

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

A large, thin brown circle is centered on the page. Inside the circle, the words "FILOLOGIA" and "ANTICA E MODERNA" are printed in a serif font, stacked vertically.

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:
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

5-6, 1994

GIOVANNI CERRI

- p. 9 *L'APPORTO TEORICO DEL FILEBO ALLA DOTTRINA POETICA
DELL'ἔλεος E DEL φόβος*

ARTURO DE VIVO

- p. 39 *L'EPODO VII DI ORAZIO: IL DELITTO DEL SANGUE*

LUIGI TARTAGLIA

- p. 59 *ELEMENTI DI IDEOLOGIA POLITICA NELLE VARIAE DI
CASSIODORO*

DANTE DELLA TERZA

- p. 71 *L'ITALIA (E L'ITALIANO) DI MICHEL DE MONTAIGNE*

JEAN BALSAMO

- p. 87 *LES PREMIÈRES ÉDITIONS PARISIENNES DE GIORDANO BRUNO ET LEUR CONTEXTE ÉDITORIAL*

LUIGI GALELLA

- p. 107 *PIRANDELLO: DAL PERSONAGGIO FILOSOFO A QUELLO IMPLOSO*

ANTONIO SACCONI

- p. 129 *FIGURAZIONI DEL PERSONAGGIO INCENDIARIO: MARINETTI E PALAZZESCHI*

VALENTINA FASCIA

- p. 159 *L'ANTITEATRALITÀ DI SAVINIO: LA DISTRUZIONE DEL MITO, LA FINE DEL DRAMMA*

ROMANO LUPERINI

- p. 185 *SU UNO STILEMA DI PIERRO*

SABINO CARONIA

- p. 189 *SCIASCIA O DEL CANDORE*

PATRIZIA FILICE

- p. 207 *IL 'PARLATO' NEL PRETE BELLO DI GOFFREDO PARISE*

PASQUALE STOPPELLI

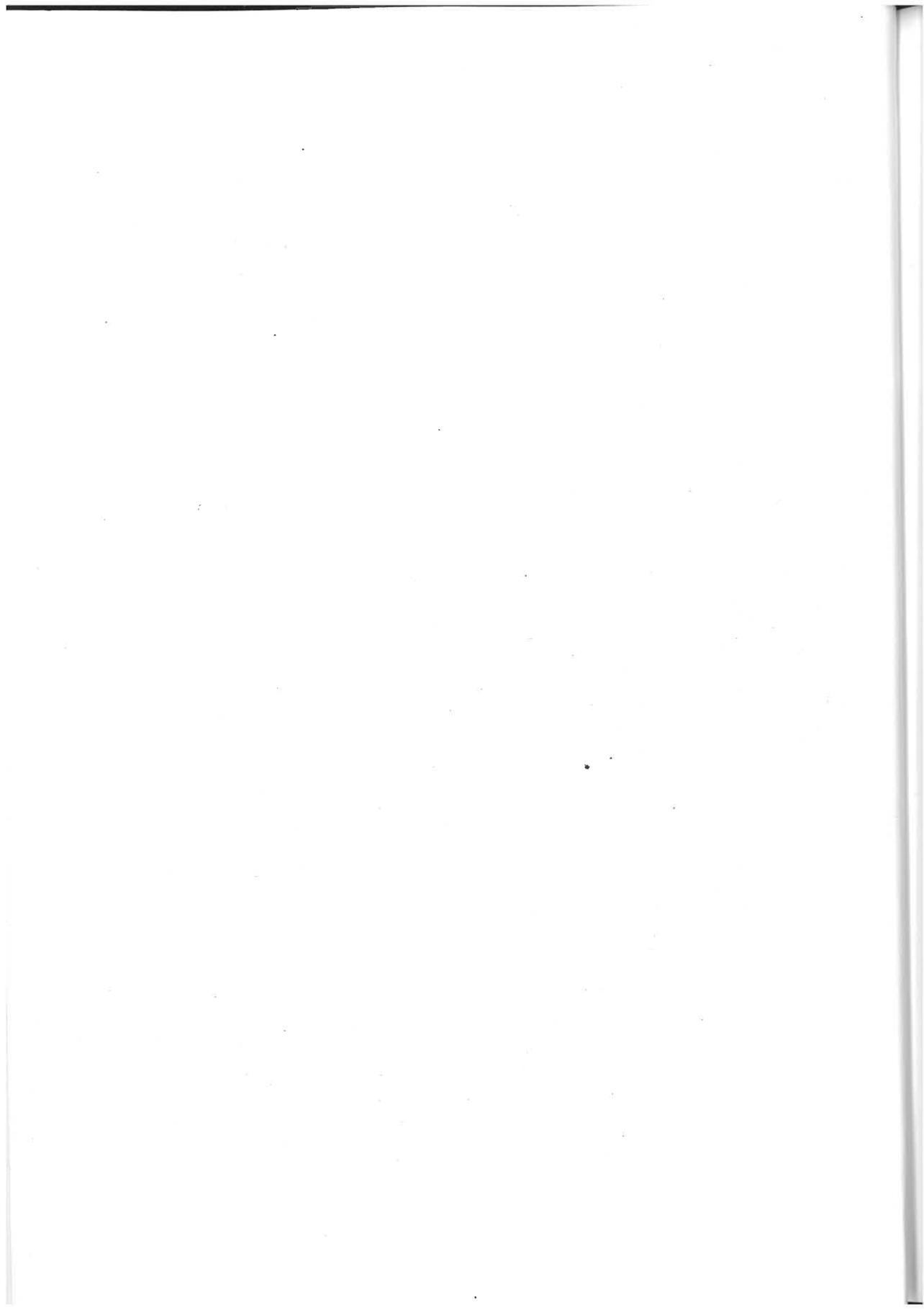
- p. 231 *IL CORPUS DELLA LETTERATURA ITALIANA IN CD-ROM*

NICOLA MEROLA

- p. 237 *IL NOVECENTO RACCONTATO*

NOTE E RECENSIONI

- p. 251 **ANDREA GAREFFI** (Savarese), **MARGHERITA GANERI**, (Lenzini, AA.VV., Archi)



Giovanni Cerri

**L'apporto teorico del *Filebo* alla dottrina poetica
dell'ἔλεος e del φόβος***

Nella parte centrale del *Filebo* alcune pagine sono dedicate ai 'sentimenti' (πάθη/παθήματα) sottesi alla poesia drammatica. Non si tratta di una digressione, bensì di un discorso tendente ad esemplificare e definire un tipo determinato di 'piacere' (ἡδονή/τέρψις/χαίρειν ecc.), cioè di quel fenomeno generale la cui definizione ed analisi è il tema principale del dialogo. La maggior parte del brano verte sulla commedia, ma contiene anche importanti accenni alla tragedia, che meritano forse maggiore attenzione di quanta fino ad oggi è stata ad essi prestata. In questo intervento mi propongo anzitutto di chiarire il significato preciso, mediante il

* Questo lavoro, prima di essere oggetto della conferenza da me tenuta all'Università della Calabria il 27 gennaio 1994, su cortese invito del Dipartimento di Filologia, era stato presentato in una relazione al convegno sul tema *Il Filebo di Platone e la sua fortuna*, organizzato a Napoli nei giorni 4-6 novembre 1993 dal Dipartimento di Filosofia e Politica dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, in collaborazione con l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Sarà perciò pubblicato, oltre che sulla presente rivista, negli *Atti* del convegno napoletano.

confronto con gli altri passi platonici pertinenti; in secondo luogo di mettere in evidenza la specificità del loro apporto dottrinale ad una teoria nel complesso già consolidata e la loro rilevanza per i successivi sviluppi della riflessione dei Greci sulla poesia. Non sarà inutile sottolineare preliminarmente che il potenziale innovativo di questi accenni contenuti nel *Filebo* è da mettere in stretto e diretto rapporto appunto con il loro inquadramento in una trattazione generale sul piacere, sulle sue varietà tipologiche, sui suoi aspetti contraddittori.

Si sta parlando dei casi in cui il piacere (ἡδονή) si mescola inestricabilmente col dolore (λύπη).¹ Il fenomeno può riguardare soltanto il corpo, come quando, ad esempio, il malato di scabbia prova nello stesso tempo il dolore del prurito e il piacere del grattarsi; può investire anima e corpo nel loro insieme, come quando chi ha fame già pregusta nella mente il cibo che gli verrà presto imbandito; può infine essere limitato alla sfera psichica.² Quest'ultima varietà del fenomeno viene identificata con una serie di passioni, di inclinazioni, di stati psichici: ὀργή, 'l'ira'; φόβος, 'la paura'; πόθος, 'il desiderio'; θρήνος, 'il lutto'; ἔρος, 'l'amore'; ζήλος, 'la gelosia'; φθόνος, 'l'invidia'; καὶ ὅσα τοιαῦτα, 'e simili'.³

Sono tutti stati d'animo prevalentemente dolorosi, che comportano tuttavia un indiscutibile elemento di piacere, λύπαι μεστὰὶ ἡδονῶν, 'dolori misti di piaceri'.⁴ A sostegno di questa tesi Platone ricorre all'autorità di Omero, che fa dire ad Achille ormai pentito della sua ira:

Perisca la discordia fra gli uomini e fra gli dei,
perisca l'ira (χόλος), che spinge alla furia anche il più saggio,

¹ 46 a 8 sgg. (La numerazione delle righe si riferisce all'edizione di J. Burnet, *Platonis Opera*, II, Oxford 1901).

² Che questa tripartizione tipologica si ponga in contraddizione con precedenti svolgimenti del dialogo, ha ben messo in evidenza G. Casertano, *L'eterna malattia del discorso*, Napoli 1991, pp. 121-124.

³ 47 e 1-2. Che si tratti di πάθη qui non è detto esplicitamente; ma più oltre (50 d 4-6) sono catalogati in effetti tra i παθήματα.

⁴ 47 e 5.

che è molto più dolce del miele stillante.⁵

Anche Omero dunque afferma chiaramente che l'ira (ὀργή/χόλος), sentimento doloroso per chi la prova e rovinoso per gli altri, come mostra l'intera vicenda dell'*Iliade*, non è però scevra di un piacere intensissimo, che spinge l'individuo ad abbandonarsi ad essa senza ritegno. Platone, per brevità, si limita al caso dell'ira. Ma avrebbe potuto citare, e sapeva benissimo di poterlo fare, molti passi omerici relativi ad un altro dei sentimenti da lui elencati, il 'lutto'. Basti un esempio. Achille, esortando i Mirmidoni a piangere sul cadavere di Patroclo, parla di 'godimento': «Quando poi ci saremo goduti il pianto funebre ...» (αὐτὰρ ἐπεὶ κ'ὄλοιο τεταρπόμεσθα γόοιο).⁶ Non manca, d'altra parte, un appropriato intervento divino per stimolare la lamentazione: «Teti ispirò fra loro desiderio di pianto» (μετὰ δέ σφι Θέτις γόου ἕμερον ὤρσε).⁷ Il termine greco ἕμερος indica 'desiderio', ma anche 'piacere', comunque desiderio di qualcosa che dà piacere, soddisfazione. Per quanto riguarda le due espressioni omeriche citate, ὄλοιο τεταρπόμεσθα γόοιο e γόου ἕμερον ὤρσε, è sufficiente dare un'occhiata alle concordanze, per rendersi conto che sono formulari e rientrano in sistemi fraseologici tradizionali, profondamente radicati nel linguaggio dell'epica.

Fin qui si è parlato della dinamica di certe passioni umane nella vita reale. Ora il discorso si sposta sulle passioni suscitate dagli spettacoli teatrali nell'animo degli spettatori. Socrate ricorda a Protarco, suo principale interlocutore nel dialogo, «le rappresentazioni tragiche» (τὰς τραγικὰς θεωρήσεις), nelle quali la gente «piange e gode ad un tempo» (ἅμα χαίροντες κλάωσι).⁸ L'espressione allude senza dubbio ad una mescolanza di piacere (χαίροντες) e di dolore (κλάωσι); dato il contesto, deve

⁵ *Il.* 18, 107-109.

⁶ *Il.* 23, 10.

⁷ *Ibidem* 14.

⁸ 48 a 5-6.

trattarsi di una mescolanza che investa l'anima in se stessa, a prescindere dal corpo, cioè di qualche πάθος connesso con la tragedia, forse qualcuno dei πάθη elencati appena sopra oppure un altro, appartenente allo stesso ordine (ricordare il καὶ ὅσα τοιαῦτα, «e simili», con cui si concludeva l'elenco). Sta di fatto che Socrate non sente il bisogno di indicarlo esplicitamente, lo dà per sottinteso; ciò nonostante Protarco mostra di comprendere appieno il significato della frase.⁹

Ben diversa è la sua reazione subito dopo, quando Socrate suggerisce che anche di fronte alla commedia la nostra disposizione d'animo consiste in una mescolanza di dolore e di piacere:¹⁰ questa volta Protarco non capisce.¹¹ A lui sembra evidentemente che la commedia, in quanto dramma che provoca riso ed allegria, sia soltanto piacere; gli sfugge che anche ad essa, come alla tragedia, è sotteso un *pathos*, e che anche il *pathos* comico, al pari di quello tragico, ha la sua parte di dolore. Socrate riconosce che l'argomento è difficile; non si meraviglia affatto che Protarco non ne sia al corrente; afferma che per chiarirlo è necessario anzitutto individuare il *pathos* specifico; lo individua in effetti nello φθόνος, nell'"invidia", una delle passioni comprese nell'elenco di p. 47 e 1-2.¹² Segue poi il discorso relativamente lungo sul comico e sulle sue radici psicologiche, tanto nella vita reale quanto nella finzione teatrale.¹³

La diversa maniera con la quale Protarco reagisce ai due enunciati, relativi rispettivamente alla tragedia ed alla commedia, ha un significato preciso all'interno del testo e costituisce nello stesso tempo un messaggio

⁹ 48 a 7.

¹⁰ 48 a 8-9.

¹¹ 48 a 10.

¹² 48 b 1-9. R. Cadiou, *Le Philèbe et le théâtre*, «REG» 65, 1952, pp. 302-311, fa violenza alla chiarezza analitica di Platone, riferendo lo φθόνος non soltanto alla commedia, ma anche alla tragedia: del resto, tutto il suo articolo è piuttosto una fuga di variazioni libere sul testo del *Filebo* che non una sua corretta illustrazione.

¹³ Di questa sezione del dialogo si è occupato S. Cerasuolo in un'altra relazione presentata al Convegno di Napoli citato all'inizio.

metatestuale per il lettore del dialogo: Platone in sostanza vuole dire che, mentre la dottrina sulla tragedia è cosa nota, di comune dominio e consenso, la dottrina sul *pathos* comico rappresenta un suo percorso teorico nuovo.¹⁴ Quale sarà stata questa dottrina così universalmente accettata da rendere superflua l'indicazione esplicita del *pathos* messo in opera dalla tragedia?¹⁵ Sorge spontanea l'ipotesi che l'allusione sia all' ἔλεος ed al φόβος, i due πάθη inseriti organicamente da Aristotele nella sua famosa definizione della tragedia,¹⁶ e che questo binomio fosse già al tempo di Platone radicato stabilmente nella cultura media.¹⁷ In effetti, nell'elenco dei πάθη che precede il discorso sulla tragedia e sulla commedia, il φόβος figura direttamente e l'ἔλεος potrebbe essere rappresentato dal θρήνος, data l'appartenenza di entrambe le nozioni alla stessa area semantica del

¹⁴ Significato analogo sembra avere il capire e il non capire dell'interlocutore di Socrate in *Resp.* 2, 376 c 4 - 377 a 3: cfr. G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, Milano 1991, p. 19.

¹⁵ P. Friedländer, *Platon* III, Berlin 1960², p. 318, non ha percepito che la preterizione rinvia ad una *communis opinio*; ha perciò ritenuto che il riferimento sia a quanto viene detto poco più avanti sul presuntuoso potente e prepotente, che, a differenza del presuntuoso sprovvisto di potere, non è risibile, ma odioso (49 b-c). È certo possibile far rientrare in questa categoria di persone un certo tipo di eroe tragico, soprattutto il tiranno, che, nella sua arroganza insensata, suscita ostilità e paura negli altri personaggi e nel pubblico. Senonché qui Platone non intende affatto parlare della tragedia, né tanto meno ridurre il *pathos* tragico in generale a questa reazione di odio contro un personaggio determinato: sta soltanto procedendo ad una distinzione che gli permetterà di definire lo φόβος, *pathos* specifico del ridicolo e della commedia. Il problema è invece impostato correttamente da C. Ritter, *Neue Untersuchungen über Platon*, München 1910, p. 150; P. Vicaire, *Platon critique littéraire*, Paris 1960, p. 60.

¹⁶ *Poet.* 6, 2 (1449 b 24-28).

¹⁷ Giustamente W. Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, «Hermes» 83, 1955, pp. 129-171, p. 143 (= *Hellas und Hesperien* I, Zürich-Stuttgart 1970², pp. 194-236), inferiva dal tono stesso con cui parla Aristotele e da passi di Gorgia e di Platone, sui quali anche noi ci soffermeremo fra breve, che la concezione della tragedia come ἰμίμησις φοβερῶν καὶ ἑλεεινῶν πραγμάτων fosse «Volkmeinung, δόξα», «eine ältere volkstümliche Definition». Come si vedrà, i dati da me raccolti non solo confermano questo punto di vista, ma portano a retrodatare il binomio ἔλεος-φόβος come πάθη della poesia ben al di là dell'epoca dei sofisti, alla quale pensava lo Schadewaldt.

'compatire' o 'compiangere'.¹⁸ Una serie di dati esterni ed interni all'opera di Platone conferma l'ipotesi in maniera assolutamente irrefutabile.

La più antica attestazione della dottrina nell'ambito della letteratura a noi nota si trova nell'*Encomio di Elena* di Gorgia, dunque esisteva già alcuni decenni prima che Platone iniziasse la sua attività di filosofo e di scrittore. Gorgia vuole dimostrare l'onnipotenza della parola nell'influenzare l'animo umano ed allo scopo adduce una serie di esempi concreti, il primo dei quali è la poesia e la sua capacità di suscitare artificialmente in chi la ascolta determinati stati passionali; questi sono individuati da tre espressioni coordinate, ciascuna delle quali è costituita da un sostantivo seguito da un aggettivo composto: φόβη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπειθήης.¹⁹ Il significato delle prime due è inequivocabile: "il brivido della paura" e "la compassione che si scioglie in lacrime"; appunto il φόβος e l'ἔλεος, presenti anche a livello di significante, l'uno incorporato nell'aggettivo composto che accompagna il sostantivo (περίφοβος), l'altro nella sua piena autonomia lessicale. Si deve aggiungere che le due locuzioni non si limitano ad esprimere *sic et simpliciter* le nozioni di ἔλεος e φόβος, ma suggeriscono uno scatenarsi di entrambe le passioni nell'animo degli ascoltatori in una misura esasperata, che comporta precise reazioni fisiche: il tremore o l'aggricciarsi delle membra da una parte, il pianto dall'altra.²⁰ Più problematica è l'interpretazione del

¹⁸ Sul rapporto tra ἔλεος e pianto funebre, vedi più oltre, pp. 24; 34 sg. Nel passo in esame, appare singolare, e perciò da sottolineare, l'uso di θρήνος in riferimento non all'oggettività del 'canto funebre' o comunque del 'lutto' come atteggiamento sociale, ma alla soggettività del 'dolore' di chi è immerso nel lutto. L'elenco di πάθη viene ripetuto nella conclusione del discorso sui piaceri misti a p. 50 b 7 - c 1 e questa volta il θρήνος vi figura vicino al φόβος (mentre nel primo elenco i due termini non erano contigui). A giudicare dalla breve trattazione del Liddell-Scott-Jones, non si trovano casi analoghi in cui θρήνος sia presentato come una specie di πάθος (ma il L.-S.-J. per la verità ignora anche i passi del *Filebo*). Per l'equivalenza in Platone di θρηνώδες ed ἐλεεινόν, cfr. *Resp.* 10, 606 a 7 - b 8.

¹⁹ 82 B 11, 9 D.-K.⁶

²⁰ Lo ha sottolineato H. Flashar, *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*, «Hermes» 84, 1956, pp. 12-48, p. 18:

terzo membro del *tricolon*, πόθος φιλοπειθείς, sul quale la critica ha in genere sorvolato, considerandolo in pratica una variante sinonimica e tautologica del secondo membro, quasi indicasse un 'autocompiacimento' nello struggersi in lacrime di pietà. Credo invece che abbia una funzione precisa e rappresenti un altro aspetto della teorizzazione gorgiana, pur non indicando un terzo *pathos* da affiancare agli altri due: il φόβος e l'ἔλεος convogliati dalla poesia, benché siano atteggiamenti emotivi ben diversi l'uno dall'altro, contengono tuttavia un elemento comune, in certo senso paradossale, una strana 'inclinazione alla sofferenza'. Mentre l'uomo nella vita reale rifugge naturalmente dalla sofferenza, al momento della *performance* poetica tiene un comportamento opposto: è ingordo di sofferenza, delle sofferenze dei personaggi, che diventano sofferenze proprie, sia pure fittizie, nella duplice forma della paura e del lamento. La giustezza di questa interpretazione è provata dalle parole che seguono immediatamente nel testo: «Di fronte alla buona ed alla cattiva sorte di vicende e persone estranee, l'anima, grazie alla mediazione delle parole, soffre quasi un suo personale patimento (... ἴδιόν τι πάθημα ... ἔπαθεν ...)».

Certo il termine πένθος, che nell'espressione πόθος φιλοπειθείς indica l'oggetto dell'attesa del pubblico, si riferisce per lo più al 'dolore' successivo alla sventura, soprattutto ad un evento funesto, e quindi appare particolarmente vicino sul piano semantico ad ἔλεος; ma può ben riferirsi anche al 'dolore', alla 'sofferenza' di chi è impegnato in un'azione dura e rischiosa, accostandosi in questo caso piuttosto al significato di φόβος. Valgano come esempio tipico i primi tre versi del IX libro dell'*Iliade*: «I Troiani così facevano guardia: invadeva intanto gli Achei/ un terribile impulso alla fuga, compagna di fredda paura (φόβου κρυέντος),/ e da immenso dolore (πένθει ἀτλήτῳ) erano presi tutti i migliori tra loro».

Se prendessimo alla lettera la struttura sintattica della frase, dovremmo intendere che φόβος, ἔλεος e πόθος φιλοπειθείς sono attribuiti ad ogni

«Der Vorgang, den der Zuhörer unter der Wirkung der Dichtung erfährt, wird als Veränderung der somatischen Verfassung gesehen».

forma di poesia, senza distinzione di generi (τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἦς τοὺς ἀκούοντας *etc.*). Non sono mancati critici che abbiano attribuito a Gorgia appunto questa affermazione. In realtà è impensabile che, in qualsiasi momento della storia della poetica greca, 'terrore' e 'pietà' possano essere stati sentiti come funzione della poesia giambica o della commedia. È allora evidente che Gorgia si riferisce soltanto ad un settore della poesia, al quale si potevano attingere quelle connotazioni e che, per il suo statuto di maggiore prestigio e nobiltà nel vario panorama dei generi poetici, poteva essere considerato come *la poesia* per eccellenza. Molti studiosi hanno pensato alla tragedia in particolare.²¹ Mi sembra più probabile che in realtà qui si parli dell'insieme di epos e tragedia, cioè di tutta la poesia che aveva ad oggetto le imprese temerarie e le sventure degli eroi, a prescindere dalla sua presentazione al pubblico in forma rapsodica o in forma drammatica.²² Il brano dell'*Ione* di Platone che tra poco analizzeremo confermerà in pieno questa esegesi.

Tra l'altro, il passo di Gorgia presenta due profonde analogie con il passo del *Filebo* da cui abbiamo preso le mosse:

1) In entrambi i luoghi, il discorso sulla poesia tragica serve come esempio e prova ai fini di una teoria molto più generale, che in Gorgia riguarda l'efficacia psicagogica della parola, in Platone la mistione di piacere e dolore in determinati stati d'animo. Non solo, ma il ricorso all'esempio della poesia è esplicitamente motivato con il fatto che essa, in quanto spettacolo, costituisce un'esperienza ben nota a tutti ed è perciò particolarmente adatta ad essere usata come base di analisi ed argomentazioni.²³

²¹ Per una bibliografia essenziale riguardo all'una ed all'altra opinione, vedi G. Bona, *ΛΟΓΟΣ e ΑΛΗΘΕΙΑ nell'Encomio di Elena di Gorgia*, «RFIC» CII, 1974, pp. 5-33, p. 15, n. 2.

²² Sulla continuità e contiguità tra epos e tragedia nella riflessione poetica dei Greci tra V e IV secolo a.C., rinvio a quanto ho già scritto in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Vol. I, Tomo I, Roma 1992, pp. 301-334, soprattutto pp. 301 sg.; 312-315.

²³ *Phileb.* 48 a 5-7: ΣΩ. Καὶ μὴν καὶ τὰς γε τραγικὰς θεωρήσεις... μέμνησαι; ΠΡΩ.

2) In entrambi i contesti la poesia appare portatrice di un elemento psicologico di dolore (πόθος φιλοπενθήσ in Gorgia, λύπη in Platone).

Nel *Fedro*, là dove si parla delle condizioni di una vera tecnica del discorso, cioè di una retorica scientificamente fondata, Platone vuole anzitutto dimostrare che il possesso di un'arte, quale che sia, è cosa ben diversa dalla cognizione frammentaria di qualche suo elemento, dall'esibizione vanitosa di singoli artifici, perché essa consiste proprio nel conoscere sistematicamente la funzione di tutti gli strumenti pertinenti e nel saperne mettere in opera ciascuno al momento opportuno e nella giusta misura, in rapporto alla situazione concreta. Per la terza volta nel corso della nostra ricognizione, troviamo qui la poesia, in particolare la tragedia, usata come termine di paragone e cardine di un ragionamento che ne trascende l'ambito specifico:²⁴

Socrate: Che succederebbe se qualcuno andasse a dire a Sofocle e ad Euripide che è capace di comporre discorsi (ρήσεις) molto lunghi su un tema ristretto e molto concisi su un tema complesso o, quando vuole, discorsi compassionevoli (οἰκτραί) oppure, al contrario, terribili e minacciosi (φοβεραὶ καὶ ἀπειλητικά), e tutte le cose di questo genere, e che ritiene, mettendoli in scena (διδάσκων αὐτά) di presentare poesia tragica?

Fedro: Penso, Socrate, che Sofocle ed Euripide riderebbero di chi presumesse che la tragedia sia cosa diversa dalla disposizione appropriata di questi elementi, l'uno rispetto all'altro ed ognuno rispetto all'insieme (τραγωδῖαν ἄλλο τι εἶναι ἢ τὴν τούτων σύστασιν πρέπουσαν ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὅλῳ συμισταμένην).²⁵

τί δ'οὐ; *Hel.* 9: δεῖ δὲ καὶ δόξη δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι (enunciato introduttivo alla sezione sulla poesia, per la cui corretta interpretazione vedi R. Velardi, *Parola poetica e canto magico nella teoria gorgiana del discorso*, in *Lirica greca e latina*. Atti del convegno di studi polacco-italiano, Poznań 2-5 maggio 1990, "A.I.O.N.", Sez. filol.-lett., 12, 1990, pp. 151-165, pp. 153-157).

²⁴ *Phaedr.* 268 c 5 - d 5.

²⁵ Sul disordine colloquiale di quest'ultima frase, che risulta tuttavia perfettamente comprensibile, l'annotazione più chiara e precisa resta quella di G. Stallbaum, *Platonis opera omnia* IV, 1, Gotha 1857², ad loc.

Tra gli ingredienti della tragedia ci sono le *ρήσεις*, cioè le tirate oratorie che pronuncia questo o quel personaggio per persuadere delle sue ragioni l'interlocutore o il coro, in ultima analisi il pubblico. Esse possono avere un'impostazione prevalentemente argomentativa: in tal caso verrà considerato loro pregio l'acume nell'analisi e nella sintesi, l'essere discorsi ampi ed articolati su argomenti solo in apparenza semplici o discorsi brevi e incisivi su argomenti intricati. Possono avere invece un'impostazione patetica e saranno allora o «compassionevoli» (*οίκτραί*) o «terribili e minacciose» (*φοβεραὶ καὶ ἀπειλητικαί*): un riferimento inequivocabile alla dottrina dell'*ἔλεος* e del *φόβος* come *πάθη* fondamentali della tragedia.²⁶ Ma una somma di *ρήσεις*, per quanto ben fatte ed efficaci, non costituisce di per se stessa una tragedia, che è prima di tutto *σύστασις*, struttura drammatica, programmazione ed organizzazione dei singoli elementi in funzione dell'effetto globale, strategia espositiva e comunicativa.

Come nel *Filebo* dello stesso Platone e nell'*Encomio di Elena* di Gorgia, anche nel *Fedro* la dottrina poetica cui si fa riferimento non è presentata come elaborazione originale, ma come *communis opinio*: la sua esposizione è ripartita tra la battuta di Socrate e la risposta di Fedro, risultando così dal consenso ovvio e spontaneo dei due interlocutori, che, nonostante la loro ben diversa impostazione culturale, non possono non convenire su certi principi noti e indiscussi dell'arte poetica; per di più ne viene attribuita la piena consapevolezza già agli autori tragici del V secolo a.C., rappresentati per antonomasia dalle grandi figure esemplari di Sofocle e di Euripide. Questa volta però l'ideologia corrente e tradizionale evocata da Platone non riguarda soltanto l'individuazione dei due *πάθη*, ma anche la subordinazione gerarchica delle singole parti e dei singoli elementi della tragedia alla struttura unitaria, alla *σύστασις*. La stessa im-

²⁶ Il commentatore antico Hermias annota *ad loc.* (p. 241, 22-23 Couvreur): *περὶ γὰρ τὰ τοιαῦτα πάθη ἔχουσιν αἱ τραγωδίαι*. Al riconoscimento del binomio *ἔλεος-φόβος* nella frase del *Fedro* non può far velo l'uso del termine *οἰκτρός* invece del sinonimo *ἐλεῖνός*.

postazione sarà seguita da Aristotele nella *Poetica*, con il rilievo fortissimo da lui dato al principio dell'unità di azione. Al di là di questa continuità teorica sostanziale, si può notare un parallelismo davvero sorprendente tra le due fugaci battute del *Fedro* ed un passo in particolare della *Poetica* di Aristotele: nel cap. 6, dopo la definizione imperniata sul binomio ἔλεος-φόβος,²⁷ si passa ad illustrare i vari elementi costitutivi della tragedia, per giungere poi all'affermazione categorica che comunque il fattore più importante, l'unico in ultima analisi decisivo, è appunto la struttura drammatica, la σύστασις τῶν πραγμάτων.²⁸

L'Ione, sotto un certo profilo, rappresenta un caso unico nel panorama dei dialoghi platonici: in esso la figura dell'interlocutore non ha solo la funzione di contraddire all'inizio Socrate per essere poi da lui inesorabilmente battuto, ma ne ha anche un'altra non meno importante, quella di fornire informazione di prima mano su una determinata attività professionale, che è oggetto di discussione; ed è appunto a partire dai dati oggettivi offerti da lui, che Socrate costruisce il suo ragionamento.²⁹ Servendoci di una terminologia forse troppo modernistica, potremmo dire che *L'Ione* aggiunge ai caratteri classici del dialogo socratico quelli di un genere oggi particolarmente in voga, l'intervista-reportage. Di conseguenza, le cose che il rapsodo Ione dice sul suo modo di lavorare e sul suo rapporto con il pubblico al momento della *performance*, non debbono essere considerate idee personali o ammissioni estorte da Socrate, ma piuttosto testimonianze autentiche sull'attività e sull'autocoscienza artistica dei rapsodi di professione. In una sua risposta ad una precisa domanda di Socrate, ricorre con una formulazione particolarmente limpida il binomio ἔλεος-φόβος come principali πάθη poetici: «Quando io recito qualcosa di pietoso

²⁷ Vedi nota 16.

²⁸ 6, 7 (1450 a 15-16). La coincidenza è stata rilevata anche da V. Goldschmidt, *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Paris 1982, pp. 224; 240.

²⁹ Ciò è stato bene messo in evidenza da R. Velardi, *Enthousiasmòs. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma 1989, il quale ha prospettato un'interpretazione dell'*Ione* nuova e convincente.

(ἐλεινόν τι), i miei occhi si riempiono di lacrime; quando recito qualcosa di pauroso o terribile (φοβερόν ἢ δεινόν), mi si drizzano i capelli ed il cuore mi sobbalza». ³⁰ I due πάθη inerenti al testo poetico si scatenano attivamente nell'animo del performer, fino a provocare in lui le reazioni somatiche proprie a ciascuno di essi. Non solo, ma gli stessi stati emotivi e le stesse reazioni somatiche si trasmettono al pubblico, che segue la performance con una partecipazione quasi spasmodica: «Ogni volta, dall'alto della tribuna li vedo piangere e lanciare sguardi terribili e sussultare in accordo con le mie parole». ³¹

Nell'*Ione* si parla di epos, non di tragedia, ma di un epos visto come spettacolo teatrale, quale era appunto la performance rapsodica, che poteva svolgersi in piazza, nell'area di un santuario o anche in un vero e proprio teatro: non per nulla i destinatari della recitazione sono detti «ascoltatori» (ἀκούοντες) o addirittura «spettatori» (θεώμενοι, θεαταί); ³² il recitatore è detto «rapsodo e attore» (ῥαψωδὸς καὶ ὑποκριτής), ³³ istituendosi in tal modo una completa identificazione tra performer omerico ed attore tragico. ³⁴ Del resto nella *Repubblica* Platone teorizza esplicitamente l'affinità profonda tra epos e tragedia, al di là della diversa impostazione del discorso, narrativa o dialogica, ³⁵ e definisce senz'altro Omero come «il più poetico ed il primo fra gli autori tragici». ³⁶ Per parte

³⁰ *Io* 535 c 5-8.

³¹ *Io* 535 e 1-3.

³² *Io* 530 c 4; 535 b 3; d 8; e 7.

³³ *Io* 532 d 7; 536 a 1.

³⁴ Cfr. R. Velardi, *cit.* (vedi sopra, n. 29), p. 14 sg.

³⁵ *Resp.* 3, 392 c 6 - 394 c 5, su cui vedi A. Rostagni, *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica (Origini, significato, svolgimento della "Poetica")*, «SIFC», N.S. 2, 1922, pp. 1-147 = *Scritti minori I: Aesthetica*, Torino 1955, pp. 76-237, p. 81 sg.; G. Cerri, *cit.* (vedi sopra, n. 22), pp. 312-315.

³⁶ *Resp.* 10, 607 a 2-3. Cfr. anche 598 d 7-8: τὴν τε τραγωδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὀμηρον; 605 c 10-11: ἀκροώμενοι Ὀμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγωδοποιῶν; *Theaet.* 152 e 4-5: τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κωμωδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγωδίας δὲ Ὀμηρος.

sua lo stesso Aristotele riferirà nella *Poetica* ἔλεος e φόβος non solo alla tragedia, ma anche all'epos.³⁷

In realtà il brano dell'*Ione* è di capitale importanza sia per individuare il significato preciso dei due termini, sia per comprendere le vere radici storiche di questa schematizzazione binaria dell'emozionalità connessa con la poesia.³⁸ Esaminiamo con attenzione la domanda di Socrate che provoca la risposta di Ione riportata sopra:

Su, dimmi questo, Ione, e non nascondermi nulla di quello che ti chiedo: nel momento in cui tu reciti bene i versi e più colpisci gli spettatori, o quando canti Odisseo nell'atto di balzare sulla soglia, mostrandosi ai pretendenti e riversando le frecce ai propri piedi, o Achille nell'atto di slanciarsi contro Ettore o qualcuna delle scene pietose (ἐλεεινῶν τι) che riguardano Andromaca o Ecuba o Priamo, in quei momenti tu sei in te o fuori di te? ...³⁹

Risultano citati senza possibilità di equivoco alcuni episodi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*: la strage dei pretendenti, cioè l'episodio che gli antichi designavano con il titolo di *Mnesterofonia*;⁴⁰ il celebre inseguimento di Ettore intorno alle mura di Troia, che precede il duello finale e la morte dell'eroe sotto i colpi di Achille;⁴¹ «le scene pietose relative ad Andromaca, Ecuba e Priamo» non possono essere altro che le varie lamentazioni sulla morte di

³⁷ Ciò si evince senza ombra di dubbio dal confronto di 26, 7 (1462 b 11-15) con 14, 2 (1453 b 7-14).

³⁸ La critica non sembra finora essersene resa pienamente conto: più in generale, tutti i passi di Platone pertinenti alla dottrina poetica dell' ἔλεος e del φόβος sono stati scarsamente utilizzati nel dibattito sulla definizione aristotelica della tragedia, dibattito interessato in prima istanza all'interpretazione del termine κάθαρσις e solo in linea subordinata a quella dei due termini che lo precedono ed indicano insieme lo strumento e l'oggetto del processo catartico.

³⁹ *Io* 535 b 1 - c 1.

⁴⁰ *Od.* 22, 1 sgg. In particolare, la frase di Platone è una parafrasi molto puntuale dei vv. 1-4.

⁴¹ *Il.* 22, 131 sgg.

Ettore contenute negli ultimi libri del poema;⁴² probabilmente si allude anche ad altre due scene: al famosissimo colloquio tra Andromaca ed Ettore, durante il quale la donna piange la sorte dei suoi genitori, uccisi da Achille quando espugnò Tebe Ipoplacia, la sorte del marito, che con la sua temerarietà finirà prima o poi con il cadere in battaglia, la sorte propria e del figlio, che resteranno rispettivamente vedova ed orfano, indifesi in balia dei nemici;⁴³ all'altrettanto famoso colloquio tra Priamo ed Achille, quando il vecchio re troiano si reca dall'uccisore di suo figlio, per chiedergli di avere pietà di lui e di restituirgli la salma.⁴⁴

Gli episodi di Andromaca, Ecuba e Priamo sono da Socrate qualificati esplicitamente come *ἐλεινά*; nella sua risposta Ione, lo abbiamo visto,⁴⁵ distingue il proprio repertorio, esemplificato da Socrate nella domanda, in *ἐλεινά* e *φοβερά*; risulta dunque evidente, per esclusione, che gli episodi dell'uccisione dei pretendenti e dell'inseguimento di Ettore appartengono alla seconda categoria. Abbiamo così referenti concreti per entrambi i termini: ciò permette una loro analisi semantica, per così dire, più pragmatica e sostanziale, che vada al di là di certe sottigliezze ed elucubrazioni eccessive in cui sono spesso caduti gli interpreti, convinti di dover scegliere all'interno di opposizioni concettuali caratteristiche della cultura posteriore, nata con il cristianesimo, e di distinzioni terminologiche proprie delle lingue europee moderne.⁴⁶ Per quanto a prima vista possa sembrare

⁴² *Il.* 22, 33-91 (lamentazione di Priamo ed Ecuba prima del duello tra Ettore ed Achille, sulla morte già toccata a tanti loro figli, su quella che toccherà ad Ettore se affronterà lo scontro, su quella che toccherà a loro stessi dopo la presa di Troia); 405-515 (lamentazione in senso stretto, γόος, di Priamo, Ecuba e Andromaca, sulla morte di Ettore, il cui corpo non viene loro restituito, ma è sottoposto a scempio sotto i loro occhi); 24, 696-776 (secondo γόος per la morte di Ettore, dopo la restituzione del cadavere, intonato questa volta da Andromaca, Ecuba ed Elena).

⁴³ *Il.* 6, 405 sgg.

⁴⁴ *Il.* 24, 477 sgg.

⁴⁵ Vedi sopra, n. 30.

⁴⁶ Una diatriba esegetica di vecchia data, che è culminata nel saggio di Schadewaldt, già citato (vedi sopra, n. 17), e nella risposta di M. Pohlenz, intitolata con lo stesso interrogativo *Furcht und Mitleid?*, e pubblicata sulla stessa rivista «Hermes» l'anno suc-

semplificistico, credo che sia corretto ed esauriente dire che il φόβος è la 'paura', lo 'spavento', il 'panico', che l'eroe incute nel suo avversario o che invece prova egli stesso al momento del pericolo o di fronte alla minaccia, paura condivisa dagli altri personaggi che sono solidali con lui, e, ovviamente, dal rapsodo o dall'attore, che si identifica in lui, e dal pubblico, che si identifica anch'esso in lui, attraverso la mediazione del rapsodo o dell'attore; ἔλεος è invece la 'pietà', la 'compassione' di fronte all'infelicità o alla morte dell'eroe o alla disperazione di altri personaggi che ne piangono appunto l'infelicità o la morte.⁴⁷ Φόβος è il 'terrore' che si sprigiona dalla figura di Odisseo, colto nell'atto di vendicarsi inesorabilmente dei suoi nemici, e che si scatena nell'animo di questi, sorpresi inermi nella sala del banchetto; è il 'terrore' che emana da Achille, in procinto ormai di saldare il conto con Ettore, ed il 'terrore' che si impossessa di Ettore, fino a fargli dimenticare la sua dignità eroica, inducendolo ad una fuga sfrenata. Ἐλεος è la 'pietà' di Andromaca per Ettore, che va incontro alla morte, per se stessa e per il figlio, che non avranno più il sostegno di lui; ma anche la 'pietà' di Ettore per la moglie, sopraffatta dall'angoscia e dallo scorcamento; è la 'pietà' dei parenti più stretti per Ettore morto, pietà che si incanala nella forma ritualizzata del compianto funebre; ma anche la 'pietà' del rapsodo-attore e del pubblico per quei personaggi amati, immersi ormai in un lutto definitivo, che prelude alla caduta catastrofica di Troia.⁴⁸

cessivo, LXXXIV 1956, pp. 49-74. Tra le due posizioni è certo da preferire quella dello Schadewaldt, proteso a restituire a φόβος ed ἔλεος il loro significato originario ed arcaico, depurandolo dall'interferenza di concetti, valori e sentimenti di età posteriore; tuttavia mi sembra che in ultima analisi anche lui si lasci condizionare in qualche modo da questi ultimi, se non altro per il fatto stesso che imposta la sua analisi come problema di scelta, a livello di traduzione, tra vocaboli della lingua tedesca. La stessa linea è seguita da M. Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt 1973, pp. 90-92.

⁴⁷ Sul rapporto di stretta contiguità intercorrente tra φόβος ed ἔλεος nella cultura greca e nell'oggettività delle dinamiche psicologiche, vedi P. Pucci, *The Violence of Pity in Euripides' Medea*, Ithaca-London 1980, pp. 169-174.

⁴⁸ Sul fatto che Gorgia, Platone ed Aristotele, parlando di 'paura' e 'pietà', si riferiscano

Questi ultimi esempi suggeriti dal testo dell'*Ione* permettono di dirimere un'altra annosa questione semantica, se l'ἔλεος comprenda o non comprenda in sé il 'lutto', il dolore che anima il rituale funebre; è ora evidente che lo comprende, pur essendo in se stesso una nozione più generica ed ampia: può essere commiserazione dell'infelicità dei vivi, ma può essere anche, e lo è molto spesso, compianto per il morto e per coloro che lo compiangono. E ciò spiega molto bene perché, nell'elenco dei πάθη con cui si apre la pagina del *Filebo* da noi presa in esame, al posto del termine ἔλεος si trovi θρήνος.⁴⁹

Potremmo concludere su questo punto affermando che φόβος ed ἔλεος nella critica letteraria del V-IV secolo a.C. corrispondono, fatte le debite distinzioni, alle nozioni di 'emozione' e 'commozione', presenti nelle qualifiche di 'emozionante' e 'commovente', con le quali siamo soliti oggi definire il genere di un *film* o la tonalità di una sua particolare sequenza. Ma si trattava comunque di sentimenti molto più intensi e violenti, accompagnati da reazioni psicosomatiche vistosissime, su cui, come abbiamo visto, insistono sia Gorgia sia Platone: un atteggiamento di immedesimazione totale, che a noi può sembrare strano, ma che trova una spiegazione storica soddisfacente nel carattere ancora prevalentemente orale della cultura di cui si nutriva il pubblico di quell'epoca.⁵⁰

indistintamente ai personaggi, ai *performers* ed al pubblico, cfr. D.W. Lucas, *Pity, Terror, and Peripeteia*, «CQ» XII, 1962, pp. 52-60.

⁴⁹ Vedi sopra, pp. 13 sg. e n. 18.

⁵⁰ Su questo argomento è d'obbligo il rinvio ad E.A. Havelock, *Preface to Plato*, Oxford 1963 = *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, traduz. it. Roma-Bari 1973, *passim*, ma soprattutto cap. IX, intitolato *The Psychology of the Poetic Performance*. In realtà la cultura antica, anche dopo la fase dell'oralità in senso stretto e la fase del passaggio dall'oralità alla scrittura (V-IV secolo a.C.), restò sempre fortemente "aurale", cioè imperniata sulla viva recitazione del prodotto letterario, sulla centralità della voce e dell'udito nei processi di apprendimento: cfr. W.B. Stanford, *The Sound of Greek*, Berkeley-Los Angeles 1967, pp. 1-26. Per di più, gli strati inferiori della popolazione, le masse analfabete o semianalfabete perpetuarono in sé una tipologia culturale molto simile all'oralità delle origini, anche se ormai ridotta a livello di cultura subalterna; di conseguenza, i pubblici teatrali continuarono fino al tramonto della civiltà antica a tenere i comportamenti descritti da Gorgia e Platone, giungendo addirittura, in alcuni

Dicevamo che il passo dell'*Ione*, oltre a chiarire il significato generale di ἔλεος e φόβος riferiti alla poesia, offre la chiave per comprendere il processo genetico della dottrina che schematizza in questi due πάθη fondamentali, a preferenza di tutti gli altri, l'effetto emotivo dell'epos e della tragedia. Partiamo da un rilievo molto semplice, che non mi risulta sia stato ancora fatto: se andiamo a leggere i passi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* evocati nella domanda rivolta da Socrate ad *Ione*, constatiamo che è proprio il testo omerico ad attribuire a ciascuno di essi la valenza del φόβος o dell'ἔλεος, sia attraverso i contenuti della narrazione sia attraverso il riferimento esplicito ad uno dei due termini o a loro sinonimi:

La strage dei pretendenti (*Od.* 22, 1 sgg.)

Descrizione del panico in cui piombano i pretendenti dopo che Odisseo ha scoccato il primo dardo ed ha trafitto Antimaco: vv. 21-25. "Si fecero tutti verdi per la paura (δέος) e ciascuno spiava da che parte sfuggire (φεύγειν) a morte immediata": v. 42 sg. "Disse così (Odisseo), e subito a quelli mancarono cuore e ginocchia" (evidentemente per la paura): v. 68. In una fase successiva dello scontro, quando sembra che le sorti possano capovolgersi a vantaggio dei pretendenti, la stessa cosa accade anche ad Odisseo: v. 147. "Paurosamente (δεινόν) la cresta ondeggiava sull'elmo" (di Odisseo): v. 124. Appena Atena imbracciò l'egida, i cuori dei pretendenti "sbigottirono" (ἐπτοίηθεν). Fuggivano spaventati (ἐφέβοντο) per la sala come vacche di mandria, assalite e agitate

casi documentati dagli storici, a forme di invasamento parossistico: cfr. lo stesso Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London ecc. 1983, pp. 3-8. Ma l'episodio più antico a noi noto riguarda gli albori della tragedia attica, la sua fase pre-eschilea. Erodoto (6, 21) riferisce che, quando Frinico fece rappresentare il suo dramma sulla presa di Mileto, tutto il pubblico fu preso da un accesso di pianto e l'autore fu perciò condannato alla multa di mille dracme, mentre l'opera fu bandita per sempre dalle scene ateniesi. La vicenda, che risale al 493 o al 492 a.C., dimostra come l'emotività teatrale, in questo caso centrata sulla 'pietà' e sul 'pianto', fosse tanto consistente da divenire, in determinate circostanze, pericolosa a livello sociale, fino a provocare l'intervento diretto dell'autorità politica. Il fatto narrato da Erodoto dovette restare celebre nell'Atene del V secolo a.C., anche grazie al permanere del divieto di rappresentare *La presa di Mileto*; con ogni probabilità il suo ricordo influì anche su Platone e sulla sua teorizzazione degli effetti prodotti sul pubblico e sull'intero corpo sociale dagli spettacoli poetici.

dall'estro insidioso a primavera": vv. 297-301.⁵¹

Achille insegue Ettore (*II*. 22, 131 sgg.)

Achille scuote la sua lancia spaventosa (δεινή): v. 133 sg. Appena Ettore lo vede, è preso da tremore (τρόμος) e si dà alla fuga impaurito (φοβηθείς): v. 136 sg. "Come sparviero sui monti, fra gli uccelli il più rapido, facilmente s'avventa contro colomba trepida (τρήρων), questa gli sfugge impaurita (φοβείται), ma quello a ridosso con acute strida senza posa l'incalza, lo sprona il suo cuore a ghermirla: così l'uno volava con foga dritto allo scopo, Ettore invece fuggì via tremante (τρέσε) sotto le mura di Troia, e muoveva leste le gambe": vv. 139-144. Insistenza sulla fuga (φεύγειν, ὑποφεύγειν, ὑπεκφεύγειν, φοβεῖσθαι): vv. 157; 158; 199; 200; 202; 219; 250. Paragone con il cerbiatto che cerca disperatamente di sfuggire al cane: vv. 189-193. Paragone con un sogno angoscioso di inseguimento: vv. 199-201. I Troiani, che vedono la scena dall'alto delle mura, sono tutti tremanti (ὑποτρομέουσιν): v. 241.

Colloquio di Ettore e Andromaca (*II*. 6, 405 sgg.)

Andromaca è in lacrime: v. 405. Implora Ettore di avere pietà (ἐλεαίρειν) di lei e del figlio: vv. 407-409; 431. Ettore ammette che lo affligge il dolore futuro (μέλει ἄλγος ὀπίσσω) dei Troiani, dei suoi parenti, ma soprattutto della donna: vv. 450-465. Andromaca ride e piange nello stesso tempo, ed Ettore, nel vederla in quello stato, prova pietà di lei (ἐλέησε): v. 484. Terminato il colloquio, i due sposi si separano ed Andromaca torna in lacrime a casa, dove intona, insieme alle ancelle, una vera e propria lamentazione (γόος): vv. 495-499. Il poeta, sottolineando la paradossalità di questa sorta di compianto funebre *ante mortem*, osserva che "quelle piangevano (γόον, aor. di γοῶ) Ettore, ancora vivo, in casa sua", convinte che sarebbe caduto in battaglia e non avrebbe più fatto ritorno: vv. 500-502.

⁵¹ Sulla stretta connessione con il φόβος sia dell'egida sia dell'οἶστρος, vedi G. Schiardi, *Semantica della similitudine omerica: immagini polivalenti nella Mnesterophonia*, in G. Cerri (a cura di), *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, Roma 1986, pp. 55-84, pp. 62-73.

Priamo ed Ecuba pregano Ettore di rifugiarsi in città, per evitare lo scontro con Achille (*II. 22, 33-91*)

Priamo geme (οἰμώζειν): v. 33 sg. Rivolge al figlio parole che fanno pietà (ἐλεεινά): v. 37. La morte dei suoi figli è dolore (ἄλγος) per lui e per tutti i Troiani: v. 53 sg. "Abbi pietà di me" (ἐλεεῖν): v. 59. Morto Ettore, morirà anche lui per mano dei nemici e la vista del cadavere di un vecchio dilaniato dai cani è la cosa più pietosa (οἰκτιστον): v. 76. Ecuba a sua volta piange: vv. 79; 81. Mostra al figlio il seno con cui lo ha allattato da piccolo e lo prega di avere pietà di lei (ἐλεεῖν): v. 82. Se Ettore sarà ucciso da Achille (che certamente farà scempio del cadavere), né la madre né la sposa potranno piangerlo (κλαίειν) sul suo letto: v. 87. Priamo ed Ecuba piangono entrambi: v. 90.

Lamentazioni funebri (γόοι) dopo la morte di Ettore (*II. 22, 405-515; 24, 696-776*).

Trattandosi di compianti rituali, accompagnati dai gemiti, dalle lacrime, dai gesti tipici della disperazione, pervasi dall'inizio alla fine dai sensi della commiserazione e dell'autocommiserazione, mi limiterò a segnalare soltanto le parole che esprimono direttamente la nozione di 'pietà': "Il padre gemette miserevolmente" (ὤμωξεν... ἐλεεινά): 22, 408. Priamo vorrebbe uscire dalla città, per andare a pregare Achille di restituirgli il corpo del figlio, nella speranza assurda che egli abbia pietà (ἐλεεῖν) della sua vecchiaia: 22, 419. Ecuba inizia il lamento con le parole: "Figlio, me misera!" (ἐγὼ δειλή): 22, 431. Andromaca inizia nello stesso modo, dicendo: "Ettore, me infelice!" (ἐγὼ δύστηνος): 22, 477. L'orfano dovrà ricorrere all'aiuto di chi ne avrà pietà (ἐλεεῖν): 22, 494.

Colloquio di Priamo ed Achille (*II. 24, 477 sgg.*)

La scena si configura come un atto di 'supplica':⁵² è dunque tutta imperniata sullo sforzo compiuto da Priamo per suscitare pietà in Achille ed ottenere così da lui la restituzione del corpo di Ettore. In particolare, parole ed espressioni dell'area semantica dell'ἔλεος ricorrono ai seguenti versi: 503 (ἐλέησον); 504 (ἐλεεινότερος); 507 (ὕψ' ἕμερον ὤρσε γόοιο); 510 (κλαῖ' ἄδινά); 511 (κλαίειν); 512 (στοναχή); 513 (γόοιο τετάρπετο); 516 (οἰκτίρων); 524 (κρυεροῖο γόοιο);

⁵² Vedi G. Cerri, *Lo statuto del guerriero morto nel diritto della guerra omerica e la novità del libro XXIV dell'Iliade - Teoria dell'oralità e storia del testo*, in AA.VV., *op. cit.* (vedi sopra, n. 51), pp. 1-42, p. 31 sg.

549 (ὀδύρεο); 613 (κάμε δάκρυ χέουσα); 617 (κῆδεα πέσσει); 619 (κλαίοισθα); 620 (πολυδάκρυτος).

Dunque Platone, nel definire i passi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* come φοβερὰ ο ἔλεινά, in certo senso non ha fatto altro che seguire il suggerimento e le scelte lessicali dello stesso Omero. Ma il discorso non può essere limitato ai cinque o sei passi citati nell'*Ione*: basta dare un'occhiata ai lessici ed alle concordanze omeriche, per rendersi conto come l'area semantica della 'paura' e della 'pietà' non solo siano presenti in misura massiccia in entrambi i poemi, ma siano per giunta diffuse su tutta la loro estensione, connotandone alternativamente o congiuntamente i singoli episodi.⁵³ L'idea del φόβος, ad esempio, è il *Leitmotiv* delle scene di battaglia ed è addirittura personificata nelle figure di Δείμος e Φόβος, divinità del corteggio di Ares, che appaiono anche effigiate sullo scudo di Agamennone insieme alla Gorgone, evidentemente per terrorizzare il nemico.⁵⁴ Esiodo li rappresenta come due fratelli, figli di Ares ed Afrodite.⁵⁵ Ma, in queste stesse scene, al motivo del φόβος fa da contrappunto quello dell'ἔλεος, della 'pietà' per i combattenti che cadono l'uno dopo l'altro da entrambe le parti, provocando rimpianto e dolore nel cuore dei compagni d'arme, che non possono però fermarsi a compiangersi, perché debbono continuare a combattere. È a tal punto un tema ricorrente, da aver dato

⁵³ Per l'area semantica della 'paura', oltre a φόβος, φοβέω/φοβέομαι, φέβομαι, debbono ovviamente essere presi in considerazione molti altri lessemi, tra i quali in primo luogo: δέος, δεινός, δέιμα, δείμος, δείδω, δείδια, δειδίσομαι, δίω/δίομαι, ἀτύζομαι, τάρβος, ταρβέω, τρέω, τρόμος, τρομέω, πτοιέω, πτήσσω, φεύγω, φύγαδε, φύξις, φύξηλις, φύζα, πεφυζότες. Per l'area semantica della 'pietà', oltre ad ἔλεος, ἐλεεινός, ἐλεέω, ἐλεαίρω: οἰκτρός, οἰκτιστος, οἰκτεῖρω, ὀλοφύρομαι, ὀλοφυδνός, στενάχω, στεναχίζω, στόνος, στονόεις, στοναχή, στοναχέω, στοναχίζω, στονόεις, οἰμωγή, οἰμώζω, κωκύω, κωκυτός, ὀδύρομαι, μύρομαι, κλαίω, κλαυθμός, δάκρυ, δακρυόεις, δακρύω, κῆδος, κήδομαι, γόος, γοάω, θρήνος, πένθος, πενθέω. Cfr. J.H.H. Schmidt, *Synonymik der griechischen Sprache* III, Leipzig 1879, Kap. 139; 109; 143; 126.

⁵⁴ *Il.* 4, 440 sg.; 15, 119 sg.; 11, 36 sg. (sullo scudo di Agamennone). Φόβος personificato si ritrova in Aeschyl. *Sept.* 45; 500, la tragedia che Gorgia definiva «piena di Ares» (82 B 24 D.-K.⁶).

⁵⁵ *Theog.* 933-936.

vita ad un repertorio di formule specifiche, come ad esempio τὸν δὲ πρῶτον ἔλεησεν, «ebbe pietà di lui, caduto», formula utilizzabile come primo *colon* di esametri a cesura pentemimere femminile.⁵⁶

La stessa pervasività delle due aree semantiche è riscontrabile nella tragedia sia nelle parti dialogate sia in quelle corali. Sarebbe certo utile andare al di là della consultazione sommaria degli indici ai singoli autori, anche al di là di un'impressione mnemonica nitida e certa, ma tuttavia priva di determinazioni circostanziali e statistiche: servirebbero allo scopo indagini sistematiche sulla presenza del lessico e dell'ideologia della 'pietà' e del 'terrore' nell'epos arcaico e nella tragedia, indagini intese a studiarne la dislocazione, il rapporto quantitativo rispetto al lessico ed all'ideologia pertinenti ad altri πάθη, come l'ira, l'amore, l'invidia ecc., attente soprattutto a determinare se e in che misura il poeta miri coscientemente a definire con l'una o l'altra nozione il tratto emotivo connotante questo o quel momento dell'azione.⁵⁷ Comunque, anche in mancanza di questo più pre-

⁵⁶ Il. 17, 346; 352; nella variante τὸν δὲ πρῶτον ἔλεησε, 5, 561; 610.

⁵⁷ Non mancano contributi intesi a verificare la presenza effettiva nelle tragedie superstiti dei due sentimenti indicati dalla definizione aristotelica, ma sono obiettivamente cosa diversa da un'indagine centrata sulle scelte lessicali attraverso cui il poeta intenda connotare, quasi intitolare le singole scene, canalizzando la ricezione da parte del pubblico: cfr. ad es. L. Mader, *Über die hauptsächlichsten Mittel, mit denen Euripides ἔλεος zu erregen sucht*, Diss. Erlangen 1907; W. Eggerking, *De Graeca artis tragicæ doctrina, imprimis de affectibus tragicis*, Diss. Berlin 1912; B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, «Philologus», Suppl. Bd. XX 1928, p. 34 sgg; F. Doll, *Das Mitleid in der Tragödie des Aischylos und Sophokles*, Diss. Freiburg 1945; W. Schadewaldt, *cit.* (vedi sopra, n. 17), p. 145 sg.; J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1958; *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris 1961; P. Pucci, *cit.* (vedi sopra, n. 47); W.B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions*. *cit.* (vedi sopra, n. 50), che tende a rivalutare l'importanza nella tragedia anche di altri *pathe*, pur riconoscendo la predominanza dell'ἔλεος e del φόβος. Impostati come ricerca di storia lessicale e di semantica, non come ricostruzione di un motivo poetico, A. Klockner, *Wortgeschichte von éleos und oiktos in der griechischen Dichtung und Philosophie von Homer bis Aristoteles*, Diss. Innsbruck 1953; W. Burkert, *Zum altgriechischen Mitleidsbegriff*, Diss. Erlangen 1955. Tutti questi lavori, pur non realizzando il tipo di ricerca da me auspicato, saranno tuttavia preziosi come repertori di partenza per chiunque voglia intraprenderlo. Una serie di acute osservazioni, proprio nella direzione che ci interessa, si possono ora trovare, a proposito di una tragedia in

ciso quadro informativo, che potrebbe essere approntato in futuro, è possibile, sulla semplice base dei rilievi fin qui svolti, giungere ad una conclusione sostanzialmente nuova: la vera origine storica della dottrina della 'pietà' e del 'terrore' ispirati dalla poesia è nel fatto che il mito stesso, nella sua duplice essenza di traccia narrativa e di tradizione poetica, presenta costantemente la vicenda eroica come piena di φόβος prima della catastrofe e di ἔλεος dopo la catastrofe. È sorprendente che siano state tanto spesso studiate le occorrenze dei due termini nell'epos e nella tragedia, nello sforzo di ricostruirne la storia semantica e coglierne poi il significato autentico nella definizione aristotelica della tragedia, e che gli autori di questi studi, quasi ottenebrati dal programma prefissato di ricerca, non si siano mai resi conto che l'onnipresenza di quei vocaboli in Omero e nei tragici è la ragione reale che spinse i critici antichi a considerare i due πάθη come distintivi della poesia eroica. In altri termini: la ricerca sulla teoria della catarsi ha finito per schiacciare quella sulla dottrina poetica dell'ἔλεος e del φόβος, sempre studiata in funzione della prima, mai in se stessa e nel suo sviluppo storico. In realtà essa non è altro che la proiezione enunciativa di un principio operante da secoli nella prassi e nell'autocoscienza dei poeti, affonda cioè le sue radici nella realtà effettuale del materiale poetico oggetto della teorizzazione ed in un linguaggio tradizionale consolidato.

Questa nuova prospettiva 'falsifica' (nel senso popperiano del termine) certe affermazioni che pure sembravano ovvie ad illustri studiosi del passato. Osservava ad esempio il Rostagni: «Nessuno potrà mai, da un punto di vista estetico, spiegare perché, delle varie e complesse passioni che la Tragedia contiene, Aristotele contempli soltanto la pietà e il terrore». ⁵⁸ Lo stupore di Rostagni è certo giustificato dal punto di vista di un'estetica astratta e sedicente universale come quella crociana, alla quale egli si ispi-

particolare, il *Prometeo*, in B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993, *passim*, il quale mette bene in evidenza la precisa volontà dell'autore (non Eschilo, ma un anonimo da lui chiamato "il Maestro del *Prometeo*") di sottolineare i πάθη dell'ἔλεος e del φόβος nello sviluppo dell'azione (cfr. i due termini nell'*Index rerum* alle pp. 674-680).

⁵⁸ *Cit.* (vedi sopra, n. 35), p. 121 sg.

rava, ma è del tutto ingiustificato rispetto alla storicità della poesia e della poetica greca. Flashar sintetizza in questo modo quella che in realtà è la *communis opinio* della filologia contemporanea: «Platon uebernimmt von Gorgias den Gedanken, dass die Dichtung φόβος und ἔλεος erregt». ⁵⁹ La tesi, così formulata, non regge; dovrà essere sostituita da un'affermazione di tenore diverso, seguita da una serie di domande senza risposta. La dottrina, già implicita nella poetica tradizionale, è divenuta esplicita nel pensiero del V secolo a.C. A chi deve essere attribuito il merito di questa esplicitazione? A Gorgia, che rappresenta per noi il testimone più antico? A qualcun altro, di cui non ci è stata serbata notizia? Oppure ad un processo di chiarificazione spontanea, non attribuibile ad alcun autore in particolare, ma piuttosto al clima culturale del tempo, dominato dall'interesse e dalla trattatistica sulle *téchnai*? Data la frammentarietà delle nostre conoscenze, non possiamo risolvere il problema; non possiamo trasformare i pochi dati in nostro possesso in una storia 'completa' e 'lineare'. Dovremo comunque ricordare che Platone, nel passo del *Fedro*, sembra attribuire già a Sofocle ed Euripide piena consapevolezza della dottrina ⁶⁰ e che egli stesso, prima di diventare filosofo, era stato autore tragico. ⁶¹

Un discorso analogo può essere fatto anche per l'altra dottrina contenuta nella pagina del *Filebo*, quella sul comico e sul suo rapporto con il sentimento di 'invidia' (φθόνος). Abbiamo visto all'inizio che Platone la presenta come nuova, a differenza di quella sul tragico: ⁶² ed è certamente nuova in quanto teorema complesso, nel quale la tesi è accompagnata da una dimostrazione ricca di argomenti vari, di tipo logico e fenomenologi-

⁵⁹ *Cit.* (vedi sopra, n. 20), p. 19.

⁶⁰ Vedi sopra, pp. 17 sg. e n. 24. Per Euripide in particolare, cfr. *Phoen.* 1284- 1287: αἰαὶ αἰαὶ, τρομερὰν φρίκη, τρομερὰν φρέν' ἔχω· διὰ σάρκα δ' ἔμῃαν ἔλεος ἔλεος ἔμολε ματῆρος δειλαίας. Il Coro delle fanciulle tebane ha 'paura' (φρίκη) per l'esito dello scontro imminente tra Eteocle e Polinice, decisivo per la sorte di Tebe, ma, nello stesso tempo, ha 'pietà' (ἔλεος) per la loro madre, Iocaste, già in lacrime, perché i suoi due figli sono irreversibilmente determinati al duello fratricida.

⁶¹ Diog. Laert. 3, 5.

⁶² Vedi sopra, pp. 12 sg.

co, pensata ed elaborata da Platone stesso, in funzione di questo contesto particolare; tuttavia anch'essa non è altro che uno sviluppo di categorie mentali proprie della poetica arcaica. L'antecedente ed il persistente quadro di riferimento dell'opposizione tragedia-commedia, strutturatasi nel corso del V secolo a.C., è costituito dall'opposizione più generale tra 'poesia della lode' (ἔπαινος, εὐλογία ecc.) e 'poesia del biasimo' (ψόγος, μῶμος ecc.), una categorizzazione cui rinvia l'oggettività stessa dei materiali poetici a nostra conoscenza, ma che spesso trova anche enunciazione esplicita in passi determinati, nei quali questo o quel poeta dichiara il criterio ed il fine della propria arte.⁶³ Orbene, con una certa insistenza viene indicato come fattore inibitorio della lode e stimolatore del biasimo un *pathos* negativo, appunto lo φθόνος.⁶⁴ La riflessione in proposito svolta da Pindaro è stata già oggetto di studi specifici.⁶⁵ Vorrei qui limitarmi a citare alcuni passi di Bacchilide, che mi sembrano assumere quasi il carattere del manifesto poetico: «Con facilità può lodare (εὖ λέγειν) chiunque non si impingui di invidia (φθόνῳ)»;⁶⁶ «Bisogna lodare (αἰνεῖν) in omaggio alla verità, respingendo con entrambe le mani l'invidia (φθόνον), se qualcuno degli uomini ha fortuna»;⁶⁷ «Se non ti preme invidia arrogante (θερσιεπιῆς φθόνος), loda (αἰνεῖν) con giustizia chi è saggio. Lo schemo (μῶμος) della gente incombe su tutte le azioni; ma la verità finisce per

⁶³ Il merito di aver individuato con chiarezza questa distinzione fondamentale della poetica greca spetta soprattutto a due studiosi, G. Nagy e B. Gentili: del primo vedi *Iambos: Typologies of Invective and Praise*, «Arethusa» IX 1976, pp. 191-205; del secondo *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1984¹ (1989²), pp. 141-151.

⁶⁴ Vedi i lavori citati a n. 63, rispettivamente pp. 195 e 143.

⁶⁵ S. Eitrem, *The Pindaric Phthonos*, in G.E. Mylonas-D. Raymond (a cura di), *Studies Presented to D.M. Robinson*, Saint Louis (Missouri) 1951-1953, II, pp. 531-536; P. Angeli Bernardini, *Mito e attualità nelle odi di Pindaro*, Roma 1983, pp. 19-37 (Cap. I, intitolato *La lode*), soprattutto pp. 21 sg.

⁶⁶ *Ep.* 3, 67 sg. S.-M.

⁶⁷ *Ep.* 5, 187-190.

vincere ed il tempo che tutto distrugge, esalta sempre l'impresa gloriosa». ⁶⁸

La dottrina poetica dell'ἔλεος e del φόβος, inquadrata nel *Filebo* in un'analisi onnicomprensiva della fenomenologia edonistica, subisce un importantissimo approfondimento teorico, fertile a sua volta di ulteriori sviluppi. Si debbono sottolineare in particolare due punti:

1) Il piacere inerisce ai πάθη in se stessi, che appartengono alla categoria delle «mistioni di dolore e piacere». ⁶⁹ Per Platone, cioè, nella poesia non avviene che i πάθη, di per se stessi dolorosi, contribuiscano ad un'esperienza resa nel suo insieme piacevole da altri fattori, quali il ritmo, l'armonia, l'orchestrazione verbale, la struttura narrativa, ecc.; sono invece già in se stessi portatori ad un tempo di dolore, ma anche di piacere. ⁷⁰ La nozione era forse già implicita nell'enunciato di Gorgia, ⁷¹ soprattutto se si accetta l'interpretazione di πόθος φιλοπειθήης, 'inclinazione alla sofferenza', 'desiderio di dolore', da me proposta; ⁷² ma nel *Filebo* riceve una formulazione esplicita ed argomentata.

2) Il piacere inerisce a questi πάθη non solo in poesia, ma anche nella vita. È la conclusione che Platone trae da tutto il suo discorso, introducen-

⁶⁸ Ep. 13, 199-207. A giudicare dalla minuziosa rassegna fatta da M. Mader, *Das Problem des Lachens und der Komödie bei Platon*, Stuttgart 1977, pp. 14-28, sembra che nessun critico abbia mai pensato a mettere in rapporto la teoria del comico illustrata nel *Filebo* con la concezione arcaica e tardo-arcaica dello ψόγος/φθόβος vs. ἔπαινος.

⁶⁹ 47 d 5-6.

⁷⁰ È incredibile che alcuni critici abbiano inteso in senso esattamente opposto a quello che il testo dice con tanta chiarezza, lasciandosi evidentemente trascinare da un loro preconetto. Ad es., R. Cadiou, *cit.* (vedi sopra, n. 12), p. 302: «Les émotions dramatiques telles que la pitié et la crainte mêlée d'aversion pouvaient n'être tenues que pour des effets de style» (proposizione iniziale del saggio); H. Flashar, *cit.* (vedi sopra, n. 20), p. 22: «Wenn derartige Affekte, unter denen auch φόβος genannt ist (47 e 1), im *Philebos* als Mischaffekte bestimmt werden, liegt das Moment der λύπη beim ἔλεος im Vollzug des Weinens, während das Element der ἡδονή ... in einer Freude besteht, die durch die künstlerische Darstellung bewirkt und dadurch ermöglicht wird, dass es sich um keine reale Bedrohung handelt».

⁷¹ In questo senso si pronuncia Rostagni, *cit.* (vedi sopra, n. 35), pp. 157-159.

⁷² Vedi sopra, pp. 14 sg.

dola significativamente con una proposizione la cui struttura lessicale e sintattica ricorda il *fabula docet* esopico:

Ora il nostro discorso dimostra che nei compianti funebri (θρήνοι),⁷³ nelle tragedie <e nelle commedie>,⁷⁴ non solo nei drammi, ma anche nell'intera tragedia e commedia della vita, i dolori si mescolano insieme ai piaceri (λύπας ἡδοναῖς ἅμα κεράννυσθαι), e così in altre infinite circostanze.⁷⁵

Che si tratti di un'acquisizione teorica nuova rispetto alla tradizione culturale, è provato dal confronto con il passo di Gorgia, dove invece si insiste sul ruolo del discorso artisticamente costruito, in particolare del discorso poetico, nel trasformare in desiderabili e piacevoli esperienze psichiche in se stesse sgradevoli.⁷⁶ Tale apporto dottrinale, di cui qui ci viene offerta, per così dire, l'enunciazione dispiegata, è però sostanzialmente maturo anche nei libri III e X della *Repubblica*, là dove si postula un'omogeneità fenomenologica tra inclinazione al pianto nella vita, in occasione di lutti familiari, ed inclinazione al pianto nell'audizione della poesia, inclinazioni che presuppongono entrambe una componente di piacere nel dolore. La conclusione è in questo caso normativa: la poesia lamentosa deve essere censurata, perché i cittadini, abituandosi a teatro ad indulgere al piacere del pianto, trovano poi maggiore difficoltà nella vita reale a rispettare la norma morale, che impone all'uomo nobile di essere forte nella sventura, di non abbandonarsi alla lamentazione funebre come le donne di

⁷³ Qui il termine ha il suo abituale significato concreto, a differenza che a 47 e 1; 50 b 7; c 5, dove, come si è visto, indica piuttosto la passione, l'atteggiamento psicologico di commiserazione sotteso alla lamentazione: cfr. n. 18.

⁷⁴ καὶ κωμωδίαῖς è un'integrazione di Hermann, obiettivamente necessaria e perciò generalmente accolta dagli editori.

⁷⁵ 50 b 1-4. Anche su questo punto Flashar ha equivocato, attribuendo l'elemento del piacere esclusivamente alla rielaborazione poetica delle passioni: vedi la frase riportata a n. 70.

⁷⁶ Vedi sopra, pp. 14 sg.

basso rango.⁷⁷ I brani della *Repubblica* ci aiutano anche a spiegare, nel passo del *Filebo* citato da ultimo, una particolarità che si configura come un'asimmetria all'interno della frase ed un'intrusione rispetto al contesto precedente: l'improvvisa comparsa, accanto a tragedia e commedia, di un terzo genere di poesia, il θρήνος, canto destinato ad esprimere e provocare pietà nelle situazioni di lutto rituale, dunque poesia pragmatica, che costituisce un *quid medium* tra vita vissuta e tragedia, in quanto, a differenza di questa, è nello stesso tempo realtà e mimesi; di conseguenza è spessissimo oggetto esso stesso di mimesi all'interno della tragedia (e dell'epos), nelle frequenti scene di compianto funebre in essa contenute. In questo orizzonte si chiarisce finalmente la strana sostituzione del termine proprio ἔλεος con θρήνος, che è una sineddoche per la verità piuttosto dura, nell'elenco dei πάθη prospettato nel *Filebo*;⁷⁸ si tratta in realtà di una scelta lessicale mirata ad una strategia di persuasione: Platone vuole sottolineare quella che lui considera un'identità di sostanza tra 'pietà' poetica e pianto per il morto, fino ad unificarli terminologicamente, applicando alla prima il vocabolo che nell'uso corrente designa il secondo.⁷⁹

Sono così nate, in seno alla scuola di Platone, le coordinate concettuali entro le quali si collocherà la teoria aristotelica della catarsi poetica, che implica sia l'inerire del piacere ai πάθη dell'ἔλεος e del φόβος⁸⁰ sia l'influenza dei πάθη poetici sui πάθη nella vita reale.⁸¹ Platone fu certamente

⁷⁷ 387 d 1 - 388 e 4; 398 d 11 - e 5; 604 d 8 - 605 a 7.

⁷⁸ Vedi nn. 18 e 73.

⁷⁹ Sulle strategie persuasive extradialettiche, 'retoriche' in senso lato, nei dialoghi di Platone, ha giustamente insistito in questi anni L. Rossetti: vedi ad es. *Sulla dimensione retorica del dialogare socratico*, Méthexis III 1990, pp. 15-32; *Where Philosophy and Literature Merge in the Platonic Dialogues*, «Argumentation» VI 1993, pp. 433-443; *Sulla struttura macro-retorica del Filebo*, che uscirà negli Atti del Convegno di Napoli citato all'inizio

⁸⁰ Aristot. *Poet.* 14, 2 (1453 b 7-14); 26, 7 (1462 b 11-15); *Pol.* 8, 1342 a 14-16.

⁸¹ Aristot. *Pol.* 8, 1342 a 4-16. Sulla correlazione tra analisi svolta da Platone nel *Filebo* e dottrina aristotelica della catarsi, cfr. la lucida messa a punto di K. Glaser, *Platons Stellung zum Kampfe von Philosophie und tragischer Dichtung*, «WS» LVIII 1940, pp. 30-73, p. 68 sgg.

cosciente che l'esito dei suoi discorsi sulla poesia poteva essere appunto la dottrina sostenuta dal suo discepolo meno fedele e più originale: tra l'altro, nell'*Ione*, nel *Fedro* e altrove aveva proposto l'analogia tra *performance* poetica e rituali entusiastici,⁸² la cui funzione era sempre stata, secondo la cultura religiosa tradizionale, quella di provocare la 'purificazione' dei posseduti (καθαρός/κάθαρσις). Ma a questa prospettiva oppose per tutta la vita una sorta di rifiuto pregiudiziale. Evidentemente l'esperienza concreta dei processi di apprendimento e di formazione etica gli fece ritenere più probabile, più aderente alla realtà della condizione umana, l'ipotesi opposta: i πάθη scatenati dalla poesia epica e tragica producono piuttosto assimilazione ed assuefazione, che non purificazione, portano ad un allentamento dei freni inibitori, più di quanto non giovino scaricando le pulsioni emotive.

L'atteggiamento di Platone nei confronti della dottrina della catarsi, che egli non poteva non conoscere, è stato puntualizzato da un commentatore antico, Proclo, uno degli ultimi grandi rappresentanti dell'Accademia:⁸³

È dunque evidente che dovremo ben guardarci dalla tragedia e dalla commedia, in quanto sono imitative dei più svariati atteggiamenti (ἡθη) e si insinuano attraverso il piacere (μεθ'ἡδονῆς) nell'animo degli ascoltatori, per evitare che il loro fascino, trascinando alla compartecipazione emozionale (συμπάθεια) l'elemento psichico ad esso incline, riempia la vita dei giovani dei mali derivanti dall'imitazione e, lungi dal produrre una moderata purificazione in rapporto alle passioni (ἀντὶ τῆς πρὸς τὰ πάθη ἀφοσιώσεως), ingeneri invece nelle anime un abito perverso e poi difficilmente cancellabile, che smarrisca l'unità e la coerenza, conformandosi ai loro contrari, grazie alla passione per le imitazioni di ogni genere.⁸⁴

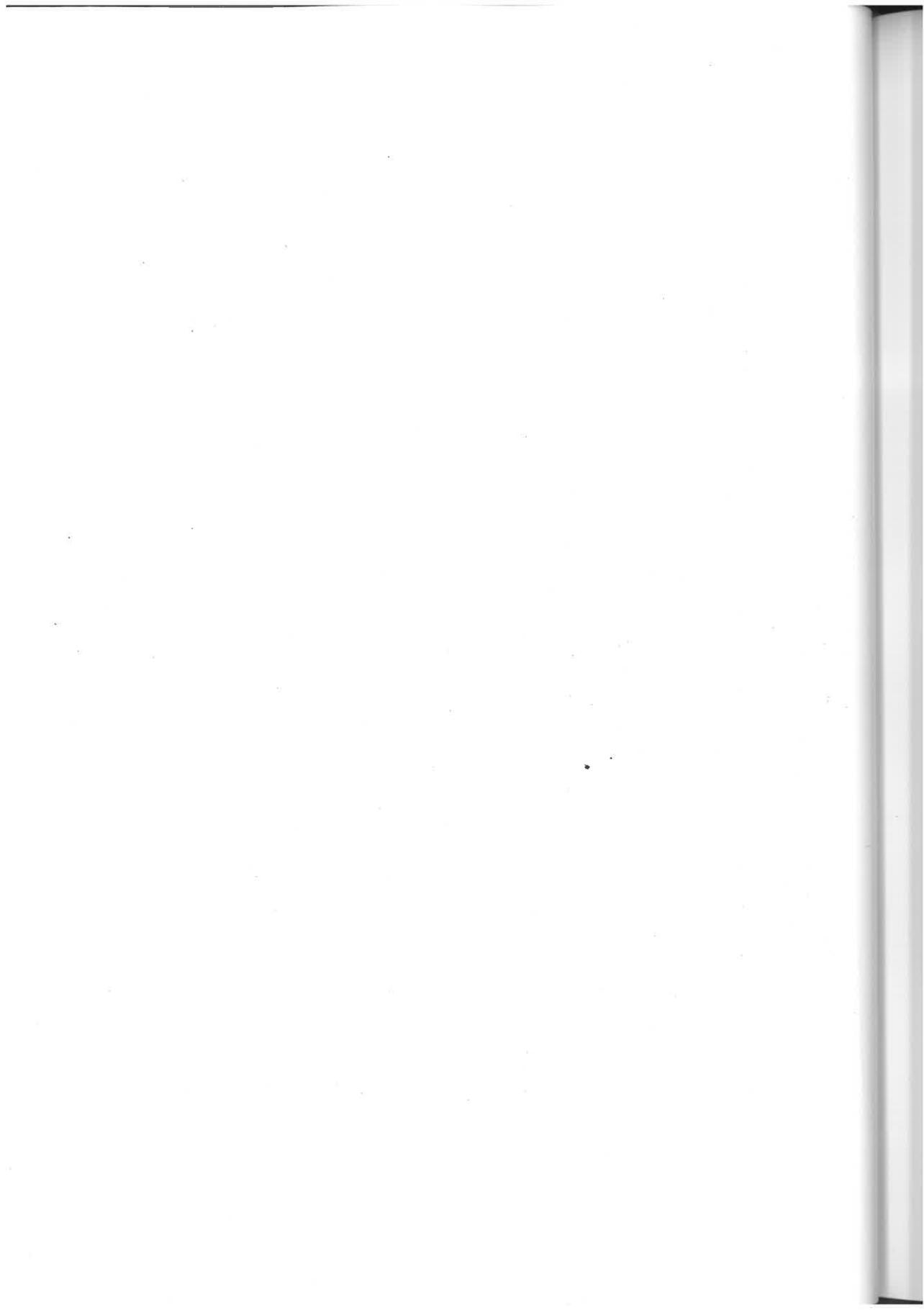
⁸² Per la corretta interpretazione di questa tesi platonica, è stato a mio giudizio chiarificatore l'intervento di R. Velardi, *cit.* (vedi sopra, n. 29).

⁸³ *In Plat. Remp.* I, p. 50, 2-11 Kroll.

⁸⁴ Giustamente A.J. Festugière, *Proclus, Commentaire sur la République. Traduction et notes* I, Paris 1966, p. 68, n. 1, osserva che in questo passo ἀφοσίωσις indica per l'appunto la catarsi omeopatica di cui parla Aristotele. Un'ottima trattazione dell'intero capitolo di Proclo, con bibliografia relativa, in R. Laurenti, *Aristotele, I frammenti dei dia-*

L'espressione *lungi dal produrre una moderata purificazione in rapporto alle passioni*, è parte integrante della spiegazione delle tesi contenute nella *Repubblica*: sembra dunque implicare che, secondo Proclo, Platone non ignorava la dottrina della catarsi, ma la rifiutava categoricamente, senza nemmeno citarla ed illustrarla.

loghi. Traduzione, introduzione e commento I, pp. 258-268. Utili osservazioni anche in E. Flores, *La catarsi aristotelica dalla 'Politica' alla 'Poetica'*, «A.I.O.N.», Sez. filol.-lett., VI 1984, pp. 37-49, p. 46 sg.



Arturo De Vivo

L'epodo VII di Orazio: il delitto del sangue

Quo, quo scelesti ruitis? aut cur dexteris
aptantur enses conditi?

«Dove, dove, scellerati, vi precipitate? perché alle mani ritornano le spade riposte?».

È questa l'apostrofe con cui inizia *ex abrupto* l'epodo VII, il primo carne di argomento politico, contenuto nella raccolta dei Giambi oraziani. Oggetto del componimento è la guerra civile, cui si ispirano successivamente anche gli epodi IX e XVI. Mentre, tuttavia, l'epodo IX ha una datazione precisa, dal momento che celebra la vittoria di Azio, a conclusione della giornata stessa in cui si era svolta la battaglia (2 settembre del 31), estremamente dibattuta è la cronologia del VII e del XVI, che sembrano riferirsi entrambi ad una ripresa delle ostilità durante gli anni delle lotte civili. Le ipotesi formulate, a partire dai commentatori antichi, sono numerose e oscillano tra i due poli estremi dell'inizio della composizione degli Epodi (42/41) e dell'anno immediatamente precedente a quello della loro

pubblicazione (avvenuta nel 30, insieme con il II libro delle *Satire*, e contemporanea a quella delle *Georgiche* di Virgilio). Verosimilmente da scartare, come si è d'accordo ad ammettere, sono sia la datazione del 42, l'anno di Filippi, perché difficilmente Orazio avrebbe potuto schierarsi contro una guerra alla quale egli stesso aveva partecipato, nelle file di Bruto e Cassio, per difendere la libertà repubblicana (o meglio la *libertas* senatoria), sia l'altra del 31, l'anno in cui Mecenate era impegnato nella preparazione della battaglia ultima di Ottaviano, in nome dell'Italia e dell'Occidente, contro il tiranno Antonio e i regni orientali.

Un'ipotesi da valutare attentamente è quella di collocare la composizione dell'epodo nel 41, all'insorgere del *bellum Perusinum* (41-40), un evento dai contorni in certa misura ancora incerti, che vede protagonisti Ottaviano e Lucio Antonio. Il contenuto del carme ben si adatterebbe ad una situazione del genere, ma non è possibile trascurare un altro elemento, che ne condiziona fortemente l'interpretazione: l'intimo legame (testimoniato da tutta una serie di corrispondenze interne) con l'epodo XVI, ispirato anch'esso dalla cupa disperazione per la ripresa della guerra civile (vv. 1-2 *Altera iam teritur bellis civilibus aetas/ suis et ipsa Roma viribus ruit*).¹ Il rapporto non è di poco conto, dal momento che è ben nota la coincidenza tematica e verbale tra il carme oraziano e la IV ecloga di Virgilio, composta verso la fine dell'anno 40, durante il consolato di Pollione, su quell'onda delle speranze di pace e di rinnovamento, conseguente agli accordi di Brindisi (del settembre 40). Assegnare i due epodi al 41 significherebbe, pertanto, ammettere la priorità di Orazio rispetto a Virgilio, che, per quanto da alcuni anche di recente sostenuta – in una lunga disputa, che

¹Su questo argomento di grande importanza è il saggio di Doris Ableitinger-Grünberger, *Der junge Horaz und die Politik. Studien zur 7. und 16. Epode*, Heidelberg 1971. Qualche osservazione sui rapporti interni tra i due carmi in R. W. Carrubba, *The Epodes of Horace. A Study in poetic Arrangement*, The Hague-Paris 1969, pp. 38-40.

non è qui il caso di riprendere² —, risulta, per tutta una serie di motivazioni, poco credibile. È opportuno spingersi, perciò, più oltre e pensare ad un'altra possibilità abbastanza verosimile: la fine del 39 o i primi mesi del 38, quando Orazio fu presentato a Mecenate, ma con scarso entusiasmo reciproco, prima di entrare nel suo circolo alla fine dello stesso anno. Nella primavera/estate del 39, infatti, dopo il *foedus* di Brindisi, i triumviri conclusero accordi anche con Sesto Pompeo, la cosiddetta pace di Miseno, che sembrava dover garantire nuova stabilità alla *res publica*, con un equilibrio vantaggioso, invero, soprattutto per Antonio. La situazione, tuttavia, precipitò ben presto e, già alla fine dello stesso anno 39, era di nuovo lo scontro tra Sesto Pompeo e Ottaviano, un conflitto durissimo per la conquista del predominio sul mare, destinato a concludersi solo nel 35 (con la cattura in Oriente e la condanna a morte di Pompeo).

L'epodo VII e il XVI sarebbero stati scritti fra il 39 e il 38, proprio all'inizio di una nuova fase della «rivoluzione romana». Quanto all'ordine di composizione, anch'esso controverso e, comunque, non determinante ai fini dell'interpretazione dei carmi, propenderei — anche se con molta cautela — per la priorità dell'epodo VII, dominato da un cupo pessimismo di fronte all'improvvisa ripresa delle lotte civili, laddove nel XVI il conflitto è già accettato come un dato di fatto, e emerge comunque il tentativo di cercare una via di scampo, di sottrarsi alla catastrofe, seppure in chiave di abbandono della *res publica* con una fuga verso le mitiche «Isole dei beati» nell'Oceano, in una dimensione sottratta allo spazio e al tempo, di perenne età dell'oro (il motivo è presente in Esiodo, Erodoto e Sallustio, che riferisce il desiderio di Sertorio di rifugiarsi in quelle isole).³

² Mi limito, qui, a segnalare la voce *Orazio* in *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma 1987, curata da F. Della Corte, che alle pp. 873-874 offre una rapida e lucida sintesi della complessa problematica, anche sul piano dell'informazione bibliografica.

³ Sulle diverse opinioni relative alla datazione dell'epodo VII e sui suoi rapporti con l'epodo XVI rinvio, innanzitutto, alla puntuale discussione di A. Setaioli, *Gli 'Epodi' di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un'appendice fino al 1978)*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II 31, 3, Berlin-New York 1981, pp. 1710-1712, che costituisce un utile punto di riferimento per tutti i problemi più importanti che riguarda-

Potrebbe essere l'epodo VII il primo componimento civile di Orazio, e, nello stesso tempo, una delle sue prime prove poetiche. Il suo modello è Archiloco, l'Archiloco delle invettive politiche, del giambo di argomento serio che si pone al confine con il dominio dell'elegia, come forma di intervento politico (non a caso per l'epodo molti commentatori richiamano le elegie di Solone).⁴ Orazio si rivolge, infatti, ai cittadini e indirizza loro una veemente orazione (così come Archiloco nel fr. 109 West ὃ λιπερνῆτες πολῖται, τὰμὰ δὴ συνίετε – ῥήματα, di solito indicato come l'immediato antecedente).⁵ La cornice dell'epodo è pura finzione letteraria, che ha la sua ragione formale nel rinvio al modello, al genere, dal momento che, come osserva La Penna,⁶ a proposito dell'epodo XVI, «non si può immaginare a Roma un'assemblea popolare in cui un cittadino qualsiasi si rivolgesse al suo popolo e chiedesse ai concittadini il loro parere» (e per l'epodo VII si tratterebbe di una improvvisata assemblea, sul campo di battaglia, tra i due eserciti in lotta). Tuttavia la deformazione del contesto

no l'epodo e la relativa bibliografia, sia a livello di commenti che di saggi particolari (pp. 1710-1715). Segnalo, pertanto, solo alcuni degli studi posteriori al lavoro di Setaioli, come V. Cremona, *La poesia civile di Orazio*, Milano 1982, pp. 50-51; 58-61; E. Kraggerud, *Horaz und Actium. Studien zu den politischen Epoden*, Oslo-Bergen ... 1984, pp. 44-65; infine il recente commento di A. Cavarzere: *Orazio, Il libro degli Epodi*, a cura di A. C., trad. di F. Bandini, Venezia 1992, pp. 162-167.

⁴ Sulle caratteristiche della poesia giambica e la sua destinazione, M. Vetta, *Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica*, in M. Vetta (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Bari 1983, in part. pp. XVI-XIX; Idem, *Il simposio: la monodia e il giambo*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, 1, Roma 1992, pp. 199-205. Dei rapporti tra gli epodi politici di Orazio e la poesia greca arcaica discutono A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, in *Quinto Orazio Flacco, Tutte le opere*. Versione, introduzione e note di E. Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1968, pp. XIV ss. (ora in A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993, pp. 7 ss.); P. Fedeli, *Il V epodo e i Giambi d'Orazio come espressione d'arte alessandrina*, «Museum philologum Londiniense» III, 1978, pp. 114-116.

⁵ F. Cupaiuolo, *Lettura di Orazio lirico. Struttura dell'ode oraziana*, Napoli 1967, pp. 177-178, segnala, oltre ad Archiloco, Callino (fr. 1 D), Tirteo (fr. 6-7 D), Solone (fr. 2); cfr. anche E. Wistrand, *Archilochos and Horace*, in «Entretiens sur l'antiquité classique» X, Vandoeuvres-Genève 1963, p. 258.

⁶ A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963, p. 31.

politico non è mistificazione del contesto storico, poiché l'interlocutore assente, il *civis Romanus*, invocato nella finzione (ma, di fatto, escluso anche come lettore), condivide la lacerante disperazione del poeta, che di ciò è consapevole.

Dal modello archilocheo (come da quello lirico) Orazio ha assunto per primo lo spunto per un carme che avesse argomento politico-civile, e che sancisse il diritto del poeta a rivolgersi come *vates* alla comunità dei cittadini, così che nella finzione letteraria potesse esprimere le proprie riflessioni sull'attualità storica. Il ruolo di poeta/vate è una scelta, pertanto, che Orazio, a partire dai suoi esordi, matura in chiave di letteratura, prima ancora che in chiave di ideologia, almeno di ideologia augustea del principato.

Nell'epodo VII egli è il vate che si muove fra i cittadini in lotta fra loro, quasi al centro del conflitto violento, per invitarli a riflettere sulla rovina cui li spinge il cieco furore. È proprio questa drammatica funzione di rivelazione della verità, nel tentativo disperato di fermare lo scontro fratricida, che impone al carme il concitato e incalzante ritmo dell'apostrofe iniziale.⁷ Il v. 1 si apre con una figura della ripetizione, una *geminatio* (*quo, quo*), che accresce enfaticamente il *pathos* del discorso, attraverso l'*amplificatio* emozionale e il prolungamento ritardante dell'attesa del lettore. Si tratta di un procedimento retorico, largamente diffuso nell'oratoria ciceroniana e in uso anche in poesia (gli esempi addotti da Quintiliano per la sua definizione e le sue varie forme, in *inst.* 9, 3, 28-31, sono attinti tutti a Cicerone e uno solo a Virgilio); Orazio lo usa soprattutto negli epodi, in cui ricorre spesso a inizio verso (4, 20 *hoc, hoc tribuno militum?*; 5, 53 *nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos*; 6, 11 *cave, cave*; 14, 6 *deus, deus nam me vetat/ inceptos*; 17, 1 *iam, iam efficaci do manus scientiae*; 17, 7 *citumque retro solve, solve turbinem*; per le *Odi* si veda, ad es., 4, 1, 2 *parce precor precor*; 4, 4, 70 ... *occidit, occidit*; 2, 17, 10 ... *ibimus, ibimus*; 3,

⁷ Intendo, con altri, *scelesti* come vocativo, nonostante le obiezioni di C. Giarratano (Q. Orazio Flacco, *Il libro degli Epodi*, col commento di C. G., Torino-Milano 1930, p. 61).

26, 6 ... *hic, hic ponite* ...). La precettistica retorica presenta questa figura della ripetizione come capace di suscitare emozioni di straordinaria violenza: è significativo, infatti, che l'autore della *Rhetorica ad Herennium* nel descriverne gli effetti su ascoltatori e avversari in un dibattito ricorra all'immagine di una ferita prodotta da un'arma da guerra, che più volte colpisce nella stessa parte del corpo: *Vehementer auditorem commovet eiusdem redintegratio verbi et vulnus maius efficit in contrario causae, quasi aliquod telum saepius perveniat in eandem partem corporis* (IV 28, 38).⁸ La parola duplicata come *telum*: è forse anche questa la funzione che Orazio intende affidare all'*incipit* enfatico di un carne sull'orrore della guerra civile, in cui il poeta scaglia la sua parola contro il furore dei cittadini in armi.

La violenza del significante si trasferisce sul piano semantico: i *cives* cui è rivolta l'apostrofe sono *scelesti*, sono colpevoli di un delitto, di uno *scelus* che è sì quello contestualmente immediato della guerra civile (*scelus* anche in *carm.* 1, 2, 29 *cui dabit partis scelus expiandi/ Iuppiter* e 1, 35, 33 *heu heu, cicatricum et sceleris pudet/ fratrumque*), ma è uno *scelus* che si caricherà di più complessi e profondi significati nella conclusione dell'epodo (dove al v. 18 il termine ricorre esplicitamente). Il verbo che ne connota l'azione (*ruitis*), adeguato al movimento dell'immagine iniziale, ritrae materialmente lo slancio in battaglia, la furia dello scontro, ma connota anche, in chiave metaforica, l'agire sconsiderato, irresponsabile e il precipitare verso la rovina. È proprio questa l'accezione con cui Orazio lo usa al v. 2 dell'epodo XVI (*suis et ipsa Roma viribus ruit* e poi in *carm.* 1, 2, 25 *Quem vocet divum populus ruentis/ imperi rebus* e in 1, 3, 26 *gens humana ruit per vetitum nefas*), riprendendo dalla riflessione storiografica il concetto di inesorabile decadimento cui Roma è avviata con la follia delle guerre civili. Il referente storico è Sallustio, che,

⁸ Ricco ed esaustivo, al riguardo, il commento di G. Calboli: Cornifici *Rhetorica ad C. Herennium*. Introduzione, testo critico, commento a cura di G. C., Bologna 1969, pp. 362-364.

approfondendo nel proemio delle *Historiae* una serie di considerazioni già presenti nelle due monografie, ha delineato il processo di crisi irreversibile che a partire dalla distruzione di Cartagine ha coinvolto la *res publica* (e questa prospettiva, se pur con un'ottica diversa, è in parte ripresa anche da Livio nella *praefatio*). Può essere di qualche interesse notare come la rovina dei valori politici e morali sia espressa da Sallustio con il verbo *praecipitare* (1, 16 M.; variato con l'espressione *ire praecipites* in Livio, praef. 9), che corrisponde, sul piano della sfera semantica e della metafora, al *ruere* di Orazio (per quel che riguarda i rapporti degli Epodi con Sallustio, ritengo che, se è opportuna molta cautela nell'ammettere la lettura da parte di Orazio delle *Historiae*, la cui composizione ebbe inizio nel 40, abbastanza sicura sia la conoscenza delle due monografie).⁹

Il primo angosciante interrogativo è come incalzato da una seconda domanda che chiarisce le circostanze da cui il carne prende l'avvio: i cittadini hanno di nuovo impugnato le armi, le spade appena riposte nei foderi (*aut cur dexteris/ aptantur enses conditi?*). Il cambio di costrutto dall'attivo (*ruitis*) ad una forma passiva (*aptantur*), con valore forse mediale, quasi che «le spade si adattassero da sé alle mani dei Romani» (come osserva da ultimo Cavarzere nel suo commento),¹⁰ in qualche modo adombra, tuttavia, l'idea che i Romani non siano del tutto responsabili della situazione e, in certa misura, la subiscano essi stessi. L'intero contesto sembra condizionato dall'ambiguità semantica dell'apostrofe (*scelesti*); l'aggettivo, infatti, designa chi si è macchiato di un delitto, ma può altresì designare chi è colpito da una disgrazia, da una maledizione (numerosi gli

⁹ Decisamente convinto della conoscenza oraziana delle *Historiae* di Sallustio è K. Barwick, *Zur Interpretation und Chronologie der 4. Ekloge des Vergil und der 16. und 7. Epoden des Horaz*, «Philologus» XCVI, 1943, pp. 28-67; di questo parere era già R. Syme, *La rivoluzione romana*, trad. it., Torino 1962, pp. 311-312 (ed. or. Oxford 1939). Molto più cauta la critica successiva, come, ad es., La Penna, *Orazio e l'ideologia* cit., p. 35; si veda al riguardo Setaioli, *Gli 'Epodi' di Orazio* cit., p. 1713.

¹⁰ Cavarzere, *cit.*, p. 164.

esempi in Plauto e Terenzio).¹¹ Oscuri presagi sono come sospesi nelle ambigue parole del vate, che, in un accumulo di tensione, solo alla fine del carne darà la sua risposta.

Orazio insiste nelle domande, in questo suo dialogo immaginario con i cittadini della *res publica* (vv. 3-10):

parumne campis atque Neptuno super
 fusum est Latini sanguinis,
 non ut superbas invidae Carthaginiis
 Romanus arces ureret
 intactus aut Britannus ut descenderet
 Sacra catenatus via,
 sed ut secundum vota Parthorum sua
 urbs haec periret dextera?

Questa volta il dolore, la disperazione assumono i toni del sarcasmo: «è forse ancora poco – chiede Orazio – il sangue latino versato, non per sconfiggere nemici, ma perché Roma perisca di sua mano?». Nel contrasto paradossale *parum ... fusum*, il *pathos* si accresce con l'immagine del sangue latino che è scorso come un fiume sulla terra e sul mare (*Neptuno super*: la metonimia, abbastanza comune, potrebbe qui rinviare al conflitto navale con Sesto Pompeo, *Neptunius/ dux* in epodo 9,7-8).¹² Questa immagine, epico-tragica e anche della storiografia (si veda Sall. *Hist.* 2, 98, 2 M. *Haec sunt praemia pro volneribus et totiens ob rem publicam fuso sanguine?*), si iscrive, solitamente, in un contesto eroico, che esalta il sacrificio della vita per la difesa della patria o per la conquista dell'*imperium*. Del sangue ora versato si coglie solo l'orrore, perché i cittadini non combattono per bruciare le rocche superbe dell'invidiosa Cartagine, la rivale

¹¹ *Oxford Latin Dictionary*, p. 1701. Su *scelesti*, come su altri aspetti della lingua dell'epodo VII, osservazioni di un certo interesse in H. Hierche, *Les Épodes d'Horace. Art et signification*, Bruxelles 1974, pp. 108-112.

¹² Concordano in questa interpretazione quasi tutti gli esegeti; si veda, in particolare, Kraggerud, *Horaz und Actium* cit., pp. 45-46.

contro cui Roma sostenne l'ultima grande guerra difensiva (*Carthago, aemula imperi Romani*, scrive nel *B. C.* 10, 1 Sallustio, che dalla sconfitta di Cartagine fa iniziare la decadenza del *mos maiorum*, secondo la teoria del *metus hostilis*, espressa poi con chiarezza nelle *Historiae*); né combattono per conquistare l'indomito Britanno (*intactus*: mai prima affrontato), perché scendesse lungo la via Sacra, la via dei cortei trionfali, avvinto in catene (*catenatus*: è la prima occorrenza del termine in lingua latina, almeno nei testi a noi noti): essi spargono, invece, il loro sangue perché Roma, secondo l'augurio dei Parti, perisca di propria mano (*sua ... dextera*: aggettivo e sostantivo, ripetuto dal v. 2. *dexteris*, sono enfaticamente collocati entrambi in fin di verso, a distanza, così che l'aggettivo risulti come isolato, sospeso, nel suo paradosso). L'accenno ai Parti, a differenza degli esempi precedenti, non appartiene alla storia passata (come Cartagine), né ha un valore puramente convenzionale, di aspirazione mai realizzata (la Britannia), ma è un forte richiamo al presente, poiché i Parti nel 39/38 minacciano Roma sul fronte orientale e Antonio, a lungo, tralascia di intervenire, perché preoccupato unicamente della rivalità con Ottaviano¹³ (il rimpianto per il mancato intervento contro i Parti è vivo anche quando le lotte interne sono solo un ricordo: *Audiet civis acuisse ferrum, / quo graves Persae melius perirent, / audiet pugnas vitio parentum / rara iuventus, carm. 1, 2, 21-24*; e in 2, 1, 29-32 *quis non Latino sanguine pinguior / campus sepulchris impia proelia / testatur auditumque Medis / Hesperiae sonitum ruinae*). Il pericolo partico accentua, ancor più, la follia della guerra civile, che conduce la *res publica* all'autodistruzione. È forse questa la prima risposta, se pur indiretta, che Orazio stesso prospetta nell'incalzante serie di interrogativi; è un'idea che lo tormenta in modo ossessivo, e che ritorna con maggiore forza nell'epodo XVI al già citato verso 2 (*suis et ipsa Roma viribus ruit*); quella città che non riuscirono a distruggere i tanti nemici esterni, dai Marsi ad Annibale (*parentibus ... abominatus*),

¹³ Per la condotta e la strategia di Antonio in questo periodo cfr. Syme, *La rivoluzione* cit., pp. 215 ss.

«la distruggeremo noi, l'empia generazione del sangue maledetto» (v. 9 *impia perdemus devoti sanguinis aetas*). La riflessione ha un preciso riscontro nel pensiero storiografico: già Sallustio individua in Roma stessa i germi di una crisi irreversibile culminata nelle guerre civili, e Livio, lo storico augusteo, nella *praefatio* (4), composta nel 27, scrive a proposito della *res publica*: *quae ab exiguis profecta inititiis eo creverit, ut iam magnitudine laboret sua*, e poco più innanzi, per le ultime vicende contemporanee: *(ad) haec nova, quibus iam pridem praevalentis populi vires se ipsae conficiunt*; e osserva ancora nel libro 30, 44, 8: *Nulla magna civitas diu quiescere potest; si foris hostem non habet, domi invenit, ut praevalida corpora ab externis causis tuta videntur, sed suis ipsa viribus onerantur* (cf. Cic. *Phil.* 14, 8 *quamquam ruit ipse suis cladibus*, luogo che potrebbe essere stato tenuto presente da Orazio).¹⁴

L'irrazionalità delle guerre civili, in cui i cittadini uccidono i cittadini, è un fatto talmente mostruoso che non ha riscontro neppure nel comportamento delle bestie feroci (vv. 11-12):

neque hic lupis mos nec fuit leonibus,
numquam nisi in dispar feris

«non è costume questo né dei lupi né dei leoni, feroci solo con un diverso animale» (*in dispar*: è il solo caso di uso neutro sostantivato di questo aggettivo al singolare, raro, d'altra parte, anche al plurale; Orazio ha forse tenuto presente un passo ciceroniano delle *Tusculanae*, 5, 13, 38, sugli animali che non possono adottare il modo di vita di una specie diversa: *in disparis animantis vitam transire*).¹⁵

¹⁴ Cf., al riguardo, il commento di Cavarzere all'epodo XVI, v. 1 s. (pp. 220-221).

¹⁵ Sulla controversa interpretazione di questi versi cf. Giarratano, *cit.*, p. 63; Orazio, *Odi ed Epodi*, con introduzione e note di F. Arnaldi, ristampa della V ed. riveduta e ampliata, Milano -Messina 1959, p. 328; Cavarzere, *cit.*, pp. 165-166.

L'amara considerazione, che pone i Romani in una condizione inferiore anche alla bestialità, se intensifica la condanna morale del poeta, rappresenta quasi una frattura nel ritmo incalzante del discorso. Orazio utilizza in forma di *gnome* (*fuit* è, appunto, un perfetto gnomico) un motivo largamente diffuso, di estrazione cinico-stoica, presente, ad esempio, in Cicerone, Seneca Padre, Seneca filosofo, Plinio, Giovenale, in relazione, più o meno esplicita con le guerre civili (si veda, per limitarci ad un confronto tra i più significativi linguisticamente, Sen. *epist.* 95, 31-32: *Non pudet homines, mitissimum genus, gaudere sanguine alterno et bella gerere gerendaque liberis tradere, cum inter se etiam mutis ac feris pax sit. Adversus tam potentem explicitumque late furorem operosior philosophia facta est*).¹⁶

Dopo questa breve pausa di carattere sentenzioso, il vate formula l'ultima drammatica domanda (vv. 14-15 *furorne caecos an rapit vis acrior/ an culpa?*) e conclude la sua allocuzione con un secco imperativo *responsum date*. Egli vuol conoscere il motivo che ha armato i Romani e prospetta tre possibili alternative, che dovrebbero chiarire anche il senso complessivo delle domande iniziali. In realtà, le parole sono, come nell'esordio, ancora una volta ambigue e assumono i contorni inquietanti di un'oscura minaccia: la causa che trascina i cittadini (*rapit*: corrisponde al *ruitis* dell'*incipit* nella violenza e nell'irrazionalità del significato) potrebbe essere innanzitutto furore, follia, che travolge uomini ormai accecati nella mente (*caecos*: è variante di alcuni codici tardi e del manoscritto più antico di Porfirione, gli altri testimoni hanno *caecus*; le due lezioni sono semanticamente equivalenti: il nesso *caecus furor*, il furore che acceca, è abbastanza ben attestato e stilisticamente credibile; a sostegno di *caecos* Bentley, nell'edizione oraziana del 1826, adduce, tuttavia, alcuni confronti di indiscutibile valore, tra cui, oltre a *Sat.* 2, 3, 43, *Verg. Aen.* 2, 357, *Liv.* 28, 22, un luogo di Stazio, *Theb.* 3, 629-631 che dipende manifesta-

¹⁶ Quanto al motivo del confronto con la vita animale si veda, in particolare, il commento oraziano di J. G. Orelli-G. Baier- W. Hirschfelder, vol. I, Berlin 1886⁴, p. 657.

mente dall'epodo VII di Orazio: *Quo, miseri, fatis superisque obstantibus arma/ quo rapitis? Quae vos Furiarum verbera caecos/ exagitant?*).¹⁷

La seconda possibilità che Orazio avanza (*vis acrior*) comincia ad avere contorni più sfumati, anche a tener conto delle incertezze degli interpreti. L'espressione, secondo molti, potrebbe equivalere a *vis maior*, che nella lingua giuridica designa una forza divina assolutamente incontrollabile per l'uomo: *Vis maior, quam Graeci θεοῦ βίαν, id est vim divinam, appellant, non debet conductori damnosa esse* (Gaio, *Dig.* 19, 2, 25, 6); tuttavia *vis acrior* è un nesso abbastanza comune che non è mai attestato con questo significato nei testi letterari. Kiessling-Heinze¹⁸ lo spiegano, invece, come *violentia*, nel senso di «natura, indole violenta» e, con questa interpretazione, per molti aspetti riduttiva, polemizza Francesco Arnaldi,¹⁹ che così commenta *vis acrior* «una forza più potente di voi, ... a cui non potete resistere». Un significato, quindi, volutamente generico, che adombra l'intervento di una forza (indefinita: il fato, gli dei?), che costringe i *cives* a quelle azioni sconsiderate e, apparentemente, inspiegabili. La prospettiva si sposta dall'interno (*furor*, la follia della mente) a una costrizione esterna, assolutamente irresistibile, ancor più inquietante nel mistero della sua natura: entrambe le ipotesi, però, concordano sulla irresponsabilità dei cittadini, comunque vittime più che responsabili della guerra civile. Ma questa *klimax* patetica, con una sorta di frattura nel ritmo ascendente dei *kola*, culmina in un'ultima alternativa: *an culpa?*, isolata nel verso, che di nuovo sembra avanzare l'idea di una colpevolezza, di una volontà delittuosa. Non sono d'accordo con i commentatori che intendono

¹⁷ I vv. 13-14 costituiscono uno dei luoghi più discussi dell'epodo, anche per questo delicato problema testuale, su cui acutamente si è soffermato R. Bentley (cito dalla *editio nova*, t. I, Leipzig 1826, p. 305).

¹⁸ A. Kiessling-R. Heinze (Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, Berlin 1917⁶), p. 532. Sulla stessa linea sostanzialmente Ableitinger-Grünberger, *Der junge Horaz* cit., pp. 13-14, in part. n. 21, dove discute delle varie ipotesi esegetiche relative ai controversi vv. 13-14 (su cui cf. anche Setaioli, *Gli 'Epodi' di Orazio* cit., p. 1714, e Cavarzere, *cit.*, p. 166).

¹⁹ Arnaldi, *cit.*, p. 328.

culpa come «il peso di un misfatto», o, più esplicitamente, «il castigo di un misfatto»,²⁰ alla luce di ciò il che poeta dirà alla fine del carne. Tutto il discorso contenuto nei vv. 1-14 è, a mio avviso, costruito su questa oscillazione tra delitto e sciagura, tra colpa e maledizione, in una ambiguità semantica che non trova alcuno scioglimento nel discorso stesso.

Una risposta Orazio la chiede ai cittadini stessi (*responsum date*), ponendo fine così alla prima parte dell'epodo, costituita dall'apostofe iniziale (vv. 1-2), la sezione storica sui caratteri drammatici che distinguono le guerre civili da ogni altro tipo di guerra (vv. 3-12), la ripresa degli interrogativi iniziali sulle cause del conflitto (vv. 13-14). A questa parte ne seguirebbe una seconda conclusiva (vv. 15-20), con le riflessioni del poeta: una struttura, quindi, bipartita, come intendono i critici – almeno tutti quelli i cui commenti ho consultato.²¹ Su questa bipartizione, tuttavia, vorrei ritornare, perché mi sembra lasciare qualche dubbio, relativamente ai vv. 15-16:

Tacent et albus ora pallor inficit
mentesque percussae stupent.

«Tacciono e un bianco pallore tinge i volti e le menti attonite restan sgomentate».

²⁰ Così, esplicitamente, interpretano molti commenti per lo più scolastici, come quelli di P. Rasi (Milano-Palermo-Napoli 1902, p. 300) e di G. Gigli (Napoli 1963, p. 226). Su questa linea esegetica si collocano, sostanzialmente, anche G. Pascoli, *Lyra (Catullo-Orazio)*, a cura di D. Nardo e S. Romagnoli, con una presentazione di M. Valgimigli, Firenze 1956, pp. 134-135 e Cremona, *La poesia civile* cit., p. 45, che traduce *culpa* con «senso di colpa».

²¹ Vorrei qui ricordare altri commenti all'epodo VII, non ancora citati, che ho avuto modo di consultare: J. Bond, Lyon 1658 (rist. Paris 1806); C. Massucco, III, Milano 1830²; F. W. Doering-G. Regel, I, Leipzig 1839; G. Long-J. Maclean, II, London 1853; G. Chierichetti-R. Gatti, Milano 1893; E. Bindi, Prato 1907¹²; P. Shorey-G. J. Laing, Chicago-New York-Boston 1919; V. Ussani, Torino 1922²; F. Plessis, Paris 1924 (rist. Hildesheim 1966); O. Tescari, Torino 1943³; A. Rostagni, Torino 1948; E. Turolla, Torino 1957 (rist. 1963); A. Mocchino, Verona 1960²².

La risposta è silenzio, pallore, sgomento. All'incalzare delle domande i cittadini sono come sconvolti nelle menti (*perculsae*), il loro pallore è colore di paura e di morte (*albus*). Il poeta, caricando molto i toni, li ritrae in un atteggiamento di muta fissità: *tacent ... stupent*, i due verbi richiamantisi fonicamente in omeoteleuto a inizio e fine di distico, creano un forte contrasto con i verbi di movimento, di azione violenta che dominano la prima parte (v. 1 *ruitis*, v. 2 *rapit*). La reazione è interpretata come una sorta di ammissione di colpa o come un'improvvisa presa di coscienza: il che può anche ammettersi, ma non credo nel senso che i cittadini abbiano improvvisamente compreso o intuito il motivo del loro comportamento («Si ricordano» commenta Pascoli).²² Le parole del poeta li richiamano energicamente alla dura realtà che la guerra civile, con i suoi orrori, li sta trascinando all'autodistruzione e questa è comunque una loro responsabilità, una *culpa*, di cui avevano forse perso consapevolezza; sono, d'altra parte, confusi e sgomenti proprio perché – a mio avviso – non intendono a pieno il significato di quelle domande, che suonano minacciose nella loro ambiguità. Per la rappresentazione di questo stato d'animo, soprattutto in relazione al senso di colpa, Orazio potrebbe forse anche aver avuto presente, come osserva Egil Kraggerud,²³ alcuni tratti del Catilina di Sallustio (B. C. 15, 4-5), che ha la mente sconvolta dalla cattiva coscienza (*conscientia mentem excitam vastabat*) e bianco il colore del volto (*colos ei exsanguis*). E non sfugga che il Catilina di Cicerone, quando non sa difendersi dalle accuse, non risponde, tace: *Num negare audes? quid taces?* (in *Cat.* 1, 4, 8).

Il passaggio dal discorso alla reazione degli interlocutori implica anche un brusco mutamento del punto di vista (dalla seconda persona *ruitis* alla terza persona *tacent*); all'io parlante dell'apostrofe subentra l'io narrante del poeta, che comincia a distaccarsi dalla finzione giambica e si accinge alla sua riflessione conclusiva sulla storia di Roma. I vv. 15-16 segnano il

²² Pascoli, *Lyra* cit., p. 135.

²³ Kraggerud, *Horaz und Actium* cit., pp. 53 ss.

momento di transizione: così intimamente legati alla prima parte dell'epodo, sul piano dell'intreccio, che mi risulta difficile pensare ad una netta discriminazione del carne in due parti ben distinte, a meno che non ci si voglia riferire al livello puramente formale dell'organizzazione logico-sintattica.

Finalmente Orazio esce dall'ambiguità e rivela, con la solennità del vate, la sua verità, sottesa alle domande precedenti, ma abilmente occultata:

sic est: acerba fata Romanos agunt
scelusque fraternae necis,
ut immerentis fluxit in terram Remi
sacer nepotibus cruor

«Sì: un crudele destino perseguita i Romani e il delitto del fratricidio, da quando scorse in terra il sangue di Remo innocente, maledizione ai nipoti».

La formula colloquiale affermativa *sic est*, che introduce questa parte finale, nel lapidario accostamento dei due monosillabi collocati a inizio verso, ha una sua *gravitas*, quasi come di preannunci profetico e rivelatore. Sottolineerei piuttosto questa funzione prolettica, che non un eventuale collegamento con *culpa* e con la presa di coscienza dei cittadini (come invece ribadisce, anche nell'ultimo commento, Cavarzere),²⁴ quasi che il poeta si accinga a dare conferma definitiva a quello che i cittadini avevano ormai intuito («è proprio così, come voi avete compreso»). Ancor di più questa interpretazione mi convince poco, perché, in aggiunta ai motivi prima esposti, risulterebbe fortemente riduttiva del ruolo di vate che Orazio si è scelto.

È solo il poeta a rivelare le vere cause della guerra civile: un crudele destino e il misfatto del fratricidio. Ora, finalmente, si chiarisce la voluta ambiguità, forse anche oscurità, di cui erano avvolte le parole del discorso

²⁴ Cavarzere, *cit.*, p. 167.

diretto. La riflessione di Orazio sulle vicende a lui contemporanee è tutta improntata al senso della crisi, del disfacimento cui è avviata la *res publica*, in una prospettiva che trovava nel moralismo e nel pessimismo sallustiano la sua espressione più alta. Sallustio o la tradizione storiografica che in lui confluisce è il referente di questa concezione tragica della storia di Roma, che Orazio, tuttavia, con l'intuizione del vate, proietta su uno sfondo mitico-religioso.

Alla triplice domanda posta ai vv. 14-15 offre lui la risposta; esclude senz'altro l'ipotesi del *furor*, della follia; conferma invece l'idea che un duro destino perseguita i Romani (*acerba fata*: quella forza esterna irresistibile, *vis acrior*, cui aveva accennato: e Pascoli,²⁵ in *Lyra*, coglie finemente il legame etimologico tra *acerba* e *acrior*). Un duro destino legato a uno *scelus*, al fratricidio, *fraternae necis*: «che fu di uno, ma sembra qui diventare, in senso lato, di tutti, colpa ed eredità di colpa», come scrive l'Arnaldi, cogliendo finemente il valore collettivo e generico dell'espressione.²⁶ La tragedia di questo delitto è la sua ripetitività, la sua ricorrenza, da quando Romolo uccise il fratello innocente, il cui sangue è maledizione per i Romani. Ora tutto è chiaro. Le guerre civili, in cui i fratelli uccidono i fratelli, sono la ripetizione di quello *scelus* che è alla origine della città: i Romani, macchiandosi della stessa *culpa* del mitico padre, in un inestricabile intreccio di fatalità e di responsabilità, scontano la maledizione di quel fratricidio. Il carne si conclude tragicamente con l'immagine di quel sangue esecrabile, che è causa di espiazione per i discendenti: *sacer* è parola chiave per l'interpretazione delle guerre civili; l'ambivalenza del sacro è lo sfondo, il contesto dell'ambiguità del carne, che, d'altra parte, inizia con la già ricordata duplicazione *quo quo*, una figura altresì collegata allo stile sacrale e magico (si ricordi l'inizio dell'epodo XVII, v. 1 *iam iam*).

²⁵ Pascoli, *Lyra* cit., p. 135.

²⁶ Arnaldi, *cit.*, p. 328.

La concezione religiosa, espressa da Orazio, si fonda, ovviamente, su una revisione del mito di Romolo e Remo.²⁷ La versione, per così dire, ufficiale prevede, infatti, che Remo sia stato ucciso perché colpevole di violazione dei sacri confini della città; nell'epodo è affermata, al contrario, l'innocenza di Remo e per Romolo non c'è alcuna giustificazione: commette uno *scelus*, un'azione criminale (*scelus* è un'altra parola di colore salustiano: è la definizione con cui lo storico presenta la congiura di Catilina nel proemio della monografia, *B. C.* 4, 4.). Un delitto, un peccato è perciò l'atto che sancisce l'origine della città. Si tratta di una tradizione evidentemente antiromana, che – secondo alcuni – potrebbe risalire allo storico Timagene di Alessandria,²⁸ giunto a Roma intorno al 55-50, noto per la sua tendenziosità e maldicenza (ricordato anche da Orazio, in *epist.* 1, 19, 15) e che, solo grazie ad Asinio Pollione, sfuggì all'irata reazione di Augusto, che lo scacciò dalla propria corte (e Timagene bruciò la *Storia* in cui celebrava le imprese del principe). Di questa versione antiromana compare già traccia alla fine del 44 nel III libro del *de officiis* di Cicerone, il quale, dopo aver commentato un esempio in cui l'utile, al di là delle apparenze, coincide con l'onesto, osserva (3, 41): *At in eo rege, qui urbem condidit, non item; species enim utilitatis animum pepulit eius: cui cum visum esset utilius solum quam cum altero regnare, fratrem interemit. Omisit hic et pietatem et humanitatem, ut id, quod utile videbatur neque erat, asse-*

²⁷ Per questo aspetto e, più generalmente, per l'esegesi dei vv. 17-20, importante discussione, anche sul piano bibliografico, in Ableitinger-Grünberger, *Der junge Horaz* cit., pp. 14-19, e Kraggerud, *Horaz und Actium* cit., pp. 57 ss. Sulla figura del mitico fondatore si veda, anche, la voce *Romolo* di G. Maddoli, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, pp. 570-574.

²⁸ Giarratano (*cit.*, p. 64) è convinto che Orazio attinga questo motivo ad una «tradizione storica nemica», e, su tale linea, si colloca anche La Penna, *Orazio e l'ideologia* cit., p. 37, che prudentemente parla di concezione mitica antiromana, diffusasi poi in Italia. A Timagene pensa, esplicitamente, in un suo articolo H. Wagenwoort, *The Crime of Fratricide (Hor. Epod. VII 18). The Figure of Romulus-Quirinus in the political Struggle of the 1st Century B. C.*, in *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*, Leiden 1956, pp. 169-183. Su tale discussa questione e sulle diverse posizioni, in disaccordo con Wagenwoort, Setaioli, *Gli 'Epodi' di Orazio* cit., pp. 1712-1713.

qui posset, et tamen muri causam opposuit, speciem honestatis nec probabilem nec sane idoneam. Peccavit igitur, pace vel Quirini vel Romuli dixerim (e si noti l'ironia di questa conclusione sulla presunta apoteosi di Romolo e l'assunzione del nome Quirino).

Questa tendenza ebbe scarso seguito,²⁹ né Orazio la riprenderà o, in qualche misura, approfondirà successivamente, dopo che si legherà d'amicizia a Mecenate. Sono ben noti, infatti, i legami tra la *gens Iulia* e la saga di Romolo, e soprattutto l'importanza della figura del *conditor patriae* nell'ideologia augustea. Il principe, oltre a ribadire la diretta discendenza della propria *gens* dal mitico fondatore, accentuava la propria figura carismatica di *novus Romulus*, nuovo salvatore e fondatore della *res publica*, che con lui avrebbe vissuto una nuova età dell'oro, una nuova età romulea. (Molti critici, tuttavia, ritengono che l'ideologia romulea si sarebbe già cominciata a formare negli ultimi anni di Cesare, e una tale circostanza – ovviamente – darebbe ben altro valore al passo ciceroniano del *de officiis*).³⁰

La spiegazione oraziana delle guerre civili, come espiazione di una colpa originale, trova forse un'eco nel finale del I libro delle Georgiche, dominato dall'immagine del sangue romano. Virgilio, dopo l'invocazione agli dei perché non impediscano al giovane Ottaviano di soccorrere la loro generazione infelice, ricorda che già da tempo essi hanno pagato col sangue gli spergiuri del troiano Laomedonte: *hunc saltem everso iuvenem succurrere saeclo/ ne prohibete! satis iam pridem sanguine nostro!*

²⁹ Da ricordare, in particolare, Ovidio (*Fast.* 2, 143 *te Remus incusat*) e Lucano (1, 95 *fraterno primi maduerunt sanguine muri*). Alle contraddizioni e ambiguità della figura di Romolo in Ovidio dedica un ampio saggio, utile anche per la discussione della ricca bibliografia sul *conditor*, F. Stock, *L'ambiguo Romolo dei Fasti*, in *Cultura poesia e ideologia nell'opera di Ovidio*, I. Gallo-L. Nicastrì (a cura di), Napoli 1991, pp. 183-212 (ora in G. Brugnoli-F. Stock, *Ovidius παρωδήσας*, Pisa 1992, pp. 75-110).

³⁰ Sul valore dell'ideologia del *novus Romulus* in età augustea, La Penna, *Orazio e l'ideologia* cit., pp. 92-93; M. Mazza, *Storia e ideologia in Tito Livio. Per un'analisi storiografica della praefatio ai libri ab urbe condita*, Catania 1966, pp. 164 ss. (in particolare pp. 168-170; 186-187).

Laomedontae luimus periuria Troiae (georg. 1, 500-502). Anche qui è adombrata l'idea che le guerre civili siano espiazione di un delitto, la cui eredità perseguita i discendenti, condannati a macchiarsi del proprio sangue; ma Virgilio ha spostato questa colpa primordiale ancor più indietro nel tempo; la collega alle origini del mito di Troia, allo spergiuro di Laomedonte, un mito che ha uno spessore solo letterario, che non mette in alcun modo in discussione l'assetto ideologico della memoria e della storia di Roma. Questa parte delle Georgiche, come osserva La Penna,³¹ è tra le prime ad essere stata composta, all'incirca nello stesso periodo di composizione dell'epodo, che, tuttavia, sembra essere qui presupposto. Una conferma indiretta può forse venire dalla dichiarata volontà di Virgilio di occultare il fratricidio nel II libro delle Georgiche, in cui presenta in chiave di idealizzata innocenza la vita pastorale della Roma delle origini e il rapporto fra Romolo e Remo: *Hanc olim veteres vitam coluere Sabini, / hanc Remus et frater* (georg. 2, 533-534: e si noti che in primo piano è Remo, esplicitamente nominato, mentre è taciuto il nome di Romolo). Ancora più interessante, nella prospettiva del rapporto con l'epodo, il discorso profetico di Giove a Venere, nel I libro dell'Eneide (vv. 291-293), quando la fine delle guerre civili sarà segnata dalla riconciliazione dei due fratelli: *Asperatum positis mitescent saecula bellis; / cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus / iura dabunt*. Romolo è ricordato con il nome di Quirino, il nome della sua divinizzazione: dell'autore del fratricidio è cancellata ogni traccia fin nel nome; il sangue della guerra civile ha lavato la colpa e i fratelli insieme regneranno sulla città rinnovata.

Lo *scelus* di Romolo scompare anche in Orazio, che, tuttavia, pur tacendo quel collegamento esplicito nell'epodo, prova orrore e vergogna per la guerra civile, comunque uno *scelus* di fratricidio: *heu heu, cicatricum et sceleris pudet / fratrumque* (carm. 1, 35, 33-34). Sembra ritornare nell'esordio dell'ode 3, 6 anche la concezione religiosa della colpa da espia- re: *Delicta maiorum immeritus lues, / Romane*, ma siamo ormai dopo

³¹ La Penna, *Orazio e l'ideologia* cit., p. 37.

Azio (nel 29), in piena sintonia con l'ideologia del principato, e l'esordio drammatico si ridimensiona immediatamente: *donec templa refeceris/ aedisque labentis deorum et/ foeda nigro simulacra fumo*. È solo uno spunto per celebrare l'opera augustea di restaurazione di templi e immagini sacre, coinvolte nella distruzione della guerra: è esaltazione di quel recupero dei valori della religiosità ufficiale, su cui Augusto fondava la nuova organizzazione del potere, attraverso la proclamazione della *res publica restituta*. Tutta la propaganda augustea aveva recuperato quel senso di crisi irreversibile della storiografia sallustiana, ma solo come punto di arrivo di una fase storica ormai conclusa e superata grazie all'azione salvifica e provvidenziale del *princeps*, il *novus conditor*.

Siamo ben lontani, ormai, dalla concezione mitico-religiosa dell'epodo VII, sul cui schema compositivo, se pur brevemente, vorrei infine ritornare. La struttura di questo carne è organizzata in uno schema chiuso, rigorosamente circolare, fatto di continue riprese semantiche. Allo *scelesti* dell'incipit corrisponde lo *scelus* della drammatica conclusione, il fiume di sangue latino scorre ininterrotto dal sangue versato di Remo. È la maledizione di quel sangue che chiude l'epodo (*cruor* è l'ultima parola); la strage del fratello si ripete nella strage dei fratelli e salda inizio e fine del carne in un cerchio che chiude anche la storia maledetta di Roma.

Non c'è spazio per l'intervento di nessun salvatore.

Luigi Tartaglia

Elementi di ideologia politica nelle *Variae* di Cassiodoro

Nei dodici libri delle *Variae* cassiodoree, tra i tanti preziosi ragguagli sulle condizioni dell'Italia nei primi decenni del VI secolo, non mancano riferimenti alla natura e alla prassi del potere sovrano dei re ostrogoti, e di Teoderico *in primis* naturalmente. Sebbene le *Variae* non offrano una trattazione di teoria politica organicamente strutturata, è tuttavia possibile, collegando i concetti enunciati nei singoli documenti, ricavare un quadro d'insieme sufficientemente coerente. È ciò che mi propongo di fare in questa sede allo scopo di delineare per sommi capi l'ideologia politica sulla cui base, secondo il pensiero di Cassiodoro, i re ostrogoti fondavano e sostanziano la propria *auctoritas* in Italia.¹

¹ Ci si può chiedere in che misura i documenti riuniti nelle *Variae* riflettano il pensiero dei sovrani goti e quale margine di autonomia lascino al ministro che concretamente li redige; è tuttavia fuori di dubbio che essi sono l'espressione della autentica volontà governativa: «Teoderico non sa scrivere, ma nella sua indole autoritaria, non può lasciare largo spazio al bagaglio retorico del suo segretario. Gli ordina di scrivere, e molto pro-

Va anzitutto rilevato che la complessità e, se si vuole, l'ambiguità della posizione giuridica dei sovrani ostrogoti, costantemente in bilico tra pienezza di potere autonomo e poteri esercitati per delega dell'imperatore bizantino, ben si riflettono nei documenti cassiodorei. Basti ricordare, tra l'altro, le espressioni di grandissima deferenza – qualcosa di più che semplici formule di cortesia – con cui Teoderico e i suoi successori sono soliti rivolgersi ai *basileis* bizantini,² ai quali soltanto spetta il titolo di *imperator*, mentre ai sovrani goti è riservato l'appellativo di *rex* o di *princeps*.³ D'altro canto però nelle mani di Teoderico risulta concentrata una somma

tabilmente ascolta attentamente quanto è stato scritto», così V. A. Sirago, *I Goti nelle Variae di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli 1986, p. 180; cfr. anche S. Krautschick, *Cassiodor und die Politik seiner Zeit* («Habelts Diss. Reihe Alte Geschichte», XVII), Bonn 1983, pp. 118 ss. Numerosissimi sono gli studi sulle *Variae* cassiodoree; mi limito pertanto a dare, in via preliminare, soltanto alcune indicazioni bibliografiche essenziali relative al tema della mia ricerca: P. M. Arcari, *Storia delle dottrine politiche italiane*, II, *Il periodo gotico*, Como 1946, sp. pp. 88-97; W. Ensslin, *Theoderich der Grosse*, München 1947 (fotorist. 1959); Idem, *Beweise der Romverbundenheit in Theoderichs des Grossen Aussen- und Innenpolitik*, in AA. VV., *I Goti in Occidente. Problemi* («Settimane di Studio del Centro It. di St. sull'Alto Medioevo», III), Spoleto 1956, pp. 509-536; P. Vaccari, *Concetto e ordinamento dello Stato in Italia sotto il governo dei Goti*, *ibidem*, pp. 585-594; M. Lecce, *La vita economica dell'Italia durante la dominazione dei Goti nelle 'Variae' di Cassiodoro*, «Economia e Storia», III 1956, pp. 354-408; Th. S. Burns, *Theoderic the Great and the Concepts of Power in Late Antiquity*, «Acta Classica», XXV 1982, pp. 99-118; L. Viscido, *Rispetto per la romanità nelle 'Variae' di Cassiodoro*, «Prometeo», XV 1984 = *Studi sulle Variae di Cassiodoro*, Soveria Mannelli 1987, pp. 51-59; Sirago, *I Goti* cit., pp. 179-205; L. Cracco Ruggini, *Società provinciale, società romana, società bizantina in Cassiodoro*, in *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro* cit., pp. 245-261. L'edizione delle *Variae* seguita è quella di Th. Mommsen, «MGH», *Auct. Ant.*, XII 1894; peraltro la numerazione e la suddivisione in paragrafi coincidono con quelle della edizione a cura di Å. J. Fridh, «CCh», *Ser. Lat.*, XCVI 1973.

² *Ex. gr.*, cfr. *varr.* I 1 (Teoderico all'imperatore Anastasio, c.a. 508); X 1.8 (Amalasueta all'imperatore Giustiniano, a. 534). 9 (Teodato all'imperatore Giustiniano, a. 534). 10 (Amalasueta alla Augusta Teodora, a. 534).

³ Sulla distinzione che i Bizantini facevano, già nel secolo VI, tra *rex* (ῥῆξ) e *imperator* (βασιλεύς), cfr. A. Pertusi, *Il pensiero politico bizantino* (ed. a cura di A. Carile), Bologna 1990, pp. 181 ss.

di poteri – a cominciare da quello giudiziario⁴ – tale che la sua figura assume nei fatti la fisionomia vera e propria di un *imperator*; ed è evidente che per Cassiodoro l'autorità che detiene Teoderico si traduce nella consapevole imitazione di un'autorità imperiale: quella, è ovvio, dell'unico imperatore regnante in Oriente.⁵ È Teoderico stesso ad affermarlo esplicitamente nel documento – indirizzato ad Anastasio – che apre le *Variae* e che assume, quindi, quasi il valore di una dichiarazione di programma: *Regnum nostrum imitatio vestra est*.⁶ È altresì evidente la determinazione di Cassiodoro di collocare Teoderico nell'alveo della tradizione romana: il rispetto, per lo meno formale, nei confronti del Senato e delle antiche magistrature si accompagna all'idea di uno Stato ordinatamente retto mediante la scrupolosa applicazione delle leggi, a riguardo delle quali risuonano sovente espressioni solenni del tipo: *leges sacratissimae, legum sacra reverentia, voluntatem regiam in legibus habes*, e talora sulle labbra del re goto si pongono parole⁷ che inequivocabilmente denotano un progetto politico di continuità, per quanto strumentale un tale progetto possa essere stato. In questo contesto preoccupazione assidua del sovrano – l'essenza stessa della sua funzione di supremo magistrato dello Stato – è quella di garantire l'imparziale esercizio della *iustitia*, che non a caso è tra i termini che Cassiodoro adopera con più frequenza nella stesura dei documenti governativi. Trattasi però d'una giustizia temperata dalla contemporanea presenza di virtù, per così dire, umanitarie – *clementia, benignitas, man-*

⁴ Cfr. Sirago, *cit.*, p. 181: «Non c'è esempio ... di processi, per quanto delicati, rinviati alla fonte stessa del diritto, cioè all'imperatore di Costantinopoli ... le condanne supreme pronunciate da Teoderico a sommi personaggi del senato quali Boezio e Simmaco e da lui poi fatte eseguire dimostrano...l'impossibilità per i cittadini romani di appellarsi nelle questioni più delicate alla fonte stessa del diritto, che restava sempre la persona dell'imperatore bizantino».

⁵ Cfr. Burns, *cit.*, p. 106.

⁶ *var.* I 1, 3 = p.10,13 M.; cfr. Ensslin, *Beweise der Romverbundenheit* *cit.*, pp. 520 ss.

⁷ *Ex. gr.*, cfr. *varr.* III 31 (Teoderico al Senato romano, a. 510/511), 1 = p. 95, 8 M.: *deo favente ad statum studeamus pristinum cuncta revocare*; IV 42 (Teoderico ad Argolico P.Ū., a. 510/511), 4 = p. 133, 19-20 M.: ... *nos ... regulas veterum ... servamus*.

suetudo, providentia, humanitas, pietas, munificentia —, e il sovrano, che si propone in primo luogo di assicurare il bene della generalità dei propri sudditi — il concetto di *utilitas publica* ritorna più volte nelle *Variae*⁸ — dichiara di aver cura di soccorrere e confortare i più deboli: ... *cordi nostri est levamen humilium*, asserisce Teoderico in una *Varia* indirizzata al saione Triwila e all'*apparitor Ferrocinctus*.⁹ In Cassiodoro l'antico rigore giuridico che ammantava la virtù regale della giustizia appare come mitigato da istanze provenienti dal campo dell'etica sociale, secondo una tendenza che, manifestatasi fin dall'età ellenistica, si era andata vieppiù accentuando nel corso della *Spätantike* anche in virtù del rinnovamento spirituale provocato dal Cristianesimo:¹⁰ l'ammorbidimento del rigoroso concetto di giustizia lo si può cogliere tanto nelle costituzioni imperiali dei secoli IV-VI dei *Codices Theodosianus* e *Iustinianus*, quanto in quasi tutti gli autori, sia latini che greci, che in quello stesso arco di tempo ebbero in qualche modo a trattare delle *virtutes regiae*. Il sovrano, insomma, più che severità e intransigenza, deve saper coltivare sentimenti di mitezza e benevolenza, dimostrandosi pronto a soccorrere i bisognosi: in una parola, ha da essere fornito della virtù che, riunendo in sé tutte codeste esigenze di carattere umanitario, i Greci avevan chiamata con il nome di *φιλανθρωπία*, ad essa assegnando un posto di grande rilievo sia nella trattatistica retorica concemente il sovrano sia nella prassi stessa della oratoria imperiale (si pensi da un lato a Menandro Retore, dall'altro ai *Λόγοι πολιτικοί* di Temistio, per esempio).¹¹

⁸ Cfr. *varr.* I 24 (Teoderico ai Goti, a. 508), 1; V 16 (Teoderico ad Abundanzio *PP̄O*, a. 525/526), 1; VII 32 (*Formula qua moneta committitur*), 1; 33 (*Formula tractoriae legatorum diversarum gentium*); *al.*

⁹ *var.* III 20, 1 = p. 89, 26 M.; cfr. anche *var.* V 14 (Teoderico a Severino *V̄.I.*, a. 523/526), 1 = p. 150, 24-25 M.: ... *quemadmodum aequabilitas agitur, si vires medicorum consurgere non sinantur?*

¹⁰ Al riguardo cfr. L. De Salvo, *La 'iustitia' e l'ideologia imperiale*, in M. Mazza-C. Giuffrida (a cura di), *Le trasformazioni della cultura nella tarda antichità*, I, Roma 1985, pp. 71-93.

¹¹ Cfr., tra il molto, J. Straub, *Vom Herrscherideal in der Spätantike*, Stuttgart 1939.

Ma in che rapporto si pone, secondo Cassiodoro, il potere dei re goti rispetto alle leggi? È un potere che si colloca al di sopra delle leggi, o che da queste si trova ad essere in qualche modo condizionato e circoscritto? La risposta che viene dalle *Variae* non dà adito a dubbio: l'autorità di Teoderico e dei suoi successori non è subordinata a legge alcuna, né può essere sottoposta al giudizio di chicchessia. Sono almeno due i luoghi in cui questo concetto viene espresso più chiaramente che altrove: il primo si legge nella *Formula praefecturae urbanae* dell'a. 511 (... *alteri subdi non possumus, qui iudices non habemus*¹²), il secondo in una *Varia* di Teodato al Senato di Roma dell'a. 534 (... *parentem ... voluit [sc. Amalasuintha] ipsis quoque legibus anteferre*.¹³ l'ascesa al trono di Teodato ha dunque come effetto la sua collocazione in una posizione che è dichiarata essere *supra leges*). Il potere dei re goti è pertanto assoluto, tuttavia non viene inteso come arbitrio, bensì come l'esercizio di un'autorità razionale, vincolato com'è dalla norma, di carattere etico piuttosto che giuridico, della ricerca del consenso mediante una prassi di governo meritevole dell'approvazione dei sottoposti: ... *quamquam potestati nostrae* – così si esprime Teoderico – *deo favente subiaceat omne quod volumus, voluntatem tamen nostram de ratione metimur, ut illud magis aestimemus elegisse, quod cunctos dignum est approbare*,¹⁴ e Teodato da parte sua dichiara: ... *cum deo praestante possimus omnia, sola nobis credimus licere laudanda*.¹⁵ In quest'ottica il re può anche sostituirsi alla legge, non certo per commettere soprusi, ma, in accordo con le istanze umanitarie di cui si è detto poc'anzi, per mitigarne l'astratta fissità e far dono della propria *clementia*: *clementia non habet legem*, afferma Cassiodoro in un luogo famoso delle *Variae*.¹⁶

¹² var. VI 4, 2 = p. 177, 17 M.

¹³ var. X 4, 4 = p. 300, 15-16 M.

¹⁴ var. I 12 (Teoderico al *magister officiorum* Eugene V.Ī., a. 507/511), 1 = p. 20, 18-20 M.

¹⁵ var. X 16 (Teodato al Senato romano, a. 535), 1 = p. 308, 6-7 M.

¹⁶ var. II 30 (Teoderico a Fausto P̄P̄O, a. 507/511), 1 = p. 63, 20 M.

Va da sé che in un sistema politico fortemente centralizzato, come è quello voluto da Teoderico, il quale postula la perfetta identità tra lo Stato e il principe che lo governa (*facilius est ... errare naturam quam dissimilem sui princeps possit formare rem publicam*¹⁷), l'autorità stessa dei singoli magistrati si intende esercitata per delega del sovrano, sicché in più di un luogo Cassiodoro sottolinea il valore simbolico delle *dignitates*, di cui unico e insindacabile dispensatore è il monarca: *Exeunt a nobis dignitates relucentes quasi a sole radii, ut in orbis nostri parte resplendeat custodita iustitia*,¹⁸ afferma Teoderico attraverso la penna del suo ministro, e altrove, nella *Formula consulatus* dell'a. 511, quasi a precisare la natura puramente esornativa di tali cariche, così si esprime: ... *nos habemus labores consulum et vos gaudia dignitatum ... nos ... regimus, nos consulimus et vestrum nomen annum designat. vicistis felicitate principes, qui et honores summos geritis et dominationis taedia non habetis*.¹⁹

Quanto alla natura del potere monarchico, è significativo il ricorso frequentissimo ad espressioni del tipo: *deo auspice, iuvante deo, deo auxiliante, deo praestante, deo favente*, con le quali si intende evidentemente alludere all'assistenza e al sostegno costante della divinità nell'azione di governo dell'ottimo sovrano. In alcuni casi ci si imbatte tuttavia in affermazioni più articolate concernenti il principio provvidenzialistico dell'autorità monarchica, come per esempio la seguente, che attribuisce alla divinità l'investitura stessa della regalità: ... *quam maxime causa regiae dignitatis supernis est applicanda iudiciis, quia ipse (sc. Deus) nihilominus ordinavit, cui suos populos parere concessit*.²⁰ In un'altra occasione Cassiodoro ipotizza un rapporto diretto tra la divinità e il monarca, il

¹⁷ var. III 12 (Teoderico al Senato romano, a. 510/511), 1 = p. 86, 1-2 M.

¹⁸ var. VI 23 (*Formula comitivae Neapolitanae*), 2 = p. 195, 23-24 M.

¹⁹ var. VI 1, 5.7 = p. 174, 19. 26-28 M.

²⁰ var. X 31 (Vitige ai Goti, a. 536), 1 = p. 318, 21-23 M.; cfr. anche varr. X 4 (Teodato al Senato romano, a. 534), 4 = p. 300, 9-10 M.: ...*inter diversa munera, quae nobis cum regia maiestate divina tribuerunt...*; X 16 (Teodato al Senato romano, a. 535), 2 = p. 308, 14 M.: *deo debemus ista, non homini*.

quale si gioverebbe dei 'consigli' provenienti dall'alto: ... *ille (sc. Deus) qui corda nostra regit, ipse etiam quod debeamus sentire concedit*,²¹ mentre con la formula *deo nobis inspirante decrevimus*, ricorrente in *var. V 16, 2*,²² sembra volersi alludere alla genesi divina dei decreti regali, che verrebbero ispirati alla mente del sovrano direttamente da Dio, secondo una concezione che avrebbe incontrato fortuna a Bisanzio, soprattutto a cominciare dall'età di maggiore autoritarismo imperiale instaurato da Giustiniano.²³

I dati che in rapida sintesi abbiamo fin qui esposti consentono di individuare le componenti fondamentali che concorrono alla configurazione cassiodorea del *rex* ostrogoto: da una parte, la concezione umana e razionale della sovranità conforme alla tradizione del più schietto ordinamento politico romano – donde l'accento sul deferente omaggio che il *rex* riserba alle antiche istituzioni e sull'imparziale applicazione della *iustitia*, garantita dalla preminenza delle *leges sacratissimae* –, dall'altra, l'assolutismo provvidenzialistico della regalità d'origine divina. La conciliazione di queste due componenti²⁴ risultava congeniale al programma politico perseguito da Cassiodoro – la pacifica convivenza di Goti e di Romani –, un programma la cui realizzazione era minacciata dalle ostilità tra Goti e Bizantini iniziate nel 535, e che il Nostro sentì la necessità di riproporre nel 538 con la pubblicazione delle *Variae*. È nozione ormai acquisita dalla moderna storiografia che le *Variae* rappresentino soprattutto un notevole docu-

²¹ *var. VII 34 (Formula evocatoriae, quam princeps motu suo dirigit)*, 2 = p. 220, 9-10 M.

²² (Teoderico ad Abundanzio $\overline{\text{P}\overline{\text{P}}\overline{\text{O}}}$, a. 525/526) = p. 152, 23 M.; identico riferimento alla ispirazione divina anche in *var. V 43* (Teoderico al re Vandalo Transimondo, a. 511), 1 = p. 170, 7 M.

²³ *Ex. gr.*, cfr. *C.I.C.*, *nov. 105, 2, 4* = III 507, 7-10 Schoell-Kroll: Πάντων δὲ διὰ τῶν εἰρημένων ἡμῶν ἡ βασιλείως ἐξηρήσθω τύχη, ἢ γε καὶ αὐτοὺς ὁ θεὸς τοὺς νόμους ὑπέθηκε νόμον αὐτὴν ἔμψυχον καταπέμψας ἀνθρώποις.

²⁴ Più accentuata e palese nelle *Variae* del periodo teodericiano e atalariciano, meno ricercata in quelle scritte sotto Teodato, sbilanciata in favore del principio assolutista sotto Vitige; cfr. Arcari, *cit.*, p. 94.

mento di propaganda politica,²⁵ teso ad esaltare il dominio dei Goti in Italia nel momento in cui si aggravava la crisi dei rapporti con Bisanzio. Con esse si lanciava, ai Romani in primo luogo, ma, come credo, anche ai Bizantini, un messaggio ben chiaro: sia agli uni che agli altri si rammentava che l'ottimo governo dei Goti, nel quale Cassiodoro scorgeva «l'ultima roccaforte di un mondo in sfacelo»,²⁶ aveva garantito la sopravvivenza della romanità²⁷ — non è un caso, per esempio, che Atalarico in un editto al popolo romano affermi di avere rinnovato l'esempio di un imperatore come Traiano —;²⁸ nello stesso tempo, attraverso l'oculata scelta dei documenti governativi, si ricordava la volontà di pace che sempre i Goti avevan manifestata nei confronti dei Bizantini, una volontà corroborata dal rispetto quasi filiale che i re goti fan mostra di nutrire verso i *basileis* di Costantinopoli.²⁹

Nel tracciare le linee del suo progetto politico è inoltre indubbio che Cassiodoro tenne in debito conto le legittime aspirazioni dei regnanti goti alla piena podestà sovrana: Teoderico e i suoi successori assumono concretamente titolo, onori e cerimoniale alla maniera degli imperatori, e come imperatori sono a capo di un potere centrale che si ispira ai principi dell'assolutismo.³⁰ In riferimento a quest'ultimo aspetto lo sguardo di Cassiodoro sembra rivolto soprattutto ad Oriente, e la dichiarazione resa da Teoderico ad Anastasio, ricordata in principio — *Regnum nostrum imitatio vestra est* —, insieme con quanto il re goto afferma immediatamente prima di queste parole — ... *nos ... qui divino auxilio in re publica vestra didicimus, quemadmodum Romanis aequabiliter imperare possi-*

²⁵ Cfr. J. J. O' Donnell, *Cassiodorus*, Berkeley/Los Angeles/London 1979, pp. 55 ss.

²⁶ D. Romano, *Cassiodoro panegirista*, «Pan», VI 1978, p. 11.

²⁷ Cfr. Viscido, *cit.*, p. 52.

²⁸ *var.* VIII 3, 5 = p. 234, 19-20 M.

²⁹ Non è privo di significato il fatto che le *Variae* si aprano con un'epistola di Teoderico all'imperatore Anastasio (I 1, c.a. 508), contenente calorose richieste di pace formulate con espressioni di devota reverenza.

³⁰ Cfr. Ensslin, *Beweise der Romverbundenheit* *cit.*; Vaccari, *cit.*, p. 594.

*mus*³¹—, lo fa chiaramente presagire. D'altra parte che Cassiodoro possa essere stato sensibile al fascino di idee prevalenti in Oriente lo dimostra anche il nome di Temistio, a cui opportunamente A. Garzya ha fatto riferimento al riguardo d'una qualità in particolare che nelle *Variae* si attribuisce ai sovrani goti: l'*eruditio litterarum*, la quale, pur costituendo un topos ben radicato nella plurisecolare vicenda della *Kaiserideologie*, nel caso di Teoderico acquista una speciale pregnanza. Se infatti a proposito di Amalasueta si sostiene che la regina sia *Atticae facundiae claritate disertata*³² e di Teodato si dice che sia *etiam ecclesiasticis ... litteris eruditus*³³, nel celebre ritratto di Teoderico, che si legge in *var.* IX 24, quasi a ideale coronamento delle doti intellettuali del re vien posta l'immagine del sovrano quale 'filosofo nella porpora' (*ut ... purpuratus videretur esse philosophus* [p. 290, 22-23 M.]), un'immagine con la quale — come ha rilevato appunto il Garzya — si intende evidentemente sottolineare «anche mediante il *novum* dell'impiego specializzato dell'aggettivo *purpuratus*, l'ascendenza greca della formazione del re, e non tanto per il fatto in sé che egli fosse stato educato a Costantinopoli, quanto per essersi aperto a parole d'ordine circolanti da tempo nella nuova Roma, quale appunto, già messa in giro da Temistio, quella del *basileus* «come φιλόσοφος ἐν ἀλουργίδι».³⁴ Senza arrischiare ipotesi, peraltro non facilmente verificabili, di conoscenza diretta di questo o quell'autore da parte di Cassiodoro,³⁵ è sufficiente pensare che i frequenti scambi di ambascerie tra Bisanzio e Ravenna, favorendo anche l'acquisizione di documenti e atti gover-

³¹ *var.* I 1, 2 = p. 10, 12-13 M.

³² *var.* XI 1 (Cassiodoro al Senato romano, a. 533), 6 = p. 328, 18-19 M.

³³ *var.* X 3 (Amalasueta al Senato romano, a. 534), 5 = p. 299, 10 M.

³⁴ Cassiodoro e la greicità, in *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro* cit., p.120. L'espressione φιλόσοφος ἐν ἀλουργίδι ricorre in Them., *or.* 34, 9 = II 219, 6 Down. - N.

³⁵ Merita tuttavia d'essere sottolineato che, soprattutto dopo il saggio di Garzya, *cit.*, è da ammettere in Cassiodoro una conoscenza del greco maggiore di quella che si era disposti a riconoscere un tempo.

nativi, dovettero in qualche misura agevolare la circolazione di concetti inerenti alla teoria e alla prassi dell'*auctoritas* imperiale. In realtà se si considera che a Costantinopoli, durante i secoli V e VI, la dottrina della sovranità conforme alle leggi – per diritto divino e per consenso del popolo – appare predominante tanto nei trattati d'argomento politico, quanto nella più generale opinione pubblica,³⁶ l'immagine che Cassiodoro trasmette del potere dei re goti risulterà, nelle linee generali, prossima a quella che da tempo si andava affermando proprio in Oriente relativamente alla figura del *basileus* bizantino. A questo proposito un dato sul quale vorrei da ultimo richiamare l'attenzione, relativo ad un momento assai delicato, e a volte periglioso, nella vita di qualsiasi monarchia, qual è quello della successione al trono, mi pare di una qualche rilevanza. Alla morte di Teoderico nell'a. 526, l'ascesa al trono di Atalarico viene annunciata in numerosi documenti ufficiali raccolti nelle *Variae*. Tre sono gli elementi che vi ricorrono con particolare insistenza: 1. Il principio ereditario e, quindi, la volontà di Teoderico di designare il nipote come proprio erede; 2. il consenso unanime, espresso con giuramento, dei Goti e dei Romani come garanzia di pace e tranquillità nella fase critica del nuovo regno, *quando maxime necessarium fidelium habetur obsequium* – così si esprime Atalarico – ... *cum ... anxia populorum vota trepidarent et de tanti regni adhuc incerto herede subiectorum se corda perfunderent*;³⁷ 3. la protezione e l'assenso divino – deducibile dall'assenza stessa di contrasti o di lotte –, che fa sì che sul migliore cada la scelta. Su questi argomenti uno dei testi più espliciti vergati da Cassiodoro credo sia il seguente, indirizzato da Atalarico al Senato di Roma: ... *quanta exultatione suscipi debet omnium rectorem feliciter provenisse terrarum, quem non protulit commota seditio, non bella ferventia pepererunt, non rei publicae damna lucrata sunt, sed sic factus est per quietem, quemammodum venire decuit civilitatis auctorem! ... tot proceres manu consilioque gloriosi nullum*

³⁶ Cfr. Pertusi, *cit.*, pp. 24 ss.

³⁷ var. VIII 16 (Atalarico al *comes sacrarum* Opilione, a. 527/528), 5 = p. 247, 8-11 M.

*murmur, ut assolet, miscuerunt: sed ita cum magno gaudio secuti sunt principis sui [sc. Theoderici regis] iudicia, ut voluntatem ibi potius agnosceres confluisse divinam. quapropter necessarium duximus propitio deo de ortu regni nostri vos facere certiores, quia dilatatum quam mutatum videtur imperium, cum transit ad posteros: nam quodammodo ipse putatur vivere, cuius vobis progenies cognoscitur imperare*³⁸ ... *Noveritis etiam divina providentia fuisse dispositum, ut Gothorum Romanorumque nobis generalis consensus accederet et voluntatem suam, quam puris pectoribus offerebant, iuris etiam iurandi relligione firmerent.*³⁹ Se ora si passasse a considerare il cerimoniale in uso a Bisanzio nei secoli V e VI per la proclamazione di un *basileus*, e in particolare le parole pronunciate subito dopo la loro elezione da Leone I nel 457, da Anastasio I nel 491 e da Giustino I nel 518,⁴⁰ si incontrerebbero gli stessi elementi sui quali abbiamo udito insistere Cassiodoro, eccezion fatta per il principio ereditario, ma non perché tale principio fosse pregiudizialmente escluso a Bisanzio, bensì per l'unico motivo che nessuno dei tre imperatori sopra citati si trovava nella condizione di erede al trono: come nel caso di Atalarico, fattore determinante dell'elevazione alla porpora viene considerato il consenso del popolo – per popolo deve intendersi sempre il Senato, la corte e l'esercito – affiancato dalla proclamazione per volontà divina.⁴¹ Un indizio, mi sembra, di come la riflessione politica sulla sovranità regale potesse procedere, a Ravenna come a Bisanzio, lungo percorsi sostanzialmente affini durante gli anni della dominazione ostrogotica in Italia.

³⁸ Il perpetuarsi - quasi in una sorta di reincarnazione - del defunto sovrano nella persona del successore è concetto tipico della monarchia a base ereditaria: è così, per esempio, che Costanzo Cloro rivive nel figlio Costantino in *panegy. Lat.* 7, 4, 3-6 = II 57, 3-14 Gall. e in Eus. Caes., *vit. Const.* I 22, 1 = p. 27, 6-15 Wink.; ancora in Eusebio, Costantino continua a vivere e a regnare nella successione dei figli: *vit. Const.* IV 71, 2-72 = p. 150, 5-16 Wink.

³⁹ *var.* VIII 2, 2.4.7 = pp. 232, 16-19. 29 - 233, 4. 12-15 M.

⁴⁰ Cfr. Const. Porph., *de cer.* 91-93 = I 411, 23-25; 424, 1-11; 429, 18-20 Reiske.

⁴¹ Cfr. Pertusi, *cit.*, pp. 24-26.



Dante Della Terza

L'Italia (e l'italiano) di Michel de Montaigne

*A Gianfranco Folena,
in affettuosa memoria*

La sorte editoriale del *Journal de voyage* di Montaigne presenta una curiosa analogia con quella dei coevi *Commentarii rerum suarum* di Scipione Gonzaga. Sappiamo a proposito di questi, pensati e scritti tra il 1587 ed il 1591, che rimasero inediti nella casa di Carlo Valenti Gonzaga fin quando costui pensò nel 1777, di affidarne l'edizione ad Ireneo Affò. Il 23 di ottobre l'erudito biografo «fattosi accendere un cerino per suggellare a cera spagna una lettera» dimenticò di spegnerlo e mezz'ora dopo trovò lo scritto in fiamme. Però così l'originale dei *Commentarii*, ma se ne salvò una copia edita nel 1791 da Giuseppe Marotti.¹

¹ S. Gonzaga, *Autobiografia*, introduzione e traduzione di D. Della Terza, Modena 1987. Il titolo originario dell'opera del Gonzaga è *Commentarii rerum suarum*.

Il manoscritto del *Journal*, descrizione di un'avventura di viaggio esperita tra il 22 giugno del 1580 ed il 30 novembre del 1581, fu scoperto dall'abate Prunis nel 1770 e affidato alle cure di Meunier de Querlon, ma andò poi smarrito, in modo, pare, irrimediabile. Dal manoscritto scomparso vennero dedotte cinque edizioni, registrate dal Meunier de Querlon nel corso della sua vita. Una di esse servì ad Alessandro D'Ancona che pubblicò presso Lapi a Città di Castello prima nel 1889, poi nel 1895, un testo, in francese e in italiano, accompagnato da un commento insostituibile.² Nel 1972, fornito di conoscenze impeccabili e di prima mano dell'opera di Montaigne, Alberto Cento, aveva presentato in italiano per le "Grandi Opere" di Laterza, con una calzante nota filologica, il testo del *Journal de voyage* illustrato da una premessa di Guido Piovene.³ A Fausta Garavini, l'abile e fine traduttrice degli *Essais* di Montaigne, è stato devoluto il compito, affrontato con consapevolezza metodologica e correttezza d'impostazione, d'una più recente edizione del *Journal de voyage*, apparsa presso Gallimard, collection Folio, nel 1983.⁴

Occorre dire che la curiosa analogia del destino tardosettecentesco del manoscritto dei *Commentarii* scritti in latino da Scipione Gonzaga e di quello del *Journal de voyage* di Montaigne non si arresta a fatti casuali ed esteriori, ma coinvolge la stessa materia trattata. Nelle pagine che Montaigne dedica a Roma ci imbattiamo nel papa operante nelle pagine cruciali dei *Commentarii* del Gonzaga, un Boncompagni di Bologna, Gregorio XIII e nelle consuetudini censorie esercitate verso Montaigne dal Maestro

² Secondo le indicazioni fornitemi da Alberto Cento, il D'Ancona si servì dell'edizione in 12° in tre volumi, ora conservata presso la biblioteca dell'Università di Pisa, ma tenne presenti anche l'edizione in 4° e l'edizione anch'essa in 12° e in tre volumi pubblicata nel 1775.

³ Il testo dal titolo *Viaggio in Italia* è riapparso nel 1991 presso Laterza nella collana "Storia e Società".

⁴ M. de Montaigne, *Journal de voyage*, édition présentée, établie et annotée par F. Garavini, Paris 1983.

del Sacro Palazzo, Sisto Fabri.⁵ Nel caso del Gonzaga però, piuttosto che far ricorso al testo dei *Commentarii*, alquanto criptico e reticente in questa direzione, rimarrebbe pertinente citare una lettera del Gonzaga a Camillo Castiglione, sorpreso e sconcertato dalla severità censoria con cui l'emissario del Maestro del Sacro Palazzo, Gerolamo Antonio Ceccarelli, legge il *Cortegiano* del padre Baldassarre, bloccandone la riedizione. Il prelado Gonzaga gli spiega che la severità interventista del Sacro Palazzo è direttamente proporzionale al valore dell'opera sottoposta all'esame censorio: meno importante è il testo, meno divulgabile per la sua implicita mediocrità, più lassista e tollerante diventa la censura.⁶

Il caso del Fabri e il suo atteggiamento verso Montaigne non è però riducibile al paradosso, escogitato dal Gonzaga ad immediato consumo epistolare del suo interlocutore, un uomo dedito al mestiere delle armi. Ignaro di francese, il Fabri si mostra disponibile e deferente verso l'interlocutore e pronto a riprendere in esame l'opinione censoria bloccante espressa dai suoi militanti correligionari. Costoro, a proposito dei due primi volumi degli *Essais*, avevano chiamato severamente in causa l'uso prevalente della parola «fortuna» sostitutiva di «provvidenza» e avevano soprattutto sottolineato con polemico fervore quel punto del primo libro degli *Essais* in cui Montaigne aveva ribadito la sua avversione per l'ingiustificata indulgenza della chiesa di Roma verso il rivoltante consorzio tra condotta esecrabile e devozione. La chiesa, secondo Montaigne, non nega adito al peccatore incallito purché costui accompagni le proprie trasgressioni con ipocriti infingimenti di osservanza dei precetti della chiesa.

⁵ Per il rapporto Montaigne-religione è da vedere L. Pertile, *Il problema della religione nel Journal de voyage di Montaigne*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXIII, 1971.

⁶ La lettera è riprodotta a pp. 203-204 della citata *Autobiografia* del Gonzaga da G. Marrotti a cui si deve l'edizione del 1791 dei *Commentarii*. Cfr. a proposito del dibattito censorio e della parte deputata al Maestro del Sacro Palazzo: D. Della Terza, *A proposito della Autobiografia di Scipione Gonzaga. Osservazioni e aggiunte*, «Schifanoia», 4, pp. 191-198.

Perché costui, sostiene Montaigne, dovrebbe essere migliore dell'uomo fedele a se stesso e in tutto e per tutto dissoluto?⁷

Un secondo momento, ispirato a tutt'altro tono, tocca un'avventura di fede singolarmente analoga a quella narrata dal Gonzaga nel primo libro dei *Commentarii*.⁸ Ma, mentre il prelato mantovano descrive una propria crisi personale e un rigurgito di pentimenti per le proprie inadempienze di fronte alla miracolosa presenza a Loreto della casa di Maria a Nazareth, Montaigne si ferma a sottolineare con viva curiosità le cose che vede e mostra un'adesione sostanziale, anche se esterna, al folclore degli affetti dei fedeli visitatori della casa miracolosa e alle immaginazioni della fede. Così, seguendo il percorso esemplare del pellegrinaggio al quale si mostra partecipe, egli impegna di buon grado la non incospicua somma di 50 scudi presso venditori di ceri, di immagini, di rosari, di agnus dei, di re-dentori e colloca con deferenza tra gli ex-voto un quadro che riproduce con l'immagine della Vergine quella propria, della moglie Francesca e della figlia Leonora Montana.

Il Montaigne, che nel dovuto contesto non ha esitato a registrare le rimostranze antiromane di Luterani, Zwingliani e Calvinisti, non indugia a noverare se stesso tra i fedeli ortodossi della Chiesa, di Roma, pur senza mai esitare a segnalare le inadempienze. Ora egli si trova di fronte al miracolo della traslazione della casetta di Nazareth, dove si presume sia nato Cristo, prima in territorio dalmata (*en Slavonie*, come dice Montaigne) e poi a Loreto. Il miracolo lo coinvolge, ma con rilievo d'arguzia e affabulante distacco, egli riproduce per proprio diletto lo spettacolo folcloristico dei pellegrini schiavoni all'atto del loro affacciarsi all'uscio della casa di Loreto. «Les Esclavons – scrive Montaigne – viennent à cette dévotion

⁷ «L'assiette d'un homme, mêlant à une vie exécrationnelle la dévotion, semble être aucunement plus condamnable que celle d'un homme conforme à soi et dissolu partout» (*Essais*, I, 56). Il testo citato fa parte della revisione dei primi due libri degli *Essais* approntata nel 1588. Il linguaggio rimane perspicuamente assertivo malgrado gli appunti della censura romana.

⁸ Cfr. la pagina 19 della citata edizione italiana dei *Commentarii*.

avec des cris d'aussi loin qu'ils découvrent l'église, de la mer en hors ... Ils viennent faire sur les lieux tant de protestations et promesses à Notre Dame pour retourner à eux, tant de regrets de lui avoir donné occasion de les abandonner, que c'est merveille.»⁹ Il testo segnala dunque il profilarsi all'orizzonte del litorale delle imbarcazioni dei pellegrini dalmati che si recano a Loreto in gran numero, per rendere omaggio alla madre del Signore. Appena scorgono da lontano la chiesa che è la loro meta, si mettono a urlare in protesta per la defezione della loro miracolosa ospite di un tempo. Giunti però a portata della chiesa la loro protesta si trasforma in implorazione perché la Vergine se ne torni in Schiavonia e non si risparmi accuse per averla costretta a trasferirsi a Loreto. Il Montaigne segue l'evento singolare con lo scrupolo cronachistico (e il contenuto stupore) di chi, per rispettare le regole della poetica del viaggio, è tenuto a dare accesso e rilievo testimoniale a «tutte» le cose che vede.

La localizzata specificità dell'argomento che mi accingo ora ad affrontare m'ingiunge ad indicare con esattezza quale sia il tracciato e l'ambito della mia presente ricerca. Esiste anzitutto un problema che vorrei mi fosse consentito di delineare. Esso riguarda la spaccatura esistente nel corpo del *Journal*, una parte del quale risulta affidata alla penna sagace di un segretario che consistentemente, nel corso della sua scrittura, fa riferimento a colui che egli considera la guida e l'anima del viaggio: Monsieur de Montaigne. La tappa romana del viaggio segnala il repentino licenziamento, mai motivato, dell'estensore della prima parte del *Journal* sicché, obliterata la persona del segretario, Montaigne principia ad estendere in proprio le osservazioni riguardanti Roma, Loreto e Lucca più la parte, scritta in italiano, relata al suo soggiorno ai Bagni di Lucca, a Firenze, a Pisa, a Lucca, di nuovo a Roma, a Milano, al Moncenisio. Esiste infine un capitolo conclusivo redatto in francese, per un ritornante scrupolo di attendibilità linguistica.

⁹ Cfr. M. Montaigne, *Journal de voyage*, F. Garavini (a cura di), *cit.*, p. 251. I brani fanno parte del capitolo *De Lorette à Lucques*.

Scriveva il segretario sotto dettatura o è da considerarsi un manipolatore in proprio della verità del viaggio con osservanza delle proprie funzioni vicarie, e, insieme con estro personale? Appare, a nostro avviso, più plausibile l'opinione che sottolinea l'autonomia espositiva dell'accompagnatore. Acute e personalissime risultano essere le osservazioni relative alle consuetudini edilizie registrate in territori liminari, svizzeri e tedeschi, tra Sciaffusa e Costanza. Dimore signorili e castelli sottolineano abitudini e tradizioni nobilistiche: siamo dunque in Germania. Case civilissime, rifugio e riposo dello sguardo, ma affidate a uno stile demotico di costruzione segnalano un antico disdegno per albagie feudali e nobilistiche: siamo dunque in territorio elvetico. Colà le case sono più belle che nella stessa Francia, peccato però, dichiara il nostalgico osservatore, che mai lo sguardo si posi sugli irresistibili tetti di ardesia, caratteristica suggestiva dell'edilizia della propria terra. Tornano a mente i versi di Joachim du Bellay, in visita a Roma al seguito dello zio cardinale:

Plus me plait le séjour qu'on bâti mes aieux
 Que des palais romains le front audacieux.
 Plus que le marbre dur me plait l'ardoise fine
 Plus mon Loir gaulois que le Tibre latin
 Et plus que l'air marine la douceur angevine.

(Mi sta più a cuore la casa che i miei avi si costruirono dell'audace facciata dei palazzi romani. Più del duro marmo mi piace la fine ardesia, più la mia Loira gallica del Tevere latino e più dell'aria di mare la dolcezza dell'Anjou).¹⁰

Un secondo punto, meritevole di essere esaminato, riguarda l'argomento italiano – cultura e lingua – presente negli *Essais* e l'impatto che esso ha sulla stesura del *Voyage*. Una valutazione esauriente del rapporto Montaigne-cultura italiana negli *Essais* dovrebbe tener conto delle riserve che lo scrittore formula sulla mentalità guicciardiniana,

¹⁰ J. du Bellay, *Regrets*, 31.

sempre pronta a riportare le opzioni degli uomini ad interessi illeciti, opachi e ingenerosi. Lo scrittore, nell'esprimere nel decimo capitolo del secondo libro degli *Essais* intitolato *Des livres* un suo giudizio sul Guicciardini infatti, appare diviso tra l'ammirazione che suscita in lui il disinteressato ardore di verità con cui lo storico ha saputo valutare le azioni di coloro che pur gli sono stati vicini agevolandolo nel corso della sua carriera, e l'angusto inquadramento delle opinioni e delle motivazioni che nell'opinione espressa dallo storico finisce col non risparmiare veramente nessuno: papi o sovrani, condottieri o uomini di governo.

Noi non possiamo non capire le radici di certe reticenze di Montaigne se richiamiamo a mente le perplessità che il Guicciardini enuncia verso giudizi che gli accadimenti sembravano aver consegnato agli anni futuri accompagnati da un crisma di intangibilità, tale era stata la pietà partecipe provocata dalla natura drammatica di ciò che aveva avuto luogo. Non si era forse chiesto lo storico fiorentino, come ad anticipare e a giustificare il ritratto, affetto da sfumature di cinismo che il Montaigne avrebbe tracciato di lui, cosa sarebbe mai accaduto se Giuliano dei Medici fosse sopravvissuto alla congiura dei Pazzi e avesse dovuto condividere il potere dello stato col fratello Lorenzo? Per quanto tempo sarebbe durata la loro concordia, così memorabile nel quadro idillico che di essa si suole presentare? E, tuttavia, guicciardineggia anche il Montaigne quando nel nono capitolo del terzo libro degli *Essais*, come rammemorando gl'incubi che avevano assalito il Guicciardini nel corso della sua vita, per dover procurare una congrua dote alle sue quattro figlie, ringrazia la sorte per averne, di sei che erano, risparmiata soltanto una.

A parte il Guicciardini analizzato con intelligente discriminazione nel capitolo *Des livres*, ricordi di letture anche puntuali di classici italiani non mancano negli *Essais*. Certo, esse non sono né così copiose né così presenti come quelle dei classici latini, calzanti sostenitori del pensiero di

Montaigne ed in quanto tali chiamati costantemente in causa,¹¹ tuttavia mantengono un loro ruolo non trascurabile. Nel capitolo *Des livres* il *Decameron* del Boccaccio viene citato col Rabelais tra i libri «*simplement plaisants*», mentre i commediografi italiani del Cinquecento vengono chiamati in causa a rendere atto delle loro abili manipolazioni artigianali che consentono loro di accumulare, ai fini dello sviluppo di una sola trama di commedia, cinque o sei racconti del Boccaccio («*ils entassent en une seule comédie cinq ou six contes de Boccace*»).

Di un testo frequentemente citato, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto, Montaigne parla, ora per dissociarsi dalla «*stupidité barbaresque*» di coloro che lo avvicinano artificiosamente a Virgilio, ora per esplicitare le sue recenti opzioni per la letteratura grave e severa adatta alla seniorità che tende ad allontanarlo dall'Ariosto come da Ovidio. «*Je dirai encore ceci – scrive il Montaigne – ou hardiment ou témérairement, que cette vieille âme pesante ne se laisse plus chatouiller non simplement à l'Arioste, mais encore au bon Ovide*» (aggiungerò ancora in modo che non saprei se chiamare più ardito o temerario che la mia anima affetta dai gravi affanni della tarda età, non si lascia più stuzzicare né dai versi dell'Ariosto né da quelli del buon Ovidio).

Più interessante mi pare però localizzare al fine di stabilire un nesso visibile tra il testo degli *Essais* e quello del *Voyage*, alcuni spunti interessanti reperibili nel dodicesimo capitolo del secondo libro degli *Essais* dedicato alla «*Apologie*» di Raimond Sebond. Il punto di partenza è l'impegno preso da Montaigne col proprio padre di tradurre in francese la *Theologia naturalis sive liber creaturarum* del teologo e medico catalano morto a Tolosa nel 1432. Montaigne spiega come il padre avesse buona cono-

¹¹ Solo tenendo conto dei primi dieci capitoli del primo libro degli *Essais* i seguenti autori latini risultano largamente citati: Ovidio, *Metamorfosi*, VI; Virgilio, *Eneide*, XI; Catullo, LI; Seneca, *Ippolito e Ep.* 98; Cicerone, *Tusculane*, V, 18; Lucrezio, *De rerum natura*, III; Agostino, *La città di Dio*; Seneca, *Le Troiane*; Cicerone, *Tusculane*, I; Lucano, *Farsaglia*, III e VI; Virgilio, *Eneide*, II; Cicerone, *De officiis*, I e III (con citazione di Ennio); Virgilio, *Eneide*, X e VIII; Orazio, *Ars poetica*; Marziale, *Epigrammi*; Seneca, *Lettere a Lucilio*.

scenza dell'italiano e dello spagnolo, ma non sapesse il latino. È vero che il latino del Sebond viene definito «espagnol baraguiné en terminaisons latines», latino dunque addomesticato per orecchio spagnolo, ma egli comunque ritiene che, a scanso di equivoci, la traduzione eviterà ogni intoppo per il padre ansioso di leggere il libro. È interessante però notare come la definizione esplicitamente riduttiva del linguaggio dotto del teologo catalano venga presto traslata in una visione sommariamente comunicativa del parlato in uso, inteso come lingua 'turistica', lingua di viaggio.

Dopo avere insistito sullo spessore iconico-comunicativo della gestualità e sul valore segnico di oltranza espressiva che possono assumere persino le pause di silenzio, Montaigne fa ricorso all'*Aminta* del Tasso, laddove nel terzo atto vien fatto cenno alla carica di eloquenza che il silenzio può contenere:

E 'l silenzio ancor suole
aver prieghi e parole.

Inoltre, un'opportuna citazione dantesca tratta dal Canto XXVI del Purgatorio sottolinea la pregnanza comunicativa del linguaggio animale e il metodo dantesco di decifrazione del gesto delle formiche viene chiamato in causa con le seguenti parole:

Così per entro loro schiera bruna
s'ammusa l'una con l'altra formica
forse ad espiar lor via e lor fortuna.

(vv. 35-37)

Tutti a loro modo si esprimono. Occorre sentirsi a proprio agio con le lingue del mondo e con le filosofie che esse esprimono. Si ricade però nell'approssimazione minimalistica quando per interno paragone con le infinite fisionomie che la filosofia può assumere torna alla ribalta il problema della comunicazione linguistica.

Scrive Montaigne: «Je conseillais en Italie à quelqu'un qui était en peine de parler italien que, pourvu qu'il ne cherchât qu'à se faire entendre, sans y vouloir autrement exceller qu'il employât seulement les premiers mots qui lui viendraient à la bouche, latins, français, espagnols ou gascons, et qu'en y ajoutant la terminaison italienne, il ne faudrait jamais à rencontrer quelque idiome du pays, ou toscan, ou romain, ou vénitien, ou piémontais ou napolitain et de se joindre à quelqu'un de tant de formes». (*Essais* II, 12) (Mi avvenne di consigliare in Italia a qualcuno che mostrava difficoltà ad esprimersi nella lingua del paese, di servirsi, senza strafare, limitandosi cioè a farsi capire, delle prime parole che gli venivano alle labbra fossero esse latine, francesi, spagnuole o guasconi. Apponendo la sigla vocalica finale, propria dell'italiano, non avrebbe mancato d'imbattearsi in qualche espressione usata negli idiomi del paese toscano, romano, piemontese o napoletano e a trovare senza volerlo, tra le tante, la giusta forma).

Devo confessare di essermi imbattuto una volta a Parigi in un operatore turistico, montaigniano 'sans le savoir' che applicava alla lettera il metodo qui suggerito. Del suo italiano non si capiva assolutamente nulla! Montaigne non presume, in verità, di possedere una perizia linguistica travolgente. Dichiarazioni esplicite di imperizia sono anzi reperibili due volte nel corso del *Voyage*. Dice la prima dichiarazione scritta in italiano: «Mi venne un capriccio d'imparare con studi et arte, la lingua fiorentina. Ci metteva assai tempo e sollecitudine: ma, me ne venne fatto pochissimo utile». ¹²

La seconda non è meno esplicita: «Ici on parle français, ainsi ce langage étranger duquel je me sers bien facilement, mais bien mal assurément n'ayant eu loisir pour être toujours en compagnie de Français, de faire nul apprentissage que vaille». ¹³ Montaigne dice qui di aver raggiunto un mi-

¹² Cfr. M. Montaigne, *Viaggio in Italia*, traduzione di A. Cento, cit., Bari 1991, p. 317. La citazione è dedotta dal capitolo *Da Pisa a Lucca*.

¹³ M. Montaigne, *Journal de voyage*, a cura di F. Garavini, cit., p. 364.

nimo di padronanza espressiva, ma di conoscere comunque l'italiano ancora in modo approssimativo. Per conoscerlo in modo meno precario avrebbe dovuto tenersi, paradossalmente, lontano dai propri accompagnatori francofoni.¹⁴

L'opinione espressa con tanto candore da Montaigne è utile, ma non esauriente, ed è questo un aspetto sul quale varrà la pena di tornare ora che ci accingiamo ad esaminare la parte del *Journal de voyage* scritta espressamente in italiano. A proposito di questa c'è da notare anzitutto il restringimento dell'orizzonte del discorso al lessico della malattia di cui Montaigne soffre: male della pietra e disturbi intestinali intermittenti, ma fortissimi. La controverità di questa dolorosa condizione è data dalle remore alla sofferenza alle quali dà agio la fluidificazione, effetto delle acque ingerite e dei bagni a cui il corpo si sottomette manipolato da una forza d'animo e una volontà di riscatto veramente eroiche. C'è da una parte, la angosciosa veglia che accompagna l'emissione dell'urina, l'espulsione tormentosa di pietre e pietruzze; dall'altra, una sorta di «*complexe de l'eau qui coule*»; fontane con effetti di luce e travolgenti iridescenze, che avranno, almeno così si spera, effetti redentivi e salvifici sulle occlusioni intestinali e renali, sulle ventosità e fiati che dallo stomaco si arrampicano verso la testa del malcapitato paziente. D'altra parte, la fluidificazione sempre agognata, ma nella pratica della degenza mai in sintonia col corpo infermo, fa scattare l'estro di contromisure descrittive che abbiano un effetto in qualche modo compensante. Così già il Montaigne 'francese' del *Journal de voyage* è portato mentalmente a sostituire alle pianure senza ostacoli e infinite del paesaggio francese, descrizioni di paesaggi italiani, aspri e montani e pure abitabili perché intensamente abitati e pur vivibili perché vissuti in un empito di gioia partecipe che è il gusto 'italiano' di vivere e veder vivere: «un prospect de région toute bossée – scrive Montai-

¹⁴ I compagni di viaggio furono: il fratello Bertrando signore di Mattecoulon, Charles d'Estissac, Bertrand de Cazalis, cognato di Montaigne, il signore di Hautoy e il segretario contestato.

gne – mais très fertile et partout et fort peuplée» (la prospettiva d'una regione aspra e gibbosa eppure fertile ed assai popolata).

L'asprezza della condizione si allea alla felicità della sopravvivenza: corpo in pena e paesaggio visitato s'incontrano fino ad identificarsi. Ciò non impedisce, però, costanti ritorni provocati da resistenze umorali, che esigono salti di qualità più sognati che esperiti, al desiderio della fluenza, alla descrizione ammaliata dell'acqua che scorre senza freno. Nella villa d'Este a Tivoli Montaigne ammirerà «ce rejaillissement d'une infinité de surgeons d'eau, bridés et élancés par un seul ressort qu'on peut remouer de fort loin» (Quello sprizzare infinito di zampilli d'acqua, imbrigliati o lanciati da una valvola sola, manovrata da lontano).¹⁵

Riserviamo ora qualche osservazione alla lingua del frammento concepito e scritto in italiano. «Assaggiamo di parlare un poco questa altra lingua massime essendo in queste contrade dove mi pare sentire il più perfetto favellare della toscana particolarmente tra li paesani che non l'hanno mescolato et alterato con li vicini». «Assaggiamo» è il francese 'essayers' trasferito *in partibus* della Lucchesia che Montaigne al momento frequenta. È vero però che quasi immediatamente dopo si parla in modo più calibrato e proprio di un Barnabò ammalato di lebbra che guarisce 'assaggiando' le acque della fonte. Qui «assaggiare» è «goûter», ma è verbo tutto italiano, indizio efficace della prudenza quasi diffidente con cui il malato attinge l'acqua sorseggiandola: non si sa mai; ne ha viste già tante nel corso della sua protratta degenza!

I francesismi semantici non sono rari e tale a me sembrerebbe essere quel termine che Montaigne mobilita quando sostiene di aver visto sfilare a Firenze un carro «in faccione» di teatro, dove «faccione» riterrei sia derivato da «façon». Esempi coevi di testi italiani non sono però introvabili. Basterà pensare a quanto dice Consalvo nella tredicesima scena del quinto atto del *Candelaio* del Bruno: «Io avevo paroli con costui: siamo venuti a pugni. Corsero certi marioli "in fazzone" di birri al rumore». Ugualmente i

¹⁵ M. Montaigne, *Journal de voyage*, F. Garavini (a cura di), *cit.*, p. 233.

«piggioni» che si trovano in abbondanza a Pisa sembrano essere i «pigeons» francesi. Tra Bagni di Lucca e Corsena-Bagni, Montaigne scandisce il tempo del proprio ozio forzato, distinguendo le ore «di poi pranzo», «d'après déjeuner», da quelle «di poi cenare», «d'après diner». Della zona intorno a Bagni di Lucca ci viene detto che produce «assai trutte, ma piccole» dove «trutte», se non il latino salmo-trutta, evocato dal D'Ancona, ricalca il francese «truites». Espressioni brachilogiche rendono il senso dell'italiano di Montaigne a volte alquanto criptico e oscuro. Parlando di contadini che si esercitano nel mestiere delle armi sotto la guida di un colonnello, Montaigne osserverà compiaciuto che le popolazioni toscane sono spesso francofile e ad indicazione di ciò collocano un fiore sull'orecchio destro (lo collocassero sul sinistro, ostenterebbero tendenze ispanofile). Rimane però vero che l'iniziazione al mestiere delle armi non è per loro cosa semplice: «sono troppo pratici per paesani». Che voglia dire: «étant paysans ils sont lourdeaux et mal à l'aise?». L'espressione rimane poco chiara.

A proposito del testo curato dal D'Ancona nel 1885, occorre dire che, nel ricostruire l'itinerario di avvicinamento delle edizioni edite del *Journal* al manoscritto originale scomparso, lo studioso era stato preso da scrupoli di equidistanza. Da un lato, egli non aveva mancato di segnalare (e di rispettare nella sua trascrizione), per la parte riguardante la prosa italiana del Montaigne, refusi francofoni del genere: «où» per «dove», o miscritture come «qui» per «chi». Dall'altro, facendo riferimento ad uno studio del Voizard, *Etude sur la langue de Montaigne*, coevo all'edizione del *Journal* da lui curata, aveva messo in rilievo il rischio implicito in ogni intervento ricostruttivo, relato alla parte del *Journal* scritta in francese, tendente ad eliminare ogni traccia di italianismi ipotizzabili nella scrittura originaria di Montaigne. Risultava dall'ipotesi avanzata dal D'Ancona un'immagine composita, non implausibile, della prosa del Montaigne viaggiatore, stesa in un francese italianato ed in un italiano gallicizzante da collocare accanto a qualche trasgressione o lapsus calami che poteva qua e là emergere per improvvisa distrazione dello scrivente.

Per tornare ai veri e propri francesismi che si infiltrano nel testo italiano del *Journal de voyage*, accanto a «migrania» derivato da «migrène» (esempio «mi piglio la migrania presso a Firenze»); a «sabbio» al maschile in analogia col francese «le sable» (esempio: «di sabbio, nulla» segnalato in una annotazione del martedì 15 agosto); a «officiero» per indicare l'addetto alle cause criminali, come nel francese «officier»; tutti accuratamente registrati dal D'Ancona, altri ce ne sono da aggiungere. Ricorderò l'espressione: «in questi giorni si cominciava in qualche lochi a segare il fieno», che richiama il «quelques lieux» plurale, richiesto dal francese. Vorrei però segnalare che la forma 'qualche' seguita da plurale è tutt'altro che rara nella *Vita* di Vittorio Alfieri (esempi: «Tale fu il primo mio viaggio che durò due anni e qualche giorni», *Epoca terza*, cap. VII; «Di Colonia per Aquisgrana ritornai a Spa, dove due anni prima avea passato qualche settimane», *ibidem*, cap. IX). «Addoccai la testa» sembra esemplato su «Je me douchai la tête» e «un pezzo più» su «un morceau de plus». Sempre descrivendo l'esperienza di cure protrate a Bagni di Lucca, Montaigne riferisce che i frati predicatori si chiamano colà «ministri» e così commenta la singolarità dell'appellativo: «Se Calvino avesse saputo che gli frati predicatori si chiamano colà "ministri", senza dubbio avesse dato altro titolo alli suoi». Qui il Montaigne si lascia tentare da un'ipotesi paradossale pronunciata, per così dire, a mezza voce: «chissà cosa avrebbe fatto Calvino se l'avesse saputo!» si chiede Montaigne, ma l'espressione perde il senso giusto se non cogliamo il significato della parola «senza dubbio» «sans doute» che in francese equivale a «forse», «probabilmente» e non ha connotazioni di affidabilità assoluta o di certezza.

Ispezionando a Roma con l'ambasciatore francese i mobili lasciati dal defunto cardinale Orsini a una nipote infante, Montaigne segnala la presenza di un «ovo di autrucilo», «oeuf d'autruche», dunque, «uovo di struzzo». Si potrebbe procedere passando dall'esame di parametri lessicali ad osservazioni sulle strutture sintattiche adottate. Ricostruzioni dell'intero discorso in un francese plausibile non sarebbero difficili. È però forse più

immediatamente utile segnalare qualche prestito lessicale desunto da lingue locali e fermarci ad indicare la presenza del lucchese «bambori e bambore» «bambini e bambine» accorciato per approssimazione da Montaigne in «bambi» e «bambe». «Mezzedima» «media hēbdomas», «mezza settimana» per «mercoledì» segnalato dai vocabolari specializzati in Cavalca e nel tardo-cinquecentesco Celio Malaspina, è dato ancora come presente in qualche vernacolo toscano, da cui il Montaigne lo ha presumibilmente desunto. Lo stesso si può dire di «giobbia» dal tardo latino «jovia dies», segnalato come vivo in molti dialetti e presente nel Bembo epistografo e in Sabatino degli Arienti. Ci sono casi che sembrerebbero appartenere ad una semantica liminare senonché l'uso italiano li registra in dialetti centro-settentrionali e, in qualche evento, in testi letterari di rilievo. Così l'avverbio «darente», molto usato dal Montaigne che scrive in italiano, sembrerebbe corrispondere al francese «adérant» («erano a sedere darente», cioè l'uno accanto all'altro), ma in realtà si tratta di forma dialettale diffusa in Italia ed orecchiata presumibilmente da Montaigne. Così discutendo di premi di bellezza distribuiti nella Lucchesia, Montaigne asserirà che non si danno mai ad una donna sola «per schifare e gelosia e sospetto» dove «schifare», piuttosto che rispecchiare il francese «esquiver», rimanda ad una forma diffusa in Italia anche in poesia (cfr. Petrarca «che giammai schermitor non fu sì accorto / a schifar colpo»). Ci sono casi in cui il testo assimila, attraverso la mimesi del parlato, la grafia toscana, come «casci» in «ricotte e cascì». Il «casci» ci può ricordare le parole di Bruno: «si possono benedicer le galle di gengiovo come il pane e l'cascio» della sesta novella della Giornata VIII del *Decameron* e, per analogia, sia i «cámisci» coi quali i frati accompagnano il Ciappelletto boccacciano alla sua estrema dimora, sia la «camiscia» nella quale si espone all'aperto la povera (e santa) Griselda cacciata dal marito, Marchese di Saluzzo, nell'ultima novella del *Decameron*. Montaigne ci fa anche assistere all'assimilazione di un passato remoto ancora vivo in regioni dell'Italia centrale: «passassimo», «andassimo», «attraversassimo», «seguitassimo», «capitassimo».

Si tratta veramente di una lingua povera come si potrebbe semplicisticamente concludere? Prima di affermarlo, occorrerebbe forse prendere coscienza dei momenti alti e riflessivi della prosa italiana di Montaigne. C'è un momento che a me pare prodotto di una meditazione complessa, d'una intellesione calma e pure folgorante del problema della vita e della morte, veramente degna della prosa filosofica degli *Essais*.¹⁶ Riflettendo sulla precarietà delle sue giornate affidate alle prevedibili crisi e cadute di un corpo assediato dal male, lo scrittore così si esprime: «Sarà troppo grande dappocaggine et ischifiltà la mia se tutto di, ritrovandomi in caso di morte a questo modo e facendolami più presso ogni ora, non m'ingegni sì ch'io possa di leggieri sopportare quanto primo io ne sia sopraggiunto. Et in questo mezzo fia senno il pigliarlo allegramente il bene che a Dio piacerà di mandarci. Non c'è altra medicina, altra regola o scienza a schifare gli mali, chenti e quali d'ogni canto e ad ogn'ora soprastanno l'uomo che risolvesi o umanamente soffrirgli o animosamente e spacciatamente fornirgli.»¹⁷ La stoica dignità con cui si attende la morte e con cui vengono affrontati male e dolore non emargina né esclude né oblitera la nostra presenza alla vita, la gioia per i beni che essa ci offre, l'intimo fervore partecipe dell'intelligenza che ce li fa riconoscere ed identificare.¹⁸

¹⁶ Chi non ricorda di essi quella parte del capitolo XX del primo libro in cui un analogo problema è affrontato? «Il est incertain, scrive colà Montaigne, où la mort nous attende, attendons-là partout. La préméditation de la mort est préméditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a désappris à servir. Le savoir mourir nous affranchit de toute sujétion et contrainte. Il n'y a rien de mal en la vie pour celui qui a bien compris que la privation de la vie n'est pas mal.»

(Siccome è incerto dove la morte ci aspetti, aspettiamola noi dovunque. La meditazione anticipata della morte è premeditazione della libertà. Chi ha imparato a morire ha disimparato a servire. Il saper morire ci affranca da ogni soggezione ed angoscia. Non c'è nulla di male nella vita per chi ha ben compreso che la privazione della vita non è male).

¹⁷ M. Montaigne, *Viaggio in Italia*, trad. di A. Cento, *cit.*, pp. 320-321.

¹⁸ Della ricca bibliografia relata al *Voyage* di Montaigne citerò gli scritti da cui ho potuto trarre immediato vantaggio:

C. Dédéyan, *Essai sur le "Journal de voyage" de Montaigne*, Paris 1946; C. Cordié, *Note al "Journal de voyage" del Montaigne*, «Littérature moderne», IV, 1953; A. Ro-

Jean Balsamo

Les premières éditions parisiennes de Giordano Bruno et leur contexte éditorial

Giordano Bruno séjourna à Paris entre l'été 1581 et le printemps 1583¹. A cette occasion, il fit paraître quatre ouvrages, dont il avait apporté les manuscrits ou qu'il composa durant ces quelques mois, le *Cantus circaeus*, publié chez Gilles Gilles², le *De Umbris Idearum* et le *De compendiosa architectura*, chez Gilles Gourbin, enfin une comédie en langue italienne, le *Candelaio*, chez Guillaume Julian. Ces ouvrages depuis longtemps ont suscité l'intérêt de la recherche érudite. Ils ont été l'objet de descriptions détaillées et d'un recensement minutieux³. Toutefois, une

¹ Voir V. Stampanato, *Vita di Giordano Bruno*, Messina 1921 (ristampa anastatica con *Postfazione* di N. Ordine, Roma 1988), pp. 307-329.

² L'exemplaire de la Bibliothèque Mazarine (43579), incomplet, porte la date M.D.LXXXI, corrigée en M.D.LXXXII.

³ Voir R. Sturlese, *Bibliografia, censimento e storia delle antiche stampe di Giordano Bruno*, Firenze 1987, et G. Aquilecchia, *Le opere italiane di Giordano Bruno. Critica testuale e oltre*, Napoli 1991.

étude plus large du milieu éditorial dans lequel ils ont été publiés, et une analyse matérielle qui prenne en compte un élément comparatif, permettront de porter un éclairage nouveau sur des objets bien connus, mettant en évidence les conditions dans lesquelles les textes eux-mêmes ont été élaborés et leur portée immédiate.

1. Le *Candelaio* et son contexte éditorial

A bien des égards, par son évidence 'littéraire' et non pas ésotérique, le *Candelaio* est un ouvrage étonnant. Le dernier des livres publiés par Bruno avant son départ pour l'Angleterre, est un des rares ouvrages publiés en langue italienne à Paris, et c'est la première comédie⁴. En outre, dédié à une certaine *Signora Morgana*, il semble avoir échappé aux relations de protection et de commande qui déterminaient si nettement tant les traités latins de Bruno que l'ensemble de la littérature italienne produite et publiée à Paris.

A Londres, John Wolffe, entouré d'une équipe de collaborateurs italiens, pouvait fonder une part majeure de son activité sur la publication d'ouvrages italiens⁵. Cette situation n'avait pas d'équivalent en France, à la même époque. L'édition italienne était une curiosité, relevant d'une activité marginale. Certes, vers 1560, à Lyon, Guillaume Rouillé avait publié les grands classiques de la littérature transalpine. A Paris, en revanche, il n'y eut pas de libraire – ni d'Italiens du reste – pour assumer un rôle similaire⁶. Les ouvrages publiés dans la capitale se limitent, pour l'ensemble

⁴ Nous avons examiné les exemplaires de la Bibliothèque Nationale (Rés. Yd. 1070) et de la Mazarine (22071), ainsi que celui de la Bibliothèque de l'Arsenal (8° BL. 7706 Rés.), que ne recense pas Sturlese.

⁵ Voir M.G. Ballorini, *Le pubblicazioni italiane dell'editore londinese John Wolfe (1580-1591)*, «Pubblicazioni della Facoltà di lingue dell'Università di Trieste sede di Udine», 1971, pp. 17-65.

⁶ Sur ces aspects, nous nous permettons de renvoyer à nos *Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, Genève 1992, et à notre *Répertoire bibliographique des traductions de l'italien et des ouvrages*

du XVI^e siècle, à une petite vingtaine de titres, souvent de minces volumes d'une diffusion confidentielle. En 1546 et 1548, Luigi Alamanni, le poète italien protégé par François I^{er} et Henri II, avait fait paraître deux poèmes, la *Coltivazione* et *Girone il Cortese*. Autre italien de la Cour, le savant Nonio Marcello Saia avait dédié un *Ragionamento sopra le celeste Sfere*, dédié à Marguerite de France. L'époque de Charles IX et de Henri III ne vit pas plus d'initiatives éditoriales en italien; en 1569, l'édition du *Corbaccio* de Boccace due à Corbinelli, et en 1571-1573, les *Salmi di David* dans la version de Bruccioli, imprimés par Jean Charron "per commandamento" de Catherine de Médicis. Plus proches de la publication du *Candelaio*, on recense enfin quatre ouvrages, qui forment un ensemble plus cohérent. Corbinelli fit imprimer les *Consigli* de Francesco Guicciardini chez Frédéric Morel en 1576, et en 1578, la *Fisica* de Paolo del Rosso chez Pierre Le Voirrier; la même année parurent chez Denys Duval, les *Stati di Francia* de Matteo Zampini, le conseiller juridique de la Reine-mère, et chez le "mercadante libraro" Jean de Lastre, deux poèmes, *Desio d'honore* et la *Nuova gara d'honesta invidia* de Battista Amorevoli, un comédien de la troupe des Gelosi.

Dédiée à Vincenzo Magalotti, l'édition du *Corbaccio*, était pour Corbinelli comme l'expression d'une nostalgie florentine. C'était aussi la confirmation, pour lui qui envisageait de se fixer dans la capitale, du bon accueil que les milieux lettrés italiens lui avaient réservé, et en particulier le *fioruscito* Luca Mannelli, qui l'aida de sa recommandation. A cette exception près, les autres livres italiens qui précédèrent le *Candelaio* avaient un point commun. Ils entraient tous, très clairement, dans le cadre d'une culture de cour, et avaient pour destinataires et pour public premier les cercles italianisants autant qu'italiens proches de la Reine-mère et du Roi. Les éditions dues à Corbinelli furent publiées avec l'aide du secrétaire d'Etat Pierre Forget qui en assura le financement. Le traité de Zampini était une expertise politique sur le rôle des Etats généraux, demandée par Pibrac

pour la reine elle-même. Les poèmes d'Amorevoli furent écrits, l'un pour le roi à l'occasion du duel des Mignons où le roi perdit son favori Quélus, l'autre, à la demande de la duchesse de Nemours, pour la reine Louise. Cette nature aulique était encore vraie des trois pièces de théâtre qui parurent en 1584: l'*Aminta* du Tasse, éditée par Ferrante Guisoni, l'ambassadeur de Mantoue, l'*Angelica* de Fornaris et la *Fiamella* de Rossi, publiées chez Abel L'Angelier, avaient été jouées à la Cour par les *Uniti*, invités à Paris par le duc de Joyeuse.

L'édition d'un livre en langue italienne, — qui restait peu parlée, en dehors de courtisans d'origine italienne, de diplomates et de quelques secrétaires⁷—, était toujours une initiative particulière, liée à des personnalités précises ou à des occasions exceptionnelles. De très faible tirage⁸, elle ne constituait pas pour les libraires parisiens une véritable activité liée à un marché autre qu'occasionnel, à la différence des traductions, qui elles représentaient une part notable des ouvrages en langue vulgaire mis en vente, et de certains grands succès. Ces éditions n'entraient pas dans le cadre d'une politique éditoriale, elles n'entraient pas même dans les habitudes des imprimeurs, souvent démunis pour leur réalisation. Le libraire n'était qu'un simple exécutant technique, qui mettait son officine et sa marque à la disposition des auteurs italiens qui lui confiaient leur manuscrit, leur servant d'intermédiaire avec les imprimeurs, auxquels il fournissait le papier et parfois des fontes. On sait que Corbinelli traitait même directement avec ses imprimeurs, Morel et Le Voirrier, et qu'il se chargeait seul de la diffusion de la *Fisica* auprès de ses correspondants lyonnais et italiens.

Les relations de Bruno et de son libraire furent de cette nature. Le *Candelaio* parut au «signe de l'Amitié», une maison jadis prospère, mais

⁷ Voir à ce propos, R.E. Stoyl, *How to account for Belleforest's command of Italian*, «B.H.R.», XLIX 1987, pp. 383-388.

⁸ Corbinelli propose à Tinghi une cinquantaine d'exemplaires de la *Fisica* à envoyer en Italie, le tirage total devant correspondre à peine au double; voir J. Rolland, *A propos d'un exemplaire de la Fisica de Paolo del Rosso*, «Revue française d'histoire du livre», XXVI 1980, pp. 119-124.

dont l'activité éditoriale, réduite depuis deux ans, peinait à reprendre. Guillaume Julian, libraire-juré de l'Université et non pas imprimeur, était mort au début de 1581, et son fils, son homonyme avec lequel on le confond parfois, à peine âgé de 22 ans, débutait dans le métier⁹. Il est possible que Gilles Gourbin, «voisin et ami» des Julian et témoin lors de la mise en tutelle, ait conseillé son jeune confrère à Bruno, qui venait de publier chez lui deux de ses traités latins. Ce n'était pas, en tout cas, Corbinelli, l'Italien de Paris qui connaissait le mieux les réseaux de l'édition, qui ne rencontra Bruno qu'à la fin de l'année 1585¹⁰.

Guillaume Julian, puis son fils, parfois associés à Michel Julian, partagèrent de nombreuses éditions avec d'autres libraires. En outre, comme le montrent les cessions de privilèges d'auteur, ils servaient volontiers d'intermédiaires chargés de faire «imprimer et exposer en vente», selon un système qui dans bien des cas s'apparentait au «compte d'auteur», et qui leur laissait peu de regard sur ce qu'ils proposaient. Leur catalogue ainsi, riche d'une centaine de titres depuis 1552, était très éclectique, mais d'une orientation littéraire marquée. Le *Candelaio* fut le premier ouvrage en italien des Julian, mais ils avaient déjà fait paraître plusieurs traductions, parmi lesquelles, en 1572, la *Pyrotechnie* de Vannoccio Biringuccio, des "canards", et un an avant le *Candelaio*, un curieux ouvrage napolitain, anonyme, le *Thrésor de la sentence prononcée par Ponce Pilate trouvée en la ville d'Aquila*, que Julian était chargé de diffuser à Paris pour le

⁹ P. Renouard cite un document du 4 octobre 1581 concernant la mise en tutelle des enfants de «feu Guillaume Julian», parmi lesquels Guillaume, âgé de 22 ans, voir *Documents sur les imprimeurs et libraires ayant exercé à Paris de 1450 à 1600*, Paris 1901, p.140. En revanche, dans son *Répertoire des imprimeurs parisiens*, rééd. Paris 1965, p.221, il attribue ce document à un homonyme, et ne connaît qu'un Guillaume Julian, qui aurait exercé de 1552 à 1589. Mais de nouveaux documents mis en lumière par D. Pallier confirment que Guillaume Julian est bien décédé avant 1586, et qu'il avait un fils, Guillaume, marchand libraire qui lui succéda, voir *Recherches sur l'imprimerie à Paris pendant la Ligue (1585-1594)*, Genève 1976, p. 514, n° 197-200.

¹⁰ Voir France Yates, *Giordano Bruno: "some new Documents"*, «Revue internationale de Philosophie», XVI 1951, pp. 174-199, et G. Aquilecchia, in G. Bruno, *Due dialoghi sconosciuti*, Rome 1957, pp. X-XXIII.

compte du libraire lyonnais Stratius, possesseur du privilège. En outre, deux volumes au moins renfermaient des textes en italien: les *Poèmes* du Sylvain des Flandres, publiés en 1576, contenaient des anagrammes dédiés au cardinal et à Laura Biragó. La même année que le *Candelaio*, dues au même imprimeur¹¹, les *Nouvelles Oeuvres* de Du Monin, partagées avec Jean Parant, présentaient parmi leurs pièces liminaires, des stances d'un mystérieux Polluce d'Amarazo Fiorentino. Quelques années plus tard, en 1586, Guillaume Julian fit paraître deux autres ouvrages en langue italienne, d'une inspiration facétieuse pour l'un et obscène pour le second. Imitées de l'Arétin, dont les *Ragionamenti* venaient d'être traduits, la *Camilletta* et la *Priapea* de Gabriel de Guttery, rappelaient les complicités padouannes qui unissaient leur auteur à son protecteur, le marquis d'Arincourt, Charles de Villeroy¹². Le second ouvrage, sans nom d'auteur, sans privilège et sans dédicace, destiné à la lecture confidentielle de quelques amateurs, était à sa manière un livre analogue à la comédie de Bruno, par sa nature et son statut éditorial.

Le *Candelaio* peut ainsi nous sembler doublement décentré: c'était un livre en italien, et ce livre n'était pas, du moins en apparence, destiné à la cour ou à la haute aristocratie franco-italienne. Or peut-on croire que Julian le jeune, dans un moment d'activité ralentie, eût pris le risque de publier à ses frais l'ouvrage d'un auteur peu connu, une comédie italienne, un genre alors inédit en France, en l'absence même d'une troupe, entre 1578 et 1583, qui pût la jouer¹³, et d'un public qui pût la lire, puisque les lettrés français quant à eux exigeaient un théâtre en français? En 1582, Julian

¹¹ Les *Nouvelles oeuvres* de Jean-Edouard Du Monin, régent du Collège de Bourgogne, ont en commun avec le *Candelaio* un bandeau typographique, des lettrines et un papier au filigrane D.G. couronné, proche de Briquet 9627 ou 9380 (France, vers 1580).

¹² Sur Guttery, voir Emile Picot, *Les Français italianisants*, Paris 1906, pp. 259-268.

¹³ Aucune troupe de comédiens italiens ne joua à Paris entre 1577 (*Gelosi*) et 1583-1584 (venue de la troupe de Battista Lazzaro, puis des *Confidenti*). On ignore quelle fut l'activité d'Amorevoli; Voir R. Lebègue, *La comédie italienne en France au XVI^e siècle*, «Revue de littérature comparée», XXIV 1950, pp. 5-24

pouvait compter plus sûrement sur le succès d'actualité d'une traduction des *Tyrannies et cruautés des Espagnols* de Las Casas, pour laquelle il avait obtenu un privilège. Faut-il d'autre part supposer que Bruno, avec les seuls bénéfices que lui auraient rapportés trois ouvrages savants en latin, qui eux entraient dans des programmes éditoriaux, qui avaient des commanditaires et qui touchaient le public des lettrés et des étudiants, aurait fait imprimer une centaine d'exemplaires pour sa seule délectation? Ou le *Candelaio* était une oeuvre encore plus ésotérique et plus privée que les ouvrages latins, ou il entraît, malgré tout, dans la culture mondaine et les divertissements de quelque seigneur qui aurait assumé les frais d'édition. On ne peut certes avancer que des hypothèses sur son éventuel commanditaire. Adressée à la *Signora Morgana*, pseudonyme romanesque tiré de Boiardo plus que prénom réel, en qui Stampanato voyait une dame aimée par Bruno dans sa jeunesse, l'épître liminaire excluait manifestement toute relation de patronage:

A chi s'è voltato, dico io? a chi riguarda? a chi prende la mira? A sua Santità? no. A sua Maestà cesarea? no. A sua Serenità? no. A sua Altezza, Signoria illustrissima e reverendissima? non, no.

Pourtant une métaphore singulière était longuement filée dans l'épître. Bruno évoquait l'eau divine que sa protectrice faisait couler dans son esprit, et il disait lui avoir déjà adressé deux textes, qui nous sont inconnus, *Gli pensier gai* et un *Tronco d'acqua viva*. Or "Eau vive" était aussi le surnom d'une dame fameuse de la cour des derniers Valois. Ronsard l'avait célébrée dans ses *Vers d'Eurymédon et de Callirée*, publiés en 1578:

Ah belle eau vive, ah! fille d'un rocher,
Qui fuis toujours pour ma peine fatale¹⁴.

¹⁴ "Chanson par stance", *Vers d'Eurymédon et Callirée*, in *Oeuvres*, éd. 1609, p. 214.

Il s'agissait d'Anne Aquaviva, que Charles IX avait poursuivie de ses assiduités, la fille du duc d'Atria, un seigneur napolitain fixé en France. Dame de compagnie de Catherine de Médicis, chantée par Desportes, par Jamyn, par Hesteau de Nuysement, par Belliard qui lui dédia ses traductions de l'*Orlando furioso* à l'occasion de ses noces, elle venait d'épouser, en 1578, le richissime financier d'origine italienne Lodovico Cattani da Diacetto, comte de Châteauvilain¹⁵. Personnage en vue de la Cour, Diacetto, en 1581 et 1582 précisément, organisa en son hôtel des fêtes intimes où il recevait le roi incognito. C'était aussi, selon le témoignage de Brantôme, un collectionneur d'*erotica* fort prisés par les dames de la Cour¹⁶. La comédie bien leste du *Candelaio* pouvait ainsi être accueillie avec plaisir par le financier, qui l'aurait commandée à un italien de passage, la destinant à son épouse et à l'agrément de ses invités. Anne Aquaviva elle-même pouvait trouver quelque intérêt à l'oeuvre de son compatriote napolitain, fût-elle scabreuse. En 1581, François d'Amboise lui avait dédié une oeuvre d'une même inspiration facétieuse et érotique, la traduction du fameux *Dialogo della bella creanza delle Donne* du *Stordito Intronato*, Alessandro Piccolomini.

Cette hypothèse n'ôte rien à la portée et à la dignité savante de la comédie de Bruno, qui répond aussi à la cohérence d'une philosophie. Le texte du *Candelaio* échappe aux patronages qui ont permis sa publication. Mais par eux, celle-ci trouvait aussi sa raison immédiate. Publié à Paris, le *Candelaio* n'était pas seulement un météore.

2. Une source inconnue du *Spaccio della Besta trionfante*

Le *Spaccio della Bestia trionfante* fut publié à Londres en 1584. Rien

¹⁵ Voir E. Picot, *Les Italiens en France*, «Bulletin italien», III 1903, pp. 21-22.

¹⁶ Brantôme, *Recueil des Dames*, in *Oeuvres*, éd. E. Vaucheret, Paris 1991, p. 266.

ne le rattachait à Paris qu'une fausse adresse d'imprimeur. La description que Bruno fit des constellations venait, selon France Yates, du *Fabularum Liber* d'Hygin. La fiction qui organisait le dialogue, le conseil des dieux réuni pour purger le ciel, était une imitation des *Métamorphoses* d'Ovide (I, 161). Mais entre Ovide et Bruno, une médiation peu connue, italienne et parisienne à la fois, a pu revivifier une vieille histoire et donner au philosophe de Nola les éléments de son *inventio*. En 1578 en effet, un comédien de la troupe de *Gelosi*, Battista Amorevoli, dit Franceschina¹⁷, avait fait paraître un poème de 85 sizains, la *Nuova gara d'honesta invidia del Cielo e de la Natura*¹⁸, dédié à la reine Louise. Ce poème en italien lui avait été commandé comme une manière fort originale de formuler un voeu d'une haute portée politique, qu'un fils naquit enfin du couple royal. Amorevoli, condensant Ovide, imagina ainsi la réunion du conseil des dieux qui voulait convaincre la Nature d'être favorable:

presto i Dei mossi a pietà de le giuste preghiere, comandera un Consejo zeneral in cima l'Apollineo monte dove tutte le Deità celeste se congreghera in favor de la real Corona.

Le poème s'ouvrait par le récit de l'origine du monde et de l'homme, il évoquait l'âge d'or, le déluge, le mythe de Deucalion et Pyrrha, décrivait le Mont de Minerve et d'Apollon où l'humanité fut restaurée

¹⁷ Les renseignements concernant Amorevoli sont rares. Originaire de Trévise, il vint avec les *Gelosi* en France en 1576. Il joua devant la cour de Nancy en 1578. Sa présence est encore attestée à Paris en 1579 dans une lettre de Corbinelli à Pinelli; il retourna en Italie vers 1581, voir *Dizionario biografico degli Italiani*, III, 12.

¹⁸ NVOVA/ GARA D'HONESTA/ INVIDIA DEL CIELO/ E DE LA NATVRA./ Con el Consejo Zeneral de tutti i Dei/ per fauorir la Corona regia/ in cima al Monte/ Parnaso:/ Composta per Battista Amoreuoli da Tre-luiso, Comico Geloso: detto, la/ FRANCE-SCHINA./ A LA CHRISTIANISS. REZINA./ LVISA DE LORENA./ A PARIGI./ Per Giouan' de Lastre/ Mercatante/ libraro./

Un volume in-8 de 24 feuillets signés A⁸A-B⁸. Un seul exemplaire de cette édition est connu (Mazarine Rés. 45394). Le poème fut réédité à Florence chez Francesco Tosi, sans date (vers 1600).

Questo sarà quel Monte
 Miracoloso ancora à l'età nostra
 In terminar la giostra
 Del Ciel, de la Natura al sacro fonte
 E in favor de Lorena
 Sarà de Dei quella Montagna piena.

Le conseil finalement se tint dans l'Olympe, où

Giove, come modesto
 Domanda el so parer a questo e quello.

Tous les dieux était décrits, successivement, à leur arrivée *per sentir el sermon* et Jupiter put tenir sa harangue:

Miro' l'Altitonante
 Le Deità che gli era in grado sparse,
 Non con speranze scarse
 Che dal suo dir profondo, alto, elegante
 Non nascesse bon frutto
 Essendo quel dal qual depende el tutto.

Et finalement, Jupiter, *avogador celeste*, ayant à faire le partage des mérites,

E' havendo a favorir
 Chi ha bisogno, chi merita, e chi chiama,

sut convaincre ses pairs, qui donnèrent un avis favorable. Un fils allait naître du couple royal, sous le signe de la Vierge et de Cassiopée, – ce qui, on le sait, n'advint pas. Le poème s'achevait par une *captatio benevolentiae* du poète, qui reconnaissait avoir écrit *per capritio* et s'excusait d'avoir, par la bassesse de son art comique, *a torto turbo el fonte d'Heli-*

cona.

La mince plaquette d'Amorevoli, aujourd'hui rarissime, avait été éditée chez Jean de Lastre. La boutique du libraire, mort quelques mois plus tôt, en 1580, était voisine de celle de Guillaume Julian, rue Saint-Jean de Latran, et son fonds venait d'être dispersé. Bruno put trouver un exemplaire chez son propre libraire. Le poème de son compatriote n'était qu'une oeuvre de circonstances. Mais elle avait un ton propre dont le philosophe se souvint, lui qui faisait lire les *Ragionamenti* aux Dieux. Le comédien Franceschina infléchissait un discours héroïque, celui d'Ovide et le sien propre dans son précédent poème, *Desio d'honore*, imité de l'Arioste; il pliait une rhétorique aulique en burlesque. Ainsi métamorphosée, la mythologie illustre l'actualité et les Dieux faisaient rire, à l'exemple de *quell'Aretin de Momo*, de Momus Arétin.

3. Bruno, ses libraires et leurs imprimeurs

Le choix de libraires différents relevait d'une spécialisation éditoriale déjà bien établie à Paris à la fin du XVII^e siècle¹⁹. Comme Bruno, Alexandre van den Bussche, Sylvain des Flandres, avait lui aussi, quelques années plus tôt publié chez Guillaume Julian un texte littéraire, son recueil de poèmes de 1576, après avoir donné chez Gilles Gourbin une oeuvre plus technique, une *Arithmétique militaire* en 1571.

Mais en même temps, le choix de Bruno témoignait aussi d'une cohérence géographique, fondée sur une relation de voisinage. Parfois associés, tels Julian et Gourbin qui se partagèrent en 1565 une réédition de l'*Histoire de Marc-Aurèle* d'Antonio de Guevara, les trois libraires étaient des libraires de l'Université, installés de part et d'autre de la rue Saint-Jean de

¹⁹ La meilleure analyse des rapports fort complexes entre l'auteur, le libraire et l'imprimeur est due à Annie Parent, *Les métiers du livre à Paris au XVII^e siècle*, Genève 1974, voir en particulier le chapitre V, pp. 98-127.

Latran. Ils tenaient boutique et louaient des locaux au Collège de Cambrai, où Bruno résidait peut-être, et où il connut, lors de son second séjour parisien, bien des avanies. Ces libraires avaient pour clientèle le public des régentes et des étudiants des différentes facultés.

Le *Candelaio*, nous l'avons vu, fut probablement publié à compte d'auteur, sans mention de privilège. C'était un ouvrage marginal dans le riche catalogue d'humanités de Julian. Le libraire s'était prêté à n'être qu'un exécutant et un intermédiaire. Les ouvrages latins, en revanche, entraient dans le cadre d'une 'collection' ou du moins dans une spécialisation, et pouvaient assurer à Bruno une rémunération d'auteur. Les deux libraires, Gilles Gilles et Gilles Gourbin, avaient des orientations plus spécialisées que Julian. Le premier, ancien apprenti chez Vascosan, et depuis 1564, libraire juré «aux trois Couronnes»²⁰, outre le fonds général des ouvrages qu'il exposait, possédait un petit catalogue, souvent d'éditions partagées, où apparaissaient des ouvrages de médecine et de chirurgie. Mais un de ses grands succès fut la réédition d'un traité de divination, la *Géomance* de Cristoforo Cattaneo, publié pour la première fois en 1558. Bruno publia chez Gilles le *Cantus Circaeus*. Ce n'est peut-être pas un hasard si le seul lecteur français contemporain de Bruno dont on possède encore l'exemplaire, était précisément un chirurgien bibliophile et curieux, attaché à la Cour, François Rasse Des Neux. Ce dernier, collectionneur de pièces satiriques, italianisant et réformé, prit copie, de surcroît, en 1586, de l'affiche annonçant la série des conférences de Bruno au collège de Cambrai²¹.

Gourbin, lui aussi libraire-juré de l'Université, était installé depuis

²⁰ Renouard, *Répertoire*, p. 171; Parent, p.169; Pallier, p. 511, n° 176.

²¹ L'exemplaire du *Cantus circaeus*, conservé à la bibliothèque d'Avignon, est recensé par Sturlese (2, 3), qui cependant n'identifie pas son possesseur. Sur ce dernier, qui fut chargé d'une mission en Angleterre en 1582 et qui fut probablement en relation avec Bruno à cette occasion, voir J. Veyrin-Forrer, *Un collectionneur engagé, François Rasse des Neux, chirurgien parisien*, in *La Lettre et le texte. Trente ans de recherches sur l'histoire du livre*, Paris 1987, pp. 423-477.

1551 à l'enseigne "de l'Espérance"²². Il avait pour spécialité les ouvrages de mathématiques et de philosophie et, en plus du public local des étudiants, c'était un des rares libraires parisiens présent sur le marché espagnol. En 1573, il fit paraître les *Usages de Géométrie* de Jacques Pelletier, et l'*Usage du quarré géométrique* de J. de Merlières, peut-être une source des démonstrations mathématiques du *Spaccio*; en 1579, la *Succincta in physiologiam Aristotelicam analysis* de J. Cheyneius, en 1581, en collaboration avec Sonnius et Chaudière, une seconde édition de la *Théologie naturelle* de Rémond Sebond dans la traduction de Montaigne, déjà publiée en 1569, ainsi que les *Metrices astronomicae libri IV*, de Maurice Bressieu, lecteur au Collège royal, et le *Discours de la puissance du Ciel sur les corps inférieurs* de J. Fontaine. En 1582, enfin, outre les deux traités de Bruno, il mit en vente la *Signification de l'ancien jeu des chartes pythagoriques* par l'anonyme I.G., et une réédition du *De Regno* de Patrizzi. Le *De compendiosa architectura* publié chez lui par Bruno, avait le grand intérêt de compléter une collection lullienne, composée de l'*Opusculum de Auditu Kabbalistico*, de l'*Ars brevis* et des *Articuli fidei* publiés en 1578. Plusieurs exemplaires de l'ouvrage de Bruno sont du reste reliés avec ces textes.

Ces trois libraires, qui ne possédaient pas d'ateliers typographiques, travaillaient avec les mêmes imprimeurs établis dans le quartier de la Rue Saint-Jacques et de la Montagne Sainte-Geneviève. Les noms de ces imprimeurs sont rarement connus, et l'identification de leurs impressions est souvent difficile, d'autant plus qu'ils louaient une partie de leur matériel à des confrères ou à des marchands-libraires. Mais il serait bien vain de proposer une bibliographie matérielle en négligeant cette enquête, en se bornant à ne prendre en considération que les seuls libraires dont l'adresse figure sur les pages de titres, et qui n'eurent qu'un rôle secondaire dans la réalisation matérielle des volumes. Bruno fit paraître ses ouvrages "apud Aegidium Gillium", "apud Aegidium Gorbinum", ou "Appresso Guglielmo

²² Renouard, *Répertoire*, p.176; Parent, p. 157.

Giuliano", et ils étaient mis en vente chez ces libraires. Reste à savoir, grâce à quelques comparaisons, "par" qui ils ont été imprimés.

Comme il était habituel, les Julian firent travailler plusieurs imprimeurs, dont les ateliers étaient proches. Ils avaient pour voisin Martin Le Jeune, qui fut également témoin lors de la mise en tutelle. Julian père confia à ses presses une édition du *De tuenda bona valetudine* de Eobanus Hessus, en 1565. En 1583, Julian fils publia une édition des *Sententiae* de Andrès de Veiga, partagée avec Brumen et Pierre Cavellat; elle avait été imprimée par Léon Cavellat, établi dans la même rue, près le collège de Cambrai²³. En 1580 enfin, Julian fut en relation avec l'imprimeur du Roy «mathématiques», Pierre Le Voirrier, installé rue Saint-Jacques et renommé pour la qualité de ses impressions scientifiques²⁴. Il lui confia au moins deux ouvrages, les *Opera* de Tertullien et une réédition de la vieille traduction par Claude de Seyssel des *Guerres des Romains* d'Appien, partagée entre différents libraires. Ce dernier ouvrage, aux lettrines disparates et imprimé sur un mauvais papier, était de qualité très médiocre; Le Voirrier exécutait donc des travaux plus courants, peut-être en les soustrayant à d'autres confrères. Le Voirrier travailla aussi pour Gourbin: en 1581-1582, on lui doit l'ouvrage de Bressieu, un grand in-folio, et *La signification de l'ancien jeu des chartes Pythagoriques*. La même année, outre un luxueux Tacite in-folio, il imprima pour Abel L'Angelier une traduction des *Trois livres de la Vie*, de Marsile Ficin, une édition courante, mais qui, comme l'Appien de 1580, a le mérite de porter un achevé d'imprimé explicite, et qu'il est ainsi intéressant de comparer au travail anonyme effectué pour le compte de Gourbin. Cette collaboration est certaine dans le cas du *De Umbris Idearum* et du *De compendiosa architectura*, qui possèdent des lettrines et des ornements identiques à

²³ P. Renouard, *Fascicule Cavellat*, Paris 1986, pp. 410-453. Léon Cavellat exerça de 1576 à 1592, il avait pris la succession de Nicolas du Chemin.

²⁴ Renouard, *Répertoire*, p. 280

ceux employé dans la *Guerre des Romains* et le traité de Ficin²⁵. En revanche, le rapprochement n'est pas entièrement probant pour le *Candelaio*.

A la fin de l'année 1585, à son retour de Londres, Bruno n'eut plus recours aux trois libraires qui avaient publié ses premiers textes²⁶. Il fit paraître deux ouvrages en strict compte d'auteur²⁷. Deux autres ouvrages, les *Dialogi duo de Fabricii Mordentis* et la *Figuratio Aristotelicis auditus*, furent publiés chez Pierre Chevillot, qui en était également l'imprimeur²⁸. Le tirage en fut très restreint, si l'on en croit la rareté des exemplaires conservés, deux ou trois, que l'on peut opposer à la centaine d'exemplaires connus du *de Umbris*, à la cinquantaine du *Cantus Circaeus* ou aux 60 exemplaires du *Candelaio*. Le choix de Chevillot n'était pas dû au hasard. Etabli depuis 1578 devant le Petit Navarre, l'imprimeur venait de se fixer,

25	<i>De Umbris</i> (Gourbin) *2: bandeau 8: I 2 ^v °: O 1: bandeau 3 ^v °: L 0: I	<i>De Architectura</i> (Gourbin) p.2: fleuron 36: A 42: D	Appien (imprimeur: Le Voirrier) aa ² 259 ^v ° aa ² 450 ^v ° 91 382 256	Ficin f.35 f.16
----	--	---	--	---

²⁶ Sur ce second séjour, voir France Yates, *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Londres 1964, éd. 1978, pp. 291-305.

²⁷ Les *Dialogi Idiota triumphans* portent la mention «imprimé à Paris pour l'auteur 1586», les *Centum et viginti articuli*, «Parisiis, ad authoris instant. 1586»; un seul exemplaire de cet ouvrage est connu; il est conservé à la British Library, nous n'avons pas pu l'examiner.

²⁸ Les ouvrages portent la mention «Ex typographia Petri Chevillot»; sur cet imprimeur-libraire, voir Renouard, p. 83 et Pallier, p. 500, nn. 88-100. Etabli à Troyes après 1596, Chevillot publia les oeuvres de l'italianisant Pierre de Larivey.

lui aussi, rue Saint-Jean de Latran, près du Collège de Cambrai, à côté des boutiques de Julian et de Gourbin.

Mais l'examen des ouvrages publiés lors du second séjour parisien fait apparaître des relations plus complexes qu'un simple voisinage. On découvre d'une part que Chevillot était aussi le maître d'oeuvre, le typographe de *l'Idiota triumphans*, imprimé aux frais du philosophe pour être offert à Pierre Delbene. En outre, une seconde comparaison n'est pas sans intérêt: on retrouve sur les volumes imprimés par Chevillot un bandeau typographique et une lettrine utilisés dans le *Candelaio*²⁹. La comédie en langue italienne publiée en 1582 par Guillaume Julian provenait, manifestement, des presses de Chevillot. Quatre ans plus tard, Bruno revenait tout simplement à un imprimeur qu'il connaissait, mais en se passant cette fois de l'intermédiaire du marchand-libraire. Il faisait appel aux services de Chevillot parce que les libraires précédents ne lui proposaient plus des conditions matérielles satisfaisantes, ou parce que ce qu'il leur proposait ne leur convenait plus. Assez constant durant les événements de la Ligue pour témoigner d'une fidélité légitimiste qui lui permit, plus tard, de devenir imprimeur du Roy, Pierre Chevillot était un artisan fort entreprenant et qui joua un rôle discret mais actif dans le milieu de l'édition parisienne. Entre 1580 et 1588, il travailla pour les meilleurs libraires du Palais et de l'Université, imprimant aussi bien des volumes de grand format que des éditions scolaires; on lui doit en particulier l'édition de Tacite avec les commentaires de Carlo Pasquali, pour Colombel, et la *Sepmaine* de Du Bartas imprimée pour l'Angelier en 1583. En 1588, il fut l'imprimeur de la grande édition des *Essais* de Montaigne publiée chez le même l'Angelier. Il publia quelques ouvrages sous son adresse propre, en particulier des occasionnels et une traduction des *Ragionamenti* de l'Arétin en 1580, mais sans qu'on puisse lui attribuer des choix éditoriaux plus concertées que le hasard d'occasions heureuses ou des éditions à compte d'auteur.

On ignore tout de la part que Bruno put prendre, à Paris du moins,

²⁹ *Figuratio*, f. B², à comparer avec *Candelaio*, f. a² et g³.

dans l'impression de ses ouvrages. La question est importante, en l'absence de manuscrits d'auteur, pour estimer la fiabilité des éditions originales. Dans quelle mesure en effet celles-ci suivaient les habitudes typographiques des ateliers, ou au contraire les idiotismes en matière de ponctuation et d'orthographe, d'un auteur présent à l'impression et qui pouvait corriger les épreuves? La question est sans objet pour les ouvrages en latin. Un exemplaire du *De Umbris* contient des corrections marginales, qui portent sur des coquilles typographiques et des solécismes. Ces corrections sont reprises dans l'errata imprimé, qu'elles ont peut-être servi à établir, mais elles sont trop sommaires pour qu'on puisse, tout comme les fautes, les attribuer ou ne pas les attribuer à l'auteur³⁰.

En revanche, la question est pertinente pour les textes en langue vulgaire, dont l'usage était pas encore définitivement fixé vers 1580. L'édition du *Candelaio* respecte-t-elle l'"*usus scribendi et punctandi*"³¹ de Bruno? Les impressions en langue italienne étaient exceptionnelles pour les imprimeurs parisiens, qui n'avaient dans ce domaine ni modèles orthographiques ni usages établis, sinon des usages français. Le *Candelaio* était le premier ouvrage italien publié chez Julian, qui n'avait pas eu de contrôle sur les épreuves, c'était aussi le premier qu'imprima Pierre Chevillot, qui mit cinq ans avant d'en donner un second, la *Gismonda*, publiée en 1587 sous le nom du Tasse. Deux témoignages peu connus évoquent l'incompétence des imprimeurs français dans ce domaine particulier. Gabriel Chappuys déplore le peu de soin apporté aux textes italiens et le nombre des coquilles, écrivant à propos d'une impression de la *Fiammetta* de Boccace, publiée en édition bilingue chez Abel l'Angelier en 1585:

Amy lecteur, tu trouveras en ce livre quelques fautes en la page italienne, pource que peu se trouvent de correcteurs aux Imprimeries qui se soucient guè-

³⁰ Cet exemplaire, non recensé par Sturlese, est un double conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (8° S. 1007); il porte 10 corrections manuscrites en marge de huit feuilles.

³¹ Voir sur ce point l'introduction philologique de G. Aquilecchia au *Chandelier*, Paris 1993, p. XLIX.

res de la langue italienne, ne s'appliquant à autres langues que la Grecque, Latine et Hébraïque sur toutes célèbres, qu'ils ont apprinses aux Escoles et Vniuersités³².

L'autre plainte est plus tardive, elle provient d'Angelo Tuccaro qui, en 1602, avait fait paraître un long poème, *La Presa e il giuditio d'Amore* chez Guillaume Binet. Il dénonçait les nombreuses fautes qui déparaient son texte, et les attribuait à

Quelli che non sanno pure una parola Italicae (sic) qual era colui ch'à messo le mano alla sudita opera che li fà proferire vocabuli peggio che non fa un Svi-zerro o Allemo che non parli mai la lingua Francese³³.

En revanche, Corbinelli n'avait qu'à se louer du soin apporté par Frédéric Morel à l'impression des *Consigli* de Guicciardini:

Lettore, tu vedi bene quanta sia stata la diligentia et intelligentia del Signor Fed. Morello et l'amorevoleza verso le cose Italiche: poi che havendo io il presente libro commesso alla cura sua, non lo truovo da emendare se non in alcuni pocchi et leggerissimi luoghi, in alcuni de quali è stato l'errore il mio³⁴.

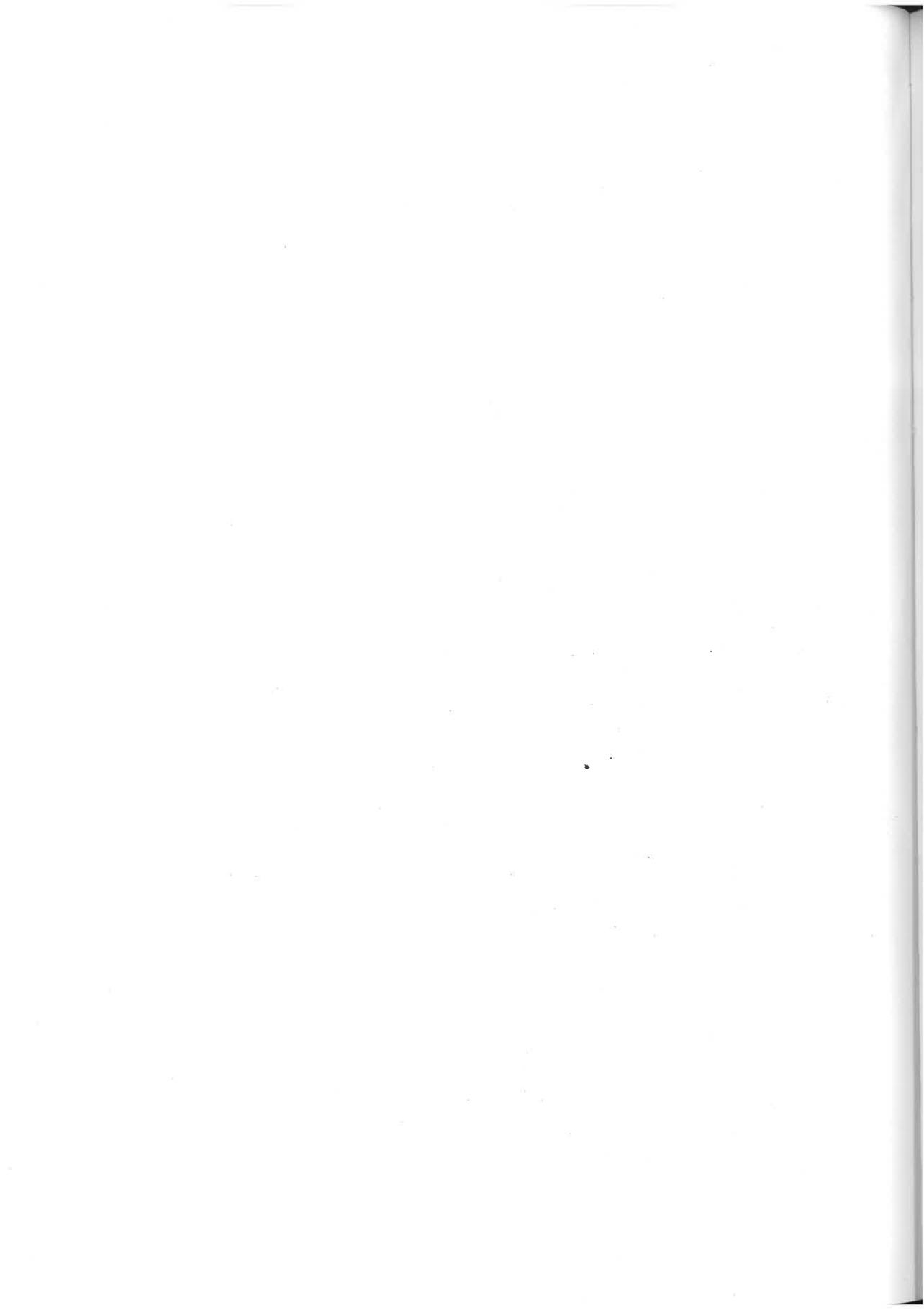
La qualité des impressions en langue italienne était très variable. Elle dépendait des ateliers, elle dépendait surtout du statut même des livres, édition hâtive d'un coût modeste, aux épreuves rares et mal corrigées, dépourvues d'errata, ou éditions de luxe attentivement suivies. Mais les imprimeurs français n'avaient pas non plus de parti pris. Dans les meilleurs des cas, leur inexpérience avait même son avantage: le respect du manuscrit et des idiotismes de l'auteur s'imposait à des usages arbitraires,

³² Boccace, *La Fiammette amoureuse*, trad. G. Chappuys, Paris 1585, f.*7. L'imprimeur semble avoir été Jean Du Carroy, à qui l'on doit aussi les trois pièces de théâtre italiennes publiées la même année chez le même libraire.

³³ A. Tuccaro, *La Presa e il Giuditio d'Amore*, Paris 1602, avis "A Lettori".

³⁴ F. Guicciardini, *Più consigli et avvertimenti*, Paris 1576, *Errata*, f. N².

grammaticaux ou de ponctuation. Cela explique les variations que l'on peut rencontrer, ne serait-ce que dans les adresses: le très brunien "*Guglielmo Giuliano*" devient "*Gulielmo*" sur l'ouvrage de Guttery. A cet égard, Les éditions de Corbinelli, très différentes des autres textes italiens imprimés à Paris aussi bien que des impressions en français, sont révélatrices de choix qui incombent en propre au savant italien. Aussi, même si Bruno n'a pas surveillé en personne, chez Chevillot, l'impression du *Candelaio*, et sous réserve d'une comparaison avec les autres textes italiens imprimés à Paris vers 1580, l'édition publiée chez Guillaume Julian, malgré ses coquilles et ses imperfections, peut avoir pour nous valeur de référence.



Luigi Galella

Pirandello: dal personaggio filosofo a quello imploso

1. Paradossi

Studiando i testi letterari, ci si imbatte spesso in paradossi. In alcuni casi, questi sono delle semplici *boutade* di valore circoscritto, in altri si tratta di qualcosa di più complesso, che investe ad esempio il rapporto fra un personaggio e il contesto storico o sociale in cui egli vive, oppure lo stesso rapporto fra l'autore e la sua opera. Ci si imbatte in paradossi a diversi livelli di interpretazione e il rischio, che è insieme una tentazione, è proprio quello di cadere nella suggestione di un'apparente e banale onni-comprendività. Il paradosso come chiave totalizzante di interpretazione.

In realtà, proprio a causa della sua particolare natura, la forma paradosso è delle più sfuggenti da analizzare. Delle più insidiose.¹ Tanto

¹ Mi permetto di rimandare a un mio studio sull'argomento: *Il paradosso della poesia*, «Lunarionuovo», 29, 1984, pp. 83-91, nel quale formulavo il concetto di esteticità del

semplice ed elementare è la sua individuazione – e si potrebbe persino dire che in questa sua elementarità rimanda a una sorta di linguaggio universale a tutti accessibile, proprio perché agisce sul versante logico – quanto complessi i motivi che ne determinano la natura e la rendono la più fissa e insieme mobile tra le forme del linguaggio. Ma già in questa definizione di forma linguistica c'è qualcosa che forse non va. È il paradosso una forma come tutte le altre, o non è piuttosto una forma dentro la quale si mascherano molte altre?

Per un certo verso, la letteratura abita in un gigantesco, generale paradosso. E forse anche in più di uno. Nel rapporto, ad esempio, fra il piano della rappresentazione e quello della dichiarazione. Continuamente, anche senza rendersene conto, tale relazione, riguardo al suo dire e non dire, genera paradossi. Dal punto di vista della dichiarazione, infatti, è sempre possibile far 'dire' alla letteratura qualcosa di preciso; dal punto di vista della rappresentazione, invece, ecco che questo qualcosa si complica subito in qualcos'altro: ciò che costituisce l'ormai affermata definizione di plurisemanticità dell'arte. Ma in fondo, la cosiddetta plurisemanticità dell'arte non è altro che uno dei termini della sua, più profonda, ambiguità. È quindi di quella che si potrebbe definire la sua fondante paradossalità. Che ha una valenza positiva e una negativa; una funzione definitoria e un'altra estetica, nel senso di scomposizione critica di quella stessa definizione. Ciò che è lineare si può in qualsiasi momento complicare, ciò che si afferma si può in qualsiasi momento negare. In un movimento circolare, continuo, incessante.

paradosso: «La formulazione di un paradosso non è operazione automatica. Essa passa attraverso la consapevolezza della sua connaturata ambiguità; è la costruzione di un'ambiguità logica e linguistica insieme. Un uso ambiguo del linguaggio che s'avvale di proposizioni dalla struttura logica: questa potrebbe essere una possibile definizione di paradosso. Costruzione logica con valenza estetica: questa potrebbe esserne un'altra» (p. 84). Ciò che mi sembrava e mi sembra tuttora interessante nella figura del paradosso è questo suo collocarsi tra il dominio logico e quello estetico, il suo giocare su due fronti, del primo accogliendo la consequenzialità e del secondo lo sbigottimento.

Oppure si consideri il rapporto fra letteratura e conoscenza. È indubbio che la letteratura utilizzi, possa utilizzare, ogni possibile conoscenza; è altrettanto indubbio che tale utilizzazione, si sarebbe tentati di dire alchemica, non approda a nessuna vera forma di conoscenza. E con questo non si vuol certo disconoscere alla letteratura una funzione gnoseologica, anzi. Solo che sembra del tutto evidente che la 'conoscenza del mondo', in letteratura, è solo uno dei suoi termini, e non sappia infine che generare una ricostruzione dello stesso. A suo modo, anzi, potrebbe addirittura combattere – così come fa in molte occasioni – la stessa idea di 'conoscenza del mondo'. Abolirla. Negarla. E in questa negazione edificarne un'altra.

Sia nel rapporto fra il piano della dichiarazione e quello della rappresentazione, che nel rapporto fra letteratura e conoscenza, il paradosso sembra giocare un ruolo determinante, proprio come contenitore di tale dualismo. Tanto che diventa possibile considerare la letteratura – e l'arte in genere – come autonoma e come eteronoma, come mondo in sé concluso e come funzione di complessi rapporti storici e sociali, come *fiction*, mondo illusorio, potenziale, congetturale, e come forma di conoscenza 'più vera del vero'.

La molteplicità di interpretazioni che la letteratura genera diventa, paradossalmente, l'effetto di una causa che a sua volta era stata determinata da quell'effetto, come in quell'ormai celebre quadro di Escher nel quale si vede un uomo intento a osservare il paesaggio di una città. C'è qualcosa di sconcertante: a guardar bene, si scopre che il paesaggio a un certo punto si curva, fino a racchiudere la galleria di quadri che contiene l'osservatore. Il quale, quindi, è oggetto e soggetto del suo stesso sguardo.

Il paradosso rappresenta un po' questo spazio che, a un certo punto, nel rapporto fra l'osservatore e l'oggetto osservato, si curva, fino a includere l'osservatore in una relazione paradossale con l'oggetto stesso. Così, parlare di plurisemanticità dell'arte non è che un'apparente ipostatizzazione: essa, che ha valore di referente, coincide infatti con la stessa causa che la determina.

Ma qui si rischia di andare oltre, troppo oltre. E la tentazione che prima si diceva era proprio questa: il paradosso – figura retorica o forma logica che sia – tende all'ulteriorità, fino alla perdita di controllo concettuale, fino allo stordimento, o al fastidio. Tuttavia, proprio da questo stordimento o da questo fastidio, è forse utile partire, per una lettura di un autore che, come Luigi Pirandello, sul paradosso ha edificato la propria scrittura, e in particolare quella scenica.

Che l'autore siciliano sia 'paradossale' è notazione antica quanto scontata². Ma non è per ribadire il suo tanto discusso «cerebralismo», di cui il paradosso e la paradossalità sarebbero gli effetti, che si intraprende questa strada, già in partenza così impervia. A fronte d'una valenza positiva ed effettistica, il paradosso, infatti, ne sviluppa un'altra, negativa e critica: ingorgo semantico, ricorrente, ripetuto luogo d'un'impossibilità. Le comuni implicazioni psicologiche ed estetiche fra paradosso e poesia hanno consentito un approccio interpretativo di quest'ultima sostenuto sulla forma paradosso³; nello stesso tempo, c'era chi introduceva la struttura paradosso nell'analisi psicologica come teoria generale della schizofrenia⁴.

² «Prima il concetto, e poi la vita: prima l'aforisma e poi la vicenda umana: prima il cervello e poi il cuore...» scriveva Fausto Maria Martini («La Tribuna», 17 ott. 1918) a proposito de *Il piacere dell'onestà*.

Per i primi anni del teatro pirandelliano cfr. G. Antonucci, *La critica e il teatro di Pirandello (1910-22)*, «Il Veltro», 12, 1968, 1-2, pp. 125-162. Sul rapporto fra P. e Tilgher e la discussa vicenda del «pirandellismo», si veda invece Leonardo Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Caltanissetta 1953.

³ L'autore nordamericano Cleanth Brooks, appartenente al cosiddetto New Criticism, pubblicò nel 1947 uno studio nel quale si faceva risalire la chiave della densità semantica del testo poetico nella strutturazione paradossale dello stesso. Il poeta, per Brooks, costruisce, organizza, struttura, non già per comunicare qualcosa che abbia un referente immediato nella realtà, bensì ricercando significati contrastanti, componendo atteggiamenti diversi. Cfr. l'edizione italiana: Cleanth Brooks, *La struttura della poesia*, Bologna 1973.

⁴ *Verso una teoria della schizofrenia*, di Bateson, Jackson, Haley e Weakland, è l'articolo originario che risale al 1956, oggi raccolto nell'edizione italiana, in Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Milano 1976, pp. 244-274.

Si fa notare questa concordanza per testimoniare, anche se solo parzialmente, la fortuna che il paradosso ha conosciuto in ambiti diversi negli ultimi decenni; tanto che oggi lo stesso appellativo di 'autore paradossale' non appare denigratorio, come poteva accadere negli anni in cui era usato polemicamente contro Pirandello. Non appare denigratorio, ma non s'intende comunque ribadirlo, almeno in questa forma. Anche perché nessun autore che fosse implicato in un'autentica problematica paradossale, l'ammetterebbe a cuor leggero, forse anzi sarebbe costretto a smentirla; nessuno, intimamente e profondamente coinvolto in essa, la proclamerebbe come poetica dichiarazione della sua arte. Non lo farebbe senza contraddirsi. Non lo farebbe, evidentemente, perché non potrebbe 'veramente' teorizzarlo. Il paradosso è una forma dallo statuto ambiguo, non sembra una tautologia. Nel momento in cui si tenta di teorizzarlo si cade nella sua trappola e si finisce per produrre, più o meno consapevolmente, nuovi paradossi. Forse questo accade perché la sua natura è insieme logica e psicologica.

Nel celebre studio sulla schizofrenia, che ha non poco influenzato la letteratura posteriore sull'argomento, Gregory Bateson cita Russell e la Teoria dei tipi logici⁵. «La tesi centrale di questa teoria è che esiste una discontinuità tra una classe e i suoi elementi. La classe non può essere un elemento di se stessa, e d'altra parte uno degli elementi non può essere la classe, perché il termine usato per la classe è di un livello di astrazione diverso (di un diverso tipo logico)...»⁶. Nella comunicazione umana, invece, osserva sempre Bateson, questa discontinuità viene «continuamente e inevitabilmente trasgredita». In altre parole, al di là dell'implicazione patologica, si può dire che la comunicazione umana produce dei paradossi che non controlla e talvolta non vede.

⁵ Bertrand Russell, *I principi della matematica*, trad. di L. Geymonat, Milano 1963. In particolare si vedano il cap. X, pp. 166-175 e in appendice, *La teoria dei tipi*, pp. 713-721.

⁶ Bateson, *cit.*, p. 245.

Si stabilisce pertanto una differenza sostanziale tra logica formale e psicologia della comunicazione reale per cui, mentre la prima cerca di approntare dei concetti che consentano di superare i paradossi che incontra, la seconda di fronte agli stessi più facilmente vi indugia, fino all'auto-compiacimento, fino al gesto estetico.

È come se la comunicazione umana fosse in una sorta di ritardo rispetto alla logica nello smascherare i suoi doppi, la natura linguisticamente duplice di certi messaggi. Ma su questo ritardo, sull'autocompiacimento del paradosso, talvolta si elevasse. Avere la chiave d'un paradosso non vuol dire, a priori, che sia possibile smascherarli, risolverli tutti. Ché anzi, epistemologicamente, non v'è fondazione teorica che sia esente da quello che Emilio Garroni chiama «paradosso fondante»⁷. Ogni discorso, infatti, ne implicherebbe uno: sotterraneo, dimenticato, rimosso. E forse, nella letteratura, è proprio questa rimozione che viene a galla: non per smascherarne la struttura, non per risolverla (o forse un po' per l'una e l'altra), ma soprattutto per rappresentarla. La letteratura, a differenza delle altre forme di comunicazione umana, non produce 'discorsi', o perlomeno ne produce di molto particolari, e però possiede un pensiero e una struttura. Essa si pone – è forse possibile azzardare – consapevolmente o meno, il compito di mascherare quello in questa, solo che in questo 'mascheramento' il pensiero perde la sua unicità e univocità: diviene altro.

È per questo che è difficile parlare di letteratura, perché a sua volta la letteratura 'parla' secondo una modalità che, per quanto siamo capaci di perfezionare gli strumenti critici o teorici, e per quanto questi approdino ormai più a una coscienza che a una conoscenza, in qualche modo finisce per rimandare unicamente a se stessa. Non tanto perché irriducibile allo sguardo, a ogni possibile sguardo, quanto per il fatto che nasce proprio da tale presupposto. A sua volta però destinato allo scacco.

⁷ Emilio Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Bari 1986. Ma si veda anche uno studio precedente dello stesso autore: *I paradossi dell'esperienza*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, XV vol., pp. 867-915.

La letteratura, quindi, come rappresentazione d'una rimozione teorica 'fondante': della conoscenza e della conoscibilità del reale; rappresentazione chiaramente obliqua di quel fondo paradossale che il discorso, 'ogni' discorso (scientifico, psicologico, storico, filosofico, linguistico) sottende. È da questo punto di vista, seguendo la ricerca epistemologica più avanzata, che appare interessante, oggi, parlare della relazione esistente fra paradosso e letteratura. Anzi, quasi del loro stesso coincidere.

Almeno suggestivamente, portatori di un significato estetico, sembrano essere tutti i paradossi, anche quelli che non rientrano nel dominio della letteratura. Essi rivelano, nel loro affermarsi, come un'impotenza conoscitiva, uno scacco alla ragione. La forma di questa impotenza ha una struttura derisoria; rovescia una concezione e 'ride' di questo rovesciamento.

Un'abitudine mentale d'improvviso si interrompe, una sequenza conosciuta e familiare si inverte, per qualche attimo si sgretola una certezza. Il paradosso non si limita al rovesciamento, ma lo presenta in un'immagine sintetica, brillante, un'immagine che rapisce. Rovescia, e nel rovesciamento edifica se stesso. Il suo è un anarchismo positivo, un vuoto che riempie: per parlare di paradossi bisogna usare immagini paradossali.

Nella sua centrale funzione retorica, il paradosso usa il procedimento logico del discorso sovvertendolo, ma quasi inavvertitamente, dall'interno. Amalgama contestualità diverse e le presenta in una successione, in una progressione univoca che non risponde, se non analiticamente, della conaturata doppiezza costitutiva.

Il paradosso non è solo il luogo d'un'impossibilità, ma anche uno strumento d'onnipotenza. È lo svelamento d'una indifesa nudità, ma anche una corazza che non si può scalfire; una strategia di attivo suicidio⁸, un'arma che si rivolge contro il mondo.

Della logica, o pseudologica, della quale si costituisce, sconfina nella comicità e nella gestualità: come una smorfia d'irrisione che quella logica,

⁸ È un'espressione rubata a Jean Michel Gardair, in *Pirandello e il suo doppio*, pres. di G. Macchia, a c. di G. Ferroni, Roma 1977.

inaspettatamente deviata e per altri versi del tutto congruente, rivolge al mondo, costringendolo a ridere di quella sclerotica paccottiglia di verità sulla quale ama costruirsi. Sono verità trasparenti e fragili come il vetro, disposte a frantumarsi per l'effetto d'una risata.

La sua frustata dura un attimo; colpisce e si ritrae, schiaffeggia e indietreggia; sorprende, ma con la stessa rapidità scompare. È come se avesse pudore di se stesso e coscienza della propria labilità.

2. Il personaggio filosofo

È attraverso il paradosso che Pirandello manifesta la sua anima doppia: l'una teatrale, estetica, retorica; l'altra logica, consequenziale, deduttiva.

La poetica pirandelliana sembrerebbe la risultante d'un dibattito o d'un dibattersi perpetuo, tra il rigore della deduzione e il valore relativistico e teatrale dello smascheramento, tra la presentazione d'un quesito logicamente valido e la soluzione umanamente sconcertante e teatralmente vincente.

Ciò che vi è di rimarcabile nei paradossi logici o logico-matematici (non dico di quelli retorici il cui campo è vago e sterminato) è il valore logicamente attendibile e congruente della deduzione e il contrasto che questa produce con l'evidenza della realtà.

Del paradosso Pirandello offre la rappresentazione teatrale, indicando la possibilità dell'azione scenica d'un conflitto logico, il che equivale a una chiave di lettura 'teatrale' dello stesso. Sembra che gli interessi rappresentare in tal modo un mostro a due teste: da un lato la logica e la sua ragione 'unica' (la sua intima coerenza, il rigore), dall'altro la realtà e le sue molteplici ragioni che si disperdono nella multiforme natura dei comportamenti umani consolidati. Tra pensiero e abitudine egli mostra l'esistenza d'una dissociazione permanente.

Si presenta, quindi, una nuova modalità della conflittualità. Il conflitto moderno, che sfocia nell'assurdo e nel grottesco, sostituisce quello antico, che era di natura tragica. Si provi a immaginare come Pirandello avrebbe scritto l'"Edipo re". Anche nella tragedia di Sofocle ci imbattiamo in un paradosso: Edipo, infatti, è nello stesso tempo detective e assassino, soggetto e oggetto della sua ricerca. Ma questa verità gli è sconosciuta; non è presente, non vive con lui. Egli non la domina: ne è il frutto, la conseguenza.

Come l'avrebbe scritto Pirandello? Probabilmente avrebbe dato a Edipo quella consapevolezza che all'eroe del mito manca. Il conflitto in cui viveva, pertanto, sarebbe stato destituito della sua portata tragica (alla maniera antica) e investito d'una tragedia permanente e consapevole, d'una coscienza lucida, d'una veglia perpetua (e in questo senso modernamente tragica) della ragione.

I personaggi pirandelliani 'conoscono' i paradossi nei quali vivono e anzi il più delle volte ne sono i deliberati artefici. Non tutti i personaggi, ovviamente, ma solo quelli che si stagliano, contrapposti, sull'uniforme sfondo del luogo comune.

Si è parlato, a questo proposito, di personaggi filosofi o metapersonaggi⁹.

Conosce il paradosso, ad esempio, e lo vive con deliberata intenzione di straniamento, Agostino Toti di *Pensaci, Giacomino!*¹⁰ che sposa Lillina, incinta e amante di Giacomino e anziché nascondere il figlio illegittimo, decide di portarsi in casa il marito 'illegittimo'.

⁹ Di «personaggi filosofi» si parla in modo particolare a proposito di quei drammi scritti e rappresentati tra il '16 e il '21, che precedono la stagione del «teatro nel teatro»: *Pensaci, Giacomino!*, *Il berretto a sonagli*, *Così è (se vi pare)*, *Il giuoco delle parti*, nei quali risalta il ruolo di volta in volta assegnato ai suoi protagonisti: Agostino Toti, Ciampa, Laudisi, Leone Gala. I drammi sono oggi raccolti in *Maschere nude*, II, Milano 1975.

¹⁰ Prima rappresentazione al Teatro Nazionale di Roma il 10 luglio 1916.

Il consueto rapporto fra marito, moglie e amante, che fa la fortuna nel bene e nel male di un certo teatro borghese, viene qui ribaltato. Nella sua esagerata bonarietà, nella sua incontrollata intenzione di aprirsi al mondo – senza partecipare di quel mondo il linguaggio che lo caratterizza – Agostino Toti gioca un ruolo per certi versi diabolico. È in virtù della sua logica paradossale che il dramma si muove, si complica e si risolve. È una logica peraltro che fa da elemento soggettivo, da contraltare allo sfondo verista nel quale l'azione scenica è agita.

C'è un modo oggettivo, nel senso di consuetudinario, che è quello di attenersi al gioco delle parti assegnato dalla società, e ce n'è uno soggettivo, straniante e paradossale ma internamente coerente, che è quello che giocano i personaggi filosofi. Come ad esempio Leone Gala nel *Gioco delle parti*.¹¹

La moglie lo tradisce col suo miglior amico, il vecchio ordine ne risulta pertanto compromesso: il personaggio filosofo, che non tollera il caos (egli stesso è metafora della estrema formalizzazione) né la reazione comune, dipendente dalla sfera emotiva (sfida a duello, cacciata della moglie, ecc.) rifonda un nuovo ordine regolato da leggi altrettanto severe, ma controllate esclusivamente grazie alla sfera razionale. Sicché, quando nella scena finale del dramma, Leone Gala accetta di sfidare a duello l'uomo che ha offeso la moglie, al momento decisivo dichiara non essere suo compito battersi. Ha già fatto la sua parte e ora tocca all'altro, al suo alter ego corporeo, Guido, amante della moglie. Tutto ciò che riguarda la sfera razionale è suo compito e dovere assolvere, ma nel momento in cui è il corpo a essere interessato, i suoi doveri finiscono.

Il personaggio filosofo si costituisce diverso non solo in quanto si pone linguisticamente in conflitto con l'ambiente che lo ospita, ma anche per la reazione che esercita nei confronti dell'ordinaria concezione teatrale che questo ambiente rappresenta. Si parlerà, a questo riguardo, di un «incon-

¹¹ Prima rappresentazione al Teatro Quirino di Roma nel 1918.

tro o compenetrazione di due livelli di natura eterogenea ... un livello di tipo verista ... un livello di tipo soggettivo». ¹²

Un concetto che a una prima lettura si presenta come logico, può risultare 'talmente logico' che anziché definire una verità conduce a una situazione assurda. La sovrapposizione del piano letterale su quello metaforico e il diverso uso che si fa dell'uno e dell'altro corrispondono a uno strumento di controllo e di offesa. È il caso di un uso particolare del sillogismo aristotelico, l'entimema, di cui Pirandello si serve, ad esempio, nel *Berretto a sonagli*. ¹³ È l'ultima scena del dramma che conferisce il senso a tutto il resto.

La vicenda è nota. La moglie di Ciampa ha una relazione col marito di Beatrice, la quale per avere a sua volta soddisfazione organizza uno scandalo scoprendo in flagrante i due adulteri. Per avere a sua volta soddisfazione, Ciampa, che simulava di non sapere, ma che ora vede smascherata questa sua tecnica difensiva, dichiara di voler uccidere gli adulteri.

Di fronte all'interdizione aggressiva e preoccupata di parenti e amici, che in coro, per convincerlo a desistere dal suo pazzo proposito, gli urlano esser stata l'azione della donna «solo una pazzia», Ciampa ha un lampo di genio, un guizzo paradossale e impreveduto con cui si illumina il dramma. Se «è stata una pazzia», la signora è pazza. E se è pazza, bisogna che sia rinchiusa in manicomio.

Ciampa legge l'affermazione «È stata solo una pazzia» nel suo significato letterale. Improvvisamente è come se il significato metaforico di quell'espressione, ovvero l'uso convenzionale che l'ha consolidata, fosse venuto a mancare. È stata solo una pazzia, cioè: s'è trattato d'una 'leggerezza', d'uno sfogo dovuto a rabbia.

Egli, di cui già nel corso dell'opera s'erano potute apprezzare le doti 'filosofiche', appare invasato. Ora 'sa'. Per la società è un marito tradito, un becco. Non può oltremodo condurre la simulazione. L'equilibrio psico-

¹² P. Raffa, *Avanguardia e realismo*, Milano 1967, p. 13.

¹³ Prima rappresentazione al Teatro Nazionale di Roma nel 1917.

logico che aveva raggiunto individualmente si scontra con l'azione, l'intrusione dell'esterno. Che è un occhio invadente, una platea desiderosa d'uno sbeffeggiamento. E lui, che pure consentiva che quello sbeffeggiamento avvenisse in sua assenza, non può accettare invece che avvenga in sua presenza.

Quello di Ciampa è un modo di utilizzare la logica in funzione della sua coerenza interna, come se il mondo e la sua connaturata contraddittorietà vi fossero estranei. Viene così a formarsi una catena d'anelli che costituisce un tutto omogeneo nelle varie parti, senza incongruenze riguardo al problema formale della verità o falsità, ma paradossale per le conclusioni alle quali questo stesso procedimento giunge.

Alla retorica 'concreta' della convenzione, sovrappone quella astratta della logica consequenzialità. Legge la proposizione «È stata una pazzia» diversamente dal coro che la proclama. Ne rifiuta volontariamente la convenzionalità in favore di un uso 'ottusamente' testuale, per dedurre infine le 'necessarie' conseguenze. In realtà Ciampa, come tutti i personaggi filosofi di Pirandello, è padrone di due linguaggi: uno rigidamente astratto, l'altro concreto, dove invece i suoi interlocutori-antagonisti, ne possiedono e padroneggiano solo uno, il secondo. Egli quindi non è solo il 'filosofo' (la corda pazza)¹⁴ con tutto ciò che di equivoco il termine si porta dietro, ma anche colui che nell'ultima scena mostra la sua natura meccanica, quasi burattinesca, che egli stesso, come burattinaio, può e sa manovrare. Il suo andamento è piano e argomentativo per tutto il corso del dramma, ma nella sua conclusione diviene rotto e pseudoargomentativo. E come altrimenti definire la risata di Laudisi in *Così è (se vi pare)*?¹⁵ La presenza del 'gesto' (inteso simbolicamente ma anche letteralmente) nel personaggio fi-

¹⁴ Ci si riferisce al monologo in cui Ciampa espone la sua 'filosofia'. Abbiamo tutti tre corde d'orologio in testa: la seria, la civile e la pazza.

Per vivere in società ci vuole la civile, altrimenti «ci mangeremmo tutti»; la corda seria è quella della ragione, che deve riordinare, «rimettere le cose a posto», ma lì dove essa fallisce, ecco che subentra quella pazza.

¹⁵ Prima rappresentazione al Teatro Olimpia di Milano nel 1917.

losofo clamorosamente ne smentisce e arricchisce la 'filosoficità'. Ma di altro grado e di altra natura. E'una filosoficità che in realtà è un gesto. Anziché essere un a priori, come un corpo estraneo che si teatralizza, si identifica, combacia con il meccanismo dell'azione teatrale. È l'azione teatrale in atto e l'unico possibile suo rimando è a se stessa, quasi fosse impossibile persino osservarla e criticarla dall'esterno.

3. Il personaggio implosivo

Nella quarta edizione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1925 (ma scritta nel '24), l'autore avverte l'esigenza d'anteporre una prefazione, a completamento di quel corpo che lui stesso, forse, con la fama e la fortuna internazionali, cominciava a sentire estraneo, quasi gli fosse sfuggito di mano. Del resto questa fuga, questo distacco dell'oggetto dal suo creatore, o per meglio dire del creatore dal suo oggetto, è per l'appunto l'idea dalla quale scaturisce la trama dell'opera e che risale a molti anni prima, quando Pirandello pensò a un romanzo «da fare».¹⁶

Nella genesi poetica dei Personaggi, apprendiamo dalla *Prefazione*, vi è un avvincente circolo vizioso dialettico. Essi sono stati rifiutati dal loro autore, ma eccoli presentarsi, in questa loro indeterminatezza formale – che non è ricerca della forma, ma della legittimità ad esistere in quanto

¹⁶ Ricorda Gaspare Giudice, nella sua biografia, che «l'ossessione dei personaggi è un fatto antico, di cui si hanno testimonianze fin dal lontano 1904, quando, da Roma, Pirandello scriveva queste parole a Luigi Natoli: "... se le cure materiali e gli impegni sociali non mi distraessero, credo che resterei dalla mattina alla sera qua nel mio scrittoio, al servizio dei personaggi delle mie narrazioni, che mi fan ressa intorno"». In G. Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino 1963, p. 337.

A proposito del «romanzo da fare» si ha la testimonianza d'una lettera del 23 luglio 1917: «... Sei personaggi presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso, per essere composti in un romanzo, un'ossessione e io non voglio saperne, e io che dico loro che è inutile e che non m'importa di loro e che non m'importa più di nulla, e loro che mi mostrano tutte le loro piaghe e io che li caccio via ... e così alla fine il romanzo da fare verrà fatto». Riprodotto in Giudice, *cit.*, p. 321.

forma – direttamente a un Capocomico, che sta provando *Il giuoco delle parti*, e cioè uno spettacolo teatrale di Pirandello.

I Personaggi, pertanto, giungono in una dimensione che è già di per sé di «teatro nel teatro», intesa in senso classico: uno spettacolo che ne contiene un altro. Peraltro, da questo punto di vista, lo spettacolo, fino a quel momento, non aveva presentato novità rivoluzionarie. La scena nuda con il sipario alzato, ad esempio, era certo una novità rispetto al teatro naturalistico e allo stesso teatro pirandelliano, ma non certo rispetto a tutto ciò che aveva fatto l'avanguardia, dal precursore Jarry al futurismo a dada, che nell'arco di venticinque anni, ma in particolare negli ultimi sei, aveva in lungo e in largo saccheggiano ogni innovatività formale.¹⁷

La vera novità risiedeva altrove. Era proprio l'entrata in scena dei Personaggi, con il conseguente spiazzamento e la moltiplicazione dei punti di vista circa la loro natura: creazione di un'entità doppia, teatrale e metateatrale insieme. Ma metateatrale nel senso di autoriflessiva, sebbene si vedrà come questa autoriflessività coincida, da un certo punto di vista, con la sua negazione. Quindi: metateatralità dei Personaggi come autoriflessività che nega se stessa.

È dalla extrascena, dalla sala, che essi sorgono, per incanto, «un po' smarriti e perplessi, guardandosi attorno» e l'autore avverte l'esigenza di consigliare: «Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere tutto l'Effetto che questi Sei Personaggi non si confondano con gli Attori della Compagnia».¹⁸

Chi sono i Personaggi? Lo stesso autore non sembra saperlo bene e il dubbio che il possibile traduttore scenico della commedia non ne sappia cogliere a pieno la natura, lo stimola a dare indicazioni alla regia: ad

¹⁷ Vedi H. Behar, *Teatro dada e surrealista*, Torino 1976, che però trascura tutto il teatro futurista. Lacuna colmata dal saggio, incluso al volume, *La scena futurista e l'avanguardia storica* di G. Lista.

¹⁸ Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano 1966, p. 36.

esempio, i Personaggi potrebbero indossare delle «maschere». Ma queste maschere che dovrebbero chiarire i caratteri e la differenza con gli Attori della Compagnia non fanno che aumentarne il mistero. Chi sono queste strane figure mascherate che dalla sala si conducono verso il palco? Momento di straniamento, di assoluta ambiguità, proposizione di un'entità impossibile che accompagnerà tutto il dramma.

Dal punto di vista del Capocomico essi verosimilmente sono degli attori che cercano una scrittura e che si sono mascherati, forse per destare attenzione, per suscitare curiosità, ed è con ironia e fastidio, infatti, che egli inizialmente considera le loro richieste. Dal proprio punto di vista, invece, essi sono dei Personaggi rifiutati. Ma non tutti però con lo stesso grado di consapevolezza. Come Pirandello scrive nella *Prefazione*, solo due, il Padre e la Figliastro, hanno questa coscienza. Essi si presentano in una dimensione doppia: personaggi della commedia da fare, ma anche «assolutamente bisognosi d'un dramma e perciò del proprio, che è il solo che essi possano immaginare a se stessi e che intanto vedono rifiutato».¹⁹ La Madre, di contro, non ha «coscienza d'essere personaggio: in quanto non è mai, neanche per un momento, distaccata dalla sua "parte"». ²⁰ Il Figlio, infine, «nega il dramma che lo fa personaggio».²¹

Due con la coscienza e il bisogno di rappresentare il proprio dramma, uno che non sa d'essere questo dramma e uno che non vuole esserlo. All'interno d'una dimensione di «teatro nel teatro» irrompe, quindi, un'altra dimensione con diversi piani di rappresentazione al proprio interno: il personaggio nel personaggio. Il personaggio che scaturisce dalla volontà di realizzare una parte 'impossibile', che l'autore gli ha rifiutato e che egli, come personaggio, non potrà mai realizzare. Ma anche il personaggio che «nega», scontroso e distaccato, questa sua parte. Tuttavia, l'uno e l'altro, esibiscono la loro presenza, il loro Esserci, fanno sentire la loro voce, la

¹⁹ Luigi Pirandello, *Prefazione* cit., pag.18.

²⁰ *Ibidem*, p.20.

²¹ *Ibidem*, p.25.

loro 'vita'. Essi quindi si esprimono nella ricerca, nella non coscienza e nella negazione del proprio essere «rifiutati».

L'entrata in scena di questo personaggio a più funzioni, che da un lato pronuncia la sua negazione e dall'altro nega la sua possibilità d'esistere in scena, molto peso avrà nello sviluppo della drammaturgia novecentesca, ma anche probabilmente nella stessa elaborazione organica, sebbene divisa ed elaborata nel tempo, d'un programma metateatrale. In questa ricognizione di sé, il personaggio anticipa gran parte del teatro successivo, dove 'personaggi' nel senso classico e unitario della parola, sarà difficile trovare e piuttosto si vedranno 'situazioni', 'attese', giochi logici o metafisici, figure sghembe e implosive, ripiegate, torte dal linguaggio che usano e che le usa.

Dal punto di vista del pubblico, infine, chi sono i Personaggi? Essi, che provengono dal corridoio della sala, sono attori (mascherati secondo l'intenzione di Pirandello) che si presentano come 'diversi' e stabiliscono immediatamente una relazione conflittuale col gruppo degli attori della Compagnia. Difficile immaginarli, come essi dicono di se stessi, dei Personaggi. In questo caso ci si dovrebbe proiettare immediatamente in una dimensione simbolica che le situazioni sviluppate dalla *pièce* tendono piuttosto a evitare; altrettanto difficile, del resto, pensarli come Altri Attori. La differenza di qualità tra i due gruppi di attori è infatti evidente.

Se si insegue e sottolinea la loro carica simbolica, la si vede controbilanciata da una tensione verso il concreto, da uno sforzo che senza mai essere realistico – nel senso storico del termine – certamente mira alla verosimiglianza. Se di contro si vuole sottolineare la loro 'realtà', ecco invece farsi avanti prepotentemente la loro valenza autoreferenziale, che parlando se stessa si compie e dissolve.

Quello della moltiplicazione dei punti di vista, con il conseguente inevitabile conflitto d'opinioni, com'è noto, è motivo centrale nella poetica di Pirandello. Costituisce l'ossatura d'un altro celebre dramma, *Così è (se vi pare)*, dove la natura relativistica e fantasmatica della Verità si diverte a presentarsi e accreditarsi per svanire subito dopo. Questa conflittualità dei

possibili punti di vista opera qui un salto di qualità, viene ad essere contenuta e contratta nelle figure di queste maschere-persone-personaggi-attori.

Il conflitto d'opinioni si amplia e confonde con quello di dimensioni.

I Personaggi non vorrebbero rappresentare altro se non se stessi, ma non possono, hanno bisogno di un autore o perlomeno di un capocomico. Quindi non 'teatro nel teatro', ma volontà esibita, paradossalmente, della sua negazione.

Nella volontà di essere 'dramma' i Personaggi denunciano la propria imperfezione. Non sono compiuti. Se lo fossero avrebbero un autore; se lo fossero non chiederebbero di esserlo. La loro incompletezza, però, è la vera condizione della loro speciale metateatralità, che s'identifica interamente nella loro possibilità di 'ragionamento' e nella loro volontà di autorappresentarsi, ma la loro inadeguatezza, di contro, esibisce tutta l'impotenza a dirsi veramente.

Se fossero veramente compiuti, se fossero Personaggi nel vero senso della parola, non potrebbero interagire con altri con quella differenza di piani di recitazione che in essi è implicita. E quindi giocare e saltare da un piano all'altro. Questo salto è loro consentito solo grazie alla condizione doppia e incompiuta che li pone. È l'indeterminatezza 'genetica' che permette loro di riflettere, di agire diversamente, di conquistarsi uno spazio 'nuovo', 'reale', nel senso – paradossale – di teatrale. Ma proprio questa riflessione è la misura della loro inadeguatezza a vivere quello spazio. Pirandello, insomma, ha 'compiutamente' realizzato una "situazione impossibile".

«È ben vero che io, di ragion d'essere, di funzione, gliene ho data un'altra, cioè appunto quella situazione "impossibile", il dramma dell'essere in cerca d'autore, rifiutati: ma che questa sia una ragion d'essere, che sia diventata, per essi che già avevano una vita propria, la vera funzione necessaria e sufficiente per esistere, neanche possono sospettare».²²

²² *Ibidem*, p.18.

È crudele e illuminante questo destino di alta riflessione che nasconde una cecità assoluta, l'impossibilità a guardarsi. Il Personaggio «neanche può sospettare» d'essere un altro dramma. Egli denuncia la propria volontà ad essere quello e solo quel dramma, e la conseguente impotenza che ne realizza un altro.

Innovatività formale e nucleo semantico dei Personaggi sono omologhi. La metateatralità pirandelliana non è solo scarto formale dalla tradizione; è una necessità posta dalla natura duplice, impossibile, dei suoi Personaggi. È in questo modo che Pirandello può raccontare ciò che in passato veniva celato, presentando il palco nella sua disarmata nudità, con i tecnici e apparatori, regista e attori che provano uno spettacolo. In questo modo, con volontà altrettanto forte, può anche giocare a celare ciò che in passato veniva raccontato; mentre racconta mostra, mentre sviluppa sottrae: la rappresentazione facendosi si autocancella, cancellandosi si rappresenta.

Da un lato il testo sembra dissolversi: supremo organizzatore della scena, vero e proprio direttore-imperatore della scena, è ora messo a repentaglio dall' irruzione di questa 'stranezza', che è il personaggio autorappresentantesi. E dall'altro, si vede bene, è sempre il testo, di cui si è appena recitata la morte, a trionfare: è in esso e solo in-esso che il Personaggio, suo interlocutore-antagonista, è stato progettato e vi è contenuto.

Ecco la metateatralità pirandelliana: non semplicemente una scena che ne contiene un'altra, ma un conflitto tra il creatore e la sua creazione; tra la parola scritta – luogo d'organizzazione – e il palco – luogo d'interpretazione. Un metateatro che è piuttosto un teatro «contro» il teatro che un teatro nel teatro.

Il paradosso fantastico dell'attribuzione d'un'intenzione al personaggio-oggetto scaturisce da una catena metonimica, da un'analogia da contiguità: personaggio-vita-volontà. Il personaggio-oggetto viene investito d'una qualità utopica, ulteriore. Da cosa inerte, da forma vuota, si fa essere pensante. Ma quale incredibile forza rivela avere una tale soluzione in teatro se si considera che l'ambivalenza soggetto-oggetto (essere pensante-forma vuota), ha un corrispettivo 'reale' nel rapporto attore-personaggio! In tea-

tro tale ribellione alla parte avviene da sempre e naturalmente. A questo punto il gioco anziché semplificarsi si complica. Il comune attore che interpreta un personaggio, più o meno consapevolmente, opera degli spostamenti rispetto a quelle che sono le direttive o le intenzioni del suo regista, che a sua volta aveva operato, più o meno coscientemente, degli slittamenti rispetto alla volontà dell'autore. In questo caso però il Personaggio, rifiutato dall'autore, e che di volta in volta si identifica con l'interpretazione che ne viene data – dall'autore, dal capocomico, dall'attore, ma anche più generalmente dal lettore o dallo spettatore – ora è destinato a identificarsi nient'altro che con se stesso, col suo 'dramma', ponendosi nell'ideale astratta posizione di oggetto non interpretabile. Non commentabile. Quindi, a rigore, non esistente. Imploso.

Ordinariamente, il personaggio ha un'entità molteplice: chi lo veste lo inventa. Ma la sua molteplicità si identifica con la labilità; la sua identità è messa a repentaglio proprio dalla frammentazione di queste interpretazioni. Un'identità vuota riempita da colui che assume su di sé il carico di portarla.

Il Personaggio pirandelliano, invece, veste e interpreta se stesso. Rifiuta ogni altra mediazione, pertanto si pone come implicitamente illeggibile, altrimenti ininterpretabile, non solo per gli attori che dovrebbero incarnarlo, ma per gli stessi spettatori, per il lettore, per il critico. Paradossalmente, utopisticamente, è orientato a dire se stesso nella sua nuda oggettualità.

Nella sua logica pulviscolare, nel suo eterno sdoppiarsi, nel suo produrre incessantemente se stessa e il suo doppio, l'opinione trova qui finalmente una pseudopacificazione nel suo alter-ego.

Il Personaggio è l'alter-ego dell'Opinione. Si muove, ma solo intenzionalmente, in una zona franca: evocazione senza voce, corpo senza forma.

Nel porre di fronte Personaggi e Attori, Pirandello si preoccupa di sottolineare, attraverso un sapiente uso dei costumi, la distanza che separa gli uni dagli altri. Usando le maschere egli ricorre a una soluzione visiva che richiama alla mente la nascita del teatro occidentale. Ma è un richiamo analogico del tutto fuorviante perché nel teatro greco la maschera rappre-

sentava e fissava il «sentimento» del personaggio, anche per problemi pratici legati alla prassi convenzionale d'utilizzare un numero ridotto d'attori. Se è vero che, parallelamente, nei *Sei personaggi*, a ogni maschera corrisponde un'espressione, un sentimento – il rimorso per il Padre, la vendetta per la Figliastro, lo sdegno per il Figlio, il dolore per la Madre – è anche vero che lo spazio 'reale' in cui essi agiscono è di fatto più ampio e sconfinato oltre i limiti di questa presunta fissazione di caratteri.

Quando la Madre con il suo dolore sospende l'atto incestuoso che si sta per compiere tra Padre e Figliastro, il dramma, inteso come evoluzione fatale di una sequenza di atti, viene impedito. Questo 'impedimento' drammatico trova una rispondenza nell'impossibilità dell'autore di dare corpo alle figure della sua fantasia. C'è qualcosa che tormenta questa fantasia costringendola al rifiuto. Un gesto di sospensione. Allo stesso modo, i personaggi 'rifiutati' e il dolore della madre che impedisce il 'dramma' sono sospensioni intorno alle quali si muove il dramma vero.

Assistiamo a un dramma che da un lato è la rappresentazione della ricerca dell'autore da parte dei personaggi, dall'altro è la autorappresentazione del dramma stesso. Il Personaggio, che pure è impossibilitato a vivere null'altro che la sua 'forma', in realtà proprio questa non può vivere. Ne vive un'altra. Nell'atto della riflessione e nei gesti che ne conseguono teatralmente, egli vive qualcos'altro; è un qualcos'altro che continuamente si incontra e scontra con quell'impossibilità, dando vita a un conflitto tra l'enunciato poetico e la forma teatrale che ad esso dovrebbe corrispondere.

Ma l'enunciato poetico è lo stesso personaggio che lo proclama, e mentre è intento a pronunciare quello, la sua forma di fatto è altrove e diversamente lo pone.

È forse questo il motivo per cui nelle varie rappresentazioni dell'opera che dal '21 si sono succedute, diversi registi si sono dissociati dall'usare per i Personaggi le maschere, che inevitabilmente unicizzano l'espressione. Tali personaggi infatti non sono solo tragici, ma appaiono piuttosto come la risultante di due forze: una tensione tragica e una critica. Storicamente

votati alla tragedia, operativamente rivolti verso la critica della loro natura.

Memoria d'una 'forma' immutabile; riflessione su di essa.



Antonio Saccone

Figurazioni del personaggio incendiario: Marinetti e Palazzeschi.

1. *L'Incendiario* è il titolo di ben due libri in versi di Aldo Palazzeschi. I due volumi sono pubblicati, il primo nel 1910, il secondo nel 1913, presso le Edizioni di «Poesia», dunque sotto l'egida dell'imprenditore culturale Filippo Tommaso Marinetti. Anzi, proprio con *L'Incendiario* 1910 la collana marinettiana assume l'intestazione di Edizioni Futuriste di «Poesia», come si ricava dalla rubricazione del catalogo della casa editrice fondata dal *leader* del primo movimento italiano d'avanguardia.¹ Certo è che entrambe le opere intitolate *L'Incendiario* – assieme al *Codice di Perelà* – consacrano lo scrittore fiorentino come esponente di spicco del movimento futurista. Ma *L'Incendiario* è anche il titolo del poemetto che inaugura la raccolta del 1910. Il componimento è in genere ritenuto il più contiguo alle intonazioni agonistiche ed affermative della comunicazione marinettiana e perciò il meno rappresentativo delle modalità più proprie,

¹ Cfr. C. Salaris, *Marinetti editore*, Bologna 1990.

quelle ironico-stranianti, della versificazione palazzeschiana. Scrive a questo proposito Guido Guglielmi:

Laddove l'immagine più propriamente palazzeschiana è fondata su una sottrazione del reale e su un privilegiamento del possibile, qui è essa che si cancella davanti alla 'cosa'. La metafora si reifica e si chiude nella letteralità del proprio significato. Il mito dell'incendiario diventa un mito attivistico, di specie marinettiana, che squalifica e rende nostalgica la parola del poeta. Quello che è in fondo il doppio del poeta finisce per apparire un Frate Rosso (o un Perelà) positivizzato.²

Ci troveremmo insomma di fronte ad un paradosso: il testo più siglato in senso futurista sarebbe una sorta di corpo estraneo nella produzione poetica del Palazzeschi *en futuriste*. In realtà *L'Incendiario* (la poesia eponima, intendo) s'impone non solo come fondamentale prologo alla stagione futurista di Palazzeschi, ma anche come cruciale episodio in cui precipitano e si riatteggiano per orientarsi verso nuove direzioni nuclei tematici ed istanze figurali che investono l'intero primo tempo della sua pratica lirica e narrativa.

Il personaggio incendiario e più in generale la figurazione dell'arte come conflittualità ignifera Palazzeschi li aveva rinvenuti trascritti a chiare lettere nel manifesto di fondazione del futurismo e in quello immediatamente successivo *Uccidiamo il chiaro di luna*, entrambi apparsi nel 1909, cioè l'anno precedente alla pubblicazione del primo *Incendiario*.

Nel manifesto fondativo, precisamente nel brano che segue le undici dichiarazioni programmatiche a cui Marinetti consegna l'iconoclastia anti-passatista del suo movimento, si legge:

È dall'Italia che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il «*Futurismo*» [...].

² G. Guglielmi, *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino 1979, p. 103.

e più avanti:

E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli! ... Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche.³

Accanto a questi due va menzionato un altro frammento, sempre dal primo proclama, che ripropone in una dizione differente la topica incendiaria:

Essi ci troveranno alfine – una notte d'inverno – in aperta campagna, sotto una triste tettoia tamburellata da una pioggia monotona, e ci vedranno accoccolati accanto ai nostri aeroplani trepidanti e nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che daranno i nostri libri d'oggi fiammeggiando sotto il volo delle nostre immagini.⁴

Il segmento affabulante inserito all'interno di un contesto, qual è quello conclusivo del manifesto, tutto modulato su registri ossessivamente oratori, contrassegna l'impresa di quell'avamposto, accampato in attesa dell'ormai prossima cancellazione della storia e della conseguente stagione di rivincita, con un timbro avventuroso, da peripecia romanzesca: «vera citazione scorciata di un possibile capitolo salgariano».⁵ Il brano riconferma su di un livello micronarrativo la teoria marinettiana dell'arte come merce effimera, novità sperimentabile all'infinito, da consumare e da rinnovare perennemente. Per la pattuglia dei nuovi barbari portatori dell'estetica tecnocratica è anche questo un modo di azzerare il passato e insieme di rimettere in moto un nuovo fondamento, di realizzare, cioè, un singolare circuito, in cui si riallaccino il pathos del futuro, del mondo nuovo e l'ansia di

³ F. T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, pref. di A. Palazzeschi, a cura di L. De Maria, Milano 1983², p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵ Cfr. R. Rinaldi, *Miracoli della stupidità. Discorso su Marinetti*, Torino 1986, p. 17

reintegrare un'origine, una condizione primordiale.

Nel secondo manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna* il capo dei futuristi esce da Paralisi con l'obiettivo di distruggere Podagra (simboli, l'una e l'altra città, dell'immobilismo passatista), circondato dai suoi fidi, non a caso definiti «grandi poeti incendiari, fratelli miei futuristi!» e chiamati per nome ad uno ad uno, come nel raduno di un reparto militare.⁶

Alla guida del suo manipolo di incendiari Marinetti, dopo aver apostrofato gli abitanti di Paralisi con minatori preannunci di fuoco («Vigliacchi! Vigliacchi! ... Perché queste vostre strida di gatti scorticati? ... Temete forse che appicchiamo il fuoco alle vostre catapecchie? ... Non ancora! ... Dovremo pur scaldarci nell'inverno prossimo! ...»)⁷ va ad uccidere il chiaro di luna e tutte le tradizioni culturali ad esso collegate. Come un Prometeo rinnovato dai portenti della tecnologia egli carpirà e trasmetterà il fuoco della modernità, il fuoco di «trecento lune elettriche». L'obiettivo ultimo della *hybris* marinettiana è quello di celebrare lo stacco definitivo dal passato, di annullare il ricordo delle proprie origini, di bruciare ogni eredità. Il completamento della prassi distruttrice è affidato all'ebbrezza tecnologica del caos bellico che tiene dietro alla costruzione del «gran Binario militare sui fianchi del Gorisankar, vetta del mondo».⁸ Per quest'avventura estrema l'avanguardia futurista è disposta a gettarsi nel gorgo della morte, ad affrontare l'autoimmolazione incendiaria, con un atto di eroismo titanico da cui anche il Sole acquisterà nuovo calore:

Il nostro sangue? ... Sì! Tutto il nostro sangue, a fiotti, per ricolorare le aurore ammalate della Terra! ... Sì, noi sapremo riscaldarti tra le nostre braccia

⁶ L'elenco è destinato a subire varianti ad ogni ristampa (cfr. L. De Maria, *Nota ai testi*, in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* cit., p. CXXII). Aldo Palazzeschi vi figura per la prima volta nel 1911, quando il manifesto è riprodotto nel volume *Le Futurisme*: il suo nome appare al secondo posto tra Gian Pietro Lucini ed Enrico Cavacchioli.

⁷ F. T. Marinetti, *Uccidiamo il Chiaro di Luna*, in *Teoria e invenzione futurista* cit., p. 15.

⁸ *Ibidem*, p. 14.

fumanti, o misero Sole, decrepito e freddoloso, che tremi sulla cima del Gori-sankar! ... (*Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, p. 26).⁹

2. Quello della conflagrazione incendiaria, del rogo apocalittico è un *topos* già ossessivamente operante nel Marinetti non ancora futurista, scrittore in lingua francese; esso è addirittura circoscritto nel titolo stesso di una delle prime opere della produzione giovanile: la raccolta di *poèmes lyriques* del 1904 *Destruction*. Qui Marinetti punta a fabbricare immagini di devastazione che siano in grado di far sprofondare il passato, lo stesso desiderio malioso del passato, in un abisso irrimediabile, irricostruibile. In questa prospettiva il groviglio abnorme di metafore, la parossistica ipertrofia dei moduli stilistici del simbolismo formalizzano una miscela atta a far esplodere, incenerendoli per sempre, i canoni estetici nei quali Marinetti ancora si riconosceva. Solo il grido estremo «détruisons! ... détruisons! ...», come quello emesso da «voix lointaines» nel verso conclusivo di *Destruction*,¹⁰ può attivare il futuro. Non è senza significato, allora, che Marinetti riproponendo nel 1911, in lingua italiana, *Destruction* abbia sottointitolato l'opera «poema futurista» e abbia, inoltre, siglato la chiusura del volume con la seguente notazione: «Con questo grido "Distruggiam! Distruggiamo!" ha principio il poema epico *La conquista delle stelle*». ¹¹ In tal modo *Destruction* – come ha messo in rilievo G. Viazzi – «pur scritto tra il 1902 e il 1904, viene cooptato al movimento promosso nel 1909» e per di più «viene spostato, dall'autore stesso, in posizione di apertura dell'intera sua opera»,¹² anteposto, dunque, anche a *La conquête des Étoiles*, cioè al primo libro di Marinetti. Nel gesto distruttivo è, così, identificato il contrassegno genetico dell'avanguardia futurista. D'ora in

⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰ F. T. Marinetti, *Destructions*, in P. A. Jannini (a cura di), *Scritti francesi*, Milano 1983, p. 269.

¹¹ Idem, *Distruzione*, Milano 1911, p. 259.

¹² G. Viazzi (a cura di), *I poeti del Futurismo 1909-1944*, Milano 1983², pp. 109-110.

avanti la pulsione distruttiva continuerà ad essere il centro di coagulo delle tematiche elaborate da Marinetti: ma ogni volta il suo futurismo distruttivo mostrerà «una profonda radice di lotta estrema per la rinascita» recante in sé «da una parte il segno della sconfitta e della disperazione; dall'altra, la volontà di cavalcare una buona volta la tigre stessa della disperazione, facendo della metamorfosi la propria ultima ossessione vitale»¹³. Non a caso è una vera e propria metamorfosi cosmica quella che si prefigura già in *Destruction* come esito di una purificatrice esplosione a cui dovrà essere sottoposta la terra:

Nous y pourrons cacher la dynamite impatiente.
C'est une gaie manière de féconder la terre! ...
Car la terre, croyez-moi,
sera grosse bientôt, si grosse ... à éclater! ...
D'une sublime Étoile,
aux explosions illuminantes! ...¹⁴

Le immagini afferenti alla tematica della combustione apocalittica che Marinetti appronta nella sua stagione prefuturista si espandono nel discorso teorico e formale del primo futurismo, sostenendone e alimentandone la forte tensione autoreclamistica. Di quelle immagini il luogo di estrema precipitazione è senza dubbio *Mafarka le futuriste* (1910) la cui traduzione italiana, apparsa nello stesso anno, Palazzeschi ha l'occasione di leggere mentre sta dando gli ultimi ritocchi all'*Incendiario*. Le pagine conclusive del romanzo marinettiano (che si apre – è opportuno ricordarlo – con una «dedica» ai «Grandi Poeti Incendiari! Fratelli miei Futuristi!» seguita dal consueto elenco-organigramma) sembrano riallacciarsi all'affabulazione di *Uccidiamo il chiaro di luna*: Gazurmah, superuomo meccanico e alato costruito da Mafarka con le qualità di un novello Icaro affrancato dal passato e dalla morte, s'involò trionfante verso l'infinito abbandonando

¹³ Cfr. G. Baldissoni, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano 1986, p. 44.

¹⁴ F. T. Marinetti, *Destruction* cit., p. 266.

la superficie terrestre sconvolta da un colossale cataclisma: si sradicano le foreste, crollano l'una dopo l'altra le case di un'intera città inabissandosi nel profondo del mare, si formano nuovi vulcani «azzurri sotto le loro mille cime color di rosa», tutto crolla «in mezzo a un ampio sventolio di vapori rossigni». ¹⁵ L'evento raggiunge il suo culmine con la rappresentazione dello smisurato baratro che si apre al centro dell'Oceano. La scena del disastro è descritta dall'alto, in modo da trasfigurarsi in una visione fantasmagorica, capace di comunicare una nuova modalità di fascinazione estetica. La catastrofe si offre allora come «pura spettacolarità, estremamente persuasiva e capace di ipnotizzare l'occhio estasiato dello spettatore. Dietro il gesto distruttore dei futuristi compare insomma la catastrofe in quanto oggetto dotato di aura, quello stesso oggetto trasformato in spettacolo da consumare». ¹⁶

«Una melodia soave e strana» sgorga dalle ali di Gazurmah volteggianti sulla sublime apocalisse. In quelle ali, «più vive e sonore di due arpe», si realizza «la grande speranza del mondo, il grande sogno della musica totale». ¹⁷ Dallo spettacoloso incenerimento del vecchio mondo scaturiscono rinnovate possibilità di figurazione, di *réclame* e di consumo dell'arte, resa più «fluida» e dunque più mobile e dinamica dalla fascinosa seduzione del fuoco futurista secondo quanto perentoriamente si proclama nelle esclamazioni che scandiscono l'ascensione di Gazurmah: «Divina brama della Poesia! Desiderio di fluidità! Nobili consigli dei fumi e delle fiamme! ...». ¹⁸

Dietro Gazurmah che sale a detronizzare il Sole, ad impadronirsi del firmamento, «dietro la melodia esaltante e soave delle sue ali aranciate» si forma «uno stormo di condor» che lo segue per il cielo: «lunga sciarpa

¹⁵ Idem, *Mafarka il futurista*, trad. it. di D. Cinti, Milano 1910, p. 297.

¹⁶ Cfr. R. Rinaldi, *Miracoli* cit., p. 40.

¹⁷ F. T. Marinetti, *Mafarka* cit., pp. 298-299.

¹⁸ *Ibidem*, p. 299.

continuamente annodata e snodata». ¹⁹ Il romanzo si conclude, così, con un'immagine nella quale non è difficile ravvisare l'orfica vocazione dell'avanguardia futurista a catturare un pubblico tendenzialmente ostile, a dominarne e a neutralizzarne l'aggressivo antagonismo, polarizzandolo verso una trasgressione della norma estetica, che tuttavia si configura come nuova norma, omogenea all'età della velocità e della violenza, ed edificata interamente sulla sublimazione dello sconvolgimento delle cose e della storia.

3. Queste dunque le risultanze dell'incendio futurista: quando Palazzeschi vi entra in congiunzione, la sua attività di poeta e di narratore ha già tracciato un percorso ignifero senza dubbio non assimilabile per sostanza ed espressione a quello prospettato da Marinetti. Tuttavia è altrettanto indubbio che gli scenari e i personaggi incendiari come erano stati sin lì formalizzati dal fondatore del futurismo contribuiscono ad accelerare il processo di autointerrogazione sulla propria poetica già messo in moto da Palazzeschi nel libro di versi *Poemi*, che servirà all'autore di *Perelà* come titolo credenziale per entrare nelle schiere del nuovo movimento. ²⁰

Scene di fuoco e personaggi piromani sono allestiti sin dalle primissime sillogi di Palazzeschi. Non si può, anzi, non richiamare al centro del discorso un famoso capitolo di *Stampe dell'800*, non casualmente intitolato *Incendiario*, in cui si ricollega il debutto poetico del ventenne Palazzeschi ad un piccolo gesto incendiario di cui si rende protagonista il piccolo Aldo «spinto, come egli dice, da un irresistibile impulso; saremmo tentati di dire: da una ispirazione»: ²¹

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. F. T. Marinetti-A. Palazzeschi, *Carteggio*, introduzione, testo e note a cura di P. Prestigiaco, presentazione di L. De Maria, Milano 1978, p. 3.

²¹ Cfr. E. Sanguineti, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, in *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano 1977², p. 96.

E tre lustri appena da quella sera di primavera, quasi per gioco, per un giuoco simile a quello, dopo aver vagato intorno vicino e lontano e chi sa dove lo sguardo e il pensiero avido e sfaccendato, e pur anco bambino, mi parve in un certo momento che il meglio, la cosa più bella fosse di prendere tante lettere e letterine, e virgolette e punti e linee, strumenti non senza pericolo anch'essi da maneggiare, e fattone sillabe e parole, non vincendo alla tentazione, volli metterli in fila, come più mi pareva stessero bene, una fila poco più lunga e non meno bizzarra. E come allora, per l'irresistibile capriccio mi piacque di vederla accesa nell'aria: una luce non più alta, né durevole forse, di quella dei cerini nella sera dell'altra primavera.²²

In effetti, chi voglia documentarsi sulla pulsione ignea che governa la scrittura del primo Palazzeschi può risalire sino all'opera principe d'avvio, ai *Cavalli bianchi*, alla spettrale ed ipnotica incantazione scandita, nel componimento *Pastello del sonno*, dal termine «fiamma», replicato tre volte, significante di un folle gesto incendiario, antiespressivo, renitente ad ogni decifrazione semantica: in perfetto allineamento con lo schema iconografico prevalente nell'esordio poetico di Palazzeschi, che prevede una scena non accessibile se non dallo sguardo, contrassegnata sul piano della funzione temporale da «una fissa e duplice denominazione: *eternità e ciclicità*»,²³ bloccata, perciò, in enigmatiche ritualità iterative, non comunicanti altro che una letargica vacuità di senso.

Nella seconda raccolta *Lanterna* le occorrenze del fuoco e delle fiamme sono quantitativamente più cospicue, oltre che lievemente più mosse sul piano delle significazioni. Nella poesia *Palazzo Mirena* «fiamme terribili» avvolgono l'incantevole dimora dove gli ospiti di una «sera di festa» si sono riuniti per una «veglia» «smagliante di luci e di gemme»:²⁴ allegorica

²² A. Palazzeschi, *Incendiario*, in *Stampe dell'800*, Firenze 1938, p. 117, rifluito con lievi varianti in Idem, *Il piacere della memoria*, Milano 1964, pp.97-102 (il brano citato è alle pp. 101-102).

²³ Cfr. L. Lugnani, *La prima raccolta di Palazzeschi ovvero l'apocalisse per scherzo*, in «Linguistica e Letteratura», VIII, 1-2, 1983, p. 182.

²⁴ A. Palazzeschi, *Palazzo Mirena*, in *Lanterna* (1907), rist. anastatica, a cura di A. Dei, Parma 1987, pp. 37-38.

apoteosi degli ultimi fasti della Decadenza. La misteriosa apocalisse riduce in cenere una magica felicità. Da rimarcare come motivo nuovo introdotto da *Lanterna* il gioco metonimico condotto con l'aggettivo «rosso», del tutto assente dalla tavolozza cromatica dei *Cavalli bianchi* consegnata per lo più al bianco e al nero, con rare trascolorazioni nel viola e nel giallo (viola e giallo erano appunto i predicati che connotavano le fiamme del *Pastello del sonno* sopracitato). Il rosso ricorre in *Lanterna* a segnalare l'eccentricità, il peccato, la minaccia eversiva del fuoco, ma anche lo strumento repressivo, che punisce la trasgressione. Nella *Storia di Frate Puccio*, penultima poesia di *Lanterna*, l'oggetto dell'infrazione, il fantoccio avvolto in stracci rossi («figura profana di femmina!»)²⁵: adorato in segreto dal protagonista, è condannato ad essere annientato dalle fiamme. Il fuoco penitenziale distrugge il fuoco della ribellione: «il rosso, non che diventare fuoco, è esso qui che brucia».²⁶ La condanna, che avviene alla presenza di frati e suore nonché di 'gente di popolo', trasforma la leggerezza in peso, la libertà in umiliazione. D'altro canto anche in *Palazzo Mirena* il fuoco, sospendendo una non innocente veglia, si consegna implicitamente ad una finalità repressiva.

Da questo veloce *excursus* della tematica incendiaria attivata dal Palazzeschi prefuturista non può essere lasciata fuori quella bizzarra prova narrativa che ha per titolo *:riflessi*, pubblicata nel 1908, un anno dopo *Lanterna*. Il protagonista della prima parte del romanzo, Valentino Kore, concepisce «l'idea fulminante terribile»²⁷ di appiccare il fuoco ai tre pagliai che sono poco distanti dalla sua villa e che con la loro «grande pancia ripugnante»²⁸ ostacolano simbolicamente l'allucinatoria regressione di Valentino all'*imago* della Madre incontaminata, primordiale. Ma l'identifi-

²⁵ Idem, *La storia di Frate Puccio*, in *Lanterna* cit., p. 88.

²⁶ Cfr. G. Guglielmi, *L'udienza del poeta* cit., p. 101.

²⁷ A. Palazzeschi, *:riflessi*, Firenze 1908, p. 74. Si veda anche la ristampa curata da L. De Maria, Milano 1990.

²⁸ *Ibidem*, p. 34.

cazione con l'oggetto perduto è anche il presupposto per la liberazione da esso. Valentino riaprirà la villa, ne illuminerà tutte le sale in vista di una grande festa. L'accensione di «ogni lumiera ogni viticcio ogni candelabro» dà luogo ad una significazione non solo di luce ma anche di fuoco: «Bruciano tutte le sale, bruciano di vivacità».²⁹ L'illuminazione equivale ad una festosa combustione, che prelude all' 'andata in fumo' del soggetto narrante. Uscendo di scena quest'ultimo dischiude la propria vicenda al paradosso, all'insensatezza che amministra la seconda sezione del romanzo. «La quale, piuttosto che il rovesciamento della prima, ne offre come il prolungamento e la relativizzazione, fornisce soprattutto un'altra prospettiva. Il gioco, che sembrava concluso, si riapre dunque, nel segno e nello stile dell'ironia».³⁰ Al pari della prima, anche la seconda parte interroga le rovine del senso, che tuttavia si offrono come le tracce non di una catastrofe, ma di una pluralità di sensi possibili: si irride e si scompagina, in tal modo, ogni possibilità di narrazione significativa e conclusiva.

Proprio sulla scia di *riflessi* parte seconda si colloca la variazione in chiave comico-grottesca che l'esercizio poetico di Palazzeschi esibisce a partire dal terzo libro in versi, *Poemi*. È facile constatare il netto spostamento di prospettiva che adesso subisce, tra gli altri, anche il tema del personaggio incendiario. Basta mettere a confronto *La storia di Frate Puccio* con *Il frate rosso* che si può considerare il precedente più prossimo dell'*Incendiario*, per caratteristiche tematiche ma anche per ragioni per così dire logistiche, essendo *Il frate rosso* l'ultimo componimento di *Poemi*. Qui il rosso, che è il colore della veste del frate, indizio di estraneità («tra gente vestita/ di color indeciso,/ lui tutto rosso [...]») ³¹ diventa il fuoco che brucia l'altare. Rispetto a *Frate Puccio* si assiste alla vittoria ostensiva dell'infrazione, alla glorificazione delle fiamme e del loro potere

²⁹ *Ibidem*, p. 148.

³⁰ Cfr. E. Saccone, *Anticipi di Palazzeschi: «Alleg(o)ria di Novembre»*, in *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del Novecento*. Svevo, Palazzeschi, Tozzi, Gadda, Fenoglio, Napoli 1988, p. 70.

³¹ A. Palazzeschi, *Il frate rosso*, in *Poemi*, Firenze 1909, p. 148.

di liberazione. Il rovesciamento è senza dubbio legato alla più generale svolta in termini di esibizionismo dell'io poetante che contrassegna la terza raccolta poetica di Palazzeschi. In *Poemi* il soggetto, mettendo fine all'autooccultazione che caratterizzava le prime due raccolte, dice io sin dal primo componimento (*Chi sono?*): si offre alla vista della folla, si identifica con il centro dello spettacolo, focalizzando la propria coscienza da una prospettiva tutta esteriore attraverso una «lente», che lungi dal mettere a nudo l'identità lirica e psicologica, ne rivela autoironicamente la deformazione clownesca: «Chi sono?/ Il saltimbanco dell'anima mia». ³²

Ma torniamo più specificamente al percorso che da *Frate Puccio* attraverso *Frate Rosso* porta all'apoteosi anarchica del piromane esplicitamente espressa nell'*Incendiario*: esso ha una tappa in certo qual modo intermedia in un altro componimento di *Poemi* intitolato *Lo specchio*. Nella trama di trasformazioni che si sviluppa entro lo specchio, cioè entro la superficie che gli rimanda se stesso, l'io poetante vi scopre riflessa, infine, l'immagine decisamente perturbante di un «uomo tutto rosso». Lo specchio disvela sotto le maschere della soggettività una realtà satanica: la figura dell'incendiario, oggetto – insieme allo specchio che lo riflette – di un rapporto di odio-amore, di attrazione e di repulsione, di identità e di sdoppiamento.

4. Certo, la svolta segnata da *Poemi* è ancora parziale e limitata. Sarà l'incontro con l'estroversione predicata e praticata dai futuristi non solo ad accelerare alcune soluzioni formali come le interazioni dialogiche a più voci, lo smantellamento definitivo dello schema metrico-ritmico della modulazione ternaria rispetto al quale già *Poemi* aveva in parte costituito una deroga, la radicale teatralizzazione che struttura l'intero *Incendiario*, ma anche ad agevolare sino al suo compimento l'opera palazzeschiana di alleggerimento, di correzione ironica e di ribaltamento liberatorio delle topi-

³² Idem, *Chi sono?*, in *Poemi* cit., p. 7.

che giovanili. Accogliendolo nelle file del proprio movimento, Marinetti aiuterà Palazzeschi ad illuminare le ombre che lo avevano costretto sino a quel momento alla semiclandestinità poetica, a cercare gli occhi degli altri, anzi a sollecitarli come funambolo, come saltimbanco, ma anche come incendiario. La progressiva autoidentificazione con il personaggio eslege, portatore di un ribaltamento pirico, e le ambiguità ad essa congiunte trovano, dunque, il loro approdo ricompositivo nel poemetto *L'incendiario*: quell'approdo, tuttavia, occorre subito precisarlo, è scandito dalla sigla del «divertimento» (per usare la parola-chiave del Palazzeschi di quegli anni), cioè della divergenza da ogni istanza significativa e pragmatica, il che vuol dire divergenza da ogni istanza più propriamente marinettiana. Insomma le figurazioni elaborate dal futurismo, prima tra tutte quella dell'incendiario, entrano con straordinaria tempestività e direi quasi naturalezza nell'orizzonte di Palazzeschi, ma mobilitate verso una direzione che non è quella prevista dalla loro essenza propria, sottoposte cioè ad effetti di «divertimento», che ne alterano l'originaria accezione. In tal senso il poemetto *L'incendiario*, al pari dell'intero volume, che da esso prende il titolo, si configura come un vero e proprio manifesto, in cui si mette in opera un'articolata e lucidissima autochiarificazione letteraria. Ma per evitare rischi di apoditticità è necessario, a questo punto, procedere con una dettagliata illustrazione.

Analizziamo innanzitutto la dedica posta in epigrafe al poemetto: «A F.T. Marinetti/ anima della nostra fiamma», da cui si possono di primo acchito trarre alcune conseguenze interpretative: 1) il dedicatario, in quanto animatore del fuoco da cui è animato il dedicatore, è agevolmente identificabile con il personaggio incendiario di cui parla l'opera dedicata; 2) la fiamma riassume la motivazione intrinseca della militanza futurista del soggetto poetante e, in quanto definita «nostra», certifica che quella militanza è imprescindibile dall'esigenza di praticare un'azione di gruppo, di espletare, sotto il patrocinio di Marinetti, la volontà incendiaria di un gruppo d'avanguardia. A queste due osservazioni se ne può aggiungere una terza relativa al termine 'anima', parola-chiave del vocabolario inti-

mistico-crepuscolare, ma che già, in *Poemi*, nella lirica che apriva con funzione introduttiva il volume, era stata sottoposta allo straniamento parodico della maschera dell'artista saltimbanco, ai modi desublimanti del «divertimento». Anche del modello iconoclastico elaborato da Marinetti, che pure sorregge intimamente l'ipotesi ignifera di Palazzeschi, viene dunque allestita una 'divertente' esecuzione. Ed infatti, secondo quanto recita una delle tante voci anonime convocate dal testo ad inscenare l'atteggiamento di ostilità della folla, l'incendiario è uno che «brucia per divertimento». ³³

Il testo che subentra all'epigrafe dedicatoria si apre sulla scena di un incendiario imprigionato in una gabbia ed esposto al dileggio della gente: su questa «sorta di preliminare indicazione scenografica, quasi una didascalia incorporata nel testo» ³⁴ si attiva una parossistica filza di serrati dialoghi, interrogazioni ed esclamazioni corali, emesse da anonime voci. A spezzare il cerchio di aggressività verbale creato dalla folla avversa interviene il poeta, che si assegna un ruolo antagonista nei confronti della società e solidale con la trasgressione eversiva del piromane imprigionato. D'ora in poi sino alla fine lo spazio testuale è riempito dall'istanza locutrice di un «io» che preliminarmente afferma ed impone la propria identità poetica attraverso un recitativo palesemente mutuato, sul piano lessicale e sintattico, dall'intonazione imperativa e declamatoria del linguaggio futurista:

Largo! Largo! Largo!
 Ciarpame! Piccoli esseri
 Dall'esalazione di lezzo,

³³ A. Palazzeschi, *L'Incendiario*, in *L'Incendiario*, col rapporto della vittoria futurista di Trieste, pref. di F. T. Marinetti, Milano 1910, p. 72. D'ora in poi le citazioni del componimento palazzeschiiano saranno indicate con il solo numero delle pagine, senza rinvio in nota. Cfr. ora la ristampa dell'intera raccolta (senza le pagine prefative) a cura di G. Lasola, Bari 1993.

³⁴ Cfr. E. Sanguineti, *L'incendiario*, in L. Caretti (a cura di), *Palazzeschi oggi*. Atti del Convegno Firenze 6-8 Novembre 1976, Milano 1978, p. 54.

fetido bestiame!
 Ringollatevi tutti
 il vostro sconcio pettegolezzo,
 e che vi strozzi nella gola!
 Largo! Sono il poeta! (p. 73).

È sintomatico che il poeta configuri il suo rapporto con l'incendiario attraverso la messinscena di una duplice maschera: di padre, di generatore di quel personaggio condannato alla sbarra dalla società e formulato dopo un lungo e complicato lavoro stilistico e psico-tematico («Io vengo di lontano,/ il mondo ò traversato,/ per venire a trovare/ la mia creatura da cantare!» e più avanti: «A te soave creatura,/ giungo ansante, affannato,/ ò traversato rupi di spine,/ ò scavalcato alte mura!») e simultaneamente di figlio sottomesso, di fedelissimo adepto e celebratore della nuova religione incendiaria («Io sono il sacerdote,/questa gabbia è l'altare,/ quell'uomo è il Signore!» e ancora: «Il Signore tu sei,/al quale rivolgo,/ con tutta la devozione / del mio cuore,/ la più soave orazione», p. 73). Il poeta, dunque, occupa da solo la scena linguistica: egli recita l'invettiva contro il pubblico e solennizza l'incendiario in gabbia, della cui figura la sua scrittura è insieme origine ed esito.

In questi versi la freudiana «fantasia di salvataggio», che Fausto Curi ha individuato persuasivamente come motivo-guida del poemetto e del «romanzo familiare» in esso iscritto, trova senza dubbio «il capitolo catartico e risolutivo ma, proprio per questo, il più drammatico».³⁵ Ma l'evidenza di quella «fantasia» assume una rilevanza addirittura palmare nei versi successivi, in cui il personaggio del «Signore», di fronte al quale il poeta-sacerdote celebra la «messa», anzi ne recita l'episodio di più intensa solennità («Tenete la testa bassa,/ picchiatevi forte nel petto,/ è il *confiteor* questo,/ della mia messa!»), viene caricato di esplicite qualità cristomorfiche:

³⁵ F. Curi, *Edipo, Empedocle e il saltimbanco*, in *Perdita d'aureola*, Torino 1977, p. 89.

T'anno coperto d'insulti
e di sputacchi,
quello sciame insidioso
di piccoli vigliacchi. (p. 74).

Osserva ancora Curi, glossando questo importante passaggio del testo: «Il personaggio-da-salvare, che è in origine il padre, con perfetta coerenza diventa, nell'azione salvifica, il figlio, giacché questi, esercitando quell'azione, si pone, teste Freud, in luogo del padre, cui infatti si rivolge con l'appellativo di "creatura"». ³⁶ Più avanti la dinamica di identificazione e di sdoppiamento attivata da quella sorta di simulacro che è il personaggio dell'incendiario (non a caso personaggio linguisticamente assente, privo cioè della marca di un io locutore, presente sulla ribalta verbale come mero provocatore di voci: dapprima di quelle anonime della gente che si aggira intorno alla gabbia e poi di quella soggettiva del poeta) precipita e si perfeziona:

Rannicchiato sotto il tuo mantello
come la fiamma: colore, e calore!
E quel mantello nero
te l'àn gettato addosso gli stolidi uomini vero,
perché non si veda che sei tutto rosso?
Oppure te lo sei gettato da te,
per ricuoprire un poco
l'anima di fuoco? (p.75).

Questi versi richiamano in gioco la poesia, *Lo specchio*, che ho già avuto modo di citare, in particolare i versi in cui lo specchio trasforma il soggetto che si specchia in una figura demoniaca:

³⁶ *Ibidem.*

Quell'enorme mantello
 rosso m'abbaglia gli occhi,
 ò paura, t'odio specchio vile,
 cosa mi fai vedere?
 Un uomo che mi fa
 paura, un uomo
 tutto rosso, che orrore
 Via quell'uomo, via quell'uomo
 specchiaccio maledetto.³⁷

Il soggetto si identifica nelle proprie proiezioni, ma nello stesso tempo se ne distanzia, esprimendo il nevrotico intento di rimuovere le immagini riflesse dallo specchio, le uniche in cui tuttavia può realizzarsi. È del tutto conseguente, allora, che l'interrogazione relativa alla propria identità con cui si conclude l'incontro con lo specchio non trovi alcuna risposta: «Perché non mi dici allora/ se quello che tu mi fai vedere/ son veramente io?». ³⁸ Scrive a commento di questi versi Savoca: «È qui la confessione della cecità del poeta di fronte al doppio: egli si illude di potere scoprire nello specchio l'altro ("ti guardo per vedere te"), come Narciso, il quale non si accorge che l'acqua gli rimanda la propria immagine inafferrabile. Non può identificarsi con il doppio e gli sfugge la propria identità». ³⁹ Lo specchio è, in tal senso, al pari della gabbia dell'incendiario, una prigione, rappresentazione simbolica dell'impossibilità a riflettere un gioco che non sia quello, angosciosissimo, dell'autoriconoscimento e dello sdoppiamento. Nell'incendiario in gabbia si può, allora, individuare da un lato Marinetti, ma dall'altro anche la figura speculare del poeta Palazzeschi, della sua storia psicologica e culturale. Dare la libertà all'incendiario significa sciogliere i nodi stretti da quella storia e dalle sue ambivalenze.

³⁷ A. Palazzeschi, *Lo specchio*, in *Poemi cit.*, p. 132.

³⁸ *Ibidem*, p. 133.

³⁹ G. Savoca, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, Palermo 1979, p. 158.

Ma continuiamo a leggere dal poemetto del 1910 :

Dimmi, non sei riuscito a trafugare
l'ultimo zolfino?
Ti si legge negli occhi!
Ma ti saltan dagli occhi le faville,
a cento, a cento, a mille!
Tu puoi cogli occhi
bruciare tutto il mondo!
T'ha creato il sole,
che bruci al sol guardarti? (p. 76).

Non si può non richiamare alla mente la rilevanza cruciale che nei testi prefuturisti di Palazzeschi assume l'atto del vedere. Si pensi a *Palazzo Mirena*, in cui l'esito dell'incendio che riduce in cenere il sontuoso palazzo sono gli occhi della dama: «Di sotto ai carboni/ si dice che ancora Ella guardi». ⁴⁰ Lo sguardo postumo che sovrintende all'orizzonte tematico e figurale del primo Palazzeschi ha un'esplicita connotazione postapocalittica. L'incontro speculare con il futurismo rimette in gioco una funzione attiva di quello sguardo. Se l'istanza promotrice della scrittura palazzeschiana è quella visiva, riatteggiata ora, nella fase futurista, a formalizzare immagini di fuoco, si può senza forzature sostenere ancora una volta che il personaggio incendiario se per un verso è Marinetti, per l'altro è anche Palazzeschi: più precisamente il Palazzeschi approdato al futurismo. D'altronde è il testo stesso a denunciarlo esplicitamente. Ma nel momento in cui lo fa, tratteggia la fisionomia del Palazzeschi incendiario su linee di decisiva specificità e di radicale differenza all'interno della comunicazione futurista:

Anch'io sai, sono un incendiario,
un povero incendiario che non può bruciare,

⁴⁰ A. Palazzeschi, *Palazzo Mirena*, in *Lanterna* cit., p. 40.

e sono come te in prigione.
Sono un poeta che ti rende omaggio,
da povero incendiario mancato,
incendiario da poesia. (p. 77).

Palazzeschi «si preoccupa di sottolineare la propria modesta tenuta ignea nei confronti del superincendiario Marinetti»,⁴¹ la sua sostanziale mancanza rispetto all'estetica del fare, motivo-chiave della precettistica futurista. Ma autodefinirsi «incendiario da poesia» è solo in apparenza professione di inadeguatezza rispetto ad ogni iconoclastico pragmatismo. In realtà la volontà palazzeschiana è proprio quella di contravvenire all'idea marinettiana di una poesia immediatamente coinvolta nell'azione, di rifiutare, in netto contrasto con l'ideologia affermativa di Marinetti, l'ipotesi di una diretta traducibilità dello scrivere nel fare. Al riguardo mi pare produttivo l'impiego critico della nozione freudiana di atto mancato, come esito di un atto compromissorio, a metà tra il successo e lo scacco: «Ora il punto di vista palazzeschiano rispetta i modi del "compromesso": l'ammissione di essere un incendiario mancato, nel verso seguente è unita alla confessione della vocazione a fare della poesia un durevole incendio. E perché sia chiaro che la prima definizione di se stesso rinvia alla propria indisponibilità nei confronti della pratica futurista dell'arte, ecco che ci si preoccupa di ricordare a Marinetti che si possono praticare altri modi di accensione pirica». ⁴²

Ogni verso che scrivo è un incendio.
Oh! Tu vedessi quanto scrivo!
Mi par di vederle le fiamme,
e sento le vampe, bollenti
carezze al mio viso.

⁴¹ Cfr. P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Bologna 1980, p. 104.

⁴² *Ibidem*, p. 109.

Incendio non vero
 è quello ch'io scrivo,
 non vero seppure è per dolo.
 An tutte le cose la polizia,
 anche la poesia. (pp. 77-78).

Se è impossibile vincolare l'attività letteraria ad obblighi di rifondazione palinogenetica, se è impossibile fondare su di essa aspettative pragmatiche, è però possibile bruciare di poesia, attivare un incendio «non vero», un incendio di carta, «seppure per dolo», cioè tutt'altro che innocuo, dal momento che è prevista una sorveglianza poliziesca anche per l'esercizio della scrittura.

Nella strofa successiva, dopo aver affermato la sua disponibilità a decomporre nella fiammata dell'avanguardia la sua identità poetica primigenia («Là sopra il mio banco dove nacque,/ il mio libro, come per benedizione/ io brucio il primo esemplare») e ad essere totalmente trasmutato e rivivificato in quella entusiasmante autocombustione («e guardo avido quella fiamma,/ e godo, e mi rinvivo,/ e sento salirmi il calore alla testa/ come se bruciasse il mio cervello»), il poeta ammette la sua impotenza rispetto a soluzioni eteronome e dunque la sua incapacità ad impersonare il ruolo di un vero piromane, ma comunica anche che il suo operare artistico è integralmente e consapevolmente governato dal desiderio esclusivo a rimodellare se stesso nelle metafore liberanti del fuoco («Vorrei scrivere soltanto per bruciare!», p. 78).

La diversificazione tra la sfera della parola e la sfera del vivere (e dell'agire), cioè la sostanziale distonia nei confronti dell'ideologia futurista viene ulteriormente confermata nei versi seguenti:

Nel segreto delle mie stanze
 passeggio vestito di rosso,
 e mi guardo in un vecchio specchio
 pieno di ebbrezza,
 come fossi una fiamma,

una povera fiamma che aspetta ...
il tuo riflesso!
Fuori vado vestito di grigio,
ovvero di nessun colore,
c'è anche per le vesti una polizia,
come per le parole. (pp. 78-79).

Il tutto fondato sulla consapevolezza che l'ipostasi attivistica di Marinetti ben difficilmente può produrre reali catastrofi, dal momento che «quella [cioè la polizia] per il fuoco/ è tremenda, accanita/gli uomini anno orrore delle fiamme/ gli uomini serf./ per questo anno inventato i pompieri» (p. 79).

Il poeta apre la gabbia, mette in libertà l'incendiario, godendo dello spavento che la scarcerazione del pericoloso piromane provoca tra la folla («T'apro la gabbia, va'!/ Guardali, guardali come fuggono!/ Sono forsennati dall'orrore,/ la paura gli à tutti impazzati./ Potete andare, fuggite, fuggite,/ egli vi raggiungerà») e così facendo si emancipa definitivamente della sua remota fisionomia letteraria, per rinascere come poeta futurista:

E una di queste mattine,
uscendo dalla mia casa,
fra le consuete catapecchie,
non vedrò più le vecchie
reliquie tarlite,
così gelosamente custodite
da tanto tempo!
Non le vedrò più!
Avrò un urlo di gioia!
Ci sei passato tu!
E dopo mi sentirò lambire le vesti,
le fiamme arderanno
sotto la mia casa...
griderò, esulterò,
m'avrai dato la vita! (pp. 79-80)

L'incendio dell'antico repertorio poetico, la rigenerazione attraverso il futurismo, cioè attraverso il rispecchiamento nel modello artistico marinettiano, non comportano l'adesione alla decisionalità vitalistico-pragmatica a cui è saldamente ancorato quel modello. Lo stesso invito declamatorio a dare fuoco al mondo e alle sue ormai consuete strutture, inscritto nei versi conclusivi («Va', passa fratello, corri, a riscaldare/ la gelida carcassa/ di questo vecchio mondo», p. 80), vuol dire autorizzare la gestualità apocalittica dei futuristi, riconfermare la loro funzione socialmente trasgressiva, ma insieme riconoscerla come altro da sé, cioè chiederne per sé l'esonero. Dall'irreversibile rottura tra l'artista e la società, dalla presa d'atto della fine di ogni rappresentatività sociale della poesia è alimentata, com'è noto, la richiesta di 'divertimento' espressa nella più celebre delle liriche raccolte nell'*Incendiario*, cioè nella «canzonetta» *E lasciatemi divertire!*:

Infine io ò pienamente ragione,
i tempi sono molto cambiati,
gli uomini non dimandano,
più nulla dai poeti,
e lasciatemi divertire!⁴³

La transitoria espansione nei domini del futurismo diventa, così, per l'autore dell'*Incendiario* l'occasione per radicalizzare il proprio nichilismo e per ratificare ulteriormente l'ineffettualità di quel nichilismo, di segno opposto al nichilismo marinettiano, contrassegnato com'è quest'ultimo da un volontarismo del tutto estrinseco, da una strategia ansiosamente rifondativa, a cui non è certamente assimilabile l'operazione poetica palazzeschiana.

Dunque anche il testo che è legittimamente ritenuto non solo un omag-

⁴³ A. Palazzeschi, *E lasciatemi divertire!*, in *L'Incendiario* cit., p. 185.

gio a Marinetti, ma anche quello che si avvale in misura non irrilevante del codice tematico-retorico di pertinenza della comunicazione futurista, rivela come l'adesione di Palazzeschi al marinettismo si configuri con i caratteri di una convergenza disomogenea. Si ricordi che *L'incendiario* (intendo questa volta l'intera raccolta) si presenta con una fisionomia, per così dire, militante: invaso dalla preliminare 'presenza' dell' 'impresario' Marinetti, che riserva ben sessantaquattro delle duecentonovantadue pagine di cui si compone il volume ad un dettagliato *reportage* sulla prima serata futurista svoltasi nel gennaio del 1910 a Trieste, oltre che ad una folta antologia di resoconti critici sulle iniziative del movimento. Il poemetto *L'incendiario* e gli altri componimenti vengono, così, offerti ai lettori di cose futuriste da un vero e proprio palcoscenico propagandistico. Ho già tentato altrove⁴⁴ di dimostrare che lo spettacolo così allestito distorce e mostra come impartecipabile l'attivistico presenzialismo futurista (assieme, si badi tuttavia, alla luttuosa passività dell'introversione crepuscolare). Aggiungo ora che la prefazione-*reportage* non è l'unica 'soglia' dell'*Incendiario* libro: un'altra è costituita appunto dall'*Incendiario* poesia che, proprio per la sua collocazione liminare, funziona come lente di avvicinamento agli altri testi, da cui a sua volta riceve ulteriori implicazioni semantiche. Ne scaturisce una rappresentazione, nella quale il ruolo esclamativo-agonistico mimato nel poemetto *L'incendiario* va collocato accanto alla pluralità di rappresentazioni inscenate nelle altre liriche del volume, nelle quali il soggetto recitante, l'attore che dice «io», apparendo come costellazione di maschere, si fa continuamente gioco di ogni identità. Il punto di vista «incendiario» al quale Palazzeschi sottopone l'intera sua storia intellettuale e formale produce una soggettività di fumo, una maschera del nulla, che di lì a poco si chiamerà Perelà, desostanziata, leggera, sciolta cioè dal peso del risentimento (leggi futurismo) oltre che della nostalgia (leggi crepuscolarismo).

⁴⁴ A. Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli 1987, p. 79.

5. Anche *Il Codice di Perelà*, «romanzo futurista» (così recita il frontespizio dell'edizione del 1911), presenta personaggi incendiari, attraverso i quali è possibile riprospettare ulteriormente la questione della contiguità di Palazzeschi con il codice marinettiano. Il protagonista di fumo, raffigurazione estrema dell'evanescenza storica del soggetto, è l'esito del fuoco che ardendo senza interruzione ha dato alimento al camino sulla sommità del quale Perelà si è formato e ha imparato a convivere con il nulla, costruendo anzi su quel nulla una disincantata saggezza. La sua levità fumista, rappresentando non una volontà progettuale bensì un punto di vista, si sottrae ad ogni positiva realizzazione e valorizzazione. Eppure quel fumo attiva una vorticoso spirale di paradossi ed equivoci, fino al punto da essere esso stesso osannato come il prodotto provvidenziale di un fuoco purificatore ed acquisire sostanza superomistica. All'uomo di fumo, inutilizzabile a qualsiasi investimento pragmatico, viene, così, riconosciuta una suprema soggettività legislatrice: alla sua negatività, priva di fondamento, verrà affidata una rifondatrice, palingenetica operatività, cioè una volontà di potenza di chiara marca futurista.

Anche il ribaltamento del glorioso destino di Perelà è legato ad un gesto incendiario, quello del servitore di corte Alloro, che si dà fuoco nel tentativo di conseguire anche lui un'inconsistenza materica. Il suo errore è di valutare la leggerezza dell'uomo di fumo secondo criteri per così dire 'realistici', di trasvalutarla in gestualità positiva, da realizzare pragmaticamente, insomma di prenderla alla lettera, o meglio di non cogliere l'ambivalenza impressa nella letteralità di quella leggerezza, segno da un lato di assoluta trasparenza, dall'altro di irriducibilità ad ogni immedesimazione e ad ogni proselitismo. La leggerezza a cui lo condurrà il suo malinteso sarà la sospensione aerea tragicamente grottesca dei suoi resti carbonizzati:

Nel mezzo, in terra, una grande spianata di cenere e di carboni ancora qua e là accesi; al soffitto, dall'anella centrale, scende una catena di ferro, fino a due metri dal suolo, a quella è appeso in fondo... come un crocicchio di tronchi carbonizzati, che si dondolano in mezzo orizzontalmente. Pareva proprio l'unione

di due tronchi d'albero così rudimentalmente congiunti e non era che un ultimo avanzo umano: Alloro.⁴⁵

A partire da questo momento Perelà, caduto ormai in disgrazia, subisce una vera e propria scoronazione: la sua figura appare quella di una creatura demoniaca, «scappata dall'inferno» e viene perciò apostrofata sintomaticamente con l'appellativo di «incendiario».⁴⁶ Capita ora, in questa fase di svolta del romanzo, che venga portato a galla il significato reale delle caratteristiche ignifere di Perelà, ma per via paradossale attraverso una sorta di lapsus, di inconsapevole motto di spirito espresso dall'«Eminentissimo» Arcivescovo durante il Consiglio di Stato, riunitosi d'urgenza dopo la morte di Alloro:

La mia opinione dunque ... ecco ... la mia opinione è molto semplice ... ed è precisamente questa, ecco ... da qualche tempo su questa terra non si fa che seminar fumo, ora la terra incomincia a fumare, e mi sembra logico naturale naturalissimo.⁴⁷

Il gioco di parole esprime, dietro la facciata arguta, la consapevolezza che l'eversione incendiaria equivale a destabilizzare, a mandare in fumo ogni Fondamento («la terra comincia a fumare»).

È significativo che anche chi si schiera a favore di Perelà intenda la genesi pirica da cui nasce il suo fumo in termini di totale fraintendimento. È il caso della marchesa di Bellonda che mistifica la trasgressione nichilistica di Perelà, la verità ignea che essa cela, in termini di titanismo pragmatico e volontaristico non dissimile da quello propagandato da Marinetti:

La fine di Alloro non è la prova più grande del suo Potere? E quando anche

⁴⁵ A. Palazzeschi, *Il codice di Perelà*, Milano 1911, p. 183. L'edizione è stata di recente ristampata a cura di L. De Maria, Milano 1991.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 201.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 195.

egli avesse fatto tutto e tutti abbruciare col suo incanto non sarebbe egli il più grande, il più infinitamente grande di tutti gli uomini?⁴⁸

Bellonda spinge la sua idolatria nei confronti di quello che lei ritiene un superuomo di fuoco fino ad identificarsi totalmente con il linguaggio dell'oltranza apocalittica racchiusa nel nichilismo reattivo-esorcizzante di specie futurista:

Mi servirò del fuoco, incendierò, abbrucerò, mi servirò di lame per trapassare i cuori ridendo, allacerò con le mie reti anime e corpi, con tutte le viltà con tutte le menzogne, avvelenerò, distruggerò distruggerò distruggerò con un solo sorriso del mio odio, finché non mi lasceranno morire con voi.⁴⁹

6. Due anni dopo l'uscita di Perelà, nel 1913, appare il secondo *L'incendiario*, che – lo ricordo – non è la seconda edizione dell'omonimo volume pubblicato nel 1910, ma la prima di una lunga serie di autoantologie palazzeschiane. Anche qui vanno segnalati i dintorni del testo: in primo luogo la qualifica «Futurista» apposta sulla copertina sotto il nome dell'autore e poi il sottotitolo: *1905-1909*, che è un'indicazione cronologica inesatta, dal momento che il libro non raccoglie solo componimenti tratti dalla produzione poetica antecedente alla milizia futurista, ma anche testi coevi a quella milizia, quindi successivi al termine ultimo indicato nel sottotitolo, cioè al 1909. Evidentemente è un'inesattezza estremamente sintomatica e come tale va interpretata: Palazzeschi si preoccupa di rileggere secondo l'ottica del poeta incendiario la sua preistoria poetica, cioè a dire la sua storia poetica prefuturista.

Ma il libro è contornato da altre due 'soglie': anch'esse richiedono di essere segnate con una forte sottolineatura. Una contiene la seguente dedica: «A F. T. Marinetti che primo le amò, queste poesie gli vanno riconoscen-

⁴⁸ *Ibidem*, p. 252.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 230.

ti», che al pari di ogni dedica, «fornisce un'inquadratura capace di rinviare l'immagine dell'autore e della sua opera»: ⁵⁰ l'autore non può non essere grato ai bagliori dell'incendio marinettiano che dando vita al poeta futurista Palazzeschi hanno anche rigenerato la sua primitiva scrittura. Nella pagina successiva alla dedica, a completare i messaggi peritestuali presenti intorno ai componimenti che formano *L'incendiario* 1913, è ubicata un'altra zona liminare, la più emblematica, costituita dal poemetto che si intitola dall'«incendiario», del quale tuttavia si registrano solo frammenti, in funzione di citazioni poste in esergo.

Edoardo Sanguineti ha opportunamente mostrato come questa collocazione fuori testo, e per di più in una versione mutilata, di «una poesia rimasta troppo diritta per tollerare una buona lettura integralmente rovesciata» ⁵¹ riveli una sorta di autocensura da parte dell'autore consapevole della sua sostanziale distonia rispetto all'universo teorico-creativo messo a punto da Marinetti, con cui quella poesia consentiva, pur non senza significative ambiguità. Personalmente sono dell'avviso che porre in epigrafe al volume solo una parte della composizione significa questo ma anche qualcosa d'altro. Ricordo le puntualizzazioni di Gerard Genette secondo il quale l'esergo più che in un fuori dall'opera consiste in un confine dell'opera. «Ogni soglia», d'altronde – scrive Genette, richiamandosi al Lejeune del *Patto autobiografico* – «è una frangia del testo stampato che, in realtà, dirige tutta la lettura». Questa frangia «costituisce, tra il testo e ciò che ne è al di fuori, una zona non solo di transizione ma di transazione: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico» ⁵² finalizzata ad orientare tutta la lettura. Sulla base delle considerazioni genettiane si può sostenere che se da un lato Palazzeschi allontana dalla sua prospettiva l'ipotesi futurista come era stata espressa nel poemetto

⁵⁰ Cfr. G. Mininni, *La dedica: un microcosmo testuale*, «Carte semiotiche», 3, 1987, p. 43.

⁵¹ E. Sanguineti, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo* cit., p. 97.

⁵² G. Genette, *Seuils*, Paris 1987 [tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino pp. 3-4].

to del 1910, relegandola nell'ambito ristretto di un'epigrafe, rimpicciolandola non solo sul piano della dimensione quantitativa ma anche su quello della fisionomia tipografica che risulta affidata a corpi e caratteri più piccoli, quasi a volerla ormai sfocare come pura immagine della memoria; dall'altro lato proprio in quanta traccia epigrafica liminare quei frammenti (che tra l'altro, si badi, sono quelli di intonazione più dichiaratamente futuristica) «prepara[no] il lettore alla sua relazione col testo»: essenziale è, perciò, «l'effetto di cauzione indiretta che la [loro] presenza determina al limitare del testo». ⁵³ Essi sono incisi come un'insegna, ormai ai margini del nuovo sentiero intrapreso, ma ancora visibile nella sua funzione di catalizzatore di una rinascita poetica, di segnale di quella combustione tutta figurale alla luce della quale Palazzeschi rivede la sua vicenda di poeta e insieme costruisce i suoi nuovi metaforici incendi.

Vorrei concludere quest'analisi dei personaggi di fuoco palazzeschi con il richiamo alla lirica *Boccanera*. In questo componimento, pubblicato nella «Voce» del 15 gennaio 1915 da un Palazzeschi ormai fuori dalla milizia futurista, (e non a caso mai più ripreso dall'autore, se non per essere confinato, nel 1947, tra i *Difetti* sollecitati da Enrico Falqui) l'io poetante, mescolatosi alla folla, assiste alla *performance* di un mangiatore di fuoco, che «tutta la vita à mangiato il fuoco». ⁵⁴ Proponendo questo personaggio «Palazzeschi – ha scritto opportunamente Curi – nell'atto di chiudere il periodo giovanile della sua poesia, ci ha probabilmente consegnato l'autoritratto simbolico più significativamente comprensivo e riassuntivo della propria vita psichica». ⁵⁵ Di certo è facile per il poeta, in virtù del nesso fuoco-parole, che ha alimentato la sua storia di giocoliere verbale, identificarsi con il guitto mangiafuoco e con la sua spettacolare operazione: ingoiare le fiamme e ricacciarle fuori spezzettate. La mimesi fonetica con la

⁵³ *Ibidem*, pp. 146 e 155.

⁵⁴ A. Palazzeschi, *Boccanera*, in *Difetti 1905*, nuova edizione a cura di F. Bagatti, Milano 1985, p. 109.

⁵⁵ F. Curi, *Edipo, Empedocle e il saltimbanco* cit., p. 134.

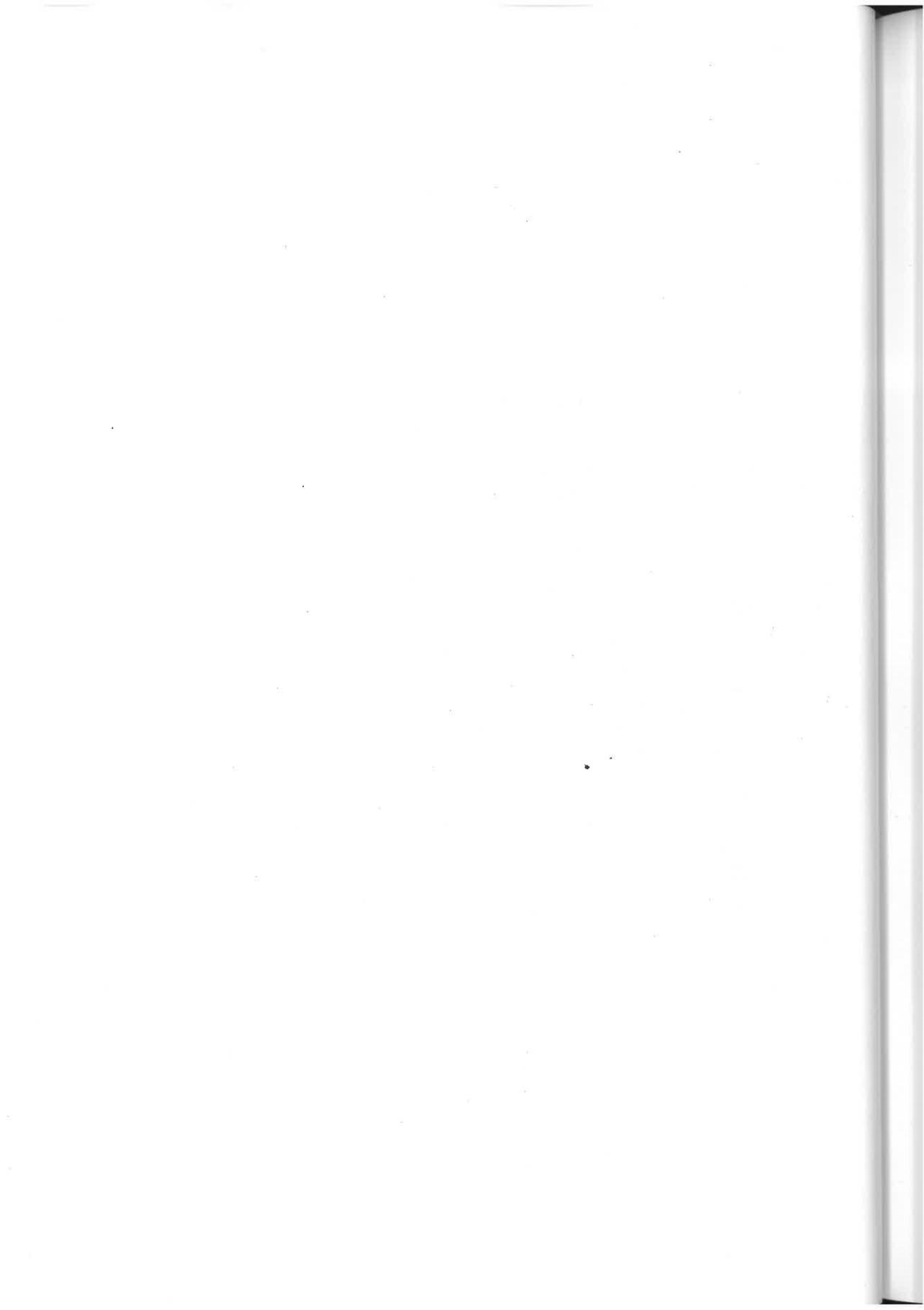
quale il poeta registra l'atto del mangiatore di fuoco mette in scena la destrutturazione della parola fuoco, scandita lungo gli ultimi quattro versi:

Fuoco
Fuo
Fu
F.⁵⁶

È un fuoco che non trasmette altro che la propria evaporazione, ridotto ad un fonema ormai privo di potere comunicativo, se non di quello residuo che «consiste nell'ammonire le stesse avanguardie della fine mortuaria della parola quando prenda il sopravvento il gioco del significante»⁵⁷: è «la stazione del nulla», in cui si ritrova il poeta, non più per sua scelta, ma per l'oggettiva autocorrosione dei suoi stessi giochi sperimentali (come si legge nel quinto verso della poesia: «M'anno lasciato solo alla 4° stazione del nulla»). Quella «F» conclusiva, segno di un fuoco in estinzione, suggella, a conflitto mondiale già iniziato, la stagione giovanile ed avanguardista di Palazzeschi. Intanto l'incendio futurista è già confluito nello scoppio delle polveri belliche: la frequenza così ossessiva in Marinetti della catastrofe culmina nella glorificazione della guerra, perfetto modello di distruzione-spettacolo.

⁵⁶ A. Palazzeschi, *Boccanera* cit., p. 110.

⁵⁷ Cfr. L. Lepri, *Il funambolo incosciente. Aldo Palazzeschi 1905-1914*, Firenze 1991, p. 126.



Valentina Fascia

L'antiteatralità di Savinio: la distruzione del Mito, la fine del Dramma.

0. Il primo testo composto da Alberto Savinio per il teatro viene pubblicato nel 1934, per le edizioni romane dei Quaderni di «Novissima». Si tratta di *Capitano Ulisse*, messo in scena per la prima volta l'8 gennaio 1938, presso il Teatro delle Arti di Bragaglia, per la regia di Nando Tamberlani. A più di dieci anni di distanza riprende l'attività teatrale interrotta solo temporaneamente,¹ per giungere ad *Alcesti di Samuele* che, pubblicata nel '49 presso Bompiani, debutta al Piccolo Teatro di Milano il 1° giugno 1950, per la regia di Giorgio Strehler. Due anni prima della morte dell'autore. Sembra, in sintesi, di trovarci di fronte ad un interesse per il teatro nato in anni di maturità artistica, considerando la precocità con cui

¹ Quasi del tutto sconosciute le tre opere di Savinio che si frappongono fra la composizione di *Capitano Ulisse* e quella di *Alcesti di Samuele*, sconosciute perché private per lo più dell'attenzione della critica: *Il suo nome* (1945), atto unico tratto da un racconto di *Tutta la vita*; *La famiglia Mastinu* (1948), atto in cinque quadri, tratto anch'esso dalla raccolta di *Tutta la vita*; *Emma B. vedova Giocasta* (1949).

Savinio si propone sulla scena europea prima come musicista, poi come scrittore e pittore.²

Al di là della cronologia ufficiale, non bisogna trascurare che – come ricorda Alessandro Tinterri³ – il *Capitano Ulisse* viene composto almeno dieci anni prima della sua effettiva pubblicazione, e che faceva parte delle opere inserite nel programma della stagione inaugurale del 1925 del Teatro d'Arte⁴ diretto da Luigi Pirandello. L'opera non venne mai effettivamente realizzata, come del resto avvenne per *Colloquio con girasole* di Rosso di San Secondo e *Lucrezia* di Cavicchioli. Viene rappresentata invece, il 14 maggio dello stesso anno e inserita nel repertorio musicale del Teatro d'Arte, la tragedia mimica *La morte di Niobe* con scene e costumi di Giorgio de Chirico. Fra il febbraio e l'aprile del '26 l'opera figura tra gli spettacoli annunciati dalla Compagnia in *tournee* presso il Teatro dei Filodrammatici di Milano. Anche questa sarà un'occasione mancata. Numerosi riferimenti testuali fanno comunque pensare ad una immediata rap-

² Dopo aver conseguito nel 1903 il diploma di pianoforte e composizione presso il conservatorio di Atene, Savinio perfeziona gli studi di musica a Monaco sotto la guida di Max Reger. Qui compone un'opera – *Carmela* (1908) – molto apprezzata da Mascagni e durante il primo soggiorno parigino scrive *Le Trésor de Rampsenit* e due balletti. Dal '14 ha inizio la vera e propria attività letteraria prima su «Le Soirées de Paris» di Apollinaire poi, dopo il ritorno in Italia, su «La Voce» di De Robertis. Nel '18 la pubblicazione in volume dell'opera prima *Hermaphrodito*; mentre fra il '26 e il '32 si può collocare gran parte della sua produzione pittorica.

³ Cfr.: A. D'Amico-A. Tinterri, *Pirandello Capocomico*, Palermo 1987, pp. 296-300, poi in A. Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano 1989, pp. 138-152; e A. Tinterri, *Autori italiani e stranieri nelle scelte di Pirandello capocomico (1925-1928)*, in E. Scrivano (a cura di), *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Agrigento 1985, pp. 61-78; cfr. anche C. Vicentini, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, ivi, pp. 79-98. Inoltre, per quanto riguarda i rapporti di Savinio con il mondo dello spettacolo, cfr. A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna 1993.

⁴ Il 19 e il 20 maggio 1925 ebbe luogo la lettura dell'*Ulisse* agli attori della Compagnia; le prove vennero rimandate per l'avvicinarsi di una *tournee* a Parigi e a Londra, in seguito alla quale si registrarono numerosi mutamenti di programma che presentava ora un repertorio prettamente pirandelliano. Per ulteriori precisazioni cfr. il carteggio Savinio-Salvini-Picasso pubblicato da A. Tinterri in «Teatro Archivio», n. 3, (gennaio 1980), poi in *Capitano Ulisse*.

presentazione dell'opera presso la sala dell'Odescalchi, sede della compagnia degli Undici, la cui struttura architettonica fu curata appositamente dallo stesso Pirandello.⁵ Il carteggio con Guido Salvini e Lamberto Picaso testimonia il lavoro condotto dalla compagnia e dallo stesso Savinio per allestire la messa in scena dell'opera, sebbene adduca come sola motivazione della mancata rappresentazione, i continui spostamenti in Italia e all'estero di una Compagnia che mieteva continui successi, grazie anche alla costante presenza in cartellone di recite pirandelliane.

Malgrado le incertezze, nel 1925 Savinio si trova ad essere un assiduo collaboratore di quella che era una cooperativa teatrale autogestita. In essa vige una costante collaborazione fra gli autori che mettevano a disposizione opere nuove e il capocomico cui erano preposti i compiti di regia, una attiva sperimentazione non solo riguardo alla scelta dei testi da rappresentare, ma anche riguardo alle tecniche di regia e di messa in scena che spesso intervenivano ad emendare il testo scritto. Nel 1926 Savinio si trasferisce nuovamente a Parigi dove comincia, incoraggiato dal fratello, a dedicarsi alla pittura. Eppure quella riflessione avviata attorno al teatro non sembra arrestarsi neanche in terra di Francia, se è vero che *un lavoro di Savinio* è previsto nel programma della stagione, 1926-'27 del Teatro «Alfred Jarry» di Antonin Artaud, che proprio in quegli anni formulava le sue accuse contro un teatro in cui la «parola» non fosse altresì affiancata da una ricerca semantica verso altre forme espressive e significative, cercando di dare nuovo spazio a forme di linguaggio non istituzionali, e che voleva arrestare il perpetuarsi della scena «classica» e della sua rituale ri-

⁵ Sebbene Pirandello avesse posto una netta distanza fra il suo Teatro, di cui si definiva direttore, impresario e organizzatore insieme, e i teatri sperimentali, affermava la sua piena fiducia nell'azione riformatrice dei piccoli teatri, azione che, a quanto pare, aveva inizio sin dalla struttura architettonica. Egli insisté, sin dall'atto della costruzione, sull'importanza annessa alle scalette di comunicazione fra palcoscenico e platea. Quella soluzione 'aperta' divenne l'espedito scenico di maggior rilevanza, ampiamente adoperato nella *Sagra del Signore della nave*, che inaugurò la prima stagione del Teatro d'Arte, e nella definitiva versione dei *Sei Personaggi in cerca d'Autore*.

petitività.⁶ Quale che fosse quel «lavoro», non deve essere sfuggita ad Artaud la presenza di una sorta di eterodossia, di sperimentazione aperta nell'opera di Savinio che, mettendo pure a frutto gli anni di frequentazione del gruppo protosurrealista che a Parigi si raccoglieva attorno ad Apollinaire, giungeva a mettere in discussione tanto i contenuti della letteratura (i Miti, la Storia) che le forme istituzionali dei suoi contenenti. Le sue immagini del Mito, così come si producono nell'opera pittorica oltre che in quella letteraria, costituiscono un mondo emblematico che parte dalla mitologia greca per condurre irrimediabilmente al di fuori di essa. Allo stesso modo il suo teatro cerca di rivelare sempre meno i suoi connotati fittizi per divenire sempre più riflessione *in fieri* sulla vita e sulla morte, coinvolgendo nuovi spazi e utilizzando nuove tecniche che non utilizzano solo il segno verbale, ma che ricorrono ad un universo di codici; segni e funzioni che dall'interno del teatro stesso tentano di proiettarsi sulla vita reale.

Alla luce di questa volontà formativa, il testo teatrale risulta rivoluzionato nella sua funzione propriamente mimetica con l'attuazione di una situazione-modello in cui non è più l'IO che resta sovraordinato all'EGLI (prospezione del modello di comunicazione mimetica) ma è l'EGLI sovraordinato all'IO, struttura-base, questa, di un meccanismo che è invece

⁶ Cfr.: A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino 1989, p.11. Esistono molteplici punti di contatto fra le affermazioni di Artaud sul "teatro della crudeltà" e sul "Teatro Alfred Jarry" che sembrano in linea con quanto effettivamente proposto da Savinio attraverso i suoi testi. Forse gli intenti che sembrano maggiormente corrispondere fra i due, sono quelli di eliminare dalle scene l'idea di Dio, di considerare definitivamente defunto il 'drammatismo', di includere nell'espressività della scena la mimica, sviluppando il linguaggio degli oggetti, e di creare una vera corrispondenza fra gli spazi del Teatro, che devono necessariamente superare l'angustia del palcoscenico, e quelli della vita reale. Savinio vuole che il suo teatro divenga completamento di ciò che la vita ha lasciato in sospeso, di ciò che la vita rinchioda in schemi preordinati; Artaud auspica un teatro che si faccia uguale ad una nuova forma di vita liberata dai "caratteri", dove l'individualità umana possa smettere di essere solo il riflesso di se stessa.

proprio della narrazione.⁷ In altri termini, il teatro di Savinio non si pone soltanto come scena *en abyme*, come scena che discute se stessa – secondo le ben note esemplificazioni pirandelliane – utilizzando una funzione meta-teatrale che comunque si serve di meccanismi propri del linguaggio drammaturgico. Il suo è piuttosto un teatro *en abyme* che, frapponendo linguaggio teatrale e linguaggio narrativo, rifiuta di esaurire la propria portata al rapporto mediato fra spettatori e attori, platea e palcoscenico; egli vuole portare la scena al di fuori di se stessa e dei propri filtri (l'attore è sicuramente uno dei più ingombranti) ed instaurare quella stessa relazione che viene a crearsi fra autore e lettore, fra opera d'arte nella sua compiutezza e individuo. I monologhi, gli «a parte», i lunghi prologhi (eredità del coro della tragedia classica), le corpose didascalie si sovrappongono for-

⁷ Cesare Segre distingue graficamente i modelli del testo narrativo e di quello teatrale, specificando le peculiarità di quest'ultimo:

Modello del testo narrativo

IO	IO narratore	EGLI	IO-TU.	TU
scrittore	o personaggio	personaggio		destinatario
		narrato		

Modello del testo teatrale

	IO emittente	
IO personaggio	----->	EGLI narrato-----> TU personaggio
	TU destinatario	

Il secondo dei suesposti modelli è passibile di emendamento allorché il critico parla del meccanismo della cosiddetta «fuga di notizie». Essa si produce ad esclusivo vantaggio del pubblico e si configura con una linea obliqua, a segnare quel tipo di comunicazione diretta che può allora intercorrere tra **IO** personaggio e **TU** destinatario. La linea supplementare rappresenta l'inserzione di elementi diegetici che spezzano quella linea orizzontale della mimesi teatrale. (cfr.: C. Segre, *Teatro e Romanzo*, Torino 1984, pp. 3-13).

zatamente come una interpolazione alla scena e rompono la coerenza della comunicazione dialogica, istituendo una sorta di pseudocomunicazione per i personaggi e di comunicazione indiretta per il pubblico. La inserzione di elementi estranei al livello di pensiero, riflessione o commento, frantuma la possibilità di coerenza scenica.

Sullo scorcio degli anni '70, Tzvetan Todorov rifletteva, discutendo anche la effettiva applicabilità delle categorie di Frye, proprio sulla utilità per la letteratura, e in special modo per la letteratura contemporanea, di proporre la tradizionale divisione in generi, nonché l'esigenza teoretica della nozione stessa di 'genere'. È pur sempre vero, però, che – conclude il critico – «perché vi sia trasgressione, occorre che la norma sia sensibile».⁸

La produzione teatrale di Savinio risulta esemplare in questo senso. La contaminazione dei generi appare in questo caso più evidente per il fatto stesso di intervenire su di un terreno fatalmente istituzionalizzato nelle sue forme, seppure il più esposto, proprio intorno agli anni '20-'30 del '900, al più elevato grado di sperimentazione. Il riferimento è rivolto alle nuove formulazioni di carattere 'estensivo' dell'estetica teatrale futurista, di una parte del teatro pirandelliano, senza dimenticare il dibattito in corso, verso la seconda metà degli anni venti, in Francia, con gli intenti di riforma generale del teatro di Artaud.

Savinio dunque sembra convinto, sin dall'inizio della sua frequentazione con le scene, della impossibilità di proporre una tipologia teatrale mimetico-naturalistica ed accresce per converso la marca diegetica all'interno dei suoi non-drammi/anti-drammi. Egli invade le unità dello spazio scenico, estende le legittime pareti teatrali – nondimeno quella fittizia 'quarta parete' – coinvolgendo entità spaziali extrasceniche (la platea, le gallerie) ritenute inaccessibili agli eventi dell'azione, personalizzando elementi metascenici (altoparlanti, sipari, luci, fondali) che ricevono un rilievo semantico pari a quello dei personaggi fisicamente in movimento. L'esito finale è la presa di coscienza della impossibilità della rappresentazione scenica

⁸ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano 1983, p. 12.

privata volutamente dei suoi elementi drammatici, come esplicitamente avviene nell'*Alceste*, e l'incapacità per il dramma di perpetuarsi come entità formale. L'unica possibilità effettivamente sancita è quella di un dramma 'raccontato' che ha perduto ogni fisionomia propriamente 'teatrale'.

1. La distruzione del mito

La morte è «liberazione da tutte le minacce, da tutti i pericoli ... la purificazione di tutte le macchie, la conoscenza di ciò che ignoravamo».⁹ La riappropriazione del 'diritto', umano e non divino, alla morte intesa come atto di energia, è l'esito conclusivo in cui Alberto Savinio intende enucleare la vicenda 'borghese' di due dei massimi rappresentanti dell'eroismo della tradizione mitografica classica: Ulisse e Alceste. Decaduti dal piedistallo del mito, la vicenda umana del primo in *Capitano Ulisse* e della seconda in *Alceste di Samuele*, ha inizio proprio dalla avvenuta presa di coscienza della mortalità; un destino prescelto e non subito da parte di forze superiori e incommensurabili, la fuga dal limbo favoloso e immobile del mito. Conclusione, questa, soltanto ipotizzata, lasciata emblematicamente fra le righe del testo, per il primo; surrealisticamente realizzata nella vicenda testuale della seconda.

Lo spazio attanziale prescelto per lo scioglimento di entrambe le vicende è quello teatrale, e quello che sembrava solo un pretesto di critica ai luoghi comuni della storia e della cultura in generale, diviene quasi subito un'occasione per discutere dell'apparato formale che soprassiede alla struttura-teatro. Un teatro, quello di Savinio, che ha perduto gran parte della sua forza di rappresentazione mimetica del reale, che vuole, piuttosto, raccontare vicende assolute e irripetibili, che è a metà strada fra la epicizzazione pirandelliana che porta sulla scena la riflessione sui meccanismi della comunicazione teatrale e le soluzioni più estreme dell'avanguardia

⁹ A. Savinio, *Casa «la vita»*, Milano 1971, p. 8.

storica.

«Lo spettacolo di là dal dramma, è il solo teatro che piace a noi».¹⁰ Nello stesso anno della prima rappresentazione di *Capitano Ulisse* presso il Teatro delle Arti,¹¹ queste sono le parole con cui l'autore individua quel genere di teatralità entro cui intende dar vita all'azione del suo personaggio. L'opera viene composta nel 1924 per essere appositamente allestita nella sala di palazzo Odescalchi¹² che ospitò il Teatro d'Arte fondato a Roma, nell'ottobre dello stesso anno, dagli undici soci che ne affidarono la direzione a Luigi Pirandello. Annunciato nel programma della Compagnia, il dramma sarebbe stato messo in scena solo quattordici anni dopo – nel '38 – segnando, del resto, il vero e proprio esordio di Savinio nel teatro.

L'opera muove dall'intento programmatico di liberare Ulisse dal peso della maschera di Eroe, da una finzione cui la Storia divenuta Mito lo ha forzatamente sottomesso generando attorno a lui «quaranta secoli d'incomprensione», e di riportarlo alla sua «statura naturale», quella cioè, di uomo comune. Ulisse non ha l'intelligenza dell'eroe, e l'incomprensione sorta attorno alla sua immagine nasce per «eccesso di futilità». Egli aspira ad un itinerario opposto a quello che conduce *per aspera ad astra* e vuole annullare l'aura di tragicità costruitasi attorno allo stereotipo del 'navigatore senza meta'. I tre atti del dramma giungeranno a configurare per la

¹⁰ A. Savinio, *Drammaticità di Leopardi*, Roma 1980, p. 38.

¹¹ Sul carattere sperimentale del nuovo teatro romano cfr.: A. Savinio, *Un nuovo teatro a Roma*, in *Palchetti romani*, Milano 1982, pp. 33-37. Inoltre, in sede di bilancio della stagione teatrale appena trascorsa, A.G. Bragaglia dichiarava: «Una novità a carattere sperimentale e d'avanguardia (sia pure di avanguardia un po' vecchiotta) è stata il Capitano Ulisse di Alberto Savinio: commedia che ha suscitato discussioni vivacissime, ma che a tutti è parsa degna dell'esperimento scenico». (A. Tinterri, *Nota*, in A. Savinio, *Capitano Ulisse* cit., p. 155.)

¹² Nell'insistere sul nuovo e più ampio rapporto instaurato da Pirandello fra la dimensione 'esterna' della sala e quella 'interna' del palcoscenico, Savinio non può che legare il testo alla particolare architettura della sala di palazzo Odescalchi, dove aveva sede la compagnia del Teatro d'Arte. (cfr.: Nota 4; per ulteriori approfondimenti: A. Tinterri, *Alberto Savinio e il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, in «Teatro Archivio», 3, (gennaio 1980), pp. 230-264; A. D'Amico-A. Tinterri, *Pirandello capocomico* cit.).

prima volta quella sua «straordinaria futilità» in un percorso di «sterilizzazione» che la macchina teatrale saviniana articola attraverso tre figure emblematiche: Circe, Calipso, Penelope. Tre figure femminili che, dallo splendido seppure pietrificato abisso del Mito, concorrono differenzialmente a scandire la noia e l'inutilità del perpetuarsi di una tradizione marmorea che irretisce l'uomo-Ulisse. Esse, recuperate fedelmente le loro maschere dal racconto mitologico, sono presenti nel dramma saviniano a rappresentare le tappe simboliche del graduale sgretolamento della mitologia ulissica. Neppure Minerva – configurazione perfetta di divinità ingombrante –, che non meno delle altre alimenta la stretta soffocante di una dipendenza dagli eventi esterni, riuscirà a interrompere il processo di autoanalisi cui Ulisse si sottopone durante l'intero dramma, neanche attraverso il sogno chimerico dell'ultimo eroico viaggio - il «folle volo» di memoria dantesca. E, allora,

Perché negargli la dolcissima possibilità di cacciarsi le dita nel naso, grattarsi le ascelle, mettersi i piedi in bocca, fare quando gli salta l'estro il gangster e il lazzarone?¹³

Ulisse vuole riacquisire la dimensione ludica della fanciullezza perduta e dimenticata, perdere la serietà dell'adulto e la fisionomia del fantasma, smettere di essere «l'uomo – come osserva Kerényi – della sospensione su precipizi e voragini»,¹⁴ che ha dovuto adattarsi alle più svariate vicissitudini. Egli ha indossato le vesti di molti, dell'eroe, del guerriero, del comandante, del re, del padre, del marito, dell'amante; «ha vissuto la vita di tutti – meno che la sua propria», ricorda ancora Savinio, e la sua propria non sembra avere molto in comune con la maschera che il Mito e la Storia hanno reso immutabile per secoli: la maschera del viaggiatore, ovvero l'eterno sospeso. Sempre secondo Kerényi, il viaggiatore è colui che

¹³ A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio*, in *Capitano Ulisse* cit., p. 23.

¹⁴ K. Kerényi, *Miti e Misteri*, Torino 1979, p. 68.

... desta l'impressione di uno che fugge incessantemente. Effettivamente, egli si volatilizza per tutti, anche per se stesso. Intorno a lui tutto diventa spettralmente inverosimile, a se stesso egli appare quasi uno spirito. Egli si risolve quasi nel suo movimento continuo, ma non si unisce ad alcuna compagnia umana che lo legherebbe.¹⁵

Ora, per la prima volta, Odisseo, che durante la propria esistenza ha privilegiato unicamente l'altro-da-sé, ha l'occasione di trovare nell'in-sé, come in una sorta di entropia, un altro se stesso. Se il mito aveva affermato la figura di Ulisse attraverso l'esperienza del molteplice, negandolo pertanto come soggettività individuale, la mortificazione del mito, messa in atto nel testo saviniano, annulla quell'esperienza per affermare l'individuo nel nulla, ovvero negando tutto ciò che egli aveva rappresentato fino ad allora.

Il soggetto-Odisseo rinnega la propria identità, che ne fa un soggetto, e si conserva in vita assimilandosi all'amorfo. ... Ma la sua affermazione di sé è negazione di sé.¹⁶

Con queste parole Horkheimer e Adorno sostengono che Odisseo, nel corso delle sue peregrinazioni, si trova ad essere puntualmente coartato da una serie di situazioni di enormità esorbitante e, perciò, costretto dagli eventi a comprimere volta per volta la propria identità, uniformandosi al tutto e assumendo una personalità amorfa perché adattabile, sostanzialmente, ad ogni situazione. Perfino nel momento in cui la *ratio* di Odisseo fronteggia il proprio opposto, Polifemo, deve, per conservarsi in vita, rinnegare se stessa e, sulla base della similarità assonantica fra *Odusseús* e *Oudeís*, prendersi gioco dell'ingenuo gigante. Al di là del bisticcio di parole, conta il fatto che «il soggetto ricade nello stesso circolo vizioso della

¹⁵ *Ibidem*, pp. 68-69.

¹⁶ M. Horkheimer-T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino 1966, p. 74.

necessità naturale a cui cerca di sfuggire assimilandosi».

Confrontando queste affermazioni con quanto Savinio propone all'interno della sua versione di «dramma ulissico», il punto posto in maggior evidenza è proprio la lotta ulissica contro l'assimilazione da parte di eventi naturali e soprannaturali, contro la noia e la stanchezza in cui si configura la realtà di eroe da lui condivisa sinora. Con un espediente di natura ideologica più che drammaturgica, Savinio non intende suscitare alcuna aspettativa attorno alla nuova esistenza di Ulisse che rinnega il proprio mito; non viene creato alcun orizzonte d'attesa, ma è tutto preventivamente chiarito, dal punto di vista formale e teoretico, in quella sorta di premessa che è *La verità sull'ultimo viaggio*,¹⁷ chiave di lettura del testo da rappresentare in palcoscenico, attraverso cui seguire l'involuzione del viaggio ulissico. La premessa, che precedeva il testo di *Capitano Ulisse* sin dalla sua prima stesura, potrebbe assimilarsi al modello del prologo bruniano del *Candelaio*, svolgendo sostanzialmente quelle medesime funzioni narrative ed esplicative. Si comprende come, anticipando contenuto e conclusioni in forma diegetica, si escluda aprioristicamente il rilievo dovuto alle necessità drammatiche, e si ponga in discussione il tipo di comunicazione diretta – mimetica di una verità – che solo il teatro sa e può instaurare con il pubblico. Circe Calipso Penelope e Minerva scandiscono; dunque, le fasi del passaggio dall'assimilazione alla liberazione dell'io, così come risulta dalla suddetta anticipazione. E la premessa sugli intenti del dramma non può che rimarcare il fatto che lo spettatore darà maggior rilievo non più e non solo alla capacità riproduttiva della scena o alla sua costruzione tecnica, quanto piuttosto alla sua costituzione ideologica.

La stereotipizzazione sottolineata dei quattro personaggi femminili,¹⁸ la

¹⁷ *Cit.*, pp. 11-30.

¹⁸ Ognuna di esse è in effetti stigmatizzata verbalmente: «Circe la fatale» rappresenta il tirocinio «dannunziano» di Ulisse; «Calipso, ninfa profilattica» è l'incarnazione dell'igiene e della protezione; «Penelope, moglie legale», è l'emblema della coniugalità legittima, istituzionale, borghese; «Minerva, zitella famelica», è la maschera di se stessa, propaggine estrema di quel mito che vorrebbe perpetuarsi in eterno.

maschera di una finzione sostenuta con inattaccabile coerenza fino alla fine, pone in maggiore evidenza l'incertezza attorno ad un destino ulissico che sembrava segnato dalla tradizione ma che, sgretolandosi gradualmente, assume una fisionomia sempre più distaccata da essa. Personaggi tragici fino in fondo, mantengono la loro fissità monolitica durante tutto l'arco dalla rappresentazione. In aspetto fortemente distaccato, intanto, Ulisse-personaggio-in-cerca-di-sé, venendo meno al 'ruolo' di eroe mitico, rinuncia emblematicamente anche allo statuto formale di 'personaggio' per divenire 'persona'; rinuncia al contenitore drammatico e alla ripetitività presupposta dalla macchina teatrale.

«Ulisse non è più Ulisse. Ulisse è un desiderio, una nostalgia vagante.» È Circe la prima ad accorgersene. Il distacco non farà che aumentare nel secondo atto: Ulisse attraversa i tre ambienti collocati sincronicamente sulla scena¹⁹ – lo studio di Telemaco, il salotto liberty di Calipso, la corte di Alcino – ora come una presenza silenziosa, ora annullando completamente la funzione comunicativa di un dialogo non più tale, limitandosi a melanconici e desolanti soliloqui. L'ultimo, quello che sembra sancire il definitivo distacco dalla sua maschera, nasce proprio dalla vista della consorte Penelope:

ULISSE. Io sono Ulisse? ... Allora i miei occhi non sono gli occhi di Ulisse

¹⁹ Il secondo atto del dramma prevede una divisione interna in tre quadri – tre ambienti che, a loro volta, simboleggiano tre momenti dell'ultima avventura ulissica. Essi, pur essendo collocati nella vicenda su piani temporali differenti secondo un ordine diacronico, sono disposti sul palcoscenico secondo una sincronia disordinata che, dal punto di vista dell'architettura scenica, richiede l'utilizzo di un secondo sipario o sipario interno. Come afferma l'autore in una lettera inviata a Guido Salvini, «il sipario ha un'importanza altrettanto grande quanto gli stessi protagonisti». Savinio aveva previsto per i tre differenti quadri un movimento parziale e alternato del sipario interno. Allo scopo di semplificare l'allestimento tecnico, egli suggeriva a Salvini di adottare, in alternativa, un espediente usato da Tumiati per la messinscena del *Coriolano* di Shakespeare, ovvero un sistema di tende che si sollevassero alternatamente per ognuno dei tre quadri collocati sulla stessa scena. (Cfr.: A. Tinteri, *Alberto Savinio e il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello* cit., p. 234).

... allora i miei occhi non rispecchiano più se non quello che la mente non vorrebbe vedere ...²⁰

L'entropia, il desiderio del nulla, del «vuoto pietoso» in cui finalmente essere libero di poter morire da uomo e non da eroe, trovano esito in una disperata invocazione alla morte, non una morte memorabile, bensì comunemente 'borghese'.

L'espedito scenografico del doppio sipario – attuato nel terzo atto – è a questo punto essenziale per comprendere la simbolica 'fine del dramma' ideata da Savinio. Il sipario interno cala sui personaggi che dalla reggia di Itaca credono di salutare l'ultimo viaggio del capitano. Il sipario esterno, quello principale, cala *ex abrupto* sulla dea Minerva che viola lo spazio della finzione pura cercando di impedire al capitano di abbandonare il palcoscenico e, con esso, rinunciare a quella ultima eroica avventura, nota come il «folle volo» dantesco. La finzione 'ulissica' è spezzata e nel contempo viene infranta l'inviolabilità dello spazio scenico. A questo punto, tre livelli spaziali sono nettamente individuabili: quello tradizionale del palcoscenico, in cui restano intrappolati i personaggi della finzione pura, grazie all'intervento del sipario interno; quello intermedio, a metà fra la finzione e la realtà, occupato dall' intrusione di Minerva e immediatamente annullato dal calare del sipario esterno principale, estremo tentativo di infrangere la funzione istituzionale della finzione scenica; e quello esterno occupato da Ulisse che, in abiti borghesi, abbandona il teatro dal fondo della sala conversando amabilmente con uno spettatore, come a ricordare di non essere più un personaggio, uno strumento regolato dalle leggi del Mito.

Da un lato, dunque, il mondo del palcoscenico e della sua perpetua ripetitività, dall'altro la dissoluzione assoluta del dramma da parte di chi non può più indulgere ai richiami del teatro, di chi non se ne considera più un 'attore'. «Ora che dopo tanto ha finalmente imparato a vivere, Ulisse,

²⁰ A. Savinio, *Capitano Ulisse* cit., p. 117.

quando ne avrà voglia, potrà anche morire».

Gli déi decadono dai loro piedistalli, gli eroi perdono la loro aura di mistica reverenza e prendono coscienza del mondo reale; cominciano – recuperando la metafora saviniana – a divenire «spettatori» fra la gente comune. Il dramma, di conseguenza, subisce una delegittimazione di fatto che ne rende impossibile la sopravvivenza.

L'esperienza di Ulisse è, a questo proposito, emblematica sotto molti punti di vista. La sua vicenda non pone in discussione soltanto il mito e la sua propria esistenza ad esso incatenata, ma esclude peraltro la possibilità tecnica della tragedia. In assenza di un eroe non più tale e di una divinità cui sottostare, il dramma manca di quegli elementi su cui si costituisce la sua credibilità. L'uomo è libero dal peso di DIO e può contravvenire alle sue leggi imperscrutabili almeno quanto può sottrarsi alla ripetitività teatrale.

Non bisogna, del resto, rivestire di enfasi tragica la soluzione «umana» intrapresa da Ulisse, quella morte 'borghese' verso cui l'anti-eroe decide di andare incontro. Anche in questo caso, non ci si trova di fronte alla rappresentazione di una scelta eroica, quanto piuttosto all'affermazione egoistica dell'individualità, laddove le leggi del mito prescrivevano l'annullamento del 'sé'. L'intento di diseroicizzazione, presente in una tale prospettiva, giunge ai suoi esiti estremi con *Alcesti di Samuele*. Quest'ultima non fa che recuperare quella problematica già sollevata all'interno dall'anti-dramma ulissico, cercando ora di produrre una riflessione più accurata proprio attorno al tema della «morte eroica».

L'evidente commistione, sintetizzata nel titolo, fra mitologia classica e la tormentata storia del popolo ebraico, trova negli anni '30-'40 la sua giustificazione ed il richiamo più appropriato. Ed è proprio una sopravvivenza storica, legata alla cronaca di quegli anni e tanto più esterna alle ragioni del mito, a richiamare nell'autore l'interesse per l'eroina dell'omonima tragedia euripidea.²¹ Anche per lei Savinio ipotizza il cosiddetto

²¹ L'episodio da cui l'opera prendeva spunto era già stato oggetto dell'attenzione dell'au-

«finale a sorpresa», ponendo in discussione non soltanto le ragioni del mito ma anche quelle della storia recente. Il mito di Alceste diviene, allora, una sorta di cornice esterna, un filtro postumo utilizzato per mediare lo scontro con l'orrore della storia, la storia delle persecuzioni inflitte agli ebrei. Le leggi razziali, promulgate a Norimberga nel 1935, avevano sortito effetti devastanti per la popolazione ebraica in Germania, imponendo restrizioni insostenibili dei diritti civili e politici anche alle cosiddette famiglie 'miste', costrette ad allontanare i propri componenti di sangue ebreo. In tali restrizioni era incorsa la moglie – di origine ebraica – di un editore musicale tedesco, Alfred Schlee, che aveva preferito il suicidio pur di non rinnegare il vincolo matrimoniale e per non compromettere la serena esistenza della famiglia. La storia offre i propri spunti a Savinio; rinnova e ricalca le tracce di un eroismo che si credeva perduto e relegato nell'antica memoria greca.

L'evento di cronaca si trova così riprodotto nel dramma dell'autore-Savinio e di un Autore-personaggio che, con la sua oppressiva presenza in scena, cerca di legare, per evidente analogia di destini, i protagonisti della Storia – Paul e Teresa Goerz – a quelli del Mito – Admeto e Alceste – imponendo richiami e creando sulla scena un'atmosfera di dipendenza da un calco culturale: una presenza ingombrante più che un reale richiamo del presente al passato. L'operazione ricorda quella svolta da Pirandello in *Ciascuno a suo modo*.²² Il dichiarato gioco letterario, nell'instaurazione di

tore in un articolo, *Alceste di Samuele*, («Il Tempo», (19 ottobre 1946)), ripreso poi con qualche variante in *Alceste seconda* («La Lettura», (19 ottobre 1946)); poi in A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra. (1943-1952)*, Milano 1989, pp. 397-400. Savinio, comunque, dava conto del dramma che si apprestava a comporre in un altro articolo, *Come nacque Alceste di Samuele*, pubblicato in «Sipario», (maggio 1947).

²² L'opera pirandelliana presenta, infatti, una corrispondenza diretta fra i personaggi sulla scena e i protagonisti dell'evento di cronaca da cui il dramma prende spunto, presenti in sala. Abbiamo, dunque, nello stesso tempo, lo svolgimento di due drammi: il primo, quello della 'vera' Amelia Moreno, ha come luoghi di svolgimento la strada antistante il teatro, la platea, i corridoi (spazi non istituzionali); il secondo, quello del 'personaggio' Delia Morello, rientra negli spazi istituzionali del palcoscenico. Nel dramma di Savinio la dicotomia persona-personaggio non viene problematizzata allo stesso

continue corrispondenze fra il Mito e la Storia, rientra pienamente negli schemi compositivi saviniani, sebbene la graduale sconfessione dell'uno quanto dell'altra – durante l'evoluzione della vicenda – stiano a dimostrare la loro superficiale occorrenza. Savinio ricorre al mito «immergendolo in una contemporaneità assoluta di interpretazione e di svolgimento, ossia riducendolo a non più che un richiamo letterario, un'allusione», scegliendo per la sua tragedia uno spazio contemporaneo che «offre la possibilità di estrinsecazione del tragico come opposizione e resistenza nei confronti del male del mondo e della storia». ²³ In effetti egli procede oltre. Se il Mito è ridotto a non più che un sottofondo culturale, anche la storia non rappresenta più di una cornice, un pretesto funzionale solo all'introduzione di una vicenda che diviene invece una riflessione personale sulla morte; un espediente per ironizzare, non senza tinte grottesche, sull'atmosfera 'mitica'.

L'opera, composta fra il 1947-'48, «*si colloca all'inizio di quella ripresa d'interesse di Savinio per il teatro, che caratterizzò gli ultimi anni della sua vita*». ²⁴ La tragedia, inoltre, ricorre ad espedienti scenici propri delle ultime innovazioni offerte dal teatro pirandelliano e dal teatro surrealista: l'imposizione, ai lati della scena, di due personaggi (il padre e la madre di Paul) immobilizzati entro sagome di legno; ²⁵ l'intervento degli spettatori; l'evocazione dell'anima di Roosevelt – trasfigurazione moderna dell'Ercole del mito – per metà uomo e per metà piedistallo semovente; gli echi assordanti dell'Altoparlante, che in apertura assolvono in parte alla funzione di prologo classico; la passerella di collegamento fra palcoscenico e platea; la presenza dell'Autore onnisciente sulla scena.

modo, quanto piuttosto complicata dal moltiplicarsi dei piani di finzione: quello del Mito, della Storia, del Palcoscenico che infine rivela la verità sulla nuova Alceste.

²³ G. Bàrberi Squarotti, *Le sorti del tragico*, Ravenna 1978.

²⁴ A. Tinetti, *Nota a Alceste di Samuele*, in A. Savinio, *Alceste di Samuele*, Milano 1991, p. 303.

²⁵ L'utilizzo di sagome in legno collocate sulla scena, in cui sono rinchiusi personaggi implicati nell'azione, rappresenta una trovata che diventerà di uso comune nel teatro di Beckett, «a simboleggiare la loro totale chiusura nel passato e nel conformismo borghese e benpensante». (cfr.: G. Bàrberi Squarotti, *cit.*, p. 117).

La vicenda di Teresa Goerz, così com'è rappresentata, cerca di mostrare anzitutto l'impossibilità tecnica della tragedia, la superficiale presenza del mito, l'immane degradazione della storia perché entro di essa possano trovare collocazione valori quali il sacrificio, la scelta tragica, l'impresa eroica. Tecnicamente, infatti, la tragedia è impossibile e gli esiti sono quelli di un'azione raccontata, non svolta drammaticamente, al limite delle possibilità di una rappresentazione teatrale.

La totale preminenza del personaggio dell'Autore sulla scena, sorta di demiurgo-burattinaio il cui unico obiettivo è quello di conservare a tutti i costi l'analogia fra la l'evento storico e quello mitico, non fa che interrompere incessantemente l'azione, anticipando, esplicando, chiarificando modalità e sensi nascosti. Nulla di sospeso viene lasciato alla curiosità del pubblico, quanto piuttosto sempre puntualmente anticipato dalle parole che precedono l'azione. Il peso delle sue forzature grottesche è ben avvertito da Paul Goerz:

GOERZ. Lei gioca. Sa e gioca. Gioca con quello che sa. Gioca con me.²⁶

Se L'Autore impone, dunque, le sue inserzioni di carattere esplicativo, il personaggio-Goerz viene rappresentato, evidentemente, *in fieri*, nel suo effettivo crearsi come forma. È ignaro riguardo al destino di Teresa e non può tollerare i continui interventi di chi si preoccupa della sola coerenza scenica, e non della sua angoscia di personaggio che vive il dramma: è lui il solo a viverlo davvero (personaggio reale e non attore), mentre l'Autore gestisce la finzione drammatica dall'esterno. Egli riveste in pieno il ruolo di *deus-ex-machina*, e la messa in scena riproduce la tragedia di un personaggio nell'ansia vissuta della propria creazione. La metafora pirandelliana dei personaggi in cerca d'autore sembra ribaltarsi.

L'esito tragico, dicevamo, deve essere raggiunto ad ogni costo, la corrispondenza con la tragedia euripidea non deve mancare, e la presenza

²⁶ A. Savinio, *Alceste di Samuele* cit., p. 41.

dell'Autore sulla scena è lì a dimostrarlo. Egli comunicherà con indifferenza il suicidio di Teresa e farà in modo da colorirlo di enfasi eroica. Con i suoi tentativi maldestri istigherà nel presidente americano Roosevelt, l'eroe del secolo, i comportamenti eraclei: l'effetto grottesco è l'unico veramente raggiunto. In una moltiplicazione dei piani di finzione nessuno è più se stesso, il teatro recita senza rappresentarla una menzogna dichiarata in cui l'ironia delle situazioni, un'ironia dissacrante che nasce quasi spontanea, dequalifica la tragedia della storia almeno quanto quella del mito. Lo slittamento operato dall'eroismo al grottesco trova a volte complice lo stesso Autore che sa come fare presa sui suoi personaggi per giungere all'effetto desiderato.

A rompere l'ordine di una cornice perfetta in cui le 'correspondances' non manchino di effettuarsi in tutto il loro valore analogico, giunge Teresa che, dal mondo dei defunti, rivela il senso del suo gesto.

TERESA. ... Andavo incontro alla morte – e con tanta risolutezza, con tanto coraggio – e il mio obbediva ancora alle debolezze, alle vanità della vita. Più che mai. Era vero coraggio? Percorsi il cammino senza accorgermene. Come dormendo. Ma quando fui di là e vidi il rovescio del mio atto, conobbi che il mio coraggio, la mia determinazione di morire, erano le cose più "di vita" che un vivente può pensare... Io morii, sì; ma non per morire, sì per affermare me stessa, per mezzo della morte, nella vita. Per far brillare me stessa nella vita. Per far squillare me stessa nella vita ...²⁷

«Alceste non è più Alceste», come recita con rammarico l'Autore. Teresa rovescia la parte, tradisce l'aspettativa, ride di sé e della bontà del suo gesto, ridicolizza quanti avevano acclamato il suo fasullo eroismo. La sua morte, in fondo, è solo l'espressione di un narcisistico egoismo. Il tragico è dissolto e con esso l'ipotesi della tragedia. Posta di fronte all'ignoto, Teresa può finalmente vedere l'inganno della propria esistenza e del gesto che ne ha posto fine. L'unico reale vantaggio proviene dall'aver acquisito la di-

²⁷ *Ibidem*, p. 168.

gnità della morte, rispetto cui la vita non è se non la lotta per il suo raggiungimento.²⁸

L'ultima, inattesa confessione di Teresa ribalta però anche quest'ultima prospettiva:

TERESA. ... io non solo non temevo la morte, ma la sentivo come il mio vero destino... E quei là credevano spaventarmi, imponendomi la morte come un patto – come una punizione... Imbecilli! Paul, io mi uccisi per liberare te dalla trappola che quegli imbecilli ti avevano teso. Ma questa è la versione ufficiale. La ragione vera, e che ora, nella nostra piena identità, non ho più motivo di nasconderti, è che io mi uccisi per affrettare il destino: per impazienza della promessa ...²⁹

Nascondendosi dietro la cornice del Mito e della degradazione della Storia, Teresa non ha fatto altro che realizzare un sogno di piena identità, possibile solo nella dimensione superiore della morte. Prendendosi gioco del mito di Alceste, della tragedia di una storia che calpesta la dignità umana, Teresa ha fatto un uso strumentale di entrambi, ha manipolato la menzogna che conforma l'uno e l'altra per realizzare il suo progetto universale, salvare se stessa, e ora anche il marito, nell'unica dimensione in cui l'individuo riesce a realizzare in piena libertà la propria identità di persona, quella della morte. «La vittoria resta alla morte, come all'unico spazio effettivamente frequentabile» – osserva ancora Bàrberi Squarotti –; «nella morte rimane ancora un significato di protesta contro la negatività della società e della storia».³⁰ La tragedia di Alceste almeno quanto la persecuzione razziale, costituiscono eventi di una enormità tale da non poter

²⁸ La morte diviene per Savinio uno dei maggiori punti di riflessione. Qui la vita viene intesa come il percorso compiuto dall'uomo dall'individuale all'universale, dall'essere al non essere. Conclude emblematicamente Teresa: «Nascere è un atto individuale: morire è un atto universale. Il 'nostro' atto universale. Il solo nostro atto universale. Questo è il grande segreto della morte. Questo il suo immenso bene.» (*Ibidem*, p. 189).

²⁹ *Ibidem*, p. 185.

³⁰ G. Bàrberi Squarotti, *Le sorti cit.*, p. 122.

essere percepiti pienamente dall'odierna società borghese. La progressiva atrofizzazione cui si va incontro opera esclusivamente a scapito di quei valori assoluti che, recepiti come troppo elevati, divengono puntualmente oggetto di ironia. Alla luce di un perbenismo che trova nell'osservanza della «misura» e del «buon senso» la sua norma precipua, l'ordine, la banalità, la dittatura dell'utile sono i disvalori che la logica borghese accredita per delegittimare qualsiasi forma di dismisura o eccezionalità. Il suicidio eroico urta inesorabilmente contro la volgarità della vita attuale.

L'impalcatura costruita forzatamente dall'Autore sui valori alti del Mito visti attraverso il filtro della storia attuale, diviene ad ogni momento sempre più improbabile; il grottesco e la paradossalità frantumano poco a poco la sublimazione eroica ricamata attorno alla morte di Teresa. Non è, del resto, la sola protagonista ad affermarlo. Nessuno dei personaggi coglie quella «tragicità» indotta forzatamente sull'azione dall'Autore; nessuno, in verità, se ne sente completamente coinvolto. Egli è il solo vero protagonista della vicenda e, al tempo stesso, colui che produce l'inevitabile caduta, l'impossibilità della rappresentazione tragica. Egli racconta l'azione impedendone lo svolgimento drammatico, interviene interpolandosi all'azione dei personaggi, anticipa la rappresentazione, irridendola.

2. La fine del dramma

Si può assimilare il teatro saviniano alle modalità di sperimentazione proprie del teatro d'avanguardia e, segnatamente, dal teatro futurista a

quello surrealista,³¹ a quello meno sperimentalista di Pirandello.³² La presenza nel teatro saviniano di rielaborazioni di testi classici il cui valore intrinseco si tende a delegittimare, il coinvolgimento sempre più vasto di spazi architettonici non solitamente coinvolti nella rappresentazione, pongono Savinio all'interno di quella riflessione avviata già da tempo sulla impossibilità per il teatro di comunicare e rappresentare mimeticamente. Secondo Ugo Piscopo, si può parlare di uno «spazio europeo» entro cui collocare il teatro saviniano, i cui referenti immediati sono individuabili «da Jerry e Cocteau, da Eliot e Shaw, da Kafka e Pirandello»; esso si rende partecipe dell'elaborazione del linguaggio teatrale e, in particolare, di quella tendenza che «si svilupperà poi con Camus e Sartre, e infine con Beckett».³³

Il ricorso al sublime, all'eroico, al tragico, attraverso un preciso referente mitico classico – Ulisse e Alceste – non è sufficiente a ricreare l'atmosfera del dramma. Da un lato il processo di desacralizzazione del mito sembra inarrestabile, lasciando sopravvivere solo un involucro svuotato di senso e, compromesso nella sua originaria fisionomia, trasformato in altro da sé. Dall'altro, la stessa storia recente appare talmente degradata da non concedere se non un sarcastico sorriso. «Assolto il suo compito di trasformare la natura in arte – afferma Savinio – la tragedia non ha più ragione d'essere e infatti non è più: non sarà

³¹ Le teorie sceniche futuriste (cfr.: *Il Teatro di Varietà* (1913), *Il teatro futurista sintetico* (1915)) avevano anzitutto portato alla fusione fra la scena e il pubblico, oltre che all'uso contratto del mezzo espressivo e allo scardinamento della verosimiglianza narrativa. Dal canto suo il surrealismo, nato dalle ceneri di Dadà, non poteva che partire da un'affermazione di Tristan Tzara del 1917: «*Il teatro. Dal momento che resta sempre legato a un'imitazione romantica della vita, a un'illogica finzione, diamogli tutto il vigore naturale che ebbe in origine: che sia divertimento o poesia.*» (T. Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Torino 1964, p. 75.) Ancora incerti e poco chiari sono invece i rapporti instaurati da Savinio con Artaud a Parigi.

³² Nel caso di Pirandello, e considerando l'esperienza del teatro d'Arte, si tratta di scambio reciproco di esperienze. Cfr. in proposito: C. Vicentini, *Il répertoire* cit.

³³ U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano 1973, p. 231.

mai più». ³⁴

Esiste, in effetti, in Savinio, una convinzione normativa in virtù della quale l'autore nega decisamente l'ipotesi di riproduzione teatrale del dramma: le vicende di Ulisse e Alceste, nella loro assolutezza, non fanno che dimostrarlo. Non si può rinnovare ciò che ormai si ritiene concluso per sempre:

È sempre da una ragione 'cosmica' che viene la nostra impossibilità di dramma: dalla sparizione di Dio. Radice del dramma era il lunghissimo conflitto tra uomo e Dio (e i suoi surrogati). Uomo contro uomo non fanno dramma, ma appena una rissa... La verità è questa sola: dramma non c'è più da quando non c'è più Dio. Che è ragione per noi di profondo compiacimento. ³⁵

L'uomo contemporaneo è libero dal peso del *deus ex machina*, ovvero da una ragione superiore che, trascendente o meno, era all'origine delle vicende degli eroi del mito. Venuto meno il senso tragico, movente principale delle loro azioni, Ulisse e Alceste trovano una nuova ragione di esistenza in un teatro che racconta la vicenda della loro trasformazione, ma che non è più in grado di rappresentarla, mancando, cioè, della coscienza drammatica. Innumerevoli filtri si pongono fra lo spettatore e la vicenda; il personaggio, privato della sua fissità tragica, subisce un'evoluzione nel corso dell'azione scenica e, nel momento in cui diviene oggetto d'indagine, sancisce la fine del dramma. Il dramma diviene impossibile.

Con la drammaturgia borghese, che «raffigura (pretende di raffigurare) la norma come situazione che non consente e non presenta eccezioni, ma soltanto piccole modificazioni in positivo», ³⁶ il tragico attraversa nell'età contemporanea una fase di irreversibile decadimento. La stessa ideologia borghese avvertiva il pericolo recato alla propria pretesa di totalità dalla «funzione contestativa e negatrice del tragico», per cui la tragedia si trova

³⁴ A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Milano 1985, p. 368.

³⁵ *Ibidem*, p. 127.

³⁶ G. Barberi Squarotti, *cit.*, p. 16.

a subire, come del resto tutta la letteratura, «la tipica riduzione borghese di livello e di grado».³⁷ La novità introdotta dai testi pirandelliani e da quelli dell'avanguardia è di aver dissolto la normatività rituale e la ripetitività del testo teatrale alla fine dell'esperienza del dramma borghese. Il testo tende, come osserva ancora Bàrberi Squarotti, a diventare «una vacanza dalla ragione e dalla norma di vita e di comportamento della società»; esso tende, quindi, alla corrosione, alla dissoluzione, cui pure contribuisce l'uso non comunicativo ma spesso meramente formale della parola, nonché l'utilizzo sperimentale di testi classici e ben noti al pubblico.

In tal modo, il testo teatrale nell'abolire se stesso nega la propria esemplarità, funzionalizzando la finzione in opposizione alle regole e alle convenzioni della società. Nel caso di Savinio, il testo teatrale non è soltanto finzione – contiene ciò che potrebbe accadere – ma diviene finzione sottolineata. Esso presenta non la realtà così com'è, ma come dovrebbe essere, non ciò che accade, ma ciò che dovrebbe accadere, in modo che l'ipotesi di completamento dell'azione assuma valore solo in virtù della trasgressione dell'etica dei costumi.

Nel '34 Savinio definisce il proprio teatro come un'opera di filantropia. Egli desidera liberare Ulisse dal peso di una maschera, dalla qualifica di Eroe «che l'anagrafe della Storia ha stupidamente collocato davanti al suo nome».³⁸ L'eroe greco trova la «fine del dramma» proprio all'interno dello spazio teatrale, e il teatro diviene una sorta di macchina sterilizzatrice, un «vacuum cleaner», un'«avventura colorata». Alla fine della rappresentazione, Ulisse rompe il perpetuarsi della ripetibilità rituale del dramma, con una scelta perentoria, esclusiva, l'unica realmente ipotizzabile. L'autore affida al proprio teatro una funzione taumaturgica, allo scopo di dissolvere «chimicamente» le impurità mitico-drammatiche che ostacolano la libera esistenza del «grande infelice». Il suo teatro è come «un'officina di riparazioni» in cui perfezionare ciò che la vita lascia incompleto; è un progetto

³⁷ *Ibidem*, p. 97.

³⁸ A. Savinio, *La verità* cit., p. 11.

di vita, «il modello in piccolo di un mondo pulito e senza malattie». Si tratta di un'opera di filantropia, che non vuole però arrestarsi nel proporre una nuova fisionomia del personaggio, ma che pretende di estendersi anche ai meccanismi teatrali per smontarli definitivamente.

Non mancano, nell'*Alceste di Samuele*, riflessioni sul teatro che, disseminate nel testo, non fanno che sconvolgere la tradizionale struttura (scompare del tutto la divisione in atti). Non sembra avere maggior peso la rappresentazione e la sua coerenza scenica, di quanto non ne abbia il messaggio che l'autore intende inviare attraverso il suo teatro narrato. Se già in *Capitano Ulisse* si assisteva alle interferenze della platea sullo svolgimento dell'azione, al coinvolgimento di spazi non istituzionali nella dimensione della finzione teatrale (gallerie, uscite laterali, corridoi della sala), le interferenze, l'interazione, il coinvolgimento fra dimensione della realtà e dimensione della finzione, non fanno ora che moltiplicarsi. Portavoci di intenti, di riflessioni, di possibilità offerte dal 'nuovo' teatro, sono gli Spettatori che interloquiscono con l'entità meccanica e impersonale dell'Altoperlante; è l'Autore; sono i Personaggi; è il Teatro nella totalità dei suoi elementi. Platea e palcoscenico, unificati in un unico ente comunicativo, interagiscono all'unisono:

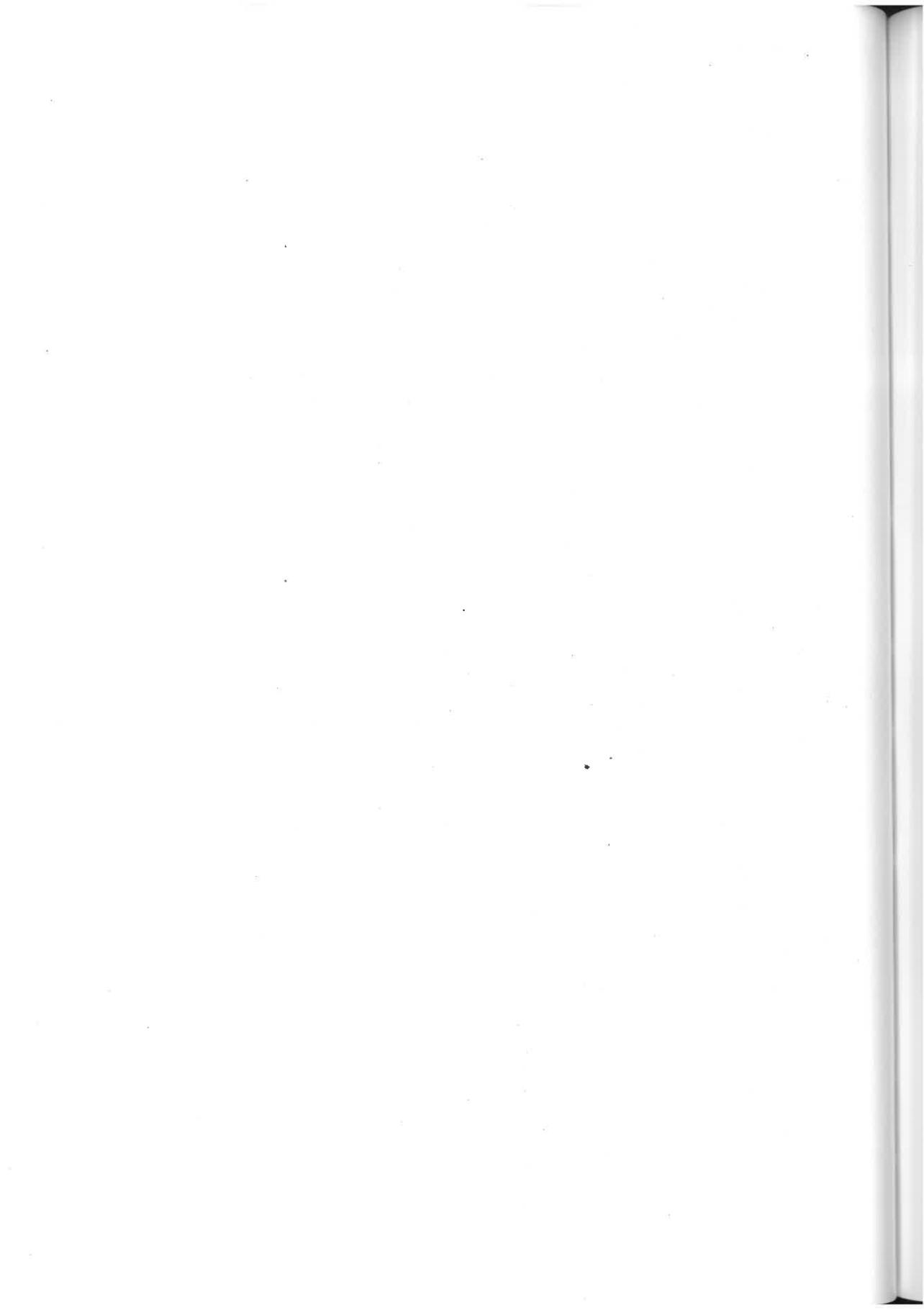
ALTOPARLANTE. ... Se oggi il teatro non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori, è perché la natura stessa non si divide più in scena e sala in attori e spettatori. Scena è tutto, Attori siamo tutti.³⁹

Se precedentemente il palcoscenico isolava la tragedia in un tempo e in uno spazio assoluti, preservandola da quel tempo della Storia che cancella e devasta, ora sembra che quel tempo e quello spazio siano stati irrimedi-

³⁹ A. Savinio, *Alceste di Samuele* cit., pp. 15-16. L'Altoperlante diffonde la propria voce prima dell'inizio della rappresentazione. È la materializzazione di veri e propri intenti d'autore che non vogliono essere anteposti al testo quanto piuttosto inseriti in esso ed esserne parte integrante. Tutto, dunque, diviene teatro, ma teatro vero, non replica della vita ma formazione, creazione della vita.

diabilmemente violati. L'azione di ricostruzione, di perfezionamento, assunta dal teatro di Savinio, non deve, perciò, esaurirsi al solo palcoscenico. L'idea di un teatro che deve completare le imperfezioni della vita, porta inevitabilmente ad estendere il potere della rappresentazione, ad estenderla al di là degli angusti spazi del teatro. Ciò che un tempo era il regno del dramma diviene ora strumento della definitiva dissoluzione del drammatis-

smo.



Romano Luperini

Su uno stilema di Pierro

L'ultimo libro di Pierro, *Nun c'è pizze di munne* (Mondadori, Milano 1982), rivela, con maggiore frequenza del solito, la presenza di uno stilema consueto in Pierro. Si tratta di una similitudine di tipo metaforico introdotta da un "come" seguito da uno stato in luogo e dal soggetto (talora anche da un verbo). Nel secondo testo del libro, uno dei più intensi, intitolato *'A funtanelle*, l'incontro con una fontana evoca un momento di autenticità all'interno della dimensione inautentica della città: «Pó', duce duce, n'accarizze a' vucche/ e ci trèse dahìnte/ cc' 'a ligne ca ci trèmete,/ come, nd' 'a rizze, u pisce ca ci sònnete/ di ci turné nd'u mère, quanne chiòvete [c. m.]» (poi, dolcemente, gliel'accarezzo la bocca/ e ci penetro dentro/ con la lingua che ci trema/ come, nella rete, il pesce che ci sogna/ di ritornarci nel mare, quando piove).

Qui lo stilema indicato è evidente, e ritorna, nella stessa poesia, più avanti, nell'ultima strofa: «Ah, Criste morte a la cruce,/ cchè nni vó fé mó cchiù di sta munnizze/ di munne;/ cchè nni vó fé di tutte sti macciòcciuue/ ca gruffuàne com'i porce grèrene/ ca ci su' schitte lore, acque/, nda stu

munne scantète e senza 'uce,/ sì, schitte lore,/ *come nd'i frunne sicche c'è nu fiore?* [c. m.]» (Ah, Cristo morto a la croce,/ che cosa vuoi farne più di questa immondizia/ di mondo;/ che cosa vuoi farne di tutti questi fantocci/ che grufolando come porci gridano/ che ci son solo loro, qui,/ in questo mondo atterrito e senza luce,/ sì, solo loro,/ come tra le foglie secche c'è un fiore?).

Sempre all'interno di questo ultimo libro, lo stilema ritorna altre volte: per esempio, in *Ti n'ha' scrijète* («com'a nu belle fiore nda na graste»), in *Quante i' èrese belle* («com'a na rose,/ nda na matine di magge»), in *Nd'i stelle* («come nd'i stelle u vente»), *U sonne* («come nd' 'a chièsie quanne c'éte 'a festa»). La similitudine rimanda sempre al mondo naturale o paesano, alla loro vitalità e freschezza. E tuttavia, spesso, si tratta di una vitalità minacciata, che balena per contrapposizione a una realtà ben diversa. Inoltre, lo stilema quale si presenta due volte in *A' funtanelle* presenta un carattere distintivo che lo caratterizza rispetto alle altre poesie del libro.

La prima volta, nella seconda strofa, un massimo di erotismo e di vitalità si congiunge a un massimo di prigionia e di morte: l'atto trepido di penetrare con la lingua nella bocca della fontanella viene rapportato al tremore del pesce che, chiuso nella rete, sogna di ritornare al mare quando piove. Simboli di fecondità (il pesce, immagine fallica) e di vitalità (l'acqua del mare) vengono accostati ad altri di chiusura (la rete) e d'impotenza (il sogno impossibile di tornare al mare).

In altra sede, mi è capitato di osservare l'importanza della contraddizione e segnatamente della figura dell'ossimoro in *Pierro*. In *A' funtanelle* la situazione ossimorica ha però qualcosa di perturbante. Se la lingua penetra nella bocca della fontana con lo stesso tremore con cui il pesce sogna nella rete il mare, di fatto viene presentata al lettore non solo l'equivalenza analogica fra la lingua e il pesce (simboli entrambi di trepido erotismo), ma anche quella dei luoghi in cui si svolge la loro azione: la fontana, la rete. Ma mentre nel primo caso la relazione è simmetrica (data la positività sensuale e vitale della lingua e del pesce), nel secondo è asimmetrica: la fontana è evidentemente positiva, mentre la rete è negativa.

Nell'ultima strofa incontriamo gli abitanti – disumani fantocci – della città, che il lettore di Pierro ben conosce (è un vero e proprio *topos* della sua poesia). Anche qui colpisce l'effetto introdotto dall'asimmetria: i fantocci-porci della città abitano in un mondo atterrito e senza luce come un fiore sta nelle foglie secche. Se la città, con la sua aridità, è simmetrica rispetto alle foglie secche, il fiore è indubbiamente un simbolo positivo e dunque asimmetrico rispetto al suo termine di paragone, i fantocci.

È evidente l'intenzione dell'autore di giocare sulla logica ossimorica. Essa, d'altronde, è presente anche nella rima *cruce*: 'uce (anch'essa topica in Pierro), e ritorna nella giustapposizione che fa toccare gli estremi: foglia secca - fiore, fiore - fantocci, pesce - rete, rete - fontanella. Il potere disturbante dell'asimmetria confluisce in una struttura a chiasmo che potenzia il valore della contraddizione ossimorica. Viene così ripreso, attraverso la forma del contenuto, un messaggio fondamentale della poesia di Pierro: l'equivalenza fra vitalità e morte, fra poesia e lutto. La poesia può nascere dalla vista di una fontanella perché questa è un oggetto paesano, desueto nel mondo cittadino: appartiene a un passato ormai scomparso.

Lo stilema in questione appariva già in un testo di una raccolta di trent'anni fa, *I 'nnamurète, Sùu cuntentu*, che finisce così: «Manche ni picca picca lle sente/ i grire di chille pacce:/ camine arraughhiète/ ma cuntente/ di ci rumène 'nfunn'a ttì, nd'u sonne,/ come 'nfunne a lu mère nu nichète» (Nemmeno un poco poco avverto/ le grida di quei pazzi:/ cammino accartocciato/ ma contento/ di rimanere in fondo a te, nel sogno,/ come in fondo al mare un annegato). Dove il soggetto è rapportato a un annegato e il sogno in cui sosta contento al mare. Anche qui disturba l'accostamento per cui la felicità del soggetto corrisponde alla condizione del morto annegato. Eppure proprio in questo rovesciamento sta la verità di Pierro. La vitalità del sogno poetico è concessa solo a patto di sprofondarvi come un annegato. Stare nel sogno d'amore e di poesia è come stare nel regno della morte. Di nuovo morte e vita si toccano e si scambiano le parti. Ritorna l'asimmetria che disturba la similitudine (il sogno è positivo, il mare che ha ucciso l'annegato negativo; il soggetto felice

è positivo, ma l'annegato è negativo), introducendovi un elemento di inquietudine, di sottile turbamento.

La poesia di Pierro può sembrare felicemente lirica, volta a cantare un sogno smemorato. Non è così. Un tarlo segreto, un'ossessione, ne cadenza il ritmo. Il sogno che canta sa di morte. È una poesia che rielabora il lutto della perdita della poesia. I fantocci-porci, gli abitanti pazzi della città, stanno lì, vivi, a condannare il poeta, che non può dimenticarli. Il loro potere è tale che il canto poetico può darsi solo drammaticamente, scontando un'inappartenenza al presente, e valicando una frontiera che è quella stessa fra morte e vita.

Sabino Caronia

Sciascia o del Candore

L' «invincibile impressione che l'*affaire* Moro fosse già stato scritto, che fosse già compiuta opera letteraria, che vivesse ormai in una sua intoccabile perfezione»¹ si traduce per Leonardo Sciascia nella necessità di porsi di fronte alla vicenda Moro come davanti ad un'opera letteraria già scritta che bisogna tornare a rileggere perché la soluzione è sbagliata. Questo è il senso della citazione di Borges che chiude il romanzo.

«Il giorno della morte di Moro ero in treno. Leggevo *La passeggiata* di Robert Walser.»²

La confidenza del romanziere siciliano mi aveva subito colpito per la proverbialità della situazione proposta, che sembrava adattarsi mirabilmente all'autore e al suo personaggio, e per la singolare coincidenza che anche a me è accaduto di apprendere la notizia dell'uccisione di Moro

¹ L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Palermo 1978; ora in *Opere 1971-1983*, Milano 1989, p. 477.

² Intervista di Leonardo Sciascia in *La palma va a Nord*, articoli e interviste 1977-1980, a cura di W. Vecellio, Milano 1982, pp. 122-132.

mentre ero in treno ed avevo con me un romanzo significativamente allusivo fin dal titolo, *Cent'anni di solitudine*. Del resto, si sa, di ogni cosa si deve dubitare meno che delle coincidenze.³

L'anno scorso accogliendo l'invito che mi veniva dalla citazione del racconto di Borges con cui si chiude il romanzo, sono tornato a leggere *L'affaire Moro* in occasione di una conferenza svoltasi, non a caso, il giovedì precedente la domenica delle Palme.⁴

Non a caso, ho detto: in un giovedì come quello, un giovedì precedente la domenica delle Palme, Aldo Moro era stato trascinato via in un lago di sangue dopo l'uccisione dei cinque uomini della sua scorta «ostaggio come quelli cui alle Fosse Ardeatine fu concesso di aver salva la vita».⁵

In quella occasione mi è accaduto di far notare come, attraverso «una tecnica straniante, volta a contraddire l'attesa del lettore e a caricarla in un *climax*»,⁶ il romanziere siciliano proceda di divagazione in divagazione, grazie all'uso delle citazioni letterarie, da Pasolini a Borges, a Tommaseo, a Tolstoj, a Poe, e, quando finalmente si decide ad entrare in argomento, lo faccia richiamando quel saggio di Debenedetti su Pirandello che era già stato suggestivamente citato all'inizio di *Todo modo*: «A somiglianza di una celebre definizione che fa dell'universo kantiano una catena di causalità sospesa a un atto di libertà, si potrebbe» – dice il maggior critico italiano dei nostri anni – «riassumere l'universo pirandelliano come un diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad una infinita possibilità musicale: all'intatta e appagata musica dell'uomo solo».

Credevo di aver ripercorso, *à rebours*, tutta una catena di causalità; e

³ «Come Borges e Savinio credo che le uniche cose sicure sono le coincidenze» (Intervista a Sciascia di H. Bianciotti in «Le Nouvel Observateur», 19-25 giugno 1978).

⁴ La conferenza, intitolata *L'affaire Moro: gli anni di piombo a Roma tra politica e letteratura*, è stata tenuta il 9 aprile 1992 presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani.

⁵ La citazione, tratta da un brano del cosiddetto *memoriale*, si può leggere anche in *Dossier Moro*, «L'Espresso», 4 novembre 1990.

⁶ F. Bernardini Napoletano, *Leonardo Sciascia: il potere della scrittura*, in R. Paternostro (a cura di), *Sotto la torre. Incontri sulla letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Roma 1993.

di essere riapprodato, uomo solo, all'infinita possibilità musicale di certi momenti dell'infanzia, dell'adolescenza: quando nell'estate, in campagna, lungamente mi appartavo in un luogo, che mi fingevo remoto e inaccessibile, di alberi e d'acqua; e tutta la vita, il breve passato e il lunghissimo avvenire, musicalmente si fondevano, e infinitamente, alla libertà del presente. E per tante ragioni, non ultima quella di essere nato e per anni vissuto in luoghi pirandelliani, tra personaggi pirandelliani, con traumi pirandelliani (al punto che tra le pagine dello scrittore e la vita che avevo vissuto fin oltre la giovinezza non c'era più scarto e nella memoria e nei sentimenti); per tante ragioni, dunque, rivolgevo nella mente, sempre più precisa (tanto che la trascrivo ora senza controllare), la frase del critico: appunto come frase o tema dell'infinita possibilità musicale di cui disponevo. O, almeno, di cui mi illudevo di disporre.»⁷

Certo merita una riflessione psicologica la variante filmica di *Todo modo* dove, in sostituzione del pittore che è protagonista del romanzo, è introdotta una caricatura espressionistica di Aldo Moro ancora vivo e libero, un'invenzione tale da scatenare in seguito l'indiretto senso di colpa che doveva spingere Sciascia a scrivere *L'affaire Moro*.

Alla luce di quanto era successo dopo era stato fin troppo facile affermare che il film avesse armato la mano ai terroristi.

Era sembrato che la letteratura avesse generato la realtà.

Lo stesso Sciascia, rompendo un periodo di comprensibile silenzio nei giorni immediatamente successivi al rapimento per replicare al duro attacco personale di Aniello Coppola dalle pagine di «Paese sera»,⁸ aveva dichiarato in un'intervista a «La Repubblica» di rivedere nella realtà come

⁷ L. Sciascia, *Todo modo*, Torino 1974; ora in *Opere 1971-1983* cit., p. 100. Il saggio di G. Debenedetti, *Una giornata di Pirandello* è in *Saggi critici. Nuova serie*, Milano 1955, pp. 272-294.

⁸ L'articolo di Aniello Coppola *Non è tempo di cicale* è stato pubblicato su «Paese sera» il 19 marzo 1978. Per la polemica tra Sciascia e Coppola e, più in generale, per il dibattito immediatamente successivo al rapimento di Moro si può vedere G. Polloni e D. Rossano (a cura di), *Le cicale e il caso Moro*, Roma 1978.

una specie di proiezione delle cose immaginate.⁹ E certo la allucinazione di aver generato quella realtà non doveva abbandonarlo, lo avrebbe accompagnato sempre. Un giorno avrebbe scritto una introduzione alla *Storia della colonna infame* dove avrebbe dichiarato, tra Verri e Manzoni, di sentirsi «più vicino al cattolico», al suo sforzo per ricondurre alla responsabilità umana un «celebre delirio», un complesso di fatti atroci che a tutta prima poteva sembrare soltanto un prodotto dei tempi, e avrebbe rivissuto il suo dramma nel dramma di Manzoni, la sua crisi nella crisi spirituale che aveva portato lo scrittore ad abbandonare il romanzo per la storia: «Se dieci anni prima mi avessero detto che Moro avrebbe cambiato la mia vita avrei riso: invece è stato così. Dopo la morte di Moro io non mi sento più libero di immaginare. Anche per questo io preferisco ricostruire cose già avvenute: ho paura di dire cose che possono avvenire».¹⁰

Insomma, si può dire che *L'affaire Moro* svolge, nel contesto dell'opera, la stessa funzione di quell'altro romanzo-inchiesta che è per lo scrittore siciliano la *Storia della colonna infame*, richiamando in proposito la lucida intuizione di Sciascia quando scrive che «se i *Promessi Sposi* è come un fiume che scorre alla foce, in tutto il suo corso segnato sulla mappa della fede, la *Storia della colonna infame* ne è la derivazione imprevista, l'ingorgo, il punto malsicuro del fondo e delle rive. La ragione per cui il Manzoni espunge dal romanzo la *Storia* non è soltanto tecnica. La ragione è che nei documenti del processo, sull'analisi e le postille del

⁹ L'intervista di L. Sciascia a «La Repubblica» è del 23 marzo 1978.

¹⁰ «Più vicini che all'illuminista ci sentiamo oggi al cattolico» (L. Sciascia, *Storia della colonna infame* in *Cruciverba*, Torino 1983; ora in *Opere 1971-1983* cit., p. 1069).

Si veda il motivo dei fatti di cronaca passati ricostruiti secondo un modello derivato dalla manzoniana *Storia della colonna infame* da *Morte dell'inquisitore* a *L'affaire Moro* fino a *La strega e il capitano*.

Su *Morte dell'inquisitore* si veda la significativa recensione di C. Casalegno in «La Stampa», 18 marzo 1964.

Sulla manzoniana *Storia* interessante, anche per l'esplicito riferimento al caso Moro, il saggio di un lettore attento di Sciascia come M. Martinazzoli in *La Colonna infame. Pretesti per una requisitoria manzoniana*, Brescia 1986.

Verri, Manzoni entrò, per dirla banalmente, in crisi». ¹¹

Dunque abbiamo detto che nell'*Affaire Moro* la vicenda inizia, con un implicito richiamo al saggio di Debenedetti già citato all'inizio di *Todo modo*, quando, a proposito della lettera a Taviani, Sciascia scrive che «Moro comincia, pirandellianamente, a sciogliersi dalla forma poiché tragicamente è entrato nella vita. Da personaggio a 'uomo solo', da 'uomo solo' a creatura: i passaggi che Pirandello assegna all'unica possibile salvezza». ¹²

Anche nell'ultima sua intervista concessa a Domenico Porzio, che si può leggere nel volume mondadoriano *Fuoco all'anima*, Sciascia torna a ripetere: «Ma il Moro che mi ha interessato è quello che Pirandello chiamerebbe la 'creatura'». ¹³

Per Leonardo Sciascia il dramma di Moro è il dramma pirandelliano di una verità generata dalla letteratura, come *Il teatro della memoria*, scritto non a caso durante i lavori della commissione d'inchiesta sul caso Moro, dove il testo letterario, *Come tu mi vuoi*, è la chiave di lettura della vicenda reale.

Lo scrittore si è messo davanti alla vicenda di Moro come davanti ad un'opera letteraria già scritta. Solo che la soluzione offerta da quell'opera era sbagliata; bisognava tornare a rileggerla. Ce ne ha offerto una chiave: chi vuole si può rileggere nella memoria tutto il caso e forse troverà la soluzione giusta.

Al modo del borghesiano Pierre Menard che, non volendo aggiungere un libro alla biblioteca già strapiena del mondo, si accinge a scrivere di nuovo il *Don Chisciotte* mutando tutto senza mutare nulla, Sciascia si prova a riscrivere il caso Moro come un libro già scritto partendo dalla cronaca del sequestro per dimostrare come le stesse parole nello stesso ordine vengono ad assumere tutt'altro senso, dal dramma di Moro che esce ignaro di casa

¹¹ L. Sciascia, *Storia della colonna infame*, in *Cruciverba* cit., p. 1076.

¹² L. Sciascia, *L'affaire Moro* cit., p. 513.

¹³ L. Sciascia, *Fuoco all'anima*, Intervista con D. Porzio, Milano 1992, p. 30.

per recarsi in Parlamento al dramma che l'assenza di Moro dal Parlamento, dalla vita politica, è più produttiva della sua presenza.

«E direbbe Pirandello: "il dramma, signori, è tutto qui".»¹⁴

È il dramma di Moro «per dirla pirandellianamente "uno e due"», «"uomo solo" di fronte alla morte», la assurda e incomprensibile vicenda per cui «con grossolano pirandellismo si stabilì che Moro non era più se stesso, Moro uno e due: lo statista e il prigioniero in preda alla cosiddetta sindrome di Stoccolma.»¹⁵

Il disvelamento dell'impostura, come sempre in Sciascia (anche in ciò vicino al Manzoni della *Storia della colonna infame*), avviene per via filologica, dall'analisi linguistica dei documenti.

Non a caso il libro si apre con alcune considerazioni di Pasolini, in un articolo poi pubblicato in *Scritti corsari*, su Moro inventore di un nuovo linguaggio, che grosso modo suonano così: «Stranamente quest'uomo, che è il meno implicato di tutti, per un'enigmatica correlazione ha inventato questo linguaggio che suona come una specie di latino incomprensibile.»¹⁶

Sciascia osserva che quella «enigmatica correlazione» era «una contraddizione» e Moro la pagò con la vita costringendosi a vivere per circa due mesi un atroce contrappasso nel tentativo di «dire col linguaggio del non dire, di farsi capire adoperando gli stessi strumenti che aveva adottato e sperimentato per non farsi capire».¹⁷ E certo Moro era per Sciascia «la persona più adatta a nascondere, pirandellianamente, tra le parole le cose.»¹⁸

¹⁴ L. Sciascia, *L'affaire Moro* cit., pp. 477-478.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 537-538.

¹⁶ Intervista a cura di S. Malatesta in «Panorama», 26 settembre 1978.

¹⁷ L. Sciascia, *L'affaire Moro* cit., pp. 470-475.

¹⁸ L. Sciascia, *Relazione parlamentare di minoranza in L'affaire Moro* cit., p. 594.

«Mi è insopportabile la sua lentezza, il suo dire polivalente ed ermetico: e mi pare si comunichino a tutta la vita di questo paese. Ma basta, ad accendermi una certa simpatia, il sentire che non è un cattolico-ateo, in questo paese di cattolici-atei (di un ateismo, voglio dire, inconsapevole ma attivo)» (L. Sciascia, *Sciascia, il caso Moro e lo Stato* in «La Stampa», 29 marzo 1978).

Ora Sciascia è stato fin dall'inizio fra quelli che credevano che le lettere che Moro mandava dalla prigione non fossero di un altro Moro, in ciò confortato anche dall'atteggiamento della famiglia «giustamente irritata che si volesse accreditare l'immagine di un Moro fuori di sé». ¹⁹

Se una qualità Sciascia è disposto a riconoscere al Moro che di fronte alla morte dimostra come Majorana «l'assoluto totale desiderio di essere 'uomo solo' o di 'non esserci'», ²⁰ che, come quello che era già il modello di Majorana, il Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila*, da personaggio ridiventa creatura e scompare «lasciandoci indizi e sospetti metafisici», ²¹ se una qualità dunque Sciascia è disposto a riconoscere a Moro questa è il candore di cui parla Bontempelli a proposito di Pirandello e che per Sciascia è sinonimo di cristianesimo. ²²

Dice Bontempelli nel suo fondamentale saggio che «il carattere originale, che muove e spiega tutto Pirandello, è una qualità elementare, molto rara, la più rara, il *candore*», e che «la prima qualità delle anime candide è la incapacità di accettare i giudizi altrui e farli propri. L'anima candida affacciandosi al mondo lo vede subito a suo modo: la impressione e il giudizio degli altri, anche di tutti gli altri, di tutto il mondo, che si affretta ad andarle incontro e cerca insegnarle tante cose, tanti giudizi fatti; questo non la scuote, ella può tutt'al più meravigliarsene. Spesso non li capisce neppure, i giudizi altrui; li sente come parole complicate. Invece lei ha un linguaggio proprio, semplificato ed elementare. E l'effetto immediato del

Sul linguaggio di Moro si veda anche C. Costantini-G. Moltedo, *Messaggi di fumo*, Milano 1976.

Sulla proverbiale lentezza di Moro si veda il paragone tra Moro e Kutuzov (*L'affaire Moro* cit., pp. 483-484) che Sciascia riprende da V. Gorresio (*Il sesto presidente*, Milano 1972).

¹⁹ L. Sciascia, *Nero su Nero*, Torino 1979; ora in *Opere 1971-1983* cit., pp. 792-793.

²⁰ L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Torino 1975, ora in *Opere 1971-1983* cit., pp. 261-263.

²¹ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta 1961, ora in *Opere 1984-1989*, Milano 1991, pp. 1064-1065.

²² In proposito si veda la voce *cristianesimo* in L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Milano 1989, ora in *Opere 1984-1989* cit., pp. 473-476.

candore è la sincerità. L'anima candida non fa concessioni. Con quel suo stile e sincerità, l'anima candida, che è una forza elementare, va facilmente al fondo delle cose, raggiunge i rudimenti immutevoli. Ella può subito isolare con istinto meraviglioso quel che è elementare da quello che è sovrapposto: cultura, incivilimento, convenzione, decorazione, cautela». ²³

Il candore è qualità sovraeminente di quel Cesare Beccaria cui si deve in gran parte l'abolizione in Italia della pena di morte : «E non c'è d'aver dubbio sulla predilezione per le *Lettere persiane* di Montesquieu se nel giudizio di Manzoni sul nonno se ne intravede un riscontro indiretto: "Beccaria aveva tutte le illusioni di giovane, buona fede, smisurata convinzione nel trionfo di tutto ciò che appariva novità. E novità gli pareva quel che contraddiceva a quel che aveva imparato alla scuola"; dove quell'apparirgli come novità quel che contraddiceva le cose imposte dalla scuola, e l'entusiasmo, dice del suo candore, del suo scoprire candidamente, e con rischio, un mondo che inveterate convinzioni, dottrine e idee correnti nascondevano; e insomma una condizione simile a quella dei persiani di Montesquieu nella Francia di Luigi XV». ²⁴

Il candore è la qualità per eccellenza di Candido, quel suo coltivare la propria testa piuttosto che il proprio giardino che lo avvicina allo spontaneismo dei giovani del 1968, alle generose speranze di una generazione senza padri. ²⁵

Così dunque anche Moro è un'anima candida: «Aldo Moro morendo ha acquistato un'innocenza che rende tutti colpevoli. Sono rimasto molto scosso dalle sue ultime volontà, che mi rammentano quelle di Pirandello».

²³ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., p. 1140.

Il saggio di Bontempelli *Pirandello o del candore* è in *Introduzioni e discorsi*, Milano 1964.

²⁴ L. Sciascia, *A due secoli da Beccaria dobbiamo ancora dire no alla pena di morte* in «La Stampa», 19 marzo 1988.

²⁵ Sul *Candido* di Sciascia si veda, tra l'altro, R. Luperini, «Belfagor», 1978, pp. 105-107. Una mia recensione è in «L'Italia che scrive», maggio 1978, p. 74.

lo». ²⁶ Perciò «delle lettere di Moro bisogna fare una lettura candida». ²⁷ E Sciascia si rammaricherà di non aver conosciuto anche le pagine del *Memoriale* dove «ci sono cose di splendida verità: di quella verità a cui Moro, ormai tragicamente libero, era finalmente approdato» come in questa frase rivolta agli amici di un tempo che gli doveva sembrare ormai lontanissimo: «Ho un immenso piacere di avervi perduto, e mi auguro che tutti vi perdano con la stessa gioia con la quale io vi ho perduto». ²⁸

Dal saggio di Bontempelli, come noto, prende le mosse Debenedetti che da quella lettura *candida* deriva la formula felice del «dramma della nascita».

Nel saggio *Don Giovanni a Catania* Sciascia scrive: «Francesco Guglielmino (professore di letteratura greca e poeta d'amore di cui Brancati dirà che «è forse l'unico poeta romantico della letteratura dialettale») disse una volta a Verga, parlando dei siciliani, di sé e dello stesso Verga: «Siamo romantici». E Verga: «Ma che romantici, figlio mio: siamo *in-gravidabalconi*». Espressione, è il caso di dire, pregnante. Ed anche Verga era un *in-gravidabalconi* (e si noti nelle sue lettere alla contessa di Sordevolo come, ad ogni tentativo che questa fa per avvicinarsi, egli anche bruscamente si svincola e allontana a rimettere le cose alla distanza tra la strada e il balcone). Ed anche il Guglielmino. Ed anche Brancati. «Questo avere i sogni, e la mente, e i discorsi, e il sangue stesso perpetuamente abitati dalla donna, porta che nessuno sa poi reggere alla presenza di lei». «Nessuno», conclude sulle parole di Brancati. ²⁹

Viene da pensare a quanto diceva Sebastiano Aglianò: «Si ha l'impressione che il siciliano manchi di qualcosa, che la sua anima sia unilaterale;

²⁶ Intervista a cura di H. Bianciotti in «Le Nouvel Observateur» cit.

²⁷ Intervista a cura di T. Zerno in «La Sicilia», 14 agosto 1978.

²⁸ L. Sciascia «Il Corriere della Sera», 20 ottobre 1978, ora in *Nero su Nero* cit., pp. 832-836.

²⁹ L. Sciascia, *Don Giovanni in Sicilia* in *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino 1970; ora in *Opere 1956-1971*, Milano 1987, pp. 1127-1128.

gli manca precisamente l'esperienza femminile».³⁰

È questa mancanza, questo vuoto, a farci avvertire nel modo di essere dei siciliani «il senso penoso acro e 'inadatto' dell'adolescenza: qualcosa di acerbo, di immaturo, di impedito, come in quella frutta primaticcia, maturata a furia d'ammaccature, cui Mattia Pascal paragona la propria anima». Sono i tratti del *puer aeternus* che ravvisati nell'uomo ne denunciano spesso, come ha chiarito Marie-Louise von Franz, la dipendenza dalla madre e la psicologia adolescenziale. Il *candore* di cui dice Bontempelli nel suo discorso su Pirandello è appunto, conclude Sciascia, «in questo arresto ad una condizione, non sana e non piacevole, di adolescenza; per cui la vita viene ad accamparsi, nei suoi elementi sgradevoli e morbosi, su un tragico schermo di stupore. Nella situazione erotica, i personaggi di Brancati si ritraggono in una specie di vagheggiamento onanistico (che è un po' l'*infinita possibilità musicale*, per dirla con le parole di Debenedetti, a cui è sospeso l'universo erotico); nella situazione esistenziale, i personaggi di Pirandello si ritraggono nell'*intatta e appagata musica* della solitudine».³¹

Più di una volta, a proposito di Pirandello, Sciascia ha parlato del «sentimento acutissimo di quella solitudine di siciliano che poi vorrà spiegare nel suo discorso sul Verga».³²

Già in *Sicilia e sicità* e poi in *Come si può essere siciliani* ricorda come, parlando di Verga, Pirandello dirà: «I siciliani, quasi tutti, hanno un'istintiva paura della vita, per cui si chiudono in sé, appartati, contenti del poco, purché dia loro sicurezza. Avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di questo aperto, che da ogni parte è il mare che li isola, cioè che li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola

³⁰ S. Aglianò, *Cos'è questa Sicilia*, Siracusa 1945, p. 33.

³¹ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., pp. 1059-1060. Il riferimento nel testo è al notissimo libro di M. L. von Franz, *Puer aeternus*, New York 1970.

³² L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Caltanissetta 1953; ora in *Opere 1984-1989* cit., p. 1005.

da sé, e da sé si gode – ma appena, se l'ha – la sua poca gioia; da sé, taciturno, senza cercare conforti, si soffre il suo dolore, spesso disperato. Ma ci sono quelli che evadono ...».

Sciascia dunque sottolinea «la dualità contrastante tra la natura aperta e l'uomo diffidente e in sé chiuso», quel gusto, senza dubbio prenatale, dello starsene rinchiusi nel proprio guscio in contrasto con la passione dello spazio, la felicità di vivere in una misura stretta contrapposta all'ebbrezza del deserto, al mare, alla steppa.³³

Ecco: «Paesi chiusi, solitari come isole dentro un mare invalicabile; e ciascun uomo disperato e chiusa isola in se stesso».

E poi: «La campagna è stupenda, tra la città arroccata e il mare aperto. Bisogna saper essere soli, uomini soli, creature in Dio e nella natura ...».³⁴

Nella presentazione di *Verga e il naturalismo* Sciascia mette in evidenza l'importanza delle pagine che Debenedetti dedica alla *Storia di una capinera* «un punto, nell'opera verghiana, che finora, ma di passata, soltanto D. H. Lawrence aveva degnato di attenzione – e Debenedetti ne fa invece il punto in cui la dualità e contraddizione dell'opera verghiana si spiegano in altra dualità, in altra contraddizione: quella di una condizione umana che altri ha poi chiamato 'sicilitudine'».

Del saggio postumo di Debenedetti non a caso Sciascia richiama proprio le pagine in cui, a svelare quella contraddizione che non è nel personaggio della malmonacata ma nel suo autore che «colla Capinera ha dato una confessione, in cifra e sotto il velame, di quelle sue intime antitesi», il grande critico piemontese propone una identificazione tra Verga e il personaggio di Maria che è scissa da un doppio bisogno «il mondo di tutti, l'aria aperta, dove essere fanciulla felice, ragazza innamorata, donna e madre con i suoi interi diritti di vita; e, per contro, la protezione del chiu-

³³ L. Sciascia, *Sicilia e sicilitudine* in *La corda pazzo* cit., p. 963, e poi *Come si può essere siciliani*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo 1989; ora in *Opere 1984-1989* cit., p. 523.

P. Morand, *Venices*, Paris 1971.

³⁴ L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo* cit., pp. 1031 e 1037.

so: lo *scatolino*, la piccola casa-nido del castaldo, magari una prigione senza sbarre, ma qualcosa, comunque, che la difenda da quella avventura del mondo, cui essa agogna, con un batticuore simile alla paura e alle vertigini» che insomma «non è né tutta di qua né tutta di là da quei muri» e il cui caso «se lo volessimo risolvere in un linguaggio sbrigativo da psichiatri, è un conflitto, un'ambivalenza di agorafobia e claustrofobia». ³⁵

Ritornando adesso all'*Affaire Moro* non è difficile dimostrare come, quando finalmente l'autore si decide ad entrare in argomento, la caratterizzazione del personaggio di Moro è già completa.

Abbiamo davanti agli occhi le foto di Moro nella 'prigione del popolo', quella espressione di stanchezza e di noia con un baluginare di ironia, quella piega dolceamara sul labbro, al margine sinistro della bocca, quello sguardo in cui era possibile leggere i segni di un male antico come gli uomini della sua terra. ³⁶

Era la sindrome da scirocco, la sensazione di una violenta e gratuita fuoriuscita dalla monade, di un trapasso improvviso da una condizione di immobilità, la nostalgia di un tempo stabile, di una impossibile regressione, quella tentazione del grembo materno e della morte che rimanda al trauma originario, al trauma della nascita.

«È l'incarnazione del pessimismo meridionale. – scrive Sciascia citando Ronchey – Secoli di scirocco, era stato detto, sono nel suo sguardo». E prosegue: «Che cosa è, in che consiste, il pessimismo meridionale? Nel vedere ogni cosa, ogni idea, ogni illusione – anche le idee e le illusioni che sembrano muovere il mondo – correre verso la morte. Tutto corre verso la morte: tranne il pensiero della morte, l'idea della morte. Nonché un pensiero, il pensiero della morte è il pensiero stesso. Penetra ogni cosa come lo scirocco: nei paesi dello scirocco. Nelle case patrizie siciliane c'era, ingegnosamente escogitata credo nel secolo XVIII, una camera dello scirocco: in cui rifugiarsi nei giorni in cui lo scirocco soffiava. Ma una camera in

³⁵ G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano 1976, pp. 148 e 153-154.

³⁶ L. Sciascia, *L'affaire Moro* cit., pp. 484, 495, 525.

cui rifugiarsi, in cui difendersi dal pensiero della morte? E peraltro dubito che quelle camere fossero vera difesa dallo scirocco: prima che lo si avverta nell'aria, lo scirocco si è già come avvitato alle tempie, alle ginocchia.»

Il fatalismo meridionale, la confidenza con lo scirocco. Qui più che mai dietro il ritratto stanco e fatalista di Moro si riconosce la fisionomia sorniona e pessimista di Sciascia che viene avanti appoggiato a un suo bel bastone dal pomo d'argento.³⁷

«Il carcere è nell'uomo» diceva l'abate Vella nella conclusione del *Consiglio d'Egitto*. E certo la vocazione al carcere di tanti personaggi dei suoi romanzi Sciascia poteva riconoscere in Moro che ben sapeva di essere un predestinato prigioniero.

«Credo che io sono nello stato d'animo del prigioniero, — aveva detto una volta in un suo discorso — credo che nessuno quanto me vorrebbe essere liberato da questa prigione».³⁸

In proposito Sciascia non può fare a meno di richiamare un passo della biografia di Corrado Pizzinelli, pubblicata da Longanesi nel 1969, dove il giornalista scrive ad un certo punto che Moro, quando era guardasigilli, visitava spesso le carceri e che nelle sue esplorazioni continue e minuziose era come il senso di un presagio, un oscuro presentimento, per concludere: «Vien `voglia di chiedere a uno psicanalista quali potrebbero essere le motivazioni segrete della curiosa propensione per le galere e i galeotti che

³⁷ L. Sciascia, *L'affaire Moro* cit., p. 498.

A. Ronchey, *Accadde in Italia 1968-1977*, Milano 1977, pp. 204-209. Sul motivo dello scirocco si veda già C. Pizzinelli, *Moro*, Milano 1969 ed ora A. Sofri *L'ombra di Moro*, Palermo 1991.

³⁸ L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Torino 1963; ora in *Opere 1956-1971* cit., p. 624.

Si vedano l'epigrafe («Bisogna fare come gli animali che cancellano ogni traccia davanti alla loro tana», Montaigne) e le considerazioni sulla «vocazione alla prigione» di Cres in *Il contesto*, Torino 1971; ora in *Opere 1971-1983* cit., pp. 3 e 28-29.

Per la citazione del passo del discorso di Moro si veda il capitolo intitolato *Il predestinato prigioniero* in C. Costantini-G. Moltedo, *Messaggi di fumo* cit., pp. 21 sgg.

ha l'uomo cui, non dimentichiamolo, piacciono tanto le cravatte e i loro nodi». ³⁹

Il nesso tra le carceri e le cravatte con i loro nodi.

Come questo, tanti altri particolari della vita di Moro sembrano dover portare a concludere con una diagnosi di claustrofilia.

Amore del chiuso che forse era possibile riconoscere anche nella sua attenzione premurosa verso le cose, nel suo bisogno psicologico di conservare ogni cosa nel cerchio magico della propria casa come in un santuario.

Amore delle piccole cose che sembrano insignificanti e sono invece il senso ultimo della nostra esistenza, del microcosmo racchiuso tra le pareti domestiche, di quel mondo che abbiamo riconosciuto e circoscritto e contribuiamo a rendere sferico nel suo piccolo.

«Secoli di scirocco sono nel suo sguardo».

C'era la paura della vita, c'era l'amore antico del mare.

Il riferimento, ancora una volta, è alla pascaliana angoscia, a quel Pascal che è per Sciascia il *trait d'union* tra Pirandello e Manzoni, tra Pirandello e Leopardi. ⁴⁰

³⁹ L. Sciascia, *L'affaire Moro* cit., pp. 544-545.

⁴⁰ Parlando delle ragioni che lo hanno portato a scrivere *1912+1* dopo *La strega e il capitano* Sciascia si chiede quale *trait d'union* ci sia per lui tra Manzoni e Pirandello e risponde che «il *trait d'union* è forse Pascal; un Pascal da Manzoni e da Pirandello diversamente letto e con diversissimi esiti. Le ragioni del cuore che la ragione vuol trascogliere e annettersi, per Manzoni; le stesse ragioni che sfuggono alla ragione e si fondono allo spavento cosmico, per Pirandello» (*1912+1*, Milano 1986; ora in *Opere 1984-1989* cit., p. 319).

In *Pirandello e il pirandellismo* (cit., p. 1033) Sciascia può affermare, richiamando Bontempelli, che lo «stupore» di Leopardi *uomo solo* ritorna in Pirandello *candido*.

Si veda alla voce Pascal di *Alfabeto pirandelliano* la citazione del pensiero 205 nella traduzione di Foscolo, che se ne appropriò incorporandolo nell'*Ortis*.

In *Todo modo* don Gaetano riconosce a sé ed agli ospiti del suo albergo la stessa mancanza di senso dello stato che Moro poi attribuirà ai democristiani sorprendendosi della loro conversione alla linea della fermezza come di una scelta assurda e incomprensibile per la manifesta estraneità al patrimonio dottrinale antistatalista del personalismo cristiano: «Ma signori – disse don Gaetano al ministro e al presidente – spero non mi darte il dolore di dirmi che lo stato c'è ancora ... Alla mia età, e con tutta la fiducia che ho avuto in voi, sarebbe una rivelazione insopportabile. Stavo così tranquillo che non ci

L'affaire Moro, come giustamente ha osservato Mercadante, è un'opera in cammino, in progresso.⁴¹

È noto che alla fine del 1990 il caso Moro ha avuto come un secondo tempo. E Sciascia non sarebbe certo rimasto in silenzio. Su Moro egli aveva scritto prima e dopo *L'affaire Moro* e la raccolta di quei materiali sicuramente arricchisce e completa il romanzo.

In conclusione mi sia consentito di richiamare, al riguardo, un episodio significativo della detenzione di Moro, quello che Sciascia dice essere «il momento più alto, più cristianamente alto, toccato dalla vicenda», per integrare quanto detto dal romanziere alla luce del materiale recentemente scoperto nel covo brigatista di via Montenevoso.⁴²

Moro, da tempo all'oscuro di ogni cosa, tormentato da dubbi e interrogativi, chiuso in una solitudine angosciosa, si era rivolto per aiuto a don Antonello Mennini. «Vorrei raccogliessi notizie sulla salute di casa – gli aveva chiesto – mi potrebbero scrivere qualche rigo tramite te». Quelle poche righe, aveva aggiunto, gli sarebbero poi state inviate «quando se ne fosse presentata l'occasione propizia».⁴³

Finalmente la lettera era arrivata. Pubblicata il 26 aprile sulla prima pagina del «Giorno» gli era stata subito consegnata da uno dei suoi sequestratori il quale, per solidarietà, l'aveva ritagliata lasciando fuori la parte del giornale che parlava della condanna a morte.

fosse più ...» (*Todo modo* cit., p. 196). Ora se don Gaetano può ripetere con Pascal che l'uomo è un «mostro incomprensibile» (*Todo modo* cit., p. 187), Moro mostra di avere «una conoscenza tutta in negativo, in negatività, della natura umana» (*L'affaire Moro* cit., p. 484). E qui, dietro il personaggio di Moro, è facile riconoscere la fisionomia di Sciascia, la sua concezione del negativo che è sconfitta della ragione e non, come per il cristiano Moro, momento della verità. In proposito, con gli scritti giovanili (*Il nostro cristianesimo* in «Azione fucina», 4-12-1941. *Esperienza di vita* in «Azione fucina», 14-3-1941 ...) si veda almeno *Il bene non fa notizia ma c'è*, «Il Giorno», 20-1-1977.

⁴¹ F. Mercadante, *Sciascia e il caso Moro*, «Tempo presente», gennaio-febbraio 1991.

⁴² L. Sciascia, *L'affaire Moro* cit., pp. 530-531, 543.

⁴³ «Vorrei raccogliessi notizie sulla salute di casa e ti tenessi pronto a rispondere quando mi sarà possibile mandartelo. Mi potrebbero scrivere qualche rigo tramite te» (*Lettere a don Antonello Mennini* in *Dossier Moro* cit., p. 127).

Quel gesto sensibile aveva accresciuto il senso di sollievo che gli aveva dato la lettera.

«Caro papà, sentiamo il bisogno, dopo tanti giorni, di farti giungere, con queste poche righe, un segno del nostro affetto. Il pensiero di ogni momento ti è dedicato con un amore nuovo, di giorno in giorno più consapevole di quel che tu sei e sei stato per noi e non soltanto per noi. Tocchiamo con mano l'affetto che hanno per te le più differenti persone: dai tuoi collaboratori ed amici, ai bimbi, alla gente che ogni giorno ci scrive cose care per te. In questa tragedia abbiamo scoperto, ognuno a suo modo, che ci hai regalato insospettite risorse di forza morale e di amore. E proprio per questo, pur nella nostra grande debolezza, siamo oggi immensamente forti ed uniti. Coltiviamo con la preghiera e con le opere la speranza di riaverti con noi e di riabbracciarti. Anna sta bene e con particolare amore ti pensa ricordando ogni cosa bella da te ricevuta. Ti amiamo profondamente. La tua famiglia.»⁴⁴

Ecco che di colpo si erano diradati gran parte dei dubbi e degli interrogativi che lo avevano angosciato. Dunque i suoi cari osavano sperare nel suo ritorno non solo con le preghiere ma anche con le azioni, con i fatti. Così, «pur nella grande debolezza», ne ricavava l'impressione di una grande forza e unità nelle file di coloro che erano a fianco della famiglia, fino ai «più recenti», cioè ai socialisti.

Quando era stato rapito, la figlia Anna era al sesto mese della sua travagliata gravidanza e ora stava entrando nell'ottavo. La lettera diceva che stava bene e Moro non aveva avuto nessuna difficoltà a capire che cosa significasse quella espressione, «ogni cosa bella», che tanto aveva fatto discutere e che si era voluta interpretare come un possibile segnale alle Brigate Rosse: le cose belle non erano altro che lunghi giorni sulla spiaggia a Terracina, notti in cui solo lui sapeva calmare i timori della figlia prediletta, e piccole avventure fatte di brevi scappatelle di padre e figlia insieme a prendere un gelato o un paio d'ore al cinema.

⁴⁴ Lettera ai familiari in «Il Giorno», 26 aprile 1978.

Per qualche tempo da allora aveva nutrito un «cauto ottimismo», aveva fantasticato di poter essere di nuovo a Terracina al ritorno della bella stagione, di camminare ancora sulla spiaggia con Luca e dare uno strattone a lui e al suo gommoncino.⁴⁵

Quella lettera avrebbe voluto portarla sul petto, così, per farsi compagnia al momento di morire, ma si era perduta nel pulire la prigione.⁴⁶

⁴⁵ «E quando sarà la stagione faremo di nuovo una bella trottata a piedi nudi sulla spiaggia e ti darò uno strattone a te e al tuo gommoncino» (*Lettera al nipotino Luca* in G. Sasinini, *Quelle altre lettere di Moro*, «Famiglia cristiana», n. 42, 24 ottobre 1990).

⁴⁶ «Di voi ho ricevuto la sola lettera del "Giorno" che volevo portare sul petto, così per farmi compagnia, all'atto di morire. Ma si è perduta nel pulire la prigione», *Lettera inedita alla moglie* in *Dossier Moro* cit., p. 129).



Patrizia Filice

Il 'parlato' nel *Prete bello* di Goffredo Parise

Nell'ottobre del 1953 Goffredo Parise comincia a scrivere il suo terzo romanzo, il *Prete bello*:¹ è da poco giunto a Milano per lavorare presso la casa editrice Garzanti. L'incontro con la grande città non è di immediata sintonia: lo scrittore ricorda infatti «la malinconia di quelle ore di vuoto, di tristezza, di solitudine» e come da questo iniziale disagio ne derivasse l'idea del nuovo romanzo: «Volevo dunque scrivere un altro romanzo che mi tenesse compagnia durante l'inverno milanese, che mi divertisse, che mi commuovesse quel tanto da cacciare il freddo e la solitudine: un romanzo con molti personaggi allegri e sopra ogni altra cosa un romanzo estivo che mi facesse un poco di caldo. Tentai.». Così racconta Parise in uno scritto dal titolo *Incontro con Longanesi*, che assieme ad altri compare nell'edizione dei «Meridiani» Mondadori,² con il titolo comune di *Fogli sparsi*.

Abbiamo voluto ricordare l'incontro con Longanesi perché si rivelerà

¹ G. Parise, *Il Prete bello*, Milano 1954.

² G. Parise, *Opere*, a cura di B. Callègher e M. Portello, I, Milano 1987, pp. 1518-23.

fondamentale per la 'svolta' della nuova narrativa dello scrittore.

Negli anni tra la stesura de *La Grande vacanza*³ e l'uscita del *Prete bello* Parise aveva infatti collaborato a diversi giornali, ma proprio sul «Borghese» vengono pubblicati i racconti che sotto l'occhiello non casuale di *Costumi di provincia* inaugurano la nuova stagione letteraria dello scrittore, *La trilogia veneta*, quella che include oltre il *Prete bello*, *Il fidanzamento*⁴ e *Amore e fervore*.⁵ Racconti come *Costumi di provincia*, *La casa del diavolo* o *L'aceto sulle ferite*,⁶ ci introducono immediatamente nel clima del nuovo romanzo, ma possono anche indurre ad ascrivere la nuova categoria del romanzo parisiense sotto l'etichetta di 'neorealismo' e a richiamare, mediante velati legami, approdi narrativi come il *Cielo è rosso* di Berto o i *Ragazzi di vita* di Pasolini.

Ma si tratta di un malinteso: nulla è più lontano dalla volontà artistica dello scrittore che impegnarsi in una denuncia polemica della realtà e ancorarsi rigorosamente alla 'storia', secondo i principi di un qualsivoglia impegno ideologico.

Eppure anche Longanesi era stato ingannato dall'apparente ritorno a quella verosimiglianza che bandisce gli eccessi di una fantasia che, nelle prove giovanili, aveva eluso i rigori della logica e del reale.

Il malinteso è tutto espresso nel rimprovero con cui relega la svolta 'verista' di Parise nella retroguardia del panorama letterario del tempo: «questi precedenti veristici hanno un solo guaio: che sono di moda. O meglio sono stati di moda fino a pochi anni fa. E Lei è un po' in ritardo [...] Lei ha creduto di collocarsi all'avanguardia, mentre è finito nel retroguardia, accanto a De Amicis e Paolo Valera.»⁷

³ G. Parise, *La grande vacanza*, Venezia 1953.

⁴ G. Parise, *Il fidanzamento* Milano, Milano 1956.

⁵ G. Parise, *Amore e fervore*, Milano 1959.

⁶ Apparsi tutti sul «Borghese» rispettivamente il 15 novembre 1953, il 1° dicembre 1953 e il 15 ottobre 1953 per quanto riguarda *L'aceto sulle ferite* che fu il primo racconto ad apparire sulla rivista di Longanesi.

⁷ Vedi nota 2.

Al suo apparire dunque, il *Prete bello* rischiava di essere collocato in una dimensione angusta: l'ultimo tentativo di una letteratura ormai morente.

È vero che affiorano talora gli ingredienti tipici di un romanzo di costume: la bigotta e gretta morale della provincia, gli accenni al contesto storico e il gusto decadente per la confusione tra il sacro e il profano, ma il potere deformante della carica grottesca che filtra tutto il romanzo trasfigura irrimediabilmente tutto e tutti, alterando sopra ogni cosa il profilo di ogni personaggio in un'incontenibile tendenza a ridurlo a macchietta, a privarlo di una più complessa psicologia e a risolverlo nella deformità clownesca del suo aspetto fisico.

Il nucleo del racconto ruota attorno alle vicende dei miseri personaggi che popolano uno squallido cortile, disposti a qualunque espediente per un minimo guadagno, e alle sorti dei più fortunati che invece godono dei benefici concessi loro dal potere che ossequiano, sia esso quello rappresentato da qualche gerarca fascista o autorità cattolica. La «naia», la banda dei ragazzini con a capo Sergio e Cena è tutta dedicata all'arte dell'arrangiarsi e così scopre la possibilità di insperati guadagni insinuando sospetti e fomentando gelosie nelle relazioni che vincolano un nugolo di morigerate ma ancora passionali zitelle e l'affascinante don Gastone.

L'indifferenza del prete nei riguardi della non disinteressata generosità della signorina Immacolata comincia a far dubitare sulla sua virilità, ma ad eliminare ogni perplessità sarà la passione che legherà il giovane don Gastone alla bella Fedora. A questa storia si affianca quella dei furti progettati da uno zio di Cena, il Ragioniere, che si concluderanno con la sua morte e la reclusione di Cena in un riformatorio: quando tenterà di fuggire, sarà investito da un tram e morirà con il pensiero rivolto alla «Legnano da corsa nuova fiammante». Don Gastone si ammala di tubercolosi e muore lasciando Fedora in attesa di un bambino destinato come Sergio a vivere e a soffrire lo stato di emarginazione che è proprio di un figlio «senza nozze».

Il nonno aveva un cancro alla prostata e la custodia biciclette non andava avanti; ribassò i prezzi sul cartello, da 30 centesimi a 25, ma andò male lo stesso; i clienti erano pochi e i giorni buoni solo quelli del mercato. (P. B. 301)⁸

A chi si è lasciato irretire dall'atmosfera sognante e rarefatta, da favola, dei primi due romanzi di Parise, *Il ragazzo morto e le comete*⁹ e *La grande vacanza* l'esordio, appena citato, del terzo romanzo preannuncia un tono e una materia alquanto diversi dai precedenti.

Lo sfondo non è più quello magico di un canale attorno a cui si consumano esperienze tra il sogno e la realtà e le cui rive sono popolate da leggere e labili figure sospese tra la vita e la morte né quello vagamente decadente di un luogo di villeggiatura in cui un passato assopito riaffiora e si impone sulla scia di ardite associazioni mnemoniche o di illuminanti rivelazioni oniriche.

Con il *Prete bello* lo scenario muta: l'aderenza al reale si impone e viene bandita ogni evasione nel mondo della più straripante fantasia.

Lo spazio scenico, abbiamo detto, è quello di un caseggiato in cui si svolge la drammatica lotta per la sopravvivenza di esistenze disperate.

Al mutare dello spazio e dei contenuti corrisponde innanzitutto una diversa impostazione nella struttura narrativa, che intreccia gli episodi e la vivace sarabanda dei personaggi in una sequenza aderente al naturale succedersi degli eventi senza i continui trapassi e il brusco intersecarsi dei piani temporali che avevano caratterizzato l'andamento dei due romanzi precedenti.

L'aderenza ad una realtà storicamente determinata e il nuovo tono coerente all'estrazione proletaria dei personaggi, comportano notevoli conseguenze innanzitutto nell'ambito del lessico: viene infatti garantita l'aderenza al reale con una decisa virata verso il parlato e con frequenti incursioni nel dialetto.

⁸ Tutte le citazioni dell'opera di Parise sono tratte da G. Parise, *Opere*, a cura di B. Callegher e M. Portello, I-II, Milano 1987-1989.

⁹ G. Parise, *Il ragazzo morto e le comete*, Venezia 1951.

Dall'analisi del lessico tuttavia apparirà chiaro come, nonostante la ricca varietà dell'italiano 'parlato', manchi nel romanzo, e forse in Parise in generale, una vera e propria aggressività espressionistica; né le incursioni nel dialetto napoletano lasciano intuire una velata tensione verso lo sperimentalismo del *pastiche*.

La prosa del romanzo è assolutamente sobria: rinuncia anche ai grumi lirici che venivano assorbiti dal tessuto prosastico nei primi due romanzi per realizzare un livello espressivo medio ed essenziale. Anche il 'parlato' che lascia talora filtrare impennate verso un registro piuttosto basso e triviale, viene poi a ricomporsi in una lingua che vuole innanzitutto essere comune, con delle escursioni rilevanti ma non eccentriche.

Non che manchino delle aspirazioni stilistiche o tentativi di sondare le possibilità espressive della lingua, ma domina poi la volontà di riassorbire ogni fuga in una misura che elude ogni eccesso: a parte l'eccezione del dialetto napoletano in alcuni brani, anche la componente colloquiale con un indice notevole di 'popolarità' rimane nei limiti di un italiano comune e senza coloriture dialettali tali da circoscriverlo ad un'area geografica ben delimitata.

La *voce* che intesse il discorso narrativo è quella di Sergio, uno dei ragazzi del cortile: il suo sguardo filtra ogni avvenimento e la sua naturale schiettezza non cerca infingimenti o mediazioni nel riferirli: nella sua condizione di «figlio senza nozze» è oggetto della più cieca discriminazione da parte della morale bigotta delle zitelle cattoliche tutte strette intorno all'affascinante figura di don Gastone.

Eppure ogni sua espressione, così immediata e naturale (o piuttosto è l'abilità dello scrittore che occulta la raffinatezza dei procedimenti con cui realizza una mimesi così perfetta) svuota ogni pregiudizio anche attraverso un candido disimpegno nel linguaggio:

«Oh, per me, io sto bene lo stesso anche se non vado in mezzo a quelle quattro puttane» dissi, per difendermi dell'accusa di furto. [...] «Cos'ho detto?» mi

pareva di non aver detto niente di speciale e tuttavia la signorina Immacolata sembrava colta da un improvviso deliquio. (P. B. 307)

La componente colloquiale può attingere ad un più sobrio patrimonio popolare:

A detta dei suoi era un piazzaiolo, un vagabondo e, quantunque non avesse che undici anni, un mangiapane a tradimento. (P. B. 311)

oppure ad espressioni di un registro più basso quando non accentuatamente triviali:

«Taci. Taci, sta' sempre zitto; non ti vergogni? davanti a un sacerdote! Avanti! Ne hai tanto in corpo che ormai pisci vino; l'Adige, il Po, se fossero vino, anche quelli berresti. [...]» (P. B. 354)

Il signor Aldo si agitò tutto sotto la vestaglia che lo copriva e si riparò da una ventata di ghiaccioli. Appena si scoprì non vidi che bocca, un gran forno di bocca che gridava: «Che? che? Sa ... sa ... sa cosa le dico? Che mi ha rotto i coglioni le dico ... le dico ... ecco! ...mi ero appena buttato lì ... appena mi ero buttato.» (P. B. 388)

Si noti in quest'ultimo esempio come la mancanza dell'articolo («non vidi che bocca») enfatizzi il particolare per il gusto dell'esagerazione e come poi lo complichino ulteriormente la grottesca soluzione metaforica («un gran forno di bocca»): peraltro la coloritura volgare dell'espressione viene sicuramente accentuata dall'inversione dell'ordine sintattico che focalizza in primo piano l'essenza del messaggio, preannunciato da una foga sospesa, incapace di uno sfogo immediato («"Che? che? Sa ... sa ... sa ... cosa le dico?"») e che finalmente sbotta in modo così violento che la sequenza delle parole non procede sicura, ma sillaba fino alla fine, in continue ripetizioni e inversioni («"Che mi ha rotto i coglioni le dico ... le dico ... ecco! ... mi ero appena buttato lì ... appena mi ero buttato"»).

Numerosi sono i 'modi di dire' attinti alla sana e saggia e filosofia popolare: patrimonio sedimentato e naturalmente trasmesso che ravviva il rapporto tra il narratore e l'interlocutore per un'esperienza che si suppone comune e creatrice di complicità:

Sbagliavo sempre quando parlavo; sarebbe stato molto meglio fare come diceva il nonno alla "Cantante" o alla zia Lina: «Taci sempre e non sbagli mai». Già, ma io non avevo mica la bocca della "Cantante" che quando si metteva a parlare non faceva altro che dire brutte parole, né della zia Lina che puzzava eternamente di vino "clinton". (P. B. 308)

oltre all'uso più accentuato della negazione tramite il rafforzato *mica* e a quello assai caratteristico degli appellativi scherzosi, a tradire l'accentuato sapore colloquiale è la presenza dell'improprio avverbio *eternamente*, che ci sembra corrispondere all'abitudine tipicamente popolare di prediligere l'*iperbole* per il gusto dell'esagerazione:

Non avevo abbastanza occhi per guardare e orecchie per udire. (P. B. 510)

Prevale spesso la saggezza amara e disincantata:

«Non bisogna mai far vedere che si è poveri» sentenziava spesso. Oppure, in altri momenti: «I poveri bisognerebbe accopparli tutti quanti.» (P. B. 317)

o l'atavica sapienza che nasce insieme alla fame e alla miseria:

Mi arrampicai sulla sedia ma non avevo più nessuna voglia di biscotti. Li mangiai lo stesso dal momento che erano offerti. Un altro giorno, un'altra ora, avrei rimpianto una simile occasione. Inghiottivo i biscotti sempre più di malavoglia, li mandavo giù e mi dicevo la frase della nonna: «È pagato anche quello». Significava che non bisognava avanzare niente e che Gesù era sceso dall'asinello per raccattare il pezzo di pane. (P. B. 314)

La glossa tradisce quella volontà interlocutoria che permea tutto il romanzo, così come il riferimento biblico volto a legittimare la verità del detto con indiscutibili esempi, allude a quel patrimonio popolare di ingenua sapienza retorica:

Le altre signorine che erano con lei e che avevano assistito al freddo incontro, tentennarono un po'; erano disposte ad andarsene, anzi, decisero, sì, sì, eh! diamine! non era il caso di corrergli dietro! e tutte erano del parere che "fare un piacere ad un villano era come fare dispetto a Dio". (P. B. 402)

Sono piuttosto frequenti i prestiti delle similitudini suggerite dal repertorio 'vulgato' delle immagini bibliche e adattati con immediata naturalezza a nuovi contesti:

Potevano accettarla, nel giro degli umori di don Gastone, come una nuova Maddalena, questa donna, una peccatrice che si pente, ma la loro umana diffidenza non lo permetteva. Che Maddalena! Che Maddalena! ... Era pur sempre una donna, altro che Maddalena, e per di più pericolosa con quei suoi armeggi di mano! E don Gastone non era Gesù. (P. B. 408-9)

Tentai l'ultimo ed unico mezzo a mia disposizione: fèci da Giuda a Cena, a lui che era un Giuda ben peggiore di me. (P. B. 378)

La signorina Immacolata obiettò che lei non era il tipo da porgere l'altra guancia. (P. B. 381)

Né mancano più comuni 'modi di dire':

"Non si muove foglia che Dio non voglia". (P. B. 383)

«Aiutati che il Ciel t'aiuta. Non bisogna credere che il Signore, nella Sua infinita ...» (P. B. 415)

La retorica militarista del periodo fascista compare talora nell'uso di

espressioni che riecheggiano formule allora comuni, come quando si parla del gruppo femminile cattolico «Fede e Ardimento» organizzato da don Gastone:

[...] né i bisbigli pieni di livore, i sordi ammutinamenti in sala di riunione delle semplici iscritte, o per meglio dire, secondo il linguaggio adottato, delle legionarie. Furono create le capo-manipolo e, in seguito, le capo-centuria: Camilla restò al grado di capo-manipolo soltanto per una settimana, il tempo di sperimentare l'illusione della potenza. (P. B. 457-8)

Inconfondibile la valenza naturalmente ironica che scaturisce dall'immediato accostamento di termini, in cui vanno ad oggettivarsi giudizi che l'autore preferisce affidare alla sintesi di un originale binomio: «cesso-casaforte», dove la premura con cui il cav. Esposito difende il proprio gabinetto pensile da eventuali aggressori, ci sembra adombrata in modo discreto eppure efficace. I diminutivi affollano la prosa di Parise, con un tocco a volte di patetica ironia: *donnetta* (P. B. 302); *occhialino* (P. B. 302); *risolino* (P. B. 304); *specchietto* (P. B. 305); *finestrelle* (P. B. 309); *bigliettini* (P. B. 316); *berrettino* (P. B. 317); *ometto* (P. B. 318); *vocetta* (P. B. 320); *frasette* (P. B. 373); *servitorello* (P. B. 378); *pretini* (P. B. 385); *tonachetta* (P. B. 385); *faccino* (P. B. 385); *cuscinello* (P. B. 403); *sorrisetti* (P. B. 405); *stradetta* (P. B. 419); *corsetta* (P. B. 420); *pernacchietta* (P. B. 421); *signorinetta* (P. B. 428); *servizietti* (P. B. 444); *uccelletto* (P. B. 461); *chierichetti* (P. B. 482); *fiumiciattoli* (P. B. 505); *spintarelle* (P. B. 539); ora con un valenza più o meno negativa come negli accrescitivi: *dentona* (P. B. 311); *pancione* (P. B. 348); *tirchiona* (P. B. 356); *verginona* (P. B. 372); *pantofolone* (P. B. 404); *servotta* (P. B. 429); *furbone* (P. B. 431); *viziaccio* (P. B. 439); *faccione* (P. B. 474); *stivalone* (P. B. 475); *grembiulone* (P. B. 522); *farfallona* (P. B. 531); in altri casi ancora ritorna la passione per l'amplificazione: «Il piccolo è molto grazioso e già me lo vedo vestito come intendo io. Sono sicuro che farà un effettone» (P. B. 306).

L'alterazione può talora interessare anche il verbo; *ballonzolare* (P. B. 345); *Girellai* (P. B. 363); *canterellare* (P. B. 372); *griderellò* (P. B. 405); in altri casi la particolare qualità fonoespressiva lascia intuire una certa intenzione espressionistica: *sbocconcellati* (P. B. 364); o ancora, ci imbattiamo in ricercate forme dal carattere accentuatamente realistico: *zufolando* (P. B. 338); *pisolava* (P. B. 438); *ciabattando* (P. B. 504); non mancano le più comuni espressioni figurate: *attaccar bottone* (P. B. 338); *fecè fiasco* (P. B. 356); *l'ha tolto su dal fango* (P. B. 357); *avevo io il coltello per il manico* (P. B. 366); *facesse il muso* (P. B. 377); *tornai agli altari* (P. B. 380); né le tipiche formule della retorica popolare: *non si cambia la strada vecchia per la nuova* (P. B. 378); *rispondere per le rime* (P. B. 385); *m'entra da un orecchio ed esce dall'altro* (P. B. 407); a volte con formule più complesse: «Per quanto avessi frugato nel cervello in quei quattro giorni non avevo ancora la minima idea di qual genere di progetti Cena si fosse riempito la zucca.» (P.B. 372)

È assai vivace il repertorio di espressioni in dialetto napoletano che esibisce il bizzarro cav. Esposito, il proprietario del gabinetto pensile del cortile tanto conteso, e accanito fascista; quando il sospetto di una relazione tra don Gastone e la Contessa alimenta ulteriormente l'ammirazione per quel prete che incarnava i più alti valori della retorica fascista, non è certo il pudore a trattenere il cavaliere dalle più ammiccanti allusioni con l'ignaro don Gastone:

«'On Gastò, che dicite! 'nu figlio 'e 'ndrocchia come a vuie; 'o successo l'avite avuto già; 'on Gastò a me nun m' 'a cuntate, a 'n'ommo 'e cinquant'anne – ne aveva sessantadue – cu' trenta'anne 'e galera, e, modestamente, il cavalierato, che ha conosciuto, personalmente, sì, personalmente Benito Mussolini ...» [...] «Eh! 'on Gastò facite buono; facite buono a parla' accusi, uno adda essere galantommo int' 'a cierte cose, ma 'on Gastò, dicimmo pure ... 'nu pezzo 'e femmena ...! 'na vera signora ...!» [...] «Servo vostro, 'on Gastò, manco 'na parola 'e cchiù, so' galantommo pure io!» (P. B. 415).

E quando la 'deviazione' di don Gastone si rivela piuttosto come il lo-

devole tentativo di condurre sulla retta via la donna, per il cavaliere la delusione e il tradimento sono insopportabili:

«'On Gastò, allora chesta fessaria, chesta storia de' miracule ... è proprio overa?» [...] «'On Gastò, allora nun ve 'a site fottuta! E nemmeno? ... eh? ... accussì acoppa acoppa ... proprio niente ...» e si mise sull'attenti, severo. «'On Gastò! Vuie avite tradito!» [...] «'On Gastò comme a chi? L'ideale 'on Gastò! 'a bellezza, 'a patria, 'o rre, tutte cose, 'on Gastò!» e il cav. Esposito aveva alzato gli occhi al cielo e con ampi gesti della mano illustrava il tradimento. «L'Italia, 'on Gastò, chistu paese d'uommene cu' i c... [...]». (P. F. 442-3).

È notevole la sensibilità dello scrittore nel rilevare le peculiarità dialettali: dal raddoppiamento fonosintattico all'assimilazione, al diverso impiego dei dittonghi. Né viene meno l'attenzione per l'insistente inversione nell'ordine sintattico e le frequenti sospensioni del discorso per accentuare le allusioni ammiccanti e la tacita complicità.

L'insistenza delle ripetizioni interessa gli incisi colloquiali, ma in modo ossessivo la quasi delirante 'invocazione' di don Gastone da parte del cav. Esposito sempre teso alla ricerca di un'intesa complice e talvolta reticente in virtù di un decoroso pudore.

Abbiamo già detto come lo spessore psicologico dei personaggi venga sacrificato per una dettagliata descrizione fisica: né il particolare anche minimo dell'aspetto rimane privo della sua funzione di 'indizio'.

Se il profilo del cavaliere si arricchisce quando si dice che: «egli conservava nell'aspetto tutta l'alta dignità di un funzionario dello Stato che anche di fronte a lutti gravi ed immaturi risolve il problema della prestanza fisica con una ondulazione artificiale ai capelli» non rimane certo immotivata l'intenzione dello scrittore di farlo parlare in dialetto napoletano ed anzi, la qualità accentuatamente triviale di quel linguaggio ne va a colorire ulteriormente l'immagine.

L'organizzazione sintattica è il luogo privilegiato per ordire gli intrecci nei quali si avverte con maggiore insistenza la mimesi dell'andamento che

è proprio del parlato: può contribuirvi la vistosa evidenziazione del pronome:

Sospettava che io fossi appunto uno di quei mosconi [...] che fossi stato io quello che le aveva portato via tutte le sfere di ottone del corrimano di casa. Non ero stato io invece, era stato Cena che più tardi, dal momento che io avevo visto tutto [...]. Comunque io la salutavo [...] e se i nonni non pagavano l'affitto io non c'entravo. (P. B. 307)

Poi le lacrime sgorgarono senza che io me ne accorgessi, due lunghi mocchi mi scesero dal naso e io cominciai a leccarli furiosamente. I mocchi scendevano, io li leccavo e piangevo [...]. (P. E. 425)

oppure la confusione tra il pronome personale soggetto e quello complemento che conferisce al discorso una certa venatura dialettale:

[...] il gelo ci prese tutti alla gola, io, Cena, il nonno che peggiorava, la mamma, i parenti, e la naia. (P. B. 432)

Le peculiarità che sono proprie del dialetto vengono peraltro ribadite anche da marcati casi di ridondanza pronominale:

Poi se n'andò a chiudersi nei suoi due locali. (P. B. 303)

o dalla mancanza dell'articolo:

Dopo di che, finalmente, la bicicletta passò in nostre mani. (P. B. 430)

Le inversioni dell'ordine canonico mettono spesso in rilievo un elemento privilegiandolo nella posizione rispetto agli altri; il mutamento sortisce l'effetto di acuire l'attenzione del lettore che intuisce il fine verso cui si muove la mutata gerarchia dei componenti la frase; si tratta spesso dell'anticipazione dell'avverbio: «Tuttavia, sempre correvo a baciare la

mano a don Gastone [...]» (P. B. 304); «[...] in casa o fuori di casa sempre lo teneva calcato in testa» (P. B. 311); «Mai perdeva l'occasione per raccontare, spiegare [...]» (P. B. 416).

Una caratteristica che ricorre assai spesso è la messa fuoco dell'oggetto mediante la sua anticipazione; questo spostamento rende necessaria la ripresa dell'oggetto nel pronome e di conseguenza un suo rafforzamento «Queste parole le pronunciò in tono fin troppo gentile [...]» (P. B. 304); «"I poveri bisognerebbe accopparli tutti quanti".» (P. B. 317); «"Però le scarpe" [...] "le scarpe dammele che le voglio provare".» (P. B. 345); «E queste figuracce non avrebbero dovuto farle con lui [...]» (P. B. 386).

Spesso l'oggetto viene racchiuso dalle due virgole con l'effetto di una evidenziazione ancora più marcata: «Quando non erano le figlie a suonarlo, quel disco, era il padre [...]» (P. B. 333); «La signorina Immacolata, di speranze, ancora ne aveva (...)» (P. B. 481); «[...] non potendo picchiarla, Fedora, sia per quel poco di eucaristico [...]» (P. B. 493); «[...] il grembiule nascondeva la divisa e lui, la divisa, non aveva nessuna ragione di coprirlo [...]» (P. B. 522).

Ci sono casi di prolessi della specificazione: «E non solo di vederli si sarebbero accontentati.» (P. B. 324); «Della figlia non si sarebbe potuto indovinare l'età [...]» (P. B. 329); dell'infinito: «"Morire devono, troie, oppure pagare i debiti."» (P. B. 327); «E pregare quando si è innamorati, esse, per quel concentrato bruciante di femminilità che premeva nelle loro vene, capivano che non serviva a niente.» (P. B. 380); «"Ringrazia il Signore invece! Baciare dove passa dovresti! [...]» (P. B. 454).

In alcuni casi l'inversione degli elementi accentua il sentimento che ispira l'espressione «"Alcolizzato sei!"» (P. B. 354) «E un paltò vero, possedeva, un paltò con le maniche.» (P. B. 324); nelle articolazioni meno lineari agisce spesso un'ammiccante ironia: «Il cav. Esposito [...] indispettito, perché la presenza della figlia gli impediva di dedicarsi con lo zelo suo proprio a don Gastone: certe cose, con Pinuccia lì alle calcagne, neppure bisbigliarle avrebbe potuto. Maliziosa era Pinuccia, già grandicella [...]» (P. B. 428).

Sempre corrispondente alla volontà di assecondare le sequenze proprie del parlato ci sembra agisca una tendenza alla sintesi che elude le intricate costruzioni della subordinazione e privilegia il ritmo spezzato della paratassi: «Ma che figura avrei fatto di fronte alla naia e a Cena? Mi avevano o no regalato il vestito da principe? E allora, fuori questi vestiti! E non solo di vederli si sarebbero accontentati. Avrebbero voluto toccarli, magari anche provarli, in ogni caso girare con me per le parrocchie e i ricreatori. Così aveva detto Cena: per far rabbia alle altre bande.» (P. B. 324); «Cena si era messo a fare il ruffiano, su questo non c'erano dubbi, a far complimenti alle signorine a nome di don Gastone. Di più: a nome di don Gastone per tramite mio.» (P. B. 373-4); si torna a privilegiare la posizione chiudendo il periodo con un avverbio dal valore conclusivo, olofrastico: «Appoggiai l'orecchio dal ciabattino Bombana: niente.» (P. B. 371); oppure racchiudendo il pensiero in una battuta pregnante e resa ancora più immediata da una disposizione parallela che ne delinea netti i contorni: «Allora non conoscevo la parola compromesso ma solo baruffa e niente baruffa che equivaleva a coraggio o vigliaccheria.» (P. B. 345).

La presenza non rara di inserti nominali è un altro procedimento con il quale, evitando forme sintattiche complesse, si garantisce una mimesi più naturale della fluidità del parlato; i nomi vengono ad acquistare maggiore preponderanza sintattica a discapito del verbo e dei collegamenti mediante congiunzioni, così che il periodo appare spezzato da piccoli nuclei che gravitano attorno a quel 'tutto' di cui sono frammenti complementari.

Questo tratto stilistico ricorre con frequenza notevole nei ritratti dei personaggi quando anche l'accumularsi dei dettagli non sottrae linearità all'andamento narrativo:

E la signorina Immacolata presa dalla soddisfazione di lui, lo guardava, lo rimirava, i lobi delle orecchie più rossi degli orecchini di corallo e gli occhietti lucidi e lampeggianti. (P. B. 319)

Non stava più quieto. Andava qua e là, a visite, a salotti, sempre di corsa, la sottana al vento: la scappatina in federazione per il visto alle nuove copie, il suo bel saluto romano, teso, faticoso, al federale, vicefederale e uffici minori, giù, fino agli uscieri. Lettere sopra lettere, da un capo all'altro d'Italia, a tutti i giornali, a tutti i critici. (P. B. 384-5)

Si noti l'andamento accentuatamente franto dalla scansione della punteggiatura e come lo stile nominale conceda scorrevolezza anche alla foga di un'affabulazione che ama procedere per successive accumulazioni.

Un modo che mimetizza la tensione al parlato è l'inserzione improvvisa nel tessuto narrativo del discorso indiretto libero:

Lei gli aveva fatto giurare che non ne avrebbe parlato a nessuno, che, per carità, era l'unico a conoscere il suo sentimento, perché quello stupido di Sergio non aveva capito niente essendo troppo bambino per capire. (P. B. 376)

Il passaggio dalla mediazione del racconto all'immediatezza del discorso rimane velato dalla naturalezza dell'espressione che attraverso l'uso sapiente e calcolato degli incisi colloquiali si colora della tipica venatura vivace del parlato:

Improvvisamente mi mandò via, che aspettassi in salotto giallo, per carità, ché non ne poteva più, ché aveva da cambiarsi. E quando io accennavo l'atto dell'inchino come lei stessa mi aveva insegnato quand'era il momento di uscire, niente, cambiava idea, mi voleva ancora là, che le raccontassi tutto un'altra volta. (P. B. 423)

Si noti come a tradire la qualità 'colloquiale' intervengano modi abbastanza espliciti come l'assenza dell'articolo in 'in salotto giallo' oppure la volontà di sintesi nelle subordinate «che aspettassi [...] ché non ne poteva più, ché aveva da cambiarsi. [...] che le raccontassi [...]» e l'uso dell'avverbio come una sorta di 'intercalare':

Anche a quest'ultima proposta egli, inizialmente, si schermì. No, no, non ne aveva bisogno e poi non voleva disturbare ... (P. B. 399)

Anche le signorine erano con loro, il distintivo ci voleva, eh! altro che se ci voleva! Dov'era la Spagna, la Fedè e l'Ardimento? Ma le insistenze, le gentilezze, le ragioni di gusto non valsero a nulla: il federale disse di no in tono burbero ma deciso, ché quello non era mica un esercito del Negus e bisognava vestire con una certa serietà e una certa linea, non esigere troppo, non sovraccaricare il buon gusto già accettato con gli inutili schemi di un barocco borghese ormai seppellito dalla nuova era. Le anticaglie, anche se le signorine erano di un altro tempo, lui, il Duce, e il sarto del Duce e anche il popolo oramai, non le potevano sopportare; fare del nuovo sì, ma del nuovo semplice. (P. B. 456-57)

Né mancano i più comuni incisi colloquiali:

Non era facile far sborsare qualche soldo alla signorina Immacolata, direi anzi impossibile. (P. B. 306)

La loro abitazione consisteva di una sola stanza divisa con un tramezzo da un altro locale occupato dalla famiglia Napoli; quest'ultima non possedeva non dico mobili, letti, armadi, tende, tavoli, ma nemmeno una sedia su cui appoggiarsi [...]. (P. B. 331)

Come si nota dagli esempi riportati, l'inserzione degli incisi nel tessuto della narrazione viene spesso finalizzato all'attenuazione o all'intensificazione dell'espressione con il risultato di modulare differentemente la spinta costante verso l'iperbole oppure introduce la contraddittorietà della *preterizione* («non dico mobili ... ma nemmeno una sedia»), come un altro espediente per amplificare la suggestione nell'immagine della miseria.

Non un rimprovero si udì, una frasetta, un bisbiglio; nulla. Le signorine si comportarono con suprema generosità. Erano commosse, emozionare; non lo vedevano, così da vicino e a portata di mano voglio dire, da quindici giorni [...]. (P. B. 427)

Oltre ad una marcata volontà interlocutoria, è rilevante la tendenza a giustificare la plausibilità delle affermazioni o a ribadirle in una variazione sinonimica scoperta «a portata di mano voglio dire», e con una chiara intenzione di interpretazione ironica.

Vogliamo concludere il repertorio delle formazioni sintattiche con valenza colloquiale, riportando diversi esempi di un tratto stilistico assai diffuso come l'uso dell'impersonale che sostituisce la prima persona plurale: «Tutti si era provvisti» (P. B. 392); «anche noi si faceva il Natale» (P. B. 393) «Noi si pensava a una specie di paradiso» (P. B. 418), «noi si sognava già l'estate» (P. B. 430); «Noi due si bighellonava da parecchi giorni» (P. B. 502).

Al progetto narrativo del *Prete bello* rimane estranea la presenza di un nucleo da cui si dipanano intrecci e coerenti evoluzioni: si stagliano piuttosto episodi che maturano in compiuti bozzetti per la ricchezza dei dettagli e che si infilzano uno dietro l'altro in una successione parallela meglio che in un'ordinata gerarchia secondo la diversa funzionalità rispetto all'azione narrativa. Sanguineti ha parlato di miti narrativi e vi ha rintracciato il vero principio di organizzazione strutturale.¹⁰

La presenza dell'autore che lascia la parola al suo fedele portavoce, Sergio, oppure ne riprende il possesso con forme velate di incursioni in prima persona, diventa l'elemento che garantisce coerenza al tono del racconto e coesione alle unità narrative altrimenti centrifughe.

Diventa così percepibile lo stretto vincolo che lega l'organizzazione strutturale e le peculiarità stilistiche: ogni 'deviazione' bozzettistica rientra nella coerenza del piano narrativo in virtù di un ritmo costante che permea ogni sacca con il sicuro e abile possesso delle proprie risorse. Il linguaggio figurato si impone come l'elemento primo nel conferire uniformità al discorso e come quello che più qualifica la natura delle intenzioni dello

¹⁰ E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano 1970, p. 164.

scrittore: la volontà di riavvicinarsi alla storia e ai soggetti che ne intrecciano e svolgono le fila, richiede una coerente simulazione di ogni loro tratto peculiare: dal linguaggio comune alle più stravaganti espressioni fino a quel patrimonio privilegiato ed esclusivo di ingenua sapienza retorica.

L'intenzione di enfatizzare è spesso tradita dall'insistente ripetizione:

«Se va rovinato questo, ciao patronesse, ciao carità, ciao roba da mangiare, non si becca più niente.» (P. B. 344)

«È ebete, quando hai detto ebete hai detto tutto; guarda! Va', va', ma non è mica permesso al mondo d'essere così ebeti! Va', va' ...» (P. 3. 352)

Nelle similitudini che possiamo definire 'domestiche', il secondo termine di paragone è attinto in un imprevedibile patrimonio di immagini familiari:

[...] gli occhi si fecero duri; ella tornò ad essere la padrona di casa e mi fissava come fossi una tratta, una bolletta d'affitto, unta, disordinata, scritta da un bisognoso mezzo analfabeta. (P. B. 320)

È attraverso la similitudine che si cerca l'imprevedibilità delle associazioni tipica di una fantasia che non ha inibizioni di alcun genere:

Era un bambino strabico, con due gambe simili a candele di sego e dello stesso colore. (P. B. 324)

Nel chiacchiericcio aveva distintamente la sua parte il ponte dentario della zia Lina che andava su e giù e scattava come un chiavistello. (P. B. 352)

Se la tensione alla deformazione grottesca è una lente per alterare i contorni reali assai diffusa nella fantasia popolare, non manca certo la tentazione all'esagerazione più vistosa:

Grasso e gonfio come una mongolfiera, con gli occhi stralunati e le mani appoggiate sul pancione lunare scosso in eterno da terribili conflagrazioni e terremoti, ci accolse di malavoglia [...]. (P. B. 346)

Oltre alla stravagante associazione e all'irresistibile effetto comico che deriva dalle ammiccanti allusioni agli imbarazzanti 'fastidi' del povero cappellaio, non può rimanere inosservato l'insorgere continuo di immagini sulla scia di immediate suggestioni (l'immagine della mongolfiera che desta quella del «pancione lunare»).

Un altro modo per avvicinarsi alle espressioni "popolareggianti" è quello di attingere al patrimonio retorico che ha come riferimento l'immaginario degli uomini di fede:

Don Gastone se ne andò leggero come un peccato veniale, una figura di sogno, Robin Hood, san Luigi Gonzaga, illuminandosi [...]. (P. B. 320)

La Walenska giovane gli si era appiccicata al fianco e lo rapiva per sé con gli occhi da sotto il suo cappellino guarnito di nastri pasquali, con uno sguardo da san Sebastiano un momento prima delle frecciate. (P. B. 351)

Le intenzioni velate (mai chiaramente espresse per un'estraneità più volte dichiarata da parte dello scrittore verso qualunque ideologia) di una satira che va a corrodere i miti del potere clericofascista prediligono le forme svagate e disimpegnate di un linguaggio semplice ma non per questo meno implacabile:

[...] don Gastone Caoduro, fiore di serra, spuntò, crebbe e si abbellì in quel cortile in mezzo a noi, simile a un'orchidea in un cumulo di spazzatura. Forse era il destino a mandarlo. Dal momento che l'idolo più grande non bastava a tutti i caseggiati d'Italia, il cielo ce ne spedì in terra uno che fosse per nostra esclusiva adorazione, in Via Corpus Domini numero 18, bello, a simiglianza di eroe ma, per un certo ordine e buon costume, in abiti da prete. (P. B. 342)

Si noti come la marcata venatura ironica non eluda un certo gusto per il blasfemo e l'irriverente:

In quel modo le prediche toccavano sempre a lui, e, bisogna dire la verità, era bello sentire la sua voce incisiva e l'eco di essa scivolare nelle grandi navate come se un gran volo di colombe e di Spiriti Santi fosse entrato all'improvviso a volteggiare in tutto in quel vuoto. (P. B. 386)

La satira, feroce, non poteva risparmiare la tronfia alterigia della retorica fascista; al contrario, in una magnifica esibizione della capacità di piegare le sue risorse stilistiche al linguaggio dei 'militanti', Parise ne denuncia la gretta aggressività simulandone in maniera perfetta e al contempo naturale ogni sequenza:

Per lui don Gastone era un uomo noto, una figura d'Italia, sacerdote anche, ma eroe della guerra di Spagna, soprattutto e, di conseguenza, nei rapporti con donne un instancabile, un gallo, un amatore [...]. Un fascista che non fosse stato al tempo stesso grande amatore, gallo di tutte le galline, insistente e attaccaticcio come un coniglio e possente tuttavia come uno stallone, per lui era un fascista di scarto, un lustrascarpe da gruppo rionale, anzi, non poteva neppure chiamarsi fascista. Mussolini aveva due c... così, d'oro, e Starace anche, per non parlare di Muti che faceva all'amore in un aeroplano appositamente costruito. (P. B. 416)

Quest'ultimo brano presenta un tratto stilistico, una particolarità retorica che assume una rilevanza assai notevole nella prosa di Parise in genere e in questo romanzo in particolare: si tratta delle similitudini in cui il secondo termine di paragone è attinto nel mondo animale; vogliamo includere questa presenza, sebbene possa sembrare forzata trattando del 'parlato', perché ci sembra che contribuisca ad abbassare ulteriormente il tono del romanzo che, se pure sul fronte del lessico e della sintassi non lascia registrare impennate assolutamente vistose volte ad un tentativo di esperienza espressionistica, tuttavia concede ampi spazi ad un registro più basso se

non rigorosamente nella resa del linguaggio, almeno nel profilare immagini di chiara valenza 'popolare'.

Così la signorina Immacolata appare «con l'austerità e il biancore di un gabbiano» (P. B. 302) e quando don Gastone le prende le dita con forza «simile a un merlo africano multicolore e cangiante che si appresti a trillare, chiuse per un istante le sue sottili palpebre da pipistrello velando le palline degli occhi.» (P. B. 308).

Della bella Fedora si dice che «Gli occhi erano lunghi, a mandorla, gialli e striati come quelli di un gatto [...] a muovere le gambe simile a una bianca cicogna [...]» (P. B. 469); se il personaggio femminile è meno affascinante, le similitudini si adattano coerentemente in virtù di un repertorio assai ricco «la serva, rossa di capelli, piccola, tonda, e simile a un rospo» (P. B. 308) e le figlie del cav. Esposito «aspettavano il cibo appollaiate sul davanzale simili a una nidiata di corvi» (P. B. 522).

Prevale a volte l'ironia: «don Gastone era entrato come una farfalla incantata nel cortile» (P. B. 310); talora un'intenzione grottesca: «il suo faccione di grasso e succulento tacchino natalizio» (P. B. 392) tuttavia è la tematica erotica ad evocare le immagini che volgono anche il linguaggio verso un registro più basso: invaghitosi di Fedora il cavaliere perde ogni pudore: «Il cav. Esposito era dentro la soffitta con lei, nell'illusione di essere solo, arruffato come un gallo all'alba, rosso in viso» (P. B. 479).

Sempre rimanendo nell'ambito della retorica ci sembra che un altro espediente volto ad amplificare la tensione al 'parlato' di alcune espressioni sia la tendenza di confondere il piano dell'astratto con quello del concreto: questa prassi abbastanza diffusa sortisce l'effetto di avvicinare ad una realtà più immediata, quasi 'domestica' le immagini che inizialmente il pensiero aveva ancorato ad un piano di maggiore astrazione:

«Lo dica, lo dica. Tanto ...» rispondeva Cena; e queste ultime parole non erano più allegre e villane ma sconsolate, piene di miseria e di altre cose, dei pidocchi che aveva addosso e delle cimici che aveva in casa, piene di significato, per le eruzioni di pellagra che aveva in testa, e piene della fame, soprattutto

della fame, da cui non si sarebbe più liberato perché essa gli scorreva nelle vene insieme al sangue. (P. B. 330)

In questo caso la presenza della metonimia accosta la vaghezza della considerazione iniziale con la brutalità del dato fisico delle immagini successive.

In altri casi la confusione privilegia il dato concreto, quello in cui va a sintetizzarsi il pensiero: «Tacque un istante toccando lievemente il grosso bottone sul petto. Un movimento impercettibile del dito sarebbe bastato a spalancare il soprabito riversando la piena flaccida del suo petto» (P. B. 313) oppure: «Mercanteggiava sui sentimenti delle signorine nel modo più sfacciato, senza che quelle se ne accorgessero, lasciava andare la corda delle speranze e dei sogni e poi la tirava tutta in un colpo con riserve improvvise create al momento, trascinandole per i mutandoni e la sottoveste dell'amore dai baratri della delusione più nera alle vertigini della felicità.» (P. B. 376).

Riportiamo un brano in cui domina la componente 'olfattiva' perché ci è sembrato svelasse come, anche quando la sensualità dello scrittore appare ancorata ad un dato immediatamente reale, la sua natura vagamente decadente preferisce poi liberarsi dal concreto per lanciarsi in trasfigurazioni assolute sulla scia di affascinanti suggestioni:

[...] nella casa, sia per le emanazioni concupiscenti delle ragazze, sia per la castità, che pure aveva un odore, a cui aveva fatto voto il cav. Esposito in seguito alla vedovanza prematura, si spandeva uno strano miscuglio di sentori umani. Alla base di questo miscuglio stava il meridione: un odore di laggiù, composito di aromi di trattorie, dell'eccitante lezzo dei "bassi", di case e alberghi, fino alle abitazioni di ricchi baroni, e di pisciatoi pubblici. E poi, sublimato, l'odore del letto napoletano, dolciastro, misto all'effluvio della biancheria che diventa presto del colore dell'oliva e nel quale sospirano in pesanti e sensuali sbadigli donne e uomini dalla pelle porosa come buccia d'arancio e dai capelli scivolosi. (P. B. 333-4)

Così anche per il 'parlato' del *Prete bello*: non appena sfiora le pieghe più basse del tono colloquiale e popolareggiante si impenna di nuovo, sulla scia di una fantasia che non tollera di indugiare a lungo sul ritmo pacato e rassicurante che aderisce naturalmente al reale e privilegia le attraenti sortite nel linguaggio che asseconda le imprevedibili associazioni di un pensiero assolutamente libero.

Avvicinando la materia del *Prete bello* al filone del commedia di costume della tradizione veneta fino a risalire a Goldoni, Spagnoletti focalizza in questi termini il rapporto dello scrittore con la qualità nuova della prosa del terzo romanzo: «Esso trabocca qua e là di espressioni pittoresche, ardite, spesso scurrili, ma mai come in *Ragazzi di vita* di Pasolini – a cui il libro può essere avvicinato per la materia – inquadrata in un'operazione mimetica. Si resta piuttosto al livello della prosa parlata ed effervescente di Comisso, portata talvolta al parossismo».¹¹

E Raboni, rintracciando un significativo legame con la scrittura dei bellissimi *Sillabari*¹² puntualizza: «[...] come la sua immersione (davvero totale, e quasi fisiologica) nell'ilare inferno del suo sottoproletariato non industriale [...] non comporti mai o quasi mai – a dispetto, o forse proprio a causa, di una totale complicità, di un puntiglioso non straniamento – inflessioni "dialettali". Gli stessi elementi macchiettistici e sentimentali [...] sono come travolti e depurati dall'onda di una trasparenza, di una precisione, di una leggerezza stilistiche di fronte alle quali, se dovessi fare un solo nome, arrischierei volentieri quello di Comisso. È lì, insomma – nel soffio profumato e ardente, nella distratta, calibrata esattezza di una prosa capace di coniugare e riflettere ogni incanto del corpo, ogni iridescenza dell'attimo – che agisce e persuade, sin da allora, lo specifico, concretissimo "miracolo" della scrittura di Parise: miracolo di equilibrio fra ritegno e spudoratezza, fra un'allusività quasi inafferrabile e una quasi brutale fi-

¹¹ G Spagnoletti, *Goffredo Parise, in Letteratura Italiana. I contemporanei*. VI, Milano 1974, pp. 1873-95.

¹² G. Parise, *Sillabario n. 1*, Torino 1972; G. Parise, *Sillabario n. 2*, Torino 1982.

sicità, destinato a spiegarsi e acuirsi via via fino alle straordinarie epifanie dei due *Sillabari*». ¹³

Non rimane inosservato che entrambi ritengano naturale e immediato il riferimento a Comisso, amico peraltro assai caro di Parise: l'approdo mirabile ad una scrittura dalla qualità 'visiva' e dalla sensualità morbosa che stimola la creazione artistica lega in maniera inconfondibile i due poeti ed un'analisi attenta delle caratteristiche di Comisso uomo e scrittore rilevate, come sempre, con acribia negli interventi critici da Parise illuminerebbe senz'altro i segreti più nascosti delle sue risorse stilistiche. ¹⁴

Non siamo completamente d'accordo con Raboni riguardo alla «totale complicità» e al «puntiglioso non straniamento» dello scrittore: avevamo già sottolineato che la voce (narrante) del protagonista talora cede alle interferenze di un altro soggetto narrante ma vogliamo ora puntualizzare che al mutare del *punto di vista* corrisponde 'una deviazione' sul piano del linguaggio; la 'competenza' linguistica del narratore si raffina e indugia in sapienti giochi di retorica dimenticando le sequenze più ingenuie del parlato (solo apparentemente ingenuie perché sempre frutto di un abile artificio), mentre la sensualità, unica musa riconosciuta di quest'arte, torna a guidare l'ispirazione letteraria lasciando intravedere l'autentico polo focale dal quale ogni realtà è vista ma soprattutto 'sentita': l'autore e i suoi raffinati sensi:

Tutti sanno che è molto meglio desiderare che possedere ogni ben di Dio; finché le meraviglie agognate non si possono toccare hanno la virtù di racchiudere in sé magici significati e i pacchetti di cellofane si crede arrivino direttamente dal cielo, sono profumati, di aria, di stratosfera, di ozono e più giù, verso terra, di nebbia: sono tutti lucenti come se le stelle indirizzassero i loro bagliori a scintillare su di essi. (P. B. 390)

¹³ G. Raboni, *Postfazione*, in G. Parise, *Il prete bello*, Milano 1983, pp. 289-95.

¹⁴ Cfr. *Quel lieve sogno detto Comisso e I lampi creativi di Comisso*, in G. Parise, *Opere*, II, Milano 1989, pp. 1438-42, 1462-67.

Pasquale Stoppelli

Il corpus della Letteratura Italiana in CD-ROM

L'oggetto della mia comunicazione riguarda un'applicazione informatica ai testi letterari italiani. Presenterò una banca dati testuale in CD-ROM contenente il corpus canonico della letteratura italiana, di cui Eugenio Picchi, primo ricercatore dell'Istituto di linguistica computazionale del CNR di Pisa, ed io siamo curatori, e che ha visto la luce nell'autunno del 1993 presso gli editori Zanichelli e Olivetti Education.

I rapporti tra filologia – intendo questo termine nel significato più largo possibile – e informatica hanno ormai in Italia una storia più che trentennale. Ricordo che già l'«Almanacco letterario Bompiani» del 1962 era dedicato al tema «Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze umane e alla letteratura». Il primo numero del 1992 della «Rivista IBM» porta ancora il titolo *Calcolatori e scienze umane*.

Nel 1962 era ancora lontana l'era dei *chips* e dei *personal computer*, ma già si ponevano i problemi teorici connessi con l'applicazione dei calcolatori alla ricerca filologica. E anzitutto la questione se l'introduzione delle macchine avrebbe portato a un mutamento profondo nei metodi e nei

principi metodologici della ricerca o avrebbe determinato solo uno sveltimento e un alleggerimento delle procedure classiche.

Questa domanda fu posta a quattordici tra i più autorevoli filologi italiani di allora. La risposta di Contini fu la seguente: «Di per sé, ovviamente, la macchina incide solo sull'economia della ricerca; ma, appunto, perché consentirà indagini quantitative fin qui negate, il suo significato euristico sarà rilevante».

Intanto, sul piano delle indagini quantitative, degli spogli testuali, della catalogazione, in tutto quel settore della ricerca in cui l'impiego del calcolatore consente di ottenere in tempi brevissimi informazioni altrimenti inaccessibili, le iniziative si sono moltiplicate. Ciò è anche frutto degli ultimi sviluppi della tecnologia dei piccoli sistemi informatici: dalla capacità di memoria e la velocità di elaborazione sempre maggiori dei *personal computer*, all'affinamento dei metodi di lettura ottica, alla diffusione delle banche di dati in *compact disc*.

In questo quadro si iscrive il lavoro che ora presento. Lavoro che ha un nome femminile, com'è ormai nella tradizione di molti prodotti informatici. Il nome è *LIZ* (acronimo di *Letteratura Italiana Zanichelli*). *LIZ* è una banca data che comprende 362 testi letterari italiani, dalle *Laudes creaturarum* di Francesco d'Assisi alla *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo.

Quando si parla di applicazioni informatiche a testi letterari si fa in genere riferimento alla possibilità di utilizzare la macchina per generare una strumentazione essenziale alla moderna metodologia degli studi filologici: soprattutto concordanze, liste di frequenza, *indices locorum*, indici inversi ecc. Sull'importanza di questi strumenti in relazione all'analisi linguistica, all'ecdotica, alla lessicografia, alla critica delle fonti è superfluo soffermarsi. Alcuni di questi strumenti venivano prodotti anche in era pre-informatica. Le concordanze del *Decameron* di Boccaccio o dei *Canti* di Leopardi sono state costruite manualmente, scheda dopo scheda. Poi l'informatica è stata applicata ai testi, ma per costruire concordanze cartacee: le concordanze in volume sono strumenti preziosi, ma costosissimi e scar-

samente flessibili. Finora si contavano sulle dita delle mani i testi letterari italiani fino al XIX secolo di cui erano state pubblicate le concordanze.

Con *LIZ* quel numero sale, come si è detto, a 362: tutto il *corpus* canonico della letteratura italiana è scrutinato. Ma non solo per rintracciare una qualsiasi forma e il suo contesto, come nelle concordanze: ora c'è la possibilità di far ricerche su prefissi, suffissi o qualsiasi stringa di caratteri, di generari incipitari ed explicitari, di rintracciare versi che terminano con un punto interrogativo o esclamativo, di ricercare cooccorrenze, di passare in ogni momento dal contesto al testo, di stampare su carta i risultati di qualsiasi fase della ricerca.

Nella consultazione di *LIZ* è possibile selezionare a proprio piacimento una o più opere, fino all'intero *corpus* dei testi registrati. La selezione di più testi può essere fatta manualmente o sfruttando un *database* interno al sistema, che permette di accorpare automaticamente tutti i testi che rispondono a una determinata condizione (autore, secolo, genere, forma, prosa/versi). Naturalmente si possono formulare delle combinazioni incrociate (300/poema/terzine; versi/500/dramma ecc.). Nel caso di opere come la *Commedia* di Dante o le *Tragedie* di Alfieri, costituite a loro volta di testi che godono di autonomia strutturale, l'utente può decidere di interrogare o l'insieme o il singolo testo (per es. *l'Inferno*, la *Mirra* ecc.).

I testi delle opere inserite in *LIZ* sono quelli delle edizioni critiche e, in mancanza di edizioni critiche, quelli delle edizioni filologicamente più attendibili. Delle edizioni pubblicate mentre era in corso la preparazione del *corpus* si è tenuto conto solo quando il testo di quell'opera non era stato già assunto.

La grandissima maggioranza dei testi è stata preparata appositamente per *LIZ*; una parte minima è stata acquisita mediante scambi con istituti di ricerca, case editrici, singoli studiosi. Per l'informatizzazione dei testi ci si è giovati del lettore ottico e di un *software* di scansione di tipo *ICR* (*Intelligence Character Recognizing*). Tutti i testi sono stati letti e corretti su carta, quindi sono stati sottoposti per mezzo di *DBT* a un'ulteriore verifica delle forme. La percentuale d'errore che ci siamo proposti di non su-

perare è di 1/15.000 caratteri. Riteniamo che questo obiettivo sia stato raggiunto.

Alcune limitazioni nell'impiego del testo filologicamente migliore sono state imposte dalla leggibilità al lettore ottico delle pagine dell'edizione di riferimento. La resa della scansione dipende infatti dal tipo e dalla qualità della carta, dalla presenza o meno della fotocomposizione, dal disegno dei caratteri e da altri fattori ancora. Quando il risultato della lettura automatica era molto scadente e il testo critico era stato ripubblicato in altra edizione, diventava più vantaggioso (anche ai fini della correttezza testuale) riferirsi a quest'ultima. In due casi (le *Rime* del Burchiello e i *Canti di Ossian* di Cesarotti), non esistendo edizioni integrali moderne, il testo è stato inserito manualmente.

Nella trasposizione a video dei testi e dei contesti sono impiegati solo il tondo e il corsivo (evidenziato da un colore diverso). I maiuscoletti, i neretti, i corpi minori sono stati normalizzati.

La grafia dei testi è invece sempre quella delle edizioni di riferimento. Ma non esistendo degli *standard* grafici nell'uso di accenti, apici ecc., può accadere che forme identiche siano scritte in testi diversi (e talvolta anche nello stesso testo) in grafia diversa; questo, soprattutto nell'interrogazione di un *corpus*, può far nascere qualche inconveniente.

Le citazioni di altre opere all'interno di un testo sono considerate a tutti gli effetti parte integrante di quel testo. Fa eccezione soltanto la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis: qui l'indicizzazione di tutte le citazioni, abbondantissime per la natura stessa dell'opera, avrebbe finito per falsare i dati del testo originale. Nella visualizzazione dei contesti e delle partizioni logiche le parti escluse dall'indicizzazione sono naturalmente presenti.

I titoli delle opere o delle partizioni interne delle opere non sono indicizzati come testo ma compaiono nell'*Indice* e sono richiamabili attraverso un'apposita funzione. Le parole in latino o in altre lingue sono trattate alla stessa stregua delle parole italiane. Le parole greche sono sporadicamente

traslitterate in caratteri latini (ed escluse dall'indicizzazione), ma nella stragrande maggioranza dei casi sono sostituite con asterischi.

La titolazione delle unità logiche dei testi è fatta rispettando le partizioni e le intitolazioni delle edizioni di riferimento. La paragrafatura che accompagna i testi in prosa numera la successione dei capoversi; se l'unità di testo è raccolta sotto un unico capoverso non compare alcun numero di paragrafo. Quando un'edizione non introduce capoversi, anche in presenza di unità di testo molto lunghe, per facilitare l'individuazione del luogo è stato necessario inserirli.

Per quanto concerne la codifica dei testi, un caso a sé è rappresentato dallo *Zibaldone* leopardiano. Qui il luogo del testo è riferito, come vuole la tradizione, alle pagine del manoscritto originale. Per quanto riguarda le singole unità logiche («pensieri»), non esistendo alcuna titolazione, esse sono state elencate sotto la loro data di stesura; quando l'autore non dà indicazioni di data, si assume l'arco di tempo compreso tra il primo pensiero precedente e il primo seguente datati.

In chiusura, alcune informazioni su *DBT (Data Base Testuale)*, di cui è autore Eugenio Picchi e che costituisce il motore di *LIZ*. *DBT* è un sistema finalizzato all'analisi, la gestione e l'interrogazione di archivi testuali di grandi dimensioni. Le sue caratteristiche di sviluppo consentono l'ottimizzazione dei tempi d'accesso e dell'occupazione di spazio su disco; la possibilità di interrogare sia un singolo testo sia un *corpus* di testi; l'esecuzione interattiva, in tempo reale, di tutte le funzioni tipiche di un sistema *full-text*; la disponibilità di un'interfaccia-utente molto amichevole in ambiente *Windows-like* e di un *menu* in grado di guidare con un sistema di *help* tutte le fasi di interrogazione.

Nella sua versione più completa *DBT*, oltre a disporre di tutte le funzioni presenti in *LIZ*, è in grado di produrre e gestire testi strutturati (bibliografie, dizionari ecc.); lavorare su testi in alfabeti diversi da quello latino; realizzare analisi morfologiche; eseguire ricerche testuali sulla base di rapporti sinonimici o di iperonimia/iponimia, creare *database* multilingui da cui generare contesti contrastivi in relazione alle lingue acquisite.



Nicola Merola

Il Novecento raccontato*

Buona educazione e senso comune vorrebbero che, anziché presentare davvero Giuseppe Petronio, ce la cavassimo rinviando alla notorietà del personaggio. A costo di sembrar maleducati, riterremmo però di non aver tratto alcun frutto dalla lezione del nostro ospite, se non rendessimo al pubblico il servizio umile di una informazione, che è anche un modo di manifestare la nostra gratitudine, per l'invito accettato e per gli insegnamenti impartiti. I dati di fatto sono di per sé eloquenti e rischiano di trasformarsi a ogni momento in un panegirico.

Giuseppe Petronio ha ottantaquattro anni, essendo nato a Marano, presso Napoli, nel 1909, il 1° settembre. A una certa età (abbiamo giurato di essere onesti e banali), si dichiarano gli anni con più civetteria di quanta precedentemente se ne mostrasse tacendoli o diminuendoseli. Laureatosi a Roma nel 1929, ha cominciato a insegnare nei licei, l'anno successivo,

* Presentazione del *Racconto del Novecento letterario in Italia, 1890-1940*, di Giuseppe Petronio, Bari-Roma 1993 (Arcavacata, 10 novembre 1993).

prima a Alba e poi più a lungo a Venezia. Libero docente dal 1936, ha insegnato nelle università di Graz e di Jassi, in Romania, da allora fino al 1943. Dal 1956, ha quindi insegnato nelle università italiane, a Cagliari prima e poi a Trieste, dove è ora professore emerito, ha fondato il Centro internazionale per lo studio della letteratura di massa (CILM) ed è presidente dell'Istituto Gramsci del Friuli-Venezia Giulia. Ha diretto importanti opere collettive, come il *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, Laterza-Unedi, 1966-1970, e la *Storia della critica* dell'editore Palumbo, 1958-1981, in 32 volumi. Negli anni Cinquanta, è stato condirettore di «Mondo operaio». Dirige la rivista «Problemi», da lui fondata nel 1967, la collana «Gli scrittori» e la serie «Il punto su» per l'editore Laterza. Si è via via occupato di Carducci, Tasso, Boccaccio, poeti crepuscolari, De Sanctis, Manzoni, Pirandello, poemetti del duecento, Dante, Goldoni, Parini, D'Annunzio, critica stilistica, Petrarca, Carlo Gozzi, storiografia letteraria, in libri spesso memorabili, intitolati *Parini e l'illuminismo lombardo*, 1961, *Dall'Illuminismo al Verismo. Saggi e proposte*, 1962, *L'attività letteraria in Italia*, 1964, *Invito alla storia letteraria*, 1970, *Strutturalismo: ideologia e tecnica*, 1973, *Novecento letterario in Italia*, 1974, *D'Annunzio*, 1977, *Teorie e realtà del romanzo*, 1978, *Letteratura di massa. Letteratura di consumo*, 1979, *Teorie e realtà della storiografia letteraria*, 1981, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, 1985, *Metodo e polemica*, 1986, *Restauro letterari da Verga a Pirandello*, 1990, *La produzione letteraria in Italia*, 1993.

Petronio ha compiuto da prima che lo conoscesse chiunque di noi una scelta di fondo, di metodo, di metodo civile e politico oltre che scientifico: quella di schierarsi dalla parte del pubblico, dei lettori di testi letterari e dei lettori di testi critici. Che si sia trattato di una scelta anticonformista, compiuta da parte di un autentico maestro di anticonformismo, facciamo ancora in tempo ad accorgercene oggi. A fianco e per conto dei primi, Petronio dichiara di preferire una letteratura capace di interessare e divertire; non esclude dal proprio orizzonte la cosiddetta paraletteratura, che tanta parte ha nei consumi reali della gente; sostiene gli autori capaci

di farsi interpreti delle aspettative, delle passioni, delle sofferenze, insomma della storia degli uomini. Forse a questo si potrebbe ridurre il suo storicismo in un tempo di insofferenza quasi generale nei confronti di formule e teorie. Ma non è così. Almeno la sua fedeltà gramsciana va menzionata, con tutto quello che essa comporta in termini di continuità di una tradizione di pensiero. In nome dei lettori di testi critici, forse proprio perché è uno dei pochi ai quali non sfugga come, dietro la prosopopea scientifica degli autori, venga occultata e quasi sempre tradita una preminente destinazione didattica, Petronio esige il rispetto di una norma di buona educazione, uno scrivere per essere intesi, senza ricorrere a inutili gerghi specialistici e senza indulgere a complicazioni intellettualistiche, del quale lui stesso continua da anni a fornire il modello. Non sarà quindi un caso che un aspetto significativo del suo lavoro, quando non si risolve senz'altro nell'attività di promozione culturale del direttore di riviste, collane e istituzioni, o in un intenso magistero a mezzo stampa, sia rappresentato appunto dalla riflessione sulla storiografia letteraria e sulla critica e dallo studio pionieristico di quella letteratura 'popolare' che invano ci si sforza di fingere che non esista. Si potrebbe anzi dire che Petronio sia diventato paladino dei diritti del pubblico, della dignità dell'intrattenimento e dell'interesse della cosiddetta paraletteratura, contro ogni malinteso aristocraticismo e le mitologie letterarie corrispondenti, a partire dalla prospettiva didattica che gli è sempre stata peraltro congeniale e che riesce a mettere alla berlina i preziosi ridicoli della nostra cultura. Se non siamo poi vittime di una deformazione professionale, merita ugualmente di essere segnalata una ulteriore costante nell'attività di Petronio, quella dello studioso di letteratura contemporanea, di uno anzi che, con meno clamore di quando prende le parti del pubblico e della letteratura di massa, ma altrettanto generosamente, ha mostrato con i fatti la propria considerazione della letteratura contemporanea e della sua dignità disciplinare.

Se adesso prendiamo finalmente in mano il libro del quale ci siamo ripromessi di parlare, due constatazioni ci si impongono, anche perché il

primo a offrircele su un piatto d'argento è il diretto interessato.

Tutto il discorso ruota intorno a una tesi più evidente e suggestiva che sorprendente, ma mai in passato assunta a rappresentare tutto lo svolgimento della storia letteraria del Novecento italiano, né dimostrata con una simile mole di pezze d'appoggio e con tanta efficacia argomentativa. Forse anche perché non si è mai abbastanza riflettuto sulla crucialità della questione corrispondente, preliminare rispetto a qualsiasi altro discorso sulla letteratura moderna. Per dirla con le parole di Petronio, dall'inizio del secolo, «la storia della letteratura, non solo di quella italiana, è stata tutta condizionata anche da questo problema: del come mettere d'accordo la Musa, cioè l'ossequio alla poesia "alta", e la Folla, cioè la volontà di essere letti da una folla che da poco è diventata una massa. Con altre parole, del come essere poeti, nel senso più alto della parola, e intanto essere moderni».

L'altra constatazione, pur confermandoci in una vecchia convinzione, risulta contraddittoria rispetto all'immagine che di Petronio circola presso i più, e deve quindi essere più dettagliatamente discussa per prima. Dal critico dunque d'impostazione organicamente storicista, marxista, sociologica, forte cioè di un metodo o di una scienza di riferimento o di una teoria e solo per questo irriducibile osteggiatore di metodi riferimenti e teorie diverse, non ci si sarebbe aspettati che, nel *Racconto del Novecento*, non concedesse più immunità e privilegi, dicendo chiaramente che, non lo strutturalismo o la semiotica, ma «la critica e la storia letteraria», in quanto tali, «non sono e non possono essere scienze esatte, come quelle naturali (ammesso che queste lo siano)», e che perciò, non appartenendo comunque a un linguaggio altamente formalizzato come quello scientifico, «le parole che noi usiamo sono ambigue e ci sfuggono di mano, come anguille, e guai a non adoperarle con riflessiva prudenza». E non basta. Quasi approfondendo al riguardo una sua notoria preoccupazione, quella di «evitare, come la peste, il "critichese": quell'orribile gergo che da anni i nostri critici usano», Petronio precisa che, nel titolo, la parola «"Racconto" [...] sta a indicare il tono del libro: conversevole, come si

addice a un discorso rivolto a persone colte ma non specialiste». E aggiunge che, trattandosi di un racconto, «il mio lettore non deve nemmeno sospettare quanti e quali libri ho letti, con quanti colleghi polemizzo, quante e quali cose ho imparate e da chi, come sono arrivato alle mie conclusioni», e non potrà obiettare nulla neanche se, invece di una giustificazione delle periodizzazioni proposte, si troverà di fronte a una specie di sfida: «racconto, e spezzo il racconto, come uno scrittore spezza il poema in canti, il romanzo in capitoli, il dramma in atti, facendo ogni tanto una pausa». Fino all'ammissione liberatoria: «sto scrivendo fuori di ogni schema e di ogni convenzione della storiografia letteraria. [...] io racconto tranquillo, non cito nessuno, mi sbizzarrisco come mi piace, mi diverto, e si offenda chi vuole». Anche se non è un omaggio al saggista per antonomasia della nostra critica letteraria recente e ai suoi «racconti critici», Giacomo Debenedetti, la parola racconto ci suggerisce un nome per questa uscita da schemi e convenzioni, senza uscire dalla critica: quello del saggio.

L'opzione saggistica viene d'altra parte chiamata con il suo nome, quando Petronio rivela la disciplina che esige il suo critico «Lasciatemi divertire», «la regola che mi sono imposta», e che consiste per esempio, oltre che nell'adozione di un linguaggio comprensibile, nel rivolgersi a un lettore non specialista e nell'abbandono del rituale accademico, nel non «elencare autori e titoli», a meno che non siano «libri agevoli», tali «che anche chi non è del mestiere può leggerli con piacere e profitto». Non abbiamo bisogno d'altro per riconoscere, sempre premurosamente guidati dall'autore, l'esercizio virtuosistico ben noto a tutti coloro che si sono occupati del problema: «io credo più onesto e più utile lavorare sotto gli occhi del consumatore spiegando alla buona le operazioni che compie». Ecco allora a che cosa mirava tutta quell'insistenza sul raccontare: «Serra era un critico, anzi un saggista, cioè uno di quei critici che parlando di libri altrui parlano anche di sé, si confessano, svelano vizi e virtù loro e del secolo di cui sono figli, e intanto fanno "arte": si rivelano scrittori in proprio». È degno di nota che la valutazione di Serra abbia subito una

lievitazione nel corso degli anni, passando da un generico apprezzamento, moderato dal disappunto per il sintomatico «bisogno di una guerra per superare la crisi in cui si dibatte», all'altezza del *Novecento letterario in Italia*, all'adesione, quasi senza riserve, a una critica fatta «di intelligenza, cultura, gusto, finezza» e alla trascrizione di quel «bisogno di una guerra» come scoperta, anche dentro «la guerra e la morte», di un «volto amichevolmente umano». A scanso di equivoci, diciamo subito che non crediamo a un tardivo prurito letterario da parte di chi sulla letteratura si fa tante poche illusioni. Scrittore, Petronio ammetterà di esserlo solo per ribadire i limiti scientifici dai quali sa di non poter evadere, o per svincolarsene nel modo parzialissimo in cui soltanto ci si riesce, e come per un ennesimo sberleffo alla scemenza dei superstiti sacerdoti dell'Arte. Non escluderemmo insomma una ennesima provocazione didattica da parte del nostro «Bastian contrario».

Non si deve quindi credere che, convertendosi al saggio, Petronio abbia rinunciato alla propria caustica vena di polemist, né che abbia abiurato le proprie idee. Difficile immaginare una più dura presa di posizione, che è poi l'anima di tutto il libro, contro la letteratura fine a se stessa, velleitaria e ridicola nel suo opporsi alla legge della determinazione universale, «Roba che viene dai libri, tutta di testa», e della quale si denuncia addirittura la immutata pericolosità sociale. Analogamente, sempre nitida è la definizione del proprio modo di procedere. Intanto Petronio continua a non berla: sa vedere «gli interessi di classe e di Stato che generano quelle malattie dello Spirito» delle quali si è costretti a parlare, occupandosi della letteratura del nostro secolo, e che continuano a essere rappresentate come le cause ultime di un disagio ben diversamente radicato. E non rinuncerà mai al diritto di chiamare di fronte al tribunale della storia chicchessia: «l'essere "poeti", piccoli o grandi, non può esimere dalla responsabilità per le cose che si scrivono». Certo «la letteratura è una finzione. Ma una finzione seria che nasce dall'uomo individuale e da quello sociale, dalla società dunque, e che ricade sulla società». Petronio poi conferma la propria fede nello storicismo: «io raccontando le vicende della letteratura

italiana del Novecento non potrà non tener conto sia di come essa appariva ai contemporanei (a mano a mano che le vissero) sia di come appare oggi a noi; qualche volta, come una spola sull'ordito, correrò all'indietro, verso quei tempi, e poi in avanti, verso di noi; qualche altra invece terrò presente, nello stesso tempo, sulla stessa pagina, l'immagine di allora e quella di oggi». Viene quindi riaffermata la insostituibilità dell'approccio sociologico alla letteratura: «se vogliamo capirla (capirla nelle sue ragioni profonde e nel suo essere) dobbiamo armarci di pazienza e coraggio: disarticolarla, analizzarne uno per uno gli elementi, domandarci perché l'autore abbia scelto essi e non altri e li abbia montati così, dietro quali sollecitazioni interiori, sotto quali pressioni, in vista di quali scopi. Dobbiamo, l'ho già detto, fare storia e sociologia: un lavoro impegnativo e difficile», nonché, aggiungiamo noi, irriducibile, se non in estrema approssimazione, alle etichette riproposte. Infatti, dopo la lettura finalizzata al consumo, e quella tipica della critica così come viene di solito praticata, «c'è ancora un terzo livello, quello della storia e della sociologia, ed esso solo permette di avvicinarsi (mai di *arrivare*, di *avvicinarsi*: per approssimazioni progressive) al cuore palpitante del libro». E questo terzo livello, che, si badi, corrisponde a un itinerario per definizione infinito e contamina la solita scelta di parte popolare con l'idea, forse solo diversamente mitologica, che i libri abbiano un «cuore», rimette in discussione ogni professione di umiltà e lo stesso appello al buon senso. Il «cuore», ma si potrebbe dire come pure Petronio fa il «succo», o manzonianamente il «sugo», o come vedremo fra poco il «sapore», evoca una nozione che non si lascia confondere con nessun pacificatore riassunto e mobilita una attività critica fuori della portata di qualsiasi lettore comune, ammettendo che l'opera letteraria sia portatrice diciamo pure di un messaggio diverso dal suo significato letterale.

L'autore opporrebbe volentieri, con una sfumatura di giocoso diletantismo, la sua opzione saggistica, a «quella che oggi, con seriosa burbanza, chiamano "teoria" o "scienza" della letteratura» e sulla quale tuttavia non si esime di fornire «chiarimenti» nemmeno stavolta. Ma non c'è

contraddizione, se non apparente, tra il saggismo e l'impegno conoscitivo da lui sottoscritto così come abbiamo appena visto, se Petronio caratterizza il proprio saggismo rispetto alla critica accademica, proprio sostenendo che ora gli «basta dare il "sapore" di quella letteratura» che per i critici più pretenziosi e meno liberi diventa il corpo vile di un esperimento di *routine*. E questo sapore, anzi «il tono e il sapore del libro», lo traduce nel «modo in cui» le cose «sono dette», che sarebbe poi la cifra riassuntiva, «lo specifico letterario», e infine «il "modello" del romanzo, della commedia, della lirica di quegli anni». Il potere di verità della critica, l'adempimento del suo ufficio conoscitivo, si danno insomma paradossalmente soltanto in una critica che non faccia professione, e non abbia pretese, di scientificità, ma quel «sapore» sappia catturare nella propria memoria (e il libro del quale stiamo parlando non è stato scritto interamente a memoria e non ha puntato su un problematico andirivieni della memoria come su una specie di stimate del raccontare novecentesco?), dove cioè l'opera letteraria subisce un processo di decantazione e di sintesi tale da giustificare nel critico lo sforzo di comprensione ulteriore che essa tradizionalmente richiede e che comporta proprio la didattica riverbalizzazione tenuta giustamente in così gran conto dal Petronio uomo di scuola. Allo sbandierato, reclamizzatissimo primato del testo, Petronio contrappone la memoria, la vita ulteriore dell'opera letteraria: se non l'unica degna del nome, quella che governa comunque i nostri rapporti con essa: «le opere» sono «il solo vero soggetto di questo racconto». D'altronde, l'autore del *Racconto del Novecento letterario in Italia* stabilisce esplicitamente all'interno del suo lavoro una continuità che dovrebbe indurci a rivedere molti luoghi comuni sul suo conto: «una trentina d'anni fa ho pubblicato una storia della letteratura italiana, innovativa nelle tesi e nei metodi, non scolastica ma rivolta anche alla scuola, a quella superiore e a quella universitaria, e ho scritto per quel pubblico, innovando nelle strutture e nel linguaggio, ma fino a un certo punto, nei limiti concessi dal "genere"». L'atteggiamento saggistico può costituire anche un correttivo simbolico degli errori della critica, come un'idea guida

o appunto come una salutare provocazione. Ce n'era bisogno, per smettere una buona volta questo lutto increscioso che dura dalla fine delle illusioni imperialistiche della «nuova critica». Con gli schemi rigidi, vanno seppelliti i Metodi Attuali e le scienze sussidiarie che hanno fornito loro ogni copertura.

Non bisogna dimenticare la spregiudicatezza intellettuale, la libertà di giudizio, o, come direbbe lui, il buon senso di Petronio, per coerenza capace anche di smentirsi: «E io sarò *storicista*, ma ho buon senso, e faccio di tutto per farmi capire». Chi altri ammetterebbe tanto tranquillamente che i versi «Oggi, se vogliamo essere franchi, non li legge più nessuno, tranne che a scuola»? Se lo storicismo lascia aperta la porta al dubbio metodico sull'evidenza dei fenomeni e sull'autosufficienza della lettera del testo, la sua sociologia della letteratura coincide con la curiosità, forse sarebbe meglio dire la passione e l'interesse, per ciò che da fuori influisce sulla letteratura e la determina, o meglio per quella che una volta, quando andavano di moda i gerghi di cui Petronio si prende gioco, sarebbe stata definita la sua surdeterminazione, ovviamente sociale. Possono essere chiamate in causa, più convenzionalmente, le scelte soggettive degli scrittori: «la produzione letteraria dell'ultimo Ottocento e di quel primo Novecento era impregnata tutta di emozioni e passioni sociali, anche in chi – e furono tanti – non vi alluse mai scopertamente». Ma sullo sfondo opera la consapevolezza del carattere illusorio di tutte le credenze intorno all'attività letteraria e si propone l'esigenza di venire a capo, di capire il funzionamento della letteratura, una specificità alla quale Petronio non vuole rinunciare, attraverso qualcosa che con la letteratura poco ha a che fare, ma che forse gli strumenti della sociologia non sono i più idonei a intendere. Delle iscrizioni del sociale sui testi letterari, è il caso di parlare solo metaforicamente e ricordando che il sociale viene preferito agli altri datori di senso, cioè alle altre autorizzazioni del lavoro interpretativo della critica, per esempio all'inconscio, solo in quanto si ritiene inevitabile elevare alle ragioni e all'interesse della società l'individuale e l'idiosincratico. Ciò può e deve essere affermato in un'ottica storicistica: «un mutamento

del genere ha avuto, e non poteva non avere, influenze radicali sul nostro modo di sentire, di pensare, di vivere, e quindi anche di scrivere. Perciò leggere le opere di questi anni nostri con gli stessi occhiali con cui si leggono quelle scritte secoli fa è, siamo gentili, almeno ingenuo». Ma si esce dallo storicismo più tradizionalista e ci si confronta con un orizzonte ben più stimolante non appena si mettono in collegamento tra di loro, in corto circuito, come un problema e la sua soluzione necessaria e impossibile, il truismo crociano per cui «"letterarie" sono tutte le opere che nel corso dei secoli sono state scritte o lette come "letterarie"», e una dichiarazione d'intenti impegnativa come la seguente: «sono convinto che la letteratura italiana – *l'attività letteraria in Italia*, come preferisco dirla – non può essere che l'insieme di tante cose contrastanti, e che, per capirla, è necessario costruire un sistema: un quadro coerente che tutte le comprenda nei loro complessi rapporti». Che lo si voglia o meno, così siamo fuori del dominio del semplice e rassicurante buon senso. Di qui alla lucida consapevolezza di chi si rende conto che, «solo deformandolo, secondo leggi severe, io posso dare l'idea del reale», e, per il bene superiore della conoscenza e della trasmissione senza la quale conoscenza piena non ci sarebbe, esegue i suoi esercizi e li espone nella maniera più efficace, «sapendo e avvertendo che è un trucco», non c'è che un passo. Quello appunto che porta sulla strada del saggio, non come verso un 'genere' differente, ma per una diversa consapevolezza del lavoro critico.

Veniamo adesso alla tesi del libro: era tempo. Il Novecento ci fa assistere a una radicalizzazione del contrasto sempre esistito tra le opere più ambiziose e quelle destinate a un uso immediato o, già dal punto di vista degli autori, meno impegnative. Solo che gli antichi non «pensavano, componendo quelle loro opere "minori", di uscire fuori dalla "letteratura"». Ora invece si provvede caso per caso a mettere fuori gioco questa o quell'opera, questo o quell'autore, che abbiano concesso troppo al pubblico e all'intrattenimento e troppo poco all'arte e alla ricerca. Oppure si procede una volta per tutte all'espulsione di interi 'generi', quelli appunto «paraletterari», delegati esclusivamente all'intrattenimento. La questione,

che ha alle spalle una lunga storia di distacco persino linguistico tra letterati e società ed è stata affrontata con prese di posizione proverbiali da Ruggero Bonghi e Antonio Gramsci, è diventata cruciale con la trasformazione della società in società di massa e con l'accresciuto valore conferito all'originalità e al privilegio. Ciò che piace alla massa, la «bellezza facile» di cui parlava il Tocqueville citato da Petronio, viene sentito come contaminato, violato, inutilizzabile dai «felici pochi» (i primi due aggettivi sono di D'Annunzio). Lo scrittore e soprattutto «Il poeta deve scegliere: parlare di cose che interessino tutti in una lingua che capiscano tutti, o rinunciare a farsi capire, chiudersi in una torre d'avorio, scrivere per quattro confratelli, disprezzare il "volgo profano"».

Si capisce come Petronio non possa consentire senz'altro a «un accrescimento del gusto per "la bellezza facile"» che comportava «un accrescimento dell'emotività a spese della razionalità», visto che, «per convincere le masse il ragionamento giova fino a un certo punto, è più redditizio rivolgersi al sentimento, alle parole d'ordine, alla passionalità irrazionale». Ma vorrà convenire che la giustificazione vale solo nell'ottica della pubblicità, che funziona sul principio del terzo escluso, per cui la «passionalità irrazionale» è sempre una prerogativa della massa, cioè sempre degli altri, e a essa tuttavia è tanto piacevole indulgere, come al privilegio di una pausa meritata. Petronio si rende però conto che la paura del contagio genera un'angoscia ridicola negli scrittori e ne vuole denunciare gli effetti negativi. Per esempio, con i poeti ermetici, «le conseguenze sono state disastrose, e questo scrivere stitico ha contribuito, assieme ad altri fattori, ad allontanare la "gente" dalla letteratura». Infatti «cominciò allora a profilarsi nettamente quel distacco fra lirica e pubblico che ha caratterizzato gli anni successivi fino a noi, e che oggi è uno dei tratti distintivi dell'attività letteraria». Persino in un grande poeta come Montale, bisogna rifiutare «l'aristocraticismo e individualismo della sua protesta, il suo disprezzo orgoglioso per l'uomo comune, la sua sordità alla storia, cioè al doloroso travagliato cammino dell'uomo». Lo stesso Ungaretti, dopo essersi sforzato di individuare e riprodurre «la quintessenza di ciò

che ha fatto la poesia del passato, e l'ha fatta così grande», quando «la quintessenza [...] si appiattì in classicismo, diventò romanità retorica», a sua volta ricadde nei vizi atavici del letterato italiano. E bisogna invocare «l'estraneità di Saba al proprio tempo», per capire come mai il poeta triestino sia rimasto immune dai medesimi difetti. Allo stesso modo, tra i narratori, nei quali non può essere compreso chi cercava di produrre «l'equivalente della lirica ermetica», quella che «Allora [...] chiamarono "prosa d'arte"», si salva l'«alta professionalità» di Bontempelli, Moravia, Buzzati, Brancati, che consisteva poi in una sorta di rispetto per il pubblico, e in una capacità di esprimere il proprio mondo all'insegna del mistero e dell'«imbroglio» che allettavano i lettori. Mentre «Gadda [...], a differenza di Brancati e Buzzati, ha perso la sua battaglia intesa a conciliare la Musa e la Folla», proprio per la «probità» che gli impediva di scendere a compromessi riguardo ai propri ideali.

Ancora peggio le cose andavano, se poi gli scrittori, ma di nuovo soprattutto i poeti, e i critici a loro vicini cercavano di dar conto delle loro aristocratiche scelte. Perché allora si dovevano fare i conti con «Una poetica [...] che mistificava la poesia, un misticismo della poesia che dell'atto poetico faceva un rito carismatico» e sapeva parlare solo «dell'astratta vaghezza di quel sogno di poesia», servendosi di una «scrittura vaga, sfumata, aereamente imprecisa». Petronio è convinto che sia «questa, la mistificazione della parola e della ragione, il male peggiore».

Il discorso mostra la sua attualità nel nesso che stabilisce con le premesse primonovecentesche di queste aberrazioni. «Tanti dei veleni che da allora in poi hanno afflitto, e affliggono ancora, l'Italia, sono stati manipolati allora». C'è il sospetto che l'analogia venga stabilita sulla base di una difficoltà di venire a capo concettualmente e di assegnare una precisa identità all'epoca, «priva di tratti comuni», nel suo complesso: «tutte le età sono di transizione, ma alcune lo sono più delle altre, e questo primo quindicennio del Novecento lo fu più di tante altre». Certo «Qualche denominatore comune lo si può trovare: l'irrazionalismo, il relativismo, il pragmatismo, l'estetismo, l'attivismo; fatti diversi che insieme danno luogo

a quella che Croce diceva "la gran fabbrica del vuoto". Ma si ha la sensazione che la difficoltà di stringere in una formula, e non in quella della «fabbrica del vuoto», la cultura primonovecentesca, che per giunta si andrà aggravando nel secondo segmento cronologico preso in considerazione, quello compreso tra le due guerre, oltre a pesare negativamente su una letteratura troppo fiduciosa nel potere dei simboli («il simbolo [...] non è riducibile a una chiara proposizione concettuale»), o sulla mediocrità intellettuale di molti protagonisti («gli uomini di quegli anni...erano pensatori deboli e confusi»), depone in favore della sua attualità e punta l'accento sull'immutato pericolo rappresentato da un «teppismo intellettuale» che sembra l'erede naturale degli aspetti peggiori del letterato italiano. Anche qui in positivo c'è l'assunzione di responsabilità cui furono costretti gli scrittori, che scoprirono «il gusto [...] del proprio cercare. Perciò [...] ognuno [...] si costruì un modello suo di racconto, a suo rischio e pericolo». Ed è una posizione che attira la simpatia del critico: «E perché tanti, anche Serra che pure lo ammirava, avevano in uggia Croce se non perché era, o appariva, così sicuro di sé?». E quanto allo stesso Croce, «crede nella ragione, lavora con metodo, riflette su quello che dice, è severo nei riguardi di sé più di quanto non lo sia nei riguardi degli altri», e si colloca quindi agli antipodi rispetto alle macchiette e ai loschi figure che pescavano nel torbido di quegli anni.

Già sulla base di questi esempi, si può constatare come il sapore, l'opera riassuntiva, guarda caso, non c'è dove predomina il buon professionismo, con l'annessa concretezza e il rispetto del pubblico. Il sapore, che riguarda tutto il *Racconto* (è il Novecento che si riassume in un sapore, incoraggia questa tendenza), e non le singole opere o i singoli periodi, è insomma un procedimento di astrazione, che si trova avvantaggiato, e finisce per premiare, in tutte quelle occasioni in cui gli scrittori lo anticipano o gli vanno incontro. Con l'apparizione della società di massa o con la società dello spettacolo, tutto viene ridotto a sigla, viene necessariamente stilizzato, per la sua sopravvivenza (che corrisponde in concreto alla sua traducibilità e trasportabilità nella testa e nella memoria della gente). Una

schematizzazione del genere influenza anche gli autori: noi tentiamo o troviamo una schematizzazione, per esempio proprio in Moravia, e capiamo che essa rende interessante, cioè più direttamente commensurabile con i nostri interessi, ideali e collettivi, non reali-empirici e personali, la letteratura. Quando d'altra parte Petronio parla della natura formale delle trasformazioni letterarie primonovecentesche, il teatro dentro il teatro ecc., bisogna dire (con una parola che non piace neanche a noi, ma ci aiuta a chiudere un discorso troppo lungo) che si tratta di una iconizzazione, prima ancora che dell'adozione di un congruo e puntuale strumento espressivo, che accompagna, razionalizza, potenzia l'opera, simbolicamente virtualmente una volta per tutte, come prima non sarebbe stato necessario, quando i testi letterari valevano per quello che dicevano o per il gusto al quale indulgevano. Del resto, le ambizioni eccessive di sigle e stilizzazioni e di rifiuto del senso comune significano qualcosa in quanto guardano a quel rapporto con la tradizione che fonda il loro prestigio e sta a cuore a Petronio, come empirica garanzia di serietà. Lo stesso si può dire di lui, che, non solo stavolta, «ha mostrato che un libro può essere serio, anzi serissimo, ed essere, intanto, anche un piacere».

Gennaro Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed ermetismo (1480-1540)*, Anzio, De Rubeis, 1993, pp. 119.

Il costituzionale avvicendamento dei papi e delle loro corti nella Roma rinascimentale portava come conseguenza un via vai continuo di intellettuali, un incessante ribaltamento in curia, molti passavano per la città, ma nessuno si fermava: il risultato più vistoso era una disaffezione sistematica, un forte senso di inappartenenza a Roma.

Per questo motivo non è stato senza fondamento che si è parlato a lungo del «secolo senza Roma», che si è insistito sulla mancanza di identità culturale nel Rinascimento di questa, peraltro favoleggiata, città. Eppure, in una certa stagione, negli ultimi lustri del Quattro – e soprattutto nei primi del Cinquecento – per almeno un paio di generazioni qualcosa era cambiato: un manipolo di letterati, quasi tutti di origini non romane, si era tuttavia formato a Roma, e di Roma aveva fatto la figura centrale del proprio pensiero. In due modi; di fatto, provando la sincera sensazione di essere nel cuore, oltre che nel capo, del mondo cristiano – e perciò stesso del mondo civile; e di metodo, accedendo ad un complesso sincretismo teso a fare i conti con il lascito di tradizioni diverse: quella classica della Roma pagana, con alle spalle la Grecia, ma anche altre poco esplorate, come la tradizione ebraica.

Gennaro Savarese, dopo studi ormai imprescindibili su De Sanctis, Leopardi, Parini, Saba, Svevo, l'iconologia cinquecentesca, Ariosto e Dante, raccoglie adesso in questo elegante volume il frutto di ardimentosi sondaggi sulla cultura romana da Alessandro VI a Clemente VII, insistendo motivatamente proprio su questo predicato, di romana; il risultato è quel capitolo di storia letteraria che, fatta eccezione per qualche medaglione a tutto tondo di Carlo Dionisotti, continuava a mancare, tanto per il pregiudizio critico di cui s'è detto, quanto per l'asperità dell'indagine, di modo che troppo opportunamente di quel pregiudizio si è fatto scudo e scusa per lasciare le cose come stavano.

I *Commentarii urbani* di Raffaele Maffei, opera del 1506; il *De cardinalatu* del cognato di lui, Paolo Cortesi, del 1510; le opere di Egidio da Viterbo, *Schechinà*, *Libellus de litteris hebraicis*, *Historia viginti saeculorum*, conservate manoscritte presso la Biblioteca Angelica di Roma; gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, stampati nel 1556, sono le opere maggiori di questa stagione: opere che hanno in comune, fra l'altro, la ponderosità enciclopedica e l'erudizione più sottile. Ma anche un problema di grave sostanza: qual è la Roma vera, forse quella del classicismo ciceroniano, dei riti pagani dell'Accademia di Pomponio Leto, che culminano con una rappresentazione plautina, parodia della messa che conclude i riti cristiani, o la Roma politicamente e spiritualmente incaricata di stendere il suo magistero sul mondo?

Savarese, fondandosi su di una sicura certezza filologica, si spinge più oltre, verso una *complicatio* iconologica che restituisce ai problemi la loro grandiosità filosofica. Differenze e consonanze si intramano così in un disegno tanto complicato quanto affascinante. Nel capitolo *De metaphoris in sermone utendis* del *De cardinalatu* Savarese scopre ed illustra quella che persuasivamente chiama «la ragion metaforica» (pag. 14) degli *Hieroglyphica*, opera, questa, che si bilica tra la lezione tanto di Egidio, che Valeriano nel libro XVII saluta come colui al quale tutto deve, quanto di Marcantonio Sabellico, che Valeriano, stavolta nelle *Castigationes et varietates virgilianae lectionis*, chiama suo maestro, là dove iconologia e filologia sono le due anime di due opere così diverse: un'enciclopedia del simbolico la prima, un esercizio di minuta e rigorosa interpretazione del testo, del testo soprattutto come impalcatura linguistica, la seconda.

Se nelle *Diatribae*, ricorda Savarese, Mariangelo Accursio si pronuncia con veemenza contro ogni tendenza ermetica, orfica o pitagorica che sia, Egidio, tutt'al contrario, gioca la sua temibile cultura nella direzione diversa: egli è costantemente in caccia delle segrete risonanze che legano i nomi e le cose, a incominciare da quelli che sono i suoi referenti culturali di fondo: le Sacre Scritture, Platone e Virgilio. Nella *Schechinà* Egidio identifica figure molto distanti: Rea-Maria, Marte-Samaele, Romolo-Cristo, Roma-Gerusalemme; nell'*Historia*: David-Sisto IV, Salomone-Giulio II, Leone X – il leone della tribù di Giuda;

nella seconda ecloga, la *De ortu Domini*, Orfeo-Cristo; nelle *Sententiae*: le Ninfe e gli Angeli, mentre legge in Omero, dietro Ulisse, Minerva e in Virgilio, dietro Enea, Venere.

Se Egidio sente risuonare dietro ogni nome altri nomi, e persino riguardo a personalità a lui contemporanee, non diversamente il Cortesi nel *De cardinalatu* sembra alludere ad una identificazione Egidio-Orfeo, che Giacomo Bona nel *De vita et gestis Christi* rende esplicita e dichiarata. Così ancora, nel *De cardinalatu* Cortesi pretende che gli *exempla* vengano tratti dalla cronaca contemporanea e non più solo dai libri; mentre il Maffei riprende la questione portandola alle sue conseguenze: non si costruiscono *exempla* moderni, egli spiega, solamente per un difetto della lingua d'oggi: apprestando lo strumento che dia la forma, il presente si potrà senz'altro rivalere sul passato; e, a proposito di ciò, non esita a chiudere la partita con i pomponiani: la Roma classica è finita, dice perentorio.

Una variegata ma sicura consapevolezza del tempo presente serpeggia in queste opere; con esattezza Savarese identifica in un'immagine del *Dialogo della volgar lingua* di Valeriano questo senso del presente come tempo nuovo, in rapporto, certo, con il passato, ma definitivamente autonomo rispetto ad esso: e ciò quando Valeriano pone il rapporto tra latino e volgare come il rapporto che corre tra Socrate e il figlio di Socrate, e non già il rapporto tra Socrate vecchio e Socrate giovane (pag. 23).

Costanti, si diceva, in questo libro gli affondi simbologici, tutti risolti con sovrana sprezzatura delle difficoltà incontrate nella ricostruzione dei percorsi segreti dell'immagine. Tra le tante va ricordata almeno quella del «Morgante cum vela», la quale risolve nella evoluzione del testo di Pulci verso compromissioni-parodie della cultura eroica ficiniano-polizianesca quell'emblema di umanistica derivazione che raffigurava la Fortuna al posto dell'albero maestro di una nave, dove Pulci sistema ora l'eroe eponimo del romanzo.

Va poi ricordata anche l'incursione iconologica forse più ambiziosa, quella che riguarda la figura mitologica di Orfeo, fondata sui libri XIV e XXXV degli *Hieroglyphica* di Valeriano e sull'ecloga *De ortu Domini* di Egidio (pag. 72 e ss.), dove sopravvivenze e sovrapposizioni, in una pancronia sincretistica e

secondo un culto dell'immagine che ricordano Panofsky, Saxl e Warburg, apparecchiano labirinti per attraversare i quali non vale più il principio di non contraddizione, e dove al pensiero logico si sostituisce il pensiero analogico.

Per finire, come vetta di questo plurale riecheggiamento, che tuttavia non ammette confusamente il tutto in tutto, ma risponde ad una precisione sottile e dimostrabile, Savarese affronta il tema delle *quaternitates* in Egidio. A partire dal *quadriiceps monstrum* virgiliano, quel luogo del VI dell'Eneide dove si dice delle quattro passioni fondamentali, per giungere alla IV ecloga, sempre di Virgilio, dove è descritto il *magnum Iovis incrementum*, che Egidio identifica con El Sadai, il Messia: il personaggio che incarna la quarta età dell'oro, dopo quelle di Lucifero, Adamo e Giano. Ma Egidio non si ferma qui, le quattro passioni egli le connette ai quattro elementi: terra-timore, acqua-desiderio, aria-dolore, fuoco-gioia, *quaternitates* cabalisticamente legate alle lettere iniziali dei loro nomi, che compongono un acronimo misterioso: FAVL, l'«impresa» della città di Viterbo, a sua volta costituita nel suo pomerio etrusco da quattro località i cui nomi principiano con queste lettere.

Da qui si riapre la strada verso l'ingresso degli dei egizi fin dentro gli appartamenti vaticani; come il bugiardo Annio, pur ispiratore del progetto iconologico dell'Appartamento Borgia dipinto dal Pinturicchio, così Egidio ispira il progetto iconologico della Stanza della Segnatura dipinta da Raffaello. Se Pietro Crinito aveva deriso lo pseudo-Beroso inventato da Annio, Pierio Valeriano negli *Hieroglyphica* lo accoglie con rispetto, avvalorando la favolosa notizia della fondazione di Viterbo da parte di Osiride. Lo *sparagmós* di Osiride, così come quello di Orfeo, insemmina di sé ciclicamente l'erudizione più barbata accendendola di abbaglianti illuminazioni.

Andrea Gareffi

Luca Lenzini, *Gozzano*, Palumbo, Palermo, 1992, pp. 248

Terzogenito della collana «La scrittura e l'interpretazione», edita da Palumbo sotto la direzione di Romano Luperini, il bel volume di Luca Lenzini su Gozzano risponde felicemente alle promesse della nuova serie editoriale, le cui monografie, dedicate ad autori contemporanei, costituiscono il progetto di una mediazione tra il saggio critico, lo studio bibliografico e il manuale. L'obiettivo della collana, che ha al suo attivo altri tre libri, rispettivamente su Montale, Eco e D'Annunzio, è di offrire degli strumenti-guida completi allo studio degli autori contemporanei, conciliando l'esigenza della documentazione con lo spessore saggistico e l'originalità dell'interpretazione critica. A tale scopo, il volume di Lenzini presenta una suddivisione interna in due sezioni, quella del testo critico e quella degli apparati «biobibliografici» composti, oltre che da un repertorio delle opere citate, da una ricca bibliografia ragionata dell'autore e della critica, da una biografia e da un'appendice antologica.

Il saggio è a sua volta suddiviso in due capitoli, un profilo dell'autore e una storia della ricezione e della critica. Nel profilo, Lenzini propone un'analisi particolareggiata delle opere di Gozzano, seguendo l'ordine cronologico delle fasi di composizione e di pubblicazione. Fin dalle prime pagine, il critico si mostra attento all'intreccio che intercorre tra «finzione», costruzione «strategica», vera e propria crescente consapevolezza autopromozionale del «personaggio», e "realtà" dell'ispirazione poetica, le cui istanze psicologiche e culturali sono colte sempre a partire dall'analisi dei testi. La valutazione deriva da una coerente prospettiva di storicizzazione dell'opera di Gozzano, che tiene conto soprattutto del contesto culturale e dei modelli letterari, alternativamente emulati o parodiati e trasgrediti dal poeta. In questo senso lo stesso esordio gozzaniano, avvenuto nel 1903, con *La vergine declinante*, è ritenuto «assai significativo dal punto di vista culturale» nonostante una forte componente dannunziana, evidente sia sul piano linguistico e strutturale dei versi, che sul piano del «simbolismo generale». L'interesse del componimento risiede per Lenzini nella

sfasatura tra il dannunzianesimo insistito e «sfacciato» del «goffo» testo, e la «tessitura metrico ritmica (...), tra le pretese semantiche dei versi e il loro assetto formale». Il mimetismo enfatico della poesia viene in qualche modo contraddetto dalla piatezza colloquiale del lessico prescelto, con un effetto di «neutralità espressiva» e di «involontaria parodia» che andrà crescendo fino a costituire una cifra stilistica dominante nell'opera matura del poeta. La notazione di Lenzini prova che l'influenza di D'Annunzio è legata più a ragioni extraletterarie che non propriamente letterarie. L'opera di Gozzano è infatti costantemente condizionata dal bisogno di costruire un'immagine fittizia del «personaggio-poeta», immagine che al momento dell'esordio aspirava ad essere «simil-dannunziana, alla moda, *blasé* e moderatamente scandalosa». Se D'annunzio è il modello visibile delle prime sperimentazioni, altri sono pertanto gli autori che hanno influenzato, in modo meno esteriore ma più sostanziale, la fase formativa vera e propria del poeta. In *Via del rifugio* (1907) e in *Colloqui* (1911), Lenzini coglie soprattutto l'influenza di Pascoli. In misura minore, anche la lettura di Carducci e di Jammes può aver contribuito alla formazione dell'io poetico di Gozzano, un io scisso, caratterizzato da un impulso regressivo e da una «volontà di estraneazione» a monte di una poesia infantile, ironica e giocosa, affine ai meccanismi della narrazione in prosa e della parodia.

L'ampia ricostruzione del libro non trascura neppure la storia delle vicende editoriali e il loro intreccio con le fasi del successo letterario. Il fatto che l'orizzonte centrale del saggio sia quello della ricezione, concepita come momento d'interazione tra le aspettative culturali del pubblico e le risposte dello scrittore, costituisce l'opzione interpretativa più convincente del lavoro di Lenzini, anche al di là della valutazione estetica della poesia gozzaniana. Su questo piano, in effetti, possono talvolta apparire un po' eccessivi alcuni giudizi di valore, come quello posto a conclusione del profilo, per cui «l'universo (...) dischiuso nel breve teatro del poeta è un prodigio di vitalità da narratore ariostesco».

L'opzione teorica prescelta è valida anche perché conferisce un disegno unitario al volume, ne accentua la coerenza metodologica interna. Il secondo capitolo, infatti, con la storia della ricezione e della critica, completa il quadro di una storicizzazione a tutto tondo dell'opera di Gozzano. E mentre ripercorrendo

la storia delle interpretazioni affiorano aspetti nuovi dell'opera e si arricchisce la presentazione dell'autore, le questioni dominanti del dibattito critico vengono a loro volta storicizzate e collocate all'interno di uno specifico contesto culturale. La storia della critica è calata in una più generale storia della ricezione che ne fornisce al tempo stesso una possibile chiave di lettura. In questa prospettiva, ad esempio, il senso di certe polemiche intorno al «provincialismo» o al «passatismo» della poesia gozzaniana viene spiegato da Lenzini alla luce dell'idealismo e del crocianesimo critico imperante. Non per caso, una vera e propria rivalutazione del poeta si è avuta dopo il declino della temperie idealistica, fra gli anni '50 e '60. Solo a partire da quegli anni ha preso piede una più consapevole e positiva valutazione di Gozzano, la cui statura artistica è ora riconosciuta in un orizzonte culturale di ampio respiro e «in rapporto alle avanguardie novecentesche».

Margherita Ganeri



AA.VV., *Le due trilogie pirandelliane: "Il teatro nel teatro", i "miti" e la loro fortuna nel mondo anglofono*, atti del convegno, Dublino, 3-5 maggio 1991, a cura di John C. Barnes e Stefano Milioto, Palumbo, Palermo 1992, pp. 218.

Paolo Archi, *Il tempo delle parole: saggio sulla prosa di Pirandello*, Palumbo, Palermo 1992, pp. 121.

I. Due interessanti novità su Pirandello giungono ad arricchire il raffinato catalogo di Palumbo, l'editore siciliano da cui esce anche la «Rivista di studi pirandelliani», diretta da Enzo Lauretta per il Centro Nazionale di Agrigento. La prima novità è costituita dagli atti di un convegno internazionale tenutosi nel '91 a Dublino sul tema delle due trilogie di Pirandello, quella del "teatro nel teatro" (composta da *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo e Questa sera si recita a soggetto*), e quella detta «del mito» (*La nuova colonia*, *Lazzaro* e *I giganti della montagna*). Il tema, introdotto nel volume da Enzo Lauretta, occupa solo in parte lo spazio degli interventi critici raccolti. Ruotano intorno all'argomento delle due trilogie i saggi di Paola Giovannelli e Tony Pearson. Tre testi, di Luigi Allegri, di G. H. Mc William e di Maggie Gün-berg, sono dedicati ai *Sei personaggi in cerca di autore* e uno, di Ann Callaghan, a *Questa sera si recita a soggetto*. Della seconda trilogia e in particolare di *Lazzaro*, si occupano Joseph Farrel e Paolo Puppa, mentre ai *Giganti della montagna* sono dedicati i bei saggi di Stefano Milioto e Kathryn Bond, oltre a un testo di Andrea Bisicchia sulle messinscène dell'opera realizzate da Strehler. I restanti interventi trattano argomenti eterogenei, dalla questione del *Pirandello romantico, moderno o postmoderno?* posta da Hugh Prior, alle problematiche della comparatistica, che vedono Pirandello in rapporto a Jean Genet (di Sharon Wood), Flann O'Brien (di Michael McLoughlin) e Brian Friel (di Christopher Murray). In onore alla città che ospita il convegno, Mary Casey ricostruisce «le origini del pirandellismo irlandese» con uno studio su Edward Lord

Dunsany e Lennox Robinson, e Philip Stone e Felicity Firth si interrogano sui problemi specifici della rappresentazione teatrale in lingua inglese.

Al di là dei temi che toccano più da vicino la ricezione inglese e irlandese di Pirandello, almeno due questioni risultano interessanti anche per un lettore italiano. La prima è quella del rapporto che intercorre, sotto il profilo dell'ideologia, tra la prospettiva del mito, affiorante nell'ultima fase creativa dello scrittore, e la precedente produzione dell'assurdo, cui appartiene anche la trilogia del teatro nel teatro. La tesi sostenuta da Lauretta, e ripresa poi anche da altri, è che il mito sia da intendersi come una componente interna all'opera pirandelliana fin dai *Sei personaggi in cerca di autore*. Scrive infatti Lauretta che «la tragedia del personaggio senza autore è di per sé già un mito che si consuma vanamente». Il ricorso al mito non costituisce pertanto un «approdo elusivo», un ripiegamento teso a oscurare il «contrasto dialettico del rapporto tra finzione e realtà». In Pirandello, la dimensione mitica non si muove mai «in una zona di astrattezza e genericità, ma è pur sempre calata in una densa conflittualità e problematicità». Concorda con la tesi della continuità anche Stefano Milioto che giustamente, a proposito dei *Giganti della montagna*, sottolinea: «privilegiare la linea fantastica non vuol dire creare una nuova poetica in contrapposizione ad una prima, né comporta una rinuncia dei principi ideologici e un ripudio del realismo». Quello di Pirandello è insomma un mito coerentemente «anticlassico e moderno», come scrive Joseph Farrell, continuamente autocontraddetto e tragicamente destinato alla propria negazione. L'altra questione, attraversata con grande finezza da due saggi, di Maggie Günsberg e Paola Giovannelli, è quella del rapporto tra la tematica del personaggio e il corpo. Attraverso un'analisi sistematica della cinesi teatrale, la Günsberg ricostruisce le «politiche del corpo (*body politics*)» dei *Sei personaggi*, ponendone in rapporto la gestualità con le leggi della «gerarchia socioeconomica» e dei rapporti di potere. Paola Giovannelli, infine, certa che «la poetica pirandelliana (...) trova nell'ossessione del corpo la sua originaria ragion d'essere», studia il rapporto tra *forma mentis*, *forma corporis* e tematica della maschera alla luce del legame ambiguo che intercorre «tra deformazione ed utopia». Il rifiuto che i personaggi pirandelliani hanno del corpo esprime tanto il senso di una re-

pressione originaria, da interpretare anche in chiave psicoanalitica, quanto il senso di una ribellione alle costrizioni materiali e alla «necessità del dover essere del corpo». Tale rifiuto è una forma di negazione che è al tempo stesso anche una istanza di liberazione. Il tema è ovviamente già all'interno della problematica del cristianesimo che attraversa l'ultima fase dell'opera pirandelliana. La Giovannelli sottolinea che il rapporto tra fede ed esperienza sensoriale è sempre molto stretto, in Pirandello, e giustamente richiama alla memoria del lettore Lucio, un personaggio di *Lazzaro* che sa descrivere la propria vocazione al sacerdozio solo evocando gli odori della cera e dell'incenso, il sapore dell'ostia e i colori della penombra della chiesa.

II. La seconda novità è costituita da un eccellente saggio di Paolo Archi. La bibliografia pirandelliana è un *mare magnum* in cui è difficile trovare qualcosa di veramente nuovo. Data l'ampiezza e l'estensione degli studi, la critica si concentra sempre di più su aspetti minimi, parziali o laterali dell'opera di Pirandello. Tanto più sorprendente, quindi, appare il lavoro di Archi, uno studio della prosa che, partendo dal cuore della struttura elementare della frase, nei suoi nessi sintattici e grammaticali, risale alle questioni generali della poetica e dell'ideologia, in una prospettiva completamente nuova.

Nell'ampio panorama degli studi, in effetti, l'esegesi testuale della prosa di Pirandello appare scarsamente praticata. Ciò è tanto più curioso in quanto Pirandello è uno scrittore fortemente impegnato in riflessioni teoriche sul linguaggio, anche letterario. La critica ha troppo a lungo condiviso il giudizio continiano dello «stile medio» dell'opera pirandelliana ed «è caduta nella trappola di accettare l'autore come assertore di "cose" e non di "parole"» (p. 11).

L'esegesi di Archi ribalta questa valutazione e prova che Pirandello ha operato una «rivoluzione» proprio sul piano delle strutture sintagmatiche del linguaggio letterario. Un elemento fondamentale di questa «vera e propria *Einschränkung*» è costituito dalla «messa in angolo del soggetto/personaggio nella sintassi». Il soggetto predicante è separato dal proprio predicato tramite l'uso preponderante dei modali. Esso rivela la sua impotenza e la sua impossibilità all'azione in quanto soggetto linguistico, prima ancora che psicologico e stori-

co. Sul terreno dei modali, Pirandello rivela una inventività che stacca nettamente gli esisti della sua prosa da quelli della prosa naturalista, fondata sul binomio «volontà/impotenza» o «sulle forme iussive del dovere». Il soggetto pirandelliano, infatti, «si colloca in un campo molto più vasto, dove i modali proliferano gli uni sugli altri, o contro gli altri, con una spiccata predilezione per la causatività subita dall'esterno» (p. 22). L'inedito meccanismo linguistico, mettendo in scena una resistenza, «sconvolge il tranquillo procedere del *modus* naturalista». Dall'uso dei modali, Archi risale quindi al tema, centrale nell'opera di Pirandello, della crisi della soggettività. Analogo è il metodo nell'indagine del sistema verbale pirandelliano, che supererà la prospettiva dello studio dei tempi narrativi, influenzata a lungo da Weinrich, e va alla ricerca di fenomeni semantici come l'isotopia e le opposizioni predicative. Un certo uso stilistico della coppia oppositiva /guardare/vedere/, ad esempio, si spiega alla luce del conflitto tra la messa in scena dell'azione e la passività dei personaggi. E persino l'analisi «statistica» del lessico si rivela alla fine fruttuosa per l'interpretazione semantica. Archi rileva, infatti, che i due lessemi più ricorrenti nel *corpus* pirandelliano sono /il vuoto/ e /le cose/, ancora una volta, in reciproca opposizione semantica. Sul piano dell'ideologia latente, le due parole confermano la simbologia dell'impotenza del soggetto, scisso, frantumato e sospeso senza possibilità d'azione tra i due estremi del vuoto e delle cose.

La prospettiva del lavoro di Archi non è solo ammirevole per la fertilità dei risultati cui perviene, lo è soprattutto per l'originalità del taglio teorico e del metodo analitico. Per questo, come scrive Robert Dombroski nella prefazione, «l'importanza del libro si estende anche nel campo delle metodologie» e stabilisce le premesse per una critica nuova, globale, al tempo stesso filologica e storica, linguistica e ideologica.

Margherita Ganeri

Finito si stampare nel mese di luglio 1994
Tipolitografia "Grafica Cosentina" s.n.c.
Via Bottego - Tel. (0984) 21383
87100 Cosenza