusiñol furono di tema sitgetano. Già prima dell'arrivo di Rusiñol, a Sitges esisteva un certo fermento artistico. Era nata infatti una scuola di pittura, la *Escola Iluminista*, dalle tendenze moderatamente rinnovatrici, che, come si evince dalla denominazione, aveva come punto fermo un accurato studio della luminosità. La preoccupazione di Rusiñol per la luce, nata a Parigi sotto il segno dei grigi, a Sitges fu stimolata non solo dalle forti tinte di spiagge, vigne, strade, ma anche dagli studi fatti dai luministi. Rusiñol era e restava pur sempre un uomo mediterraneo: si rese conto che la sua sensibilità di pittore aveva bisogno della luminosità trovata a Sitges e non solo dei mezzi toni parigini, la qual cosa comportò un'alternanza di soggiorni tra Parigi e il paesino della Costa Dorada. Rusiñol stesso dichiarò:

Quan soc a aquella hermosa platja mutllada d'ones, graduada de colors [a Sitges], enyoro la boira del Nord, la vista em demana repòs [...]. Quan soc aquí [a Parigi] els ulls em demanen el sol.²

Il tranquillo villaggio in breve fu elevato alla dignità di capitale dell'arte di quegli anni. Rusiñol vi trasferì il suo *Cau Ferrar*: la «tana dei ferri», che originariamente era stato un piccolo studio a Barcellona, diviso con Clarasó, sorse dalla necessità di trovare una collocazione alla nascente

² Cfr. S. Rusiñol, *Anant pel món* in *Obres completes* (d'ora in avanti abbreviato *OC*), Barcelona 1947, II, p. 41. «Quando mi trovo presso quella bella spiaggia bagnata dalle onde, dai colori sfumati [a Sitges], ho nostalgia della nebbia del nord, lo sguardo mi chiede riposo. [...] Quando sono qui [a Parigi] gli occhi mi chiedono sole».

collezione di ferri battuti rusiñoliani. Il collezionismo fu infatti un'altra delle attività per cui Rusiñol provò interesse fin da giovane e con gli anni si tramutò in una vera passione. Iniziò raccogliendo lavori in ferro battuto, ma in seguito la sua attenzione si rivolse anche a ceramiche, vetri lavorati, disegni e dipinti (tra cui annoverò due Greco).

Il *Cau Ferrat* barcellonese era diventato centro di riunione degli intellettuali del momento: un cenacolo letterario *sui generis*, informale, che teneva le sue riunioni con frequenza settimanale. Quando fu trasferito a Sitges, rafforzò la sua funzione di punto di riferimento per i modernisti, che vi si riunivano, e non soltanto in occasione delle Feste Moderniste. La prima di queste si tenne, come si è detto, nel 1892 e fu imperniata sulla *Primera exposició d'art sitgetà*.

Durante la seconda Festa Modernista, l'anno seguente, fu portata in scena, per la prima volta in Spagna, *L'intrusa* di Maeterlinck, nella traduzione catalana del grammatico e filologo Pompeu Fabra.³ Fu un chiaro segno di una precisa volontà di svecchiamento dell'arte. Maeterlinck significava modernità e cosmopolitismo e presentarlo in Catalogna, in un ambiente culturale ancora legato a schemi eccessivamente tradizionali, voleva dire che i modernisti dichiaravano apertamente guerra all'incombente provincialismo. Era «una prova coraggiosa di alcuni che, amando l'arte moderna, ne presentano un esempio», come disse Rusiñol nel discorso tenuto per l'occasione.

Sul finire del 1893, Rusiñol pubblicò su «L'Avenç» due narrazioni brevi, *Els caminants de la terra* e *La suggestió del paisatge* che, unitamente ad altre pubblicate in anni precedenti, formarono parte di *Anant pel món* (1896), il primo vero libro che lo consacrò come scrittore. Il simboli-

³ Fabra e con lui altri giovani intellettuali modernisti come J. Casas Carbó e J. Massó i Torrents furono i promotori della standardizzazione del catalano. Il mezzo attraverso cui si operò la riforma fu, nell'ultima decade dell'Ottocento, la rivista «L'Avenç», di cui erano direttori appunto Casas Carbó e Massó i Torrents. In tal modo essi divennero i 'costruttori' della moderna lingua catalana. Rusiñol invece mostrò meno preoccupazione in tal senso ed infatti il suo catalano è ricco di castiglianismi ed espressioni dialettali.

smo, che Rusiñol aveva conosciuto attarverso i suoi contatti con Puvis de Chavannes, Carrière e Maeterlinck, e che influì su un artista ricettivo quale egli era, diveniva la via più vicina alla sua sensibilità per abbandonare il realismo degli anni giovanili e propendere verso un'arte estetizzante. *La suggestió del paisatge* è il racconto che in maggior misura lasciava intravedere l'evoluzione estetica di Rusiñol, che giungeva al simbolismo. È soprattutto la descrizione della protagonista ad offrire un'immagine letteraria pienamente simbolista: «profilo decadente» di «vergine primitiva», la fanciulla sembra un «giglio simbolista».

Di ritorno a Parigi alla fine del 1893, dove sarebbe restato per altri due anni, Rusiñol si stabilì al Quai Bourbon, nell'Ile Saint-Louis, quartiere notoriamente più borghese di Montmartre. Questo fu un momento più riflessivo della vitale *bohème*, più ricco di relazioni dirette con i grossi nomi del panorama culturale. Tanto in pittura quanto in letteratura il passaggio di Rusiñol al simbolismo appare ormai un dato di fatto. Frutto della nuova estetica ed estremamente rappresentativi in tal senso furono quadri come *La morfina* e *La medalla*, dove l'immagine, una figura di donna, si carica di significati simbolici. Si tratta di pittura soggettiva, in cui l'oggetto-soggetto è considerato come segno di un'idea e suggerisce sentimenti e sensazioni percepiti dall'artista.

Le *Oracions*, apparse nel 1897, di cui la prosa di *Anant pel món*, sostanziata di valori poetici e tendenzialmente di un delicato lirismo, era stato il segno premonitore, sono considerate un chiaro esempio di assimilazione nella letteratura modernista catalana di un raffinato esteticismo.⁴ Fu il primo libro di prosa poetica (o di poemetti in prosa) ad apparire nella penisola iberica e di conseguenza costituì il modello di tale genere letterario. Le trentadue orazioni rivolte a personificazioni della natura e a manifestazioni artistiche dell'uomo, finirono per costituire una sorta di breviario per quelli che per Rusiñol potevano essere gli «adepti» alla «confraternita dell'arte». La relazione con la simbologia e con il lessico

⁴ Cfr. A. Yates, *Una generació sense novel·la?*, Barcelona 1975.

religiosi si spiega con il fatto che si era fatta strada in Rusiñol una nuova concezione, quella dell'arte come religione.

Rusiñol si era espresso chiaramente a questo proposito nel discorso pronunciato in occasione della terza Festa Modernista, sentendosi portavoce di tutti gli intervenuti: «l'arte è l'unica religione che si può tollerare perché è fatta di fibre eterne». L'arte, a questo punto, necessitava di un tempio dove, sfuggendo al materialismo della cultura borghese, ci si potesse dedicare al suo culto. Sitges e il *Cau Ferrat* rusiñoliano, per la loro stessa ubicazione, potevano assolvere perfettamente alla funzione di reale rifugio elitista.

Nel corso di quella stessa Festa si tenne una solenne processione laica dalla stazione al *Cau Ferrat*, per tributare adeguata accoglienza a due tele del Greco, che Rusiñol aveva acquistato a Parigi, e un certame letterario dal tono marcatamente estetista. Il Greco era, a quei tempi, un artista poco stimato; furono proprio alcuni modernisti, primo fra tutti Rusiñol, ad iniziarne la giusta valorizzazione. Per volontà di Rusiñol fu eretto a Sitges un monumento al pittore cretese e la posa della prima pietra avvenne durante la quarta Festa Modernista, nel 1897. Nella stessa occasione, fu rappresentata l'opera lirica *La fada* del maestro Enric Morera, su libretto di Massó i Torrents. Si trattò di un avvenimento fondamentale per la nascita della musica modernista.⁵ Rusiñol lesse il suo tradizionale discorso, in cui definì le linee generali dell'opera e sottolineò il fatto che Morera era riuscito a creare un clima di «setosi colori simbolisti», obbedendo dunque all'estetica a lui cara.

Con *Fulls de la vida*, del 1898, Rusiñol completò quella che potrebbe definirsi la sua trilogia di prosa simbolista. Il libro, strutturato in quattro parti, una per ogni stagione dell'anno, è composto da una serie di narrazioni brevi, impemiate su esperienze intime. In castigliano furono invece redatte le *Impresiones de arte*, raccolta di articoli scritti da Rusiñol per

⁵ Sul Modernismo musicale cfr. M. Valls, *La música catalana contemporánea*, Barcelona 1960.

«La Vanguardia» durante il soggiorno parigino del 1893-94 e i viaggi in Italia e in Andalusia. In Italia, agli inizi del 1894, Rusiñol aveva visitato Pisa e Firenze e nei musei fiorentini aveva eseguito diverse copie dai trecentisti, oltre a studiare approfonditamente Botticelli, già conosciuto ed ammirato al Louvre e dall'artista qualificato come «simbolista». L'esperienza italiana permise una nuova variazione nella pittura di Rusiñol, di cui la massima espressione furono le tre allegorie *La pintura, La poesia, e La música*. Rusiñol si avvicinava così alla corrente preraffaellita grazie al suo contatto diretto con artisti anteriori a Raffaello. Gli effetti del viaggio in Andalusia, dall'ottobre del 1895 al febbraio del 1896, si sarebbero rivelati invece con il tempo di maggiore entità. Qui Rusiñol scoprì il giardino, che si trasformò poi in tema esclusivo dei suoi dipinti: l'esposizione *Jardins d'Espanya*, del 1900, può infatti essere considerata il contrassegno dell'opera pittorica dei suoi ultimi trent'anni di attività (Rusiñol morì ad Aranjuez nel 1931 proprio mentre dipingeva un giardino). Nel giardino l'artista aveva trovato dopo anni di ricerche e di studi la formula definitiva e personale della sua pittura: la prospettiva occidentale, dopo essere stata abbandonata nel periodo parigino, ritornava a dominare, mentre la sua tavolozza si arricchiva di una vasta gamma di verdi. Ma, soprattutto, il giardino a partire da questo periodo si pone come metafora della poesia, fine ultimo e massima realizzazione dei valori etici e morali del mondo artistico.

Il nuovo secolo segnò l'inizio del declino di Sitges: Rusiñol, ormai attratto da altri luoghi, primo tra tutti l'Andalusia, andò diradando i suoi soggiorni al *Cau Ferrat*. Con l'ultima Festa, nel 1899, si chiuse l'aureo capitolo scritto dal paesino nella storia del Modernismo. Il nuovo centro di gravità del mondo artistico e letterario catalano divenne il caffè *Els Quatre Gats*, fondato a Barcellona nel 1897, tra i cui ideatori e promotori figurava Rusiñol, frequentato anche dal giovane Picasso. Prima di votarsi definitivamente al tema del giardino, Rusiñol pittore attraversò un brevissimo periodo definito generalmente di "misticismo", che dovette essere effetto dell'ammirazione per il Greco. *El novici, Paroxisme d'un novici*,

Novici al peu d'una creu, tutti dipinti nel 1897, sono i pochi frutti di tale esperienza: questi ritratti di giovani religiosi suggeriscono l'esistenza, oltre la pura apparenza, di un qualcosa, in questo caso la loro fede. A tale proposito si potrebbe facilmente ipotizzare che nella simbologia rusiñoliana il novizio non sia altro che l'artista, mentre la fede può identificarsi con la vocazione artistica.

Nel periodo che corrisponde al ciclo pittorico dei giardini, Rusiñol intensificò la sua attività di autore teatrale, in cui si dimostrò particolarmente fecondo. La sua produzione conta difatti oltre sessanta titoli e tocca molti generi: monologhi, farse, commedie, drammi, quadri poetici, *vau-de-villes* (che firmò con lo pseudonimo di Jordi de Perecamps). Dopo avere inaugurato la sua carriera di drammaturgo negli anni novanta con dei monologhi che riscossero un certo successo, il primo dei quali fu *L'home de l'orgue* del 1890, Rusiñol si ripropose al pubblico con un quadro lirico in un atto, *L'alegria que passa*, con illustrazioni musicali del maestro Morera. Il tema della *pièce*, che fu messa in scena in occasione della quinta Festa, è quello del conflitto tra l'artista e la società, o in termini rusiñoliani tra poesia e prosa, presentato attraverso un'originale allegoria. Gli abitanti di uno squallido paesino, che conducono un'esistenza piatta, simbolizzano la prosa; un gruppo di saltimbanchi, con la loro vita libera, rappresentano invece la poesia: l'incontro tra i due mondi si risolve in un fallimento. Per il Rusiñol di questi anni poesia e prosa sono termini inconciliabili ed è vano ogni tentativo di contaminazione della prima con la seconda.

El jardí abandonat, quadro poetico del 1900, fu l'omaggio letterario più alto che Rusiñol offrì al culto pittorico del giardino. Questa è probabilmente l'opera rusiñoliana che in misura maggiore risponde al gusto decadente di fine secolo; sono infatti presenti gli specifici concetti di bellezza come decadenza, come malinconia e come nostalgia e vi si respira un odore di rovine, di nobiltà decaduta.

Nel 1901 con *Cigales i formigues* Rusiñol ritornava al tema dell'opposizione artista-società, utilizzando questa volta un'allegoria classica che il

Modernismo aveva fatta propria, quella della cicala e della formica.⁶ I poeti-cicalà vivono isolati con i loro ideali su un monte, mentre in pianura stanno gli uomini-prosa, insensibili e materialisti. Lo scontro verbale tra le due fazioni, che si produce alla fine dell'opera, conferma ancora l'impossibilità di intendersi. La medesima tematica riaffiora in opere successive di Rusiñol, giungendo in qualche caso ad alte punte di tensione, come nell'idillio drammatico *El pati blau* (1901), o addirittura alla violenza aperta, come in *La nit de l'amor* (1904), dove il personaggio che simbolizza l'ideale, il Cacciatore, uccide l'Erede, che è invece l'uomo insensibile e borghese. Nel *Pati blau*, prontamente fatto tradurre in castigliano da Picasso nella sua rivista «Arte joven», il contrasto è tra un giovane pittore e un nuovo ricco.

Nel 1907 apparve l'opera letteraria più famosa di Rusiñol, il romanzo *L'auca del senyor Esteve*. Lo scrittore ne fece un adattamento teatrale che andò in scena nel 1917, riscuotendo un grande successo, così come era accaduto con il romanzo. Qui finalmente viene suggerita la possibilità di una convivenza pacifica tra i due mondi fino ad allora in costante lotta. Rusiñol in sostanza aveva intuito in anticipo, come dicevamo, la posizione dei novecentisti, quella dell'accettazione reciproca, e l'aveva fatta propria. *L'auca del senyor Esteve* è la storia dell'ascesa di una delle tante famiglie piccolo borghesi della Barcellona dell'inizio dell'Ottocento e della sua cieca devozione al lavoro. La vita di quattro generazioni scorre tranquilla nella gloriosa «Puntual», la merceria fondata nel 1830 dal *senyor Esteve* e da questi passata prima al figlio Ramon e poi al nipote Estevet, che crescendo viene chiamato a sua volta «senyor Esteve». Ma un elemento perturbatore giunge a sconvolgere il tran-tran dei pratici bottegai: la nascita di Ramonet, ultimo rampollo della dinastia (è figlio di Esteve nipote), che crescendo mostra di avere velleità artistiche. Costretto contro la sua volontà a lavorare ugualmente per la «Puntual», Ramonet si dedica in segreto,

⁶ Cfr. J. Molas, *El Modernisme i les seves tensions*, «Serra d'or», XII, 135, 1970, pp. 877-884.

nelle ore notturne, alla scultura e alla pittura. Solo alla morte di suo padre Ramonet è finalmente libero di intraprendere la carriera che desidera ed è accettato per quello che vuole diventare, un artista. Come si può notare, sono molti i riferimenti autobiografici presenti nell'opera: Rusiñol aveva vissuto realmente l'esperienza che Ramonet vive nella finzione letteraria, mentre dietro la creazione dei *senyor Esteve* e di Ramon si cela la figura del nonno tutore.

Ne *L'auca del senyor Esteve* la poesia e la prosa, dunque, non sono più in irriducibile contrapposizione e la nuova via suggerita da Rusiñol per la risoluzione del conflitto è quella del compromesso e dell'accettazione reciproca. Il signor Esteve nipote, sul letto di morte, riconosce che Ramonet, rinunciando a parte del suo tempo per dedicarsi alla «Puntual» e non allo studio dell'arte, ha compiuto un enorme sacrificio: «T'he vist sempre a l'escriptors, però no hi eres a l'escriptors. Hi eres només per mi i t'agraeixo que hi fossis».⁷ A sua volta Ramonet è consapevole del fatto che può dedicarsi alla sua vocazione perché il padre gli «paga il marmo».

Oltre al fatto di presentare la nuova posizione ideologica di Rusiñol, *L'auca del senyor Esteve* può considerarsi una creazione letteraria estremamente interessante anche per altri motivi, primo fra tutti per l'aspetto formale. Rusiñol si avvale di un antico genere popolare, quello appunto dell'*auca*, vale a dire un insieme di piccole stampe cui è allegato generalmente un ottosillabo a rima baciata che narra i diversi episodi di una storia; su questo telaio lo scrittore innesta gli elementi tipici del quadro di costumi ottocentesco. Si tratta di una notevole innovazione: Rusiñol, in modo evidente, rompe i legami con il modello di romanzo già stabilito per crearsi uno spazio letterario autonomo. L'esperimento non ebbe tuttavia alcun seguito, proprio per la sua peculiarità; lo stesso Rusiñol non tornò a riprodurlo nelle sue opere narrative successive, che peraltro non raggiungono il livello dell'*Auca del senyor Esteve*. Sempre dal punto di vista for-

⁷ S. Rusiñol, *L'auca del senyor Esteve*, in *OC*, I, p. 130: «Ti ho visto sempre in ufficio, ma non c'eri lì in ufficio. C'eri soltanto per me e ti ringrazio per esserci stato».

male, un'altra importante innovazione è l'inserimento nell'*Auca* di un'opera di teatro dello stesso Rusiñol, *La bona gent*. Questo accade nel capitolo quinto della terza parte intitolato *La gente bé van a veure «La bona gent»*. La famiglia degli Esteve va a teatro e, significativamente, quando Ramonet esprime le sue impressioni sull'opera appena vista, Rusiñol fa notare che le sue parole ricordano il modo di parlare dei personaggi apparsi sulla scena; sembra «come se l'autore fosse lo stesso che le faceva dire ai vari personaggi». Alla fine della rappresentazione appare poi sul palcoscenico l'autore, che, dalla descrizione fornita, altri non è che Rusiñol stesso («alto, biancastro e spettinato»): spunto, questo, già presente in *Escolium* di Maragall,⁸ del 1906, e che ritroveremo di lì a poco in *Niebla* di Unamuno, del 1914 (dove lo scrittore in prima persona si propone come un qualsiasi altro personaggio del romanzo). L'altro importante aspetto dell'*Auca* è la creazione di un personaggio come il signor Esteve, destinato a diventare l'archetipo del borghese barcellonese dell'Ottocento. Il signor Esteve è la sintesi perfetta di difetti e pregi della classe sociale a cui appartiene e, anche se nel corso dell'opera Rusiñol più volte lo mette in ridicolo, finisce poi per riconoscerli meriti materiali ma soprattutto morali. La dichiarazione del signor Esteve nipote a Ramonet ne è la conferma palese:

Adona't sempre i a tothora que havies tingut un pare que no havia sigut res en el món perquè tu ho poguessis ser; que havia anat fent diners perquè tu els poguessis tenir, i que si mai fas un'obra bona en aquest camí que vols emprendre, sense mi no l'hauries feta.⁹

⁸ *Escolium* di J. Maragall è una delle tre parti in cui si divide il poemetto *El comte Arnau*, Barcellona 1981.

⁹ S. Rusiñol, *L'auca del senyor Esteve* cit. «Sappi sempre e in ogni momento che avevi avuto un padre che non era stato niente nel mondo perché tu potessi essere qualcuno; che aveva fatto soldi perché tu li potessi avere, e che se mai farai una buona opera, in questo cammino che vuoi intraprendere, senza di me non l'avresti fatta».

L'artista non può essere autosufficiente, ha bisogno del signor Esteve e questi ne è perfettamente consapevole.

Con la posteriore produzione teatrale e narrativa Rusiñol non riuscì più a raggiungere più i vertici toccati con *L'auca*, anche se opere notevoli non mancarono. *Del Born al Plata*, un libro di viaggio del 1911, ad esempio, è una acuta e brillante visione dell'Argentina, dove Rusiñol era stato per una tournée in qualità di direttore artistico di una compagnia teatrale; e ancora un libro di viaggio è *L'illa de la calma*, del 1913, garbato quadro letterario di Mallorca, dove i soggiorni di Rusiñol erano divenuti frequenti. I paesaggi dell'isola furono difatti, durante il primo decennio del secolo, l'unico altro soggetto, dopo i giardini, in grado di stimolare l'interesse del pittore. Tra il 1914 e il 1917 Rusiñol pubblicò i suoi ultimi romanzi. *El català de la Mancha*, apparso nel '14, è una caricatura del tema chisciottesco; di questa opera l'autore presentò anche un adattamento teatrale, come aveva già fatto per *L'auca*. *La niña gorda*, del '17, è un'interpretazione da un'ottica grottesca e quasi crudele del bovarismo. In *En Josepet de Sant Celoni*, ancora del '17, Rusiñol segue invece la formula del romanzo picaresco e crea con il protagonista una figura atipica nella cultura catalana, quella appunto del picaro. Con un libro di aforismi, *Màximes i mals pensaments* e una raccolta di ricordi, *Coses viscudes*, le ultime opere di Rusiñol, entrambe del 1927, si completa il quadro della sua narrativa.

Al di là dello straordinario e duraturo successo che arrivò alla sua opera certo più felice, *L'auca del senyor Esteve*, il cui protagonista è ancor oggi in Catalogna un personaggio quasi proverbiale, l'importanza di Rusiñol non risiede tanto nei suoi singoli libri né nei suoi singoli quadri, quanto piuttosto nelle sue doti di promotore di cultura e nella sua capacità di imprimere forti spinte innovative all'arte e alla letteratura catalana per circa mezzo secolo. Una produzione (pittorica, teatrale, letteraria) che può apparire in larga misura dispersiva, è il risultato del tentativo di realizzare l'ideale modernista di arte come totalità e mette in luce quello che è forse il suo tratto più peculiare, vale a dire il suo costante sperimentalismo.

Bibliografia

Gli scritti di Rusiñol i Prats sono raccolti in *Obres completes*, a cura di C. Soldevila, Barcelona 1947 (1973²). Manca invece un catalogo completo della sua opera pittorica; si vedano comunque *Jardins d'Espanya* [quaranta riproduzioni], Barcelona 1903, e *Santiago Rusiñol: exposició antològica commemorativa del cinquantenari del la seva mort*, Barcelona 1981.

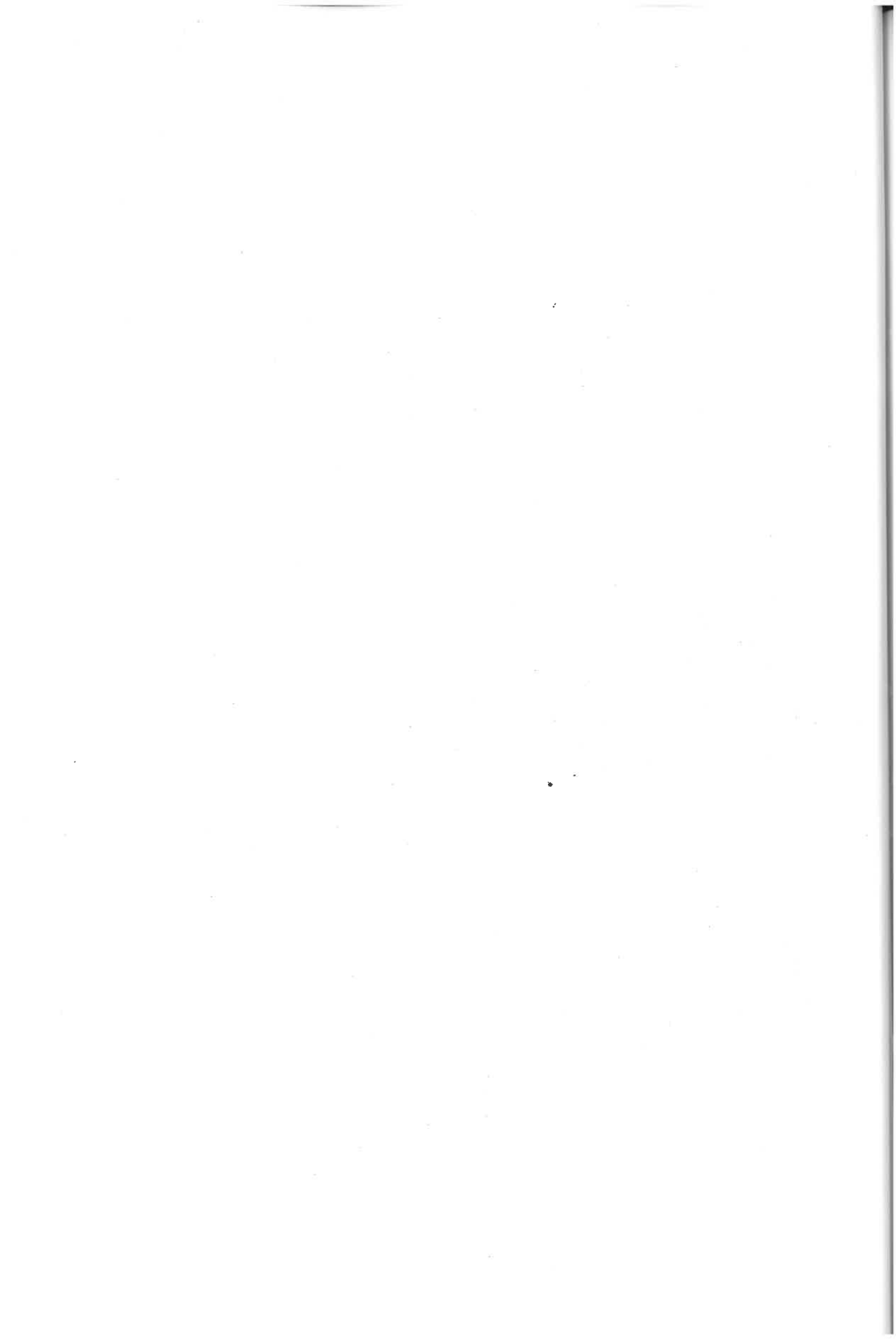
Buona parte delle opere di Rusiñol è stata tradotta in castigliano. Esistono alcune traduzioni in francese e in italiano. Tra queste ultime, *Il giardino abbandonato*, trad. di Vittorio Pica, Roma 1907; *I savi di Villatriste*, trad. di Luigi Motta, Milano 1915; *Miss Barcellonetta*, trad. di Gilberto Beccari e Amato Mori, Firenze 1933; altri lavori teatrali furono tradotti per essere rappresentati, ma le traduzioni non sono state pubblicate.

Su Rusiñol si veda: J. Passarell e A. S. Escó, *Vida, obra i anècdotes de Santiago Rusiñol*, Barcelona 1935; P. Bertrana, *En Rossinyol que jo he tractat*, Barcelona 1937; J. Alcover, *Rusiñol i el Modernisme a Espanya* in *Obres completes*, Barcelona 1941, pp. 212-216; J. Pla, *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Barcelona 1981 (1^a ed. in castigliano 1943); M. Rusiñol, *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, Barcelona 1955; R. Planes, *Rusiñol i el Cau Ferrat*, Barcelona 1974; F. Fontbona, *Pròleg a R. Casas, M. Utrillo, S. Rusiñol, Viatge a París*, Barcelona 1980; J. Socias, *Rusiñol*, Barcelona 1981; *Dossier: Santiago Rusiñol (1861-1931), una personalitat heterodoxa. Als cinquanta anys de la seva mort*, «L'Avenç», 39, 1981. Sull'*Auca del senyor Esteve* si veda F. Formosa, «L'auca del senyor Esteve» de Santiago Rusiñol, in *Guia de literatura catalana contemporanea*, Barcelona 1973, pp. 177-183; J. Castellanos, *La religió de l'art a la terra del senyor Esteve*, «Avui», 14 giugno 1981; E. Raillard, *De la marginalité à l'integration: le conflits intellectuels-bourgeois dans l'oeuvre littéraire de Santiago Rusiñol*, «Mélanges de la Casa de

Velázquez», XVII 1981, pp. 347-367; idem, *Santiago Rusiñol víctima del senyor Esteve*, «El Eco de Sitges», 13 giugno 1981.

Più specificamente dedicati all'opera pittorica sono gli studi di E. Trenc-Ballester, *Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo*, «Estudios Pro Arte», 5, 1976, pp. 64-75; G. Barbé, *Para una revaluación de los jardines de Santiago Rusiñol*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 335, 1978, pp. 213-225; F. Fontbona, *Uns dibuixos desconeguts de Santiago Rusiñol a "Hipódromo cómico" (1883)*, «Revista de llibreria antiquària», 10 ottobre 1985.

Sul Modernismo catalano in generale si potrà vedere: *Modernismo en Cataluña*, Barcelona 1976; *Actes del Col·loqui internacional sobre el Modernisme*, Barcelona 1988; F. Fontbona, *La crisi del Modernisme artístic*, Barcelona 1975; J. Castellanos, *Modernisme i Noucentisme*, «L'Avenç», 25, 1980, pp. 26-51; G. Grilli, *La letteratura catalana*, Napoli 1979; il fascicolo n. 135 di «Serra d'or», 1970, dedicato al Modernismo; J. Marco, *El Modernisme literari i d'altres assaigs*, Barcelona 1983; J. L. Marfany, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona 1975; F. Fontbona e F. Miralles, *Del Modernisme al Noucentisme (1888-1917)*, in *Història de l'art català*, VII, Barcelona 1985; G. Allegra, *La vigna e i solchi. Tradizione e tradizionalisti nella letteratura spagnola dell'Ottocento*, Roma 1975.



Carlo Alberto Madrignani

Il «libro che vuole e deve essere in tutto sincero»

1. Ferdinando Martini intellettuale complesso

Raramente è dato di incontrare una mescolanza di cultura, politica e imprenditorialità giornalistica come succede in Ferdinando Martini. Il quale gode ora di una fama modesta, che chiamerei residuale, pur avendo avuto nel passato estimatori di grande rilievo, come Croce, Serra, Pancrazi e Gobetti. Eppure anche questi, come altri meno noti, hanno lasciato cadere quella cifra di complessità e interdipendenza che si è sopra richiamata. A predominare è il profilo del letterato, la figura del «maestro»: così lo evoca nel 1914 Serra, presentandolo come «un letterato molto serio, molto italiano; un rappresentante autorevole della buona tradizione». Da Croce a Pancrazi prevale la sottolineatura della toscanità quale fulcro di stile e di mente: un'indicazione che finisce col diventare una semplificazione da manuale.

E tuttavia questo misurato e arguto coltivatore della bella prosa ha avuto un peso che sembra contrastare col tocco leggero e piacevole della

sua scrittura. Entrato presto nella politica, Martini vi si dedicherà con impegno ininterrotto per molte legislature e sarà un parlamentare ascoltato, con incarichi difficili e cruciali come quello della Pubblica Istruzione. La sua posizione di moderato, di esponente di un gruppo di politici toscani di grande rilievo, la sua affezione alla logica della concretezza, sono in sintonia con quella Italietta che si opponeva all'Italia grandiosa e vaticinante. Il gusto della misura e del disincanto che serpeggia nella prosa vivace e ammiccante del giornalista e dello scrittore sobrio e casalingo sembra incarnarsi nello stile di un politico sommamente italiano e sommamente toscano, tutto proteso a guardare in faccia la realtà del nuovo Stato per trarne lezioni non retoriche né illusorie.

Tale atteggiamento ha segnato la fortuna del politico e dell'uomo di cultura, cui toccarono stima ed emarginazione nel clima della *grandeur* ottocentesca e poi l'approvazione di uomini diversi, come Croce e Ojetti. È con Pancrazi che si è stilizzato un profilo esclusivamente letterario di Martini, in cui prevalgono la schiettezza della scrittura e il suo sapore di godibile toscanità. Per quanto fine e affascinante, si tratta in realtà di un'operazione di dematerializzazione e di rimpicciolimento. Si può pensare che sia stato lo stesso scrittore a suggestionare in tal senso i critici attraverso quegli scritti sparsi di memorialistica, che privilegiano decisamente il lato privato di una vita in verità molto pubblica. In queste pagine Martini ha perseguito una strategia di dissimulato narcisismo personale e regionale nell'intento di sdrammatizzare e ingentilire la sua vicenda e nobilitare il suo *habitat* nativo.

Fedele a una ferrea regola umanistica, Martini ha mantenuto ben separata la sfera letteraria dalle esperienze politiche. Col risultato che, se la sua credibilità di scrittore conserva la buona stima dei pochi ammiratori, quella del politico e dell'organizzatore culturale ha perduto col tempo di significato, fino ad essere dimenticata. Martini è entrato nel novero dei minori quale esponente di una letteratura a scartamento ridotto come è considerata quella toscana postunitaria, incluso nientemeno il grande Lorenzini-Collodi. Ma Martini non è un estro bizzarro alla Nobili, che sim-

boleggia la chiusura di un mondo, la repugnanza per le «complicazioni» del moderno; e neppure un rappresentante della provincia depressa e arcaizzante alla Fucini o alla Pratesi. È piuttosto un esponente significativo di quel ceto politico che voleva un'Italia nuova senza avventure, positiva senza eccessi, «granducale» e burocratica, come intuì Gramsci, gran lettore dei ricordi politici dello scrittore. A Gramsci tuttavia, che pure non si lascia incantare dal gusto dell'aneddoto, sembra sfuggire il significato complessivo del personaggio. Basti pensare alla grande influenza ideologica, di respiro nazionale, che esercitarono i giornali di Martini: un'influenza apparentemente opposta, e complementare, a quella di altri periodici magniloquenti e smisuratamente nazionalistici alla Scarfoglio.

Sulla base del suo programma moderato Martini avversò le prime iniziative del colonialismo africano, trovandosi dalla stessa parte, con motivazioni e argomentazioni diverse, dell'opposizione democratica. Il suo dissenso non scaturiva da motivi ideali, di umanità o di civiltà, ma da una logica politica contraria a ogni avventura e chiara nei presupposti e nelle finalità. Di contro allo sdegno, al cordoglio, allo spirito di rivalsa che furorreggiarono in Italia dopo Dogali, egli continuò a contestare l'impresa africana come un atto di avventatezza e d'impreparazione. E anche in seguito egli insistette su tale accusa dichiarando che «come non sapevamo che cosa fossimo andati a fare a Massaua, così non sapevamo neppure che cosa volessimo rimanendovi». E arrivò a mettere sotto accusa anche i comandi militari, rifiutando di partecipare all'esaltazione eroica dei colonialisti. E con lo stesso animo non prese posizione pro o contro il trattato di Ucciali, perché considerava miglior partito avere Menelik come «nemico lontano» che come «amico inutile». E arrivò a proclamare in parlamento: «il paese subisce questa impresa, non la gradisce».

2. La posizione sul colonialismo: *Nell'Africa italiana*

Raccogliendo nel 1896 i suoi «discorsi e scritti» nel volume *Cose africane*, che è silloge poco amena letterariamente e integralmente politica, Martini vuole rendere note le tappe di una coerenza e di una evoluzione che gli sembrano legittimamente convivere. Nella premessa, che porta la data 20 ottobre 1896, l'accento cade tuttavia sulla novità e sulla necessità di aggiornarsi. «Dove l'essenza delle cose muti, il tener fermo ai primi giudizi è pervicacia», afferma l'autore, che aggiunge: «si può talora darle altri nomi e vantarsene, ma purché la coscienza rinunci a più vera lode di sincerità». Subito dopo il problema africano è definito una «questione [...] complicata e grave», ma l'orientamento che emerge è ormai a favore del suo colonialismo circoscritto e razionale.

Questo era l'atteggiamento di Martini alla fine del '96, quando egli elabora una risposta che, riprendendo la sua vecchia espressione, spiega, secondo lui, «cosa fossimo andati a fare a Massaua» e ancor più «che cosa volessimo rimanendovi». Nel 1891 le cose non stavano così, anche se ci si avviava a formulare un programma che, pur trattenendo qualcosa della vecchia opposizione, prefigurava un'adesione al colonialismo. Il 1891 era un anno cruciale. Per tutta la penisola si era sparsa la voce di torture, fucilazioni, angherie perpetrate dai militari italiani in Eritrea. Già il partito colonialista era in brutte acque, dopo Dogali e dopo la fine del governo di Crispi. Se la rettorica guerriera aveva coinvolto molti settori politici e del popolo, nella realtà non si riusciva a sbloccare lo stato delle cose in Africa dopo i conflitti diplomatici e gli scontri successivi al contestato trattato di Ucciali. I politici cercavano una soluzione e c'era chi vedeva con crescente preoccupazione l'impiego di uomini, armi e denari nell'impresa. In questo clima si stabilì di istituire una Commissione d'inchiesta che andasse in Africa ad appurare la realtà delle accuse rivolte agli italiani massacratori. E Martini fu scelto, fra altri eminenti uomini politici, per accertare la consistenza delle imputazioni, al fine di stendere un documento chiarificatore (il quale finirà col proporre un proscioglimento quasi totale).

Se Martini non sembra aver messo mano al documento finale, egli si impegnò, non appena rientrato in patria, a comporre un libro sulla traccia di appunti presi sui luoghi. Il volume, steso nella seconda metà del '91 a Monsummano nella villa di famiglia, uscì verso la fine dell'anno con il titolo *Nell'Africa italiana. Impressioni e ricordi di Ferdinando Martini Deputato al Parlamento e membro della R. Commissione d'inchiesta per la Colonia Eritrea*. L'opera ebbe immediato successo e l'editore Treves ne fece varie ristampe. La più importante è quella del '96, ampiamente illustrata, «riveduta dall'autore, con note e aggiunte». Vi è premessa una *Nota* dell'autore, datata giugno 1895, in cui si dichiara che il testo rimane quello originale «salvo poche e lievi emende». Sono aggiunte tre appendici, per lo più di carattere etnico e geografico, nelle quali si accenna anche a problemi politici e s'intravede quella maturazione filocolonialista, che, pur fra mille distinguo, si ritrova nel citato volume *Cose africane*, mai più ristampato.

Come è noto, la vicenda coloniale di Martini avrà grandi sviluppi. L'ex antiafricanista diventerà governatore dell'Eritrea a partire dal 1897 e anche in seguito continuerà a essere funzionario-capo di spicco. Vale la pena accennare al fatto che nel periodo dei fasti coloniali fascisti Martini non ebbe l'onore di essere considerato un precursore, a pieno titolo, anche se saranno pubblicati con grande rilievo suoi scritti di politica africana. Nella riedizione di *Nell'Africa italiana* del 1935, sempre presso Treves (con in copertina una fotografia di folclore nero consona allo stile littorio) nella premessa firmata «Gli editori» si legge: «Delle discussioni e delle deduzioni, le quali riecheggiano qua e là incertezze e trepidazioni di un'Italia non ancora innalzata a una virile coscienza delle imprese coloniali, non si direbbe che i più dei lettori si sian dati pensiero». Si allude poi a «controversie ormai superate»; e mentre si esalta «l'azione assidua e tenace dell'uomo civile», si accenna al tempo presente come a un «clima interamente e fortunatamente mutato». Non manca un ritrattino dell'autore e della sua evoluzione: «oppositore dei primi infausti esperimenti della nostra politica africana, nei quali vedeva riprodursi l'impreparazione e la

debolezza dei governi di allora», egli «fu poi convertito dall'evidenza delle cose e accettò di essere Governatore della Colonia Eritrea».

Nella stessa premessa si parla della fortuna dell'opera (definita un «libro ormai classico», «un magnifico libro di viaggi»), delle sue molte edizioni (quella del '35 è la decima), delle «costanti simpatie del pubblico» e del giudizio favorevole di Carducci. Se nel primo anno *Nell'Affrica italiana* ebbe due edizioni, lo si deve alla situazione particolarmente tesa e polemica in cui nel '91 un libro di tale argomento andava incontro a un pubblico coinvolto e disorientato. Mentre non è certo casuale che l'autore non accenni mai alla motivazione giudiziaria che dette il via ufficiale al viaggio, egli ribadisce le ragioni del suo trascorso anticolonialismo. E tuttavia il tono generale è quello dello scrittore di «impressioni e ricordi», che narra il suo viaggio attenendosi a quanto ha visto coi suoi occhi. Era il modo più azzeccato per affrontare un argomento arroventato da disquisizioni e discussioni politiche, economiche e ideologiche. Come se Martini volesse mettersi al di sopra delle parti, smorzare le polemiche e ricominciare da zero.

In realtà, l'atteggiamento del «descrittore» ha, ovviamente, un retroterra di pre-giudizi, di motivi topici della cultura coloniale, di presupposti politici e, come vedremo, etnico-antropologici. E d'altra parte è altrettanto ovvio che il deputato, fiduciario del governo in una inchiesta grave e difficile, solo fino a un certo punto poteva assumere un atteggiamento politicamente disincarnato, di virginale osservatore *sine ira et studio*. In anni in cui l'Italia, sulla scia delle potenze europee, era tutta presa dalla discussione sull'utilità più che sulla liceità del colonialismo, non c'era nessuno che si tenesse fuori da tale problematica, coinvolgente e angosciante. Tutte le opzioni erano sul terreno. Basti pensare alla gamma di posizioni assunte dai rappresentanti dell'Estrema Sinistra, che vide lucidi anticolonialisti come Colajanni alternarsi a convertiti al colonialismo come Cavallotti; mentre altri, come Labriola, pensarono a un colonialismo proletario o, come Turati, contrapposero alla dolorosa tematica africana le condizioni miserabili del proletariato europeo. Di fronte a tanta e tale varietà di at-

teggiamenti e fra gli scontri in cui si trovava la stessa classe dirigente, Martini si propose, nel momento in cui scriveva le sue «impressioni», di trattare l'argomento ingenuamente e scientificamente.

La sua ambizione dichiarata, di artista e di testimone, è quella di far vedere agli italiani quali fossero le condizioni geografiche e umane della colonia, sulla quale esisteva da anni una leggenda giornalistica frastornante e contraddittoria. *Nell'Affrica italiana* intendeva imporsi come il primo studio dal vero, l'opera che offriva agli italiani la possibilità di conoscere quel pezzo d'Africa per valutare l'opportunità e i rischi della colonizzazione. Un programma di tal genere, mentre si propone di contrastare «gli spropositi intorno all'Affrica detti e creduti in Italia», dichiara la propria natura politica, tanto più efficace e operativa quanto più si presenta come una registrazione fotografica. «Vedere co' propri occhi e dedurre con la propria testa» è il canone di queste pagine. Ne risulta che l'osservatore, mentre vorrebbe offrire solo materiale in presa diretta, non per questo si astiene dal dare giudizi. Ci si aspetterebbe che da buon empirista, Martini si tenesse lontano dalle generalizzazioni di ogni tipo, che il suo stile fosse sempre cauto, diffidente, circoscritto. Invece il tono stesso delle descrizioni esprime una candida durezza, quando si presentano agli ignari italiani tribù e popoli africani. L'autore si sofferma a parlare della loro «fannullonaggine dinoccolata e chiacchierona», di «megere», dell'abissino «volontariamente miserabile e profondamente corrotto», dotato di «pensiero breve», e definisce il loro clero «ignorante, infingardo, pigolone, vizioso». Nel regno di Sabatu, nelle abitazioni del capo e del popolo, Martini nota come segnali inequivocabili di (in)civiltà il contrasto fra «l'indigenza e la boria, l'ambizione e l'accidia, l'alterigia e la pitoccheria». Ancora più esplicita la descrizione che riguarda le donne africane. Qua e là ci sono apprezzamenti ammirativi, ma prevalgono di gran lunga le notazioni spregiative («creste, ciuffi, ciocche, cernecchi, ammorbano fin da lontano, per il burro rancido con cui se li ungono»). L'autore dichiara che niente lo ha tanto «ributtato» quanto la visione del movimento delle mammelle, «membrane pendule e flosce» che «altalenano» durante la macina

della dura «e ritornano a battere sul petto con un rumore di manrovescio». Non contento di tanta crudezza, aggiunge: «A cacciare le tentazioni, nudità più efficaci di qualunque esorcismo». È un commento che esplicita l'orripilanza del gentiluomo bianco annidata nei recessi del gusto e della psiche. Si potrebbe dire che si tratta appunto di gusto, come di attributo secondario, naturale e innocente. E non è vero. Il *diktat* della retina è un elemento mentale, l'embrione dei giudizi, pregiudizi e prese di posizione ideologiche: si vede per pensare; il gusto estetico trascina con sé l'atteggiamento complessivo e caratterizza ogni pensiero antropologico.

3. Obiettività descrittiva e propositi politici

Martini esprime non so quanto inconsapevolmente questo tipo di distacco, di differenza, di superiorità. Il suo metodo della verità nuda e cruda, il cinismo dell'occhio impietoso è il contraltare di certo diffuso africanismo avventuroso ed entusiastico propalato dalla variopinta genia dei primi esploratori e tramandato dai giornalisti. Con *Nell'Affrica italiana* si volta pagina. Martini vuole proprio questo e s'impegna programmaticamente a sostituire alla leggenda la verità così com'è. Per quanto forte sia il metodo dell'«appurare, sincerarsi, sperimentare», che detta pagine di descrizioni e di osservazioni nette e circostanziate di terreni, *habitat*, uomini, tribù e forme politiche, finiscono col predominare le preoccupazioni ideologiche che l'ex anticolonialista ha portato con sé, quale patrimonio della sua evoluzione verso il colonialismo inteso non come ideale ma come accettazione di un fatto compiuto. «L'andare in Affrica - egli osserva - piacque nel 1885 a molti, a quasi tutti nel 1887 il restarvi, per tutela dell'onore nazionale. Oggi, o m'inganno, le parole sono meno recise, le opinioni meno ferme, l'onore nazionale meno sensitivo». A questo punto Martini decide d'intervenire per rafforzare un colonialismo moderato e concreto, sostanziato di prove e non di logomachie, come egli le chiama.

Ogni programma democratico sul tipo «l'Abissinia degli Abissini» gli appare «poco probabile». La sua ipotesi è che si continui l'opera di Leopoldo Franchetti di sfruttamento agricolo delle terre eritree e la parola passi ai botanici e agli agronomi. Questo progetto gli sembra aprire nuove vie e nuove soluzioni, utili a contrastare la miseria del Meridione italiano. Per male che si trovi, un «cafone» calabrese finito in un tucul non starà peggio che nella terra natale - questo è un motivo ricorrente del colonialismo alla Martini.

In effetti il deputato si converte, ma non si africanizza. I suoi interessi sono totalmente italiani, senza aloni di esotismi o idealismi. Come dirà nel momento in cui accetterà di diventare governatore, sua ambizione è di «rendere un servizio, un vero e grosso servizio al paese» evitando «vergogna di fughe e di abbandoni» e attuando il piano di «pacificare la colonia, di avviarla a mantenersi da sé, di farla, per così dire, dimenticare». In parte tali propositi sono in nuce già nel volume, ma i temi di fondo sono altri: offrire un progetto positivo per l'economia italiana che possa esser fatto suo dalla classe politica e nello stesso tempo dare un'immagine dell'Africa accettabile, anche se non idealizzata, per il «popolo» italiano. Ciò spiega perché l'accorto scrittore usi abilità e impegno nel descrivere in maniera particolareggiata le terre che attraversa, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto geografico, le forme di agricoltura, la presenza di acque, i tipi di clima. Come a dire: questa è la vera Abissinia, guardate cosa si possa ricavarne al di là di ogni disegno ideologico o progetto ideale. Il fine di tanta fatica descrittiva è contrastare la teoria di quegli anticolonialisti (cui poco prima apparteneva lo stesso autore) che vogliono «tomarsene a casa», per i quali è sicuro che «le nostre terre africane nulla valgono per l'agricoltore e nessun italiano mai potrà ricavarne alcun frutto». Martini pensa invece a una prospettiva di insediamenti agricoli, che per la verità non è nuova, come non nuovi sono altri progetti di impiego commerciale legati alla presenza di certe materie e di sbocchi portuali.

Martini accenna in più occasioni al fatto che non è possibile giudicare le costumanze africane «con criteri europei»; afferma che egli si è fatto

guidare da una «pacata equanimità» attenendosi a «osservazioni diligenti e deduzioni meditate», e arriva ad asserire che nel suo «libro d'impressioni e di ricordi [...] la 'questione africana' entra, per così dire, di scancio». La tendenza a minimizzare, a dare un volto di viaggio quasi privato da parte di un autore che il frontespizio presenta come Deputato al Parlamento e membro della Regia Commissione d'inchiesta, è un modo contraddittorio di suggerire che si tratta di un libro scritto fuori da ogni delega ufficiale. In effetti dell'inchiesta non si parla, mentre non ci si lascia sfuggire l'occasione di riprendere il discorso generale sul cruciale problema delle colonie. Martini accenna sottovoce che per lui la migliore politica sarebbe stata quella di rimanersene a casa, ma che, vista l'impopolarità di tale assunto, è necessario studiare le ragioni per cui si debba rimanere in Africa. E così un libro esibito come l'opera privata di un osservatore disinteressato si trasforma in un testo capitale per riempire di concretezza la retorica dell'africanismo italiano.

Martini ribadisce appena può che il suo impegno di osservatore e di scrittore poggia su basi incontrovertibili, quasi di empiria scientifica, quasi volesse riagganciarsi alla grande tradizione toscana di Galileo o, meglio, dell'Accademia del Cimento, simboli storici di un metodo e di una civiltà estranei ai misticismi romantici e agli a priori idealistici (Croce lo noterà nel suo saggio e avrà buon seguito). E tuttavia nel corso del libro s'incontrano prese di posizione e vere e proprie teorie generali che smentiscono tale neutralità sistematica. Per capire questa contraddizione bisogna indagare gli atteggiamenti di un uomo di cultura che sembra recalcitrare di fronte alla prassi politica quotidiana, ma in realtà dipende da una norma interiorizzata di ordine sociale e politico. La simpatia dell'idealista Croce per l'empirista Martini nasce da questa istintiva consonanza socio-politica. Entrambi hanno consapevolezza non generica dei meccanismi sociali. Sanno come è fatta la società a cui appartengono, ne conoscono i conflitti e le leggi, non se ne nascondono le durezze, se non le infamie. Sotto questo profilo Martini è moderno, diretto e cinico nel suo ovvio antisocialismo, come nel suo crudo antiumanitarismo.

Nell'Africa italiana presenta un colonialismo caratterizzato da propositi di concretezza e di neutralità empirica, ma è anche un libro in cui si esprime una concezione della politica, che è poi un sistema antropologico chiaro e conchiuso. L'assunto dello scrittore, oltre quello di descrivere quella fetta d'Africa così com'è, consiste nel combattere la retorica africanista, le facili idealizzazioni, i propositi spropositati. La sua accusa, che vale come *trait d'union* fin dagli esordi anticolonialisti, è che gli italiani siano andati in Africa senza sapere per quali motivi e per quali vantaggi. Egli contrappone alle fantasie degli esploratori e dei giornalisti la necessità di avere idee chiare e concrete, non solo nelle finalità, immediate, ma nei presupposti e nelle articolazioni di un discorso generale. Martini è un politico che si è costruito un sistema concettuale rigoroso, che non ha mai esposto in pagine apposite. Lo rintracciamo sparsamente delineato qua e là, ad esempio in alcune lettere e più organicamente e chiaramente appunto in certe pagine di *Nell'Africa italiana* - motivo che accresce l'importanza di questo libro assai significativo.

In una lettera del '96 a un'«arrabbiata conservatrice» Martini espone il suo piano di politica sociale, facendo una mezza difesa dei socialisti, i quali vagheggiano uno stato sociale più *cristiano*», che corregga questo «mondo [...] pieno d'ingiustizie». La ricetta avanzata è che siano le «classi dirigenti», cui egli stesso appartiene, a «fare meno aspre e men gravi le disparità delle condizioni economiche». Il discorso è lucido, tipico di quei conservatori che hanno capito la modernità della sociologia marxista e la pericolosità insita nelle strutture di una società basata sulla ineguaglianza e sullo sfruttamento. Martini usa un linguaggio moderno, da classe dirigente aggiornata e non ciecamente chiusa nella difesa di interessi corporativi. «Dirigere» significa appunto trovare una soluzione ai conflitti, senza abbandonare privilegi compiti legati al potere. I dirigenti devono avere «un po' di cuore, un po' di carità, un po' di senno». È una questione soprattutto di «senno», se si vogliono evitare conseguenze irrevocabili: «un giorno o l'altro ci impiccheranno», prospetta l'autore alla sua corrispondente, aggiungendo «e se m'impiccano prima di Rothschild mi dispiac-

cerà, perché l'avrò meritato meno di lui». Qui è il *rentier* toscano che non vorrebbe pagare per il grande capitale finanziario, e mostra di avere un rapporto cogli sfruttati che rispecchia le condizioni delle sue terre. Non c'è ovviamente nessuna considerazione politica, nessuna stima o apertura nei confronti del popolo. A impiccare sono «le turbe, le folle inintelligenti [...], violente, anche ignoranti [...], ma che hanno diritto di mangiare anche loro». Tale «apertura» al socialismo è una forma di autoconservazione, in cui distacco misto a paura serve come base di una concezione ferreamente antidemocratica, di oculato e sospettoso paternalismo.

Martini si rivela esponente di una classe dirigente che sa quali siano i compiti e le difese necessari per governare l'Italia del decennio di fine secolo nell'ottica di chi accetta con realismo certe trasformazioni. Nei confronti della questione coloniale il realismo antirettorico, che aveva ispirato l'originario anticolonialismo, non indusse Martini ad abbandonare l'impresa, come è successo ad altri politici impauriti e innervositi. Subentrarono un atteggiamento di difesa del fatto compiuto, il senso dell'onore nazionale o dell'opportunità di non scendere di fronte alle diplomazie europee. Se queste sono le ragioni politiche della conversione coloniale che stanno alla base dello studio disinteressato dei terreni da offrire ai coloni italiani, esisteva un altro problema teorico e morale: come giustificare l'azione colonialista, se si rifiutano le idealizzazioni e i fanatismi degli africanisti della prima ora?

4. Il problema delle colonie e l'atteggiamento radicale di Martini

Nell'Affrica italiana s'incarica di sciogliere questo dilemma e offre alcune massime e riflessioni che potrebbero costituire il vademecum del politico realistico, cinico e di esplicita spregiudicatezza. Martini demistifica ogni teoria dei grandi imperialismi colonizzatori e le loro pretese di

portare la civiltà, di elevare i popoli inferiori. Tutta questa rettorica menzognera e altisonante lo irrita. Il colonialismo o è un buon affare da valutare positivamente o non va preso in considerazione. Bisogna - scrive Martini - dire le cose come stanno: i colonizzatori sono degli invasori. Non c'è da stupirsi che gli indigeni abbiano diffidenza nei confronti degli italiani. È la stessa reazione che gli italiani nutrivano per gli austriaci. Da questo coraggio di demistificazione deriva non un qualche invito all'umanitarismo o a una colonizzazione più conciliante e umana, ma una sorta di pedagogia machiavellica: l'invito ad accettare la realtà così com'è, a non idealizzarla, a non raccontare falsità a se stessi. La sostanza antidemocratica ma non cieca, che suggerisce una politica sociale aperta, diventa lucido cinismo di invasore. La classe dirigente deve avere le idee chiare, anche teoricamente; e non mascherare con bei propositi operazioni di invasione e spoliazione. Speriamo - osserva lo scrittore - che gli abissini «non ci domandino, filosofeggiando, con quale diritto siamo andati a prender la roba loro».

Il deputato, che avrebbe dovuto appurare la verità sulle torture e uccisioni perpetrate dai colonizzatori, teorizza la natura necessariamente predatrice delle imprese coloniali. «La conquista ha sempre tristi e talora disoneste necessità»: questa la realtà effettuale che, secondo Martini, non può essere taciuta in un «libro che vuole e deve essere in tutto sincero». Nel terzo capitolo, nella parte conclusiva, l'autore prende di petto il problema non tanto della liceità quanto della moralità della colonizzazione. L'argomento è difficile, spinoso, ingrato: e non a caso l'autore farà qui qualche ritocco lenitivo per l'edizione del '96. La polemica con i «colonizzatori sentimentali» è l'argomento finale che conclude una pagina di riflessioni. Si parte dalla considerazione che se «muta la ragione politica, la ragione morale rimane qual era»; e Martini afferma di non sapersi rassegnare «a credere che vi sieno due giustizie, una bianca, e una nera», e di non riuscire «ad intendere con che cuore noi che per secoli patimmo e lamentammo il giogo, andiamo ora ad imporlo». La polemica è contro gli «ipocriti» e i «bugiardi», che dicono di «diffondere la civiltà in Abissinia».

La menzogna peggiore è quella di fingersi portatori di pace e intanto pagare e arruolare «Abissini perché si sgozzino con Abissini».

Argomenti di tal fatta sembrano riprendere le accuse di quei democratici e socialisti che non si lasciarono abbacinare dal miraggio africano. Martini capisce che bisogna assumersi tutte le responsabilità nel momento in cui anche un renitente come lui si converte. In questo consiste il contributo originale che volle dare alla questione coloniale, e ha un peso non inferiore allo studio e all'incoraggiamento circa le possibilità offerte dalle terre africane. Egli si propone di guardare in faccia la realtà, di essere spietatamente veritiero, di fare sue le accuse della sinistra capovolgendone il significato. Se gli Italiani, ancora trepidanti di ideali risorgimentali, vogliono farsi colonizzatori, sappiano che il loro ruolo in Africa è lo stesso dei Tedeschi nel Lombardo-Veneto. E traggano le conclusioni del caso. Le quali, secondo l'autore, sono quelle di accettare lo stato di necessità (anche se di vera necessità era difficile parlare, specie per un ex anticolonialista). «La conquista ha sempre tristi e talora disoneste necessità», afferma Martini, e invece di parlare di «incivilimento» è meglio parlare di «empia necessità». Martini si riallaccia, lui tanto cauto e empirico, all'antica teoria che vedeva inestricabilmente connesse la ragione politica e la violenza al di là di ogni tradizione risorgimentale. A prevalere erano una filosofia della storia e una prassi politica di matrice antidemocratica, che sono poi componenti decisive della cultura italiana.

Non si può certo dire che queste siano «impressioni e ricordi» o che rientrino in quel campo dell'osservazione diretta e impregiudicata, di cui tanto si vanta l'autore. Arrivato in Africa, in due mesi di fatica e di perlustrazione Martini matura una consapevolezza colonialista perfetta, cioè lucidamente elaborata fino alle estreme conseguenze. Per vincere le obiezioni che il colonialismo solleva a chi non assuma atteggiamenti di acritica esaltazione, bisogna arrivare fino in fondo, vedere a cosa porti l'«empia necessità». Il discorso è quello estremo di chi vuol parlare chiaro. «Chi dice che s'ha da incivilire l'Etiopia dice una bugia e una sciocchezza», afferma perentoriamente Martini. Fatta questa premessa che mette fuori

campo ogni teoria delle buone intenzioni, egli passa a teorizzare un'alternativa secca e violenta: «Bisogna sostituire razza a razza: o questo o niente», e per ulteriore chiarimento aggiunge: «All'opera nostra l'indigeno è un impiccio; bisogna rincorrerlo, aiutarlo a sparire, come altrove le Pelli Rosse, con tutti i mezzi che la civiltà, odiata da lui per istinto, fornisce: il cannone intermittente e l'acquavite diuturna». Un'ultima glossa dichiara: «I colonizzatori sentimentali si facciano coraggio: *Fata trahunt*, noi abbiamo cominciato, le generazioni avvenire seguiranno a spopolare l'Africa».

Inaspettatamente Martini cede a una forma di estremismo teorico, così deciso da sopravanzare perfino le proposte più oltranziste. E in effetti fuoriesce da ogni schema di colonialismo classico, per il quale sfruttare, schiavizzare, spremere gli indigeni è la migliore politica di «civilizzazione». Sostituire al potere e alle forme di civiltà e vita indigene istituzioni e abitudini «superiori» risponde alle esigenze di un colonialismo invasore e soverchiatore, per il quale il genocidio sistematico non rappresenta un buon affare. L'esempio dei pellerossa non calza: in questo caso la strage di un popolo era conseguenza di un ampliamento nazionale e industriale che procedeva linearmente, assimilando quelle terre e inglobandole in un tessuto unitario. L'ipotesi che l'Eritrea sarebbe diventata un'appendice dell'Italia, la seconda patria dei poveri cafoni, dopo che l'esercito avesse spazzato via gli antichi abitanti, era troppo poco politica, l'opposto di quell'invito alla concretezza che Martini contrapponeva alla retorica dei colonialisti più spinti. Lo scrittore si propone qui come il teorico della Grande Politica, il profeta scientifico delle sorti coloniali. È un omaggio che egli fa alla cultura positivista, che vedeva nelle razze e nel loro avvicinarsi una sorta di destino storico e naturale insieme, a cui i popoli deboli sono fatalmente soggetti.

Si tratta di una pagina di insolita brutalità, che rivela un sottofondo culturale e filosofico in contrasto con la politica moderata dell'*hic et nunc*. Ma è pur vero che il sapere positivo di fine secolo aveva risvolti generali e categoriche astrattezze di tale rigidità da stravolgere tutto quanto sembrasse debolezza umana e incongruenza logica. Che simili prese di posi-

zione di dottrinario antiumanismo mettano in qualche disagio lo scrittore empirico e cauto lo dimostrano alcune correzioni del '96, così rare che non intaccano il senso, ma riducono l'impatto brutale del discorso. Nel '96, dopo il citato «cannone e acquavite» compare un breve commento: «È triste a dirsi, ma pur troppo è così». E poco prima, quando si esorta a «rincorrere» l'indigeno «impiccioso», è aggiunto un «volenti o nolenti», che intende sottolineare la fatalità, la naturalità della bella operazione di «aiutare a sparire» le popolazioni locali.

Sono spie che rivelano l'inizio di un ripensamento o, meglio, di un alleggerimento di teorie un po' troppo forti. Una lettera testimonia poi una volontà di revisione logica più decisa. A un recensore allibito di fronte alla «sostituzione di razza a razza», Martini, nel gennaio del '92, diceva di essersi «male espresso». E affermava: «in sostanza io volevo si sentisse che masticavo amaro. E invece di *'bisogna'*, avrei dovuto dire *'Voi sarete costretti'*. In una nuova edizione, se si farà, correggerò per modo che il pensiero appaia più netto». La correzione annunciata non avrà luogo, sostituita, come si è visto, da espressioni più generiche, prodotte forse da quel «masticare amaro», ma che lasciano intatta la verità violenta del discorso. Nel '96 la conversione conialista era compiuta, e con l'edizione illustrata e la raccolta successiva, *Cose africane*, Martini aveva smesso di «masticare amaro» e si presentava come il deputato moderato esperto in africanismo e del tutto affidabile per i politici che avevano emarginato Crispi e il suo *entourage* (ma lo stesso Crispi si feliciterà con l'autore per la sua maturazione colonialista). Per la verità, non sembra che Martini abbia insistito sulla terapia del cannone e dell'acquavite negli scritti successivi né che l'abbia adottata come Governatore. In un articolo del '12 di argomento eritreo Martini userà un tono pacato e benevolo, da paternalista soddisfatto. Dirà della «contenta soggezione» degli eritrei e della loro «fedeltà e devozione all'Italia», e giungerà a toccare tasti di retorica patriottica, esaltando «carità» e «giustizia» e preconizzando «nuove glorie». Il deputato che venti anni prima aveva indagato (o avrebbe dovuto) sulle infamie italiane in Africa, ora si sofferma sulla «paterna dolcezza», sull'«indulgente giusti-

zia» e sui «trattamenti amorevoli» del governo coloniale. Altro che cannone e acquavite! Il politico che aveva tacciato di ipocrisia i colonialisti sentimentali, è diventato un uomo dell'apparato, il cui linguaggio traduce i vecchi «quesiti delicati e complessi» nei luoghi comuni della propaganda.

5. Ideologia e stile

Senza entrare nel merito dell'operosità del Martini colonialista, rimane il fatto che *Nell'Africa italiana*, quando apparve nel '91, s'impose come un testo decisivo, che ebbe una funzione di filtro nella vivacissima discussione successiva a Dogali. Si è detto della strategia con cui Martini cerca di presentare la colonizzazione dell'Abissinia con accenti di concretezza e intelligenza, in polemica con l'inefficienza e la retorica imperanti. Ma c'è un ulteriore livello, tutt'altro che secondario, su cui si deve valutare il libro. Ed è la sua letterarietà, il suo strutturarsi come opera di impressioni e ricordi. Martini evita di scrivere un testo ufficiale; egli vuol dare agli italiani un'opera letteraria scritta secondo una preoccupazione più volte espressa dall'autore, quella di «farsi leggere». Intenzionalità stilistica e finalizzazione politica giocano la stessa partita e catturano nella stessa misura i propositi del politico e l'abilità dello scrittore. Con la scrittura l'autore intende compiere opera di moderazione, di sintesi e di controllo su una materia complessa e controversa, facendo ricorso a un dosaggio sapiente di attenzione descrittiva e di persuasione politica. L'effetto è quello di allontanare ogni intrusione di contemporaneità troppo vistosa ed esaltare l'efficacia di uno stile classico, fondato sull'impiego di una lingua toscana viva e ricercata, mai aulica. Risulta di grande efficacia la scioltezza di una prosa giornalistica di alto livello e tuttavia discorsiva, ammiccante, estranea a ogni rigidità, sebbene vincolata a una compostezza di tipo classicheggiante. Tale classicismo è a sua volta temperato dall'eleganza

sottile e dalla gradevolezza modellate sulla buona narrativa e sul giornalismo francesi prenaturalisti.

Ad esempio, all'inizio del quarto capitolo dedicato a Dogali, su cui Martini nella fase anticolonialista aveva discusso senza cedere a nessuna propaganda impastata di eroismo e di martirio, lo scrittore intona un epicedio contenuto, di classica commozione, di brevità eloquente, di asciutta partecipazione, e dopo tre quattro righe passa a descrivere *ex abrupto* il territorio («Sabbie, sabbie, dappertutto sabbie che scottano»), riprendendo quella volontà di veridicità geografica su cui egli ha voluto impostare la sua opera descrittiva e visiva. Buona parte del volume si dispiega in un paesaggismo accuratamente riproposto al lettore europeo con precisione e finezza di particolari, in maniera che per accumulo la visione della terra lontana sia percepita direttamente, senza deformazioni o idealizzazioni esotiche. Spesso l'autore si avvale di una prosa analitica, precisa e calzante, quasi mai d'impronta propriamente scientifica, anche quando si tratta di descrivere deserti, corsi d'acqua, balze o montagne, per i quali sembra impossibile sfuggire al lessico specifico (cui l'autore fa riferimento sempre moderatamente per i costumi, aiutandosi col vocabolario locale, debitamente parafrasato più che tradotto).

Nei tre mesi in cui è impegnato senza interruzione nella stesura del libro, Martini s'impegna in un corpo a corpo con la lingua a lui consueta. A una corrispondente scrive, proprio in quei giorni: «con quella prosa del *Fanfulla della Domenica*, il libro sull'Affrica [...] non si scrive: è troppo povera di vocabolario; e qui si tratta di descrivere; e [...] di descrivere perché altri vegga». Di questa volontà di stile ricco e conveniente, fuori dai *clichés* del repertorio giornalistico, egli offre un saggio ambizioso e professionale già nel secondo capitolo, dove è presentato «il campo della fame». In tale *tour de force* la descrizione si prova con lo squallore di una ripugnante condizione di subumanità prostrata dalla fame, al limite della morte. Come viatico per il lettore è davvero quanto di meno gradevole e invitante si possa immaginare. Lo spirito di verità spinge a una prova stilistica che dia la sensazione di quell'*altro* mondo che gli europei a stento

possono supporre e che travalica l'ottica prevalente dello scrittore. La memoria letteraria si riallaccia alle pagine sulla peste del Manzoni. C'è un equilibrio di periodi, di frasi, di epiteti, sempre entro i limiti di un'economia stilistica sobria e necessaria, che stringe queste pagine terribili in una connessione perfettamente controllata, senza pietismi e senza retorica. Ovviamente non tutta l'opera è a questo livello di cruda verità tale da surclassare ogni diplomazia politica o stilistica. Il dato prevalente è una scrittura accurata, mai pedestre, che non cade nei luoghi comuni del paesaggismo di maniera o negli eccessi del folklore nero. Si alternano momenti di riflessione, pause dell'uomo colto che cerca di avvicinare una cultura diversa, e preoccupazioni del politico, che sempre vigila su quanto scrive, sapendo per l'appunto che la migliore indicazione politica si compenetra con la materia della narrazione. Perché, alla sua maniera, questo libro di impressioni è un racconto, non uno sbrigliato e geniale resoconto di frammenti di memoria. *Nell'Affrica italiana* è l'opera più impegnativa e conclusa dello scrittore e la sua prova di artista più organica. Se nel linguaggio ci sono cadute e incertezze di toscano in cerca di espressioni letterarie «perfette», né popolari né cruscanti, con qualche accuratezza di troppo (basti pensare a quell'«Affrica» che il Martini credeva sanamente letteraria), nel complesso il libro scorre, se non spedito, abbastanza leggero, affidato alla scansione di ventitré capitoli brevi e snelli, sul crinale di un percorso temporale e geografico articolato, senza deviazioni o ristagni. La buona accoglienza che il libro incontrò subito al primo apparire, e poi negli anni seguenti, la si spiega di certo con la proposta di un colonialismo positivo e produttivo, ma non poco deve a questo stile italiano colto, lavorato, classicamente moderno. Uno stile che andava incontro al gusto di una larga fetta di lettori, in cui la classe dirigente in gran parte si riconosceva. Il censore già ricordato per il rifiuto di «ogni sistematica persecuzione [...] alla Pizzarro», che è il letterato e critico Enrico Nencioni, protetto e amico di Martini, nella stessa recensione lodava la prosa del libro, la sua modernità unita a un «alito di atticismo». Anche il ruvido Carducci si diceva conquistato dallo stile, anche se sulla prosa del giornalista mostrò la

sua rigidità antimoderna (e fra i due sulla scuola e sui modelli letterari non vi fu mai vera intesa).

Interessante è in quali termini Martini, arrivato alla fine dello spossante impegno letterario, sceglie di por fine al volume. Imprevistamente incontriamo un Martini africanista, cioè un europeo, un toscano anzi, che scopre il fascino, diciamo così, irrazionale del continente selvaggio e della sua forza liberatrice. Quasi si potrebbe parlare di cedimento a una esaltazione romantica che trascina un autore noto per il suo controllo, arguzia e compostezza. Gobetti, tracciando nel '21 sull' «Ordine Nuovo» un sintetico profilo dell'autore, sottovalutava l'interesse politico dei «libri africani», ma ricordava ancora lo «spirito acuto delle osservazioni» e la «freschezza espressiva», e non mancava di esaltare in generale il «valore stilistico» dello scrittore, il «buon gusto», la «bonaria serenità», la «toscana argutezza». Nel finale tale costume stilistico subisce un innalzamento verso le zone dell'oratoria lirica. L'oggetto di tanta effusione è l'immagine, molto letteraria e poco positiva, di un'Africa che «spezza» i «vincoli» del vivere civile «e ci libera». Confrontata con l'Europa, si ha l'esaltazione di un'Africa la quale «custodisce solitudini educatrici, dove il pensiero si eleva e si affina, l'animo si migliora e Dio si ritrova». L'esaltazione fa cadere ogni norma ideologica e retorica. La chiusa è un susseguirsi di periodi esclamativi, di buona scuola carducciana, con esiti che contrastano con l'empirismo, l'amore della concretezza, la passione laica e disincantata dello scrittore toscano. E l'ultima esclamazione («addio, o terre veramente libere, o care, sacre, selvagge solitudini, addio!») immette questo libro tutto sobrietà, raziocini e analiticità nel flusso di quei volumi nostalgici e glorificanti in cui il viaggio si nutre di sentimenti ultraletterari (non mancano le «felici ignoranze» e i «pastori erranti dell'Africa») e l'europeo finge di rifiutare le istituzioni e i privilegi della sua terra, secondo un modello tipico di tanto colonialismo di anime belle o di spiriti «malinconici», su cui l'autore aveva ironizzato nelle pagine precedenti. Insomma anche Martini, di fronte al motivo dell'"altro" collettivo e culturale, lasciava cade-

re quella tensione razionale (essa pure complessa e contraddittoria), per concedere a se stesso e ai lettori le emozioni di un africanismo 'poetico'.

6. Conclusioni

Liricizzando *in extremis* la materia africana, lo scrittore sceglie di chiudere con una clausola pacificatrice un libro difficile e amaro catturando l'interesse di quei lettori colti e moderati estranei alla retorica africanista. Martini ha cosruito la sua opera su molti piani, usando toni, stili e argomenti diversi. Il discorso presenta vari aspetti, dal prevalente progetto sulla realizzabilità della colonia a quello razzistico, improntato a un darwinismo sociale, a quello delle convenienze politiche e diplomatiche per finire col richiamo, molto *à la page*, estetizzante. Lo scrittore esercita tutta la sua capacità di padroneggiamento stilistico, che non è tale da eliminare le contraddizioni insite nel progetto e nella 'filosofia' del colonialismo. Al di là delle pretese scientifiche e dell'impianto descrittivo circolano nelle pagine del volume altri umori e opinioni. Quello che risulta è un testo complesso e stratificato, che sarebbe improprio considerare come il frutto di una pianificazione consapevole. Sull'argomento coloniale si erano accumulate in pochi anni tante e tali idee, proiezioni e sensazioni da rendere impossibile quella estraneità alle ideologie che l'autore si prefiggeva.

Di fronte alla diversità dell'africano, Martini ha capito che le esaltazioni civilizzatrici non avevano alcun fondamento (è un merito che gli riconoscerà Colajanni, traendone conclusioni ben diverse), ma il suo atteggiamento rimane quello di un bianco, sia pure armato di una sua lucidità. Per quanto sobria e vigilata, la sua reazione è quella di un uomo di cultura, che ha difficoltà a introiettare le ragioni e le mistificazioni dell'espansionismo europeo, ma non riesce ad elaborare argomenti per contrastarle.

E così succede che col suo libro Martini offra una giustificazione decisiva in favore dell'africanismo italiano. Nel proporre un modello razio-

nale e concreto, egli si trova preso dalle contraddizioni di chi vede la gravità dell'intervento coloniale e tuttavia si propone di trovare una soluzione razionale e 'giusta'. Il risultato è un colonialismo in tono minore. Il rifiuto di alcune componenti ideologiche molto diffuse, la pretesa neutralità hanno fatto di queste pagine un contraltare nei confronti degli atteggiamenti di *grandeur* tipici del nazionalismo, e poi del fascismo, che le sostituiranno con quelle di Oriani. Mentre presso altre nazioni sulle 'ipocrisie' civilizzatrici nasceva tutta una letteratura legata al confronto con la scoperta dell'"altro", con esiti assai diversi (si pensi a Kipling o a Conrad), Martini ci ha lasciato un'opera meno ambiziosa e inquietante: un esempio di moderna classicità, di concretezza e pertinenza anche stilistiche, un efficace strumento di persuasione e di coinvolgimento per una certa parte dei lettori italiani, culturalmente e politicamente ben definita.

Nota al testo

Il testo riprodotto è *Nell'Africa italiana. Impressioni e ricordi di Ferdinando Martini Deputato al Parlamento e membro della R. Commissione, d'inchiesta per la Colonia Eritrea*, con 2 carte, Milano 1891.

Nel 1896 uscì dallo stesso editore un'edizione illustrata riveduta dall'autore, con note ed aggiunte, ed illustrata da 152 incisioni e due carte geografiche. Le correzioni interne al testo sono poche e non di grande rilievo. I nuovi interventi compaiono nelle note a piè di pagina. In fondo al capitolo XII c'è una nota datata marzo 1895. Gli scritti in Appendice sono quattro: *La colonizzazione; I Dervisci. La presa di Cassala; Il Sudan Egiziano. Il Mahdismo. I Dervisci; Tribù della Colonia Eritrea*. Solo quest'ultimo si trovava già nella prima edizione; vi è aggiunta una pagina in cui si elencano i Villaggi autonomi i quali fecero già atto di sudditanza verso l'Italia. L'edizione del '96 ha come premessa una *Nota all'edizione illustrata (1895)* datata giugno 1895.

Si è ritenuto opportuno ripresentare il testo del '91, poiché le note aggiunte e le appendici, quando non hanno carattere documentario, rientrano nelle discussioni legate all'evoluzione delle vicende coloniali successive al '91. Per questo aspetto, un quadro più completo delle posizioni assunte da Martini è ricostruibile solo se si prendono in esame gli scritti raccolti nel volume *Cose Africane - Da Saati ad Abba Carima. Discorsi e scritti di Ferdinando Martini Deputato al Parlamento*, Milano 1896. Nelle edizioni posteriori quella illustrata le appendici cadono, così come succede anche nella decima del 1935, con una premessa firmata «Gli editori».

Per il quadro generale cfr. A. Del Boca, *Gli Italiani in Africa Orientale dall'unità alla marcia su Roma*, Bari-Roma 1976 (e anche M. Pellegrino, *I primi inviati speciali italiani in Africa*, «Nuova Rivista storica», settembre-dicembre 1990). Sul Martini governatore cfr. i saggi compresi in A. Aquarone, *Dopo Adua: politica e amministrazione coloniale*, a cura di L. De Courten, Roma 1989.

Bibliografia essenziale

Si ricordano solo i testi citati nell'introduzione.

L'articolo *Gli ascari*, apparso nell'«Illustrazione italiana» nel maggio 1912, è riprodotto in appendice a F. Martini, *Confessioni e ricordi*, a cura di M. Vannini, presentazione di S. Romagnoli, Firenze 1990. Per l'epistolario, cfr. F. Martini, *Lettere (1860-1928)*, Milano 1934. In particolare, lettere del 18 ottobre 1891 a Matilde Gioli Bartolommei (sulla prosa da impiegare), del 21 gennaio 1892 a Enrico Nencioni, del 26 luglio 1896 a Caterina Pigorini Beri, l'«arrabbiata conservatrice».

Per i testi critici: B. Croce, *F. Martini (1908)*, in *Letteratura della nuova Italia*, III, Bari 1949⁵; R. Serra, *Le lettere (1914)*, in *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di M. Isnenghi, Torino 1974; P. Pancrazi, *Ricordo di F. Martini (1928)*, in *Ragguagli di Parnaso*, a cura di C. Galimberti, I, Milano-Napoli 1967; U. Ojetti, *F. Martini o della chiarezza*, «Nuova Antologia», maggio 1954; A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino 1975 (ad indicem). La recensione di E. Nencioni apparve sulla «Nuova Antologia» del gennaio 1892; l'articolo di P. Gobetti, comparso sull'«Ordine Nuovo» nel 1921, è in *Scritti letterari, storici e filosofici*, a cura di P. Spriano, II, Torino 1969.

Rosanna Tedesco

**Arnaldo Momigliano:
Un contributo alla storiografia classica
del Novecento***

L'opera di Arnaldo Momigliano rappresenta certo uno dei momenti più alti raggiunti dalla storiografia del Novecento. Il suo contributo alla discussione di grossi nodi problematici dell'antichità e la sua lezione metodologica (che talora fa tutt'uno con quella), rimangono per i suoi lettori acquisizioni esemplari, insegnamento significativo e denso di sviluppi. La sua concezione della storia e del lavoro dello storico, pur se improntata ad un estremo rigore, ad una minuziosa e faticosa analisi dei dati, ha tuttavia il fascino di una ricerca della verità perseguita non attraverso scorciatoie o compromessi, ma con coraggio ed onestà intellettuale, lonta-

* Desidero ringraziare il prof. Dante Della Terza per il contributo determinante e per la benevolenza con cui ha seguito il lavoro.

na dall'eccessiva baldanza di chi crede nelle facili soluzioni, protesa ad avanzare ipotesi e problemi, piuttosto che a ritenere definitivi i risultati raggiunti. A tale proposito appare particolarmente significativa, a livello formale, la scelta operata da Momigliano in Inghilterra alla fine della seconda guerra mondiale: l'abbandono definitivo, cioè, di ogni forma monografica, la rinuncia al trattato di vasto respiro, all'opera 'completa', e la conseguente rivalutazione del 'frammento', del saggio, della recensione, dell'analisi breve ma esauriente, destinata ad illustrare, però, le grandi idee generali della storia. Ragioni profonde hanno motivato tale scelta, che solo apparentemente si adegua alla tradizione accademica inglese. In una lettera a Gennaro Sasso, Momigliano scrive: «Non è facile condurre serie esplorazioni se non per tentativi e frammenti [...] non deve essere poi caso che gli uomini della mia generazione a cui debbo di più, - dopo Croce, De Sanctis e Jacoby - sono stati scrittori di frammenti come A. D. Nock, L. Robert, E. Bickerman».¹ Questa forma di scrittura storica non rappresenta per Momigliano una dichiarazione di scetticismo nelle possibilità di conoscenza della storia, anche se, con essa, egli prende le distanze dalle pretese di coloro che vorrebbero esaurire tutta la realtà in una monografia o in un'opera generale. Momigliano non crede nelle soluzioni troppo facili e sa che il lavoro dello storico consiste, per delle limitazioni oggettive, più nel suscitare che non nel risolvere i problemi. Anche i suoi articoli più brevi non sono mai mere esercitazioni filologiche; in essi non viene mai meno la tensione ideale, universalizzante della domanda storica, «la irripetibile capacità di investire singoli fatti, anche di dettaglio, della luce di un problema».²

Sotto quest'aspetto la serie dei *Contributi alla storia degli studi classici e (a partire dal Terzo Contributo) del mondo antico*³ costituisce

¹ G. Sasso, *Il guardiano della storiografia*, Napoli 1985, p. 253.

² S. Berti, *Autobiografia, storicismo e verità storica in Arnaldo Momigliano*, «Rivista Storica Italiana», C, 2, 1988, p. 297.

³ Tutti i *Contributi* sono stati pubblicati a Roma rispettivamente nel 1955, 1960, 1966, 1969, 1975, 1980, 1984, 1987, 1992; *VIII e IX Contributo* sono usciti postumi.

l'opera più rappresentativa di Momigliano, in quanto essa raccoglie il meglio della sua produzione saggistica. Nonostante la cronologia dei saggi spazi dai lavori giovanili a quelli più recenti, e nonostante la varietà degli argomenti trattati, non ci si trova davvero di fronte ad opera sparsa e frammentaria; le diverse parti, infatti, finiscono per trovare unità nella salda e coerente impostazione dello storico, che guarda al presente e al passato non per farne scaturire contrapposizioni (o almeno, non solo), ma per cogliere i sottili, complessi legami, per rendere attuale il passato e attraverso di esso comprendere il presente, le sue radici, i suoi fondamenti. L'apparente disorganicità dell'opera è in realtà un «savant desordre», come è stato efficacemente definito da Evelyne Platagean:⁴ è un ritratto fedele dello storico Momigliano, una sintesi compiuta della sua opera, dei suoi molteplici interessi, dei suoi motivi ispiratori.

Se scrutata complessivamente, l'opera di Momigliano risulta in fondo altamente unitaria in tutte le sue parti, pur tra evoluzioni ed un naturale svolgimento della riflessione storica. I fili conduttori della sua ricerca si precisano fin dai primi lavori, e altrettanto riconoscibile è in essi l'ambito dei suoi studi (soggetto naturalmente ad ulteriori arricchimenti e approfondimenti con l'età e l'esperienza). Momigliano stesso, a proposito di tale continuità, così si esprimeva con Silvia Berti: «Un problema storico, se è vero problema storico, e non un semplice accertamento di fatti, te lo porti dietro tutta la vita».⁵

Le direttrici lungo le quali si è espletata la sua molteplice attività nel campo della storia antica sono tre: civiltà e storia greca, civiltà e storia romana, civiltà e storia ebraica. Emilio Gabba, nel raccogliere una serie di scritti in suo onore, ha adottato per lui l'enniana definizione «Tria Corda», volendo probabilmente indicare al di là del semplice lavoro dell'erudito, la tensione intellettuale, il coinvolgimento emotivo dell'uomo Momigliano

⁴ E. Platagean, *Les Contributi d'A. M.: portrait d'un historien dans ses paysages*, «Annales, E. S. C.», XXXVII, 5-6, 1982, p. 1006.

⁵ S. Berti, *Autobiografia, storicismo e verità cit.*, p. 299.

nella propria ricerca. In essa si avverte infatti il peso di un'eredità culturale e di una tradizione il cui nucleo è unitariamente, indissolubilmente greco-latino-ebraico. È ciò che egli stesso chiama «collegium trilingue», «cultura triangolare» che ci è stata tramandata come blocco unitario dall'ellenismo, la cui influenza ancora oggi si può verificare considerando l'esclusione dalla formazione umanistica europea di altre non meno valide civiltà (celti, culture orientali).⁶ Il testo che contiene tali affermazioni è *Saggezza straniera. L'ellenismo e le altre culture*, interessantissimo punto d'arrivo della pluridecennale riflessione di Momigliano sul fenomeno ellenistico, ritenuto momento cruciale per la civiltà europea e argomento centrale di riconsiderazione storiografica. Esiste un evidente *continuum* tra i lavori giovanili su Droysen e sulla genesi del concetto di ellenismo⁷ e quest'opera della maturità, che si segnala per l'originale impostazione del problema e la singolarità delle conclusioni. La lettura palesa la grande ammirazione che Momigliano nutre per Gustav Droysen, per la sua intuizione del mondo ellenistico come terreno d'incontro tra culture orientali ed occidentali, culla del mondo cristiano nel quale avrebbe trovato poi il suo superamento.

Su questo solido *background* e grazie all'apporto di nuove scoperte, di recenti rimediazioni di problemi antichi, Momigliano dipana l'intricata matassa dei rapporti tra le varie civiltà del periodo ellenistico, risalendo anche ad età precedenti, poiché egli rifiuta la visione dell'antichità come un insieme di mondi chiusi ed incapaci di comunicare tra loro. Già nel '67 aveva lamentato come la prima e più pesante eredità della cultura germanica per lungo tempo dominante negli studi storiografici, la separazione tra Oriente e Occidente, come si trattasse di due mondi contrapposti, sot-

⁶ *Alien Wisdom. The Limits of Hellenization*, Cambridge 1975, pp. VIII-174, trad. it. *Saggezza Straniera. L'ellenismo e le altre culture*, Torino 1980, pp. 159-160.

⁷ Cfr. *Per il centenario dell'Alessandro Magno di J. G. Droysen; un contributo*, in *I Contr. cit.*, pp. 263-273; *Genesis storica e funzione attuale del concetto di ellenismo*, in *I Contr. cit.*, pp. 165-193; *J. G. Droysen between Greeks and Jews*, in *V Contr. cit.*, pp. 109-126; *Introduzione all'ellenismo*, in *V Contr. cit.*, pp. 267-291.

tovalutando il debito che la cultura greca e le culture post-classiche contrassero con l'Oriente.⁸ Egli al contrario evidenzia le forze dinamiche che smuovevano i rapporti tra le varie culture, i momenti d'incontro, di scontro, le interrelazioni, gli atteggiamenti caratterizzanti le une nei confronti delle altre. Capovolge così il punto di vista tipico delle analisi sull'ellenismo: non parte, cioè, dalla considerazione del mondo greco che ellenizza le altre culture, ma dall'indagine delle 'altre' culture e delle loro reazioni dinanzi all'ellenismo. Momigliano supera anche l'altro pregiudizio, ereditato in varia misura dalla storiografia tedesca del secolo scorso, che considerava l'ellenismo come un prolungamento della storia greca. Anzi, nel variegato panorama ellenistico, l'atteggiamento dei greci non è di volontaria cessione della propria cultura; la vera fusione delle tradizioni greche, latine, ebraiche, avviene per opera del Cristianesimo, fenomeno certo di origine non greca. Assistiamo così, come dice Stuart Hughes, al paradosso di un ebreo che andava orgoglioso del proprio ebraismo e che celebrava come la conquista più straordinaria del suo popolo il fatto di aver dato i natali al culto cristiano, un ebreo che avvertiva «il bisogno ricorrente di ricordare a se stesso e agli altri che era stata proprio la sua fede a generare quella dei suoi futuri persecutori».⁹ La posizione dell'ebraismo e del cristianesimo nei riguardi del mondo classico è uno dei temi che più interessano Momigliano; spesso egli sottolinea come tra il mondo classico e il mondo moderno s'inseriscano il pensiero ebraico e quello cristiano, che, attraverso il loro filtro, hanno condizionato il nostro rapporto con l'antichità classica; esso risulta dunque, per un verso frutto di tale mediazione, e per un altro, frequente ribellione alla nostra eredità giudaico-cristiana.

Fin da ragazzo, nell'ambiente familiare intimo e raccolto intorno ai rituali ebraici Momigliano aveva appreso il valore della tradizione e della

⁸ *Prospettiva 1967 della storia greca*, in *IV Contr.* cit., p. 46; ristampato in *Sui fondamenti della storia antica*, Torino 1984, p. 424.

⁹ S. H. Hughes, *Arnaldo Momigliano: la storia universale, la civiltà ellenistica e gli ebrei*, «Rivista Storica Italiana» cit., pp. 420-421.

memoria, che per lo studioso, su un piano meno trascendente, si trasforma in valore della storia; in esso aveva acquisito anche il senso di appartenenza ad un popolo dalle radici millenarie, appartenenza che diviene identità culturale da difendere contro ogni tentativo di assimilazione.¹⁰ Ma fin da piccolo egli aveva conosciuto pure l'esistenza di un ebraismo riformato, era rimasto colpito nell'affetto e nella intelligenza dalla figura appassionata, fervente di Felice Momigliano, cugino del padre,¹¹ dai suoi interessi verso il profetismo e verso Gesù; riacquistato alla tradizione ebraica come l'ultimo dei suoi profeti. Sempre da Felice, Momigliano aveva appreso il modo attraverso il quale si è realizzata nel Risorgimento la formazione della «coscienza nazionale» fra gli Ebrei italiani (che in quegli avvenimenti svolsero un ruolo fondamentale)¹² e di come il mazzinianesimo e l'ebraismo potessero a loro volta coniugarsi con il socialismo.

Tutte queste esperienze restano fondamentali per il successivo sviluppo della sua opera.¹³ Quando, a distanza di anni, egli risponde all'invito che Croce aveva rivolto agli Ebrei, di fondersi cioè sempre meglio con gli Italiani, cancellando distinzioni e «diversità», che da sempre erano state oc-

¹⁰ Cfr. l'introduzione di Silvia Berti ad A. Momigliano, *Pagine Ebraiche*, Torino 1987, e la prefazione dello stesso scritta qualche mese prima della morte. Nell'articolo *A. M., la VII Epistola e l'autobiografia*, apparso su «Belfagor», XLIII, 3, 1988, pp. 245-254, Margherita Isnardi Parente contestava a Silvia Berti l'eccessivo peso dato, nell'introduzione citata, agli anni che Momigliano trascorse in famiglia. In realtà è lo stesso Momigliano che ha ricondotto in tale ambito la genesi dei suoi interessi in questioni ebraiche, senza con questo voler disconoscere gli incontri seguenti e decisivi con De Sanctis e con la storiografia tedesca. La Berti in una nota all'articolo *Autobiografia, storicismo e verità* cit., pp. 300-302, chiarisce efficacemente il suo punto di vista. Cfr. inoltre *The Jews of Italy*, «New York Review of Books», 24 Oct. 1985, riproposto in traduzione italiana sempre in *Pagine Ebraiche*, pp. 129-142.

¹¹ Cfr. *Felice Momigliano*, in *III Contr. cit.*, II, pp. 843-849; ristampato in *Pagine Ebraiche cit.*, pp. 153-155.

¹² *Recensione a Cecil Roth, Gli Ebrei a Venezia*, (Roma 1933), in *V Contr. cit.*, II, pubblicata anche in appendice a *Pagine Ebraiche*, p. 237. Il testo in questione destò l'interesse e il plauso di Antonio Gramsci, che ebbe modo di apprezzarlo in una nota, *Ebraismo e antisemitismo*, apparsa su «Il Risorgimento», Torino 1949, pp. 166-168, e ristampata sempre nella stessa appendice alle pp. 241-242.

¹³ Cfr. nota 10.

casione e pretesto di persecuzioni,¹⁴ Momigliano riafferma per gli ebrei italiani «il diritto (che soggettivamente può essere dovere) di rimanere Ebrei».¹⁵ Si avverte in queste parole «il senso della tradizione ebraica», quello stesso che Momigliano attribuiva a Primo Levi come sofferta conquista maturata nei campi di sterminio nazisti.¹⁶ Anche per Momigliano sembra ipotizzabile un itinerario analogo: egli ha sempre dichiarato di avvertire l'influenza della sua duplice identità, di piemontese ed ebreo. In realtà saranno l'esilio e poi l'olocausto dei suoi genitori e di tanti, fra parenti e amici, che lo costringeranno a riveditare il suo legame con l'ebraismo; in quel momento egli sentirà rinsaldati drammaticamente i suoi vincoli con Israel; quella che era l'eredità dei padri, diventa sostanza di vita, identità dolorosa ma fiera da indagare e difendere fino in fondo. E la memoria, anzi il dovere della memoria, la necessità di ricordare e di trasmettere alle future generazioni un patrimonio etico, umano e culturale irrinunciabile, diventano per lui impegno profondo, negli ultimi tempi quasi ossessivo, per certi aspetti molto simile a quello che spingeva Primo Levi appunto (alla cui memoria, non a caso, sono dedicate *Pagine Ebraiche*) a premettere i versi di *Se questo è un uomo* all'omonimo libro.¹⁷

«Figlio del mio tempo e preoccupato, nel modo più elementare, dei problemi del mio tempo (tra gli altri del problema di sopravvivere alla persecuzione organizzata contro gli Ebrei dal governo fascista negli anni 1939-1944), mi sono posto problemi storici suggeritimi dalla mia posizione nella civiltà italiana ed europea. Roma, la Grecia, la Giudea sono stati i punti più ovvii di riferimento per chi intendeva veder chiaro nel proprio passato di Italiano ed Ebreo».¹⁸ Siamo dunque di fronte al problema dell'identità, allo sforzo mai venuto meno da parte di Momigliano di

¹⁴ B. Croce, *Scritti e discorsi politici*, II, Roma-Bari 1963, p. 325; cfr. B. Croce, *Terze Pagine Sparse*, II, Roma-Bari 1955, pp. 249-251.

¹⁵ *Storie e memorie ebraiche del nostro tempo*, in *Pagine Ebraiche* cit., p. 147.

¹⁶ *Gli Ebrei d'Italia*, in *Pagine Ebraiche* cit, p. 140.

¹⁷ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino 1947.

¹⁸ Prefazione a *Storia e storiografia antica*, Bologna 1987, p. 7.

un'analisi critica delle fonti e dei debiti della sua formazione culturale. Negli scritti più recenti troviamo accentuate queste analisi retrospettive del proprio operato, che scaturiscono dal bisogno d'indagare su se stesso, sulle proprie ragioni, sulla propria posizione nella storia. Infatti Momigliano, che pure difende in più occasioni l'oggettività della storia, d'altronde non si nasconde mai dietro formule impersonali: «Il bisogno di mettere ordine fra il lato ebraico e il lato italiano di noi stessi condizionava quotidianamente la nostra vita, oltre a riempire le nostre letture e le nostre conversazioni [...] non vivevo tanto un serio conflitto fra ragione e fede, quanto piuttosto il problema di valutare le componenti della molteplice civiltà della quale ero un erede consapevole. In un certo senso, nella mia vita di studioso non ho fatto nient'altro che cercare di capire quanto io debba sia alla casa ebraica nella quale sono stato educato che al paese romano-celtico dove sono nato». ¹⁹ E ancora nell'87 scrive: «Il motivo mio dominante è sempre il medesimo: di portare la mia esperienza di Ebreo e di Italiano del sec. XX a comprendere certi aspetti del mondo antico e della storiografia moderna che li riguarda». ²⁰ La storia viene ad assumere un ruolo di mediazione: «Non è per scopi accademici che raccolgo i fatti quando cerco di capire cosa abbia indotto gli Ebrei a rifiutare l'assimilazione con le civiltà circostanti. Ma potrei scegliere di rispondere a questa domanda in termini religiosi e morali [...]»; ²¹ e invece Momigliano cerca le sue risposte su un piano rigorosamente storico, inseguendo una verità che è la sola in grado di superare e di conciliare il contrasto tra ragione e fede. Eppure Momigliano non considera mai l'ebraismo disgiunto dalla sua dimensione etica e religiosa, perché da essa, dice, «dipende ancora la nostra moralità». ²² Il

¹⁹ *After-dinner speech on the occasion of the Award of the degree of D.H.L.H.C. at Brandeis University, 22 May 1977, in VIII Contr. cit., pp. 431-432.*

²⁰ Prefazione a *VIII Contributo cit.*, p. 7.

²¹ *La retorica della storia e la storia della retorica: sui tropi di Hayden White, in Sui fondamenti cit.*, p. 470.

²² Prefazione a *Pagine Ebraiche cit.*, p. XXXI.

problema della sopravvivenza della cultura ebraica, che per Sholem²³ si risolveva in una posizione estrema contro il *Deutchjudentum*, con un rifiuto per il mondo tedesco che tendeva ad eliminare la questione ebraica con l'assimilazione e, in ultima analisi, con la conversione, assume per Momigliano una connotazione diversa.²⁴ Il distacco dalla Germania è per Sholem condizione necessaria per il recupero di tutta la tradizione ebraica, per una riappropriazione di essa. Momigliano si pone in maniera antitetica: resistenza sì dell'ebraismo all'assimilazione, ma non rifiuto delle culture nazionali. Quel dialogo che Sholem riteneva impossibile è per Momigliano componente fondamentale della propria cultura, del proprio essere; egli non è disposto a rinunciare né alla specificità ebraica, né all'identità italiana. Egli riesce a realizzare quel difficile equilibrio che gli consente di superare il dualismo; il ricorso ed il ritorno al passato sono in questo senso emblematici, poiché servono a chiarire storicamente la convivenza di termini apparentemente opposti. Tutta l'opera di Momigliano va esaminata alla luce di questa singolare condizione dello spirito; essa è il frutto di una esperienza sofferta, di una riflessione dolorosa sul proprio destino e sul destino di tutto un popolo.

Momigliano sostiene che l'ambizione dello storico è quella di poter parlare dei morti come parla dei vivi, trasportando nel passato l'esperienza del presente: «scopo dello storico è di estendere l'esperienza ordinaria a eventi non raggiungibili col naturale processo della memoria individuale».²⁵ Vero è che più spesso, con procedimento metodologicamente errato, lo storico trasferisce nel passato le proprie aspettative e i propri parametri ideologici, forzando i dati a sua disposizione, e trasformandosi in propagandista o, peggio ancora, in «retore delle idee».²⁶ Il problema ha lunga-

²³ G. Sholem, *Von Berlin nach Jerusalem*, Frankfurt 1977.

²⁴ *L'autobiografia di Gershom Sholem*, in *Pagine Ebraiche* cit., pp. 201-210.

²⁵ *Il linguaggio e la tecnica dello storico*, in *II Contr.* cit., p. 368.

²⁶ Cfr. *Dopo Max Weber?*, in *VI Contr.* cit.; *Historicism revisited*, *ibidem*; *The Rethoric of History and the History of Rethoric: on Hayden White's Tropes*, in *VII Contr.* cit. Tutti questi saggi tradotti in italiano sono stati ristampati in *Sui fondamenti* cit.

mente tormentato Momigliano, specie nell'ultimo periodo della sua attività, quando, a fiorenti nuove filosofie, all'attrazione di grandi idee-guida nella interpretazione della storia, ha opposto le esigenze della sua metodica, la preoccupazione di muoversi sempre sul concreto terreno della ricerca storica e della verifica dei dati. Ecco perché egli, nonostante non si nasconda mai dietro i propri studi, invita costantemente a difendere l'oggettività della storia,²⁷ consapevole che si tratta di una ben improba fatica, e di continuo richiama i colleghi al rispetto delle fonti: «Troppe ricerche storiche sono fatte da persone che non sanno perché le stiano facendo e che non rispettano i limiti imposti dalla documentazione».²⁸ In un articolo su Niebuhr²⁹ rileva come, pur di avvalorare le proprie tesi, talora si accusino gli storici antichi di fraintendimenti delle loro fonti ormai perdute, oppure si proceda ad interpretazioni arbitrarie, spacciando semplici ed infondate congetture per verità storica.

Certo lo storico, come qualunque altro uomo, non può spogliarsi delle sue idee, della formazione ricevuta, delle convinzioni ideologiche, religiose, politiche, della lezione dei maestri. Tutto questo fa parte del proprio irrinunciabile patrimonio umano ed intellettuale, e svolge una funzione sicuramente discriminante nel tipo di domande da porre alle fonti, ma non ha alcun valore per quanto riguarda le risposte che dalle fonti si ottengono (o non si ottengono, a seconda dei casi). Una fonte è muta prima che lo storico vi rivolga la propria attenzione; egli è libero di chiedere qualunque cosa, di impostare la propria ricerca secondo i principi che vuole, ma non è detto che le fonti abbiano tutte le risposte: possono continuare a restare mute o a fornire dati soggetti a più interpretazioni, ugualmente valide, senza che si possa individuare un sicuro criterio di scelta. L'importante è che ad un documento si facciano domande intelligenti, mirate, pertinenti.

²⁷ Si veda la prefazione a *Sui fondamenti* cit.

²⁸ *A Hundred years after Ranke*, in *I Contr. cit.*, p. 373.

²⁹ *G. C. Lewis, Niebuhr e la critica delle fonti*, in *I Contr. cit.*, p. 252.

Nel 1930, all'inizio della sua collaborazione con l'*Enciclopedia Italiana*, Momigliano si era trovato a stretto contatto con la cultura 'militante' dell'epoca, anche se la storia antica, di sua competenza, era forse uno dei campi che meno si prestava alle dispute politico-ideologiche, che a tutti i livelli in quel periodo venivano trasferite sul piano della cultura. Momigliano non fu mai uno storico 'militante' nel senso più comune del termine, gli mancava la vocazione alla politica attiva; solo a distanza di anni e guardando al suo lavoro ed al suo operato con una prospettiva più vasta, si può valutare e comprendere appieno la forma particolare di *militanza* con cui egli ha dimostrato il suo impegno, e che, incarnandosi nello studio di una classicità attualizzata nel presente, ha combattuto in tal modo le battaglie in difesa dell'*umanesimo* e di quei valori universali di cui egli rintraccia le origini in un passato a noi tanto vicino.³⁰

Volendo sintetizzare in termini minimi la lezione metodologica di Momigliano, possiamo tranquillamente affermare che due sono i principi che muovono la sua ricerca storica, principi quasi ovvii,³¹ ma che Momigliano sente l'esigenza di ribadire più volte, e cioè, *la storia come conoscenza della verità è l'uso corretto e rigoroso delle fonti*.

La storia è essenzialmente studio di documenti: «I teorici recentissimi dimenticano troppo spesso che fare storia significa studiare fonti. La problematica storica non è, se non al caso limite, uno studio dei fatti in quanto tali, ma uno studio delle fonti in quanto in un modo o nell'altro ci danno i fatti».³²

Momigliano, operando una distinzione che, pur non essendo strettamente filosofica, tuttavia egli ritiene essenziale nella ricerca storica, separa il momento dell'*accertamento dei fatti* da quello della loro *interpretazione*. Riguardo al primo aspetto del lavoro storiografico, egli afferma anzi-

³⁰ Cfr. L. Canfora, *Momigliano storico 'militante'*, «Quaderni di storia», XIII, 26, 1987, pp. 233-236.

³¹ Cfr. E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. M.*, «Rivista Storica Italiana», C, 2, 1988, p. 378.

³² *La storiografia del quindicennio 1961-1976*, in *VI Contr. cit.*, p. 392.

tutto la necessità di stabilire il grado di verità attribuibile ad una testimonianza. Lo storico antico, data l'esiguità della documentazione disponibile, si trova spesso a lavorare in condizioni precarie; egli opera in genere sulla base di informazioni letterarie e di dati archeologici,³³ che in molti casi rendono problematica la verifica delle proprie congetture. Momigliano conosce bene i grossi problemi posti dalla tradizione, sa che è necessario esaminare a fondo l'attendibilità di una fonte, che bisogna distinguere tra fonti di prima e di seconda mano, fra tradizione orale e tradizione scritta, fra il certo e l'incerto, il probabile e l'improbabile. Solo un attento vaglio dei documenti, uno studio metodico e sistematico delle fonti consente allo storico di giungere allo scopo che si è prefisso: la conoscenza del vero.

Al di là degli articoli strettamente teorici, Momigliano illustra questi punti con ricerche magistrali, basti pensare alle discussioni sulle fonti di Roma arcaica, con le quali si inserisce nel filone di studi avviati da Niebuhr nel secolo scorso.

Momigliano ritiene essenziale ai fini della sua ricerca l'utilizzazione del metodo critico-filologico elaborato dai tedeschi del XIX secolo, in quella Germania in cui rintraccia le proprie radici culturali, nonostante i tragici avvenimenti della seconda guerra mondiale (Karl Christ lo definisce «il mediatore più importante nel suo ambito e non solo in Italia della tradizione classica tedesca un tempo dominante»³⁴). Egli considera a buon diritto

³³ In realtà Momigliano non ripone eccessiva fiducia nella documentazione archeologica, rivelatasi, a suo avviso, troppo spesso fallace; afferma invece la superiorità della tradizione letteraria. Ne *La questione delle origini di Roma*, in *III Contr. cit.*, p. 607, scrive: «È inutile illudersi di poter capire la storia di Roma arcaica su pure basi archeologiche. La preistoria è preistoria appunto perché manca la tradizione storiografica. Quando la tradizione c'è, come per Roma, le va dato il dovuto peso: essa resta l'unico contatto con gli uomini vivi - i re, i senatori, gli etruschi, i latini, i sabini - che riempiono le strade e le case prima di scendere nelle tombe del Palatino, del Foro, dell'Esquilino». Analoghe osservazioni si ritrovano anche in *Studi biblici e studi classici*, in *Pagine Ebraiche cit.*, p. 6: «L'archeologia e l'epigrafia non possono prendere il posto della tradizione viva di una nazione quale tramandata dai suoi testi letterari».

³⁴ K. Christ, *A. M. e la storiografia tedesca dell'antichità*, «Rivista Storica Italiana», C, 2, 1988, p. 313.

la filologia e l'antiquaria componenti fondamentali della storia, al contrario, per esempio, di quanto affermato da Benedetto Croce che riteneva le due discipline «pseudo-storia», prive di verità, in quanto si occupano, a suo dire, di «documenti morti» e di «tradizioni vuote», ignorando i nessi dello Spirito.³⁵ Scrive Momigliano: «La distinzione tra filologia, antiquaria e storia perde senso, perché ogni problema filologico viene esaminato in un contesto di vicende storiche; e d'altra parte ogni storico ormai sa che la documentazione dei suoi fatti si ottiene solo con l'interpretazione dei testi, cioè con la filologia».³⁶ Per Momigliano lo storico ideale riunisce in sé le caratteristiche del *philosophe* e dell'*érudit*, per questo tanto interesse egli dimostra nei confronti di Gibbon, il prototipo di tali storici; per questo richiama gli storici contemporanei a non trascurare i dati concreti della vita degli antichi, a non privilegiare le parole astratte, ignorando i problemi reali, politici, sociali, economici, religiosi, militari. Da qui l'invito a «ritornare alle tradizionali antichità [...] con la precauzione di chiamarle sociologia e, ammettiamo pure, trattarle da sociologi. Perché i sociologi [...] non sono che gli antiquari armati di metodi moderni per combattere le follie giovanili o senili dello storicismo assoluto».³⁷

Dell'antiquaria e della filologia Momigliano ripercorre le tappe, i momenti salienti, i protagonisti, individua la funzione centrale che esse hanno avuto nel rinnovamento della ricerca storica. A questi studi Momigliano si sente debitore, e, in una prospettiva più ampia, attraverso questi studi, cui egli si richiama, avverte la continuità e la connessione con la cultura classica, nella consapevolezza di lavorare con gli stessi strumenti, sulla base dei principi fondamentali ascrivibili alla filologia greca e latina. Armando Saitta in un suo saggio³⁸ afferma che per Momigliano la storia consiste

³⁵ Cfr. B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Bari 1973¹⁰, p. 19.

³⁶ *L'eredità della filologia antica e il metodo storico*, in *Il Contr. cit.*, ristampato in *Sui fondamenti cit.*, p. 85.

³⁷ *Prospettiva 1967 della storia greca*, in *Sui fondamenti cit.*, p. 429.

³⁸ A. Saitta, *Guida critica alla storia e alla storiografia*, Roma-Bari 1980.

unicamente nell'accertamento dei fatti, e ne fa il portabandiera di tale modo di concepire la storia che, a suo avviso, egli ridurrebbe ad una «semplice questione di tecnica eüristica e filologica»,³⁹ in quanto verrebbe a svuotare di significato il 'perché' degli avvenimenti. Tale valutazione, molto vicina al giudizio di Gennaro Sasso, che muove a Momigliano un'analoga critica, vedendo nel suo eccesso di razionalismo il pericolo di «subordinare il giudizio alla registrazione del fatto»,⁴⁰ sembra però una semplificazione davvero eccessiva della concezione storiografica di Momigliano. Nel caso specifico Saitta estrapola da un più generale contesto, tenendo conto solo di una parte delle sue affermazioni, tendenti ad illustrare le difficoltà dello storico antico alle prese con gli ardui problemi posti dalla tradizione.

In vari luoghi Momigliano afferma che il lavoro vero e proprio dello storico è dato dal rapporto tra lo stabilire i fatti e l'interpretarli. Lo storico si serve della filologia per acquisire dati che in combinazione con altre informazioni, accertamente vagliate, a volte provenienti da altre discipline (epigrafia, archeologia, linguistica, sociologia, psicologia, ecc.), gli consentono di ricreare la realtà e la vita. Egli guarda a Weber, Rostovtzeff e soprattutto a Marc Bloch e alla sua capacità di ricostruire, attraverso uno studio di carattere agrario, la varietà e l'insieme degli elementi che fanno rivivere episodi del passato: «Tutto il lavoro dello storico è su fonti. [...] E tuttavia lo storico non è un interprete di fonti, pur interpretandole. È un interprete di quella realtà di cui le fonti sono i segni indicativi o frammenti [...]. Lo storico capisce uomini e istituzioni, idee, fedi, emozioni, bisogni di individui che non esistono più. Capisce tutto perché i documenti che ha davanti a sé, debitamente interpretati, si presentano come situazioni reali».⁴¹

³⁹ Idem, *Orientamenti sulla storiografia classica e medievale*, in *Guida critica* cit., p. 11.

⁴⁰ Cfr. G. Sasso, *Il «contributo» di A. M. cit.*, pp. 189-256; la citazione è a p. 210.

⁴¹ *Le regole del gioco nello studio della storia antica*, in *Sui fondamenti* cit., pp. 484-485.

Tale modo di considerare il rapporto documento-fatto-verità storica presenta molti punti di contatto con l'impostazione metodologica di Henri-Irénée Marrou, lo storico contemporaneo cui forse Momigliano si è sentito più vicino. Anche per Marrou il documento rappresenta il tramite fra lo storico e la realtà: «Solo 'comprendendo' i documenti, familiarizzandosi con essi, meditandoli, esaminandoli incessantemente, penetrandoli a poco a poco, si può giungere a conoscere tanto la loro vera essenza, quanto il passato umano di cui essi conservano segni e testimonianza».⁴²

Per Momigliano *accertamento dei fatti e interpretazione* sono i due momenti ineliminabili del lavoro dello storico; probabilmente egli finisce per esasperare i due termini del rapporto e accentua fra essi il divario, ma non al punto da trascurare e svuotare di significato la fase interpretativa, come afferma Saitta. Momigliano è consapevole che un fatto si può dire convenientemente accertato solo quando è stato convenientemente interpretato e viceversa. Fa notare, però, che nella pratica storica esiste una serie di difficoltà che rendono tale dualismo raramente superabile; la sintesi di assodamento e interpretazione dei fatti rappresenta un *traguardo ideale*; molto più spesso invece tra i due momenti intercorrono lassi di tempo lunghi e, a volte, dalle precarie soluzioni.⁴³

Da ciò si può misurare il grandissimo distacco da Benedetto Croce, dalla sua affermazione che fatto e coscienza del fatto non possono essere disgiunti; né tantomeno Momigliano guarda alla filosofia come ad una metodologia applicabile alla storia, accettando l'identificazione soggetto-oggetto proposta da Croce. Momigliano, come egli stesso ebbe a dire,⁴⁴ eredita da Croce l'interesse per la riflessione filosofica, ma alla luce della sua opera possiamo constatare che si è trattato di un interesse costante, da

⁴² H. I. Marrou, *De la connaissance historique*, Paris 1954, trad. it. *La conoscenza storica*, Bologna 1962, p. 124.

⁴³ Cfr. *Le regole del gioco* cit., e soprattutto *Il linguaggio e la tecnica dello storico*, «Rivista Storica Italiana», LXVII, 1955, ristampato in *Il Contr. cit.*, pp. 365-372.

⁴⁴ Cfr. *Reconsidering Benedetto Croce*, in *IV Contr. cit.*, pp. 95-115.

cui, però, non sortisce alcun tentativo di organizzare sistematicamente le problematiche metodologiche della storia.

Altrettanta distanza si può constatare nei confronti di quel pensiero storiografico americano che fa capo ad Hayden White ed alla sua *Metahistory* in cui la storia viene trattata, al pari di altre forme letterarie, come un fenomeno narrativo, e in quanto tale costruita secondo precise norme retoriche.⁴⁵ White individua nella metafora, metonimia, sineddoche e ironia i quattro possibili modi del discorso da cui può essere caratterizzata e valutata un'opera storica. A tale costruzione Momigliano obietta quasi con fastidio: essa infatti tralascia di considerare quello che è l'aspetto fondamentale di ogni lavoro storico e cioè la ricerca della verità sulla base di dati reali e verificabili. La classificazione retorica della storia non è una tecnica che possa direttamente investire il lavoro dello storico, perché essa non guida alla scoperta di fatti nuovi, né tantomeno a nuove valutazioni di fatti già accertati.⁴⁶

Questa ricerca della verità, fattasi più insistita negli ultimi anni, conduce ad un approfondimento della concezione generale della storia; la difesa dell'oggettività storica porta alla denuncia di ogni relativismo, ad un ripensamento dello storicismo: «Lo storicismo è il riconoscimento che ognuno di noi vede gli avvenimenti passati da un punto di vista determinato o almeno condizionato dalla nostra singola, mutevole collocazione nella storia [...], non è una dottrina confortevole perché implica un pericolo di relativismo. Tende a minare la fiducia dello storico in se stesso».⁴⁷ Lo storico, l'agente classificatore dei fatti e degli avvenimenti, si muove nella storia acquisendo una «esperienza mutevole». I criteri in base ai quali agisce implicano il riferimento e la scelta di categorie e valori generali necessari alla classificazione e comprensione dei fatti: «Noi studiamo il mutamento

⁴⁵ H. White, *Metahistory*, Baltimore 1973.

⁴⁶ Cfr. *La retorica della storia e la storia della retorica*, in *Sui fondamenti cit.*, pp. 465-476.

⁴⁷ *Storicismo rivisitato*, in *Sui fondamenti cit.*, pp. 456-457.

perché siamo mutevoli. Questo ci dà un'esperienza diretta del mutamento: ciò che chiamiamo memoria. A causa del mutamento la nostra conoscenza del mutamento non sarà mai definitiva: la misura dell'inatteso è infinita. [...]. La nostra conoscenza del mutamento è insieme resa possibile e delimitata dalla nostra mutevole esperienza. Tutto ciò che possiamo fare è produrre fatti che si accordano col nostro modello o ipotesi, e modelli o ipotesi che si accordano coi fatti». ⁴⁸ La storicizzazione dello storico porta alla relativizzazione anche dei valori e della coscienza morale con cui si giudica. Qual è allora la posizione dello storico di fronte alla storia? «La risposta, io credo, sta in un dilemma. O possediamo una fede religiosa o morale, indipendente dalla storia che ci permette di emettere giudizi sugli avvenimenti storici, oppure dobbiamo lasciar perdere il giudizio. Proprio perché la storia ci insegna quanti codici morali ha avuto l'umanità, non possiamo derivare il giudizio morale dalla storia. Perfino la nozione del trasformare la storia studiandola implica una fede metastorica». ⁴⁹ Per Momigliano è impensabile scrivere storia indipendentemente dai valori morali; la sua scelta di usare il giudizio morale è un segno di «libertà di fronte alla storia». Ancora una volta Momigliano si trova in disaccordo con le teorie di Croce, laddove il filosofo napoletano scrive: «La storia non deve applicare ai fatti e personaggi, che sono sua materia, le qualifiche del bene e del male». ⁵⁰ Momigliano afferma di non conoscere storia priva di giudizi morali, anche se «di rado noi giudichiamo i nostri contemporanei per migliorarli; li giudichiamo, come giudichiamo gli uomini del passato, per affermare le nostre convinzioni, stabilire dei valori, creare una solidarietà con certi individui e un dissenso con certi altri. [...]. Si giudica Mosè, Socrate o San Paolo [...], perché le loro azioni sono moralmente importanti anche per noi». ⁵¹

⁴⁸ *Ibidem*, p. 459.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 461.

⁵⁰ B. Croce, *Teoria e storia della storiografia* cit., p. 74.

⁵¹ *Il linguaggio e la tecnica dello storico*, in *Il Contr. cit.*, pp. 370-371.

Il superamento di ogni relativismo avviene per Momigliano con il ricorso alla documentazione, il cui posto nella storia è, in definitiva, più importante di quello dello storico, al fine di stabilire i fatti: «Tutto ciò implica che egli [lo storico] deve scrivere storia non solo dal suo punto di vista personale (e mutevole), ma anche tenendo conto dei punti di vista di testimoni e interpreti precedenti». ⁵²

Perciò accanto ed in relazione ai soggetti storici dell'antichità classica, Momigliano pone, oltre all'indagine metodologica, la storiografia che riguarda tali soggetti, sempre proteso a stabilire connessioni tra il mondo antico e moderno, tra idee e realtà sociale, in una ricerca «a più dimensioni» dove «ad ogni passo si intersecano i piani temporali rispettivamente individuati dall'opera storiografica presa in esame, dal periodo storico in essa trattato, dalle circostanze in cui si svolge [...] la riflessione dello studioso sull'una e sull'altro». ⁵³ È il tentativo di studiare i problemi storici nella loro evoluzione, perché se è vero quanto sosteneva Marc Bloch, storico tanto caro a Momigliano, che la storia è prima di tutto la scienza di un mutamento, allora bisogna seguirne passo passo tutte le irregolarità e variazioni.

Questo grande interesse per la storia della storiografia è di chiara derivazione crociana. Come Croce anche Momigliano è convinto della necessità di ritrovare le origini di ogni problema storico e di individuarne le fasi di sviluppo. La storia della storiografia aiuta a «definire, affrontare e risolvere i singoli problemi storici». ⁵⁴ Momigliano non ha molti precedenti in questo campo. In Italia, ad eccezione di Benedetto Croce, con tutte le implicazioni filosofiche del caso, la storiografia per lungo tempo è stata oggetto di studi occasionali e di scarsa diffusione; con amarezza e con una nota polemica Momigliano rileva come essa sia considerata dai più «un

⁵² *Storicismo rivisitato* cit., p. 462.

⁵³ L. Polverini, *A. M. Essays in Ancient and Modern Historiography*, «Athenaeum», LVIII 1980, p. 481.

⁵⁴ Introduzione a *Sui fondamenti* cit., p. VIII.

passatempo domenicale» con cui gli studiosi si trastullano quando sono stanchi e i libri preferiscono sfogliarli anziché leggerli.

Momigliano invece fa della storia della storiografia un canone di ricerca storiografica, un passaggio obbligato nell'indagine storica, il «modo di esprimere la consapevolezza che i problemi storici hanno essi stessi una storia». ⁵⁵ Egli dedica perciò alcune vaste panoramiche alla ricostruzione della genesi e dello sviluppo di alcuni concetti come l'ellenismo, come l'imperialismo romano. Nei memorabili seminari pisani traccia profili di storici moderni e contemporanei, esamina ambienti e situazioni in cui i colleghi vissero ed operarono, con cura attenta ai dati biografici. A questo proposito Finley scrive: «Nessun altro studioso del mondo classico è stato altrettanto cosciente dell'importanza - né altrettanto disposto ad accettarne la responsabilità - di un'analisi degli scritti dei suoi colleghi e contemporanei, compiuti sulla base degli stessi metodi e degli stessi canoni che tutti noi impieghiamo regolarmente quando esaminiamo le opere degli antichi storici greci e romani». ⁵⁶

In tal modo Gibbon e Burckhardt, De Sanctis e Rostovzeff, al pari di Erodoto e Tuciddide, Livio e Tacito, divengono *fonti, documenti storici*. Uno storico del passato anche recente non è mai 'superato' perché noi moderni abbiamo acquisito conoscenze superiori. La verità storica non è una verità di cifre esatte ed insuperabili; il merito di una scoperta o il contributo di uno storico non viene sminuito con l'integrazione di nuovi studi e nuove informazioni. Ricostruire le fasi di un problema non vuole dire elencare aridamente una serie di nomi o di titoli, magari in ossequio alla tradizione accademica. Per Momigliano vuol dire riconnettersi alla storia, chiarire i termini del problema, aver sottomano tutta la documentazione. Attraverso questo processo la storiografia si fa storia, e la letteratura su un problema diventa parte essenziale del problema stesso, diventa appunto

⁵⁵ *Storicismo rivisitato* cit., p. 464.

⁵⁶ M. Finley, *The Use and Abuse of History*, London 1971, trad. it. *Uso ed abuso della storia*, Torino 1981, p. 109.

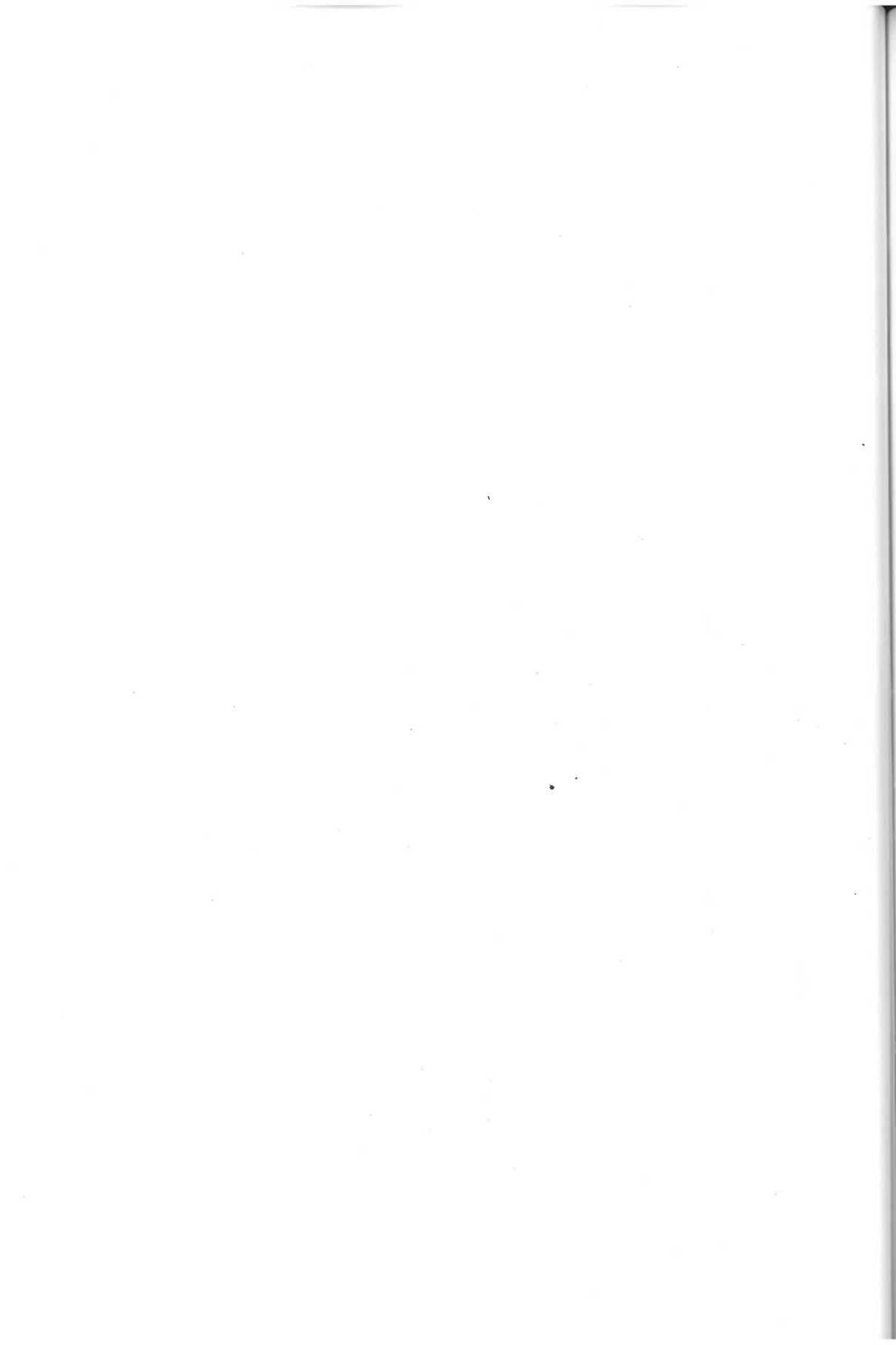
storia. Ancora nel marzo '87, qualche mese prima di morire, egli tornava a richiamare l'attenzione sull'unità tra storia e storiografia: «Storia della storiografia di per sé, senza esame di problemi storici definiti nelle loro fonti originali; e storia sia di eventi sia di strutture (una distinzione che in verità conta poco), senza una precisa consapevolezza delle scaturigini della propria ricerca non mi hanno mai attratto». ⁵⁷ In questa stessa sede auspicava per il futuro della ricerca storica italiana, soprattutto del mondo antico, il mantenimento di questa unità troppe volte trascurata o sottovalutata dalle tradizioni straniere. Certo il suo esempio non è stato infecondo: il fascino che deriva dalle sue pagine avvince, cattura: lo storico unisce in sé in una mescolanza molto rara, acume, altezza d'ingegno, vastità e profondità di dottrina, capacità di analisi e insieme di sintesi dal respiro amplissimo. E anche lo stile si piega alle esigenze del contenuto, subordinandosi alle ragioni della esposizione storica. Questo non vuol dire che Momigliano trascuri il suo stile e che da ciò derivi sciatteria o piattezza stilistica: la scrittura di Momigliano è lucida, serrata talora, e talora più distesa, pur senza concedersi abbandoni. E una scrittura elegante, illuminata da sprazzi improvvisi di ironia. Il suo stile semplice, immediato, la sua esposizione rigorosa, riescono a dar conto anche delle questioni più complesse, delle più minuziose discussioni filologiche, con magistrale chiarezza e abbondanza di riferimenti.

Arnaldo Momigliano aveva una profonda coscienza del proprio mestiere, ne sentiva tutto il peso e la responsabilità; egli guardava alla storia nella complessità delle sue manifestazioni. Pur essendosi specializzato in storia antica avvertiva l'unità profonda, il filo che tiene legati nei secoli passato e presente, il mondo classico, ma anche quello medievale, quello rinascimentale, il Sette e l'Ottocento. E a questa dilatazione temporale corrisponde un analogo allargamento spaziale: l'incontro di mondi contrapposti ma non più di tanto, l'Oriente e l'Occidente, visti non come i due

⁵⁷ Prefazione a *Storia e storiografia antica* cit., p. 8.

termini di un irrisolto conflitto, ma come gli elementi complementari di una più reale comprensione storica.

Una visione così vasta viene precisandosi per mezzo di un lavoro quasi certosino di analisi e di indagini dettagliate, senza mai perdere di vista il contatto con la realtà. Probabilmente è proprio in questa combinazione, in questa sintesi di tecnica e di riflessione storica dagli altissimi risultati, che consiste la più alta lezione metodologica di Momigliano, e anche quel fascino di cui si parlava prima.



Renato Nisticò

Cochlias legere. Letteratura e realtà nella narrativa di Vincenzo Consolo

I nomi saranno riempiti interamente dalle cose
Vincenzo Consolo

Può la narrativa oggi, eludendo le suggestioni autoreferenziali del postmoderno, farsi interprete di un ritorno al realismo, in una forma, magari, non mimetica; avere la pretesa cioè di una rappresentazione strutturale della realtà secondo la condivisibile affermazione che oggi «il problema del realismo si configura, soprattutto, come il problema della selezione di ciò cui si deve accordare lo statuto di realtà»?¹

¹ L. Villa, "Mettere al mondo il mondo". *Appunti sul realismo femminile*, «Nuova Corrente», XXXVII, 105, 1990. Cfr. anche, a riguardo, alcune recenti affermazioni di A. Berardinelli: «La poesia [...] serve bene anche come critica dell'ideologia e critica della società: c'è sempre una lotta, infatti, nelle culture umane, per stabilire ogni volta *che cos'è la realtà, che cosa è reale*. Non solo a chi tocca di dettare le proprie leggi al reale, ma anche a chi è affidata *la custodia della percezione e della nozione di realtà* (il che significa anche «realtà importante», degna di attenzione, o «realtà insignificante», accessoria, strumentale: diciamo 'mezzo' e non 'fine') (*Discorso per celebrare la giornata*

Il narratore siciliano Vincenzo Consolo è a nostro avviso fra gli autori italiani contemporanei quello che forse è stato più ispirato da questa idea del realismo.

Cerchiamo di rilevare qui di seguito gli aspetti della sua opera² maggiormente inerenti al tema, alcuni dei quali peraltro già ben individuati dalla critica.³

mondiale della poesia, «Micromega», V 1991, p. 177). Credo che queste parole si adattino bene alla nostra lettura dell'opera di Consolo. Da un punto di vista metodologico, non è da trascurare il richiamo al pragmatismo di P. Hamon: «Il ne s'agit donc plus de répondre à une question du genre: *comment la littérature copie-t-elle la réalité?* Qui est une question devenue sans intérêt, mais de considérer le réalisme comme une sorte de «speech-act» (Austin, Searle) défini par une situation spécifique de communication, donc de répondre à une question du type: *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité?*» («Poétique», 16, 1973).

² *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino 1976; *Lunaria*, Torino 1985; *Retablo*, Palermo 1987; *Le pietre di Pantalica*, Milano 1988; *Catarsi*, in G. Bufalino, L. Sciascia, V. Consolo, *Trittico*, a cura di A. Di Grado e G. Lazzaro Damuso, Sanfilippo 1989; *Nottetempo, casa per casa*, Milano 1992. Fuori dal nostro giro di ricognizione è, invece, l'opera prima *La ferita dell'aprile*, Milano 1963.

³ Fra questi potremmo indicare il rinnovamento o la rifondazione del genere romanzo storico (in particolare quello risorgimentale siciliano), la creazione di un genere di «romanzo politico al riparo dell'ideologia», tramite un uso critico e straniante del linguaggio, iperletterario, la sensibilità civile e la impegnata visione della storia, il privilegiamento di uno stile e di una estetica barocchi, la tendenza a una teatralizzazione delle strutture narrative.

Un repertorio aggiornato al 1987 della bibliografia critica si può trovare in G. Amoroso, *Vincenzo Consolo*, in M. Petrucciani (a cura di), *Tra la realtà e il sogno*, Roma 1987. Alle indicazioni ivi presenti vanno aggiunti almeno: C. Segre, *Introduzione a Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano 1987 (edizione dalla quale si citerà) e *Teatro e frammenti di luna*, in *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino 1991, con le relative voci bibliografiche; A. e M. Finzi, *Strutture metriche della prosa di Vincenzo Consolo*, «Linguistica e letteratura», II, 2, 1978, pp. 121-135; R. Ceserani, *Recensioni*, «Belfagor», XLIII, 2, 1988; L. De Federicis, *Trucchi e storie*, «L'Indice dei libri del mese», IV, 10, 1987; R. Carbone, *L'ombra delle rovine*, «L'Indice dei libri del mese», VI, 1, 1989; A. Cladioli, *Recensione a Le pietre di Pantalica*, «Lingua e letteratura», VLI, 13, 1989; C. Madrignani, *Vincenzo Consolo*, voce del *Dizionario Bompiani degli Autori italiani*, in uscita; G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «L'Unità», 27 aprile 1992; S. Perrella, *Tra etica e barocco*, «L'Indice dei libri del mese», IX, 5, 1992, pp. 4-5; S. Giovanardi, *Uomini come lupi*, «La Repubblica», 25 aprile 1992; S. Cesari, *Un lume acceso nella notte* e M. Belpoliti, *Nelle geometrie del vortice*, «Il Manifesto», 17 aprile 1992, p. 3.

1. Documento, storia, scrittura

Il sorriso dell'ignoto marinaio è ancora, nel solco della tradizione, un «componimento misto di storia e d'invenzione», come recita l'ottocentesca formula; benché qualcuno vi abbia voluto leggere i segni di una fuoriuscita dal genere.⁴ Nei fatti solo accogliendolo quale romanzo storico e dunque iscrivendolo nelle dinamiche diacroniche del genere è possibile cogliere i tratti di rinnovamento e tendenziale rifondazione tentati alla luce di stringenti ragioni storiche, civili, storiografiche, perfino. Nel tradizionale modello, sette-ottocentesco, di romanzo storico - quello definito classico da Lukács - la strategia principale dal punto di vista della tessitura strutturale è consistita soprattutto nel demandare la rappresentazione della verità storica principalmente a un «realismo» delle descrizioni, a una «verisimiglianza» e «coerenza» di personaggi, ambienti, situazioni. Per Lukács l'elemento specifico del romanzo storico è «il far derivare il particolare modo di agire degli uomini dalle caratteristiche storiche dell'epoca loro».⁵

⁴ Ci riferiamo qui soprattutto a Mario Fusco che nel saggio *Images et mirages de l'immobilisme. A propos des romans historiques siciliens*, in *Récit et histoire*, Université de Picardie 1984, ha fatto del *Sorriso* l'esempio di un rinnovamento del romanzo storico siciliano al punto da profilare un mutamento di statuto verso l'area del romanzo politico, la cui gestazione Fusco situa ottimamente nel clima di fervida mobilitazione intellettuale attorno al '68. (Ne sia prova l'anticipazione sul numero del luglio-settembre 1969 di «Nuovi argomenti», di una prosa dello stesso titolo, che corrisponde grosso modo, ma privo delle importanti varianti successivamente apportate, al primo capitolo della versione definitiva in romanzo. Cfr. V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, «Nuovi argomenti», n.s., 15, 1969, pp. 161-174). Ci riferiamo nondimeno a Romano Luperini che ne *Il Novecento*, Torino 1981, p. 868, ha scritto: «Attraverso il linguaggio, Consolo riesce a scrivere un romanzo politico senza invadenza alcuna di ideologia. Anche la problematica attualissima della 'scrittura letteraria' come segno di classe e di 'impostura' e dunque del ruolo dell'intellettuale è risolta per via d'immagine».

⁵ G. Lukács, *Il romanzo storico*, trad. it. di Eraldo Arnaud, Torino 1965, p. 6.

Dal punto di vista strutturale l'attenzione del lettore nel *Sorriso* è concentrata soprattutto attorno al ruolo e allo statuto del documento storico, e al rapporto fra documento (inteso anche nel senso estensivo di tradizione storica accettata) e invenzione⁶. La storia in quanto scrittura, e dunque la demistificazione permanente del mito dell'oggettività e della verità dei documenti e della tradizione storica, diventano così oggetto di un romanzo che, qualora volessimo estendere i territori tassonomici delle nostre lettere, potremmo definire *della* storia più che semplicemente storico. In esso tale operazione di demistificazione, conseguentemente a questi propositi, ha il significato di minare alle basi i presupposti gnoseologici ed estetici del romanzo storico classico; il quale è teso unilinearmente, come vedremo, a una ricomprensione del *datum* storico entro i confini della superiore verità poetica. Sono portavoce di questa disposizione critica gli stessi personaggi della vicenda. Così si esprime il barone Enrico Pirajno di Mandralisca, protagonista del romanzo:

È impostura mai sempre la scrittura di noi cosiddetti illuminati [...]. Osserverete: ci sono le istruzioni, le dichiarazioni agli atti, le testimonianze [...] E bene: chi verga quelle scritte, chi piega quelle voci e le raggela dentro i codici, le leggi della lingua? Uno scriba, un trascrittore, un cancelliere. [...] Teniamo per sicuro il nostro codice, del nostro modo di essere e di parlare ch'abbiamo

⁶ La centralità di questo ruolo e di questo statuto non sono sfuggiti a uno dei massimi storici e teorici contemporanei, Jacques Le Goff: «Non esiste un documento oggettivo, innocuo, primario [...]. Il documento non è una merce invenduta del passato, è un prodotto della società che lo ha fabbricato secondo i rapporti delle forze che in esse detenevano il potere. Solo l'analisi del documento in quanto documento consente alla memoria collettiva di recuperarlo e allo storico di usarlo scientificamente, cioè con piena conoscenza di causa [...]. Il documento è una cosa che resta, che dura, e la testimonianza, l'insegnamento (per richiamare l'etimologia) che reca devono essere in primo luogo analizzati demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro - volenti o nolenti - quella data immagine di se stessa. Al limite non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico non fare l'ingenuo» (J. Le Goff, *Documenti/Monumenti*, in *Enciclopedia Einaudi*, IV, Torino 1978, pp. 44-46).

eletto a imperio a tutti quanti: il codice del diritto di proprietà e di possesso, il codice politico dell'acclamata libertà ed unità d'Italia [...] ⁷

Non potrebbe essere data critica più serrata delle cosiddette certificazioni storiche; essa sembra fra l'altro coincidere con le riserve mosse dall'osservatorio specialistico di Le Goff. È dunque proprio attraverso la messa in crisi della nozione veritativa e certificante del documento storico che viene condotta una più generale critica della scrittura della Storia. I documenti e la tradizione storica, in questo romanzo, non appaiono come neutri, ma piuttosto piegati a fornire una determinata immagine di una specifica società storica (in questo caso l'Italia post-unitaria). Il *Sorriso*, diversamente da un romanzo storico classico, non può dunque accorpore i documenti entro la sua strategia narrativa quale termini di realtà, di «veramente accaduto», ma deve anzitutto fornirne una visione straniata, critica. Abbiamo allora che in questo romanzo si attua una importante inversione strutturale, sì che occupa il versante della «invenzione» ciò che invece nel romanzo storico tradizionale sarebbe stato ancora propriamente pertinente alla solidità dei riferimenti e delle agnizioni storiche, e agli storici «effetti di reale», per mutuare una celebre formula barthesiana. Ciò che lì era documento, verità storica, nel *Sorriso* è racconto, universo opinabile, discorso retorico. La plausibilità degli elementi storici sostenuta dalla documentazione o dalla tradizione del «veramente accaduto» lascia qui il posto al dialettico confronto fra le differenti angolature (i presupposti ideologici), dalle quali ciò che è narrato può essere descritto «come» realmente accaduto, come realtà. Ha notato Cesare Segre che «con abile incastro, i documenti originali offerti nelle appendici fanno da *contrappunto* ai capitoli di romanzo». ⁸ Non è superfluo aggiungere che anche le *Appendici*, qui, sono elementi del romanzo; aspetti della *fabula* assai più che dell'*intreccio*.

⁷ V. Consolo, *Il sorriso* cit., pp. 88-9.

⁸ C. Segre, *Introduzione* cit., p. IX. Il corsivo è nostro.

Un esempio di questa sospensione dialettica della realtà della Storia è dato rintracciare nell'*Appendice prima* dell'ultimo capitolo, dove a un'opera polemica di Luigi Scandurra è lasciato il compito di confutare il giudizio sui fatti accaduti ad Alcàra Li Fusi, secondo una prospettiva affatto diversa da quella secondo la quale ordina gli eventi il Mandralisca, personaggio al quale non è azzardato supporre sensibilmente vicino il punto di vista dell'autore stesso (reale od implicito che sia). Nella *Appendice prima* lo scatenarsi irrazionale e sanguinoso della rivolta provocato da un potere brutale e disumano, preparato da secoli di profonda ingiustizia (tesi che possiamo ascrivere a Mandralisca e all'avvocato democratico Giovanni Interdonato, deuteragonista del romanzo), diventa nella versione vergata da Scandurra «ruberia», «saccheggio», «desio di vendetta e di lucro». Di fronte a questa messa a confronto di due opposte interpretazioni dell'evento, così segnatamente divergenti che è proprio l'oggettività di quest'ultimo a entrare in crisi, il lettore è spinto a porsi alcuni fondamentali quesiti, del tipo: «Che cosa è veramente accaduto?». E, ancora: «Cosa è la storia, questa disciplina per la quale uno stesso evento può dare adito a descrizioni, oltre che a interpretazioni, affatto diverse?». La tessitura del romanzo dà corso a più radicali risposte e porta nel rifiuto del ruolo intellettuale operata dal protagonista un'autocritica profonda che, in vista di un rivolgimento palingenetico, si spingerà fino al rigetto della direzione stessa della Storia oltre che della sua invenzione e scrittura: «la storia loro; la loro storia la scriveran da sé [...]», preconizza il Mandralisca⁹.

A tale proposito, di una confutazione del tradizionale giudizio storico sui fatti, non è certamente da trascurare che, quale costante elemento extratestuale di confronto è da considerare la novella verghiana *Libertà*. Questa, come è noto, narra di un analogo e forse più noto episodio di *jacquerie* verificatosi a Bronte, e sul quale ha scritto un fondamentale saggio

⁹ V. Consolo, *Il Sorriso* cit., p. 91.

Leonardo Sciascia.¹⁰ La novella verghiana è in qualche modo presente dentro le strutture del romanzo quale elemento intertestuale *in absentia*: il nuovo testo ne rappresenta un rovesciamento della prospettiva ideologica (e basti, per capire questo, rifarsi al giudizio di Sciascia). Spia testuale ne è il fatto che proprio la descrizione minuta e ravvicinata degli episodi sanguinosi e truculenti della rivolta manca del tutto nel *Sorriso. Libertà* di Verga sta lì, fra il «preambolo» e la «memoria» del barone Mandralisca, sesto e settimo capitolo, nei quali ci si limita a prendere nota, *ex post*, degli effetti raccapriccianti del moto. Del resto, come rileva bene Segre, Consolo costruisce l'intero romanzo «rifiutandosi di narrare ciò che è già stato narrato e preferendo soffermarsi su episodi sintomatici, su riflessioni e descrizioni».¹¹

Egualemente presente ma, crediamo, fuori dalle strutture dell'intreccio romanzesco, è, come è stato ampiamente rilevato, *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, qui pure assunto come modello negativo, *ex contrario* di rappresentazione ideologica della storia siciliana e in particolare di quella risorgimentale. Al colloquio, celeberrimo, fra il Principe di Salina e lo Chevalley reputiamo perfettamente speculare, per i forti contenuti ideologici e la perspicuità nella esposizione delle rispettive filosofie della storia, la *Lettera di Enrico Pirajno all'avvocato Giovanni Interdonato come preambolo alla memoria sui fatti di Alcàra Li Fusi*:

E cos'è stata la Storia sin qui [...]? Una scrittura continua di privilegiati [...]. S'aggiunge ch'oltre alla lingua, teniamo noi la chiave, il cifrario dell'essere, del sentire e risentire di tutta questa gente [...]. E gli altri, che non hanno raggiunto i diritti più sacri ed elementari, la terra ed il pane, la salute e l'amore, la pace, la goija e l'istruzione, questi dico, e sono la più parte, perché devono intendere quelle parole a modo nostro? Ah, tempo verrà in cui da soli conquisteranno que'

¹⁰ L. Sciascia, *Verga e la libertà*, in *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino 1970: «In *Libertà* le ragioni dell'arte, cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità, [hanno] coinciso con le ragioni di una mistificazione risorgimentale cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto» (p. 87).

¹¹ C. Segre, *Introduzione* cit., p. IX.

valor, ed essi allora li chiameranno con parole nuove, vere per loro, e giocoforza anche per noi, vere perché i nomi saranno riempiti intieramente dalle cose.¹²

Questa visione interamente dialettica, contrastiva della creazione letteraria, differisce notevolmente dall'impianto tipicamente monodizzante del romanzo storico tradizionale. Nella *Lettre à Mr. Chauvet*, uno dei massimi esponenti del genere, Alessandro Manzoni, affermava che «les causes historiques d'une action sont essentiellement les plus dramatique et les plus intéressantes. Les faits, par cela même qu'ils sont conformes à la vérité pour ainsi dire matérielle, ont au plus haut degré le caractère de vérité poétique que l'on cherche dans la tragédie».¹³ Nella messa in opera dell'autore romantico dunque questo «effetto di verità» ricercato nella storia si può e si deve estendere all'intera creazione letteraria intesa nella sua unità di organismo poetico autonomo. Lo scopo è di raggiungere, tramite la fusione di invenzione e documento, quella sola specifica verità che possa giustificare e in definitiva reggere l'operazione artistica, che è la verità poetica stessa; verità suprema che svela l'intima essenza della realtà al di là dell'emergenza dei bruti, crudi fatti: al di là dunque di ciò che è contingente, accidentale, puramente fenomenico. Leggiamo ancora Manzoni:

Sono loro [persone e fatti reali] che si presentano con questo carattere; sono loro che richiedono [...] quell'assentimento *sui generis*, esclusivo, incomunicabile, che si dà alle cose apprese come dati di fatto: assentimento che chiamerò storico, per opporlo all'altro, ugualmente *sui generis*, esclusivo incomunicabile, che si dà alle cose apprese come meramente verosimili, e che chiamerò assentimento poetico. [...] L'arte è arte in quanto produce non un effetto qualunque, ma un effetto definitivo. E, intesa in questo senso, è non solo sensata, ma profonda quella sentenza, che il vero solo è bello; giacché il verisimile (materia dell'arte) manifestato e appreso come verisimile, è un vero, diverso bensì, anzi

¹² V. Consolo, *Il Sorriso* cit., p. 88-89.

¹³ A. Manzoni, *Lettre à Mr. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in *Opere*, a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti, II, p. 346.

diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre, o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente.¹⁴

Nel romanzo storico tradizionale l'universo possibile, verisimile dell'invenzione trasforma la quota di verità effettuale proveniente dal terreno delle ricerche storiche in verità *tout court*. Soltanto a queste condizioni l'elemento storico entra nell'universo finzionale.¹⁵ La ricerca consoliana sul romanzo storico si pone in antitesi a questa visione idealistica, metafisica che bisogna di un punto posto in alto dal quale illuminare di verità la realtà storica. Il suo è piuttosto un atteggiamento induttivo che risale da una pluralità di punti di vista attorno alla storia a ciò che vi è di storico e di reale proprio in quella pluralità e diversità di prospettive; sì che nel testo del romanzo, ad esempio, alle condizioni di estrema indigenza e vessazione della plebe siciliana e al sotterraneo, clandestino prepararsi del moto, possono essere affiancati e dialetticamente contrapposti l'eroismo tipicamente risorgimentale, borghese delle *Noterelle* di Giulio Cesare Abba, o la *ratio* egemonico-propagandistica di alcuni *Proclami* prodittatoriali e altre manifestazioni della retorica unitaria. L'oggettività del punto di riferimento storico qui non esiste; esso è piuttosto pertinente alle «storie» (ai diversi modi cioè di organizzare la storia) che non ai «fatti». Questo tipo di realismo, che prendendo spunto dai teorici contemporanei, potremmo definire «interno» o «pragmatico»,¹⁶ informa le creazioni di Vincenzo

¹⁴ Idem, *Del romanzo storico, e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Opere* cit. pp. 630-631.

¹⁵ È una caratteristica del genere romanzo storico ben presente a chi si è occupato del realismo romantico. «Tra le varie ipotesi sulla scelta del genere e sulla fortuna del romanzo storico in Italia [...] ne avanziamo due, tra loro interdipendenti. Prima: l'ambiguità del genere misto di storia e d'invenzione consentirebbe di garantirsi una verisimiglianza (dalla storia) pur mistificando il vero storico (dall'invenzione). Seconda: in virtù della stessa ambiguità il reale storico è assumibile a mito o allegoria, diventando un *exemplum* morale o politico» (F. Portinari, *Un'idea di realismo*, Napoli 1976, pp. 23-24).

¹⁶ Ci riferiamo soprattutto alle posizioni espresse da Hilary Putnam di cui cfr. *La sfida del realismo*, trad. it. di Niccolò Guicciardini, Milano 1991.

Consolo. Un realismo che non parte da un *datum* incontrovertibile di verità, come nel caso del realismo tradizionale che si definisce quasi sempre in base a una nozione essenzialistica, sub-fenomenica di realtà: si vedano ad esempio le nozioni di tipico e di prospettico in Lukács; o ancora l'esempio del naturalismo, che parte da un concetto scientifico, statistico-sperimentale di reale. Questo tipo di realismo piuttosto *cerca* la realtà secondo una argomentazione persuasiva che chiede alla comunità dei lettori di poter essere condivisa; una forma di realismo che ha come obiettivo e non come presupposto la definizione di «ciò che è reale». Senza, per questo, lasciarsi incantare dall'emergenza dei puri dati fenomenici ma anzi demistificandone il «significato apparente»: «Leggere la chiocciola» - espressione che nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* metaforizza l'attività intellettuale - è «conoscere com'è che la storia vorticando dal profondo viene; immaginare anche quella che si farà in avvenire»¹⁷. Significa, in altri termini, organizzare una lettura 'globale' della realtà aperta alle nozioni di punto di vista, divenire e comprensione dialogica.

2. La metafora e l'ordine delle somiglianze

La messa in questione di ciò che è reale regge nondimeno la elevata tensione metaforica delle opere di Consolo. Del resto, secondo questo autore, «un libro è vivo quando è metafora, quando non parla solo di sé».¹⁸

Qui le metafore forti, portanti, sono soprattutto due: il sorriso, e la chiocciola.

La prima è posta in evidenza sin dal titolo, un titolo complesso, composto di tre elementi scomponibili: l'«Ignoto», titolo del dipinto omonimo di Antonello da Messina; il «sorriso» nel quale s'atteggia il volto dell'uomo

¹⁷ V. Consolo, *Il Sorriso* cit., p. 112.

¹⁸ Idem, *Rassegnarsi al migliore dei mondi possibili?*, in E. Manca (a cura di), *I ferri del mestiere*, supplemento a «L'Unità», 15 dicembre 1989, p. 71.

ritratto, simbolo di ironico distacco; il «marinaio», inizialmente ignoto anch'esso, cui occorrerà di essere riconosciuto per due volte dal Mandralisca: una prima quando questi collega l'immagine del dipinto a quella del nobile marittimo che ha incontrato in viaggio e una seconda quando entrambi sono connesse all'Interdonato ormai rivelatosi nella sua vera identità. Connettere degli elementi della realtà in base a una simiglianza - cioè secondo omogeneità e contiguità con analoghe classi del pensiero - è sin dal titolo importante attività intellettuale. Si stende così la prima traccia di un sistema delle somiglianze che ha pieno corso nel romanzo:

Il giuoco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza. [...] Non c'è ordine senza le somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio. I ritratti di Antonello 'somigliano'; sono l'idea stessa, l'archè, della somiglianza. [...] A chi somiglia l'Ignoto del Museo Mandralisca? [...] 'Somiglia', ecco tutto.¹⁹

Nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* (e, come pensiamo di credere, un po' in tutta l'opera di Consolo), la letteratura non copia, non imita la realtà, ma, per così dire appunto, le somiglia. Le assomiglia per una sorta di sistematica allusione, di tendenza metaforica: letteratura e realtà non vengono poste separate su due diversi piani che occasionalmente possono intersecarsi, ma giacciono contigue sulla stessa linea che unisce soggetto, esperienza e mondo. La letteratura cerca di riprodurre le strutture della realtà non assumendola come semplice oggetto della sua rappresentazione, ma chiamandola in causa a un grado diverso, quale principio che definisce e organizza proprio quei punti di vista - uomini, culture - che ritengono ideologicamente di denominarla e custodirla e denunciano *ipso facto* un conflitto attorno alla definizione della realtà. Un conflitto, dunque, reale.

La letteratura, e l'arte in generale, sembra suggerire Consolo, stendono un velamento di opacità sulla realtà effettuale, sui nessi invenibili fra i fe-

¹⁹ L. Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*, in Antonello da Messina, *L'opera completa*, Milano 1967.

nomeni; ma proprio questo velamento, nella sua intenzione di nascondere, di fingere, rivela inevitabilmente la realtà stessa.

La letteratura è così vista nei termini di una sorta di 'trasparenza opaca'. Leggiamo il pittore Fabrizio Clerici, *alter ego* dell'autore in *Retablo*:

Io mi chiedi se non sia mai sempre tutto questo l'essenza di ogni arte [...], una apparenza, una rappresentazione o inganno [...] velo benefico [...] che vela la pura realtà insopportabile e insieme per allusione la rivela.²⁰

Che un ordine delle somiglianze sia presente in Consolo non come occasionale meccanismo psichico apparentabile alla memoria o al *dejà-vu*, ma piuttosto come sistema di relazione fra le cose e occasione di conoscenza (nonché come fondamento della contiguità di letteratura e realtà), non si ricava solo dall'insistita metafora dell'agnizione, ma viene addirittura esposto e quasi didascalicamente declinato nel sesto capitolo. Quivi si compie la presa di coscienza del Mandralisca sull'origine e le forme della propria ideologia di intellettuale 'tradizionale'. È proprio nel corso di questa definitiva presa d'atto che egli estende la somiglianza del dipinto da «un individuo che assomiglia a un altro individuo» a «un individuo che assomiglia a una classe sociale»; una classe, questa, che detiene per definizione la qualità del «distacco», attributo quanto mai aristocratico-borghese:

Sorriso lieve, ma pungente, ironico, fiore di intelligenza e sapienza, di ragione, ma nel contempo di distacco, lontananza [...], d'aristocrazia dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura o al potere che viene da una carica [...]²¹

Da questo momento, quello cioè dell'autocritica intellettuale, durante la quale prende a scemare il processo di identificazione con il nobile Ignoto

²⁰ V. Consolo, *Retablo* cit., p. 56.

²¹ Idem, *Il Sorriso* cit., pp. 95-96.

del dipinto, egli cesserà di riconoscerne le positive virtù. Da qui a poco il sorriso da «lieve e ironico», si tramuterà in «greve, sardonico, maligno».

L'ordine delle somiglianze si rinviene ampiamente in *Retablo*. Clerici verga un disegno della donna amata, ove il famiglia Isidoro e il bandito Trono riconoscono la «loro» Rosalia. Così Isidoro stesso riconosce nella statua della *Veritas* del Serpotta la propria dama cercata. L'esergo del libro, da Jacopo da Lentini, recita «una pintura, bella, voi simigliante». L'insistenza della metafora fa sì che ben difficilmente resistiamo alla tentazione di interpretare quel «voi» come riferito al lettore, al baudelairiano «semblable» e «frère» dell'autore. Esso d'altra parte è propriamente rivolto alla lettrice prima del *retablo*, e cioè a donna Teresa Blasco, al lettore dunque che occasiona pragmaticamente la scrittura e senza la cui complicità la scrittura non avrebbe senso né esistenza: in definitiva al processo stesso della letteratura, null'altro che una pura continuazione, una «simiglianza» della vita.

Cos'è mai questa terribile, meravigliosa e oscura vita, questo duro enigma che l'uomo ha sempre declinato in mito, in racconto favoloso, leggendario, per cercare di rispecchiarla, di decifrarla per allusione, per metafora?²²

Così si interroga Clerici, il «viaggiatore incantato» di *Retablo*. A una concezione mimetica, platonica dell'arte intesa come copia di una vera essenza, si sostituisce questa letteratura che accerta primieramente la sua collocazione all'interno della realtà. Con questa mossa essa abbandona la diatriba sui limiti e la liceità della rappresentazione artistica - la cosiddetta «morte dell'arte» - per accedere a più mondane categorie: il difficile in luogo dell'impossibile, la complicazione in luogo della rimozione unilineare.

L'altra metafora portante del *Sorriso dell'ignoto marinaio* è la chiacchiera. Anch'essa, come il sorriso, è strutturata ambigualmente; ha infatti

²² Idem, *Retablo* cit., p. 109.

«chiara la bocca e scuro il fondo chiuso», esattamente come l'ironia che ha un'espressione aperta, manifesta e un significato chiuso, spesso opposto a quello letterale. Del resto le due metafore sono testualmente connesse fra loro, mettendo così il lettore al riparo da azzardi simbolistici e stimolandolo a un'attività di connessione e relazionamento di elementi empirici della realtà in vista di una sintesi del giudizio: «Lumaca, lumaca è anche quel sorriso!»,²³ prorompe il barone Mandralisca al culmine di un suo avvertimento del contrario.

Molteplici sono i termini e i luoghi della metaforizzazione:

Il carcere: immensa chiocciola con la bocca in alto e l'apice in fondo, nel bujo e putridume.²⁴

Vidi una volta una lumaca fare strisciando il suo cammino in forma di spirale, dall'esterno al punto terminale senza uscita come a ripeter sul terreno, più ingrandita, la traccia segnata sopra la sua corazza, il cunicolo curvo della sua conchiglia. E sedendo e mirando mi sovvenni allor con raccapriccio di tutti i punti morti, i vizii, l'ossessioni, le manie, le coartazioni [...]. Delle negazioni insomma d'ogni vita, fuga, libertà e fantasia, d'ogni creazion perenne, senza fine [...]²⁵

La proprietà, Interdonato, la più grossa, mostruosa, divoratrice lumaca che s'è sempre aggirata strisciando per il mondo. La proprietà privata dunque [...]²⁶

Che vale allor amico lo scrivere e il parlare? La cosa più sensata che noi si possa fare è quella di gettar via le chine, i calamai, le penne d'oca, sotterrarle, smetter le chiacchiere, finirla d'ingannarci e d'ingannare con le *scorze* e con le *bave* di chiocciolate e lumache [...]²⁷

Cochlias legere dicevasi in antico, nel senso di ricolta per i lidi a passatempo e diletto giuoco. Ma ora noi leggiamo questa chiocciola per doveroso compito [...] nel senso d'interpretare questi segni loquenti sopra il muro d'antica pena e

²³ Idem, *Il Sorriso* cit., p. 92.

²⁴ *Ibidem*, p. 109.

²⁵ *Ibidem*, p. 90.

²⁶ *Ibidem*, p. 92.

²⁷ *Ibidem*, pp. 89-90.

quindi di riarro: conoscere com'è la storia che vorticando dal profondo viene; immaginare anche quella che si farà nell'avvenire.²⁸

Non sarà allora del tutto azzardato, alla fine di questo catalogo, collegare fra loro i termini delle successive metaforizzazioni: carcere quale istituto di controllo e di pena; proprietà privata quale causa strutturale dell'alienazione umana; condizione della chiocciola che ripete gli usati gesti di una schiavitù, se così possiamo esprimerci, esistenziale (notare il riferimento anche testuale a Leopardi); vanità degli infingimenti artistici, dei passatempi culti; interpretazione, secondo i presenti dati, della storia umana quale succedersi di una condizione sempre alienata e comunque progressivamente avviluppante, avvolgentesi in spire, lenita solo dal tentativo, forse consolatorio, di immaginare una diversa storia futura. E per quale fine immaginarla se non per tentare un progetto di cambiamento? L' autore si dispone dunque secondo una prospettiva utopica. Si riferisce ai subalterni quando scrivendone all'Interdonato preconizza:

Ah, tempo verrà in cui da soli conquisteranno que' valori, ed essi allora li chiameranno con parole nuove, vere per loro, e giocoforza anche per noi, vere perché i nomi saranno intieramente riempiti dalle cose [...]. Sì che, com'io spero, la storia loro, la loro storia, la scriveran da sé [...]²⁹.

Vista in questi termini, la realtà storica ci appare orientata. Così non è esattamente: orientato è piuttosto lo sguardo che cade su di essa. Ma l'osservatore è nondimeno a sua volta determinato dalla sua situazione reale. Ecco tornare ancora la categoria della globalità ermeneutica, a fronte della quale appare fondamentale, e tutta l'opera di Consolo ne è permeata, il posizionarsi etico del soggetto.

²⁸ *Ibidem*, p. 112.

²⁹ *Ibidem*, pp. 89-91.

3. La Sicilia, ovvero del teatro, della lingua e della storia.

Abbiamo già accennato a come nel *Sorriso* si riveli una certa costruzione «a quadri» (che si farà esplicita e verrà tematizzata in *Retablo*) e nondimeno a un carattere apertamente dialogico della struttura narrativa che comporta un mutuo scambio di posizioni fra i vari punti di vista (documenti, narrazioni, «voci»). Sono queste condizioni necessarie perché si verifichi nel romanzo che la lingua e lo stile siano sottoposti, con un procedimento vagamente brechtiano, cioè epico, antinarrativo, a un effetto di messa in scena teatrale. Come avverte lo stesso Segre, «il plurilinguismo è qui, nettamente, plurivocità».³⁰

Nello spazio geografico e culturale della Sicilia Consolo issa i fondali e la scena di un teatro nel quale lo spazio reale e insieme metaforico si fondono alla vettorialità temporale della storia. L'isola è assunta quale spazio scenico per l'incontro di una moltitudine di culture e linguaggi diacronicamente depositativi.³¹

La lingua stessa del romanzo è, come avverte lo stesso autore, una lingua storica, filologica.³² Del resto non si comprenderebbe la complessa operazione di Consolo sul linguaggio se l'alienassimo dal fondamento del determinarsi storico e sociale dei linguaggi. La esibita letterarietà di questo autore, tanto sottolineata dai critici, è una acquisizione utile ma parziale e a essere correttamente intesa deve essere ricompresa in un progetto artistico che utilizza l'opacità e il peso autoritativo della tradizione letteraria come strumenti di una più acuta lettura della realtà. Se, infatti, pur nell'ambito di una mordente insistita critica sociale mossa dalla prospetti-

³⁰ C. Segre, *Introduzione* cit., p. XIV; cfr. anche, a proposito della categoria di straniamento, il lavoro di A. e M. Finzi, *Strutture metriche della prosa di Vincenzo Consolo* cit.

³¹ Per un'analisi stilistico-linguistica più puntuale rimandiamo al lavoro di Segre già ampiamente citato.

³² Cfr. S. Palumbo, *Lo scrittore verticale*, «La Gazzetta del Sud», 1 settembre 1988, p. 3.

va di una solidarietà coi subalterni non possiamo sottrarci alla constatazione della preziosità erudita di questo linguaggio, della sua notevole densità e perspicuità letterarie, lo dobbiamo soprattutto al tentativo di drammatizzare una contraddizione che da sociale si fa stilistica e retorica. Quella che sul terreno dell'economia politica è la sempre più rilevante forbice fra isole di ricchezza e amplissimi oceani di indigenza, di povertà materiale e esistenziale prodotta da uno sviluppo che ne *Le pietre di Pantalica* si farà ipertrofico e apocalitticamente distruttivo, diventa, nelle strutture della narrativa consoliana, una inesausta, stridente lotta fra l'abbandono lirico di un linguaggio che è esso stesso «cosa», strumento di gioco e di piacere - alienato e alienante al pari di ogni altra merce - e il dover essere etico, razionale, paziente del narrare, del dover cioè ricondurre lo sviluppo della vicenda umana dentro a una cornice di unitarietà e di senso che garantisce poi la narrazione stessa, la narrabilità dell'esistenza; e permette dunque, più in generale, il «progetto» etico-sociale, politico, letterario. Prosa e poesia si fronteggiano nell'opera di Consolo, esibendo ognuna le proprie ragioni, senza deporle mai; poiché, se è vero che generalmente l'impegno dell'autore contro atteggiamenti estetizzanti e puristi prevale decisamente, è parimenti vero che l'opera conserva costanti i modi, l'andamento di un'arte culta e preziosa, ricercata. La sua narrativa usa a piene mani una lingua e dei moduli poetici e comunque non propriamente narrativi: il retablo, il cunto, l'opera teatrale, la metrica versificatoria, espedienti stilistico-retorici come l'enumerazione e l'iperbato, il repentino mutamento dei registri, che con il loro procedimento ipotattico frangono e contrastano la paratassi del più generale impianto narrativo. In questo caso la tentazione mimetica è allontanata, la letteratura si carica della coscienza di sé e del suo più vistoso e suadente fardello ideologico: il gioco (inteso, ovviamente, quale gioco letterario), fonte di piacere estetico e perciò non sottoponibile ai convenzionali giudizi correnti della morale. Ma bisogna ribadire che Consolo realizza tutto ciò al riparo da pregiudizi moralistici: più di una volta l'intento progettuale cede al compiacimento, al gusto, al puro estro inventivo. Il gioco verbale, fatto di proliferazione

edonistica, contrasta realmente, cioè *in corpore vili*, col dover essere del racconto: una soggiacente energia libidica è sottomessa ma non elusa dalla sua prosa. A maggior ragione, proprio per questo, non sarà lecito affermare che la narrativa di Consolo si colloca fuori della linea verticale della tradizione: ne rappresenta semmai una sinossi e insieme uno scarto laterale, un tentativo orizzontale verso la realtà. Dice Giovanni Raboni della prosa di Consolo che «tende a comporsi più che nei 'modi organici' del romanzo, in quelli 'inorganici' del poema linguistico». ³³ Vediamo che in questa narrativa la storia si fa lingua, la lingua si fa scena, la scena distribuisce le parti all'arte poetica. Le voci del mondo reale riecheggiano in questo che potremmo definire un vero e proprio teatro linguistico, e si esprimono secondo quella che Bachtin avrebbe definito una stilizzazione, il conferimento cioè di un'origine sociale e di una visione del mondo alle voci protagoniste della tessitura romanzesca, in primo luogo dunque ai linguaggi storici.

Le apparenti asimmetrie fra il piano dell'espressione - iperletteraria, barocca - e quello del contenuto - materialistico, progressivo - sono così ricomprese ma non ricomposte o pacificate, a causa di una contraddittorietà che non è mai risolta: il conflitto (sociale e retorico) rimane la cifra estetica più propria dell'opera di Consolo. Non arriva inopportuna, a questo punto, una presa di posizione di questo autore nell'estetica del romanzo:

Dal momento che il romanzo parte sempre dal pensiero logico, dalla struttura, dalla prosa, dalla comunicazione, noi crediamo che immediatamente esso debba rivolgersi agli altri e parlare degli altri; degli altri del contesto storico e sociale in cui il romanziere si trova a vivere e a scrivere. Il romanzo è insomma, proprio perché romanzo, immediatamente storico e sociale. [...] Dal momento che il romanzo, per sua natura, è storico e sociale, è immediatamente critico, oppositivo. Riguardo a chi, a che cosa? Ma riguardo a chi ha la responsabilità

³³ G. Raboni, *Picciotti contro i Mille*, «Tuttolibri», supplemento a «La Stampa», 10 luglio 1976.

della condizione storica e sociale degli uomini, riguardo al potere. Anche in una ipotetica società perfetta, anche in un leibniziano «migliore dei mondi possibili», il romanzo dovrebbe essere sempre critico e oppositivo.³⁴

Il conflitto reca con sé un carico di sofferenza, di infelicità. La lingua ipertrofica, turgida, priapica, quasi, rivela questo costante stato di infelicità nel tentativo egemonico, sempre frustrato dalla vigile coscienza etica, di estendere il proprio dominio verso la totalità, verso il velamento perfetto di tutto. Accade che il velo si squarci (*Lunaria*), riveli la realtà, pretenda la prosa chiara, razionale (*Nottetempo, casa per casa*); e la prosa abbandoni così momentaneamente i moduli barocchi alla ricerca di un rinnovato classicismo della morale. Ma l'errore, la ricaduta sono avventure mondanamente costanti.

Due poli contrastivi che accumulano un massimo di reciproca tensione sono sempre presenti nella prosa di Consolo. Ecco un brano di virtuosistico effetto, in cui la voce del narratore si compiace della sua spericolata invenzione linguistica, del gusto della moltiplicazione onomastica:

E sopra la bassa fila delle case, contro il fondale della roccia, si stagliavano le due torri possenti del gran duomo, con cuspidi e piramidi, bifore e monofore, soffuse anch'esse da una luce rosa sì da parere dalla rocca generate, create per distacco di tremuoto e lavoro sapiente e millenario di buriane, venti, acque dolci di cielo e acque salse corrosive di marosi. Si diceva di cantàri e cantàri di sarde saùri sgombri anciove, passata portentosa di pesce azzurro per quel mare che manco i vecchi a memoria loro rammentavano.³⁵

Confrontiamolo con la desolata icasticità, la essenzialità tragica delle scritte dei carcerati:

³⁴ V. Consolo, *Per un giudizio sull'attuale romanzo italiano*, «Linea d'ombra», IV, 15-16, 1986, pp. 14-15.

³⁵ Idem, *Il Sorriso* cit., p.25.

PORCA LA TALIA / PORCO LO RE / E PORCO GARIBARDO / GIUDA DI COLONNELLO / CHE CI DISARMÒ / VIVA LO POPOLO / VINDITTA SOPRA VINDITTA / AMARO A CHI / PER SORTE SI APPRESENTA / ANCORA A ME / E DICE PATRIA UNA E MONARCHIA / FACCIO CHE FECI A / NOTARO BARTOLO / CAPO DI COSCA E DI LADRONERIA / COLLO MANI LO STROZZO / E SPACCO IN DUE / LA PETRA SUA DEL / CO RE.³⁶

Posti a confronto e mutuamente fatti dialogare questi due brani (che sembrano provenire da luoghi di versi - luoghi del libro, retorici; ma anche luoghi ambientalmente e socialmente distanti) rivelano così il loro potenziale conoscitivo. L'uno non può esistere senza l'altro. In Consolo ovunque l'alto (poesia, tradizione letteraria) sta per il basso (prosa, condizione subalterna); il dentro (letteratura) per il fuori (realtà); l'identico (la logica) per il molteplice (fenomenologia, empiria). Così accade che la grandiosità della stilizzazione sublimante che si dispiega nelle pagine del *Sorriso* si infranga sui muri delle carceri, nell'ipogeo rovesciato della scrittura - ritornante, spiraloide catabasi. Così nondimeno avviene in *Retablo*, viaggio reale e metaforico verso il tempo passato alla scoperta di una indisponibilità morale ed eroica al presente. In esso si palesa una componente paludosa della storia e dell'esperienza umana, la rappresentazione di una condizione subumana, infernale, come per

quell'orda di mendichi, ciechi, storpi, nani, malformati, sconciati sulla pelle di ripugnanti mali, che, dopo i fanciulli, mi s'avventarono contro, le mani tese, con lamenti, cantilene e preghiere strazianti³⁷

ai margini della festa, in Palermo.

Questa alterità degradata e alienata è presente pure in *Lunaria*, tradotta nella pena esistenziale del Viceré, «tormento che non conosce alba né tramonto, [...] inedia di stagno, [...] noia greve, [...] ansia ferma, [...] ma-

³⁶ *Ibidem*, p. 123.

³⁷ *Idem*, *Retablo* cit., p. 58.

linconia amaricante»,³⁸ segno rovesciato della condizione di scacco dell'intellettuale consoliano (Mandralisca, Clerici, Viceré, Petro ...) negato alla direzione delle condizioni oggettive dell'esistenza ma anche pronto a rivedere lo statuto del proprio sapere in vista di una ulteriore acquisizione di realtà. Similmente accade ne *Le pietre di Pantalica* dove le magnifiche sorti e progressive della civiltà occidentale così oscuramente minacciata da forze terribili che essa stessa ha suscitato - la minaccia atomica - si frangono sull'inespressivo ma significativo feticcio delle pietre, dei resti archeologici - resto anche come rimanenze, detriti, differenze.³⁹ Nelle pietre, come in ogni altra materia che residui dal propriamente storico - scorze di lumaca, superficie lunare - sembra occultarsi qualcosa di religioso e di magico: ciò che è umano e insieme l'umano trascende. Come tali prendono posto nell'attività del Clerici archeologo:

D'oggi in avanti io voglio sovr'ogni cosa raffigurar le pietre da soli e da venti e piogge modellate [...] chè dell'uomo, da civiltà estinte, portano i segni incerti e sibillini, i simboli indecifrate e allarmanti. Pietre sopra pietre in deserti magni; ove, oltre l'umana, puranco la famiglia di Fauno e di Flora e di Vertumno s'è pietrificata.⁴⁰

All'abbandono da parte di Mandralisca, nel *Sorriso*, della malacologia a favore di una più partecipata attività di pedagogia delle masse, corrisponde in *Retablo* l'adozione del classicismo mitologico del pittore come argine all'avvento delle regole borghesi del profitto. Le prese di coscienza maturate a contatto con le reali condizioni umane provocano il mutamento dell'atteggiamento intellettuale nei protagonisti di tutti i romanzi consolia-

³⁸ Idem, *Lunaria* cit., pp. 8-9.

³⁹ Non crediamo del tutto estranea l'influenza di una certa area di pensiero francese in alcune tematiche consoliane: destrutturazione del linguaggio e della scrittura, questione delle origini, spazialità, etc., e specialmente J. Derrida con la sua *différance*; cfr. a proposito M. Iofrida, *Forma e materia. Saggio sullo storicismo antimetafisico di Jacques Derrida*, Pisa 1988, particolarmente i primi due capitoli.

⁴⁰ V. Consolo, *Retablo* cit., p. 36.

ni; ai quali non sarà mai estranea una condizione di interno dissidio fra naturalità-innocenza e storicità-impegno. La storia stessa reca con sé questo intero anfibio di cultura e natura, pensiero e materia, costrizione e libertà insite nel concetto stesso di civiltà:

Selinunte greca. Ruine di una città e di una storia. Ruine della storia. [...] Fervida utopia, grandioso sogno di coloni duri in questa terra estrema [...]. Sogno che s'infranse, come il fragile legno contro le Simplegadi, contra l'immane Tempo che di questi resti coprì e cancellò, perse financo le rimembranze del nome suo di Selinunte; della natura che nei suoi sconquassi, nei tremuoti paurosi in questa plaga malsicura del Belice, atterrò e sparse ogni più umile dimora, ogni più eccelso tempo, annichilò ogni cosa; della Storia, ch'è storia mai sempre di guerre, distruzioni e stragi.⁴¹

Come non richiamare l'*Angelus novus* di Benjamin, il suo sguardo atterrito sulle macerie della storia?:

Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi.⁴²

Le parole, la letteratura, la tradizione stesse sono storia, cioè macerie; prodotti dell'uomo pietrificati da uno sguardo meduseo che altro non è se non il tempo, luogo della deriva:

La pietra è lo stadio più basso della creatura. Ma per il narratore è direttamente connessa al più alto. A lui è dato scorgere, in quella pietra semipreziosa, una profezia naturale della natura, impietrita e inanimata al mondo storico in cui egli stesso vive.⁴³

⁴¹ *Ibidem*, p. 103.

⁴² W. Benjamin, *Angelus novus*, trad. it. di Renato Solmi, Torino 1962, pp. 76-77.

⁴³ *Idem*, *Il viaggiatore incantato. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov*, *ibidem*, p. 258.

Un linguaggio silenzioso, ma non per questo meno significante si profila dietro a quello delle voci romanzesche. La parola, pur destrutturata, non tace. Ciò accade in quanto si riconosce la possibilità di ammettere il linguaggio nell'universo delle cose, degli umani strumenti, dei prodotti della storia. Ciò rende pertanto più necessaria la «magia» del consoliano «viaggiatore incantato» che oppone all'oblio 'naturale' delle cose l'«illusione storica» del teatro, alla stupefazione accidiosa le avventure dei miti, dei riti collettivi, dell'immaginazione:

Così è stato e così sempre sarà: rovinano potenze, tramontano imperi, regni, civiltà, cadono astri, si sfaldano, si spengono, uguale sorte hanno mitologie credenze religioni. Ogni fine è dolore, smarrimento ogni mutazione, stiamo saldi, pazienza, in altri teatri, su nuove illusioni nascono certezze.⁴⁴

4. Il viaggio, il sogno, il presente: *Retablo*

Lungo il cammino intanto pongo tra me medesimo e la storia, tra me e questo secol nostro di carestie e pesti, di guerre e di massacri (peggiori di quanto noi pensiamo sono i tempi che viviamo!), tra me e gli òmini e le pietre, un'infinita distanza, un sospeso vallo, un'occhio trasognato.⁴⁵

Saranno questa distanza, questa sospensione, questa trasognatezza a definire i termini del lavoro letterario per il viaggiatore settecentesco, il pittore inteso a uscire fuori di sé, fuori della rappresentazione e della metafora, attitudine metodica a cui tende forse tutta la narrativa consoliana. Come nel *Sorriso*, anche in *Retablo* spiccano l'uso di metafora, la plurivocità, lo straniamento drammatico, nonché una continua, dinamica contaminazione fra i generi letterari, con perspicui prestiti dalla tradizione, anche in chiave parodica. Di tal segno sono ad esempio l'Inno di Asclepio

⁴⁴ V. Consolo, *Lunaria* cit., p. 34.

⁴⁵ Idem, *Retablo* cit., p. 36.

utilizzato quale formula magica in un consesso tutt'altro che elevato o - il che costituisce una costante desublimante in Consolo - il rapporto fra servo e padrone a proporre come nel *Sorriso* e parzialmente anche in *Lunaria* scene e situazioni da commedia; o ancora il repentino e più volte sperimentato mutamento di registro stilistico anche all'interno di uno stesso monologo interiore. Notevoli sono anche in *Retablo* gli «effetti di reale», qui provocati dal richiamo ad altre opere d'invenzione⁴⁶ come il *Retablo de las maravillas* di Cervantes (canonico esempio di *mise en abîme*) o ai «doppi d'autore», autorevolmente presenti nelle «persone» di Fabrizio Clerici che per un calcolato infittirsi dello spessore metaforico e allusivo è stato scelto fra gli artisti a noi contemporanei, e allo scultore siciliano Serpotta vissuto fra Sei e Settecento, che drammatizzò la scultura barocca.⁴⁷ Così appartengono a questo repertorio le abbondanti contaminazioni testuali, fra gli altri gli insistiti e platemente anacronistici stilemi leopardiani e il bizzarro accenno al romanzo manzoniano - i fidanzatini brianzoli di nome Lorenzo e Lucia ... - nonché Boccaccio, il poema omerico, il già citato Cervantes ...

Gli anacronismi sono funzionali a uno choc procurato nel lettore per una risignificazione della vicenda nel contesto contemporaneo:

Perché viaggiamo, perché veniamo fin in quest'isola remota, marginale? Diciamo per vedere le vestigia, i resti del passato, della cultura nostra e civiltate, ma la causa vera è lo scontento del tempo che viviamo, della nostra vita e di noi.⁴⁸

⁴⁶ «Opere di finzione citate in altre opere di finzione creano effetti di reale, ma nel contempo evocano un reale che alla primitiva finzione è imparentato: una specie di *trompe l'oeil*, se non di *mise en abîme* della letterarietà» (C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino 1984, p. 69).

⁴⁷ Cfr. M. G. Aurigemma, *Oratori del Serpotta a Palermo*, Roma 1989, p.7.

⁴⁸ V. Consolo, *Retablo* cit., p. 77.

Spesso è dato di cogliere in brani come questi accenti di accorata invettiva che dal Settecento scivolano facilmente fin dentro i nostri anni:

O gran pochezza, o inanità dell'uomo [...] O secol nostro superbo di conquiste e di scienze, secolo illuso, sciocco e involuto! Arraso, arraso, mia nobile signora, arraso dalla Milano attiva, mercatora, dalla stupida e volgare mia città che ha fede solamente nel danee, ove impera e trionfa l'impostura, il bauscia, il ciarlatan, il falso artista, el teatrant vacant e pien de vanitaa, il governante ladro [...]. Arraso dalla mia terra e dal mio tempo, via, via, lontan!⁴⁹

Il fondamento ideologizzante della cultura progressista, del confortante storicismo del *continuum*, è ribadito da frequenti richiami all'effettività strutturale del dominio e alla sua verticalità:

Ah, lasciamo, lasciamo di dire qui di quanto l'uomo è stato orribile, stupido, efferato. Ed è, anche in questo nostro che sembra il tempo della ragione chiara e progressiva. L'uomo dico in astratto, nel cammino generale della storia, ma anche ciascun uomo al concreto [...]. Vive sopravvivendo sordo, cieco, indifferente su una distesa di debolezza e di dolore, calpesta incosciamente chi soccombe. Calpesta procedendo ossa d'innocenti [...].⁵⁰

Come già nel *Sorriso*, anche in *Retablo* le metafore portanti sono due ed egualmente connesse a sostenere un'idea della scrittura: stiamo parlando del viaggio e del sogno.

Mai sempre tuttavia il viaggio [...] è un sognare. E sognare è vieppiù lo scrivere, lo scriver memorando del passato come sospensione del presente, del vivere quotidiano. E un sognare infine, in suprema forma è lo scriver d'un viaggio, e d'un viaggio nella terra del passato.⁵¹

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 103-104.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 121-122.

⁵¹ *Ibidem*, p. 77.

Ritroviamo qui riassunti tutti gli ultimi temi toccati: lo scrivere è «sospensione del presente memorando del passato»; il viaggio è «nella terra del passato»: sì che viene agevole di trascorrere dalla dimensione geografica a quella storica: siamo, in una parola, dentro la metafora, nell'universo risemantizzante del teatro (non è forse la metafora la sospensione di un significato corrente a favore di un altro alla cui definizione occorre la cooperazione del pubblico? Non è quindi il teatro la sospensione delle abituali coordinate spazio-temporali, la ricreazione del mondo?). Il sogno come metafora della scrittura ritorna in *Filosofiana*, un racconto dalle *Pietre di Pantalica*:

Non è sogno forse tutto quanto si racconta, si inventa o si riporta, per voce, per scrittura o in altro modo, d'una vicenda di ieri, di oggi o di domani, d'una vicenda possibile o fantastica? È sempre sogno l'impresa del narrare, uno staccarsi dalla vera vita e vivere in un'altra. Sogno o forse anche follia è proprio la vita che si stacca e che procede accanto, come ombra, fantàsima, illusione all'altra che diciamo reale.⁵²

Se il sogno è scrittura, sospensione del presente, vita parallela alla vita, se la letteratura non imita ma continua, sdoppiandola, la vita, il corto circuito fra questa arte e un'altra metafora, quella del teatro, è inevitabile. Il «retablo» come forma d'arte anticipa quella di una rappresentazione scenica a quadri, che articola e scompone l'unitarietà del campo della visione in due elementi almeno, fondamentali: del che cosa è rappresentato e di chi lo rappresenta. La vicenda d'amore di cui è oggetto *Retablo* e che come tale accomuna i tre differenti personaggi, è narrata da tre diversi successivi punti di vista: dello smonacato Isidoro, del *noble* artista Clerici, della bella Rosalia. L'effetto che si ricava da questa disposizione strutturale è quello solito di uno straniamento, di una sospensione teatrale secondo più punti di vista convergenti verso una messa fuoco plurima della realtà. Di questa

⁵² V. Consolo, *Le pietre di Pantalica* cit., p. 82.

attitudine teatrale forniamo quella che ci sembra una buona spia narrativa. Si tratta della scena dell'approdo del piroscampo *Aurora* nel porto di Palermo. Nella stilizzazione linguistica dei personaggi il battello è significativamente un «pacchetto» per Isidoro, mentre per il geniluomo è un «packet-board»: l'episodio è infatti narrato due volte, in *Oratorio* (voce narrante: Isidoro) e in *Peregrinazione* (voce narrante: Clerici). L'acquisto che si ha da questo pletorismo diegetico è nullo: nessuna informazione in più per il lettore attorno all'ambiente, agli eventi, ai personaggi. La scena è identica, solo è ripetuta da due punti di vista diversi. Perché ripeterla se non per tematizzare le virtualità del teatro, se non per replicare quell'illusione di realtà concreta e di estrema finzione che solo il teatro mirabilmente procura?

5. Il Barocco

Abbiamo precedentemente messo in luce un possibile confronto dialettico nella prosa consoliana fra il turgore barocco del linguaggio e il richiamo al nitore e al razionalismo della tradizione classicistica, non scevra da una componente mitopoietica. A proposito del suo stile, Consolo ha dichiarato:

La mia cifra è barocca. [...] D'altra parte quasi tutti gli scrittori siciliani sono barocchi, anche quelli che sembrano scrittori logici come Sciascia, Lampedusa, Brancati. Quest'ultimo, per esempio, diceva di ammirare in Borgese, che sembrava uno scrittore quanto mai logico, quella linea retta che, uscendo da un ghirigoro, s'infilava in un altro ghirigoro. Ciò dà, mi pare, una definizione precisa del barocco.⁵³

⁵³ S. Palumbo, *Lo scrittore verticale* cit.

Queste valutazioni estetiche evidentemente lasciano aperte molte più altre questioni di quante non ne risolvano; più che una definizione sembrerebbe una problematizzazione estrema del Barocco, sia sul piano storico che su quello categoriale. Qui quello che interessa mettere in luce è che Consolo predilige trattare il tema ponendolo nei termini di uno svolgimento diacronico e dunque dialettico fra i due elementi del ghirigoro e della linea retta, i quali ripropongono quello da noi delineato fra i termini macroretorici della poesia e della prosa, fra la vertigine verbale (chiocciola, spirale) e il controllo lineare della narrazione (parole *riempite dalle cose*).

Il barocco di Consolo assume maggiore valore dunque come repertorio storico della tradizione letteraria (una tradizione ben viva in Sicilia, evidentemente) che non come adesione esplicita a una estetica o alla elezione senza appelli di un connaturato modulo stilistico. La dichiarazione surriportata va corretta con un'altra dello stesso autore a proposito del suo linguaggio:

Nel mio caso spesso i critici parlano di lingua siciliana. Io la chiamo lingua filologica, in quanto cerco dei materiali linguistici che abbiano una loro storia, una loro giustificazione filologica.⁵⁴

Assumere il Barocco nella sua dimensione di viva tradizione quale emblema del peso della storia nel rapporto fra la scrittura e i suoi contesti istituzionali significa dotarlo di una serie di valori metaforici fra i quali vogliamo ricordare quello connesso alla materialità e alla parzialità dell'esercizio scrittorio così evidenti nel *Sorriso* (vedi il *Preambolo* di Mandralisca, nonché il richiamo alle macerie benjaminiane) e quello polemico anti-regolistico connesso al vuoto di impegno, alla autoreferenzialità della nostra epoca.⁵⁵

⁵⁴ V. Consolo, *Per un giudizio* cit..

⁵⁵ Cfr. O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Milano 1987; *contra* G. Morpurgo-Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, Palermo 1987.

Deriva dalla scelta del Barocco quale termine incrociato di storia (tradizione) e scrittura (invenzione) l'uso di certa simbologia criptica, che molto ha a che fare con la questione, che abbiamo cercato di mettere in luce, del rovesciamento ipogeo delle più terse e coscenziali situazioni di superficie. La questione è evidentemente connessa al tema del rovesciamento ideologico e del ritorno del represso sociale nella falsa coscienza (vedi il caso della malacologia nel Mandralisca), e che è, come sempre accade in questi casi, anche un ritorno 'formale', stilistico-retorico. Da qui all'emergenza di un turgore dello stile che è anche il riemergere prepotente di una sessualità quasi sempre frustrata, come ad esempio in *Retablo*, il passo è breve. Si precisa ora meglio in che termini si è chiamato concreto, cioè patente, il conflitto fra abbandono verbale (eros, prieghi d'amore rivolti a doña Teresa Blasco) e controllo narrativo (ragione, cultura) la cui relativa formazione di compromesso è in questo caso la turgida *ma* neo-classica narrazione di *Retablo*.

Per tornare al tema dei simboli, a quell'intreccio di ragioni storiche e metaforiche, ricordiamo come uno studioso, Mario Praz, abbia ad esempio rivelato in suo saggio⁵⁶ la consustanzialità di spirali, chiocciole e carceri ad una simbologia segregazionista tipica della cultura controriformistica, nella quale i luoghi concentrazionari diventano funzionali e allo stesso tempo simbolici di una certa società e di un certo ordine sociali.⁵⁷

Sempre dalla tradizione barocca deriva la predisposizione a un forte sperimentalismo che porta ad abbattere le barriere dei generi letterari e an-

⁵⁶ M. Praz, *Mnemosine. Parallelo, fra la letteratura e le arti visive*, Milano 1971.

⁵⁷ La centralità dei luoghi oscuri, criptici, ipogei nel secolo barocco è stata notata da Gilles Deleuze in un saggio su *Le pli. Leibniz et le Baroque* (Paris, 1988). Ricordando che Leibniz è obiettivo polemico quanto mai presente a Consolo, suggeriamo che, a proposito di questi temi, non è forse peregrino indicare il nome di Michel Foucault. E non solo per il suo specifico interesse verso la storia e l'*epistème* della istituzione carceraria in epoca moderna, ma anche per le sue tematiche sulla connessione fra sapere e potere. Il suo «ordine del discorso», che tocca temi leibniziani, è connesso al «dispositivo» di esclusione dalla «parola» delle classi subalterne. Cfr. *L'ordine del discorso*, Torino 1972, e *Microfisica del potere*, *ibidem*, 1977.

che quelle fra i vari codici artistici, come conferma la testimonianza di uno studioso del Barocco:

Come la scultura ricerca suggestioni pittoriche, la pittura simula l'architettura, l'architettura scavalca il limite degli edifici rompendone le linee e i contorni [...] così la letteratura tende a un analogo intrecciarsi di forme, mescolando generi letterari e toni stilistici che il rinascimento teneva distinti [...]. La letteratura barocca tende anche a scavalcare la parola, a uscire di sé, ponendosi per esempio, attraverso un'esasperata minuzia descrittiva, in concorrenza con la pittura.⁵⁸

Sono parole che valgono anche per l'autore di *Retablo* e *Lunaria*, evidentemente. Questa mescolanza di generi e di forme, questa *verve* combinatoria, contaminatoria, è caratteristica di diversa produzione barocca. Ai nostri fini risulta particolarmente interessante quella di area drammatica, che segnò un acceso sperimentalismo fra Sei e Settecento; e che testimonia nel nostro autore un punto di contatto nella tradizione storica e siciliana in ispecie fra gusto del barocco e tensione alla teatralità: un teatro quanto mai instabile, inappagato e continuamente oscillante fra necessità e vanità, fra ragione e follia.

6. *Lunaria*, la favola reale

Come è noto il testo risulta da una duplice filiazione intertestuale. L'ipotesto è costituito dal frammento leopardiano *Odi Melisso, i' vo contarti un sogno*, dal quale discende la stupenda prosa barocca di Lucio Piccolo *L'esequie della luna*. Infine viene *Lunaria*, che si pone come una vera e propria rielaborazione, una *variatio* dell'opera di Piccolo.

⁵⁸ F. Croce, *Barocco*, voce dell'*Enciclopedia Europea*, II, Milano 1986.

Il risultato è questo *Lunaria*, che temo, ahimè, sia lontano dal genere teatrale. Penso che *Lunaria* sia solo un *cuntu*, una storia, un racconto dialogato scritto per essere letto (e contemplato nelle immagini che lo accompagnano).⁵⁹

Lunaria 'sembra' una favola, si finge tale. Ben strana è infatti la favola che porta con sé un corredo così corposo ed erudito di note storico-bibliografiche e si accompagna a un repertorio iconografico; e che, come tutti i lavori di questo autore, è innervata di una fitta maglia di riferimenti ed allusioni sia ad altre opere della letteratura, ivi compreso il proprio macrotesto, sia alla realtà storica. Portiamo un esempio. La contrada che, per un effetto di necessaria vaghezza fiabesca, mutuando il termine da Piccolo, è qui detta «senza nome» risulta in effetti ben localizzata geo-politicamente se nell'idioma parlato dai suoi abitanti possiamo riconoscere il volgare gallo-romanzo di San Fratello, già noto ai lettori del *Sorriso*. Questo idioma ritornerà, fra l'altro, anche in uno stupendo e significativo racconto delle *Pietre di Pantalica, I linguaggi del bosco*. È proprio questa stratificazione linguistica a raggiungere come al solito un effetto di dialogo fra le voci inesauste e 'parziali' nel vasto e vario teatro del mondo. Questo accade evidentemente a dispetto della sospesa assolutezza e indeterminatezza e vaghezza della favola, ed introduce elementi di romanzesco in un genere che ne sembrava costituzionalmente inattaccabile. E così pure, contravvenendo a una delle fondamentali prescrizioni del codice, supremo effetto di reale procura la *mise en abîme* di uno spettacolo (il testo di *Lunaria*) nello spettacolo (la recita che gli autori rappresentano dentro al testo) nello spettacolo (la metafora insistita dell'esistenza quale recita vana, *teatrum vanitatis*).

È finzione la vita, melanconico teatro, eterno mutamento.⁶⁰

⁵⁹ V. Consolo, *Lunaria* cit., p. 90.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 66-67.

Si partorisce così, a partire da questa definizione *ex contrario* dell'arte, una proficua pragmatica delle illusioni:

Così è stato e così sempre sarà: rovinano potenze, tramontano imperi regni civiltà, cadono astri, si sfaldano, si spengono, uguale sorte hanno mitologie credenze religioni. Ogni fine è dolore, smarrimento ogni mutazione, stiamo saldi, pazienza, in altri teatri, su nuove illusioni nascono certezze.⁶¹

A guardar bene, però, qui si esprime qualcosa di diverso da una semplice «sommessa allegoria dell'eterno ritorno», come vi è metaforizzata la luna. Qui viene altresì ad essere illuminata una vera e propria dialettica instauratasi fra arte e agire pratico, fra realtà e mito. Dunque non solo

se ora la luna è caduta per il mondo, se il teatro s'è distrutto, se qui è rinata, nella vostra contrada senza nome, è segno che voi conservate la memoria, l'antica lingua, i gesti essenziali, il bisogno dell'inganno, del sogno che lenisce e che consola⁶²

come ammonisce ai villani il Viceré, ma pure

se malinconia è la storia, l'infinito, l'eterno sono ansia, vertigine, panico, terrore. Contro i quali costruiamo gli scenari, i teatri finiti e familiari, gli inganni, le illusioni, le barriere dell'angoscia.⁶³

L'idea che ci si procura di queste 'illusioni' è che esse siano prospettiche, che cioè il moto desultorio fra angoscia esistenziale/*horror vacui* e creazione illusoria/ritualizzazione mitica abbia tutto il carattere di una pratica conoscitiva che altrimenti non potrebbe essere definita se non come letteratura (quella per bocca della quale parla la coscienza teatrale del Vi-

⁶¹ *Ibidem*, p. 34.

⁶² *Ibidem*, p. 62.

⁶³ *Ibidem*.

ceré; e che volta per volta abbiamo visto assumere i connotati del «viaggio nel viaggio», «sogno come sospensione del presente», «velo che rivela», «distanziamento da òmini e cose», «ordine delle somiglianze»); e che trova il proprio punto d'appoggio, etico e pragmatico, sul terreno della storia. La storia può anche apparirvi «malinconica», ma a differenza dell'eterno e dell'universo mondo può essere modificata, reimmaginata. Può essere rivificata a partire da una rinnovata ritualità il cui primo atto simbolico è senza dubbio compiuto dal Viceré quando si spoglia dei panni di commediante all'epilogo del dramma; il che vuol dire, fuor di metafora, negare simbolicamente quel potere che non si ha più il diritto di incarnare, o che di fatto non si incarna più. La caduta della luna è allegoria di un disautramento, almeno quanto di una possibile rinascita di miti antichi se rivitalizzati dalla presenza di nuovi attori (sociali) sulla scena (della storia):

Io non capisco più la vostra lingua, non sono più il sovrano poliglotta, il re della storia, il re che sogna [...] Non sono più il Viceré. Io l'ho rappresentato solamente (*depone lo scettro, si toglie la corona e il mantello*).⁶⁴

7. La Sicilia, o del tremuoto

La teatralità, cioè la fondamentale dialogicità delle opere di questo autore escludono l'adozione di un registro fantastico e dunque l'irresponsabilità topografica. Occorre dunque ribadire il situarsi consoliario nello spazio geografico, storico e culturale della Sicilia.

La Sicilia c'è sempre nella mia opera perché non posso prescindere dalla Sicilia. È la mia matrice culturale. Non si può fare a meno di parlare della Sicilia per gli scrittori siciliani. Io parlo di scrittori di tipo orizzontale e di tipo verticale. Ora, chi nasce in una terra così ipotecata culturalmente non può fare a meno, secondo me, di agganciarsi a una certa tradizione letteraria [...]. Voglio

⁶⁴ *Ibidem*, p. 66.

dire che quando si nasce in un'isola come la Sicilia sono tanti i segni culturali che ci portiamo appresso sin dalla nascita, che il discorso parte innanzitutto dalla lingua e dalla storia. Il modo di essere siciliano è un modo di essere particolare.⁶⁵

Esiste dunque un essere siciliani che implica determinate collocazioni culturali, un coinvolgimento necessario nelle dinamiche storiche di questa terra. È interessante notare l'uso di metafore spaziali-geometriche a definire un certo tipo di attitudine nei confronti della tradizione letteraria e della invenzione poetica. La topica siciliana viene assunta non come blocco monolitico e compatto, ma al suo interno variegata e franta da ulteriori specificazioni territoriali che sono a loro volta esiti di situazioni storico-antropologiche e di opzioni civili affatto diverse:

Si potrebbero individuare [...] gli scrittori della Sicilia occidentale, immersi nella storia e gli scrittori della Sicilia orientale, portati maggiormente verso temi esistenziali.

La letteratura della Sicilia occidentale [...] è anche una letteratura che si ritrova negli esterni, nelle piazze. La prima parte degli scritti di Pirandello si svolge tutta quanta [...] nelle piazze di Agrigento. Poi ha trasformato la piazza in un ambiente borghese, chiuso, che però risente della sua origine. Anche in Leonardo [Sciascia] c'è la piazza: la piazza dove il potere esercita la sua violenza.⁶⁶

Forse in nessun altro scrittore italiano, fra i contemporanei, è dato di ritrovare un'altrettanto decisiva coscienza geografica, geo-culturale, una tanto approfondita ed esibita spazialità del mondo tradotta in strutture retoriche, una tale acribia, verrebbe di dire, topografica.⁶⁷ Nominare i luoghi sembra essere in questo autore un vero e proprio imperativo estetico. E

⁶⁵ S. Palumbo, *Lo scrittore verticale* cit.

⁶⁶ N. Fano, *Rivoluzione allo zolfo*, «L'Unità», 21 novembre 1989.

⁶⁷ Anche di questo particolare aspetto sembra possibile rintracciare un tratto tipicamente e significativamente siciliano. Cfr. ad esempio la *Nota introduttiva* di Andrea Zanzotto a T. Landolfi, *La pietra lunare*, Milano 1990, dove si coglie «il fascino tutto particolare dei toponimi, *come tali*, secondo una tradizione che ha forse ne *La roba* di Verga uno degli esempi più famosi».

non solo nominarli: quanto rappresentarli, farli vivi come personaggi, come maschere. Quasi che ciò risponda a una necessità di riappropriazione di qualcosa che appare sottrarsi al controllo come per una sorta di lento ma inesorabile movimento tettonico che minacci di alterare, o abbia già alterato, i connotati del nostro paesaggio-passaggio, la nostra stessa identità. È questo un sentimento che ne *Le pietre di Pantalica* si fa così intenso da pietrificarsi, appunto, da concentrarsi secondo un massimo di aggregazione molecolare e angoscia spirituale:

Io non so che voglia sia questa, ogni volta che torno in Sicilia, di volerla girare e girare, di percorrere ogni lato, ogni capo della costa, inoltrarmi all'interno, sostare in città e paesi, in villaggi e luoghi sperduti, rivedere vecchie persone, conoscerne nuove.

Una voglia, una smania che non mi lascia star fermo in un posto. Non so. Ma sospetto sia questa una sorta di addio, un volerla vedere e toccare prima che uno dei due sparisca.⁶⁸

Occorre allora senz'altro segnalare una occorrenza testuale troppo frequente per essere casuale, ma che rappresenta piuttosto il segno rovesciato, di un bisogno di certezze e conferme terrestri, ctonie, diremmo: il termine «terremoto», o come è più spesso in versione culta è detto, *tremuoto*. La parola compare diverse volte, più spesso che l'evento, in funzione dunque metaforica, all'interno delle pagine di più mossa tensione stilistica e in qualche caso anche in luoghi di notevole importanza diegetica. Fra questi va ricordato senz'altro, in *Retablo*, quello della dimora dei protagonisti presso la residenza di don Saverio Burgio in Trapani: lo spiazzamento arrecato dal moto tellurico annuncia o prescrive la fine del viaggio. Né crediamo di lavorare troppo di fantasia quando riteniamo, ad esempio, che la stessa rottura della crosta lunare in *Lunaria* sia, alla luce delle parole dell'Accademico Eccentrico, nient'altro che una figura di un sommovimento terrestre: «La lucifera pietra [la luna] altri non era nei primordi [...] che

⁶⁸ V. Consolo, *Le pietre di Pantalica* cit., p. 179.

la Terra». ⁶⁹ Prima cioè che come questa nostra attuale l'uomo la consumasse e relegasse, ne è documento la mitologizzazione ariostesca, a mero deposito memoriale. Anche il termine «tremuoto» è spia di un compromesso formale: la terribilità decisiva dell'evento viene ad essere come distanziata e esorcizzata dalla antichità della forma, ma perciò stesso finisce per pesare ancora di più in qualità di 'sintomo', di spia testuale. L'ansia epocale si esprime in Consolo in una resistenza al mutamento involutivo, barbarico, dei connotati storico-ambientali. Questa resistenza, in un senso sia psicoanalitico sia politico, viene condotta da Consolo nella fissazione propria dello scrittore, quella della pagina. Nelle *Pietre di Pantalica* il personaggio narratore perlustra palmo a palmo, con sempre teso furore di nominazione toponomastica, il territorio dell'isola secondo una mappa di propri luoghi prescelti, luoghi della storia, sua personale ma anche luoghi della storia collettiva, della civiltà occidentale. L'ultima sezione del libro, *Eventi*, frana verso un vuoto, un abisso di civiltà, denuncia uno stato come un 'sentirsi mancare la terra sotto i piedi'. Non a caso allora in segno di estrema polemica con le regole del mondo attuale Consolo ha scelto per il lavoro teatrale *Catarsi* la vicenda dell'Empedocle hoelderliniano e la sua comunione con lo stato subtellurico del magma.

Il viaggio nell'isola, dopo aver toccato i vertici *à rebour* del passato - Siracusa, Pantalica, Cava d'Ispica - approda a un presente privo di speranza, in cui la distruzione atomica si fa fisica apocalisse dopo aver da tempo ormai ucciso il tradizionale concetto umanistico di civiltà:

Non resterà di noi neanche una vuota, dorata carcassa, come quella della cicala scoppiata nella luce d'agosto. Non resterà compagna, figlio o amico; ricordo, memoria; libro, parola. ⁷⁰

⁶⁹ Idem, *Lunaria* cit., p. 47.

⁷⁰ Idem, *Le pietre di Pantalica* cit., p. 145.

E così il teatro, anche il teatro, luogo della ri-creazione umana e della pragmatica illusiva, sembra cedere alla progressiva voragine del territorio circostante:

La macchina, nella rappresentazione di cui sto parlando, era un'autogrù che, sferragliando, snodava [...] il lunghissimo braccio [...]. Disvelata macchina teatrale, esibita tecnologia moderna. Ma, se proprio voleva essere attuale, perchè il regista non ha fatto calare dal cielo, pendente da un elicottero d'argento, la dea Atena, perchè non l'ha fatta paracadutare da un aereo, perchè non giungere, come il barone di Munchausen, a cavallo di un missile, d'uno di quelli che stanno installando qui, nella vicina Comiso? E non si chiamano appunto, questi missili, missili di teatro, del teatro d'Europa?⁷¹

La realtà che circonda il teatro, ritorna - come teatro - nella letteratura. E ridispone a un contatto con il reale secondo una ben nota pragmatica delle illusioni.

8. Nome, ragione, dolore

Con *Nottetempo, casa per casa* Consolo torna all'ambientazione storica, ma senza abbandonare la dimensione attualizzante della metafora. L'attenzione, lo sguardo che scivolano fuori dal testo sono destati anzitutto con procurati richiami alle altre opere dell'autore le quali, tutte insieme come abbiamo già notato, tendono a comporsi in un sistema o, se vogliamo, in una sorta di macro-retablo. Ci toccherà allora di registrare almeno un esplicito richiamo testuale⁷² al barone Mandralisca e alla vicenda narrata nel *Sorriso*; così come la ripresa di *tòpoi* comuni alle altre opere. Le parole: «ogni astro, ogni tempo rinasce alla scadenza, agli effimeri, ai pe-

⁷¹ *Ibidem*, p. 163.

⁷² *Idem*, *Nottetempo* cit., pp. 142-143.

renti si negano i ritorni»⁷³ rimandano chiaramente a *Lunaria*; nel capitolo *La torre rivediamo*⁷⁴ i mendichi parlermitani di *Retablo*; mentre nel quinto, *Il capretto*, la scoperta dei graffiti della Rocca ripropone motivi che furono già di *Retablo* ma anche de *Le Pietre di Pantalica* (dialettica fra umano e oltre-umano; breve, lungo e lunghissimo periodo nella storia).

Un tono meditativo, speculativo e una soffusa ansia di interrogazione metafisica ed esistenziale, pervadono l'intero libro («come se sull'ordine continuo, sul rosario fatale [...] fosse calata una mano crudele a rompere la sequenza, l'armonia prestabilita»⁷⁵) sin dall'esame della connessione, profondamente distonica, fra Storia e Senso, coscienza e linguaggio:

Sentiva d'essere legato a quel paese, pieno di vita storia trame segni monumenti. Ma pieno soprattutto, piena la sua gente, della capacità di intendere e sostenere il vero *d'essere nel cuore del reale*, in armonia con esso. Ora sembrava che un terremoto grande avesse creato una frattura, aperto un vallo fra gli uomini e il tempo, la realtà [...]. E corrompeva il linguaggio, stracangiava le parole, il senso loro - il pane si faceva pena, la pasta peste, la pace pece, il senno sonno [...]⁷⁶

Si procede così verso la rivelazione di una realtà dell'esistenza che potremmo definire dell'assurdo, del già dato. Essa accompagnandosi al sentimento dell'angoscia (temi esistenzialistici), dà però adito a un'accettazione eroica del destino (tema leopardiano, in un autore che sin da *Retablo* e *Lunaria* ha ostentato questa forma di legame e ispirazione in forma di allusioni citazioni riprese tematiche); quest'ultima non è mai disgiunta dall'imperativo etico e dalla necessità politica di fare ordine nelle cose e nel mondo (per i quali potremmo risalire sino a Vico). Non è estranea all'opera neppure una notevole componente religiosa. Si sente che ogni più

⁷³ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 47-48.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 133.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 144. Il corsivo è nostro.

piccolo brano deve essere accolto teatralmente scandendolo con la cerimonialità tipica del rituale religioso, una religiosità laica, il cui *verbum* viene a coincidere con i *verba*: «liturgia della parola»⁷⁷ viene detta nel testo. Questo tipo di religiosità, intesa come etica collettiva, rende *Nottetempo* un romanzo inattuale, proprio in quanto «storico» cioè carico del peso colpevole e tragico della memoria. Ciò contribuisce all'inattualità e dunque, vorremmo dire, alla scandalosità di quest'opera che richiede una modalità di lettura, di tipo didascalico-enciclopedica, lontana dalla media di *easy reading* e di disinvolta acronia del postmoderno. Gli eventi narrati hanno uno spessore esemplare, paradigmatico, raccolgono un massimo di generalità. Sono, in quanto storici, unici; ma in quanto paradigmatici si ripetono, ricadono dall'altezza della storia a una loro funzione metaforica, attualizzante. Il barone Nené si affaccia dalla finestra a esercitare il proprio accidioso potere non una sola volta, come è nell'occorrenza diegetica;⁷⁸ ma in un certo senso dà ordine al suo servo e continua a darlo da sempre: quel gesto non è stato smentito mai; semmai, è continuamente ribadito dalla storia che, in quanto tale, non sopporta smentite (come se appunto non i singoli eventi storici, ma una costante della storia - la strutturalità del dominio - venisse rappresentata).

Come nelle precedenti prove consoliane, in ispecie del *Sorriso*, anche in *Nottetempo* è ribadita una viva contestazione della geometria della linea e del piano, a favore della impossibile e perciò dunque utopica, artistica conciliazione della undimensionalità della retta con l'avvolgimento spiraloide della curva; nonché con una dimensione che definiremmo del nascosto, del profondo. Quella di Consolo può essere detta una geografia dei luoghi assenti, una geometria del continuo fra il piano e le profondità che esso cela.

Il conflitto fra vertigine poetica e razionalità narrativa nelle altre opere immanente alla materia vile del testo viene in *Nottetempo* esplicitamente

⁷⁷ *Ibidem*, p. 167.

⁷⁸ Si veda il capitolo *L'apparizione*, *ibidem*.

tematizzato, a partire dal confronto fra le due biblioteche esemplari: l'una, quella del dannunziano barone Nenè, quasi solamente antiquariale oltre che pregna delle opere del Vate dunque ferma a un ossequio paralizzante della tradizione; l'altra del di lui zio Michele, poi trascorsa per lascito nelle mani di Petro, che mette in primo piano soprattutto la grande tradizione del romanzo realista ottocentesco: «Tolstoj Dostoevskij Cechov Gogol [...] Victor Hugo [...] Balzac [...] Manzoni e Verga».⁷⁹ Qui il conflitto etico-retorico fra trionfo della verbalità poetica e linearità etica della narrazione, in quanto posta su un piano ormai esplicitamente assiologico, registra una esplicita scelta di campo a favore della seconda ma nel testo, e dunque nel corpo della materiale contraddizione, la presenza della parola-cosa, la *enumeratio* proliferativa (anche se più disciplinata rispetto alle altre prove narrative) rimane sempre su livelli, psicologicamente parlando, ossessivi:

Questi scrittori grandi davano degli uomini di un luogo e di un tempo, l'immagine più vera, più della politica, che a Petro sembrava allontanasse la realtà, come i numeri e le figure della geometria, verso l'astrazione, il generale. Come l'allontanavano gli scrittori privi di verità e rispetto per la vita d'ognuno, per le vicende umane. Gli dava nausea il tanto celebrato Gabriele, il D'Annunzio della vanità, della menzogna, il poeta delle parole rare e abbaglianti.⁸⁰

In questa, a differenza che nelle precedenti opere, la figura dell'intellettuale non è vista nel compiersi perfetto di un rinnovamento ideologico. Essa è colta piuttosto in pieno *feri*: è figura dell'incertezza, del dubbio, del rischio: situazioni che è poi l'orizzonte temporale proprio del romanzo, quello del presente, a determinare, come già ottimamente aveva osservato Bachtin.

L'intellettuale in questione, Petro, vive una forte crisi di identificazione sociale, colto com'è nel passaggio di dongsualdiana memoria fra una classe di provenienza e un'altra dalla quale non è ancora pienamente rico-

⁷⁹ *Ibidem*, p. 115.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 116.

nosciuto e con la quale instaura nondimeno un conflitto di tipo culturale - assimilabile alla dinamica tradimento/rimorso - il quale accentua un suo già notevole complesso di colpa, che lo porta vicino ad esiti estremi. Il compimento della parabola intellettuale di Petro Marano rimane piuttosto una promessa, una scommessa iperbolica, e perciò esemplare, fissata com'è nello *explicit* senza certezze del romanzo. È da notare che la chiusa del romanzo viene ambientata in mare aperto (forse con la memoria al manzoniano, lacustre *Addio, monti sorgenti dalle acque ...*), invertendo così il tradizionale meccanismo consoliano dello sbarco in terraferma che introduce allo sviluppo narrativo della vicenda. Si conferma così ancora più netta l'ansia di conferme ancestrali, ma accompagnata a fantasie di sparizione, di fuga, che abbiamo prima sottolineato a proposito de *Le pietre di Pantalica*.

Ancora scientifica, cioè speculativa è a nostro avviso la ricerca che nel romanzo, al pari delle altre opere, si istruisce nei confronti del tema delle origini: altrove origini del dominio, dell'alienazione, della menzogna. Qui, del dolore; un dolore la cui ragione Petro vuol situare oltre il proprio orizzonte familiare, di dove, connessa alla questione dell'ascesa sociale, sembra originata la sua nevrosi (Petro è il primo personaggio scopertamente nevrotico di Consolo):

Gli sembrava d'essere vissuto fino allora chiuso nella privata rete familiare, nel cerchio pauroso dei fantasmi dei deliri [...] della fuga con lettura di romanzi, di poesia.⁸¹

Appartiene a questo tema la descrizione necessaria di ciò che per definizione è invisibile in quanto la sua natura (ideologia, nevrosi, ispirazione letteraria: strati tutti 'archeologici') è di negarsi:

⁸¹ *Ibidem*, p. 55.

In questa zona incerta, in questa luce labile, nel somnesso luccichìo di quell'oro è possibile ancora la scansione, l'ordine, il racconto? È possibile dire dei segni, dei colori, dei lucori [...] delle forme che oscillano all'ellisse, si stagliano a distanza, palpitano, svaniscono?⁸²

Un consueto interrogativo è posto nondimeno attorno alla Storia e al suo rapporto con la realtà e l'identità dell'individuo. Se il destino delle figure storiche è svanire, sembra domandare il narratore, che senso ha istituire la trama della memoria? Se il passato svanisce che cosa pesa allora su di noi?

Ora il mondo ritorna dal profondo, da cisterne inabissate, ipogei, gallerie, in figure lievi ritorna su pareti gonfie, muri dilavati, fra i veli e i raschi d'evi passati [...]. E tu, e noi chi siamo? Figure emergenti o svanenti, palpiti, graffi indecifratì. Parola, sussurro, accenno, passo nel silenzio.⁸³

Il senso dell'esistenza è vincolato alla durata, al memorare e al perpetuare o può concentrarsi e compiersi in essa, in sé e per sé, e dunque, come suggerisce la Bestia, la figura del misticismo irrazionalista e orgiastico: «Non vi è alcuna legge eccetto: Fa ciò che vuoi» e «Non vivere mai dentro la tua pelle»⁸⁴ ma sii contemporaneamente le cento e cento e cento reincarnazioni del multanime?

Le risposte non tardano. Solo la coscienza dolorosa, la coscienza infelice, solo il riconoscimento dell'angoscia, dunque della finitezza e delle responsabilità individuali, interrompono il fluire altrimenti disumano della storia:

⁸² *Ibidem*, pp. 68-69.

⁸³ *Ibidem*, pp. 70-71.

⁸⁴ Si veda il VII capitolo, *La Grande Bestia* 666, *ibidem*.

Pensò Petro a come si può cangiare in poco tempo, al tempo che scorre, precipita e niente lascia uguale. Che solo la disgrazia, la pena grave blocca il movimento, il cuore la memoria [...] ⁸⁵

Solo fondare il mondo, darsi dunque una realtà comune consente, vicinamente, una possibilità di comprensione e di mutamento:

Una suprema forza misericordiosa immensa potrebbe forse sciogliere l'incanto, il grumo dolorante, ricomporre lo scempio, far procedere il tempo umanamente. O l'invocare ognuno il mondo intorno, a capire, assumere insieme l'enorme peso, renderlo comune, e lieve. ⁸⁶

S'inserisce qui il tema della labilità e della precarietà della ragione, incarnato nella figura della sorella Lucia e dal quale lo stesso protagonista più volte si sente direttamente coinvolto. È proprio negli anelli deboli della catena che s'aggruma l'impossibile dominio, l'onnipotenza della ragione storica, della *ratio* egemonica: si scopre così un antiragione che può essere sì rivoluzionaria (tentare di rifare l'ordito del mondo) ma anche drammaticamente congelarsi nella schizofrenia. La 'malattia' è, in Lucia, l'esito perverso di un labirintico richiamo sessuale ⁸⁷ intrecciato allo stesso malessere sociale di Petro ⁸⁸.

Il risultato di questa dialettica fra ragione e antiragione, fra linearità e delirio, è come al solito una genealogia oppositiva della parola poetica, che procede da un più tradizionale interrogativo attorno alla verità o menzogna della finzione letteraria:

⁸⁵ *Ibidem*, p. 109.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 109-110.

⁸⁷ *Ibidem*, cfr. p. 50 e sgg.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 65-68. Qui è narrato del progressivo deteriorarsi dell'adolescenziale rapporto fra il pastore Janu e Lucia, in base appunto alla promozione sociale di quest'ultima.

È mai sempre questa la scrittura, è l'informe incandescente che s'informa, il suo freddarsi, il trapassare stilla a stilla nel segno, suono, nel senso decretato, nella convenzione, nella liturgia della parola? [...] È menzogna l'intelligibile, la forma, o verità ulteriore?⁸⁹

Diciamo oppositiva perchè dialetticamente fonda e pone (e dunque a rischio della salute espressiva che solitamente richiede una perentorietà assoluta) oltre alle proprie origini anche quelle di un ineludibile contrario, di un ineludibile altrove:

Ma prima è l'inespresso, l'ermetico assoluto, il poema mai scritto, il verso mai detto. È il sibillino, il mormure del vento, frammento, oscuro logo, profezia dei recessi. È la ritrazione, l'afasia, l'impetramento la poesia più vera, è il silenzio. O l'urlo disumano.⁹⁰

Insomma: la parola non è affatto fondamento della realtà. Essa è soltanto una delle possibili variazioni del silenzio non umano che pende come una maledizione su tutta la storia, e che è la presenza delle pietre, il residuo di tutto ciò che non è ottimistico *lògos*, a rivelare. Occorre rifarsi al tempo della storia (che è tempo e ritmo della scrittura-lettura, della decifrazione e interpretazione pazienti dei segni), ridare spazio alla ragione e all'*ethos*, alla letteratura che pensa il mondo e tenta la realtà. All'*exodus*, Petro Marano promette a se stesso che

ritrovata calma, trovate le parole, il tono, la cadenza, avrebbe raccontato, sciolto il grumo dentro.

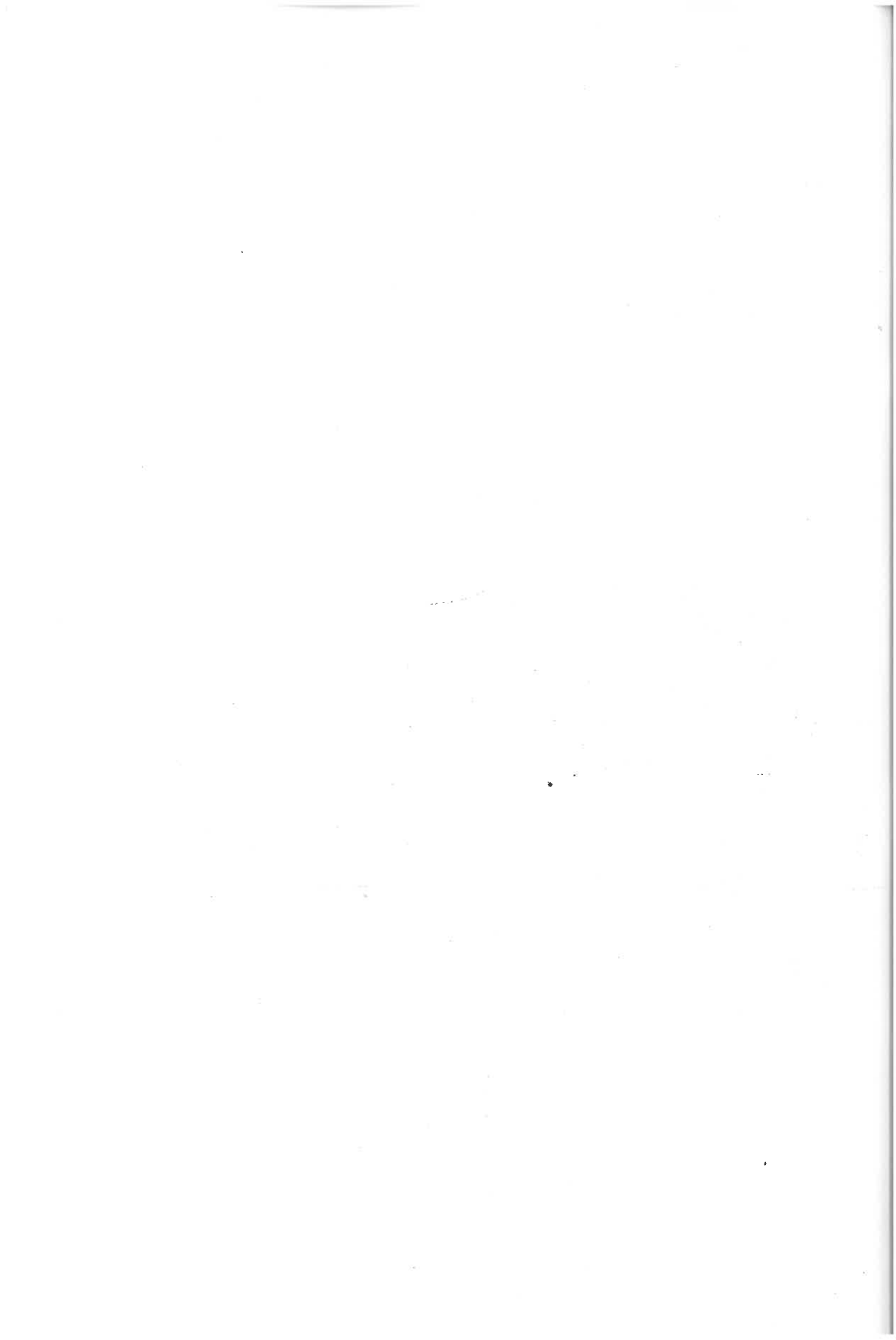
Avrebbe dato ragione, nome a tutto quel dolore.⁹¹

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 167-168.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 168.

⁹¹ *Ibidem*, p. 175.

Il dolore della parola avventurata nella storia cerca la ragione del dolore. La scomoda inattualità di questa letteratura realista è misura del suo 'passare in contropelo' la tradizione.



Giulio Di Fonzo

La croce e l'ascensione celeste. Pierro tra *spleen* e *ideal*

1. Le tre raccolte degli anni Settanta, *Famme dorme*, *Curtelle a lu sóue*, *Com'agghi' 'a fè?*, vengono a comporre nel loro insieme un trittico unitario, nel ricorrere di temi e simboli univoci, nella dominanza del motivo tautologico, nella generale uniformità di forme per lo più brevi, scandite spesso in due parti, con fitti legami di rime e assonanze.

Soprattutto la dominanza del tema della morte fa di esse un trittico luminosamente funebre, staccato dalle sue fonti paesane (il lutto e il pianto rituale lucano) e concentrato nell'atterrita contemplazione e meditazione del soggetto, che vede sé come focolaio di fantasmi ossessivi, di presenze o pensieri costantemente rivolti alle sensazioni della fine. Il paesaggio drammatico di Tursi serve ora come repertorio di immagini e simboli in cui oggettivare quel pensiero costante, la morte lungamente meditata, commista sempre a sentimenti d'angoscia, di paura, di terrore: immagini di caduta nei dirupi franosi del paese o immagini di pietrificazioni, di immobilità bloccata, di fissità nella pietra, traducono il sentimento del sog-

getto. Da *Curtelle*: «mi mpaurére di caré dasupre / a cuzzurone e scarde nda na drupe» (*A bon passe*);¹ «si nganne mi sente strinte, / guarde fisse na pétre e ci trèse daïnte» (*Nun chiange*),² magica e atterrita fascinazione di spoliazione dell'io assorbito in un elemento insensibile come la pietra. «Ca sì e no assimigghie, / quanne dorme, / a nu chiove nd' 'a pétre» (*Cché, nn'avit' 'a fè*);³ «Sta fréve / m'i fè spinnète i capille / e dui piscone i vrazze / na vote scille» (*Sta fréve*)⁴: le braccia si caricano di un peso mortale e abbandonano quella potenzialità aerea e liberatoria che pure ricorre, come ipotesi dialettica, nelle raccolte citate e, come vedremo, in tutto Pierro.

La pietrificazione dell'io significa abbandono dell'elemento vitale, del movimento libero e aperto, significa chiusura, peso nella brutalità informe della materia, abbandono di ogni richiamo ascensionale, celeste e trasfigurante, perdita dell'umano e della vitalità nel regno inanimato della rigidità e della morte.

In alcune liriche anzi si crea una sorta di simbiosi o di attrazione da parte dell'elemento franoso o petroso: «Nun mi mpàure cchiù / di ci dorme sùe nd'i sciolle» (*Non mi mpàure cchiù*),⁵ essendo l'io ormai ridotto ad una condizione di morte. «Crèi, / mi uéra rivigghiè supr'a na pétre» (*Crèi*).⁶

Come si vede il motivo è così insistente da porsi come prima traduzione simbolica del tema mortuario. A questo processo di perdita dell'umano nel peso sterile della pietra si collega un altro simbolo ricorrente: quello della croce, questa volta un simbolo codificato dalla religione cristiana ma ri-

¹ «avrei paura di caderci sopra / a basi rotti e a schegge in un dirupo.» (*A passo svelto*).

² «se alla gola mi sento stretto, / guardo fisso una pietra / e ci penetro dentro.» (*Non piango*).

³ «che sì e no assomiglio, / quando dormo, / a un chiodo nel sasso » (*Che cosa doveva farne*).

⁴ «Questa febbre / mi fa radi i capelli / e due macigni le braccia/ un tempo ali» (*Questa febbre*).

⁵ «Non ho più paura / di dormire solo fra le rovine» (*Non ho più paura*).

⁶ «Domani, / vorrei svegliarmi sopra un sasso» (*Domani*).

ferito sempre alla propria condizione o al proprio pensiero di dolore e di morte.

Come osserva Zambon, in Pierro è presente una croce «non salvifica ma patibolare e funerea, che è sinistra misura di tutte le cose». ⁷ Il poeta mostra se stesso come dolcemente condannato ad innamorarsi delle croci: «Ci àt 'a i' èsse na cundanne, / si mi 'nnammore schitte d' i cruce» (*Schitte d'i cruce*). ⁸ Il pensiero della croce ha significativamente uno stesso potere immobilizzante, pietrificante: «Ma i' été u pinzère d' a' cruce / ca m' attacchete, / e accussì nun mi móve.» (*A bon passe*). ⁹

Chiodi sono i sospiri che tengono legati alla terra: «su' troppe fitte e logne / sti suspire / c'a la terre mi nchiòvene» (*Si e no*) ¹⁰.

La croce è il simbolo di dolore e di morte di un vivo che sta sulla terra come già sepolto, come già trapassato: «Si virese na cruce, / mpùtete: / ci pó gghi'èsse allessutte / 'a voce di nu vive.» (*Nun sèntese?*). ¹¹

Ma accanto a questi simboli di morte sorgono, sempre in *Curtelle a lu sóue*, immagini che rendono la crudeltà dell'esistenza, l'aggressione connaturata allo stesso attimo del risveglio: ritorna qui una metafora ossessiva, l'occhio colpito o ferito: «ié quanne mi rivìgghie / pàrete ca m'ann' 'a cògghie / scarde e zippre nda ll'òcchie.» (*Quanne mi rivìgghie*). ¹²

Ritorna l'immagine aspra, raccapricciante, d'una allucinazione cupa e crudele, della scheggia che trafigge le carni: «m'i uéra tirè duce duce da u core / na scarde» («mi vorrei tirare pian piano dal cuore / una cheggia», *U curtilluzze, Il coltellaccio*). Di qui nasce quella linea di metafore crudeli,

⁷ F. Zambon, *Introduzione a A. Pierro, Un pianto nascosto, antologia poetica 1964-1983*, a cura di F. Zambon, Torino 1986, p. XII.

⁸ «Deve esserci una condanna, / se m'innamoro solo delle croci» (*Solo delle croci*).

⁹ «Ma è il pensiero della croce / che mi lega, / e così non mi muovo» (*A passo svelto*).

¹⁰ «son troppo fitti e lunghi / questi sospiri / che alla terra m'inchiodano» (*Si e no*).

¹¹ «Se vedi una croce, / fermati: / ci può esser là sotto / la voce di un vivo» (*Non senti?*).

¹² «io quando mi sveglio / sembra che dovranno colpirmi / schegge e sterpi nell'occhio» (*Quando mi sveglio*).

d'un sapore sadomasochista, come osservava Contini,¹³ che avrà il suo sviluppo più ampio in *Com'agghi' 'a fè?*. Anche in questa raccolta è presente il simbolo della croce, legato a quello del peso («Ma i cose, cchiu' di mi, pàrene surde / nd'u pise di na cruce»), ma insieme nasce la speranza di illimpidime la cupezza in un sogno di rinnovata letizia: «na 'uce / c'assinceré lle uèrete nd'u zanghe / u nivre di na cruce.» (*Quanne*).¹⁴

Ancora dominante tuttavia, pur di fronte alla presenza di questo motivo liberatorio, è il peso della croce, nella raccolta attribuito anche al grido («Nu scheme fitte nda ll'arie / si fè pétre e pisete / cchiu assèi di na muntagne.» (*Aqqùè ti vògghie*).¹⁵ Croci sono anche i sogni del cuore che abbandonano per sempre il poeta: «a mmi da u core ièssene vuhanne / i sonne citte citte / nd' 'a nive ci si chiàntene: / cruce chiichète o dritte». (*Stène scafanne*).¹⁶ In *Com'agghi' 'a fè?* giunge al suo apice il furore espressionistico della lirica di morte del poeta: la soggettività qui diventa ancor più interiorizzata in allusive immagini di assoluta violenza fisica, subita dal soggetto e da tutte le cose vive del mondo. Il sentimento della caducità e fugacità del tempo raggiunge in questa raccolta, all'opposto della meditazione elegiaca di *Famme dorme*, una traduzione aggressiva e visionaria, che giunge a volte ad immagini paurosamente apocalittiche. Ma vi ritornano, con un accrescimento di forza tragica, le immagini o le metafore predilette del poeta. L'appassire dell'erba in estate suggerisce una nuova pietrificazione mortuaria: «penze all'ervicèlle / ca nd' 'a stète ci vròscete zicchète / tutt' 'a na chianche, / e a tutte chille morte / ca nun ci 'a

¹³ G. Contini, *Contini presenta Pierro* in A. Pierro, *Com'agghi' 'a fè?*, Milano 1986, p.85.

¹⁴ «una luce / che nel fango vorrebbe illimpidire / il nero di una croce» (*Quando*).

¹⁵ «Un fitto lamento nell'aria / ci si fa pietra e pesa / più assai di una montagna» (*Qui ti voglio*).

¹⁶ «a me dal cuore escono volando / i sogni e zitti zitti / nella neve si piantano: croci piegate o dritte» (*Stanno scavando*).

fène a ssi da sottaterre» (*Pur' 'a mmi, mó*).¹⁷ Anche il paese sta morendo e sembra «nd'u fosse / nu murte-accise». Le giornate trascorse sono come sterpi e paglia che prendono fuoco; gli amici scompaiono e fanno sentire il tempo che passa con un furore demente, un'acutezza lacerante: i giorni sono pesanti come chicchi di piombo («pisante com'a ll'acine di cchiumme»); il tempo è il correre di un treno-merci «ca ll'è nd'i rôte 'a raggia d'i zannète.» (*Com'agghi' 'a fè?*).¹⁸

La condizione umana è oppressa da un presentimento di apocalittica fine: «tanta core scantète / ca tutt'aunite morene nd' 'a ucce.» (*Acquè ti vògghie*);¹⁹ l'umanità è atterrita da paurose visioni di spiriti che accecano e scacciano dal paradiso (*Quanne pàrlene ll'ate*).

Il pensiero della morte inscena questo furibondo assalto al sole, rabbia della fine estesa all'intero genere umano; visione anche coloristicamente espressionistica in cui il rosso puro del sangue produce l'allucinazione delle mani che si avventano in aria per aggredire il sole: «E straripete u russe / e arrivèntete u munne schitte mène / ca fène a stozze u sóue» (*Uèra muri e nun guéra muri*).²⁰

Se lo scorrere del tempo è percepito attraverso metafore così violentemente espressionistiche e visionarie, dove è venuto a cessare ogni collegamento con immagini d'atmosfera paesana, non meno aggressiva è la rappresentazione del soggetto, costantemente battuto, corporalmente aggredito o torturato: colpito agli occhi da funi o da catene; graffiato dalla visione di una bara («e mi ci rasche ll'occhie a nu taùte»), graffiato da voci, da gridi di pazzi. Qui la concitazione delle immagini raggiunge il suo apice, come

¹⁷ «penso all'erbuccia / che nell'estate brucia schiacciata / sotto una lastra di pietra, / e a tutti quei morti / che non ce la fanno a uscire da sotto terra» (*Pure a me, adesso*).

¹⁸ «che ha nelle ruote la rabbia delle zannate.» (*Come debbo fare?*).

¹⁹ «tanti cuori atterriti / che tutti insieme muoiono d'un colpo» (*Qui ti voglio*).

²⁰ «E straripa il rosso / e il mondo diventa solo mani / che fanno a pezzi il sole» (*Vorrei morire e non vorrei morire*).

hanno già indicato Contini e Giachery,²¹ riportando questa tensione visiva ad una manifestazione di espressionismo.

L'aspra fonetica del dialetto, con i ritornanti gruppi consonantici, le fitte iterazioni di sdruciole e tronche, la ripercussione di assonanze e rime e del fonema /i/, accrescono l'effetto violento delle unità semantico-fonetiche.

Se il mondo è percorso da tanta violenza e il soggetto è così drammaticamente colpito, tuttavia permane nella poesia di Pierro un elemento che giunge a dialettizzare questa condizione così tragica di angoscia. In questa dialettica non solo di toni ma di temi, sta il centro della poesia di Pierro, non univocamente rappresa intorno al motivo della morte. Di fronte allo spettro di essa si eleva allora il sogno di una liberazione celeste, una conquista delle regioni superiori, aeree, incontaminate e pure: ascensione sacra, volo o levitazione quasi sciamanica, come conquista di felicità, come trascendenza dal peso e dalla violenza della materia. Già la famosa lirica, *l'nnammurète* aveva presentato il volo felice degli amanti, le cui affinità con Chagall, notate da Scrivano,²² ribadiscono le comuni fonti religiose e mistiche del motivo, essendo la cultura del pittore russo legata alla mistica ebraico-orientale dei *Chàssidim*. In *Eccó 'a morte?*, la lirica *U vese di menziurne* raffigurava nell'attimo magico dello scoccare del mezzogiorno l'ascesa gaudiosa degli innamorati, propiziata dal riso di un santo o da un magico soffio di vento che li innalza nel cielo: «Pó si spirdéme nd'u cée / c'avvampichite cuntente: / passàvite 'a rise di nu sante, / o fùete u vente?».²³

²¹ G. Contini, *Contini presenta Pierro* cit., p.72; E. Giachery, *L'ultimo Pierro*, in M. Marti (a cura di), *Pierro al suo paese*, Galatina 1985, pp. 224-227.

²² R. Scrivano, *Segno e senso nell'ultimo Pierro*, in A. Pierro, *Dieci poesie inedite in dialetto tursitano, seguite da indagini e testimonianze*, a cura di A. Stussi, Lucca 1981, pp. 132-133.

²³ «Poi ci sperdiamo nel cielo / che divampa contento: / passò il sorriso di un santo, / o fu il vento?» (*Il bacio di mezzogiorno*).

Infine nell'ultima lirica del terzo canzoniere d'amore del poeta, *Nu belle fatte*, il volo degli innamorati aveva il potere di annullare per sempre la notte e la croce, capovolgendoli in un eterno, mistico mezzogiorno: «Trèse nda ll'occhie tue com' 'a 'uce / d'u sóue [...] e nun ci trove cchiù manche na cruce / e pure 'a notte è sempe menzeiurne. // Pó', mèna a mène, aunite ci traséme, / chi le sàpète addù, come, nd'u cée, / 'a vampa di nu foche».²⁴

Ma anche nella lirica soggettiva, legata al tema della morte, il motivo del volo celeste, dell'abbandono felice della terra è presente, liberando dal terrore dell'attesa nello sperdersi felice nelle regioni innocenti dell'aria; ascensione purificante che libera dall'ossessione della morte terrena e permette il riattigliamento d'una condizioné paradisiaca. Ascensione sacra o apoteosi felice, essa si contrappone alla morte carnale concepita in modo primitivo e tragico come dissoluzione, e decomposizione dell'essere.

In *Com'agghi' 'a fè?*, nella raccolta più aggressiva d'argomento tanatologico, dopo le immagini funeree dell'erba bruciata, del muro crollato e del paese «morte-accise», nella lirica *Pur 'a mmi mó*, segue il desiderio di distacco dalla terra, il sogno di liberazione nell'aria per una morte felice perché priva di fisicità, un desiderio di ali per una fine che ha il sapore di una assunzione o di una apoteosi: «Ma pó' sturdute [...] mi scàfete arraggète / na uìje di scille / cchi ci murì nda ll'arie, o supr' 'a lune».²⁵

Il contrasto è ancora più netto in *Stène scafanne*, dove al minaccioso *incipit* mortuario di sepoltura («Stène scafanne, / e proprie nturn'a mmi, / nun c'è cché ffe») segue la reazione del soggetto che sogna di giocare in

²⁴ «Entro negli occhi tuoi come la luce / del sole tra le foglie [...] e non ci trovo più nemmeno una croce, / e pure la notte è sempre mezzogiorno. // Poi, mano nella mano, entriamo insieme, / chi lo sa dove, come dentro il cielo, / la vampa di un fuoco» (*Ti voglio bene*).

²⁵ «Ma poi stordito [...] mi scava rabbiosa / una voglia di ali / per morirci nell'aria, o sopra la luna» (*Pure a me, adesso*).

aria come un'ala illuminata dal sole: «e ié ca chiure ll'occhie /e mi ricrije /di ci iuchè nd'u cée / com' 'a scille /ca le cattùgghiete u sóue».²⁶

Nella precedente raccolta, *Curtelle a lu sóue*, queste felici regioni superiori assumono i tratti di un empireo luminoso e musicale, un paradiso di luce dove i contrasti dell'esistenza sono annullati in un eterno presente: «Chille ca vire è na cose / cchiù granne assèi d'u mère; / na cosa 'ucente, nu sóue / ca ll'è cchiù duce 'a paróue. // Allè nun si chiàngete o rìrete, / allè nun si nàscete o mòrete, / eppure, si allè nun si grìrete, / allè tutt cose ci sònete.» (*Allè tutt cose ci sònete*).²⁷ In seguito questo empireo luminoso è chiamato proprio «paradiso», cui si può accedere d'un salto superando un ponticello di carta (*Cchi nu zumpe*). Il desiderio di ali significa liberazione dal peso terrestre, metamorfosi in leggerezza e gioco: «[...] e mèi / mi uéra sente na cosa pisante. // Penze a na pinne / ca iòchete [...]» (*Caminéire sempe*).²⁸ Anche l'occhio può trasfigurarsi in una farfalla pronta a volare verso l'altro mondo, abbandonando per sempre quello terreno: «[...] ll'occhie méje è na scille / ianche di paummèlle; // [...] e vuàgne vuàgne pó' le chiàmete / nun quistu munne ma quille» (*Lassèseme*).²⁹

Se in queste raccolte, come scrisse Contini per *Curtelle*, «il mondo è urtato nella sua apparenza più scheggiata, puntuta, lacerante, fino al limite della crudeltà»,³⁰ in esse tuttavia convive un'opposta esigenza 'ideale' di superamento e di libertà, attraverso l'aspirazione ad un mondo celeste e paradisiaco d'ascesa e di volo. Da uno stato di caduta e di sofferenza nasce un desiderio di trascendere peso e dolore terreni in un sogno d'ascesa

²⁶ «ed io che chiudo gli occhi / e me la godo / di giocare nel cielo / come l'ala / che solletica il sole» (*Stanno scavando*).

²⁷ «Quello che vedo è una cosa / più grande assai del mare; / una cosa lucente, un sole / che più dolce ha la parola. // Là non si piange o si ride, / là non si nasce o si muore, / eppure, se là non si grida, / là ogni cosa risuona» (*Là ogni cosa risuona*).

²⁸ «[...] e mai / vorrei sentirmi una cosa pesante. // Penso a una piuma / che gioca [...]» (*Camminerei sempre*).

²⁹ «[...] l'occhio mio è un'ala / bianca di farfalla; // [...] e volando volando poi lo chiama / non questo mondo ma quello» (*Lasciatemi*).

³⁰ G. Contini, *Ad Albino Pierro* in A. Pierro, *Curtelle a lu sóue*, Bari 1973, p. 10.

celeste, o in una metamorfosi in ala, in piuma, in uccello. Era già lo struggente anelito di Alcmane, di superare tempo e vecchiezza in un desiderio di rinnovamento, affidandosi al volo del cerilo che segue le alcioni: «Più non mi reggon le membra, fanciulle dal canto soave, / dalla voce sonora. Oh il cerilo, il cerilo io fossi, / che sopra il fiore delle onde trasvola con le alcioni, / sacro uccello colore di viola, sereno nel cuore». Era il desiderio del pastore errante di Leopardi, ipotesi felice subito delusa: «Forse s'avess'io l'ale / da volar su le nubi, / e noverar le stelle ad una ad una, / [...] / più felice sarei, dolce mia greggia, / più felice sarei, candida luna». Era l'aspirazione d'una sublime terzina petrarchesca: «Qual grazia, qual amore, o qual destino / mi darà penne in guisa di colomba, / ch'i mi riposi, e levimi da terra?», la cui fonte è nel Salmo LIV: «Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo, et requiescam?». Motivo davvero universale dell'immaginazione umana, coi suoi archetipi nella lirica greca e in quella biblica, che in Pierro assume un valore quasi mistico di nostalgia del paradiso, oltre che di liberazione dal dolore e dalla morte terrena.

A seguire l'affascinante motivo si potrebbero affiancare altre suggestive esemplificazioni: la canzone di Celio Magno *Vago augellin*: «Deh l'ali avessi anch'io / qual tu da gime a volo [...] ch'appagherai 'l desio»; due grandi liriche di Keats (*L'ode a un usignolo*: «Via! via! che io volerò da te [...] sulle ali invisibili di Poesia») e di Baudelaire (*Elevazione*: «Vòlte le spalle ai tedii, ai vasti affanni, / [...] felice quegli che può con ala vigorosa / slanciarsi verso i campi luminosi e sereni! // quegli i cui pensieri, come allodole, / verso i cieli il mattino spiccano un libero volo [...]).

Fino a Montale, che affida al volo angelico della donna amata la speranza di superamento del negativo, e a Ungaretti, in cui è insistente il motivo della liberazione dal peso terreno: «mi tramuto / in volo di nubi / [...] / il solito essere sgomento / non batte più il tempo col cuore / non ha tempo né luogo / è felice [...]» (*Annientamento*). Anche in Pierro il cielo offre una possibilità di liberazione dal peso terrestre, un abbandono del peso doloroso del vivere: «Ah, si ci putéra rumène / annachète nda ll'arie / vicine a ll'òre di na cristarelle / [...] furére tante cchiù llègge / di nu fiore nd'a

mène.» (*L'agghie rutte 'a zuche*).³¹ «Mi chiàmete u vente nd'u cée [...] » dice l'ultima lirica di *Curtelle*: là è il riposato e quieto luogo di felicità paradisiaca, condizione disincarnata che non conosce il tormento della croce e il nero della consunzione mortale.

Il tema del volo del soggetto poetico torna anche nelle ultime liriche, fondendosi al desiderio di riattingere il passato e l'infanzia perduta, il ritorno nel paese del ricordo: in *Ci uéra turnè* (1982), la lirica eponima esprime, di fronte al dolore del tempo trascorso e della vecchiezza sopraggiunta, di fronte alla croce del vivere, l'aspirazione a tornare alle proprie origini, attraverso un'ascesa celeste che diventa conquista paradisiaca e riabbraccio coi morti: «si tutt cose pàrete a la cruce / e a mmi stu core mi dòute com'a nu dannète», tuttavia resiste il sogno di affidarsi al vento e di cadere sulle tegole rotte della casa d'infanzia e là contemplare il cielo col desiderio di risvegliarsi in paradiso:

pó' lle cuntére a une a une i stelle
 apprime di ci dorme a sonne chùne
 sempe cc' 'a uìje di mi rivigghiè
 nd'u paravise,
 come nd'u core di na feste e mmenze
 a chille morte méje,
 cc' 'a faccia ianche e cchi nda ll'occhie 'a rise.³²

Questa la strofe finale della lirica, aperta dalla ripresa del verso petrarchesco già utilizzato da Leopardi («ad una ad una annoverar le stelle», CXXVII), e poi sviluppata intorno al motivo mistico del paradiso, e al tipico, pierriano tema della ricongiunzione coi morti. Nostalgia del paradiso e regressione all'infanzia qui si uniscono in una doppia trascendenza, spa-

³¹ «Ah, se potessi rimanere / cullato nell'aria / vicino all'oro di un gheppio / [...] sarei tanto più lieve / di un fiore nella mano» (*Ho rotto la fune*).

³² «poi conterei le stelle ad una ad una / prima di dormirci a sonno pieno / sempre con la voglia di svegliarmi / nel paradiso, / come nel cuore di una festa e in mezzo / a quei morti miei, / bianco nel volto e con negli occhi il sorriso» (*Ci vorrei tornare*).

ziale (l'elevazione al cielo) e temporale (il ritorno nella casa dell'infanzia). Ne nasce una regressione felice che annulla spazio e tempo reali per proiettarsi in una condizione di libertà e di letizia.

Prima che nella letteratura il tema dell'ascensione celeste è d'altronde attestato come uno dei più arcaici elementi del pensiero e dell'immaginazione umana. Sciamani e santi hanno il potere di levitare nel cielo coi propri poteri o attraverso una montagna, una corda, una scala. Nella tradizione cristiana si pensi all'ascensione di Cristo, all'assunzione della Vergine, alla scala di Giobbe. Rito sciamanico o estasi mistica, mito escatologico o leggenda eroica, i miti d'ascensione hanno in comune il significato di «trascendere la condizione umana e penetrare in livelli cosmici superiori»,³³ afferma Mircea Eliade. Il santo è rapito in cielo, come S. Paolo; gli Yogi, gli asceti o gli sciamani volano grazie ai loro poteri mistici, ma il contatto col cielo li divinizza, dato il carattere 'sacro' del cielo e delle regioni supreme presso innumerevoli complessi religiosi.

Il rapimento o l'apoteosi celeste è attestato nelle culture antiche anche per i re (imperatori romani, cinesi, faraoni egizi, secondo i *Testi delle Piramidi*) come per i monaci taoisti o gli alchimisti, come per le religioni positive (si ricordi oltre l'ascensione di Cristo quella di Zarathustra, o i «sette passi del Buddha», che indicano il passaggio attraverso i sette livelli cosmici corrispondenti ai sette cieli planetari).

L'ascensione, afferma Eliade, ha un carattere estatico, «il volo sciamanico equivale a una morte rituale»:³⁴ l'anima abbandona il corpo per le regioni soprannaturali. Ciò abolisce il peso terreno, precisa Eliade, e provoca un mutamento ontologico nell'essere umano, mutamento connesso anche coi miti sull'origine celeste dell'uomo e con lo stato paradisiaco del tempo primordiale in cui il cielo era vicinissimo alla terra.

Di qui sono derivati i simboli dell'anima-uccello, l'immagine platonica delle «ali dell'anima» (nel *Fedro*), la concezione della vita spirituale come

³³ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1981, p. 121.

³⁴ Idem, *Miti, sogni e misteri*, Milano 1986, p. 120.

elevazione, l'esperienza mistica come ascensione. «Con il volo si conseguono a un tempo la trascendenza e la libertà», afferma lo studioso,³⁵ superamento della condizione umana come esigenza di spiritualità, e di liberazione dal negativo dell'esistenza. Anche l'ascensione dantesca attraverso la montagna del Purgatorio e poi attraverso i cieli tolemaici è un distacco progressivo dalle ingiustizie e dalle contese della terra: il viaggio verso la *visio Dei* è insieme trascendenza dal tempo: «E di Fiorenza in popol giusto e sano» (*Par.XXXI*).

Così sempre, come può verificarsi dagli esempi citati sopra, l'ascensione nella letteratura presuppone uno stato di dolore o di infelicità o di disarmonia: «E nn'agghi 'a rijalè pò' tanta scille / a chi i'è dèbbue e sùue com'a mmi»,³⁶ afferma ancora una lirica di *Ci uéra turnè, (At' 'a spicché sta notte)*.

Un carattere meno religioso che fiabesco ha invece l'altro ricorrente tema del volo degli innamorati: ma anch'essi levitando cancellano ogni cupa croce e ogni desolata notte per l'oro luminoso, o il fuoco ardente degli strati celesti.

A volte alla sola donna amata è attribuito un potere magico d'ascesa, come nella seconda lirica di *I'nnammurete*, in cui il poeta sogna la donna-angelo che risale verso il cielo e la sua nicchia (*L'angiüuicchie*); oppure in lei si invoca un soccorso, con la preghiera di raggiungere l'innamorato infelice volando: «Si' tu / ca ll 'ha' 'a mitte i scille a lu pére: / ié caminève tante, / l'agghie varchète u vente e mó mi sente a fréve.» (*T'aspette*).³⁷ Ma a volte è lo stesso soggetto ad acquistare una forza magica e liberatoria, annullando per amore ogni simbolo di caducità o di pena, ogni croce e ogni cenere: «E pò', nun ti mpaurè, amore, / si certe vote

³⁵ *Ibidem*, p. 124.

³⁶ «E glielè donerò poi tante ali / a chi è solo e debole come me» (*Deve finire questa notte*).

³⁷ «Sei tu / che devi mettere le ali al piede: / io ho camminato tanto, / ho superato il vento / adesso mi sento la febbre» (*Ti aspetto*).

vi rese ca i cose / s'affòchene nd' 'a cinnere, / ci sùu ié nda ll'arie / pronte a tumè cc'u vente / ca le càssete u nìvere.» (*Nun chiange*).³⁸

Qui il vento, altro simbolo centrale di Pierro, ha una potenzialità felice, è un soffio vitale e purificante che rinnova le cose cancellando il nero della morte e del tempo distruttore; e il soggetto a quel soffio celeste si affida per capovolgere il negativo, conferendo all'amore quella propulsione sovvertitrice, quella forza di rinascita che penetra in tutte le cose.

Il vento cancella qui la cenere a cui si riducono le cose e l'amore cancella per sempre ogni croce. Questa dialettica di simboli antitetici percorre tutta l'opera del poeta, la lirica di morte come quella d'amore. Anche nei tre canzoniieri d'amore, infatti, il volo paradisiaco e fiabesco ha come precedente, come condizione iniziale uno stato di dolore e di tormento, ancora una volta oggettivato nel simbolo della croce: l'epigrafe di *I'nnammurète* suona infatti con immagini così fragiche, con una visione di supplizio cristiano in cui è nominato il martirio di Gesù: «i 'nnammurète vére ca passàrene / citte citte nd'u munne / e ca nchiuvàrene / com'a Criste a la cruce». Ma l'amore provoca il sogno, il desiderio di liberarsi da quella condanna: in *Nu belle fatte* dice il poeta alla donna amata: «tu ca da sta cruce / m'ha' sunnète sempe schiuvète».³⁹ E in un'altra lirica della stessa raccolta: «e si scurdème cchi sempe d' 'a cruce, / nda tanta carizze». Infine, nell'ultima lirica della raccolta, il volo degli innamorati, come quello del fuoco nel cielo, annulla nell'istante magico e sacro del mezzogiorno ogni notte e ogni croce.

Quando invece è il pensiero della morte a dominare, esso cancella quell'ipotesi di liberazione aerea e celeste che ricorre ugualmente insistente nei suoi versi: ecco perché in *Eccó 'a morte?*, canzoniere d'amore dal titolo mortuario, l'immagine ricorrente è quella degli uccelli morti o uccisi: i pet-

³⁸ «E poi, non aver paura, amore / se certe volte vedi che le cose / affogano nella cenere: / ci sono io nell'aria / pronto a tornare col vento / che il nero cancella» (*Non piangere*).

³⁹ «tu che da questa croce / mi hai sognato sempre schiodato» (*Si*).

tirossi abbattuti, i rondoni che boccheggiano, il passero con le ali tese nella neve. Dove invece l'istante magico riappare è nel già citato «bacio di mezzogiorno», l'ora sacra e culminale della luce che propizia l'ascensione degli amanti.

Nella simbologia del poeta questo binomio di croce e di volo crediamo sia centrale e determinante, anche nel ribadire la dialettica di simboli anti-tetici che articola la lirica di Pierro: alternanza non solo di toni, melico e petroso, come già ben vide Pizzuto,⁴⁰ non solo di immagini («polarità e dicotomie sèmiche», come ha scritto Mengaldo),⁴¹ ma di simboli ricorrenti, quali appunto la croce e il volo celeste.

2. Ma quando l'amore viene a mancare ritorna l'ossessione della morte. Di questo motivo fondamentale della poesia di Pierro tuttavia svariate sono le modulazioni: si è visto come il poeta a volte sogni una morte serena come assunzione nel cielo o nel paradiso; a volte invece prevale l'atterrita fissazione al disfacimento corporeo (soprattutto in *Nd'u piccicarelle di Turse*) o la sua metamorfosi in metafore violente e petrose (nel trittico di *Curtelle*, di *Com'agghi' 'a fè?* e di *Sti mascre*), infine un'elegiaca meditazione sulla fine in *Famme dorme*.

Soprattutto è da ribadire il contrasto tra una morte felice come apoteosi dell'anima nelle regioni superne e una morte tragica come disfacimento corporeo. Tra *Metaponto* e *Nd'u piccicarelle di Turse* si raggiunge l'acme di questa visione luttuosa, drammaticamente confitta nella deperibilità del corpo, nella decomposizione fisica, con ampi riferimenti a riti di lamentazione popolare o a impressionanti rappresentazioni funebri. Il simbolo della croce ha qui chiare connotazioni cristiane: pur riferito al soggetto esso è sempre collegato al martirio di Gesù. In *Metaponto* il poeta si rappresenta come un povero Cristo schiodato, oppresso da tutto il dolore disse-

⁴⁰ A. Pizzuto, *Nota su Pierro*, in A. Pierro, *Famme dorme*, Milano 1971, pp. 9-10.

⁴¹ P. V. Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano 1978, p. 962.

minato nell' immensa pianura di Metaponto, il dolore della povera gente lucana: «ma ié quanne ci passe père a Criste / doppe ca ll'anne schiuvète». ⁴² La pianura, tra tante bellezze antiche, nasconde tante croci di lamento e di dolore, che forse nulla potrà trasformare.

In *Nd'u piccicarelle* il simbolo diventa autonoma raffigurazione dello stato interiore del poeta, povero, ramingo e dolente, i cui piedi scalzi sono trafitti da chiodi: «a mmi [Gesù] mi mannàvite i tacce / cchi chiste pére scàvize, / ca pó arrivèntene iacce». ⁴³ La lirica s'intitola significativamente *Sùu scantète*, sono spaventato: l'antico don Albino felice che cantava con gli uccelli nel bosco è sparito, ora si sente ridotto al «nivre di na nappine», al nero di uno straccio. La paura lo domina in ogni momento, egli si sente vittima di un'aggressione continua, connaturata alla condizione del vivere: «Sempe, sempe, / notte e ghiurne, / mi fischene pétre nturne [...] », con il ritorno del sintomatico tema petroso, ora in atto di violenza. Sono «le pietre della spietatezza, della grevezza, e della crudeltà umana», come ben scrisse Marti. ⁴⁴ L'immagine apre il tema, anch'esso ricorrente in *Pierro*, della persecuzione dell'io. La lirica *I signe di cruce* (sempre da *Nd'u piccicarelle*) delinea con potenza di figurazione e in modo allusivo l'atto dell'esclusione e della persecuzione ai danni dell'io che rimane segnato sul volto da tanti segni di croce: «Sucutète, allore, mi ni scappèje / fuchète, e com'a stozze, / cchi tante signe di cruce / ca pure mó su' nivre supr' 'a facce». ⁴⁵ I segni di croce diventano qui impressionanti emblemi dell'esclusione e della persecuzione: tutta l'angoscia della Passione vi rivive nella solitudine forzata e nell'ossessione di morte del soggetto.

⁴² «ma io quando ci passo, sembro Cristo / dopo che lo hanno schiodato» (*Metaponto*).

⁴³ «a me Gesù ha mandato i chiodi / per questi piedi scalzi, / che poi diventano ghiaccio» (*Sono spaventato*).

⁴⁴ M. Marti, *La poesia di Albino Pierro tra evasione e denuncia*, in *Nuovi contributi dal certo al vero*, Ravenna 1980, p. 280.

⁴⁵ «Perseguitato, allora, me ne scappai / in fiamme e come a pezzi, / e con tanti segni di croce / ancora adesso neri sulla faccia» (*I segni di croce*).

Persecuzione non solo degli uomini ma soprattutto della morte: *Mi succùtete 'a morte* illustra l'ossessivo dominio di quel pensiero, dominio assoluto e accecante senza per ora speranza di evasione o di resurrezione: dovunque egli vede panni neri alle finestre, precipizi che risucchiano o coltelli; né appaiono a soccorrerlo ali apprestanti una fuga dal mondo tragico della fine («Nun tegne manche nu pere di scille»). Unico volo concesso è quello memoriale, verso domestiche immagini d'idillio che contengono nella purezza della neve un simbolo di pace divina: «E m'arricorde po' d' 'a scaunè / [...] / e di quillu iancore d' 'a nive / ca t'appaciàite, all'ùtime, cchi Die». ⁴⁶

Mirabilmente e spontaneamente tutto diventa simbolo in Pierro: anche il bianco della neve con la sua offerta d'innocenza opera la riconciliazione col misterioso volere di Dio che ci ha fatti perituri, e fragili. Il valore magico della neve ci riporta anche al bellissimo finale di *Natèhe a Tursi*, dove il poeta fuggiva dai canti natalizi e mangiava tanta neve da diventare «santo» («e allè ci trove 'a nive / a mi ni mange tante / ca si fè gghianche 'a notte / e ié arrivente sante»). ⁴⁷ Scendendo dal cielo bianca come la biblica manna, la neve possiede spontaneamente per il poeta un valore magico di purezza e di emanazione celeste e divina: è anch'essa perciò un simbolo celeste di liberazione e di superamento dell'umano, un archetipo celeste che il poeta riscopre autonomamente e inconsciamente.

Ma nella raccolta *Nd'u piccicarelle* prevale l'atmosfera tragica di morte, e l'affermazione di una sopravvenuta cesura da quel mondo infantile e paesano delle origini. In *Maronna méja d' 'a Grazia* la fine dell'infanzia, la cui vitalità e felicità era stata cantata con tanto impeto in *'A terra d'u ricorde*, equivale ad una cacciata dal paradiso; la Madonna l'ha scacciato da un universo di gioco, di calore e di riso all'improvviso e senza

⁴⁶ «E mi ricordo poi la tramontana / [...] / e quel biancore della neve / che dava pace, in ultimo con Dio» (*Mi perseguita la morte*).

⁴⁷ «e là trovo la neve / e poi ne mangio tanta / che si fa bianca la notte / e io divento santo» (*Natale a Tursi*).

un perché: «pó', senza na paróua, / e come a la sucurdune, / m'ha sbattute nfaccia cchi ssempe / 'a porta d'u paravise». Con quella repentina fine della felicità infantile si ha l'epifania della morte: «e mó sti pére, tanne russe e càvere, / nda tinagghia d'u fridde, com'i morte, / si stène facenne gialle». ⁴⁸

La contemplazione del proprio corpo morto culmina nell'impressionante sdoppiamento onirico della lirica *I don Albine*, in cui il soggetto vede se stesso ridotto a scheletro in una bara. In altre poesie della stessa raccolta, come la celebre *I morte a San Francische*, le ossa bianche dei morti sono scavate dai muri della chiesa e gettate a terra: in una visione macabra e allucinata, un forestiero racconta di aver poi visto un teschio e lo scheletro fragile di una bambina. Qui il senso del disfacimento corporeo, così 'creaturale' e tragico, da incubo medievale o barocco, diventa la cifra più alta dell'ossessione funebre del poeta: una visione cupa e spettrale, legata alla dissoluzione fisica del corpo; una tormentosa ossessione di bara e di cimitero, senza consolazione ultraterrena, domina in queste liriche. «U turmente méje», dice un'altra poesia del *Precipizio di Tursi*, «i'è quille di nun sapé cchigghié ca c'éte / doppe d' 'a morte. / Uéra sapé [...] / chigghié ca sèntese nda ll'occhie / quanne ci nàscene i verme», ⁴⁹ in cui non è velato il raccapricciante senso della dissoluzione fisica, della materia putrescente del corpo: non Dio qui redime l'orrore, ma domina sola, come in certe visioni manieriste e barocche, o in un Baudelaire privo di «ideal», la decomposizione del corpo, la disgregazione macabra della materia: di qui le visioni di cadaveri e di tombe, i riti primitivi di lamento funebre con la folla che tumultua nera, visionariamente disgregata, nel funerale di *U mort*, grande lirica corale, luttuosa e allucinata, sorta da quella «terra di funebri memorie» che è la Lucania evocata da De

⁴⁸ «poi, senza una parola, / e come d'improvviso, / mi hai sbattuto in faccia per sempre / la porta del paradiso»; «e adesso questi piedi, allora rossi e caldi, / attanagliati dal freddo, come i morti, / si stanno facendo gialli» (*Madonna mia della Grazia*).

⁴⁹ «Il tormento mio [...] / è quello di non sapere cosa c'è / dopo la morte. / Vorrei sapere [...] che cosa senti negli occhi / quando vi nascono i vermi» (*Il tormento mio*).

Martino.⁵⁰ In essa impressiona il senso collettivo di morte, la rappresentazione della folla che accompagna la bara e si fa flutto nero che monta, o in modo visionario si decompone in cristiani che boccheggiano senza braccia e senza gambe e si rotolano insieme a uccelli sintomaticamente senza ali, «ghidmmere di pice», gomitoli di pece; il nero dei burroni che catapultano in aria tanti spiriti di morti, mentre intorno al feretro la gente piange, invoca, e straziata si lacera e graffia capelli e volti: «Ah scannije, scannije; / mó virese tutte ianche, / e nun ci frùscete u vente / o nu suspire / di Die».⁵¹

Il grande lamento corale si fonde qui all'angoscia del poeta che filtra il dato folclorico in modernità espressionistica di visione, dove l'*iter* del corteo funebre, con le grida collettive che l'accompagnano, è seguito nel suo snodarsi spaziale, ma con improvvisi primi piani allucinatori, come quelli delle finestre che lampeggiano, dei sassi delle strade che sembrano piangere, dei cristiani ridotti a monche parvenze spettrali, degli spiriti che al rintronare della campana si avventano dal nero dei burroni: qui tutto è vivo, d'una vitalità lacerante e tragica, quadro in azione continuamente spezzato da un *furor* delirante d'angoscia, come in un Ensor⁵² funebre e concitato, e dove l'angoscia non lascia posto neppure ad un sospiro di Dio.

Bosco⁵³ giustamente parlò a questo proposito di un meridionale senso del «fatale» presente in Pierro, dove la ricerca espressiva di concretezza ed essenzialità si unisce in modo sorprendente al senso del soprannaturale e del favoloso. E De Martino⁵⁴ ricordò come a favore della morte parlassero lo stesso paesaggio drammatico di Tursi e della Lucania, la precarietà del

⁵⁰ E. De Martino, *L'etnologo e il poeta*, in A. Pierro, *Il mio villaggio*, Bologna 1959, pp. 148-149.

⁵¹ «Ah, l'angoscia, l'angoscia; / ora vedi tutto bianco, / e non vi fruscia il vento / né un sospiro di Dio» (*Il funerale*).

⁵² Anche Giachery, parlando dell'espressionismo del poeta, ha fatto riferimento alle «maschere grottesche e tragiche di Ensor», in *L'ultimo Pierro* cit., p. 225.

⁵³ U. Bosco, *Premessa* a A. Pierro, *l'nnammurète*, Roma 1963, pp. 5-11.

⁵⁴ E. De Martino, *L'etnologo e il poeta* cit., pp. 147-152.

suolo con le sue frane, i terremoti, e i «volti chiusi di nero e senza voce» della gente, che ha conservato assieme ad una lingua quasi «protostorica» il lamento funebre, il rituale e antico modo corale di patire e oltrepassare la morte. A favore del *planctus* rituale, come centro anche soggettivo della poesia di Pierro, è tornato in pagine suggestive più di recente Francesco Zambon,⁵⁵ che vede nel poeta un grande visionario, «un io arcaico e sepolto [...] un io ttonio e degradato che vive in simbiosi con il *paise*» tragico, che ha al suo centro la morte e il lamento rituale. Anche Romano Luperini⁵⁶ ha identificato poesia in dialetto e paese arcaico, rimasto al di qua della moderna industrializzazione, luogo da cui solo si può oggi dare funzione lirica, ponendosi cioè, come fa Pierro, nell'ottica del passato e della morte.

Tuttavia è caratteristico di Pierro la grande ricchezza di modulazioni con cui egli raffigura il tema per lui ossedente della morte. Il lamento rituale di *U mort* è solo una delle tante possibilità rappresentative che il poeta gestisce. Da allora il nucleo soggettivo dell'ossessione funebre si è isolato nelle forme metaforiche e interiorizzate di *Famme dorme*, di *Cur-telle* e delle raccolte successive. A questo proposito ci sembra molto significativa una dichiarazione dello stesso poeta di solito poco citata; discorrendo nel 1982 con Antonio Motta, il poeta diceva: «Io mi ci perdo nella morte perché non la capisco sul piano razionale. È un assurdo. Sono ossessionato dalla morte. Ma non è la mia senilità che mi fa paura; la morte non l'ho scoperta a sessant'anni. L'ho scoperta all'età di dieci anni, nelle 'iaramme', nella storia intima di Tursi, nel giovane delle canzoni, nel gatto de *Il mio villaggio*». Ma al suo opposto c'è l'amore: «Penso all'amore come qualcosa che annulla la morte; coinvolgimento tempestoso che la spazza via».⁵⁷

⁵⁵ F. Zambon, *Introduzione a A. Pierro, Un pianto nascosto* cit., pp. V-VI.

⁵⁶ R. Luperini, *Allegoria e rielaborazione del lutto in Pierro*, in R. Meccia (a cura di), *Il transito del vento: il mondo e la poesia di Albino Pierro*, Napoli 1989, pp. 113-125.

⁵⁷ *Conversazione con Pierro*, in A. Motta (a cura di), *Omaggio a Pierro*, Manduria 1982, pp. 28-29.

Amore e morte sono dunque in antitesi, in opposizione perenne come spinta vitale che si oppone a quell' assurdo che per il poeta è la morte, scoperta, dice il poeta stesso, nei burroni e nella storia del suo paese, radicata nell'infanzia sotto la spinta forse dei precoci lutti famigliari che lo colpirono, a cominciare dalla morte della madre che il poeta perse pochi mesi dopo la sua nascita. Ma il colloquio coi morti famigliari pian piano si allarga nella sua poesia, diventa presenza corale di un universo sentito ancora così intimo e vicino da essere percepito continuamente, nel paesaggio, negli elementi della natura, come il vento o le stelle, nei precipizi, come nella pioggia; sentiti a volte in modo primitivo come spiriti onnipresenti e vivi, a volte come dolci memorie di famigliari e di amici; per lo più presenze benevole e soccorritrici, «garanti della continuità e della durata», come scrisse Giachery,⁵⁸ che acutamente distinse dalla nozione negativa e soggettiva di morte. Ma come si è detto, accanto al cupo incubo rituale, e alla morte sentita come disfacimento fisico, vi è in Pierro la possibilità di percepire il pensiero della fine come quieta e commossa meditazione, come assorta elegia: da questo stato d'animo è sorta la raccolta *Famme dorme*, che molti critici considerano tra le sue cose più alte.

In *Famme dorme* prevalgono toni più distesi e pacati, elegiaci lamenti e sommesse preghiere: la dolcezza del sonno diviene l'immagine preferita per indicare ora la morte; il suono quieto della pioggia accompagna la preghiera alla Madonna perché gli offra, in quella calma raggiunta, un accettato e tranquillo trapasso. Nella raccolta ricorrono anche elementi musicali, suoni dolci e amichevoli parvenze: il canto dei grilli, il mandolino e il canto del paesano morto alla Rabatana, il flauto dolce e amaro di canna in cui ritorna l'infanzia dimenticata, e la chitarra lontana che chiede nel suo arpeggiare il senso ultimo della vita. Musicali avvolgimenti della meditazione pacata della morte.

⁵⁸ E. Giachery, *Il dolce stil novo di Albino Pierro*, in A. Pierro, *Dieci poesie inedite in dialetto tursitano* cit., p. 81.

Ricorrenti vi sono anche le preghiere: alla Madonna perché gli conceda un addio dolce dal mondo, accompagnato dal suono della pioggia o dal canto dei grilli. Preghiere a Gesù perché acquieti la sua mente tormentata, posseduta dal demone della morte. Infine una grande preghiera al «Padreterno» perché tutti ci raccolga, quasi una felice apocalissi, nelle sue braccia grandi come il mare: «di tutte quante nui / ca nd'i iastéme, / cchi na risa di morte / e tutt'aunite, / sempe cchiù forte e duce ti chiamème» (*Pataterne*).⁵⁹

La solitudine costante del poeta è accerchiata da ricorrenti notturni, ma per lo più senza ombre di spaventi: «orfiche dolcezze misurate», alternate «all'asperrima favella» di Tursi, il «flettersi in soavi suffissi quelli dianzi petrosi», come scrisse magistralmente Pizzuto⁶⁰ nella *Nota* introduttiva. Né vengono a mancare del tutto nella raccolta, i simboli petrosi del poeta: pietre e spine di un calvario doloroso: «Chi le sàpeté cché m'aspèttete. / U taùte, è certe, ma apprime? / Figne a mó spine e pétre, / pétre e spine.» (*Cché m'aspèttete?*).⁶¹ Nel luogo del paese dove girano la bara verso il composanto «i'ète allè ca mó s'è fatte pétre / quillu mère trùue di chiante.» (*Nun ci pozze accustè*).⁶² Le pietre opprimono come in un incubo claustrofobico: «Agghie lassète tutt cose / e mi ci agghie ncastrète / nda sti sciolle».

Dal pensiero della morte nasce in *Famme dorme* una più vasta, universale riflessione sulla caducità e vanità delle cose terrene: nascono suggestive immagini in cui si oggettiva il senso di labilità perenne, come nella bellissima *I' è chista 'a vita noste?*, nella cui seconda parte è ripresa la tradizionale visione della vita come polvere, innovandone la rappresenta-

⁵⁹ «di tutti quanti noi / che nelle bestemmie, / con un riso di morte / e tutt'insieme, / sempre più forte e dolce ti chiamiamo» (*Padreterno*).

⁶⁰ A. Pizzuto, *Nota su Pierro* cit., pp. 9-10.

⁶¹ «Chi lo sa che cosa mi aspetta. / La bara, è certo, ma prima? / Fino ad ora spine e pietre / pietre e spine» (*Che cosa mi aspetta?*).

⁶² «è là che adesso si è fatto pietra / quel torbido mare di pianto» (*Non ci posso accostare*).

zione attraverso l'atto di progressiva caduta e dispersione di essa: «Na prù di terre nda ll'arie / ca sempe méne si virete / ntramente ca càrete: iè chista 'a vita noste, / o mi pàrete?». ⁶³ Dello stesso tono di una calma, trasognata e struggente visione è *Vutannille* (da *Sti mascre*): qui la luna, non indifferente al dramma umano, come quella leopardiana, si fa bianca di stupore e dolore al pensiero della fine di tutte le cose:

Pó' quanne si fè notte pure 'a lune
 'a puurelle,
 i'è gghianche com'a nive a lu pinzère
 ca sti cose d'u munne,
 - e fùssere pure i stelle -
 tèle e quèle a nùie si n'ann'a ì,
 come nd'u verne i frunne. ⁶⁴

Questa calma estatica di universale contemplazione del destino delle cose si pone al di là del concitato espressionismo delle altre liriche, per riallacciarsi al tono di superiore meditazione e di melica distensione dominante in *Famme dorme*. È la poesia del tempo distruttore che già in *'A terra d'u ricorde* annegava anche le cose più belle: «u tempe / ca lle nìchete / pur'i cose cchiu belle».

Questa coscienza del tempo, lo *spleen* della morte e della croce, trovano in Pierro tuttavia un'altra possibilità di dialettizzarsi con un elemento positivo e ideale, con una ipotesi di immaginazione felice. Accanto alle immagini paradisiache di un empireo luminoso e musicale, o agli archetipi d'ascensione e volo celesti, esiste in Pierro una fantasia volta a creare paesaggi edenici, immaginarie plaghe idilliache, paesaggi di fiabesca bellezza solare, ornati di fiori e di uccelli, che non hanno nulla di realistico o paes-

⁶³ «Una polvere di terra nell'aria / che sempre meno si vede / mentre cade: / è questa la vita nostra, / o mi pare?» (*È questa la vita nostra?*).

⁶⁴ «Poi quando si fa notte anche la luna, / la poverella, / come la neve è bianca al pensiero / che queste cose del mondo, / - e fossero pure le stelle - / tale e quale a noi dovranno andarsene, / come d'inverno le foglie» (*Voltagliele*).

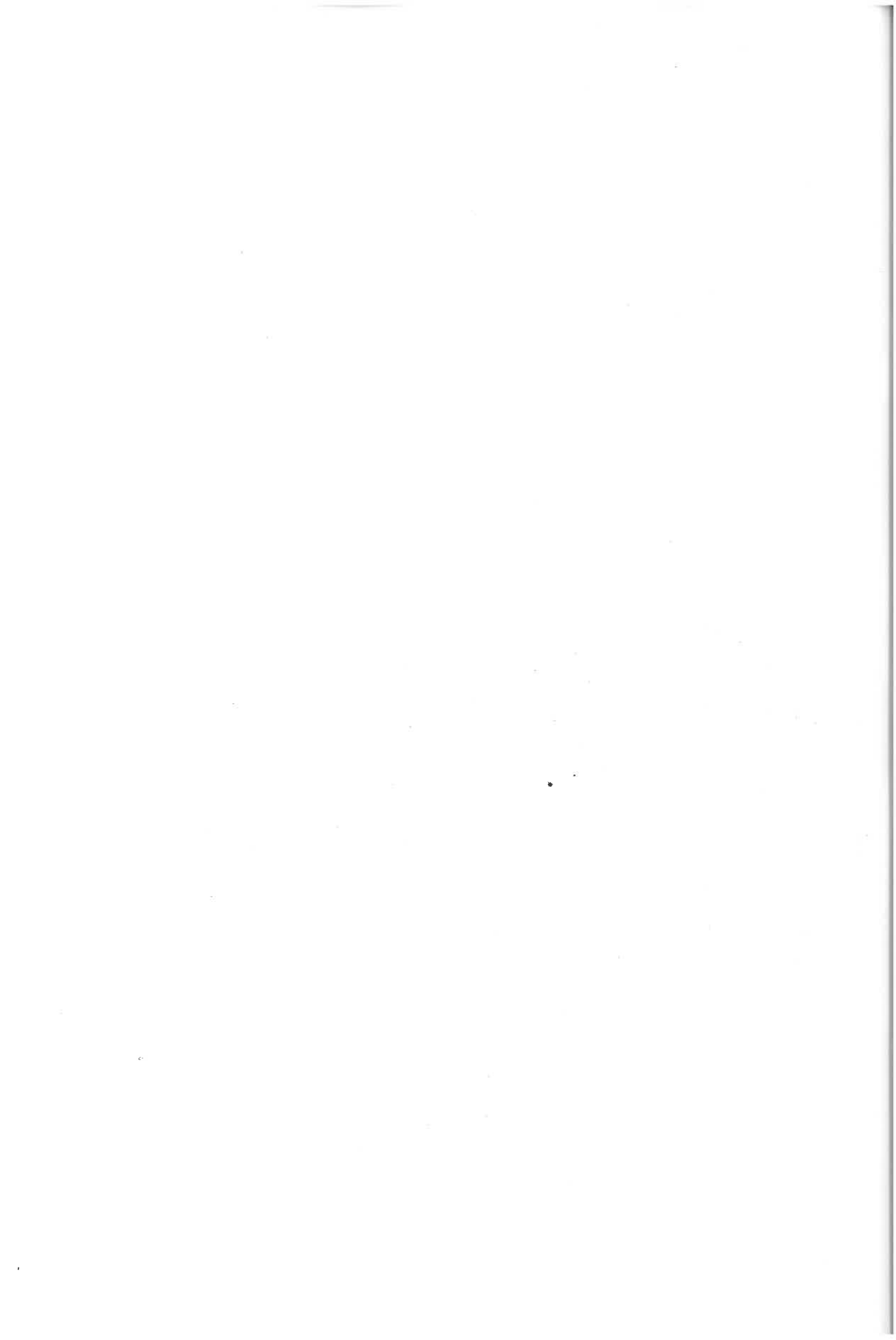
no, ma sono sorti da un puro desiderio di armonia e di felicità. Anche nella raccolta più violenta, in *Com'agghi' 'a fè?*, si aprono boschi o paesaggi edenici: si tratta a volte di una grotta d'erba fresca dove poter dormire contenti (*Cchi sempe*); di un bosco incantato cosperso di fiori, dal sentore di paradiso («come nda n'addore / di paravise», *S'è cchiù mègghie ca rìrese*); o una pura distesa di papaveri sorta d'incanto (*Nu mère di scattabbotte*). Queste fantasie idilliche sono come la traduzione terrena del sogno paradisiaco immaginato nel cielo, operando in opposizione ai simboli dolorosi della pietrificazione e della croce mortuaria.

A volte questo sogno edenico si esprime nell'immagine della sorgente d'acqua pura che erompe tra terreni arsi o petraie: in *Nu belle fatte* si evoca proprio «nd'u vosche ll'acque scintillante / di na suriènte / [...] / addù s'accittete u vente»; là, «schitte fiore nascèrene / e paummèlle e na vocia 'untène / ca purtèrete 'a rise di na feste» (*Sùue sùue*).⁶⁵

Con essa il poeta esprime anche l'altro suo ricorrente desiderio di libertà e di trascendenza, il ritorno nel paese d'infanzia: «Ci agghi' 'a turnè cchi ssèmpe addù ci scùrrete, / come nd'i ddrùpe ll'acque, 'a vita méje» (*At' 'a spiccè sta notte*).⁶⁶

⁶⁵ «nel bosco l'acqua scintillante / di una sorgente / [...] / là dove il vento si cheta»; «solo fiori nascerebbero / e farfalle e una voce lontana che porterebbe il sorriso di una festa» (*Da sola*).

⁶⁶ «Ci tornerò per sempre dove scorre, / come tra i dirupi l'acqua, la vita mia» (*Deve finire questa notte*).



Flavia Brizio

La narrativa postmoderna di Antonio Tabucchi

Il postmodernismo nelle sue caratteristiche di fenomeno complesso che abbraccia letteratura, architettura, arti figurative, cinema, musica, filosofia, critica letteraria, psicanalisi, linguistica e storiografia è stato definito in modi molteplici e spesso contraddittori. Tuttavia il *common ground* sul quale la maggior parte dei critici concorda è il carattere *subversive* e *artificial* del prodotto artistico.¹ Recentemente Patricia Waugh, partendo dal presupposto che per *metafiction* o narrativa postmoderna si intendono quei testi che attraggono l'attenzione al processo della loro costruzione come mondo fittizio, ha proposto una «scala arbitraria» che va dalle opere letterarie che implicitamente richiamano il contesto del mondo quotidiano a quelle che non lo prendono per nulla in considerazione, e ha posto nel

¹ Per una trattazione generale del postmodernismo si confronti F. Jameson, *Il postmoderno*, Milano 1989; J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*, Minneapolis 1989; R. Barilli, *Una generazione postmoderna*, «Il Verri», 1-2, 1984, pp. 15-55; F. Menna, *Gli anni settanta*, *ibidem*, pp. 9-14; L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York 1988; I. Hassan, *POST modernISM*, «New Literary History», 3, 1975, pp. 5-30.

primo gruppo la maggioranza della *metafiction* britannica e nel secondo quella statunitense.² Purtroppo la studiosa, nell'ambito della letteratura italiana, non sembra riconoscere, ad esclusione di Eco e Calvino, scrittori che si ispirino alla poetica postmoderna.

Stupisce che anche Stefano Tani nel suo recentissimo volume *Il romanzo di ritorno* (1990) si soffermi assai poco sulla metanarrativa postmoderna.³ Esaminando la produzione italiana dagli anni sessanta agli anni ottanta, Tani parla di un filone di «romanzo medio» che permane immutato nonostante via via esibisca tecniche stilistiche al passo con i tempi e le mode, e chiama questo tipo di prodotto letterario appunto il «romanzo di ritorno».⁴ Tani, pur fomendo un ampio quadro dell'evoluzione di oltre

² P. Waugh, *Metafiction*, London 1984, pp. 102-30.

³ Per le tendenze della letteratura italiana contemporanea si veda S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, Milano 1990; G. Manacorda, *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985*, Roma 1987; G. Amoroso, *Narrativa italiana 1975-1983*, Milano 1983; *Italie aujourd'hui*, «Magazine Littéraire», 237 1987, pp. 17-68; L. Pertile, *Appunti sulla narrativa degli ultimi due anni*, «Bulletin of the Society for Italian Studies», 21 1988, pp. 46-79.

⁴ A proposito del «romanzo di ritorno» Stefano Tani scrive: «Il romanzo medio, nato alla fine degli anni cinquanta come rappresentazione e riconferma di una classe borghese egemone, era poi nei tardi anni sessanta della contestazione e negli anni settanta del terrorismo divenuto la reazione consolatoria ad una realtà sempre più conflittuale ed indecifrabile [...]. Alla spinta conservatrice presente nel romanzo medio, come acquiescente adesione alla realtà o impotente elegia della speranza, si è sostituita quella meno evidente perché trasformistica e mitologicamente dinamica che si riflette nel romanzo di ritorno, il quale coniuga fruttuosamente termini apparentemente inconciliabili come consumo ed esperimento [...]. La predilezione per il rispetto delle convenzioni mimetiche, per un tipo di osservazione oggettivante e analitica, per uno spesso ostentato ritegno sentimentale, per una scrittura senza ridondanze e dal passo rapido è ampiamente condivisa anche da molti giovani narratori (De Carlo, Del Giudice, il Tondelli di *Rimini*, Tabucchi, Bacci, Tani, Fortunato)» (pp. 139-44). Più oltre: «Con la scomparsa di scrittori come Chiara, Cassola ed Arpino si è aperto un vuoto nella produzione narrativa di buon livello, un vuoto che inizia ora ad essere colmato da nuovi autori [...]. Sono i continuatori di uno scrivere rigoroso, in cui il piacere della bella prosa si coniuga a leggibilità e intrattenimento, e l'influenza di modelli classici va di pari passo con qualche concessione ad uno scrivere metanarrativamente consapevole, raffinato dalle recenti acquisizioni critiche e filosofiche, o comunque da un qualche specifico tratto di relativa originalità stilistica o tematica. Antonio Tabucchi, Giorgio Montefoschi, e Francesca Duranti mi paiono i casi più rappresentativi in tal senso» (p. 153).

trent'anni di narrativa, scopre l'influsso dei minimalisti americani nella prosa dei nostri scrittori, ma accenna soltanto alle caratteristiche metanarrative della recente letteratura. Per lui la produzione di questo decennio è rimasta in fondo ancorata alla tradizione, nonostante la superficiale infusione di tecniche stilistiche usate più come «specchietto per le allodole» (nella fattispecie il pubblico che deve comprare il «nuovo» libro) che come sintomo di una nuova narrativa.⁵

Tani, nonostante l'ottimo lavoro, non sembra prendere nota del fatto che esistono scrittori italiani come Antonio Tabucchi, le cui opere presentano caratteristiche metanarrative che non sono semplice concessione al gusto del tempo, bensì sintomo di un modo diverso di vedere il mondo. Come si vedrà in seguito, di contro ad un mondo mimetico dove le parole corrispondono alle cose, nelle opere di Tabucchi il lettore si muove in un universo frammentato dove nulla è sicuro. Qui la realtà è problematica e il «che cosa accade» è scomparso dalla pagina scritta, lasciandoci con l'impressione di avere letto una non-storia e l'angoscia di confrontarci con una realtà preclusa, sfuggente, labirintica, misteriosa, e con il dubbio che questa sia la vera immagine del mondo che ci circonda.

Il lettore si trova così di fronte alla dominante ontologica di cui parla McHale.⁶ Infatti, una volta che si è preso atto della complessità del postmoderno, invece di cercare di catalogare le caratteristiche della sua poetica in opposizione a quelle del modernismo come David Lodge, Ihab Hassan e

⁵ Tani fornisce un panorama molto accurato del cambiamento e della politica dell'editoria italiana degli ultimi anni. Il libro infatti è diventato il prodotto di una industria che deve vendere ed è perciò preceduto da campagne pubblicitarie estese sui «mass media» e da interviste con lo scrittore.

⁶ B. McHale in *Postmodernist Fiction*, New York 1987, pp.6-11, deriva il concetto di dominante da Jakobson (*Readings in Russian Poetics*, Cambridge 1971, pp. 105-10). Nel capitolo intitolato *The Dominant*, Jakobson definisce la dominante come «the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components» (p.105). McHale sostiene che dal modernismo al postmodernismo la dominante passa «from problems of 'knowing' to problems of 'modes of being'» (p. 10).

Douwe Fokkema⁷ hanno fatto, mi sembra più proficuo seguire la tesi proposta da Brian McHale, il quale opta per una distinzione basata sul concetto di «dominante». McHale definisce epistemologica la dominante del modernismo, e ontologica quella del postmodernismo. Secondo lui, mentre i modernisti si interrogavano su «How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?», i postmoderni si chiedono: «Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?». ⁸ Anche Alan Wilde e Dick Higgins, quest'ultimo definendo però modernismo e postmodernismo rispettivamente come «cognitive» e «post-cognitive art», sostengono tesi molto simili a quella di McHale.⁹ Alla luce dei quesiti posti da questi critici si cercherà di dimostrare come la dominante ontologica costituisca la base della narrativa di Antonio Tabucchi e come essa si espliciti a livello di costruzione testuale.¹⁰

⁷ D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Ithaca 1977, pp. 220-245; Hassan, *POSTmodernISM* cit., pp. 5-30; Bertens - D. Fokkema (a cura di), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia 1986, pp. 9-52.

⁸ Le domande citate nel saggio appaiono sia nell'epigrafe del libro di McHale che nel testo a pagina 10, e sono tratte dal volume di D. Higgins, *A Dialectic of Centuries*, New York e Barton 1978, p. 101. McHale sottolinea che «la funzione della dominante è quella di specificare «the order in which different aspects are to be attended to, so that, although it would be perfectly possible to interrogate a postmodernist text about its epistemological implications, it is more urgent to interrogate it about its ontological implications. In postmodernist texts, in other words, epistemology is backgrounded, as the price for foregrounding ontology» p. 11.

⁹ A. Wilde in *Horizons of Assent*, Baltimore-London 1981, p. 173, scrive che l'artista postmoderno «puts aside the central modernist preoccupation with epistemology, and it may be the absence of questions about how we know that has operated most strongly to 'defamiliarize' his work. His concerns are, rather, ontological in their acceptance of a world that is, willy-nilly, a given experience». D. Higgins in *Horizons*, Carbondale-Edwardsville 1984, pp. 71-81, sostiene che mentre l'artista modernista si preoccupava dell'oggetto e soggetto della conoscenza, dalla *Pop Art* in avanti, cioè dagli anni '60, questi quesiti hanno perso progressivamente importanza.

¹⁰ Nel presente saggio non ho ritenuto opportuno prendere in esame le due opere di esordio di Tabucchi, *Piazza d'Italia*, Milano 1975 e *Il piccolo naviglio*, Milano 1978, perché entrambe non abbastanza indicative dell'ottica postmoderna della narrativa tabucchiana. *Piazza d'Italia* è un romanzo-saga alla Marquez, agile ed umoristico, tuttavia

Il mondo narrativo di Tabucchi presenta appunto una notevole pluralità di vicende che si collocano in ambienti lontani nel tempo e nello spazio. Inoltre, la varietà tematica è complicata da molteplici voci narranti: donne, fanciulli, uomini, terza, seconda e prima persona, si alternano in monologhi in forma di lettera, in lettere apocrife e in immaginari dialoghi-conversazioni.¹¹ Come se ciò non bastasse, il lettore viene maggiormente confuso, giacché, l'autore decide di essere presente in quell'area definita «peritesto». Intervendendo con brevi note, prefazioni, postfazioni, in quella zona tradizionalmente adibita alla riappropriazione del discorso, Tabucchi, lungi dall'indirizzare la lettura, la complica. Cosicché il peritesto, fa notare Manuela Bertone, diventa «una zona di apertura estrema del testo stesso [...] che sovverte l'intento tradizionale di chiudere il testo in una cornice [...]. È un invito a non accettare il libro come discorso schematico, rassicurante e 'self-contained', bensì come quadro di ipotesi inquietanti, poiché ogni regola è offerta in quanto tale, ma con le debite eccezioni, ed ogni ipotesi sembra imporsi portando con sé anche il suo rovescio».¹² Poiché il racconto e il romanzo breve sembrano essere la misura narrativa favorita da Tabucchi, come attestano i cinque volumi di racconti e i quattro romanzi, districarsi in un mondo letterario così ricco non è facile. A tale scopo si analizzerà la narrativa di Tabucchi sul filo di alcune costanti e si

un po' bozzettistico, dove i personaggi non acquistano mai una dimensione molto profonda. *Il piccolo naviglio* è di nuovo la saga di una famiglia toscana vista in chiave socio-politica, dal taglio realistico e di aperta denuncia. *Donna di Porto Pim*, Palermo 1983, contiene storie ispirate da un soggiorno dello scrittore alle Azzorre e quasi tutti i racconti, tranne *Antero de Quental*. *Una vita e Donna di Porto Pim*, sono realistici. Nell'introduzione al volumetto l'autore parla di «finzione» nel senso stretto del termine per quanto riguarda le due storie sopra citate, ma per le pagine sulla caccia alle balene, sulle divinità indigene ecc., parla di «trascrizione del reale o di ciò che altri dissero» (pp. 9-11). Questa raccolta, pur presentando larvamente alcune delle costanti narrative che caratterizzano le opere seguenti, non si discosta molto da un tipo di prosa realistico-tradizionale simile a quello dei primi due romanzi e pertanto non fondamentale nell'ambito dei propositi di codesto saggio.

¹¹ Per una puntualizzazione sulla ricchezza tematica di Tabucchi si veda R. Barilli, *Si per tre crescite*, «Alfabeta», 78, 1985, p. 4.

¹² M. Bertone, *Antonio Tabucchi: il gioco del peritesto*, «Gradiva», 2, 1988, pp. 33-39.

dimostrerà come esse facciano parte di quella dominante ontologica di cui parla McHale.

Nella prefazione a *Il gioco del rovescio* (1981)¹³ l'autore afferma che il libro è nato dalla scoperta che «una certa cosa che era così, era invece anche in un altro modo» (p.5). I protagonisti di tutti i racconti si trovano davanti ad una realtà diversa da quella prevista, anche se i motivi, le ragioni e le cause rimangono misteriosi, inaccessibili. Ad esempio, non si sa chi sia veramente la Maria do Carmo de *Il gioco del rovescio*, o perché il protagonista di *Lettera da Casablanca* sia in ospedale e quale sia il fatto tragico che ha sconvolto la sua infanzia; chi sia l'uomo in bicicletta che appare alla villa tutti i sabati alle due ne *I pomeriggi del sabato*. È difficile capire le ragioni che hanno spinto l'attore inglese di *Teatro* a nascondersi e morire in Mozambico, o ancora cosa abbia spinto il protagonista de *Il piccolo Gatsby* ad abbandonare la moglie e la villa una certa notte. Nessuno ci dice, in *Dolores Ibaruri versa lacrime amare*, cosa sia successo al ragazzo intelligente, affettuoso e amato per diventare un efferato terrorista, tanto meno cosa sia ciò che i personaggi di *Paradiso celeste* vogliono vendere in Africa, o perché la protagonista di *Voci* corra a casa per un appuntamento inesistente. Il rovescio è appunto la possibilità di soluzioni multiple, la realtà è come appare, ma anche diversa, molteplice, sorprendente e inafferrabile. Ne *Il gioco* le possibilità di interpretazione delle realtà narrative si moltiplicano al punto che il lettore si arresta davanti al mistero e lo accetta come parte integrante di questo mondo.

¹³ La seconda edizione de *Il gioco del rovescio* apparsa nel 1988, a sette anni di distanza dalla prima, contiene tre nuovi racconti: *Il gatto dello Cheshire*, *Vagabondaggio* e *Una giornata a Olimpia*. Il primo presenta un mistero che rimane irrisolto, il secondo è la ricostruzione di un episodio immaginario della vita del poeta Dino Campana, nel terzo si immagina che il poeta Pindaro giovinetto partecipi ai giochi olimpici. Nel peritesto di questi due ultimi racconti l'autore dà ragguagli sui personaggi storici e sottolinea la totale operazione di fantasia a cui li ha sottoposti. Non presentando alcuna novità rispetto a quelli presi in esame, questi tre racconti non sono stati esaminati nel presente lavoro.

In *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) il «gioco del rovescio» si trasforma in «equivoco», anche se Tabucchi sostiene di non amare gli equivoci, ma di subire il fascino. Purtroppo gli equivoci tabucchiani rimangono tali, insoluti nella loro qualità di rebus, di misteri, legati spesso a un tempo ormai trascorso e quindi inafferrabile. L'equivoco rimane insoluto perché aperto a molteplici soluzioni, supposizioni, tutte possibili perché mai contraddette dal testo. Basti pensare alla vedova del grande poeta che in *Aspettando l'inverno* brucia i preziosi manoscritti del marito dopo un sontuoso funerale di stato. Si pensi anche al giornalista di *Piccoli equivoci senza importanza* che vede i due amici di gioventù recitare se stessi nella parte del giudice e del terrorista e, incapace di mettere ordine in un passato che avrebbe dovuto essere diverso, prova a rifare un gioco dell'infanzia nel quale, come allora, cerca di regolare sulla simmetria delle pietre la decifrazione del mondo. Infine si noti il protagonista di *Rebus* che racconta ad uno sconosciuto la sua avventura con una donna bellissima, una Bugatti, una corsa automobilistica a Biarritz, una pistola e un elefantino rubato dal cofano della macchina, e a distanza di anni dice al suo silenzioso ascoltatore:

La vita è un appuntamento, lo so di dire una banalità, Monsieur, solo che noi non sappiamo mai il quando, il chi, il come, il dove [...]. Ma per esempio io non starei qui a raccontare una storia, a proporre un rebus che non ha soluzione, o ha una soluzione che è inevitabilmente quella che ebbe e che io ignoro, e così la racconto a qualche amico [...] e dico: ti propongo un rebus, vediamo come lo risolvi [...]. Un appuntamento e un viaggio, anche questa è una banalità, mi riferisco alla vita, naturalmente, chissà quante volte è stato detto; e poi nel grande viaggio si fanno dei viaggi, sono i nostri piccoli percorsi insignificanti sulla crosta di questo pianeta che a sua volta viaggia, ma verso dove? È tutto un rebus, le sembrerò maniaco (p. 30).

Come si vede dagli esempi sopra citati, il concetto della vita come rebus sta alla base di *Piccoli equivoci*. Infatti tutti i racconti presentano un «forse» che, mentre allarga il campo delle possibilità interpretative, re-

stringe quello della conoscenza. Si incontra ne *Gli incanti* l'omicidio «sbagliato» perpetrato in stile *vudu* tramite l'effigie di cera, ma forse causato da un tragico scherzo del destino; in *Stanze* l'odio della protagonista per il fratello nato forse da un amore che il tempo ha distillato in odio; in *Any where out of the world* un protagonista che cerca di giustificare un annuncio apparso sul giornale che forse riguarda lui, un uomo, una donna, e una vicenda avvenuta anni fa in un paese straniero; ne *I treni che vanno a Madras* il compagno di viaggio del protagonista forse è colui che commette l'omicidio di cui si parla sul giornale il giorno seguente; in *Cambio di mano* un certo Franklin che lavora per una misteriosa «Causa» per un paese latino, sa che appena aprirà la porta forse sarà ucciso, ma non sa perché; in *Cinema*, uno dei due attori-protagonisti, mentre recita il *remake* di un vecchio film di successo girato in gioventù, tenta di cambiare il finale del film, così i confini della realtà e della finzione si mescolano. Il film esce dalla pellicola e diventa vita in un bellissimo gioco impossibile, perché il tempo non torna indietro.¹⁴

Il lettore di questa raccolta si ritrova nella stessa posizione del protagonista di *Rebus*, come lui è costretto a riflettere sull'incapacità di comprendere la realtà e a dirsi: «la vita è come una tessitura, tutti i fili si intrecciano, è questo che un giorno vorrei capire, vedere tutto il disegno» (p. 32). Tuttavia, poiché il disegno sfugge sia al protagonista che al lettore, dal piano dei piccoli rebus si passa al rebus universale, all'universo letterario come rebus o come equivoco. Ovvero ad un mondo, quello creato dal testo nel suo insieme, dove non esiste un ordine, bensì tanti possibili ordini. La dominante ontologica affiora da tutti questi quesiti irrisolti: «Che mondo è questo in cui viviamo?», si chiedono i personaggi di *Piccoli equivoci*. Di conseguenza il lettore, posto di fronte alle reticenze del narratore, sperduto nelle varie interpretazioni possibili, si sente intrap-

¹⁴ L'unico racconto di *Piccoli equivoci* non menzionato è *Il rancore e le nuvole*. Ho tralasciato di parlarne perché questo racconto non presenta nessun equivoco, bensì una sequenza di fatti molto logica che si dipana in una narrazione di stampo tradizionale. L'autore stesso nella prefazione al libro lo definisce un «racconto realistico».

polato come i personaggi. Le storie narrate appaiono come i resti di un naufragio, non permettendo al lettore di dare un ordine all'universo che creano, anzi destabilizzando qualsiasi tipo di conoscenza, lo costringono a riflettere su un mondo in cui i significati sono molteplici e le verità sono solo interpretazioni.

I volatili del Beato Angelico (1987) spingono i «piccoli equivoci» a livelli più pericolosi: gli equivoci-rebus diventano il gioco dell'equivoco. Misteriose creature di altri spazi, con sembianze di uccello atterrano tra le cipolle del Beato Angelico nel suo convento medievale, e il frate le dipinge nei suoi affreschi; il re portoghese Sebastiano de Aviz (1554-1578) scrive una lettera al pittore Goya (1746-1828), vissuto quasi due secoli dopo, e gli ordina un quadro che ritrae la sua morte in battaglia; la cartomante di Napoleone scrive a Dolores Ibarruri e le predice la sua travagliata esistenza; la ninfa Calipso scrive a Odisseo lamentando il terrore dell'eterno; Don Pedro, folle d'amore, riesuma la salma dell'amata e la incorona regina; un io-narrante manda un misterioso messaggio dall'aldilà; un teosofa di Madras scrive due lettere allo scrittore Antonio Tabucchi e questi risponde; un io-narrante riflette sui segni del tempo lasciati sul trittico di Paolo Uccello; un narratore-scrittore affida alla tempesta un suo romanzo pagina per pagina; un io-narrante descrive un quadro impressionista a un cieco, ma in realtà lo interpreta creando congetture che vanno molto al di là dell'immagine raffigurata.¹⁵

Dalla tematica brevemente riassunta è evidente che l'autore mira, attraverso il gioco, a destabilizzare le certezze del lettore. Il fantastico, il tempo e la *self-reflectivity* sono le tre costanti narrative che creano il gioco dell'equivoco. Il primo racconto lascia il lettore con l'impressione che i volatili siano reali, in quanto esistono come proiezioni della coscienza del protagonista, ma con il desiderio di correre a constatare, visto che il Beato

¹⁵ *Le persone felici* e *Ultimo invito* sono gli unici due racconti de *I volatili del Beato Angelico* che si possono definire «realistici» nel senso tradizionale del termine, per questo non vengono presi in esame nel saggio.

Angelico è esistito storicamente, se appaiono volatili nei suoi affreschi. È solo con la lettura del secondo racconto, *Passato composto. Tre lettere* che l'opposizione tra reale e irreale diventa inequivocabile. La lettera di Sebastiano de Aviz a Goya potrebbe ancora passare per una lettera «possibil», anche se il fatto di conoscere in dettaglio la propria morte lascia un po' perplessi. Il lettore attento potrebbe essere spinto a documentarsi sulle date e a scoprire che i due non avrebbero mai potuto comunicare, essendo vissuti in epoche diverse. Ma è solo quando il lettore arriva alla lettera della cartomante di Napoleone a Dolores Ibarruri che la discrepanza cronologica salta agli occhi in maniera lampante. A questo punto il lettore si sente giocato, e capisce di muoversi in un mondo narrativo che ha abbandonato ogni pretesa di verisimiglianza, e che si pone invece come pura costruzione linguistica in antagonismo al mondo esterno. Si viene a negare così la linearità temporale, permettendo non solo ai personaggi storici di uscire dalla loro epoca, ma addirittura all'autore di entrare nel testo. Il gioco diventa ancora più esplicito nelle due lettere che il teosofo di Madras e Antonio Tabucchi si scambiano. Il teosofo parla di *Notturmo Indiano*, di *Piccoli equivoci* e de *Il gioco del rovescio*, cosicché è evidente che si rivolge proprio all'autore in persona. Mentre lo studioso indiano teorizza partendo dalla concezione dell'esistenza secondo la filosofia orientale e trova che *Notturmo indiano* rispecchia una «visione del mondo» religiosa e complessa, Tabucchi ringrazia e con candore sostiene di essere completamente a digiuno di induismo. Confessa anche di essere corso da una collega a chiedere chiarimenti dopo aver ricevuto la lettera da Madras, e di avere in fretta reperito un articolo che però è risultato poco chiaro. Nasce così una forte ironia dal contrasto delle due posizioni: uno teorizza e l'altro nega. Tabucchi afferma che gli scrittori sono persone poco fidate, che lui merita la massima sfiducia, che dietro a *Notturmo* c'è solo «un sentimento di estraneità» dovuto al fatto di trovarsi in un paese lontano dal proprio. L'autore continua dicendo: «Non sapevo più perché ero lì, quale era il senso del mio viaggio, e quale senso aveva ciò che stavo

facendo e ciò che io stesso ero. Da ciò, forse, il mio libro. Insomma, un equivoco» (p. 50).

Se si considerano queste quattro lettere nel contesto delle altre contenute nel volume, è evidente che ci si trova davanti a livelli multipli di gioco intertestuale. Il teosofo sembra essere una persona realmente esistita perché incontrata nel viaggio di Tabucchi in India, e poi inserita come personaggio sotto «false spoglie», come lui stesso lamenta, in *Notturmo*. D'altro canto le sue lettere si aprono a diverse interpretazioni: possono essere un espediente di Tabucchi per contrapporre due visioni opposte del mondo, orientale - occidentale, religiosa - gnostica, vera - falsa, visto che gli scrittori, come si afferma più volte, notoriamente mentono. Il lettore, dopo essersi mosso attraverso i vari piani intertestuali, assalito dal dubbio, confuso dalle varie congetture a cui è costretto in questa continua altalena tra finzione e realtà, incomincia a rendersi conto di fronteggiare un mondo alternativo, reale in quanto esistente sulla pagina, ma dove l'applicazione della logica usata per il mondo esterno sarebbe infruttuosa. Cosicché, in ultima analisi, invece di cercare la soluzione, la verità ultima, il lettore accetta il rebus, e capisce che il titolo del racconto *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, non è altro che un modo per affermare la metanarratività della parola, la quale significa solo se stessa. È per questo che i libri sono sempre, per dirla con Tabucchi, «più grandi di noi» (p. 48).

In questi libri Tabucchi sembrerebbe aver esplorato ogni possibile accezione dell'equivoco, tuttavia con i racconti de *L'angelo nero* (1991) il mistero si colora di «nero». Fantasmi malefici, cattive coscienze, presenze allarmanti popolano racconti in cui gli eventi rimangono sempre accennati, ma oscuri. L'equazione rebus-equivoco-rovescio-mistero continua così ad arricchirsi di toni inquietanti.¹⁶

¹⁶ I racconti de *L'angelo nero* sono sei: *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* è la storia di un fantasma che manda, tramite le voci dei passanti, misteriosi messaggi al protagonista. La passata vicenda di una donna, forse portata alla perdizione dal fantasma, che adesso cerca di spingere il protagonista al suicidio, rimane circondata da un

Le costanti del mistero e del gioco si condensano e si potenziano in *Notturmo indiano* (1984). Nella nota introduttiva si legge che il romanzo «è un viaggio», però non vengono fornite ulteriori chiarificazioni, ragion per cui il lettore è costretto ad esplorare tutti i possibili significati della parola «viaggio». Il viaggio più ovvio è quello geografico del protagonista che visita l'India e fornisce un indice dei luoghi e relativi indirizzi in un «peritesto» situato all'inizio del libro. Nella narrazione si menziona una guida turistica, *India, a travel survival kit*, che potrebbe essere utile a chi, come l'autore sottolinea nella nota, amasse i «percorsi incongrui». Insomma, tra l'autore e il protagonista si crea un gioco di specchi che adombra una certa identità, subito messa in discussione dall'affermazione che l'inserimento di un repertorio topografico è scaturito dall'illusione che esso «con la forza che il reale possiede, potesse dare luce a questo Notturmo in cui si cerca un'Ombra» (p.13). Dal piano del viaggio geografico si passa quindi alla dimensione del Viaggio come scoperta, al viaggio come *quest*. Ma il romanzo non comincia come una *quest novel*, bensì come una *detective story*. Il protagonista parte alla ricerca di un amico che si è perduto

alone di mistero. *Notte, mare o distanza* è la storia di quattro giovani e un poeta che alla vigilia della caduta della dittatura di Salazar incontrano un poliziotto che li spaventa raccontando loro le terribili gesta commesse in Angola. *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?* è il colloquio di un misterioso funzionario di polizia che convince il protagonista, un altrettanto misterioso signore senza nome, a raccontare un omicidio politico che non ha commesso, ma che nel passato avrebbe potuto commettere quando ancora non aveva accumulato tanto rancore verso i suoi capi politici. *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita* è la storia del poeta famoso, ma ormai vecchio e malato, che riceve una giovane e bella studiosa e medita una vendetta postuma tramite la poesia, e si addormenta conversando con i fantasmi delle sue amanti passate. *Staccia buratta* è la storia di un'arrivata e matura studiosa che ha giocato d'astuzia vittoriosamente con gli uomini importanti della sua vita ed è così riuscita a arrivare al successo, per scoprirsi poi sola e disperata in compagnia di un angelo custode dall'aspetto infernale. *Capodanno* è l'intricata e misteriosa vicenda di un ragazzino che, vittima di una grande solitudine affettiva, scrive al fantasma del capitano Nemo, cerca di far luce su una oscura vicenda di massacro di partigiani in cui suo padre era implicato, e poi finisce col decidere forse di avvelenare tutta la famiglia e gli invitati durante un ricevimento. È importante sottolineare la tematica dei racconti perché essa conferma quella dimensione «nera» con cui Tabucchi colora qui la costante del mistero.

in India e sembra usare molte cautele quando giunge a Bombay. All'albergatore indiano dice che la sua ambasciata è informata della sua presenza e non resta mai più di un giorno nello stesso albergo, come se qualcosa lo minacciasse.

Anche lo stile di *Notturmo*, breve e conciso, costellato di dialoghi, riecheggia un misto di generi letterari: il diario di viaggio, la *quest novel* e il giallo, solo che il romanzo è il «rovescio» di tali generi, in quanto parodia di tutti. Infatti, attraverso i dialoghi del protagonista con i vari personaggi il mistero non si chiarisce, ma si complica. Il protagonista parla con la prostituta Vimala, ex-amante dell'amico cercato, e scopre che costui corrispondeva con la *Teosophical Society* di Madras, poi cerca l'amico all'ospedale di Bombay e lo descrive al medico come uno che scrive racconti e che assomiglia fisicamente a lui. Tornato nella sua stanza ricorda il passato e rievoca una storia sentimentale a quattro, tra lui, l'amico Xavier, due donne, e infine incontra un pellegrino jainista sul treno per Madras al quale racconta che il suo è un itinerario privato.

Nella seconda parte del libro, il protagonista si imbatte in una misteriosa ladra, la protegge da pericoli imminenti, va alla *Teosophical Society* e trova un biglietto di Xavier in cui costui afferma di essere diventato un uccello notturno. Poi incontra un mostriciattolo che fa il veggente e gli dice «tu sei un altro». Nella terza parte, dopo aver seguito indicazioni misteriose, incomincia a chiedere in vari hotel di Mr. Nightingale, questo il nome sotto il quale l'amico nasconderebbe la sua identità. Il che lascia il lettore piuttosto confuso perché, Roux, cioè, usignolo, era il nome con cui il protagonista era chiamato dall'amico. Infine durante il pranzo con una bella giornalista il mistero raggiunge livelli intricatissimi. Il protagonista si presenta alla donna come Roux e sostiene di essere uno scrittore. La storia del romanzo che lui ha in mente di scrivere e che lui narra alla donna riproduce esattamente quello che è successo sino a questo punto nel testo, solo che quello che il protagonista racconta è il rovescio di quello che il lettore conosce. Il protagonista dice «in questo libro io sono uno che si è perso in India [...]. C'è un altro che mi sta cercando, ma io non ho nes-

suna intenzione di farmi trovare». Alla domanda della donna «Ma lei chi è? [...] voglio dire nel libro», il protagonista risponde dicendo di essere uno che non vuole farsi trovare, dunque non fa parte del gioco dire chi sia. Quando gli si chiedono le ragioni di questa ricerca, replica che forse chi lo cerca sta cercando se stesso, attraverso lui. Dopodiché racconta tutti gli stadi della sua ricerca come se appartenesse all'amico, concludendo che lui sta vedendo l'amico cenare con una bella donna proprio come accade a lui stesso. Il protagonista termina il suo discorso affermando che l'altro adesso che l'ha trovato non ha più voglia di trovarlo e lui non ha voglia di essere trovato, e così si limitano a guardarsi. Infine un misterioso qualcuno paga la cena al protagonista e alla donna. Il lettore ha l'impressione che la tesi del protagonista sia vera e ci sia davvero l'altro lì che li spia, ma la donna sostiene che il conto già pagato è un espediente galante del protagonista che si è messo d'accordo per tempo col cameriere.

Il libro finisce quindi con un ribaltamento non solo del genere giallo, ma con un *twist* metanarrativo molto complesso perché aperto a moltissime soluzioni. Il lettore, posto di fronte alle sfaccettature di uno stesso rebus, si chiede se sia vero quello che il protagonista dice alla donna, se l'amico esista, se l'amico sempre cercato non sia l'Altro, ovvero il lato misterioso del suo io che il protagonista vorrebbe conoscere, ma che sempre gli sfugge. Infine si domanda se colui che alla fine del romanzo dice «supponiamo che il libro sia la storia di [...]», non sia in realtà l'autore stesso, che interviene nel testo e si proclama personaggio, dopo aver messo in chiaro nella nota introduttiva che anche lui ha fatto lo stesso viaggio del protagonista.

La chiave di questo rebus mi pare si debba ricercare non tanto nello sviluppo degli eventi quanto nell'immagine che la donna descrive al protagonista. La donna racconta di aver pubblicato un libro di fotografie sul Sudafrica con una foto in prima pagina che è l'ingrandimento di un giovane negro teso in un grande sforzo, con le mani alzate come un atleta che taglia il traguardo. La seconda foto del libro mostra ancora il giovane e sullo sfondo un poliziotto che gli spara, il giovane è in pratica già morto. Il

tema della realtà ingannevole, sul quale il protagonista ritorna nelle ultime righe di *Notturmo*, rifacendosi alla fotografia, è *in nuce* quella che per il lettore attento potrebbe costituire la soluzione del giallo. Infatti, quando la donna si rivolge al protagonista-scrittore e dice «c'è qualcosa che non mi torna nel suo libro», il protagonista replica che il libro «deve essere un po' come quella sua fotografia, l'ingrandimento falsa il contesto, bisogna vedere le cose da lontano» (p. 81).

Che cosa è quindi *Notturmo* se non un ingrandimento di una parte di realtà, una parte di un tutto che per essere afferrato pienamente richiederebbe una prospettiva impossibile da tracciare, perché troppo vasta? Ecco che il mistero è creato dall'illusione in chi legge di poter comprendere tutto. Giacché la realtà è troppo vasta, chi legge si trova nella stessa situazione di chi guarda le foto, alla prima è convinto di vedere un atleta, ma alla seconda tutto si ribalta. In *Notturmo*, come nella fotografia, coesistono diverse realtà: quella di un detective che cerca un amico, quella di chi cerca se stesso, e infine quella di un amico che cerca il protagonista. Questi piani metanarrativi minano il concetto di un'univoca identità e quindi fanno sì che i quesiti «Chi sono io? Dove vado? Cosa faccio?» diventino inevitabili. La realtà multipla creata dal testo offre infinite interpretazioni, il lettore capisce che il mistero e il gioco a cui è stato sottoposto non sono altro che un modo per problematizzare l'esistenza. Il mondo che il narratore-detective avrebbe dovuto decifrare per porlo sotto il nostro scrutinio attraverso l'investigazione ha portato non alla conoscenza, bensì alla registrazione del progressivo fallimento del modo logico di derivare significato dalla realtà. Cronologia, linearità degli eventi e *knowability* non sono più sufficienti a produrre significato.

Il filo dell'orizzonte (1986) spinge il gioco di *Notturmo* all'estremo. Il protagonista, Spino, si improvvisa detective e comincia ad indagare sulla morte di un giovane ucciso in uno scontro a fuoco con la polizia, ma ad un certo punto la sua indagine 'impazzisce'. Sino a due terzi del racconto le sue ricerche seguono una certa logica di causa-effetto, poi da un certo momento Spino si perde in un mondo di segni che significano solo per lui

ed evadono ogni logica. I perché si accumulano nella mente del lettore, poiché i nessi tra il musicista Harpo, la ragazza della farinata, la pozione misteriosa comprata nel negozio di spezie, l'appuntamento al cimitero, il messaggio lasciato nella cassetta con l'appuntamento a mezzanotte in un capannone del porto, non esistono. Il mistero, la minaccia e l'omicidio che il protagonista cerca di chiarire farebbero di questo romanzo una storia gialla, senonché il protagonista, vittima di una specie di intossicazione semiotica, invece di partire dai segni per ricostruire la realtà, passa da segno a segno in un processo arbitrario in cui i segni non additano, ma 'diventano' la realtà.

Siamo di fronte ad una situazione simile a quella de *Il nome della rosa*. Tuttavia, mentre Guglielmo da Baskerville riesce almeno nel mondo circoscritto dell'abbazia a stabilire un certo ordine, Spino, nonostante fondi come Guglielmo la conoscenza sulla congettura, alla fine si perde in un labirinto di segni. Il lettore si rende conto che il mondo è, per dirla alla Eco, un grande labirinto, un rizoma infinito, nel quale alcuni, come il frate, riescono a decifrare qualcosa, mentre i più, come Spino, vengono intrappolati in un perenne circolo semantico.¹⁷ Spino nella sua corsa per scoprire i nessi delle cose ad un certo punto riflette: «C'è un ordine delle

¹⁷ U. Eco in *Postille a Il nome della rosa*, Milano 1985, pp. 524-525, a proposito del labirinto scrive: «ci sono tre tipi di labirinto. Uno è quello greco, quello di Teseo. Questo labirinto non consente a nessuno di perdersi: entri e arrivi al centro, e poi dal centro all'uscita. Per questo dentro c'è il Minotauro [...]. Poi c'è il labirinto manieristico: se lo svolgi ti ritrovi tra le mani una specie di albero, una struttura a radici con molti vicoli ciechi. L'uscita è una sola, ma puoi sbagliare [...]. Questo labirinto è un modello di 'trial-and-error process'. Infine c'è la rete, ovvero quella che Deleuze e Guattari chiamano rizoma. Il rizoma è fatto in modo che ogni strada può connettersi con ogni altra. Non ha centro, non ha periferia, non ha uscita, perché è potenzialmente infinito. Lo spazio della congettura è uno spazio a rizoma. Il labirinto della mia biblioteca è ancora un labirinto manieristico, ma il mondo in cui Guglielmo si accorge di vivere è già strutturato a rizoma: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato». Lo spazio della congettura è appunto il 'luogo' dove Spino si perde. Guglielmo invece, almeno all'interno dell'abbazia, riesce ancora a trovare l'uscita del labirinto, anche se ciò che lo attende all'esterno è un universo a rizoma uguale a quello in cui si muove il protagonista de *Il filo*.

cose e niente succede per caso; e il caso è proprio questo: la nostra impossibilità di cogliere i veri nessi delle cose che sono» (p. 98). Proprio per sopperire a questa carenza ad un certo punto della storia Spino comincia a fabbricare i nessi, solo che questi sembrano spostarsi con lui come la linea dell'orizzonte che si muove continuamente rispetto a chi la insegue. L'interrogarsi di Spino sul nesso delle cose diventa un'interrogazione sul senso dell'universo, ma questo interrogativo, come il filo dell'orizzonte menzionato nel titolo, rimane inavvicinabile.

A questo punto del discorso è inevitabile domandarsi perché Tabucchi renda il lettore conscio del fatto che nel *fictional world* le parole sono le cose, che le parole sono altrettanto reali quanto il mondo fenomenico, sebbene distinte da esso, e infine a che cosa mirino le costanti narrative fino ad ora esplorate. Il rebus, l'equivoco, il rovescio e il mistero tendono a sovvertire l'idea di un universo razionale. Di conseguenza, se tutta la conoscenza è fallibile, non esistono assoluti, quindi l'universo non ha ordine. In questo modo Tabucchi mantiene perennemente sotto gli occhi del lettore il quesito ontologico - «Che realtà è questa?» - che, secondo McHale, sta alla base della poetica postmoderna. Le strategie metanarrative usate fanno capo al giallo, ovvero al genere letterario epistemologico per eccellenza, ma l'autore ne fa un uso rovesciato e gli sottrae quella capacità di ordine e conoscenza che normalmente lo caratterizza. La dominante ontologica si rivela nelle opere di Tabucchi attraverso il sovvertimento delle strutture tradizionali della narrazione. Poiché coesistono nelle sue opere realtà diverse e molteplici identità, la risultante di questa pluralità è l'anarchia.

Bisogna tener presente che l'anarchia che caratterizza il postmodernismo di Tabucchi non è fine a se stessa, non si limita a farsi specchio di una realtà di crisi esistenziale. Essa acquista invece valore metafisico e costringe il lettore a porsi quesiti ai quali è impossibile rispondere, ma che danno un senso profondo alla sua esistenza. Come sostiene McHale non è vero che la letteratura postmoderna non ricorra alla mimesi, solo che que-

sta più che riflettere la realtà la pluralizza.¹⁸ Tabucchi infatti usa la pluralità dei mondi e degli «io» per rafforzare la dominante ontologica. È indubbio che le strategie metanarrative usate portino il lettore a riflettere sulla *fictionality* dell'opera come costruzione linguistica a sé stante che non ha legame diretto con la realtà fenomenica. Malgrado ciò si deve riconoscere che il lettore è in ultima analisi forzato a riflettere sul significato metaforico di queste strategie.

Il lettore di Tabucchi percorre un cammino labirintico che lo porta a scoprire che la frammentazione della realtà e i quesiti ontologici irrisolti sono specchio della condizione umana. Considerando che il postmodernismo è secondo Lyotard quello che «puts forward the unrepresentable in presentation itself [...] that which searches for new presentations»,¹⁹ ovvero quello che rompe con la tradizione, quello che sovverte continuamente con *twist* metanarrativi o ironia il «già detto», in breve quello sforzo compiuto per rappresentare un mondo complesso, anarchico, contraddittorio, in cui ci si interroga a livello testuale sul senso ultimo dell'esistenza, allora possiamo affermare che in quest'ottica la narrativa di Tabucchi rientra a pieno diritto nell'ambito del postmoderno.

¹⁸ B. McHale, *Postmodernist Fiction* cit., pp. 37-39.

¹⁹ J. - F. Lyotard, *The Postmodern Condition* cit, p. 81.