

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia



Rubbettino Editore

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

*DIRETTORE
NICOLA MEROLA*

*CONDIRETTORE
FRANCA ELA CONSOLINO*

*SEGRETARI DI REDAZIONE
RAFFAELE PERRELLI, CATERINA VERBARO*

*DIRETTORE RESPONSABILE
NUCCIO ORDINE*

*ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI:
FRANCESCO IUSI*

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

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

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

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

8, 1995

p. 7 *DEDICA*

DANIELA FAUSTI

p. 9 *GIUSTIZIA DI CAMBISE: 'FORTUNA' DI UN MOTIVO FRA TESTO E IMMAGINE*

BENEDETTO CLAUSI

p. 35 *ESEGESI BIBLICA E DESTRUTTURAZIONE DELL'ESEMPIO CLASSICO. ANCORA SULL'USO DELL'EXEMPLUM SCRITTURARIO NELL'ADVERSUS IOVINIANUM*

NICOLA GARDINI

p. 61 *L'IMITATIO DI VIRGILIO E IL MITO ORFICO NEL CANZONIERE PETRARCHESCO*

GIUSEPPE LO CASTRO

p. 77 *LETTURA DEL MARITO DI ELENA*

FRANCO MANAI

- p. 107 *IMPERSONALITÀ E FOLKLORE NELLE PAESANE DI CAPUANA*

GABRIELLA RISO-ALIMENA

- p. 123 *UNA POESIA RETTA DA «LEGGI SEGRETE MA CERTE». SONDAGGI SULLA VERSIFICAZIONE DANNUNZIANA*

VINCENZA GIORDANO

- p. 147 *LE FAVOLE DI GADDA TRA «PERMANERE» E «DIVENIRE»*

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI

- p. 171 *TECNICA E RAGIONI DEL RACCONTO DI LORIA*

LUIGI GALELLA

- p. 195 *RIFLESSIVITÀ E NARRATIVA IN PALOMAR DI ITALO CALVINO*

SIMONA CASAGRANDE

- p. 207 *INTERTESTUALITÀ E METALETTERARIETÀ NE I PICCOLI MAESTRI DI LUIGI MENEGHELLO*

NICOLA MEROLA

- p. 217 *VECCHIE FEDI E NUOVI CREDENTI IN ALCUNI ESEMPLARI DELLA RECENTE POESIA ITALIANA*

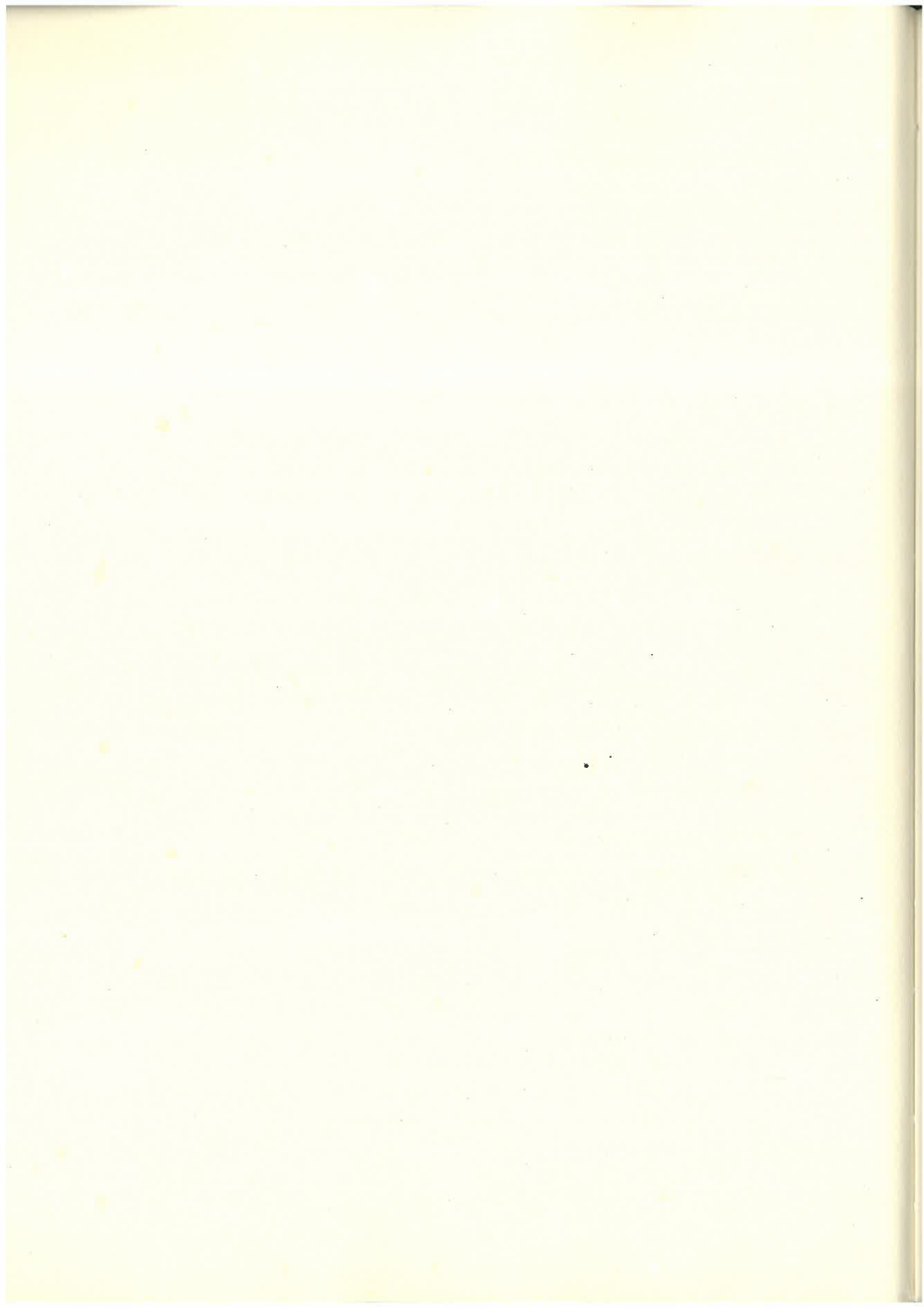
NOTE E RECENSIONI

- p. 231 **FRANCA ELA CONSOLINO** (*Preveggenze umanistiche di Petrarca*);
FULVIO PEVERE (E. di Valvasone; L. Leporeo; R. de' Calzabigi)

*Le riviste non hanno un'anima. Meno che mai quelle accademiche.
Sfideremo dunque l'incredulità, ma solo per questo motivo, ricordando
con spirito fraterno*

Saro Contarino

*come l'incarnazione dell'intelligente
umanità, dell'attenzione generosa, dell'eloquenza misurata, dello scetti-
cismo sorridente, della conoscenza appassionata, della discrezione, del
garbo, della finezza dolente, della malinconia, che non rinunciamo a
cercare e, da quando lui se n'è andato, ci mancano un po' di più.*



Daniela Fausti

Giustizia di Cambise:
'fortuna' di un motivo fra testo e immagine

Cambise, re di Persia,¹ figlio di Ciro il Grande, è presentato nelle *Storie* di Erodoto come un personaggio empio e violento: dopo aver conquistato l'Egitto, entrato nella città di Sais fa esumare, per oltraggiarlo in ogni modo, il cadavere del faraone Amasi;² a Menfi ferisce il bue Api, sacro agli Egiziani,³ causandone la morte. Se in generale in Erodoto l'ambiente della corte persiana appare violento,⁴ la personalità di Cambise in particolare è caratterizzata da tratti di ferocia gratuita,⁵

¹ Regnò dal 529 al 522 a.C.; sulla figura storica di Cambise e le varie fonti, non solo letterarie, cfr. il commento di D. Asheri, *Erodoto. Le Storie*, III, Milano 1990, a cura di D. Asheri e S. Medaglia.

² Ordinò di frustare il cadavere, strappargli i capelli e oltraggiarlo in ogni modo possibile. Però il cadavere era imbalsamato e resisteva ai maltrattamenti, allora ordinò di bruciarlo compiendo un'azione empia agli occhi di entrambi i popoli, Egiziani e Persiani (*Storie*, III, 16).

³ Cfr. *Storie*, III, 29.

⁴ Qualche esempio: Serse fa impalare Sataspe (IV, 43); Dario fa uccidere i tre figli di Eobazo, perché il padre aveva chiesto che almeno uno non partisse per la guerra (IV, 84); Amestri fa mutilare la moglie di Masiste (IX, 112).

⁵ Erodoto dedica i capp. 27-39 del terzo libro a descrivere il suo comportamento imprevedibile e feroce; fa uccidere i governatori di Menfi che annunciavano la nascita del bue Api, colpisce il bue Api con la spada e ne provoca la morte; fa uccidere il fratello Smerdi; sposa due sue sorelle, poi in un momento d'ira provoca la morte della più giovane; uccide per sfida il figlio del persiano Pressaspe e lo squarta per vedere se la freccia ha colpito il cuore; fa seppellire vivi dodici persiani illustri. Finalmente (III, 64) muore quando alla notizia che il trono è usurpato dal falso Smerdi, mentre sale a cavallo, viene colpito dalla sua stessa spada nello stesso punto in cui aveva colpito il bue

come per esempio l'uccisione del figlio di Pressaspe, un suo fido dignitario; l'episodio viene ripreso da Seneca nel *De ira*⁶ e così commentato: *o regem cruentum! o dignum in quem omnium suorum arcus verterentur!* Per il suo comportamento irresponsabile nella spedizione contro gli Etiopi il re viene definito ἐμμανής [...] καὶ οὐ φρενήρης, «pazzo e dissennato».⁷ Ancora in Libanio viene citato come esempio di irascibilità che conduce ad agire male.⁸ Stupisce quindi la presenza nella tradizione iconografica di un episodio denominato 'Giudizio di Cambise' o 'Giustizia di Cambise':⁹ dove la punizione assegnata ad un giudice corrotto, la morte ed il successivo scorticamento diventano un monito per i giudici a rispettare le leggi e compiere il loro dovere. Questo soggetto si ritrova talvolta nella decorazione dei tribunali in varie versioni, che come vedremo pongono l'accento ora sullo scorticamento ora sulla pronuncia della condanna. Il tema ha le sue prime attestazioni nelle città delle Fiandre e della Germania settentrionale¹⁰ ed è possibile seguire la sua diffusione dal XV secolo al XVII.¹¹ Secondo il racconto di Erodoto (V, 25) Cambise fece uccidere e scorticare un giudice di nome Sisamne, che si era lasciato indurre a dare una

Api. Siamo ad Ecbatana di Siria; si realizza così la profezia dell'oracolo di Buto, che era stata fraintesa identificando il luogo di morte come Ecbatana di Persia. Cfr. sull'errore di interpretazione dovuto ad omonimia: G. Manetti, *Le teorie del segno nell'antichità classica*, Milano 1987, pp. 45 s. Più volte in questi brani viene usata l'espressione ἐξεμάνη, «compì pazzie, atti insani»; secondo una spiegazione razionalistica si dice che il re era affetto da epilessia, il morbo sacro; non c'era quindi da meravigliarsi se i danni di una grave malattia del corpo si riflettevano anche nella mente (III, 33).

⁶ Cfr. III, 14.

⁷ *Storie*, III, 25; a questo comportamento furioso allude anche Seneca raccontando della spedizione (*De ira*, III, 20: *Agebat adhuc regem ira praecipitem*).

⁸ Cfr. Libanio, *Progymnasmata* (989) nella sezione *Vituperationes*: ὀργῆ Καμβύσης [...] ἐξήμαρτε; ed. R. Foerster, *Libanii Opera*, Leipzig 1903-1927, vol. VIII, 1915. Fra coloro che furono danneggiati dall'ira vengono ricordati personaggi famosissimi come Medea, Achille, Tideo, Alessandro.

⁹ Cfr. J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1974, trad. it. *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, pp. 212 e 220.

¹⁰ Cfr. U. Lederle-Grieger, *Gerichtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländ. Rathhäusern*, (diss.) Heidelberg 1937, pp. 43-45.

¹¹ Cfr. per un repertorio di quadri su questo soggetto: A. Pigler, *Barockthemen*, II, Budapest 1974², pp. 327-328.

sentenza ingiusta per denaro (ἐπὶ χρήμασι), e poi fece tagliare a strisce la pelle (τὸ δέρμα ἰμάντας ἐξ αὐτοῦ ἕταμε) per metterla sul trono dove amministrava la giustizia il figlio del giudice, nominato suo successore ed invitato a ricordarsi su qual seggio sedesse mentre attendeva al suo compito. Il valore di monito dell'azione è quindi limitato ad una sola persona. Difficilmente sulla base della testimonianza erodotea un episodio marginale della vita del re persiano avrebbe potuto dare origine ad un filone rappresentativo durato vari secoli. Questa vicenda viene però trattata in maniera completamente diversa da Valerio Massimo, autore di una raccolta, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, che fu per tutto il medioevo il testo più diffuso dopo la Bibbia.¹² L'opera scritta probabilmente nella prima metà del I secolo d.C. è dedicata all'imperatore Tiberio¹³ e, come dice l'autore stesso all'inizio, doveva servire alla consultazione di retori ed oratori per *documenta sumere*, cioè avere un repertorio di modelli e testimonianze cui attingere per illustrare le situazioni più varie. Il suo scopo principale è educare proprio attraverso 'immagini' che colpiscono la mente del lettore, perché sono spesso molto icastiche contenendo in sé già varie indicazioni per la rappresentazione pittorica.¹⁴ Per ciò che riguarda la 'Giustizia di Cambise' il racconto di Valerio è condensato in poche righe (VI, 3 *Ext.* 3) e all'inizio concorda con quello erodoteo, anzi è più sommario, dicendo che Cambise, re di eccezionale severità, aveva fatto

¹² Il solo fatto che il testo ci sia stato tramandato da più di ottocento manoscritti, dimostra la sua enorme diffusione; cfr. sull'argomento D.M. Schullian, in F.E. Cranz-P.O. Kristeller, *Catalogus Translationum et Commentariorum*, vol. V, Washington 1984, pp. 288 e 312. L'opera è fondamentale riguardo alla fortuna di Valerio Massimo e ai relativi commenti.

¹³ Cfr. l'edizione di Valerio Massimo a cura di R. Faranda, *Valerio Massimo. Detti e fatti memorabili*, Firenze 1988; *Introduzione*, p. VII. Il testo contiene circa mille esempi di virtù o vizi tratti dal mondo romano, greco o altro. Gli esempi sono divisi in *exempla domestica* (romani) ed *externa* (stranieri); le fonti per il mondo romano sono soprattutto Livio, Cicerone, Varrone, ma la questione delle fonti è stata oggetto di ampio dibattito, soprattutto per quelle greche (cfr. Faranda, *op. cit.*, *Introduzione*, p. XVIII).

¹⁴ Sono frequenti i termini *imago*, *effigies*, *repraesentatio*, come si vedrà anche negli episodi che esamineremo. Cfr. per un'ampia trattazione del problema: R. Guerrini, *Studi su Valerio Massimo*, Pisa 1981; in part. il cap. terzo, *Valerio Massimo e l'iconografia umanistica*, pp. 61 ss.

scuoiare un cattivo giudice, e poi ne aveva fatto stendere la pelle sul piano del seggio dove il figlio di costui si sarebbe seduto ad amministrare la giustizia. Ma questa semplificazione è funzionale ad introdurre il giudizio morale, perché attraverso il meccanismo di astrazione un evento marginale nella vita del figlio di Ciro il Grande, diventa un *exemplum* di giustizia valido per evitare ogni corruzione futura; così una figura caratterizzata da tratti di violenza estrema, si trasforma in un esempio di giusta severità.¹⁵ Infatti Valerio mostra il suo apprezzamento per questo atto, di cui peraltro nota la ferocia, dicendo che costui *rex et barbarus*, con questa pena atroce e nuova, *atroci ac nova poena*, fece sì che da allora in poi nessun giudice potesse essere corrotto, *ne quis postea corrumpi iudex posset providit*. Abbiamo di fronte una severità che sconfinava nella *vindicta inesorabilis*;¹⁶ questi esempi sono utili baluardi delle leggi, *utilia quidem legum munimenta*, ma per i loro contenuti, prima di affrontarli, è necessario che l'animo si armi di durezza, *armet se duritia pectus necesse est*.¹⁷ Il tema di Cambise dal punto di vista iconografico ha le sue origini nell'Europa settentrionale, dove si è detto esisteva l'uso di esporre nei tribunali dipinti raffiguranti esempi di giustizia; le testimonianze più antiche riguardano racconti biblici, quali il giudizio di Salomone, ma nel XV secolo, per influsso degli umanisti compaiono soggetti profani derivati dall'antichità classica, come Cambise, Zaleuco, Traiano, oppure troviamo esempi di epoca medioevale come la 'Giustizia di Ottone'.¹⁸ Per trattare questi temi i pittori¹⁹ si ispiravano a raccolte specifiche circolanti nelle varie

¹⁵ La sezione interessata è *de severitate*. Cfr. sulla formazione dell'*exemplum* e le teorie relative nell'antichità; K. Alewell, *Über das rhetorische paradeigma. Theorie, Beispielsammlungen, Verwendung in der römische Kaiserzeit*, (Diss.) Leipzig 1913. Sull'uso in Valerio Massimo, cfr. Guerrini, *op. cit.*, pp. 11-28.

¹⁶ Cfr. le osservazioni di Guerrini, *op. cit.*, pp. 124 s.

¹⁷ VI 3, 1 - Prefazione al capitolo *de severitate*.

¹⁸ Si narra che la moglie di Ottone III, imperatore del Sacro romano impero (980-1002) accusò falsamente un nobile tedesco di aver tentato di sedurla, per vendicarsi d'essere stata respinta da lui. Scoperto però l'inganno venne condannata al rogo. La più nota rappresentazione pittorica è quella del fiammingo Dieric Bouts; eseguita fra il 1470-75, è conservata a Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts, cfr. Hall, *op. cit.*, p. 221.

¹⁹ Spesso i pittori agivano sotto la guida di 'redattori' del programma iconografico, che nel Rinascimento erano spesso umanisti famosi. Si veda per il Collegio del Cam-

epoche; diffusissimo era ad esempio un testo medioevale intitolato *Gesta Romanorum*.²⁰ Per ciò che riguarda i *Memorabilia*, agli inizi del Cinquecento acquista grande importanza un'edizione commentata da tre grandi dotti del tempo: Oliverius Arzignanensis, Theophilus Chalcondyles e Jadocus Badius Ascensius;²¹ questo testo poteva essere una fonte iconografica utilissima, perché oltre che dal commento, i singoli episodi sono accompagnati da rimandi alle fonti di Valerio Massimo e ad altri autori antichi che trattavano lo stesso soggetto.²² È inoltre particolarmente interessante ricordare che nel 1489 ad Augsburg vengono pubblicati nello stesso volume, in traduzione tedesca, i *Gesta* e i *Memorabilia*; Valerio Massimo in quel periodo conosce in Germania una grande fortuna editoriale: l'*editio princeps* appare a Strasburgo nel 1470, seguita nel 1471 da un'altra a Mainz.²³ La raffigurazione più antica del 'Giudizio di Cambise' è costituita da due pannelli, abbastanza grandi (m. 1,82 x 1,59), che furono eseguiti nel 1498 dal pittore fiammingo Gerard David²⁴ per la sala di giustizia del palazzo pubblico di Bruges, dove rimasero fino al 1794, quando furono portati a Parigi.

bio di Perugia l'intervento dell'umanista Francesco Maturanzio; cfr. Guerrini, *op. cit.*, p. 68 con le relative indicazioni bibliografiche.

²⁰ Si tratta di una raccolta medioevale (XIII e XIV sec.) di vicende dell'antichità classica e di altra provenienza, ad es. racconti di monaci o racconti orientali, messe insieme per l'edificazione morale dei lettori. L'edizione più antica è del 1472. Il testo spiega così i suoi scopi nel titolo iniziale: «Incipiunt historie notabiles atque magis principales collecte ex gestis Romanorum et quibusdam aliis notabilibus gestis cum moralisationibus eorumdem». Il racconto principale viene poi moralizzato attraverso paragoni allegorici con Cristo o altri soggetti cristiani. Ed. H. Oesterly, *Gesta Romanorum*, Berlin 1872 (rist. anast. Hildesheim 1980).

²¹ Le edizioni con il commento di Oliverius Arzignanensis appaiono a Venezia alla fine del Quattrocento; la prima con il triplice commento appare nel 1513 a Milano «apud Leonardum Vegium». Le edizioni si susseguono fin oltre la metà del Cinquecento. Per una rassegna completa di edizioni commentate a più mani, cfr. Schullian, *op. cit.*, pp. 320-324. Su Oliverius e gli altri cfr. M.E. Cosenza, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists*, Boston 1962, s.v. Oliverius, pp. 2505 s.

²² Cfr. le osservazioni di Guerrini, *op. cit.*, pp. 88 s.

²³ Cfr. Lederle, *op. cit.*, p. 9. L'edizione aldina appare a Venezia nel 1502. Cfr. Schullian, *op. cit.*, p. 312.

²⁴ La data si legge sopra lo schienale del trono del giudice. Gerard David, pittore fiammingo, nato nel 1460 c. a Oudewater e morto a Bruges nel 1523 viene considerato l'ultimo dei grandi 'primitivi' fiamminghi. Formatosi artisticamente ad Haarlem, si iscrisse nel 1484 alla gilda dei pittori di Bruges, la città dove lavorò di più.

Ricondotti a Bruges nel 1815, sono ora conservati nel Groeningemuseum (figg. 1 e 2).²⁵ L'episodio è diviso in due scene: nella prima Cambise entra improvvisamente nella sala cogliendo in flagrante il giudice disonesto, che viene arrestato; sullo sfondo a sinistra si vede uno scorcio della città. È presente anche un riferimento alla storia locale: il giudice somiglia a Peter Lanchals, che tradì la patria passando dalla parte di Massimiliano I d'Austria²⁶ durante la rivolta contro il dominio asburgico. Assistiamo qui ad un'attualizzazione dell'*exemplum*; accanto all'invito a rispettare la giustizia contenuto nel tema di Cambise, c'è il suggerimento di una condanna per un colpevole di tradimento. Nel secondo quadro c'è la scena della punizione; il condannato è disteso su un tavolaccio e due addetti procedono allo scorticamento con gesti molto precisi ed efficienti, che potrebbero ricordare una lezione di anatomia;²⁷ sullo sfondo a destra il nuovo giudice si è insediato sul seggio; sulla spalliera pende la pelle del padre. Di gusto fiammingo è la cura dei particolari: ad esempio i vestiti del condannato che giacciono a terra o il ricco abbigliamento rinascimentale del re e dei suoi cortigiani e l'elegante cane ai piedi del trono nel primo pannello. Qui c'è un impianto iconografico molto interessante dal punto di vista della simbologia legata alla giustizia e ad un attento esame denuncia influssi precisi della cultura umanistica. Se osserviamo i due medaglioni in chiaroscuro che sono ai lati dello schienale del trono, sormontati da festoni di fiori e frutta sorretti da putti, vediamo che in quello di destra sono rappresentati Apollo e Marsia e nell'altro Cerere e Trittolemo (figg. 3 e 4). Questo dimostra l'intervento di un umanista, in quanto i due medaglioni di soggetto mitologico sono ispirati alle gemme Medici, conosciute nei Paesi Bassi attraverso vie non ancora chiarite, forse

²⁵ Cfr. J.P. Sosson, *Les primitifs flamands de Bruges. Apports des archives contemporaines*, Bruxelles 1966, pp. 47 ss.; e Lederle, *op. cit.*, p. 43.

²⁶ Cfr. J. Hall, *op. cit.*, pp. 220-221. Nel XV secolo i Paesi Bassi erano governati dai duchi di Borgogna, ma nel 1477 con il matrimonio di Maria di Borgogna con Massimiliano d'Austria le Fiandre entrarono a far parte dell'Impero asburgico; alla morte di Maria nel 1482 le città fiamminghe insorsero e solo nel 1492 furono domate quando arrivò come governatore Filippo il Bello. L'episodio del tradimento si riferisce a questo periodo di lotte.

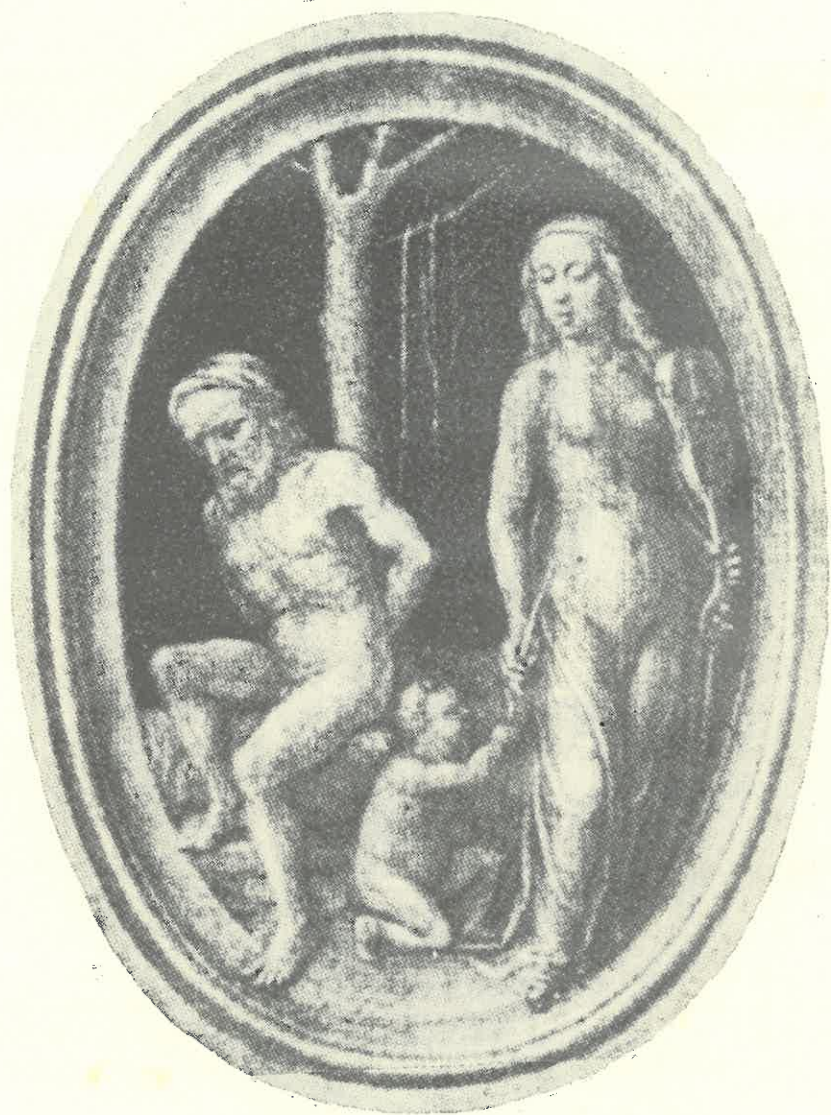
²⁷ Si veda ad esempio «La lezione di anatomia del dottor Tulp», di Rembrandt, del 1632. L'Aja, Mauritshuis.



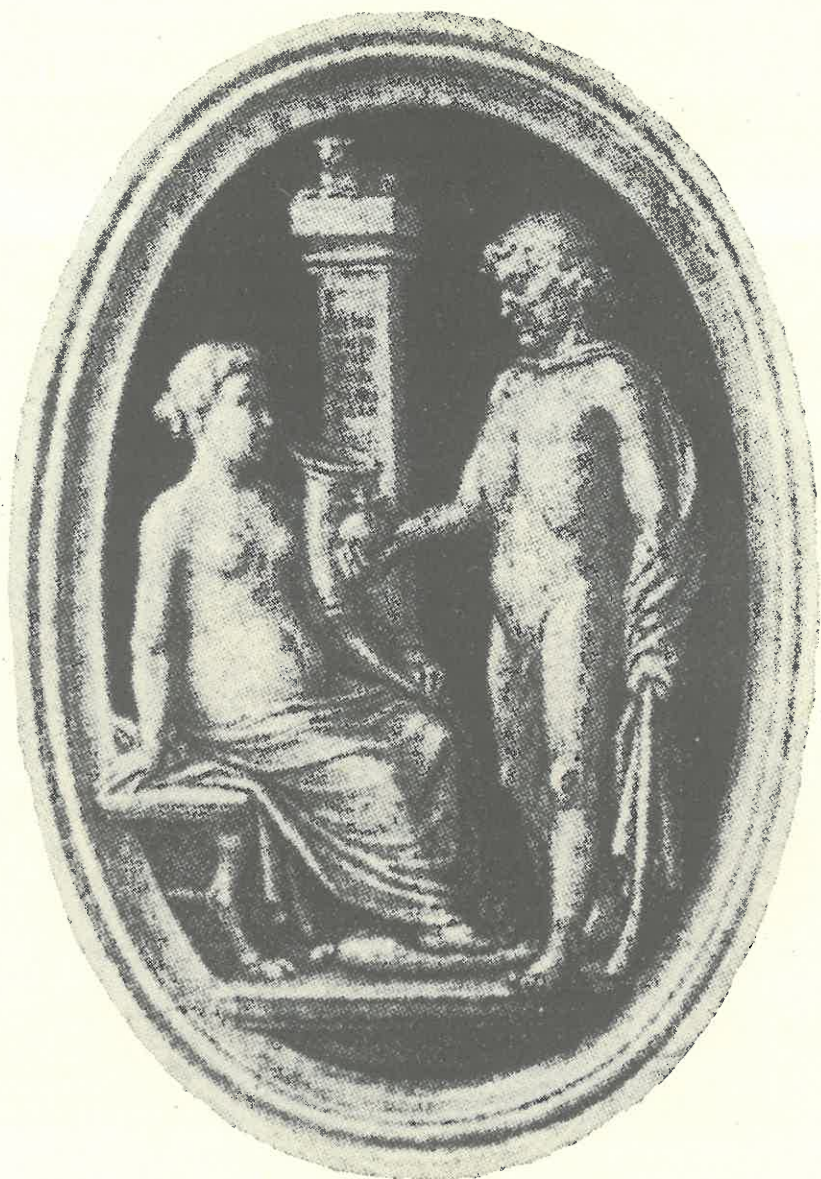
1. Gerard David, *Giustizia di Cambise, arresto del giudice corrotto*, Bruges, Groeningemuseum.



2. Gerard David, *Giustizia di Cambise*, punizione del giudice corrotto, Bruges, Groeningemuseum.



3. Gerard David, *Giustizia di Cambise, arresto del giudice corrotto, Apollo e Marsia (part.)*, Bruges, Groeningemuseum.



4. Gerard David, *Giustizia di Cambise. arresto del giudice corrotto, Cerere e Trittolemo* (part.), Bruges, Groeningemuseum.

da disegni o più probabilmente da placchette.²⁸ La gemma modello di Apollo e Marsia è identificabile con quella della collezione Medici conservata al Museo Nazionale di Napoli;²⁹ dell'altra abbiamo solo copie (figg. 5 e 6). Anche se nei due medaglioni ci sono variazioni rispetto ai probabili modelli, l'identificazione è sicura. I motivi della scelta del primo soggetto sono abbastanza evidenti: il satiro Marsia, abile suonatore di flauto, sfida Apollo ad una gara musicale, ma viene sconfitto e punito terribilmente; legato ad un pino viene scorticato vivo. C'è quindi l'identità della pena. Qui, per un fraintendimento, Apollo è diventato una Venere³⁰ e di conseguenza la figura inginocchiata, Olympos che intercede per il suo maestro, è trasformata in un amorino. Ad ogni modo il modello è riconoscibile.³¹ La simbologia dell'altro medaglione è a prima vista poco chiara, tuttavia il confronto con una copia della gemma Medici perduta, testimonia una derivazio-

²⁸ Le placchette sono riproduzioni in bronzo e talora in metallo prezioso; la loro funzione originaria era di fare un calco delle gemme antiche, ma spesso diventavano vere e proprie riproduzioni con varianti rispetto ai prototipi. Cfr. N. Dacos, *La fortuna delle gemme dei Medici nel Rinascimento*, in AA.VV., *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Repertorio delle gemme e dei vasi*, Firenze 1980, pp. 85-119, in part. pp. 96 ss. Cfr. anche G. Carotti, *L'arte del Belgio attraverso i secoli*, Bergamo 1917, pp. 62 ss., che già segnalava questa ascendenza dalle gemme Medici per Apollo e Marsia. D'altro canto si sa che alcuni pittori dello stesso ambiente fiammingo, come Hans Memling (1433-1494) erano noti a Firenze e ne ricevevano ordini di lavoro. Ad esempio Tommaso Portinari nel 1470 gli commissionò un Trittico oggi conservato al Metropolitan Museum di New York.

²⁹ Napoli, Museo Nazionale n. 213, inv. 25051. Si tratta di un intaglio su corniola: cm. 4 x 3,5; è ricordata in un inventario di Lorenzo del 1492 ed attribuibile probabilmente a Dioskourides, l'incisore prediletto di Augusto. Cfr. A. Giuliano, *Catalogo delle gemme che recano l'incisione: Lav. R. Med.*, in *Il tesoro di Lorenzo cit.*, pp. 55 ss.

³⁰ Venere/Apollo ha una viola al posto della cetra, ma questo uso era comune nella pittura del XV e XVI sec. cfr. Hall, *op. cit.*, p. 54. Sul mito di Apollo e Marsia si vedano Ovidio (*Met.* VI, 382-400, *Fast.* VI, 703-708) e Filostrato il giovane (*Im.*, 2). Gli umanisti fiorentini del Quattrocento interpretarono il tema in chiave allegorica, dandogli il senso di una purificazione spirituale ottenuta spogliandosi degli aspetti esteriori e sensuali. C'era infatti già nell'antichità una contrapposizione fra le rozze note del flauto di canna, che sollecitavano le passioni e il suono limpido della cetra, che induceva a pensieri spirituali. Cfr. Hall, *op. cit.*, p. 55.

³¹ Si veda ad esempio il particolare della custodia del flauto di Marsia, che pende appeso a un ramo dell'albero.



5. *Apollo e Marsia*, Gemma della Collezione Medici (cm. 4x3,5),
Napoli, Museo Nazionale n. 213; inv. 26051.



6. *Cerere e Trittolemo*, Copia di gemma della Collezione Medici (placchetta, cm. 4x3,5). Washington, National Gallery, Kress Collection.

ne diretta.³² La dea Demetra/Cerere, seduta, tiene con la mano sinistra una cornucopia e riceve un dono³³ da Trittolemo;³⁴ questo personaggio a differenza che nel modello è un uomo adulto e barbato, diverso dal giovinetto figlio della dea, che compare ad esempio nel grande rilievo di Eleusi insieme a Demetra e Kore.³⁵ Si è scelta qui l'iconografia più antica, perché Trittolemo potrebbe essere presente con allusione alle sue funzioni di giudice dell'oltretomba ricordate da Platone nell'*Apologia* 41a e testimoniate dalla ceramica.³⁶ Sono inoltre possibili per

³² Dalle due gemme derivano nel Rinascimento varie raffigurazioni; è interessante ricordare che entrambi i soggetti compaiono in tondi della decorazione a stucco di pilastri realizzati da Giovanni da Udine per le Logge di Raffaello in Vaticano. Cfr. Dacos, *op. cit.*, p. 103 e figg. 97, 98.

³³ L'oggetto sembra un sacchetto o una piccola borsa. Nella placchetta (fig. 6) e nelle altre raffigurazioni ceramiche compaiono *phiale* e *oinochoe*, con o senza le spighe, simbolo dell'agricoltura; cfr. *Lexicon iconographicum Mythologiae classicae*, s.v. *Demeter/Ceres*, vol. IV, 1 e 2 Suppl., Zürich 1988, a cura di L. Beschi (pp. 844-892) e S. De Angeli (pp. 893-908), IV, 2, nn. 344, 346 e 348. Anche in questo caso si tratterebbe di un fraintendimento.

³⁴ Trittolemo era un antichissimo dio di Eleusi, protettore dei campi, rappresentato nella ceramica attica a figure nere come un adulto barbato, seduto su un misterioso carro volante con un fascio di spighe in mano. Per l'esame del percorso iconografico cfr. *Lexicon iconographicum cit.*, in part. IV, 2, nn. 334, 335. Più tardi con l'affermarsi del culto di Demetra diventa il ministro deputato a diffondere le sue leggi e poi suo figlio; quindi nel primo periodo ha sembianze di uomo maturo, poi ringiovanisce progressivamente per formare con Demetra e Kore la classica triade rappresentata nell'arte greca e romana. Nella letteratura compare per la prima volta nell'inno omerico a Demetra (Hom. *h. Cer.* vv. 153 e 473 ss.) dove viene presentato come un principe di Eleusi, legato all'amministrazione della giustizia; è fra coloro che guidano il popolo e difendono la città con i consigli e le giuste sentenze βουλήσι καὶ ἰθείησι δίκησιν e fra i θεμισθοπόλοι βασιλεῖς. Per osservazioni sulla figura di Trittolemo nell'inno omerico cfr. N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974, pp. 195 ss. Per una panoramica generale sul mito cfr. E. Fehrle in W. H. Roscher, *Lexicon der Griechische und Röm. Mythologie*, Leipzig 1916-1924, vol. V, coll. 1128 ss.; G. Nicole in Ch. Daremberg- E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris 1877-1919 (1969), V, 469; L. A. Stella, *Mitologia greca*, Torino 1956, pp. 340 ss.

³⁵ Cfr. *Lexicon iconographicum cit.*, IV, 2, n. 375.

³⁶ Il testo platonico è tutto incentrato su termini legati alla giustizia; Socrate dichiara che scendendo nell'Ade si incontreranno veri giudici che si dice esercitino colà la giustizia (δικασταὶ οἵπερ καὶ λέγονται ἐκεῖ δικάζειν) Minosse, Radamanto, Eaco e Trittolemo e quanti altri semidei sono stati giusti (δίκαιοι) nella loro vita. La stessa affermazione si ritrova in Cicerone, *Tusc.* 1, 41, 98. Cfr. inoltre la riproduzione di un vaso dove Trittolemo siede al centro fra Eaco e Radamanto in Roscher, *op. cit.*, col. 1139.

la figura barbata confronti con gemme del II/III sec. d.C.³⁷ L'iconografia, era dunque oscillante; ad ogni modo il suggerimento di un umanista doveva essere stato determinante, in quanto gli artisti erano di solito interessati non tanto ai significati, quanto alla resa delle figure.³⁸

Tornando al tema di Cambise, un'altra testimonianza nord-europea è quella proveniente dalla bottega di Lucas Cranach il Vecchio.³⁹ Il quadro, datato intorno al 1540, è attualmente conservato a Berlino⁴⁰ (fig. 7) e riunisce in un unico spazio gli avvenimenti. Il nuovo giudice è già insediato sul trono, su cui pende la pelle del suo predecessore vistosamente appesa sul baldacchino; l'antefatto, cioè la scena dello scorticamento, è confinato sullo sfondo in un riquadro-finestra, dal momento che è ambientato all'aperto.

Pressappoco allo stesso periodo, la metà del XVI secolo, risalgono due medaglioni in argento, provenienti dal sud della Germania, probabilmente da Ausgburg.⁴¹ La scena del giudizio di Cambise è quasi identica; rappresenta l'insediamento del nuovo giudice sul trono dove è accuratamente disposta la pelle dello scorticato; la prima reca sul verso una scritta in tedesco che spiega la punizione del giudice, la seconda è invece a doppia faccia e sul verso c'è un altro esempio canonico di Giustizia; la pena degli adulteri simboleggiata da Zaleuco di Locri. Le didascalie rispettive sono in latino: *Poënae iniustorum ante oculos positae docent iustitiam* e *Zaleucus lege lata adulteris oculos erui iussit* (fig. 8).

³⁷ Cfr. per la riproduzione delle gemme *Lexicon* cit., IV, 2 nn. 139 e 140.

³⁸ Si veda ad esempio il giudizio entusiastico del Ghiberti sull'abilità del maestro che aveva prodotto la corniola con l'incisione di Apollo e Marsia, di cui però non riconosce il soggetto. Cfr. Dacos, *op. cit.*, p. 110, Scheda 8.

³⁹ Nato a Kronach nel 1472 morì a Weimar nel 1553. Pittore di corte dal 1504 in poi, ricevendo commissioni di vario genere si affidava spesso all'esecuzione della sua bottega, dove lavorò anche il figlio Lucas il giovane, che gli succedette come pittore di corte. Dopo il 1520 le sue opere rivelano l'influsso del manierismo tardo gotico.

⁴⁰ Berlino. Staatl. Schlösser u. Gärten.

⁴¹ Cfr. E. Gans-G. Kisch, *The Cambyes justice medal*, «The Art Bulletin» XXIX, 1947, pp. 121-123.



7. Bottega di Lucas Cranach il Vecchio, *Giudizio di Cambise*, Berlino, Staatl. Schlösser u. Gärten.

L'ultima testimonianza di provenienza nordica è il quadro di Rubens⁴² conservato al Metropolitan Museum di New York; è una copia d'autore del quadro originale eseguito per il municipio di Bruxelles, che fu distrutto da un incendio. Qui la fonte classica è ormai lontana, la scena è affollata di personaggi, mentre il nuovo giudice rende omaggio a Cambise; come nel quadro della bottega di Cranach, la pelle è distesa a formare un tragico baldacchino sul trono (fig. 9).

In Italia, l'esempio più significativo fa parte di un ciclo pittorico del XVI secolo eseguito dal pittore Antonio Campi di Cremona⁴³ per la Sala del Collegio dei Giureconsulti del Palazzo della Loggia di Brescia⁴⁴ che fa parte di un gruppo di edifici rinascimentali che si affacciano sulla piazza omonima.⁴⁵ Grazie alla testimonianza di G. B. Carboni, che nel 1760 descrisse in *Le pitture e sculture di Brescia* i quadri presenti nella sala del Collegio dei Giudici,⁴⁶ sappiamo che almeno fino a quella data gli otto quadri, attualmente conservati in parte alla pinacoteca Tosio-Martinengo, in parte al Palazzo della Loggia ed uno

⁴² P.P. Rubens 1577-1640. Educato agli studi umanistici a Colonia ed Anversa, si avviò alla pittura in questa città; dal 1600 al 1608 ebbe occasione di soggiornare in Italia e rimanere influenzato soprattutto dai pittori veneziani. La probabile doppia redazione del quadro non stupisce, in quanto nello studio di Anversa per soddisfare le ingenti richieste aveva creato una specie di lavoro a catena fra i suoi aiuti; fatto l'abbozzo iniziale a colori smorzati, l'opera veniva condotta avanti dagli allievi, il maestro apponeva poi i tocchi finali.

⁴³ Probabilmente con la collaborazione del fratello Giulio. Cfr. G. Bora (catalogo a cura di), *Disegni di manieristi lombardi*, Vicenza 1971, pp. 10 ss.

⁴⁴ I quadri furono commissionati nel 1549. Cfr. B. Passamani, *Guida della Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia*, Brescia 1988, p. 79.

⁴⁵ Il Monte vecchio di Pietà, la Loggetta, il Monte nuovo, la Torre dell'orologio e appunto la Loggia. Nella seconda metà del secolo XV e per tutto il successivo, ci fu un grande rinnovamento edilizio, che diede a Brescia l'aspetto rinascimentale di tipo veneto. Dopo lunghe lotte fra i Visconti di Milano e Venezia, finalmente nel 1426 la città passò sotto il dominio della repubblica di S. Marco. Da allora l'influsso veneto fu culturale oltre che politico. Cfr. sull'argomento: G. Treccani degli Alfieri (a cura di), *Storia di Brescia - Il dominio veneto*, vol. II (1426-1575); vol. III (1576-1797), Brescia 1963-1964. Sulla storia dei principali monumenti bresciani e la cronologia dei lavori, cfr. G. Panazza, in *Storia cit.*, vol. III, pp. 1062-1148. Il palazzo della Loggia, sede delle civiche magistrature, fu iniziato nel 1492 e la sua costruzione durò fino oltre la metà del Cinquecento, con interventi di Sansovino (Firenze 1486-Venezia 1570) e Palladio (Padova 1508-Vicenza 1580) accanto agli architetti della città.

⁴⁶ G.B. Carboni, *Le pitture e sculture di Brescia*, Brescia 1760, p. 17.



9. P.P. Rubens, *Giudizio di Cambise*, New York, Metropolitan Museum.

a Budapest,⁴⁷ mantenevano la loro disposizione originaria di ciclo unitario concepito per illustrare il tema della giustizia.⁴⁸ Nella città di Brescia il tribunale ed i giudici giocavano un ruolo notevole e nel 1548, cioè l'anno prima che il ciclo venisse commissionato erano stati riordinati gli statuti municipali cercando di riorganizzare i numerosi tribunali, dal momento che la corporazione dei Giudici o Giureconsulti era una delle più antiche e potenti. Ad un corretto esercizio della giustizia, almeno formalmente, veniva data una grande importanza dal momento che i magistrati giuravano di dedicarsi alla professione con scrupolo di giustizia, con senno ed umiltà ed il podestà si impegnava a scegliere come collaboratori cittadini che sembrassero adatti e capaci «ad regendum et gubernandum officia per quibus abballontabuntur secundum Deum et iustitiam».⁴⁹ Nel ciclo della Sala dei giureconsulti a simboleggiare la giustizia compaiono otto soggetti tratti dall'antichità classica oppure dalla Bibbia: Zaleuco di Locri, l'imperatore Traiano, Caronda di Turi, Susanna e i vecchioni, Cambise, Salomone, Filippo che risarcisce Macheta, Manlio Torquato che condanna a morte il figlio perché ha disobbedito ai suoi ordini. Se sulla base di queste indicazioni si esaminano le fonti letterarie antiche su cui si fonda l'iconografia vedremo una netta preponderanza di riferimenti all'opera di Valerio Massimo;⁵⁰

⁴⁷ Si tratta del Giudizio di Salomone, conservato al Museo Nazionale di Budapest, n. 1083.

⁴⁸ Attualmente abbiamo conservati nella Pinacoteca: Tito Manlio (n. 965); Susanna e i vecchioni (n. 14); Filippo e Macheta (n. 15); Zaleuco di Locri (n. 13). Nella Loggia sono Caronda, Traiano e Cambise; come già detto il giudizio di Salomone è a Budapest. Cfr. Passamani, *Guida* cit., p. 79

⁴⁹ Cfr. C. Pasero, in G. Treccani degli Alfieri (a cura di), *Storia* cit., vol. II (1426-1575, p. 111 n. 1 ed in generale pp. 111-117 e 359.

⁵⁰ Abbiamo nell'ordine: 1) Zaleuco di Locri: pena degli adulteri (Val. Max. VI, 5 *Ext.* 3); 2) Traiano rende giustizia a «una donnicciuola» (Oltre Dante, Purgatorio, canto X vv. 73-93 e Paradiso, canto XX vv. 43-48, la fonte più nota è Jacopo da Varagine, *Leggenda aurea* del XIII sec.); 3) Caronda di Turi si uccide per aver inavvertitamente violato la legge da lui stesso promulgata (Val. Max. VI, 5, *Ext.* 4); 4) Susanna e i due vecchioni, Bibbia (Vulgata 13, 15-25). L'esercizio della giustizia consiste nell'indagine di Daniele, allora giovane giudice; 5) Cambise e il giudice scorticato, Erodoto (V, 25). L'episodio però viene ripreso da Valerio Massimo (VI, 3 *Ext.* 3); 6) Giudizio di Salomone fra le due meretrici, Bibbia (I Re 3, 16-28); 7) Filippo il Macedone risarcisce Macheta (Val. Max. VI, 2, *Ext.* 1) ma anche Plutarco, *Apoph. Phil. in Regum et imperatorum apophthegmata*, 25 (179 A); 8) Tito Manlio, condannato a morte dal pa-

infatti cinque soggetti su otto derivano da episodi trattati nei *Memorabilia*, e quattro di questi dal libro sesto, in particolare dalla prima metà, nelle sezioni *libere dicta aut facta, de severitate, de iustitia* che sono quasi in successione,⁵¹ più l'episodio di Manlio Torquato che viene dal nono, e presenta tracce della lettura di Tito Livio. L'estensore del programma iconografico ha quindi tenuto presente la sezione specifica di Valerio con l'argomento che gli serviva ed ha aggiunto gli altri tre episodi di ascendenza religiosa, che tradizionalmente spesso si trovavano insieme ad illustrare il tema della giustizia cioè Traiano, Susanna e Salomone.⁵² I fratelli Campi, autori del ciclo, risentivano degli influssi del manierismo romano,⁵³ caratterizzato da citazioni classiche ed archeologiche; Antonio però, oltre che pittore fu uomo di vasta cultura⁵⁴ e possessore di una famosa biblioteca.⁵⁵ Nel ciclo bresciano abbiamo un tema portante: il bene pubblico deve prevalere sul privato, illustrato da personaggi che si comportano molto duramente, con se stessi e con i figli, pur di rispettare la giustizia: Caronda, Zaleuco e Manlio Torquato. Salomone, Filippo e Traiano mostrano le varie possibilità di esercizio della giustizia, che è considerata un dovere 'regale'; infine il giudizio di Cambise e la punizione dei due vecchi giudici che insidiavano Susanna, sono di monito ad un maggior rispetto delle leggi proprio da

dre (Val. Max. II, 7, 6 e IX, 3, 4; e anche Livio VIII, 7).

⁵¹ Le ultime due sezioni sono divise da «Graviter dicta aut facta».

⁵² Cfr. Hall, *op. cit.*, pp. 223 ss.

⁵³ Questa famiglia di pittori cremonesi era costituita da: Giulio (1500 c.-1572), che oltre a seguire Giulio Romano, in un soggiorno a Roma avrebbe studiato Raffaello e l'antico; di lui si ricorda un disegno della colonna traiana conservato a casa Picenardi. Nella pittura bresciana risentì soprattutto dello stile del Romanino. Antonio (1525-1587): fu anch'esso legato alla pittura bresciana, ma più influenzato dal Pordenone e lavorò anche a Roma come architetto; infine Vincenzo (1536-1591): risentì del Pordenone e del Correggio. Fu anche pittore di genere. Cfr. su A. Campi: S. Zamboni, in *Dizionario biografico degli Italiani* 1974, coll. 499-503, s.v. e sul fratello Giulio *ibidem*. coll. 513-515. Cfr. per un'informazione generale sulla vita e le opere anche: U. Thieme-F. Becker, *Künstler-Lexicon*, Leipzig 1907-1950, s.v.

⁵⁴ Compose un'opera storica, pubblicata nel 1585 con dedica a Filippo II di Spagna ed intitolata: *Cremona fidelissima città et nobilissima colonia di Roma*. È una storia dalle origini ai tempi dell'autore, abbellita da incisioni di mappe e personaggi illustri.

⁵⁵ L'inventario è conservato all'Archivio di stato di Cremona. Cfr. A. Puerari, A. Campi scrittore, «Colloqui cremonesi», 1970, n. 1, pp. 72-87 e C. Bonetti, *La libreria dello storico e pittore A. Campi*, «Cremona» IV, 1932, pp. 5-11.

parte dei loro custodi.⁵⁶

L'episodio della giustizia di Cambise è concepito in forma allusiva; un personaggio abbastanza giovane, il figlio appunto, seduto solennemente su un seggio ascolta due contendenti, cioè è colto nell'atto di esercitare la giustizia, mentre la pelle del padre completa di testa con barba e capelli bianchi è distesa sul piano del trono, dove è insediato il nuovo giudice (fig. 10). Chi ha curato l'iconografia del quadro si ispirava certamente ai *Memorabilia*, perché il testo erodoteo, come già si è notato, puntualizza che la pelle viene tagliata a strisce. Data la sua preparazione umanistica è forse possibile che il redattore del programma fosse lo stesso Antonio Campi.⁵⁷

L'ultima testimonianza in esame della 'Giustizia di Cambise' ci presenta una perfetta simbiosi fra testo e immagine per l'illustrazione di un paradigma morale. Si tratta di una composizione in senari giambici, derivata direttamente dalla lettura di Valerio Massimo, scritta da Achille Bocchi, letterato e storico bolognese del Cinquecento,⁵⁸ per i suoi *Symbolicarum Quaestionum Libri quinque*⁵⁹ e accompagnata dall'incisione di Bonasone. Si può vedere che l'autore mette in versi l'episodio di Cambise seguendo fedelmente il testo che lo ispirava e conclude con un augurio degno della severità della sua fonte: «Volesse il cielo che tutti gli altri giudici corrotti fossero puniti con questa pena certamente inusitata, ma tuttavia assai salutare». L'incisione (fig. 11) rappresenta sullo sfondo la scena dello scorticamento ed in primo pia-

⁵⁶ Cfr. per una trattazione complessiva: D. Fausti, *La giustizia rappresentata: iconografia da fonti bibliche e classiche*, «Quaderni del centro interdipartimentale di studi antropologici sulla cultura antica», Università di Siena 1994, pp. 25-51.

⁵⁷ Cfr. Fausti, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁵⁸ Bologna 1488-1562. Di antichissima e illustre famiglia, dedicatosi allo studio delle lettere greche e latine e della poesia, vi raggiunse tale fama che nell'anno 1508 fu nominato ad "una Lettura di lettere greche" presso lo Studio di Bologna e qualche anno dopo fu promosso alla "lettura di Rettorica e Poesia". Le sue opere maggiori sono: *Symbolicarum Quaestionum de universo genere, quas serio ludebat. Libri V*, Bononiae 1555, ristampata nel 1574 e *Historiarum Bononiensium Libri XVII*, dalla fondazione all'anno 1263. Fu soprannominato Filerote per la sua amicizia con i dotti del tempo. Per notizie dettagliate sulla biografia e le opere cfr. G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna 1781 (rist. anast. Bologna 1965), vol. II, pp. 217-232.

⁵⁹ Bologna 1555, testo illustrato con le incisioni di Giulio Bonasone ritoccate per le successive edizioni da Agostino Carracci.



10. Antonio e Giulio Campi, *Giustizia di Cambise*, Brescia, Civici Musei d'arte e Storia.



11. Giulio Bonasone, *Giustizia di Cambise*, incisione, Londra, British Museum.

no l'avvenuta successione del figlio, che siede sul trono su cui è distesa la pelle.⁶⁰ I versi sono preceduti da un titolo esplicativo,⁶¹ *In sordidos numarios(que) iudices*:

CAMBYSIS EXEMPLUM INCLYTUM

Severitatis nobile exemplum, licet
 Inusitatum, olim cruentus edidit
 Rex ille Cambyses, mali qui iudicis
 Cuiuspiam summos per artus diripi
 Pellem, atq(ue) sellae intendi et eius postea
 Ibi iudicaturum imperavit filium
 Considerare. utinam coeteri hac quidem
 Poena, et nova, tamen salutari admodum
 Numarii omnes plecterentur iudices.⁶²

Facendo il confronto con il testo dei *Memorabilia*, vediamo che si tratta una versificazione, come già altre volte era accaduto,⁶³ e che, quando è possibile, i termini del modello sono direttamente riutilizza-

⁶⁰ L'incisione è conservata al British Museum; l'edizione di riferimento è S. Massari, *Iulio Bonasone, Catalogo della mostra*, Roma 1983 che riproduce anastaticamente l'ed. del 1574; le 151 incisioni sono accompagnate dai componimenti del Bocchi. G. Bonasone fu attivo a Bologna fra il 1530 e il 1574 e fu allievo dopo il 1527 del famoso incisore Marc'Antonio Raimondi. Cfr. *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, vol. II, Torino 1972, p. 194 s.v.

⁶¹ Libro II (p. CXXV), *Symb.* LVIII.

⁶² Traduzione: Contro i giudici avidi e corrotti. Famoso esempio di Cambise. Un nobile esempio di severità, ancorché inusitato, una volta diede il famoso ed anche sanguinario re Cambise, il quale comandò che ad un giudice malvagio si strappasse la pelle dalle membra, e la si distendesse sul trono e poi suo figlio quivi sedesse per giudicarlo. Volesse il cielo che tutti gli altri giudici corrotti fossero puniti con questa pena certamente inusitata, ma tuttavia assai salutare.

⁶³ Già nell'undicesimo secolo un monaco benedettino dell'abbazia di Fleury, Rodulfus Tortarius, mise in distici elegiaci l'opera di Valerio; questo testo è contenuto nel *Reginensis latinus* 1357 del XII secolo, conservato alla Biblioteca Vaticana. Ancora in distici elegiaci è un'analoga redazione in versi di un dotto di Fano, non identificabile con sicurezza, che intorno al 1480 dedica l'opera al duca di Urbino Federico di Montefeltro (Milano, Biblioteca Ambrosiana, F. 68 sup. sec. XV e N. 138 Sup. anno 1481). La versificazione più tarda è quella pubblicata a Rastatt nel 1722 dal viennese Martinus a S. Brunone che completava un lavoro, sempre in distici, iniziato in Boemia da Carolus a S. Venceslao. Cfr. notizie più dettagliate in Schullian, *op. cit.*, pp. 290 s. e p. 314.

ti.⁶⁴ L'opera era esplicitamente tutta impostata sull'accoppiata testo / immagine ed era stimata non tanto «per i componimenti latini in versi di vari metri composti dal Bocchi sopra i vari simboli da lui ritrovati, quanto per gli intagli in rame, con cui vengono rappresentati essi simboli».⁶⁵

⁶⁴ *Iam* Cambyses inusitatae severitatis, qui mali cuiusdam iudicis *e corpore pellem detractam* sellae intendi *in eaque* filium eius iudicaturum considerare *iussit*. *Ceterum et rex et barbarus atroci ac nova poena iudicis ne quis postea corrumpi iudex posset providit*. L'aggettivo *cruentus* potrebbe riecheggiare il passo di Seneca, *de ira* III, 14.

⁶⁵ Appunto quelli incisi da Bonasone e ritoccati da Carracci. Questo secondo la testimonianza del Mazzucchelli nell'opera *Scrittori d'Italia*, s.v. Bocchi; cfr. Fantuzzi, *op. cit.*, p. 226.

Benedetto Clausi

Esegesi biblica e destrutturazione dell'esempio classico. Ancora sull'uso dell'*exemplum* scritturario nell'*Adversus Iovinianum*

1. Analizzando, in un precedente contributo,¹ le modalità di funzionamento degli *exempla* nel contesto controversiale dell'*Adversus Iovinianum*,² ho cercato di mostrare come, pur all'interno di una linea di continuità, Gerolamo si muova con sostanziale autonomia rispetto alla tradizione classica. In questo, certo, egli non è diverso da altri intellettuali cristiani del IV sec.: allievo di Donato e – forse – di Mario Vittorino, ha naturalmente ottima padronanza dei consueti strumenti retorico-grammaticali, ma attraverso un sottile lavoro di aggiustamento,³ conferisce al sapere antico prospettive del tutto nuove. Ove necessario, quindi, non esita a superare i rigidi confini

¹ *Storia sacra e strategia retorica. Osservazioni sull'uso dell'exemplum biblico nell'Adversus Iovinianum di Gerolamo*, «Cristianesimo nella Storia» (in corso di stampa).

² L'opera, scritta da Gerolamo nel 393, si legge ancora nella forma che le diede D. Vallarsi (Venezia 1767²), riprodotta in *PL* 23, da cui sempre citeremo, seguendo l'ediz. del 1865, modificandone ove necessario la punteggiatura. Ne prepariamo noi stessi l'ediz. critica.

³ È ciò che S. Battaglia efficacemente definisce «una continuità [...] che si specifica»: *L'esempio medievale*, «Filologia Romanza» VI, 1959 (ora in S. Battaglia, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli 1965, pp. 447-486), p. 61.

formalistici della vecchia precettistica, per adeguarla alle mutate esigenze di contenuto e di stile.

Ma quella della continuità e dell'adattamento non è l'unica strada seguita dal Padre latino nell'uso della prova esemplare. In certi casi, egli mette da parte la normativa delle comuni *artes* e sceglie di confutare l'avversario su un piano diverso, opponendo all'interpretazione letterale dei fatti che Gioviniano prendeva a fondamento dei propri *exempla* la loro lettura spirituale. L'applicazione dell'esegesi allegorica o tipologica altera, in quei casi, i meccanismi della prova, giacché modifica nell'essenza la natura dell'evento richiamato. Per altro verso, poi, fra i due livelli interpretativi (letterale e spirituale) si determina una sfasatura che rende impossibile ogni reale confronto fra gli attori della controversia, i quali vengono a trovarsi su piani oggettivamente differenti. Scardinato dall'interno, per così dire, l'edificio esemplare costruito dai retori classici perde in tal modo, assieme ai suoi connotati tradizionali, la sua stessa funzionalità.

È questo, nei tratti fondamentali, l'oggetto del nostro lavoro. Se nel precedente articolo l'attenzione è stata in prevalenza rivolta agli elementi di continuità, qui guarderemo piuttosto ai mutamenti che le esigenze della polemica dottrinale determinano nell'uso dell'esempio-prova, quando il fondamento scritturario dello scontro chiama in causa l'esegesi biblica. Su tali mutamenti si sono assai poco soffermati gli studiosi dell'*exemplum*, i quali non li hanno riconosciuti come elementi strutturali dell'esempio cristiano né come segni di una evoluzione del 'genere'. A questo proposito, anche se non si vogliono accettare le riserve di Vitale Brovarone⁴, che ritiene praticamente impossibile la costruzione di una tipologia cronologica dell'*exemplum*, è senz'altro opportuno «riservare alla valutazione del va-

⁴ *Persuasione e narrazione: l'exemplum tra due retoriche (VI-XII sec.)*, in *Rhétorique et histoire. L'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval. Table ronde organisée par l'Ecole Française de Rome (le 18 mai 1979)*, Rome 1980 = «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes» XCII, 1980, pp. 87-112. Le differenze concrete che si riscontrano nei diversi modi di usare gli *exempla* deriverebbero «più dall'indole degli autori e dal contesto storico [...] che non da un autonomo sviluppo tipologico dell'*exemplum*» (p. 88). Benché posto in termini piuttosto radicali, il richiamo di V. B. mi pare un efficace antidoto contro facili ipotesi 'evoluzionistiche'. Critico, invece, C. Delcorno, *Nuovi studi sull'«exemplum»*, «Lettere Italiane» XXXVI, 1984, pp. 54 s.

riare delle forme [...] una serie di possibilità teoriche piuttosto che voler precipitare giudizi storici» (p. 88).⁵ A tale prudente richiamo ci siamo attenuti nella nostra riflessione, nella quale ci siamo concentrati su due aspetti particolari del problema, l'*auctoritas* esemplare e le relazioni, di natura e funzione, fra esempio e tipo. Entrambe le questioni sono evidentemente di una rilevanza, storica e teorica, che va ben oltre l'*Adversus Iovinianum*; l'opera, tuttavia, ci è sembrata, proprio da questo punto di vista, un buon punto di osservazione degli effetti che la spinta d'urto del cristianesimo produce sulle antiche categorie retoriche. Pur mancandovi, infatti, specifiche teorizzazioni, il modo concreto in cui i due contendenti fanno ricorso agli esempi e gli spunti che ci offrono alcune annotazioni geronimiane permettono di cogliere i segni, più o meno consapevoli, di sostanziali mutamenti. È quanto vedremo, nelle pagine seguenti, non senza aver prima ripreso, per cenni, i dati più significativi messi in luce nel precedente studio.

2. È lo stesso Gerolamo, nella *recapitulatio* (2, 35) e in altri passi dell'*Adversus Iovinianum*, a sottolineare l'importanza che agli *exempla* attribuiscono entrambi i protagonisti della polemica.⁶ L'uso che i due ne fanno è diverso, almeno in linea di principio, e se Gioviniano, a detta di Gerolamo, ricorreva ad essi con prevalenti finalità argomentative, egli per lo più se ne avvale per dimostrare l'infondatezza delle prove addotte dall'avversario.⁷ In ogni caso, comunque, nel nostro scritto l'esempio è

⁵ Cfr. anche *ibidem*, p. 95: «mi pare sia da respingere una visione evolutiva del fenomeno *exemplum*; al contrario riscontrerei una variatissima possibilità di adattamento che è nell'*exemplum*, come una gamma di virtualità che possono realizzarsi in qualsiasi momento».

⁶ Secondo quanto egli stesso dichiara, con la sua opera Gerolamo si propone di confutare la dottrina di Gioviniano, il quale metteva in discussione alcuni aspetti dell'ascetismo rigoristico cristiano (verginità e digiuno), opponendosi soprattutto alla loro traduzione in termini di superiorità all'interno dell'istituzione ecclesiastica.

⁷ La normativa tradizionale prescriveva di confutare gli esempi più 'fondati' negandone la pertinenza. *Exempla* – scrive Quintiliano – *rerum varie tractanda sunt, si nocebunt: quae si vetera erunt, fabulosa dicere licebit, si indubia, maxime quidem dissimilia* (*inst.* 5, 13, 24). Nel concreto Gerolamo nega le analogie ravvisate da Gioviniano tra i fatti e i personaggi biblici di cui si avvale in funzione esemplare e il tema della disputa.

una *probatio artificialis*,⁸ per mezzo della quale, all'interno dello schema controversiale, si tende a dar fondamento alle proprie opinioni e a confutare le tesi contrarie.

Per ciò che concerne gli *exempla* biblici gioviniani, ne abbiamo una significativa testimonianza nella rassegna di fatti e figure dei libri sacri inserita in *adv. Iovin.* 1, 5 e da Gerolamo discussa, con meticolosa sistematicità, in 1, 16 ss. Sono esempi relativi alla prima tesi⁹ e addotti per confermare che nei due Testamenti, senza differenza tra Vecchio e Nuovo,¹⁰ il matrimonio è stato sempre benedetto da Dio. Per la dimostrazione, Gioviniano allegava, assieme ad alcuni *testimonia* biblici (*loci* classici delle discussioni sul matrimonio, come *Gen* 1, 28 e 2, 24; *1 Cor* 7, 39; *Eb* 13, 4), un elenco di personaggi, i quali «tutti ebbero moglie e, secondo il precetto divino, procrearono figli».¹¹ Un *catalogus maritorum*, secondo l'ironica definizione di Gerolamo,¹² che ne salva poco più dei soli nomi.¹³ Per le

⁸ Su tale funzione dell'esempio cfr. l'accurata dissertazione di B.J. Price, «Paradeigma» and «Exemplum» in *Ancient Rhetorical Theory*, Berkeley 1975. Le *probationes artificiales*, «prove tecniche», sono quelle propriamente 'retoriche'. In esse «il materiale viene trasformato in forza persuasiva da un'operazione logica»: R. Barthes, *La retorica antica*, trad. it., Milano 1972, p. 63. Ne esistono di due tipi, induttive (l'*exemplum*) e deduttive (l'entimema). Accenno soltanto, qui, alla differenza tra «suasione» e «persuasione». «Nella retorica classica», scrive U. Eco, «è suasio tutto ciò che non lascia distinguere tra argomenti, prove ed esempi. Le prove devono sempre avere un valore universale [...]. Invece l'esempio è un fatto singolo, che viene suggerito perché ne vengano tratte illecitamente conclusioni universali [...] direi che l'uso dell'esempio è suasio anziché persuasivo»: *Il messaggio persuasivo*, in G. Fenocchio (a cura di), *Le ragioni della retorica. Atti del Convegno «Retorica: verità, opinione, persuasione»*. Cattolica, 22 febbraio - 20 aprile 1985, Modena 1987, p. 21. Per Eco, in sostanza, l'*exemplum* si colloca fuori dalle vere e proprie tecniche di persuasione, in un ambito che è quello delle strategie stilistico-espressive. Sulla sua natura di *probatio* prevale insomma, per lui, quella di *artificium*.

⁹ Si sa che Gerolamo presenta il pensiero di Gioviniano articolato in quattro tesi, condensandone i contenuti in *adv. Iovin.* 1, 3, col. 224 B-C: 1) *Dicit virgines, viduas et maritatas, quae semel in Christo lotae sunt, si non discrepent caeteris operibus, eiusdem esse meriti.* 2) *Nititur approbare eos, qui plena fide in baptisate renati sunt, a diabolo non posse subverti.* 3) *Tertium proponit, inter abstinentiam ciborum et cum gratiarum actione perceptionem eorum, nullam esse distantiam.* 4) *Quartum, quod et extremum, esse omnium qui suum baptismum servaverint, unam in regno coelorum remunerationem.*

¹⁰ *Ac ne forte diceremus hoc scriptum in veteri Testamento, asserit a Domino quoque idipsum in Evangelio confirmari:* 1, 5, col. 225 D.

¹¹ [...] *omnes habuisse uxores, et ex Dei sententia filios procreasse: ibidem*, col. 226 A.

¹² 1, 5, col. 227 A e 1, 25, col. 255 A.

successive tre tesi, invece, gli esempi sopravvissuti sono pochi e vengono presentati in modo non sistematico.

Poiché evidenziare il nesso fra (*membrum*) *illustrans* e *illustrandum*¹⁴ serve all'oratore per accrescere l'efficacia della prova stessa, è facile immaginare che l'eretico illustrasse le proprie idee con ragionamenti tesi a giustificare la possibilità di generalizzazione. Di essi, però, non resta traccia nel nostro scritto. Ci sono invece elementi sufficienti per ipotizzare che l'esegesi delle vicende e dei personaggi da lui richiamati fosse in prevalenza letterale. Una sola volta, vedremo, il suo avversario fa espresso riferimento ad un'interpretazione tipologica di Gioviniano, a proposito di Salomone.

Gerolamo per lo più si limita ad evidenziare i difetti tecnici in cui l'altro è incorso, denunciandone i *vitia*. Sfrutta al meglio, a tal fine, i precetti della retorica tradizionale, per la quale *exemplum vitiosum est si aut falsum*¹⁵ *est, ut reprehendatur, aut inprobum, ut non sit imitandum, aut maius, aut minus, quam res postulat*¹⁶.

Seguendo un simile indirizzo, il Padre considera *falsum*, nel senso di infondato, l'*exemplum* di Elia ed Eliseo, che Gioviniano aveva inclusi nel proprio *catalogus maritorum* ignorando la tradizione che li voleva senza mogli (1,25, col. 255 A-B); altrettanto *falsum*, stavolta però in quanto privo di analogie sostanziali con l'oggetto della disputa, quello della figlia di Iefte.¹⁷ Avvalendosene nel contesto in questione – dice –, Gioviniano ha

¹³ Si tratta, nell'ordine in cui compaiono in 1, 5, dei patriarchi prediluviani di *Gen* 5, di Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuseppe, Giuda, Onan, Mosè, Sansone, Barak, Sisara, Eber il Kenita, Iabin, Iefte, Samuele, Booz, Iesse, Davide, Salomone, Elia ed Eliseo, Ezechia, Giosia, Daniele e i tre *pueri* per il VT; Zaccaria, Pietro e gli altri apostoli, per il NT. Non mancano i personaggi femminili: Tamar, Miriam, Debora, Sisara, Giaele, la figlia di Iefte, Rut, Cilda, Elisabetta e la suocera di Pietro.

¹⁴ La terminologia è quella usata da Price, che la ricava dalla diss. di H. Friis Johansen, *General Reflections in Tragic Rhesis*, Copenhagen 1959.

¹⁵ *Falsum* può intendersi in due modi: o nel senso che è falsa l'analogia, cioè l'*illustrans* non è realmente parallelo e può essere respinto in quanto tale; o nel senso che l'*illustrans* è 'non vero', ossia non è accaduto, e perciò può essere negato: Price, «*Paradeigma*» and «*Exemplum*» cit., p. 91.

¹⁶ *Rhet. Her.* 2, 29, 46.

¹⁷ In proposito, Gioviniano diceva di non rilevare alcuna differenza fra il padre e la figlia vergine e di preferire, semmai, la *fides* del primo al sacrificio della seconda.

fatto una scelta inopportuna, per non dire controproducente, finendo col favorirlo.¹⁸

I precetti dei retori profani vengono anche adattati ad *exempla* che chiamano in causa ragioni (la tradizione esegetica, ad es.) tutte peculiari del cristianesimo.¹⁹ È quanto avviene nel caso di Zaccaria ed Elisabetta, personaggi solitamente ritenuti liminari;²⁰ sospesi per così dire fra VT e NT, e che invece Gioviniano considerava modelli neotestamentari di vita coniugale. Gerolamo corregge l'*exemplum* gioviniano, assimilandolo in pratica ai *falsa* dell'Antichità, e riconduce sotto il segno della Vecchia Alleanza quelli che per l'altro erano paradigmi dell'eccellenza della condizione coniugale nella Nuova.²¹

Altre volte, infine, la *refutatio* geronimiana è fondata su «contro-esempi», ossia sul richiamo di figure in cui sono individuate caratteristiche opposte a quelle dei personaggi degli *exempla* gioviniani. È il caso di Giosuè, contro-esempio di Mosè in 1, 21-22,²² oppure dell'evangelista Giovanni, contro-esempio di Pietro e degli altri apostoli coniugati in 1, 26.²³

3. Nei casi sopra richiamati, il ricorso, argomentativo o confutativo, all'*exemplum* avviene ancora all'interno di un quadro strategico e concettuale sostanzialmente classico. Gerolamo infatti rileva negli *exempla*

¹⁸ *Porro quod praefert Iephte patris fidem lacrymis virginis filiae, pro nobis facit. [...] nos enim non tam virgines saeculi, quam eas quae propter Christum sunt virgines, praedicamus [...]:* 1, 24, col. 253 A-B.

¹⁹ Gli esempi precedenti sono più facilmente assimilabili a quelli classici, per il carattere dei loro *vitia*, benché sia ormai mutato il contesto di riferimento (la storia sacra in luogo di quella profana).

²⁰ Cfr., ad es., *Tert. monog.* 8, 1, 1, *SCh* 343 (1988), p. 164: *Ecce statim quasi in limine [scil. Evangelii] duo nobis antistites Christianae sanctitatis occurrunt, monogamia et continentia, alia pudica in Zacharia sacerdote, alia integra in Iohanne antecursore. Anche Gerolamo in adv. Iovin. 2, 15, col. 323 A, ricordando la profetessa Anna, la colloca in foribus Evangelii. Si tratta ancora di una ripresa tertulliana: In limine evangelii, Anna prophetis [...]: ieiun. 8, 1, *CChL* 2 (1954), p. 1264.*

²¹ [...] *consueta vecordia non intelligit [scil. Iovinianus] istos quoque inter eos, qui legi servierint, debuisse numerari:* 1, 26, col. 256 C.

²² Se per Gioviniano Mosè è modello di *vir uxorius* benedetto da Dio, Giosuè, per Gerolamo, è paradigma di castità.

²³ Benché la cosa non trovi alcun esplicito supporto nel testo biblico, Gerolamo fa di Giovanni uno dei modelli neotestamentari dell'eccellenza virgineale.

dell'avversario *vitia* che qualunque oratore dell'Antichità avrebbe potuto rilevare; ma soprattutto, l'uso (almeno da parte di Giovaniano) della storia sacra sembra non dissimile da quello che gli antichi facevano della storia profana:²⁴ a conferire agli esempi valore probativo, piuttosto che un particolare sovrasenso, è la natura analogica dell'accostamento²⁵ fra il personaggio o l'episodio richiamati e la tesi sostenuta. Il comune riferimento ad un medesimo sistema di norme e consuetudini, infine, pone i due contendenti in una condizione di sostanziale parità, almeno in partenza. A decidere del prevalere dell'uno sull'altro è solo la più o meno corretta adesione alle 'norme'.

Ben diversa è la situazione che invece si crea quando entrano in gioco l'allegoria o la tipologia, le quali trasfigurano il dato evenemenziale, modificando la sostanza della materia esemplare e annullandone (nel senso

²⁴ Già nelle opere di Tertulliano, per restare in ambito latino, i racconti tratti dall'AT rivestono un ruolo analogo a quello che nella letteratura profana aveva l'esempio storico. Cfr. in proposito H. Petré, *L'exemplum chez Tertullien*, Dijon 1940, pp. 113 ss. La tesi della Petré rimane a tutt'oggi l'unica monografia sull'uso dell'*exemplum* nella letteratura cristiana antica.

²⁵ Nel senso in cui qui ce ne occupiamo, l'*exemplum* è sostanzialmente un mezzo di prova per comparazione, strettamente imparentato quindi con la similitudine. Cfr., fra le testimonianze antiche, *rhet. Her.* 4, 49, 62: *Exemplum est alicuius facti aut dicti prae-teriti cum certi auctoris nomine propositio. Id sumitur isdem de causis, quibus similitudo*; Cic. *top.* 10, 44: *Ex eodem similitudinis loco etiam exempla sumuntur*, e *part. orat.* 11, 40: *Maximam autem fidem facit ad similitudinem veri primum exemplum deinde introducta rei similitudo*. Fra gli studi moderni che si soffermano sui rapporti fra esempio e similitudine ricordiamo almeno la monografia di M.H. McCall, Jr., *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge 1969, che prende in considerazione i principali retori greci e latini, ed ora Zs. Ritoók, *Exemplum und Gleichnis*, in ΣΦΑΙ-ΡΟΣ, *Hans Schwabl zum 70. Geburtstag gewidmet*, I, Wien 1994/95 = «Wiener Studien» CVII/CVIII, pp. 45-49, il quale fa prevalente riferimento all'epica omerica. In altre funzioni, l'esempio si apparenta a diverse figure: è metaforico l'esempio-modello, mentre in quello narrativo si può distinguere fra un tipo basato sulla sinecdoche ed uno metaforico (Cl. Brémond, *Structure de l'«exemplum» chez Jacques de Vitry*, in Cl. Brémond - J. Le Goff - J.-Cl. Schmitt, *L'«Exemplum»*, Turnhout 1982 [«Typologie des Sources du Moyen Age Occidental» 40], pp. 115 ss.). La distinzione, in ogni caso, non è relativa al principio di funzionamento, ma alle modalità dell'applicazione: «analogie et induction sont toujours présentes, mais leur rapport est modulé en fonction de la difficulté du transfert», come puntualizza A. Strubel, *Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen Age*, «Le Moyen Age» XCIV, 1988, p. 349.

che vedremo) l'univocità di senso²⁶ Certo, una qualche duplicità semantica è sottesa alla stessa concezione profana dell'esempio. È ad essa che fa riferimento Lausberg, quando parla di «doppia stratificazione della *voluntas* semantica»: ²⁷ nel primo strato si collocherebbe il significato proprio, la *Eigenbedeutung* del contenuto esemplare (all'origine senza rapporto con la causa in discussione); nel secondo la *semantische Intention* del parlante²⁸ (al di là del primo significato, assunto solo in quanto portatore di una *Ernstbedeutung* giudicata valida in relazione alla causa stessa)²⁹ Nel caso dell'esempio classico, però, che è quello preso in considerazione da Lausberg, la duplicità non tocca il senso della storia; è inerente al meccanismo di funzionamento della prova esemplare, la quale ha il suo presupposto indispensabile appunto nell'esistenza di uno scarto fra i due piani dell'*illustrans* e dell'*illustrandum*. Si può parlare di «significato proprio», anzi, perché alla base dell'esempio classico si postula una sostanziale univocità ed oggettività evenemenziale, elemento fondante della stessa *aucltoritas* esemplare.³⁰ Se obiettivo dell'*exemplum*, e del processo induttivo da esso attivato, è *confirmare quod est dubium per id quod dubium non est*,³¹ la storia che di quello è la base deve ovviamente prestarsi meno che sia possibile ad una lettura 'plurale'. La stessa categoria di *falsum*, che

²⁶ Sulla relazione fra storia e senso univoco nell'*exemplum*, cfr. S. Suleiman, *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, «Poétique» VIII (32), 1977, pp. 468-489.

²⁷ H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, pp. 231 s. (§ 421). La «Doppelschichtigkeit der semantischen *voluntas*» avvicina l'esempio, in quanto *spielerisches Mittel*, all'allegoria. Da essa però si distingue «durch die Ausdrücklichkeit, mit der im Kontext die Ernstbedeutung gesichert wird» (p. 232). L'immediata riconoscibilità della *Ernstbedeutung* è l'elemento di identificazione dell'*exemplum* rispetto all'allegoria, come del resto scrive Quint. *inst.* 8, 6, 52 (citato dallo stesso Lausberg): *Est <et> in exemplis allegoria, si non praedicta ratione ponantur.*

²⁸ *L'id quod intenderis* di Quint. *inst.* 5, 11, 6: [...] *exemplum, id est rei gestae aut ut gestae utilis ad persuadendum id, quod intenderis, commemoratio.*

²⁹ La *Eigenbedeutung*, in conclusione, agisce come *ein spielerisches Mittel* per il conseguimento dell'obiettivo della *Ernstbedeutung*.

³⁰ J. Gaillard, «*Auctoritas exempli: pratique rhétorique et idéologie au I^{er} siècle avant J.-C., résumé* in «Revue des Etudes Latines» LVI, 1978, pp. 30-34, individua i fondamenti dell'esempio-modello proprio nelle componenti ideologiche dell'*aucltoritas* come principio di potere politico.

³¹ Cfr. Quint. *inst.* 5, 10, 11 e Cic. *inv.* 1, 31, 51.

abbiamo intravisto, conferma l'univocità del senso della storia presa a fondamento dell'esempio, in assenza della quale non si potrebbe dire che un *exemplum* è contrario alla verità storica (*falsum*). L'esempio dev'essere incontestabile; la sua efficacia sta nel suo porsi come 'verità' e questa si identifica con la stessa storia, della quale anzi l'oratore antico è attento a fissare il senso, al fine di eliminare proprio «la possibilità di interpretazioni – e di sensi – multipli».³²

È vero che anche per l'oratore classico la rievocazione esemplare è contrassegnata dalla coesistenza di una molteplicità di connotazioni, ma esse pertengono più alla sfera del *movere* che non a quella del *probare* e comunque sono relative alla maniera in cui l'immagine esemplare viene fruita, non mettono in discussione l'univocità del fatto storico. Quando infine Le Goff parla di «*historicité subjective*»,³³ si riferisce al fatto che avvenimenti non realmente storici possono essere posti a fondamento di un esempio perché come tali recepiti dalla collettività. Tutti gli elementi di oggettiva polivalenza sono dunque superati da una univocità di senso che – ripeto – è condizione imprescindibile della efficacia esemplare.³⁴

Nell'*exemplum* biblico, invece, la duplicità semantica investe la natura dell'*illustrans*: in séguito all'attivazione di un procedimento allegorizzante, la 'storia' non ha più soltanto il suo senso evidente, a cui viene ad affiancarsene un altro, più profondo e sostanziale, che pur non annullandolo, al primo si sovrappone, e che comunque introduce una verità di natura altra

³² Suleiman, *Le récit exemplaire* cit., p. 474. Con riferimento all'esempio narrativo utilizzato dai predicatori bassomedievali, J. Berlioz, *Le récit efficace: l'exemplum au service de la prédication (XIII^e-XV^e siècles)*, in *Rhétorique et histoire* cit., p. 118, sottolinea come questo si presenti abitualmente senza interpretazione allegorica. Solo quando la struttura del racconto è troppo lontana dal processo penitenziale l'allegoria funge da «parapetto» (*garde-fou*) e «fixe impérativement le sens souhaité» (p. 135). Ma si tratta, è ovvio, di una spiegazione allegorica che il predicatore aggiunge al materiale da lui stesso prodotto.

³³ L'«*exemplum*» médiéval, in Bremond - Le Goff - Schmitt, *L'«Exemplum»* cit., p. 45.

³⁴ L'intrusione di una pluralità di sensi trasforma nella sua natura, e non solo nella sua funzionalità, l'esempio. È quello che Fr.C. Tubach chiama «*decline*» dell'esempio: *Exempla in the Decline*, «*Traditio*» XVIII, 1962, pp. 407-417.

rispetto al fatto.³⁵ La conseguenza più immediata ed evidente di una simile duplicità semantica è l'accrescimento dello spazio di cui l'*orator Christianus* dispone per adattare l'esempio alla materia della controversia – quello che era il problema sostanziale dell'oratore antico.³⁶ All'efficacia connessa alla realtà dell'avvenimento storico³⁷ si aggiunge infatti, negli *exempla* tratti dalla storia sacra, il *mysterium* della tipologia; alla forza di persuasione della storia si somma la possibilità di contare sull'accrescimento di senso determinato dalla tipologia o dall'allegoria.

Venendo però meno, o comunque indebolendosi, la valenza oggettiva del fondamento della prova, almeno nel senso classico, si determina una sostanziale inconciliabilità fra i dati presentati dai due contendenti, cosa che vanifica ogni possibilità di reale confronto fra gli attori della controversia, privati di fatto di un comune terreno di competizione (l'univocità del *factum*) e, con quello, della possibilità di fare riferimento a norme comuni che formalizzino e codifichino il ricorso all'*exemplum*. Messa in discussione l'oggettività delle *res*, la garanzia della credibilità è sempre meno dipendente dalla dimensione evenemenziale e l'*auctoritas* dell'esempio

³⁵ Senza volermi addentrare in questioni sottili e controverse, distinguo, anche con riferimento agli autori antichi, fra la tipologia, che salva appunto, il senso della 'storia', e l'allegoria, che invece quel senso di fatto annulla.

³⁶ Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik* cit., p. 228, sottolinea come l'*exemplum* classico sia totalmente indipendente dal fatto discusso nella causa. Porlo in relazione con essa è «freie Schöpfung des Redners, der sich hierfür einer bestimmten Methode bedienen muß». Il riferimento è all'*inductio*, come lo stesso A. chiarisce a p. 230.

³⁷ [...] *Graeci vocant παράδειγμα, quo nomine et generaliter usi sunt in omni similibus adpositione et specialiter in iis, quae rerum gestarum auctoritate nituntur*: Quint. *inst.* 5, 11, 1 (cfr. anche 5, 11, 6: *Potentissimum autem est inter ea quae sunt huius generis quod proprie vocamus exemplum*). Il frequente ricorrere degli *exempla historiarum* nelle controversie giudiziarie dipende proprio dall'efficacia probativa della verità evenemenziale. Ricordiamo, fra le tante testimonianze possibili, Cic. *Verr.* 4, 90, 209: [...] *expectant ii qui audiunt exempla ex vetere memoria, ex monumentis ac litteris, plena dignitatis, plena antiquitatis; haec enim plurimum solent et auctoritatis habere ad probandum et iucunditatis ad audiendum*, e *part. orat.* 27, 96: [*orator*] *ad augendum habeat exemplorum aut recentium, quo notiora sint, aut veterum, quo plus auctoritatis habeant, copiam*. L'esempio storico conferisce all'oratore l'*auctoritas* che di solito hanno i vecchi, come ancora Quintiliano spiega in *inst.* 12, 4, 2: *Sciat ergo quam plurima, unde etiam senibus auctoritas maior est, quod plura nosse et vidisse creduntur*. Di quello poetico lo stesso retore dice che esso ha minore forza di convincimento (*iis minus adfirmationis adhibetur*: *inst.* 5, 11, 17).

tende a spostarsi sulla fonte del materiale esemplare, la Bibbia,³⁸ il cui ruolo è quindi affatto diverso da quello delle semplici raccolte e dei repertori dell'Antichità.

Quando parliamo di un venir meno della univocità evenemenziale delle *res*, certo non ignoriamo la consistenza fattuale che nell'ottica cristiana hanno l'Incarnazione e tutto quanto la prefigura.³⁹ La storicità che quegli eventi e la loro lettura tipologica chiamano in causa, però, presenta obiettivi caratteri «metastorici»;⁴⁰ è tutta interna al testo sacro: oggetto di fede ed autenticata dalla tradizione, ma di natura assai diversa dalla evenemenzialità a cui è inscindibilmente legata, nella teoria classica, l'efficacia dell'esempio-prova.

Il carattere scritturario del riferimento esemplare interviene infine nella questione dell'autorevolezza dell'oratore. Già nel mondo classico – è noto – non a tutti era concesso l'uso esemplare della storia e la credibilità dell'oratore era premessa indispensabile del diritto di evocare il passato.⁴¹ Nel ricorso alla storia sacra neanche il tradizionale legame fra *fides* e *auctoritas* è sufficiente; garanzia della credibilità diventano ora l'ortodos-

³⁸ Le stesse citazioni bibliche nel Medio Evo saranno dette *auctoritates*. Classica la distinzione di *auctoritates*, *similitudines* ed *exempla*, che ritroviamo, ad es., nel prologo dei *Sermones ad status* di Giacomo di Vitry. Le prime sono appunto le citazioni bibliche, dalla cui esegesi muove spesso il sermone, il quale a sua volta si presenta «comme une parole d'autorité, légitimée par l'autorité de la Bible sur laquelle elle s'appuie»: Schmitt, *L'«exemplum» dans le sermon*, in Bremond - Le Goff - Schmitt, *L'«Exemplum»* cit., p. 155.

³⁹ Analoga concretezza hanno i simboli naturali. Cfr. in proposito le osservazioni di Chr. Gnllka, *Die Natursymbolik in den Tagesliedern des Prudentius*, in *Festschrift für B. Köttling*, Münster 1980, pp. 411-445, per il quale «Symbolik und Physik bildeten für die kirchlichen denker keinen Widerspruch» (p. 413). Per tutto il platonismo cristiano il simbolismo naturale e quello storico (o tipologico) non sono altro che generi particolari del simbolismo universale. Importante, per il periodo da Agostino alla Scolastica, J. Chydenius, *La théorie du symbolisme médiéval*, «Poétique» VI (23), 1975, pp. 328 ss.

⁴⁰ H. Jaeger, *La preuve judiciaire d'après la tradition rabbinique et patristique*, in *La Preuve*, I, *Antiquité* (Recueils de la Société Jean Bodin pour l'Histoire Comparative des Institutions 16), Bruxelles 1964, p. 484, n. 1: «L'esprit patristique conçoit [...] la *veritas évangélique* sous sa forme supra-historique qui importe dans la Bible: elle coïncide avec la fidélité indéfectible de Dieu à l'égard de Lui-même et de l'Alliance; la *veritas* systématise ainsi l'économie du salut».

⁴¹ J.-M. David, «Présentation», in *Rhétorique et histoire* cit., p. 14, ricorda che a Roma, ad es., solo ai magistrati è riconosciuto tale diritto.

sia di fede e le capacità esegetiche. In opere simili alla nostra, retta dottrina, esegesi e retorica costituiscono un nesso inscindibile, nel quale si può riconoscere un tratto distintivo dell'*orator Christianus* rispetto a quello classico.

4. Ormai, però, è tempo di dare concretezza al nostro discorso. Prenderemo pertanto in esame alcuni *exempla* dell'*Adversus Iovinianum* nei quali Gerolamo, per confutare l'avversario, fa ricorso ad un'esegesi spirituale dei *facta* che l'altro poneva a fondamento delle sue prove esemplari.

Cominciamo da Mosè, nel quale – abbiamo già avuto modo di accennarlo – Gioviniano vedeva un paradigma positivo di *vir uxorius*, basandosi, a quanto pare, sul senso evidente della storia sacra, che lo voleva sposato e, ciononostante, *amicus et propheta et legiferus Dei*.⁴² Nella sua replica, Gerolamo è costretto a riconoscere che la lettera del testo biblico dà ragione all'altro e per conto suo ricorre alle risorse della tipologia: al di là della lettera del testo, Mosè significa la Legge, come certifica, per così dire, la parola, concorde, del Signore e dell'apostolo Paolo:

È scritto che Mosè aveva moglie. Ma sia nostro Signore sia l'Apostolo interpretano Mosè come la Legge: "Hanno Mosè e i profeti" (Lc 16, 29) e "Da Adamo fino a Mosè il peccato regnò, anche su coloro che non peccarono, a somiglianza del peccato di Adamo" (Rm 5, 14): nessuno dubita che nei due passi Mosè significa la Legge.⁴³

L'opposizione tra quanto «è scritto» e quel che «significa» è netta, ed è segnata da quell'*autem* che in qualche modo visualizza la distanza fra i due piani, rispettivamente di Gioviniano e di Gerolamo, mostrando nel

⁴² Cfr. 1,20, col. 249 A. La definizione, comunque, è di Gerolamo, non di Gioviniano.

⁴³ *Moyses scribitur habuisse uxorem. Moysen autem et Dominus noster et Apostolus interpretantur legem: "Habent Moysen et prophetas" (Lc 16, 29). Et: "Ab Adam usque ad Moysen regnavit peccatum, etiam super eos qui non peccaverunt, in similitudine praevaricationis Adae" (Rm 5, 14): nullique dubium est in utroque testimonio Moysen legem significare: 1, 22, col. 251 B.*

contempo quale sia la chiave di volta sostanziale della risposta geronimiana.⁴⁴

Oltre alla valenza tipologica del personaggio veterotestamentario e degli eventi che lo riguardano, però, il Padre latino vede in essi un più specifico senso spirituale: sono il segno, provvidenziale, del superamento dell'unione coniugale. Così, secondo un'esegesi assai poco diffusa in ambito patristico, Gerolamo interpreta l'enigmatico episodio di *Es* 4,24-26 (la circoncisione del figlio di Mosè) come un «taglio del prepuzio delle nozze col coltello del Vangelo»⁴⁵ e i calzari slacciati, come un «disfarsi delle catene nuziali».⁴⁶ In ogni caso, che Mosè significhi la Legge o il superamento dell'unione coniugale, non si può certo leggere in lui l'incarnazione del modello di uomo sposato. Farlo è pura voglia di

⁴⁴ Ricordiamo, comunque, che oltre che all'esegesi tipologica di Mosè e dei fatti che lo concernono, Gerolamo ricorre al «contro-esempio» a cui si è sopra accennato (Giosuè, *virgo*, opposto a Mosè, *uxorius*).

⁴⁵ A. Le Boulluec, *Moïse menacé de mort. L'énigme d'Exode 4, 24-26 d'après la Septante et selon les Pères*, in *Lectures anciennes de la Bible* (Cahiers de Biblia Patristica 1), Strasbourg 1987, pp. 75-103 individua un precedente dell'interpretazione geronimiana solo in Eusebio di Emesa (pp. 84 ss.). Nell'*Adversus Iovinianum* l'episodio è introdotto con una sottolineatura ironica: davvero «appropriato» – dice Gerolamo – l'esempio di un uomo salvato dal pericolo di morte solo dal distacco evangelico dall'istituzione matrimoniale: *Perspicuum est de Moysè, quod periclitatus esset in diversorio, nisi Sephora [...] filium circumcidisset, et praeputium nuptiarum cultro evangelico desecasset*: 1, 20, col. 249 A. L'esegesi tipologica della circoncisione del figlio di Mosè è poi richiamata in relazione a quella degli Ebrei a Galgala da parte di Giosuè, *ut quod in Moysi filio praefigurabatur ante in paucis, id sub Iesu impleretur in cunctis*: 1, 21, col. 250 B. Anche nell'interpretazione di 1 *Cor* 7, 18 (*Circumcisis aliquis vocatus est, non adducat praeputium*), infine, la circoncisione significa, per il nostro scrittore, la rinuncia alle nozze ([...] *si circumcisis vocatus es ab uxore et coelebs eras, noli ducere uxorem, hoc est, noli adducere praeputium, ne circumcisionis et pudicitiae libertatem oneres sarcina nuptiarum*: 1, 11, col. 236 A).

⁴⁶ [...] *nequaquam valuit ad eum accedere, nisi solvisset corrigiam calceamenti sui et abiecisset vincula nuptiarum: ibidem*, col. 249 A. C'è qui certamente traccia della tradizione giudaica secondo cui per la sua missione Mosè dovette rinunciare alla vita coniugale (= disfarsi dei sandali). Secondo Le Boulluec tali tradizione è ripresa in ambiente siriano (Afraate, ad es.) e da Gerolamo nell'*Adversus Iovinianum: Moïse menacé de mort* cit., p. 101, n. 45. Lo stesso Le B. rimanda ad A. Guillaumont, *A propos du célibat des Esséniens*, in *Hommages à A. Dupont-Sommer*, Paris 1971, pp. 395-404. L'imperativo rivolto all'intero popolo di purificarsi e il divieto di accoppiarsi (cfr. *Es* 19, 15) confermano, per Gerolamo, l'interpretazione da lui fornita dell'atto di Mosè che si scioglie i calzari.

«ostinazione polemica», scrive in *adv. Iovin.* 2, 15.⁴⁷ Come si vede, dunque, la realtà a cui fa riferimento il racconto biblico non è, non può essere, univoca, e la confutazione dell'esempio che su quel racconto si fonda avviene a prescindere e al di là degli errori tecnici, mediante l'opposizione di una realtà che di fatto è altra. Una possibilità in più – e non di poco conto – per chi deve *refutare*. Ma anche un modo di rendere più difficile il confronto con chi, fermandosi alla lettera, si colloca su un altro piano.

Analoghe considerazioni possono farsi per la *refutatio* dell'esempio di Adamo ed Eva, dai quali pare che Gioviniano prendesse le mosse nel suo *catalogus maritorum*.⁴⁸ Se l'eretico vedeva in loro, com'è facile ipotizzare, il modello primigenio della coppia,⁴⁹ per Gerolamo essi sono invece, almeno nel nostro contesto, il paradigma della condizione virgineale.⁵⁰ Facendo propria una ben consolidata tradizione,⁵¹ lo scrittore sposta l'unione coniugale fra i due protoplasti ad un momento successivo alla loro cacciata dall'Eden:⁵²

⁴⁷ Coll. 320 D - 321 A. Contro quanti, a proposito del racconto della trasfigurazione di Gesù, *putant* che la compresenza al Suo fianco di Mosè ed Elia significhi *indifferentiam virginitatis et nuptiarum*, Gerolamo afferma che sono i *ieiuniorum consortia* a giustificare l'apparizione di Mosè ed Elia a fianco del Signore.

⁴⁸ [...] *incipiens ab Adam, ad Zachariam et Elisabeth pervenit* (1, 16, col. 245 D). In quanto del catalogo gioviniano sopravvive in 1, 5, però, Adamo non figura.

⁴⁹ Del resto lo stesso Paolo – scrive Gerolamo nel *Commento agli Efesini* (3, 5, 31, *PL* 26, col. 568 D) – *ad exhortationem mutui affectus inter uxorem et virum, Adam et Evae sumpsit exemplum*.

⁵⁰ Altrove, invece, sulla scia di Tertulliano, Gerolamo richiama Adamo come modello di unione monogamica. Lo dice *monogamus* anche nella nostra opera, in 1, 15, col. 245 B (*Primus Adam monogamus, secundus agamus*), e in *epist.* 123, 11, 2, *CSEL* 56 (1918), p. 84 ([...] *ut et primus Adam in carne et secundus in spiritu monogamus sit*). Cfr. anche *Tert. castit.* 5, 4, *SCh* 319 (1985), p. 88: *De uno matrimonio censemur utrobique, et carnaliter in Adam et spiritaliter in Christo*, e *monog.* 5, 4, p. 150: *Cur ergo vel monogamum illo (scil. in Paradiso) non debeat Adam referre, qui non potest tam integrum praestare quam inde dimissus est?*

⁵¹ Sulla quale vd. la ricostruzione di G. Sfameni Gasparro, *Enkrateia e antropologia. Le motivazioni protologiche della continenza e della verginità nel cristianesimo dei primi secoli e nello gnosticismo*, Roma 1984, ricca di documentazione e di importanti riflessioni critiche; cfr. anche Ead., *La donna nell'esegesi patristica di Gen 1-3*, in U. Mattioli (a cura di), *La donna nel pensiero cristiano antico*, Genova 1992, pp. 17-50.

⁵² Già dieci anni prima, nell'*epist.* 22, il Padre aveva espresso l'idea della posterità delle nozze rispetto alla cacciata. Cfr. *epist.* 22, 19, 2 e 4, *CSEL* 54 (1910), pp. 168 e 169: *crescite et multiplicamini. hoc expletur edictum post paradisum et nuditatem et fi-*

*Ac de Adam quidem et Eva illud dicendum, quod ante offensam in paradiso virgines fuerunt; post peccatum autem, et extra paradisum, protinus nuptiae.*⁵³

Non ci soffermeremo, qui, sugli elementi protologici dell'argomentazione geronimiana, cosa peraltro già fatta egregiamente dalla Sfameni Gasparro.⁵⁴ Quel che ci preme mettere in evidenza è il modo in cui di tale sfondo protologico il Nostro si avvale nel contesto controversiale, attribuendo ad esso una funzionalità che non esiterei a dire retorica. L'autore infatti non ne trae spunto per articolate riflessioni teologiche o antropologiche, come fa, ad es., Gregorio di Nissa;⁵⁵ se ne serve per accentuare l'opposizione fra matrimonio e verginità, una radicalizzazione in gran parte interna e funzionale alla polemica. L'idea stessa del matrimonio si lega per lui a quella del peccato e l'espulsione dall'Eden diventa la premessa, ma anche il segno visibile, di tale equivalenza, propria, com'è noto, della tradizione encratita:

[...] essi, che in Paradiso erano rimasti vergini, scacciati dal Paradiso si accoppiarono. Che male c'era che si unissero anche prima, in Paradiso, se il Paradiso accoglie le nozze e se non c'è alcuna differenza fra una maritata e una vergine? Sono cacciati dal Paradiso e ciò che lì non fanno lo fanno in terra, cosicché subito, dall'inizio stesso della creazione umana, il Paradiso ha consacrato

cus folia auspicantia pruriginem nuptiarum [...] Eva in paradiso virgo fuit; post pellicias tunicas initium nuptiarum [...] ut scias virginitatem esse naturae, nuptias post delictum.

⁵³ 1, 16, col. 246 A. L'affermazione è rafforzata dall'esegesi del *crescite et multiplicamini*, giustificato con la necessità di popolare la terra, mentre la verginità popolerà il cielo (cfr. anche, nella medesima direzione, *epist.* 22, 19, 1, p. 168: *Crescat et multiplicetur ille, qui inpleturus est terram: tuum agmen in caelis est*) e da considerazioni numerologiche sulla base del testo ebraico della *Genesi*.

⁵⁴ Sfameni Gasparro, *Enkrateia e antropologia* cit., pp. 296 ss.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 235 ss. Secondo l'A., in *adv. Iovin.* 1, 29, coll. 262 C - 263 A, Gerolamo «si rivela conscio della problematica, affrontata dal Nisseno e da Giovanni Crisostomo, sulle modalità dell'eventuale forma di procreazione senza il peccato [...]. Egli tuttavia non prende posizione su quella che rimane una pura ipotesi: gli basta sapere che i protoplasti nel paradiso erano vergini e solo dopo la trasgressione e la cacciata dalla dimora originaria contrassero le nozze» (p. 297).

la verginità e la terra le nozze [...]. Noi, che sotto la Legge siamo stati asserviti alle nozze, siamo, nel Vangelo, alla verginità.⁵⁶

Insistendo sul carattere postlapsario del matrimonio e sulla superiorità della condizione virgine quale veramente originaria per l'uomo, Gerolamo mette alle strette l'avversario, obiettrandogli che non può utilizzare Adamo ed Eva come esempio positivo della superiorità biblica del matrimonio, inesistente nella vita edenica. Gli obietta inoltre che sulla dimensione reale dell'unione fra i progenitori prevale in ogni caso il *sacramentum* della tipologia, secondo quanto dimostrano i *testimonia* di Paolo da lui richiamati nel medesimo capitolo.⁵⁷ Il matrimonio, in conclusione, è espressione di una realtà inferiore, quella che contrassegna la perdita dell'originario stato di perfezione dopo la caduta del primo uomo. Solo la verginità e la continenza possono garantirne in qualche modo la restaurazione.

Va nella stessa direzione l'insistenza sul nesso fra verginità e digiuno, già evidenziato, dal punto di vista compositivo, da una serie di *exempla* paralleli⁵⁸ e poi messo in relazione appunto alla stessa cacciata di Adamo dall'Eden, nella confutazione della terza tesi gioviniana:

⁵⁶ [...] *qui in paradiso virgines permanserunt, eiecti de paradiso copulati sunt. Aut quid nocebat, si paradisis nuptias recipit, et nulla est inter maritatum virginemque diversitas, etiam in paradiso eos ante sociari? Eiciuntur de paradiso et quod ibi non faciunt, in terra faciunt, ut statim a principio conditionis humanae virginitatem paradisis, et terra nuptias dedicaverit. [...] Qui servivimus in lege nuptiis, virginitati in Evangelio serviamus: 1, 29, col. 263 A-B.* Si noti la radicalizzazione anche del contrasto fra VT e NT. Furono simili eccessi a suscitare le note polemiche che seguirono la diffusione dell'*Adversus Iovinianum* e delle quali ci resta vivace testimonianza soprattutto nelle *epist.* 49 e 50.

⁵⁷ Gerolamo legge *Gen* 2, 24, addotto da Gioviano a dimostrazione del fatto che l'unione coniugale è voluta da Dio, alla luce dell'interpretazione proposta da Paolo in *Ef* 5, 31 (cfr. 1, 16, col. 246 A). Lì stesso riprende inoltre *Col* 3, 9 ss., *Ef* 5, 25, 1 *Ts* 4, 7.

⁵⁸ L'ampia galleria di personaggi ed episodi della storia profana richiamati in 1, 41-49 e quella di personaggi ed episodi biblici opposti a Gioviano in 1, 16-26 (siamo nell'ambito della confutazione della prima tesi, quella sull'eguaglianza di meriti fra vergini, vedove e maritate) hanno un corrispettivo negli elenchi di esempi addotti in risposta alla terza tesi di Gioviano (2, 6-14: profani; 2, 15: biblici. La terza tesi è l'altra propriamente 'ascetica': nega la superiorità del digiuno).

*Quandiu ieiunavit [Adamo], in paradiso fuit; comedit, et eiectus est; eiectus, statim duxit uxorem. Qui ieiunus in paradiso virgo fuerat, satur in terra matrimonio copulatur.*⁵⁹

Rimaniamo nella confutazione della terza tesi con un'ultima testimonianza. Tra gli *exempla* a sostegno di essa, Gioviniano adduceva lo stesso Cristo, che *vini potator et vorator a Pharisaeis appellatur*.⁶⁰ Del resto, aggiungeva l'eretico, il Salvatore scelse il vino, e non l'acqua, *in typo sanguinis sui*.⁶¹

In un primo momento, Gerolamo accetta di confrontarsi con l'avversario sul piano su cui quello lo sfida, la lettera del racconto evangelico, e a lui che richiamava il *vorator et potator vini*, il Padre obietta che nel Vangelo è assai più frequente la menzione di Cristo in relazione al digiuno. Ricorda pertanto il soggiorno di Gesù nel deserto; il discorso della montagna dove gli assetati e gli affamati sono definiti «beati»; la risposta data ai discepoli sulla natura incorruttibile del Suo corpo.⁶² Dimostra con facilità, in tal modo, che l'*exemplum* gioviniano è inopportuno ed anzi fa il gioco dell'avversario (*aestimo quod nobiscum faciat*), il quale ha riferimenti più numerosi e significativi da produrre.

Il livello della risposta cambia sostanzialmente, però, quando, abbandonato il piano della lettera, Gerolamo oppone all'avversario l'interpretazione spirituale della fame e della sete di Cristo o della Sua frequente partecipazione a banchetti. In esse operano – dice – il *mysterium, quod in typum suae passionis expressit* e la necessità superiore di mostrare la veri-

⁵⁹ 2, 15, col. 319 B.

⁶⁰ 2, 5, col. 304 A (= Mt 11, 19). Cfr. Tert. *monog.* 8, 7, 10, p. 168: [...] *cum ille vorator et potator homo, prandiorum et cenarum cum publicanis et peccatoribus frequentator.*

⁶¹ *In typo sanguinis sui non obtulit aquam, sed vinum:* 2, 5, col. 304 B.

⁶² *Illud autem quod proponere ausus est Dominum voratorem et potatorem vini a Pharisaeis appellatum, et quia ad epulas ierit nuptiarum, et convivia non despexerit peccatorum, aestimo quod nobiscum faciat. Iste est Dominus, ut arbitraris, vorator, qui quadraginta diebus Christianorum ieiunium sanctificavit; qui beatos appellat esurientes et sitientes; qui escam habere se dicit, non quam discipuli suspicantur, sed quae in perpetuum non periret:* 2, 17, col. 324 C-D.

tas della Sua corporeità.⁶³ In questo caso, l'autore non si limita più a rilevare l'omissione di particolari importanti della lettera da parte di Gioviniiano; lo accusa di non aver tenuto conto del significato spirituale di quegli stessi fatti che la lettera narra, che va ben al di là di essa. Un oratore classico non sarebbe potuto andare oltre il primo rilievo.

5. E passiamo alla seconda delle due questioni poste all'inizio del nostro discorso: la relazione, di natura e di funzione, fra esempio e tipo.⁶⁴ Si tratta di un problema complesso, dai molteplici aspetti il cui approfondimento richiederebbe ben altro spazio. Consapevoli di ciò, ci limitiamo a sviluppare alcuni spunti presenti nell'*Adversus Iovinianum*.

Prendiamo le mosse dall'esempio di Salomone. Già nel fatto che Gioviniiano comprendeva il re fra i *viri uxorii* cari a Dio,⁶⁵ Gerolamo individua un uso scorretto dell'esempio: Salomone – lo corregge – non è *uxorius* né *digamus*, e nemmeno *trigamus*; può essere *exemplum*, semmai, di coloro che hanno settecento mogli e trecento concubine.⁶⁶ L'intervento più significativo concerne però l'interpretazione tipologica che l'eretico pare proponesse di Salomone. Quel che il suo avversario si limita a dirci è che egli «includendolo in un *catalogus maritorum*», affermava che era *imago Salvatoris*:

⁶³ [...] *qui cum esurisse et sitisse dicatur, et isse frequenter ad prandia, excepto mysterio, quod in typum suae passionis expressit, et probandi corporis veritate nec gulae scribitur servisse, nec ventri: 2, 17, col. 325 A.* E poco oltre: *Qui comedit [...] non propter esuriam et gutturis suavitatem, sed ut veritatem sui corporis comprobaret (ibidem).*

⁶⁴ Sostanzialmente inutile, per il nostro discorso, A. von Blumenthal, ΤΥΠΟΣ und ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ, «Hermes» LXIII, 1928, pp. 391-414. Qualche suggestione ricavo invece da P. von Moos, *Geschichte als topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die historiae im «Policraticus» Johans von Salisbury*, Hildesheim - Zürich - New York 1988 (vd. specialmente pp. 81 ss. e 435 ss.).

⁶⁵ *Cum uxorium eum dicat, atque in illius laudibus immoretur [...]: 1, 24, 254 C.*

⁶⁶ *Quod si Salomonis exempla ei placent, iam non digamus erit et trigamus; sed nisi septingentas habuerit uxores, et trecentas concubinas, typum eius et meritum implere non poterit: 1, 24, col. 254 C-255 A (cfr. 1 Re 11, 3).*

*Quid dicam de Salomone, quem ponens in catalogo maritorum, imaginem asserit Salvatoris?*⁶⁷

Se *ponens*, come ritengo, ha valore concessivo⁶⁸ il Padre vuol fare rilevare un'incongruenza sostanziale fra esemplarità e tipologia, i cui confini mostra di non considerare coincidenti e che anzi distingue, almeno in questo caso, in modo netto. Mentre Gioviniano intendeva forse mostrare come la condizione coniugale non impedisse al sovrano veterotestamentario di essere *imago Salvatoris*, il Nostro gli obietta, certo forzandone la sostanza del discorso, che non può inserire Salomone in un *catalogus maritorum* e richiamarne nel contempo la valenza tipologica, estendendola per di più a cose per le quali non esiste una vera omogeneità. Il rapporto figurale tra Salomone, il *multinubus*⁶⁹ e Cristo, il vergine per eccellenza, non è certo fondato su una comune condizione maritale. La tipologia del sovrano – puntualizza Gerolamo – si basa sulla costruzione del tempio da lui promossa in giovinezza, prima di cadere nel peccato (*antequam [...] carnis vitiiis laboretur*); per il resto, egli è, semmai, *typus* di Gioviniano e di chi al pari di lui sostiene la bontà del matrimonio! Siamo ben oltre la violazione della norma retorica. La teoria esegetica cristiana interviene reclamando i suoi diritti e modificando dall'interno le modalità stesse del ricorso alla retorica. Anche per ciò che concerne quest'aspetto, l'uso dell'esempio tratto dalla storia sacra, a differenza di quello profano, deve fare i conti con la dimensione tipologica degli avvenimenti.

Le conseguenze dell'osservazione geronimiana (che comunque resta tutta implicita) ci sembrano rilevanti, specie in contesti, come quello in

⁶⁷ 1, 5, col. 227 A. Sulla tradizionale tipologia di Salomone cfr., ad es., Orig. *in cant., prol.*, PG 13, col. 80 B-C.

⁶⁸ Il valore è esplicitato, nel nostro scritto, in altre espressioni dove sono sempre accostate le due funzioni, esemplare e tipologica. Vd. oltre a quelle relative a Sansone (*licet typum teneat Salvatoris*) e Giosuè figlio di Iožadàk (*quamquam in typo praecessit Salvatoris*: per entrambi cfr. *infra*), *adv. Iovin.* 2, 15, col. 321 A, già richiamato nelle pagine precedenti: *Quamquam Moyses et Elias typum proprie Legis Prophetarumque monstraverint*.

⁶⁹ In Salomone Gerolamo vede l'*amator mulierum*, di cui giudica negativamente il comportamento morale. Oltre al *loc. cit.*, cfr. *adv. Iovin.* 2, 4, col. 301 C, ed *epist.* 22, 12, 2, CSEL 54, p. 159. Anche Tert. *monog.* 6, 4, 8, p. 156, ad alcuni esempi di monogamia contrappone quelli di Davide e *alicuius Salomonis etiam uxoris divitis*.

esame, nei quali le esigenze della polemica spingono ad accentuare certi tratti, non necessariamente positivi, dei personaggi esemplari. Lo conferma il fatto stesso che Gerolamo avverta più volte l'esigenza di giustificarsi per avere «detto male» dell'uno o dell'altro dei personaggi veterotestamentari: *non hoc dico, quod sanctis viris quidquam detrahere audeam; sed quod aliud sit in lege versari, aliud in Evangelio* (1, 24, col. 254 B), scrive a proposito di Davide, e parole simili ritornano, nel medesimo capitolo, riferite stavolta a Salomone: *Obsecro te, lector, et id ipsum saepe commoneo, ut scias me, quae loquor, necessitate dicere; nec detrahere his qui in lege praecesserint, sed servisse eos temporibus et conditionibus suis [...] et quod his maius est, futurorum typos praebuisse [...]*⁷⁰ Ancora con riferimento a Salomone: *Nunc ne clमित [Gioviniiano] et hunc et alios in lege patriarchas et prophetas et sanctos viros a nobis esse temeratos [...]* (1, 28, col. 260 C-D).

Un altro esempio, nella nostra opera, ripropone, sia pure in termini un po' differenti, il problema della relazione fra tipologia ed esemplarità. È quello di Giosuè figlio di Iozadàk, che Gerolamo richiama in *adv. Iovin.* 2, 4, nel contesto della confutazione della seconda *propositio* giovinianea (i battezzati non subiscono la tentazione diabolica). Suo intento è dimostrare che neanche gli *electi secundum cor Domini*, furono esenti dagli attacchi diabolici e dal peccato. A tal fine il Padre cita un cospicuo elenco di personaggi della Vecchia Alleanza (Davide, Salomone, Manasse, Giosia, Mosè e Aronne, Giobbe), fra i quali comprende *Jesus quoque filius Iosedech*, il quale,

benché tipologicamente [*in typo*] abbia potuto prefigurare il Salvatore (che si caricò dei nostri peccati e unì a sé la Chiesa straniera fra i gentili), tuttavia, secondo la lettera [*secundum litteram*], è rappresentato, dopo il conseguimento del

⁷⁰ «Ti prego, lettore, e ti ripeto più volte la stessa cosa: sappi che dico quello che dico per necessità; né parlo male di coloro che ci hanno preceduto sotto la Legge, ma affermo che erano asserviti ai loro tempi ed ad alle loro nature; [...] e, cosa più importante, offrivano l'immagine di quelli che saranno»: 1, 24, col. 255 A.

sacerdozio, con le vesti immonde e col diavolo al fianco; e poi di nuovo gli sono rese le vesti bianche.⁷¹

Al contrario di quanto abbiamo visto sopra, Gerolamo prescinde qui dal senso tipologico delle vesti insozzate, che comunque prende in considerazione (Cristo che porta su di sé le macchie dei peccati dell'umanità e che si unì alla Chiesa, straniera fra i Gentili), e fonda la sua argomentazione, invece, sul senso letterale (*secundum litteram*), leggendolo figurativamente: le vesti insozzate rimandano al peccato; le bianche alla riconciliazione. La ragione del richiamo esemplare del grande sacerdote rende inopportuno il ricorso alla sua tipologia. Quel che allo scrittore preme è contraddire l'idea gioviniana di una sostanziale *impeccantia* degli uomini di Dio.

Ad evidenziare il contrasto che può scaturire dall'accostamento fra l'utilizzazione esemplare di un personaggio biblico e la sua tipologia, c'è infine, nella nostra opera, l'esempio di Sansone, che molti punti di contatto mostra con quello di Salomone ricordato poco prima. A Gioviniano, che *Laudat [...] et miris effert praeconiis l'uxorius Nazaraeus*,⁷² comprendendo anche lui fra i maritati ben accetti al Signore, il Padre latino obietta l'inopportunità e la stoltezza dell'esempio, giacché neanche Sansone, come Salomone, può essere «modello di pudicizia coniugale», avendo avuto più donne, non esclusa una meretrice.⁷³ Parallelamente, però, richiama la tipologia del *Nazaraeus*, il quale,

benché abbia in sé il tipo [*typum*] del Salvatore, perché amò la Chiesa meretrice fra i gentili e uccise molti più nemici morendo che da vivo, tuttavia non offre esempi di pudicizia coniugale.⁷⁴

⁷¹ [...] *quamquam in typo praecesserit Salvatoris, qui nostra peccata portavit, et alienigenam sibi ex gentibus Ecclesiam copulavit, tamen secundum litteram post sacerdotium sordiatatus inducitur, et stat diabolus a dextris eius; et candida illi vestimenta deinceps redduntur*: coll. 301 D - 302 A. Cfr. Zc 3, 1-5.

⁷² 1, 5, col. 226 C. Il riferimento è a *Gdc* 13, 5: «[...] il fanciullo sarà un nazireo consacrato a Dio fin dal seno materno». Cfr. anche *ibid.* 13, 7.

⁷³ Cfr. *Gdc* 16, 1.

⁷⁴ [...] *licet typum teneat Salvatoris, quod meretricem ex gentibus adamarit Ecclesiam et multo plures hostium moriens, quam vivus, occiderit, tamen coniugalis pudicitiae exempla non praebet*: 1, 23, 253 A. Espressioni simili in *epist.* 73, 3, 1, CSEL 55 (1912),

Queste parole suscitano alcune osservazioni. La prima concerne la tecnica esemplare: ad essere rilevata è qui l'inopportunità del richiamo a elementi che nulla hanno a che vedere con quanto si deve dimostrare. È controproducente, per Gioviniano, includere fra gli *exempla* della superiorità della condizione maritale e della *pudicitia coniugalis* il *multinubus* Salomone oppure Sansone, che amò la prostituta. È l'aspetto certamente più tradizionale del problema: l'incongruenza dell'*exemplum*, la sua inopportunità.

La seconda osservazione, invece, è tutta interna alla problematica tipologica e riguarda la possibilità teorica di costruire una tipologia positiva a partire da aspetti negativi di un personaggio esemplare. Si tratta di un problema su cui altre volte Gerolamo ritorna nelle sue opere: nel *Commento a Ezechiele*, ad es., dove si rifiuta di ammettere che la cattività di un re empio come Sedecia possa prefigurare l'incarnazione di Cristo;⁷⁵ o nel *Commento ad Osea*, dove corregge chi individua una relazione tipologica fra Jareb e Cristo, considerando *impium* riferire al Salvatore ciò che *iuxta historiam* è detto del re assiro.⁷⁶ Anche nella nostra opera, la sostanza del pensiero geronimiano pare la stessa: se gli aspetti negativi di Salomone sono di fatto 'rimossi' (a base della sua valenza figurale è posta la costruzione del tempio); nel caso di Sansone e di Giosuè, invece, quegli aspetti sono 'trasfigurati' dalla stessa tipologia (la meretrice diventa «figura» della Chiesa; le macchie della veste sacerdotale dei peccati dell'umanità e della stessa Chiesa *alienigena* fra i gentili).

C'è infine la questione più rilevante, quella della possibile equivalenza fra esemplarità e tipologia. Il problema non scaturisce solo dai rilievi ge-

p. 15: [...] *Samson quoque, amator meretricis et pauperis Dalilae, multo plures hostium mortuus quam vivus occiderit, ut Christi exprimeret passionem.*

⁷⁵ *Neque enim rex impius in figuram potest praecedere qui totius pietatis exemplum est: in Ez. 3, 12, 3, CChL 75 (1964), p. 127; sul piano terminologico si osservi come *exemplum* sia qui espressamente distinto da *figura*. Altrove i due vocaboli ricorrono come sinonimi.*

⁷⁶ *Quidam [...] in commentariis suis scriptum reliquit, regem Iarib, id est ultorem, Christum intellegendum. Quod nobis omnino displicet. Impium enim est quod iuxta historiam intellegitur de rege Assyrio, iuxta tropologiam ad Christum referri: in Os. 3, 10, 6, CChL 76 (1969), p. 111.*

ronimiani; la pur parziale sinonimia di *exemplum* e *typus*⁷⁷ e il greco τύπος, avente fra i suoi significati anche quello di «esempio»,⁷⁸ senza volerli avventurare in discussioni terminologiche, lasciano pensare almeno ad un'omologa funzionalità delle due realtà. In effetti, com'è stato osservato, l'uso 'ermeneutico' di τύπος (cioè, l'esistenza di relazioni fra concreti contesti storici) nasce proprio dalla caratteristica che il tipo ha di poter rappresentare insieme la funzione di modello e di riproduzione; nella tipologia, per converso, «l'evento veterotestamentario è innalzato a livello di una situazione 'tipica', storicamente sempre riattualizzabile».⁷⁹

Se, però, al di là di tali potenzialità semantiche, guardiamo al rapporto analogico che sta alla base di entrambi, non v'è dubbio che la natura dei due procedimenti, tipologico ed esemplare, è sostanzialmente diversa. Anzi, tenderei ad assimilare la differenza fra *exemplum* e *typus* a quella fra *allegoria in verbis* e *allegoria in factis*:⁸⁰ con il primo caso restiamo in un ambito sostanzialmente retorico (nell'accezione più complessa del termine); col secondo ci spostiamo su un piano teologico. Dal contingente passiamo così all'essenziale, dall'artificiale al provvidenziale. Mentre l'esempio presuppone un confronto, tra *illustrans* e *illustrandum*, che è artificiale e frutto dell'*inventio* dell'oratore, nella tipologia, invece, la somiglianza tra tipo e antitipo obbedisce ad un piano provvidenziale e modifica l'intima essenza e il significato stesso degli eventi:⁸¹ ciò che viene

⁷⁷ Cfr. la voce *Exemplum* nel *ThLL*, 5/2, 9, col. 1349, 25 ss.

⁷⁸ Cfr., soprattutto per gli scritti neotestamentari, L. Goppelt, *τύπος κτλ.*, in G. Kittel - G. Friedrich (a cura di), *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, ed. it., XIII, Brescia 1981, coll. 1465-1504. I diversi modi con cui i traduttori latini di Paolo rendono il termine greco è oggetto di specifico esame da parte di J. Doignon, *La trilogie «forma», «figura», «exemplum», transposition du grec ΤΥΠΟΣ, dans la tradition ancienne du texte latin de s. Paul*, «Latomus» XVII, 1958, pp. 329-349.

⁷⁹ H. Müller, riportato da Goppelt, *τύπος* cit., col. 1481, n. 27.

⁸⁰ Per quel che segue devo molto all'art. di Strubel, «*Allegoria in factis*» et «*allegoria in verbis*», «Poétique» VI (23), 1975, pp. 342-357.

⁸¹ La natura del rapporto simbolico (all'interno del quale rientra anche quello tipologico) è in ciò profondamente diversa da quella del rapporto esemplare: «bisogna che simbolo e cosa simboleggiata siano integrati in una realtà mitica o speculativa, in seno alla quale partecipino uno dell'altra. In questa nuova realtà, esiste un legame di coesistenza fra gli elementi del rapporto simbolico, anche quando, in realtà, il simbolo è separato dalla cosa simboleggiata da un intervallo temporale»: Ch. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, trad. it., Torino 1989², pp. 350 s.

prima è una sorta di segno premonitore che assume il suo autentico significato solo con il compimento del dopo e i due momenti sono risultato della volontà divina. Tutto il senso viene comunque da Dio, che 'spiega' il suo primo segno attraverso il secondo.

Nell'esempio, inoltre, si ipotizza una sostanziale omogeneità di situazione, mentre nella tipologia c'è soltanto un'affinità parziale⁸² e le ragioni dell'accostamento emergono dallo stesso accostamento: non si tratta di una semplice σύγκρισις, ma di un intimo nesso che lega figura e figurato. Nell'esempio un fatto *non dubium*, esterno alla causa, costituisce la base della prova di credibilità, mediante l'induzione, e a partire da questa base si stabilisce una relazione con la causa, relazione che si fonda sulla somiglianza.⁸³ Sulla natura parziale della relazione fra tipo e antitipo Gerolamo si esprime in termini netti nel *Commento ad Osea*:

[...] non bisogna credere che coloro che *ex parte* furono tipi del Signore Salvatore, fecero in tipo di Lui tutto ciò che hanno fatto. Il tipo infatti indica la parte, perché se tutto fosse anticipato nel tipo, ormai non sarebbe tipo, ma andrebbe chiamata verità storica.⁸⁴

In conclusione, è estremamente importante, per quel che ci interessa qui, che nell'argomentazione si eviti di attribuire natura tipologica a elementi che tale natura non hanno. Il rischio altrimenti è che, dato il carattere obiettivamente indefinito del legame simbolico, si conferisca a ogni cosa un valore in tal senso, modificandone significato e importanza.⁸⁵ Gli àm-

⁸² La differenza è essenziale nel rapporto fra figurante e figurato: «l'un est ce que l'autre n'est pas». È questo uno dei tratti essenziali della figura per P. Beauchamp, *L'interprétation figurative et ses présupposés*, in «Recherches de Science Religieuse», LXIII, 1975, p. 304.

⁸³ In realtà, com'è noto, anche negli *exempla* i gradi di somiglianza possibili sono molteplici. Per Quint. *inst.* 5, 11, 5, essi possono essere *similia*, *dissimilia* e *contraria*.

⁸⁴ [...] *qui ex parte typi fuerunt Domini Salvatoris, non omnia quae fecisse narrantur, in typo eius fecisse credendi sunt. Typus enim partem indicat, quod si totum praecedat in typo, iam non est typus, sed historiae veritas appellanda est: In Os. 3, 11, 1-2, p. 122.* Sulle concezioni geronimiane del tipo e sulla terminologia relativa, cfr. A. Penna, *Principi e caratteri dell'esegesi di S. Gerolamo*, Roma 1950, pp. 125 ss., e P. Jay, *L'exégèse de saint Jérôme d'après son «Comentaire sur Isaïe»*, Paris 1985, pp. 260 ss. e 282 ss.

⁸⁵ Perelman - Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione* cit., p. 332.

biti d'uso di tipo ed esempio coincidono solo quando un personaggio viene adoperato in funzione esemplare per le medesime caratteristiche per cui è *typus*; la differenza emerge invece con forza nel caso in cui personaggi o episodi che prefigurano realtà positive vengono usati quali esempi negativi, o viceversa. Non bisogna allargare in modo indebito i termini del confronto in ogni caso, secondo l'esplicito richiamo geronimiano di *adv. Iovin.* 2, 25:

*Neque [...] in omnibus locis docentur omnia, sed unaquaeque similitudo ad id refertur cuius similitudo est.*⁸⁶

Quel che qui è detto della parabola vale anche per l'esempio:⁸⁷ la relazione di somiglianza è rigidamente limitata a ciò *cuius similitudo est* e comunque non dipende dall'arbitrio interpretativo dell'esegeta o del polemi-
sta.⁸⁸

⁸⁶ Col. 336 A-B. La dichiarazione è illustrata dall'esempio delle dieci vergini della parabola: esse non indicano genericamente l'umanità, ma alcune definite categorie di persone (i *solliciti* e i *pigri*): [...] *decem virgines non totius generis humani, sed sollicitorum et pigrorum exempla sunt*: 2, 25, col. 336 B.

⁸⁷ Già per la retorica classica, parabola ed esempio appartengono allo stesso ambito, che è quello della similitudine. Per Apsine, *RhG*, I (1853), pp. 372 s.: «la parabola differisce dall'esempio nel fatto che si trae da esseri inanimati o da animali privi di ragione [...] Gli esempi, invece, si traggono da personaggi già vissuti». Secondo la moderna teoria della letteratura, l'«*exemplum*», quello medievale in ispecie, è «una dominante entro un sistema di comunicazione, dove si intersecano diverse forme di racconto breve», come la parabola, appunto, il proverbio, la favola, l'allegoria, ecc: Delcorno, *Nuovi studi sull'«exemplum»* cit, p. 56. Per quanto infine riguarda Gerolamo, nell'*Omelia su Lc 16, 19-31*, l'A. spiega espressamente che le parabole sono quei racconti dove si porta un esempio, ma non si fanno nomi: *propterea ponit exemplum, immo in exemplo et parabola veritatem. Neque enim parabola dicenda, ubi nomina sunt. Parabola illae sunt, ubi exemplum ponitur, et tacentur nomina*: CChL 78 (1958), p. 507. Cfr. anche il *Commento a Matteo* (3, 18, 23, CChL 77 [1969], p. 163): *Familiare est Syris et maxime Palestinis ad omnem sermonem suum parabola iungere ut quod per simplex praeceptum teneri ab auditoribus non potest, per similitudinem exempla teneatur*.

⁸⁸ Cfr., ad es., *epist.* 123, 12, 4, CSEL 56, pp. 86 s.: *Alioquin, si ad sacramenta veniamus, et futurorum typos, non nostro arbitrio, sed Apostolo disserente consideremus, Agar et Sarra, montes Sina et Sion duo instrumenta significant*.

Vorrei trarre qualche essenziale conclusione da quanto detto, benché sappia bene che nel caso di Gerolamo, e soprattutto in un contesto polemico, ciò sia sempre arrischiato. Pur senza accrescere in modo forzato e artificioso le dimensioni del materiale e degli spunti presenti nell'*Adversus Iovinianum*, credo di potere affermare che nella sua opera Gerolamo tocca di fatto aspetti fondamentali dell'uso esemplare del personaggio o dell'avvenimento della storia sacra, non riducibili ad un generico adattamento né valutabili come il semplice prolungamento di una tradizione.⁸⁹ I nostri rilievi si collocano sul piano della funzionalità esemplare, non della storia delle forme, cioè, ma della teoria della significazione. Entro questi limiti e secondo i segnali che vengono da uno scritto polemico come l'*Adversus Iovinianum*, si può affermare che l'esegesi spirituale modifica dall'interno l'edificio costruito nel tempo dai retori greci e latini, introducendovi elementi e problemi estranei a quel sistema. In tal modo però esso viene rimesso interamente in questione e in sostanza privato della sua stessa funzionalità.

Siamo lontani tanto dalla condanna più o meno di maniera e dal rifiuto ideologico della retorica classica, quanto dall'idea di un suo 'adattamento'. Investita dalle nuove ragioni sostanziali del cristianesimo, in primo luogo dalla teoria della significazione da esso introdotta, la retorica mostra tutta la sua inadeguatezza. Quando ad essere in discussione non è più la forma o il senso dei *verba*, ma quello delle *res*, gli strumenti creati dai retori risultano inadeguati ed inutili. Il piano verbale è di fatto superato. Malgrado le loro reciproche e complesse intersezioni le «ragioni della retorica» sono altre rispetto a quelle dell'ermeneutica e l'*exemplum*, che è creazione tutta retorica (*probatio artificialis*), non può non essere investito da questi cambiamenti. «La littérature ne peut exprimer une vérité, car toute vérité se trouve du côté du sens spirituel».⁹⁰

⁸⁹ Petré, *L'exemplum chez Tertullien* cit., pp. 21, 67, 71 e *passim*. Se si leggono – scrive Vitale Brovarone – i lavori sull'*exemplum* nella letteratura antica e nella patristica, «tenendo a mente quali saranno poi gli sviluppi di esso in epoca basso medievale», si ha «la percezione di sentir parlare di fenomeni al tempo stesso perfettamente consimili ed assai diversi»: *Persuasione e narrazione* cit., p. 94.

⁹⁰ Strubel, «*Allegoria in factis*» et «*allegoria in verbis*» cit., p. 355.

Nicola Gardini

L'*imitatio* di Virgilio e il mito orfico nel *Canzoniere* petrarchesco

Il virgilianesimo di Petrarca, sia latino sia volgare, è fenomeno risaputo e certamente verificabile. Il nome di Virgilio è in testa alle due liste di poeti che Petrarca segnò come autori di «libri peculiare» sul riguardo dei suoi manoscritti del *De anima* di Cassiodoro e del *De vera religione* di Agostino.¹ In un luogo delle *Familiare* (XIII, 29, 189-191), che pullulano, come il resto dell'epistolario, di citazioni e di motivi virgiliani, Francesco definisce il suo rapporto con il Mantovano «amicitia».² Egli riportò la stessa data della morte di Laura, quasi la confidasse a un sodale, nel codice virgiliano di sua proprietà, sul quale addirittura, secondo una leggenda, reclinò il capo per morire.³

Quella amorosa consuetudine ha lasciato traccia nella stessa scrittura del *Canzoniere*, dove l'opera di Virgilio è ricordata nella stessa proporzio-

¹ Gli altri poeti latini sono: Lucano, Stazio, Orazio («presertim in odis»); Ovidio («presertim in maiori», cioè nelle *Metamorfosi*), Giovenale.

² Petrarca vi ironizza su una falsa accusa di magia, mossagli per le sue continue letture di Virgilio («ipse ego, quo nemo usquam divinationi inimicior vivit aut magie, nonnumquam inter hos optimos rerum iudices propter Maronis amicitiam nigromanticus dictus sum»).

³ Cfr. P.P. Gerosa, *Umanesimo cristiano del Petrarca*, Torino 1966, p. 290. Per la filologia del 'codice ambrosiano' si veda R. Sabbadini, *Dal "Vergilius Petrarcae" dell'Ambrosiana*, «Giornale storico della letteratura italiana» XLV, 1905, pp. 169-175; G. Billanovich, *Il Virgilio del Petrarca. Da Avignone a Milano*, «Studi petrarcheschi» II, 1985, pp. 15-52.

ne che nelle *Familiares* e, all'incirca, nel *Secretum*, cioè da sola tante volte quante sono fatte oggetto di riferimento quelle di Orazio, di Propertio e di Ovidio insieme.⁴ I recuperi sono individuabili in misure e in gradi diversi, dalla citazione alla reminiscenza, dalla ripresa programmata al ricordo spontaneo. Sia chiarito, tuttavia, preliminarmente che non occorre attribuire a una costante volontà di «riuso», per dirla con gli storici dell'arte, tutti i richiami al testo virgiliano che si riscontrano nel *Canzoniere*, come è stato fatto.⁵ Le procedure del recupero possono svolgersi talvolta meno intenzionalmente o consciamente di quanto appaia. Celebre è il passo di *Familiares* XXIII, 19, dove si ricorda come il solerte Malpaghini abbia rilevato nel *Bucolicum Carmen* un'eco dell'*Eneide*, della quale lo stesso Petrarca sarebbe stato completamente inconsapevole. Così, nel fortunato passo sull'*imitatio* in *Familiares* XXII, 2, 12-13, il poeta, scrivendo a Boccaccio, indugia alquanto sui rischi di plagio in cui sarebbe involontariamente incorso nelle sue opere (in particolare nella decima ecloga, *Laurea occidens*). Egli vuole mostrare che i suoi prediletti autori latini (Virgilio è naturalmente il primo della lista, che include Orazio, Boezio e Cicerone) gli sono tanto entrati nel sangue da costringerlo a parlare con la loro stessa voce.⁶

⁴ Petrarca nel canzoniere cita estensivamente dalle *Bucoliche*, dalle *Georgiche* e dall'*Eneide*. Il IV libro del poema epico è quello richiamato più volte; le *Familiares* citano, invece, più spesso il I e il VI; la medesima proporzione è mantenuta nel *Secretum*. Nollhac (cfr. n. 8) constata, infatti, che le annotazioni che Petrarca fa nel suo manoscritto virgiliano sono più concentrate nella prima metà del poema.

⁵ Cfr. J. Petrie, *Petrarch: The Augustan Poets, the Italian Tradition and the Canzoniere*, Dublin 1983.

⁶ «Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipse quidem hereant, actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminere» (*Familiares* XXII, 2, 12-13). Il passo, come anche Gerosa ha notato (p. 90 n. 64), è riflesso in *Contra medicum* III, 540: «Tener admodum illos edidici, expertusque sum in omnibus fere, quod in vestibulo Civitatis Dei [I, 3], de Virgilio loquens, Augustinus: "quem propterea" inquit "parvuli legunt ut videlicet poeta magnus omniumque preclarissimus atque optimus teneris ebibitus anis non facile oblivione possit aboleri ...».

Tolti i più lunghi segmenti di traduzione o la ripresa di certe immagini, dove la volontà del ritorno alla fonte classica o l'insistenza del ricordo sono indubitabili, le suggestioni virgiliane si riducono a brevi tratti nominali.⁷ Per la maggior parte sono sintagmi formati da sostantivo e aggettivo, nei quali il secondo termine è stato attratto nell'orbita semantica del primo per suggestione automatica. Il binomio formato, dunque, ricade solo *a posteriori* nel caso dato, nella formula: «o roco mormorar di lucide onde», 279, 3 (cfr. *illa cadens raucum per levia murmur / saxa ciet*», *Georgiche* I, 109-110); «ardente vertute», 146, 1 (cfr. *ardens [...] virtus*, *Eneide* VI, 130); «miseri mortali», 355, 2 (cfr. *miseris mortalibus*, *Georgiche* III, 66); «crudeli stelle», 22, 15 (cfr. *astra [...] crudelia*, *Ecloghe* V, 23).

Alla fine del secolo scorso Pierre de Nolhac sistemò il virgilianesimo di Petrarca, forse con eccesso di pregiudizio umanistico, come ovvio fatto di emulazione linguistica, vedendo nello stile virgiliano ammirato da Petrarca un paradigma assoluto di scrittura poetica e riconoscendo nell'opera di Virgilio un equivalente in versi dell'oratoria ciceroniana. Se quest'ultima, per la verità, è una distinzione che sa più di Bembo che di Petrarca, stigmatizzata come fu in quel titolo di «ciceroniano» che l'autore delle *Prose della volgar lingua* diede al Casa lirico⁸ viene sicuramente alla memoria anche la formula petrarchesca del *Triumphus fame* (3, 16), dove il Mantovano è definito insieme all'Arpinate uno degli «occhi della lingua nostra».⁹ Ma occorre notare che il virgilianesimo di Petrarca, estensivo o minimale,

⁷ Per esempio la celebre similitudine della cerva *Eneide* IV, 69, riferita a Didone, che tanta fortuna avrà nella tradizione petrarchistica: «E non si vede mai cerco né damma / con tal desio cercar fonte né fiume» (cfr. anche *dammae cervique fugaces*, *Georgiche* III, 539, e *fontisque fluvios*, *Eneide* XII, 181). L'immagine nel *Canzoniere* ritorna in 23, 156-169 e 209, 9-14 (ma è presente anche nel *Secretum*, dove Francesco si dice divenuto simile a cerva sempre in fuga, portando il suo male sempre e ovunque con sé).

⁸ P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme d'après un essai de restitution de sa bibliothèque*, Paris 1892, in part. il cap. 3, *Pétrarque et Virgile*, pp. 123-161, e il cap. 4, *Pétrarque et les poètes latins*, pp. 163-185. Una posizione simile a quella di Nolhac si ritrova, dopo quasi un secolo, in J. Petrie, *op. cit.*, dove sono ricondotti al modello virgiliano, con non poche esagerazioni, numerosissime scelte di stile, perfino casi di anafora (già sperimentata da un Cino e da un Guittone) e di *enjambement*, quasi scambiato per un tentativo di sintassi barbara.

⁹ Per un saggio dell'*imitatio* di Virgilio nel *Triumphus fame* si veda G. Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, Padova 1983, pp. 539-540.

volontario o no che sia, non è solo questione di 'pratica' letteraria o di concorrenza stilistica, se si vuole accettare l'ormai limitativa equivalenza di *imitatio* ed *aemulatio*. L'*imitatio* del modello comporta, oltre la ripresa di un concetto supremo di *elocutio*, di cui quel modello rappresenta una realizzazione storica, l'adeguamento della poesia nuova a un'idea superiore di letteratura e il programma di ridefinire il ruolo del poeta moderno all'insegna del grande predecessore.

Nel *Canzoniere* il nome di Virgilio è fatto quattro volte (166, 1-4; 186, 1-4; 187, 9-14; 247, 9-11) e si affianca a quello di altri grandissimi (primo su tutti Omero e, naturalmente, Cicerone, e anche Catullo, Lucilio, Orfeo, Demostene, Pindaro, Orazio).¹⁰ Esso designa un paradigma di forza poetica, un limite inarrivabile, come suggerisce l'«Eloquii splendor» che apre l'epistola *Ad Publium Virgilium Maronem heroycum poetam et Latinorum principem poetarum* (*Familiars* XXIV, 11), ma stabilisce anche, su un piano più sentimentale, un doppio di Petrarca come poeta.¹¹ Si pensi pur solo al distico «Che parlo? o dove sono? o chi m'inganna, / altri ch'io

¹⁰ L'accostamento di Virgilio a Omero è tipico anche di molti luoghi delle *Familiars*: I, 2, 23; III, 18, 6; X, 4, 15; X, 4, 25-26; X, 4, 28; XIII, 7, 12; XIX, 17, 12; XX, 4, 6; XXI, 15, 15; XXI, 15, 22; XXI, 15, 25; XXII, 10, 7; XXIV, 5, 3. Dice, infatti, Petrarca in *Familiars* X, 4, 26: «de fonte homerico bibere Virgilium, omnibus est notum qui poeticis exercentur». Petrarca conosceva la poesia di Omero parzialmente in traduzioni latine (cfr. XXIV, 12, 1), pur possedendo un codice in greco («non in alienum sermonem violento alveo derivatum, sed ex ipsis greci eloquii scatebris purum et incorruptum et qualis primum divino illi perfluxit ingenio»), donatogli dall'amico Nicola Sygeros.

¹¹ G. Velli nota che «quando nell'epistola a Virgilio [...] il Petrarca esordirà

Eloquii splendor, latie spes altera lingue [...]

esigerà certo che si riconosca, leggermente modificato e adattato, il giudizio espresso da Cicerone sul giovane Virgilio, secondo quanto riferito da Servio e come il Petrarca stesso, nella seconda epistola all'oratore, ha poco avanti compiaciutamente ricordato (*Familiars* XXIV, 4, 8). Del Mantovano l'Arpinate aveva detto:

Magnae spes altera Romae

Amò queste parole il poeta, dice Petrarca, tanto da inserirle più tardi nell'Eneide [...]:

et iuxta Ascanius, magnae spes altera Romae

Aen. XII, 168

Che meraviglia che ora rivolgendosi a Virgilio il poeta moderno [...] voglia riprendere per suo conto e quasi adoperare quale garbata credenziale il giudizio profetico del primo campione della latinità sul secondo, insomma sentire e far sentire insieme i due «occhi de la lingua nostra»? in *La memoria poetica del Petrarca, Petrarca e Boccaccio*, Padova 1979, pp. 7-8.

stesso e il desiar soverchio?», 70, 31-32, il cui capostipite è l'esametro di Didone *quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat*, (*Eneide* IV, 595): la ripresa verbale di Virgilio sottolinea l'identità di una situazione 'poetica', prima che patetica, la vera identificazione non essendo tra Francesco e Didone, ma tra Petrarca e Virgilio. In nome di questo ideale di immedesimazione Petrarca pose come *incipit* del sonetto 157 la traduzione dei versi 49-50 del V libro dell'*Eneide*: *iamque dies, nisi fallor, adest, quem semper acerbum, / semper honoratum [...] habebo*: «Quel sempre acerbo et onorato giorno». Ancora il principio vale per: «discende / dagli altissimi monti maggior l'ombra», 50, 16-17¹² (cfr. *maioresque cadunt altis de montibus umbrae*, *Ecloghe* I, 84); «e 'l volto, e le parole che mi stanno / altamente confitte in mezzo 'l core», 100, 12-13 (cfr. *haerent infixi pectore vultus / verbaque*, *Eneide* IV, 4-5); «e se cosa di qua nel ciel si cura», 53, 43 (cfr. *si qua est caelo pietas quae talia curet*, *Eneide* II, 536); «miserere del mio non degno affanno», 62, 12 (cfr. *miserere animi non digna ferentis*, *Eneide* II, 144).

Virgilio, cioè, ha procurato a Petrarca un modello di identificazione poetica che sul terreno della pratica letteraria si esprime non solo in figure di stile, ma anche in immagini esemplari. Il discorso sull'influsso virgiliano nel *Canzoniere* va, infine, ridefinito come parte di un'*imitatio* che informa non solo la resa linguistica, ma la stessa invenzione. Nella già citata epistola a Boccaccio Petrarca spiega, infatti, di non temere affatto di esporsi all'influenza dei poeti amati: egli ne imita intenzionalmente *non* lo stile, ma il pensiero. Se qui Petrarca si riferisce in particolare al suo mestiere di poeta latino, lo stesso vale per il suo esercizio in volgare, dove il ritorno alla fonte classica, non dovendo certificare come lì l'appartenenza a un 'genere' tradizionale, rappresenta in maniera tanto più plausibile un'adesione spontanea del sentimento e dell'intelletto alla lettera del predecessore.¹³ In termini analoghi a quelli dell'epistola a Boccaccio, in *Fami-*

¹² Il verso successivo «l'avarò zappator l'arme riprende», è invece contaminazione di due luoghi delle *Georgiche*: *avari agricolae* (I, 47) e *duris agrestibus arma* (I, 160).

¹³ Per un saggio sull'*imitatio* di Virgilio nel Petrarca latino: Martellotti 504-506; 611-616. Per un'influenza virgiliana sulla composizione dell'*Africa*: E. Paratore, *L'elaborazione padovana dell'Africa, Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di G. Padoan, Firenze 1976, pp. 53-91.

liares XXIII, 19, 13, Petrarca sintetizza il suo ideale di *imitatio* nella formula «Utendum [...] ingenio alieno, utendumque coloribus, *abstinendum verbis*», dove il terzo comandamento sembra ridurre i casi più innegabili di appropriazione verbale a *lapsus linguae*, 'errori' dell'inconscio letterario.¹⁴

Un esempio chiarificatore di come Petrarca abbia intimamente fatto proprie le parole dei classici è prodotto in *Familiare* I, 1, 44-46, dove si cita, accanto a Orazio (*si fractus illabitur orbis, / impavidum ferient ruinae*, *Carmina* III, 3, 7-8), *Una salus victis, nullam sperare salutem*, *Eneide* II, 354. Petrarca commenta:

Ita me Maronis Flaccique sententiis scito, quas olim lectas et saepe laudatas, nunc tandem in extremis casibus meas facere ipsa inevitabilis fati necessitate didici.

Letteratura e vita vengono a coincidere, i testi classici si rivelano proficua figura dei casi personali di Francesco Petrarca.

Con sentenze virgiliane (*Eneide* VI, 823; IX, 446-449) è spiegato il tema della gloria nel discorso dell'incoronazione. I versi d'apertura sono tratti dalle *Georgiche*: *sed me Parnasi deserta per ardua dulcis / raptat amor* (III, 291-292).¹⁵ Ugualmente, evocando la grandezza di Roma classica e ripetendo la convinzione che essa sola debba tornare a governare l'Italia, Petrarca cita i versi di Virgilio (*Eneide* VI, 851-853) che riconoscono a Roma il compito di emanare le leggi della pace, di perdonare ai vinti e di debellare i superbi. In *Familiare* V, 6, 6 Petrarca ripete, suggellando il desiderio che aveva di lasciare Napoli, quel verso dell'*Eneide* (III, 44) che

¹⁴ Per un'interpretazione dell'*imitatio* virgiliana di Petrarca come operazione letteraria di schietta marca umanistica: T. Greene, *The Light in Troy*, New Haven-London 1982, pp. 81-146.

¹⁵ Nella stessa orazione, di Virgilio, detto «il più grande e il più illustre di tutti poeti», e «il solo padre dei poeti», vengono citati altri dieci luoghi: *Ecloghe*: II, 54-55; VII, 62. *Georgiche*: I, 45. *Eneide*: II, 512-514; III, 80-81; VI, 823; VI, 658; VII, 59-60; VII, 61-62; IX, 446-449 (dei primi versi di cui, per altro, nel *Canzoniere*, 327, 12-14 viene riportata la traduzione: «e se mie rime alcuna cosa ponno, / consecrata tra i nobili intelletti / fia del tuo nome qui memoria eterna»).

ripeterà spesso contro Avignone per esortare sé stesso ad abbandonare quel luogo infame e corrotto: *Heu fuge crudelis terras, fuge litus avarum*.

Le citazioni virgiliane, lungi dall'essere meccaniche ripetizioni di luoghi letterari, imprimono un marchio di classica autorità ai fuggevoli fatti dell'esistenza. La volontarietà del richiamo garantisce assolutezza di mito a un momento autobiografico per sua natura destinato alla dissoluzione. Così, la presenza di Virgilio nel *Canzoniere* va rintracciata da ultimo, oltre il tratto breve di memorie isolate, nella macrostruttura tematica del 'romanzo' lirico, dove la sua influenza di modello assoluto serve a cautelare la lingua di Petrarca contro il suo naturale deperimento e fornisce al personaggio lirico un modello mitico che assicuri eternità al suo essere mortale. L'*imitatio* riporta all'attualità l'eterna vicenda del poeta diviso tra canto e silenzio, tra amore e morte, in perdita continua. Francesco diventa novello Orfeo, amante e cantore fallito, così come Petrarca si è già imposto come reincarnazione di Virgilio, il quale appunto cantò la storia sfortunata del meraviglioso vate.¹⁶

Nel *Canzoniere* l'inizio della storia orfica è collocabile all'altezza della canzone 270:

Ritogli a Morte quel ch'ella m'ha tolto,
e ripon le tue insegne nel bel volto.

(14-5)

Laura è morta e Francesco prega Amore perché gli restituisca viva la donna amata. Una preghiera è rivolta agli dèi inferi anche da Orfeo, privato della diletta moglie Euridice (*Georgiche* IV, 469-470).

Il richiamo alla vicenda di Orfeo e di Euridice segna una svolta nel romanzo poetico: Francesco perde, con la sua donna, tutti quei connotati positivi, apollinei che, *auspice* Ovidio, avevano contraddistinto la sua figura di amante-poeta in tutta la prima parte del libro, a cominciare dal sonetto 6.¹⁷ La vedovanza di

¹⁶ Per un'interpretazione di Orfeo come sintesi di musica e di retorica nel *Canzoniere* si veda G. Mazzotta, *The Worlds of Petrarch*, Durham-London 1993, pp. 129-146.

¹⁷ Sulla paternità ovidiana del mito dafneo nel *Canzoniere* si veda P. Hainsworth, *The myth of Daphne in the Rerum vulgarium fragmenta*, «Italian Studies» XXXIV, 1979, pp. 28-44.

cui infine piange è ancora più irrimediabile di quella già lamentata per la metamorfosi dell'oggetto del desiderio in lauro. Questo, anzi, eternando l'idolo nella nuova forma, sublima la perdita in una presenza immutabile: la metamorfosi, infatti, almeno a quest'altezza del *Canzoniere*, non è sinonimo di morte, come mostra, per esempio, la canzone 23. Ora, invece, Laura-Dafne si assenta, per la prima volta e in maniera definitiva. Apollo si spoglia di ogni ragione d'essere, e l'io, che pure rimane poeta-amante, ritrova il suo doppio in Orfeo.

Il mitico cantore è già stato citato in due luoghi del *Canzoniere* (26, 68 e 187, 9), ed è comparso, illusionisticamente, nella terza strofa dell'inaugurale canzone 23:

Né meno ancor m'agghiaccia
 l'esser coverto poi di bianche piume
 allor che folminato e morto giacque
 il mio sperar che tropp'alto montava;
 ché perch'io non sapea dove né quando
 mel ritrovasse, solo lagrimando,
 là 've tolto mi fu di e notte andava,
 ricercando dallato, e dentro a l'acque;
 e già mai poi la mia lingua tacque.

(50-8)

È il punto della metamorfosi di Cicno in uccello. L'episodio è di ovidiana memoria:¹⁸

vox est tenuata viro canaeque capillos
 dissimulant plumae collumque a pectore longe
 porrigitur digitosque ligat iunctura rubentis,
 penna latus velat, tenet os sine acumine rostrum.

(*Metamorfosi* II, 373-6)

Il sintagma *canae* [...] *plumae* è tradotto letteralmente nel «bianche piume» del v. 51. Può tornare alla mente anche l'Orazio di *Carmina* 2, 20.

¹⁸ Cfr. D. Dutschke, *Francesco Petrarca Canzone XXIII: from First to Final Version*, Ravenna 1977, pp. 79-98.

D'altra parte, la rima «piume: fiume» denuncia una trasversale parentela con il testo dantesco (*Purgatorio* I, 43).¹⁹ Da ultimo, tuttavia, il racconto rivela una prevalente somiglianza con la vicenda di Orfeo, quale Virgilio la narra nel quarto libro delle *Georgiche*:

Nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei:
 solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem
 arvaque Riphaeis numquam viduata pruinis
 lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis
 dona querens; spretae Ciconum quo munere matres
 inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
 discerptum latos iuvenes sparsere per agros.
 Tum quoque marmorea caput a cervice revolsum
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
 volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua
 a! miseram Eurydicen anima fugiente vocabat [...]
 (516-25)

La filigrana linguistica dei versi petrarcheschi presenta notevoli punti di contatto con il testo virgiliano:

Canzone 23

solo lagrimando (v. 55)
 tolto (v. 56: è il perduto «sperar»
 amoroso di v. 53)
 andava ricercando (vv. 56-57)
 lingua (v. 58)

Georgiche IV

solus [...] *querens* (vv. 517-520)
raptam (v. 519: è la perduta Euridice)
lustrabat (v. 519)
lingua (v. 525)

¹⁹ Tipica di Petrarca la contaminazione delle fonti. Santagata parla di «vischiosità», per la quale «all'interno di un singolo testo petrarchesco il ricordo non dissimulato di un autore trascina spesso con sé, e non sempre in maniera consapevole, il riaffiorare di altre reminiscenze dello stesso autore» (p. 92). Forse qui si può anche parlare di una vischiosità specifica, per la quale all'interno di un singolo testo petrarchesco il ricordo di un autore ha trascinato con sé quello di altri autori – nella fattispecie di Dante – che abbiano avuto lo stesso ricordo (l'ovidiano *plumae*). Questo procedimento, in seguito, doveva diventare tipico di un *pasticheur* come Ariosto, per il quale si è parlato a ragione di «imitation of imitations»: si veda D. Javitch, *The Imitation of Imitations in Orlando Furioso*, «Renaissance Quarterly» XXXVIII, 1985, pp. 215-239.

Nella canzone anche le coordinate temporali dell'esperienza, «di e notte» (v. 56), sono di ascendenza orfico-virgiliana: *te veniente die, te decedente canebat* (*Georgiche* IV, 466). Il verso 8 rivela piena la sua ascendenza virgiliana in un confronto con i versi petrarcheschi

vidi colui che sola Euridice ama
e lei segue all'inferno e, per lei morto,
con la lingua già fredda anco la chiama
(*Triumphus cupidinis* IV, 13-15)

di cui l'ultimo è visibile riduzione di *Georgiche* IV, 525-26:

Eurydicen vox ipsa et frigida lingua
a miseram Eurydicen, anima fugiente vocabat.

Il v. 58, «e già mai poi la lingua tacque», immagine squisitamente orfica (*Georgiche* IV, 525-527), ribadito dal «voce rimasi» del v. 139 della stessa canzone, è l'esatto contrario di ciò che accade a Cicno in Ovidio:²⁰ *vox est tenuata viro* (*Metamorfosi* II, 373). L'archetipo dei versi petrarcheschi è, dunque, sì ovidiano, ma esso è commentato e corretto in senso orfico dal sottotesto virgiliano, reso possibile l'innesto di un motivo sull'altro dalla sorte di amante e di poeta solitario che accomuna Cicno e Orfeo.²¹ Orfeo prevale chiaramente su Cicno, la voce sul silenzio della morte.

L'orfismo petrarchesco non riesce a evadere dalla canzone 23, dove rimane celata suggestione, prima del *limen* della canzone 264: il mito dafneo e apollineo, d'ascendenza ovidiana, ha per tutta la prima parte della raccolta uno schiacciante e costitutivo sopravvento.²² Solo quando questo,

²⁰ Per l'ovidianità stilistica dell'intero luogo si veda Dutschke, *op. cit.*, pp. 181-185.

²¹ Per quanto seducente, non è plausibile che a capo dell'identificazione di Orfeo con Cicno, che è il risultato di una combinazione di fonti, si ponga il ricordo di Platone, *Repubblica* X, 620 a-b, dove Orfeo è, appunto, detto trasformato in cigno: tale notizia, per quanto ne so, non ebbe una sua tradizione successiva; né è ammissibile che Petrarca possa averla trovata nello stesso Platone, essendo che egli non conoscesse il greco, pur possedendone il manoscritto.

²² Cfr. M. Cottino-Jones, *The Myth of Apollo and Daphne in Petrarch's Canzoniere*, in A. Scaglione (a cura di), *Francis Petrarch, Six Centuries later: A Symposium*, Chapel Hill 1975, pp. 153-157, 173-174.

dopo la morte di Laura, illanguidisce e si emenda, assurgendo da segno della fissità del desiderio frustrato a simbolo di castità, l'altro mito riaffiora e soppianta quello.

Dopo la canzone 270, l'orfismo petrarchesco è facilmente riconoscibile nel sonetto 283: «accenderei d'amore / [...] un cor di tigre» (13-4), che è reinterpretazione del *mulcere tigres* di *Georgiche IV*, 510²³

Una situazione orfica emerge anche nell'ultimo verso del sonetto 304: «avrei fatto parlando / romper le pietre, e pianger di dolcezza». L'antecedente virgiliano è in *Georgiche IV*, 461, dove i monti piangono la perdita di Euridice: *flerunt Rhodopeiae arces*.

Quel rosigniuol che sì soave piagne
forse suoi figli o sua cara consorte
di dolcezza empie il cielo e le campagne
con tante note sì pietose e scorte ...²⁴

I primi versi del sonetto 311, come è stato più volte notato, sono un recupero di *Georgiche IV*, 511:

qualis populea maerens philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
observans nido implumis detraxit; at illa
flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
integrat et maestis late loca questibus implet.
(*Georgiche* 511-515)

L'usignolo – quel che, invece, non è stato notato – riafferma l'identificazione di Francesco con Orfeo, del quale il volatile, appunto, è usato da Virgilio come paragone. La stessa immagine era già nel sonetto 10:

e 'l rosigniuol che dolcemente all'ombra
tutte le notti si lamenta e piagne.
(vv. 11-12)

²³ Cfr. *Familiares VIII*, 10, 25: «Non si [...] Orpheo dulcius flebilibus ad lyram querimoniis saxa permulceam, unquam michi redibit amicus meus».

²⁴ Per l'interpretazione dell'usignolo come *topos* di tutto il petrarchismo, si veda U. Dotti, *Vita di Petrarca*, Bari 1987, p. 464.

La vicenda orfica che si snoda a partire dalla canzone 270 raggiunge la *climax* narrativa nell'ultima strofe della canzone 323, la canzone delle visioni, palinodia della canzone 23, poiché qui ogni cambiamento di stato equivale finalmente a morte. La sostituzione di Francesco con Orfeo è già avvenuta. Ora tocca a Laura vestire i panni di Euridice. Ecco che muore della sua stessa morte:

Alfin vid'io per entro i fiori e l'erba
 pensosa ir sì leggiadra e bella donna,
 che mai nol penso ch'i' non arda e treme,
 umile in sé, ma 'ncontra Amor superba;
 et avea indosso sì candida gonna,
 sì testa, ch'oro e neve pareva in seme;
 ma le parti supreme
 eran avvolte d'una nebbia oscura.
 Punta poi nel tallon d'un picciol angue,
 come fior colto langue,
 lieta si dipartio ...

Il passo si costruisce sulla stratificazione di memorie diverse:

illa [*scil.* Euridice] [...]
 immanem ante pedes hydrum moritura puella
 servantem ripas alta non vidit in herba
 (*Georgiche* IV, 457-459)

e

Nupta per herbas
 dum nova Naiadum turba comitata vagatur,
 occidit in talum serpentis dente recepto
 (*Metamorfosi* X, 8-10)

Al *talum* del testo ovidiano risale il «tallon» petrarchesco del v. 69; nel «punta» si ha un'interpretazione del *recepto dente* ovidiano; «entro i fiori e

l'erba» è sintagma già usato dallo stesso Petrarca in 99, 5-6, dove, premonitoriamente, si accampa un rettile:

Questa vita terrena è quasi un prato
che 'l serpente tra' fiori e l'erba giace

Matrice del verso è il *latet anguis in herba* di *Ecloghe* III, 93. Ma l'«angue» di clausola (v. 69), che nel *Canzoniere* è un *hapax legomenon*, non deriva direttamente dal verso virgiliano, bensì dal dantesco «è occulto come in erba l'angue» (*Inferno* VII, 84) – precisa traduzione del verso virgiliano (anche nella *Commedia* «angue» è un *hapax*) – del quale Petrarca recupera la rima con «langu»: ²⁵ il modello virgiliano, pertanto, che pure di sé ha lasciato traccia lampante in altro luogo, si reimpone come reminiscenza di un secondo modello più diretto ²⁶ «Langu», però, non gravita nell'atmosfera semantica di «fiore» né lì né altrove in tutta l'opera dantesca. L'identità della rima si rivela, così, appoggio per un procedimento di memoria incrociata. Una volta di più dobbiamo tornare a Virgilio: *flos succisus [...] languescit* (*Eneide* IX, 435), un'altra morte, quella di Eurialo ²⁷ È questo l'ingegnoso procedimento di *contaminatio* descritto da Velli: «[la] combinazione [...] di passi classici da uno o più autori, che, al di là di possibili richiami interni (identità o somiglianza tematica, obiettiva organi-

²⁵ Da Dante Petrarca arriva a recuperare interi sistemi di rime. Un esempio eloquente è il sonetto 16, in cui sorprendentemente si ripetono, come rileva Santagata, le parole-rima dei versi 4-11 della canzone dantesca *Tre donne*: «È impressionante constatare come nella memoria petrarchesca un intero sistema di rime possa sopravvivere appeso ad un sottilissimo filo tematico ("come persona discacciata e stanca"), per poi riattivarsi di colpo quando il racconto dell'esilio del pellegrino richiama alla memoria quel motivo appena accennato nel testo di Dante», *op. cit.*, p. 100. Per altri tratti danteschi, rime incluse, in Petrarca si veda P. Trovato, *Dante in Petrarca*, Firenze 1979.

²⁶ Altra complicazione della già citata «legge di vischiosità» formulata da Santagata: cfr. n. 19.

²⁷ La paternità virgiliana dell'immagine del fiore è riconosciuta anche da R. Bettarini, *La canzone delle visioni*, «Studi petrarcheschi» II, 1985, p. 183, la quale anche dietro la «nebbia oscura» del v. 68 vede un ricordo del poeta mantovano, *sed nox atra caput tristi circumvolat umbra* (*Eneide* VI, 866): è la notte nera che vola sul capo di Marcello come presagio di morte.

cità d'informazione) vengono portati nel testo di Petrarca a una funzionalizzata compresenza»²⁸

Nella doppia sestina 332 (vv. 49-52), infine, l'identità della coppia Orfeo/Euridice con la coppia Francesco/Laura è presentata come definitiva, seppure nel modo ottativo, tipico dell'indecisione esistenziale del poeta e del suo bisogno di raffigurare se stesso in miti che lo sottraggano al senso della propria deperibilità:

Or avess'io un sì pietoso stile
che Laura mia potesse torre a morte,
come Euridice Orfeo sua senza rime,
ch'ì' viverei ancor più che mai lieto.²⁹

Il mito d'Orfeo nel *Canzoniere* petrarchesco arriva, dunque, direttamente dalla fonte classica, intatto dalle contaminazioni allegorizzanti delle letture d'epoca successiva.³⁰ Qui esprime un contenuto prevalentemente 'poetico', non morale (in questo si misura anche la distanza dal Virgilio dantesco), in cui il nome del mitico poeta suggella l'idea di un canto che assume a materia di sé la propria impossibilità esistenziale e 'poietica', perduto l'ottimismo lirico germogliato all'ombra dell'insegna apollinea, garante della soddisfazione artistica nel fallimento del desiderio amoroso. Isolato rimane un riferimento all'errore di Orfeo, quello di essersi voltato indietro: «che pur dietro guardi?» (273, 1). Di Orfeo qui si ricorda non la vicenda lirica dell'amante-poeta, ma la *dementia*, il folle sbaglio che lo portò a perdere Euridice per la seconda e definitiva volta, come si legge in *Secretum III*:

He pestes facile in animas, propter vestram dementia, veniunt; at postquam semel iter didicerunt, multo facilius revertuntur. Que cum ita sint, non tantum locus pestifer relinquendus, sed quicquid in preteritas curas animum retorquet, summa tibi diligentia fugiendum est; ne forte cum Orpheo ab inferis rediens retroque respiciens recuperatam perdas Euridicem.

²⁸ Velli, *op. cit.*, p.16. Cfr. anche nn. 19, 25 e 26.

²⁹ Cfr. *Africa*, II, 675-676: «potuit vates rodopeius iram / frangere voce lire.».

³⁰ Si veda J.B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Massachusetts 1970.

Sono parole di Agostino. Anche qui riaffiora il ricordo del testo virgiliano: oltre che nella ripresa del tema, nella trama linguistica, dove sono inseriti i due importanti lessemi *respicere* (*Georgiche* IV, 491), sottolineato dalle allitterazioni, e *dementia* (*Georgiche* IV, 488). Questa, che è un errato o mancato uso della *mens*, rimanda a un concetto stoico sotteso a tutto il dialogo: il personaggio di nome Agostino, da buon filosofo senecano, continua a invitare Francesco all'uso della ragione per non peccare più. Lo stesso Agostino storico, d'altra parte, nella scena nodale della conversione, parla di un «movimento in avanti».³¹ L'idea espressa nel sonetto 273 sottintende, quindi, un principio sincretistico al quale il testo virgiliano, infine, assicura una marca letteraria di eccellente valore.³²

Da ultimo, l'Orfeo virgiliano rappresenta l'emblema di una pienezza artistica prima della quale il fallimento dell'«io» si attua come incorreggibile. Nella sublimazione del desiderio che domina la seconda parte del *Canzoniere*, egli finisce per diventare ipostasi di una poesia insoddisfatta che, pur oltre le spinte afasiche di certi momenti, ricerca nel paragone mitico la fine dell'aporia che con quello stesso si è imposta.

L'orfismo del *Canzoniere*, tutto di stampo virgiliano, si spiega come estrema identificazione del poeta moderno con un padre spirituale e artistico che Ovidio non riuscì mai a rappresentare. Il segno di Virgilio diventa per Francesco Petrarca garanzia ultima di una più certa definizione letteraria e sentimentale della sua voce poetica e, insieme, mezzo per riaffermare miticamente sulla pagina quella che con termini desantistiani potremmo chiamare la coincidenza dell'«uomo» e dell'«artista».

³¹ Per i rapporti tra Agostino e Virgilio si veda S. Spence, *Rhetoric of Reason and Desire*, Ithaca and London 1988, pp. 55-60.

³² Che l'Orfeo delle rime volgari rifletta un cosciente orientamento culturale è provato da quello che Petrarca ne ha scritto in *Contra Medicum*: «Primos nempe theologos apud gentes fuisse poetas et philosophorum maximi testantur, et sanctorum confirmat auctoritas, et ipsum, si nescis, poeta nomen indicat. In quibus maxime nobilitatus Orpheus, cuius decimoctavo civitatis eterne libro Augustinus meminit.». Orfeo per la prima volta fu visto come profeta da Platone (*Protagora*, 316). La stessa idea ripeté Clemente Alessandrino. Il passo del «maximus philosophorum» cui il Petrarca sta alludendo qui può essere di Aristotele: *Metafisica*, 983 B 27-9.



Giuseppe Lo Castro

Lettura del *Marito di Elena*

1. Introduzione

Verga pubblica *Il marito di Elena* nel marzo 1882, circa un anno dopo *I Malavoglia* e un anno prima della raccolta *Novelle rusticane*. Sebbene la critica abbia posto dei dubbi sull'effettiva epoca della redazione del romanzo (in proposito può tornare decisiva un'adeguata ricognizione della stesura manoscritta), è certo che esso ha subito una radicale riscrittura dopo l'uscita dei *Malavoglia*¹

Il romanzo è stato letto nella storia della critica come un tentativo di conciliazione e ripresa di temi e motivi della narrativa preverista, sia pure in forme qua e là aggiornate o sviluppate.² Nella migliore delle ipotesi ve-

¹ Si veda la lettera a E. Treves del 18 aprile 1881, dove Verga dichiara «Io sto lavorando per voi al vostro *Marito di Elena* che ho rifatto di sana pianta» (G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma 1986, p. 55). Queste affermazioni trovano sostanziale conferma nell'unico esemplare manoscritto del romanzo, che attesta quella che, almeno a un primo esame, mi pare una sistematica riscrittura del testo. Il manoscritto è custodito nella Biblioteca Universitaria di Catania – Fondo Verga, ms. 239.83. Da quest'esemplare sono tratte anche le successive citazioni.

² Si fa riferimento qui alle rapide interpretazioni del romanzo contenute nelle monografie complessive dell'opera verghiana e ad alcuni articoli, che qui elenco sommariamente: le recensioni anonime apparse su «*Illustrazione italiana*», 12 marzo 1882, e su «*Il fanfolla della domenica*», 2 aprile 1882, e quelle di R. Bonghi su «*La cultura*», 1 aprile, e di F. Torraca su «*La rassegna settimanale*», 6 marzo, poi ritornato sull'argomento il 17 aprile; A. Momigliano, *Rileggendo Verga. «Il marito di Elena»* (1922), in *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano 1928; A. Navarria, *Note sul testo del «Marito di Elena»*, «*Narrativa*», marzo 1957, pp. 33-36; I. Franges, *Un episodio «brutto» nel romanzo «Il*

niva sancita una certa lateralità rispetto all'itinerario artistico primario dell'autore, quasi una sua estraneità. Luigi Russo, ad esempio, parlava di «attività rapsodica ed extravagante», mettendo insieme a questo romanzo altri testi come *Drammi intimi*, *Per le vie*, *Ricordi del capitano d'Arce*, *Don Candeloro e C.*

Più di recente, per la ristampa del volumetto *Drammi intimi*, Madrignani ha intitolato significativamente la sua introduzione *L'altro Verga*,³ sostenendo la tesi dell'esistenza di due modi della narrativa verghiana, cioè della presenza accanto al grande filone rusticano, di un «Verga parallelo», attratto dall'indagine sulle passioni, sui casi patologici, sulla psicologia amorosa. Seguendo questa indicazione possiamo leggere la scarsa fortuna critica di tutto un filone dell'attività di Verga, magari minore, ma sicuramente rilevante, come la storia di una rimozione, di una esclusione dell'«extravagante» appunto, anche quando per la sua non isolata ricorrenza non poteva essere liquidato come tale.

La questione interpretativa suggerita da tali opere pone al centro dell'attenzione alcuni elementi critici che sono apparsi marginali nel dibattito su Verga e che pertanto sfuggono a un facile inserimento nel contesto di una interpretazione globale dell'opera. La lettura tradizionale è tutta spostata sulla tesi di un percorso lineare, che ammette un lento processo di approssimazione ai moduli narrativi veristi, attraverso la mediazione del

marito di Elena» di G. Verga, Atti del III Congresso di Studi Italiani, Firenze 1957, pp. 104-120; F. Portinari, *La «vampire» del maestro*, in *Le parabole del reale*, Torino 1976; V. Spinazzola, *Il ruolo dei sessi nel «marito di Elena»*, in *Verismo e positivismo*, Milano 1977, pp. 213-253; M. Dillon Wanke, «*Il marito di Elena*» ovvero dell'ambiguità, «Sigma» (1-2), 1977, pp. 113-136; A. M. Andreoli, *Circolarità metonimica del Verga «borghese»*, «Sigma» (1-2), 1977, pp. 177-204; M. Vitta, *Letteratura e società nel «Marito di Elena»*, «La critica sociologica», luglio-dicembre 1979, pp. 18-50 e dello stesso *Introduzione a G. Verga, Il marito di Elena*, Milano 1980; L. Fava Guzzetta, *La difficile collocazione del «Marito di Elena»*, in *La mano invisibile. La costruzione del racconto nel Verga minore*, Soveria Mannelli 1981; C. Sipala, *Flaubert, Verga e «Il marito di Elena»*, Catania 1987; R. Tortora, *Laboratorio narrativo del Verga minore: dalla «sapienza» autoriale alla «verità» dei personaggi*, in *Da Verga a Eco*, a cura di G. Catalano, Milano 1990, in part. il cap. 8, *La moltiplicazione della verità e il tramonto del narratore* (Il marito di Elena), pp. 83-95; C. Musumarra, *La donna fatale nella narrativa verghiana*, in AA.VV., *All'insegna della femme fatale*, a cura di A. Neiger, Trento 1994, pp. 25-39.

³ G. Verga, *Drammi intimi*, a cura di C.A. Madrignani, Palermo 1979, pp. VII-XXVI.

naturalismo zoliano, da *Una peccatrice* a *Eros*; che però contempla tuttora l'idea di un grande salto di poetica, oltre che di qualità letteraria, con l'avvento della tematica contadina, in *Nedda* o, in *Vita dei campi*; e che legge gli anni tra *I Malavoglia* e il *Mastro* come una fase di sperimentazione di nuovi contesti sociali, in vista della rappresentazione dell'universo borghese del *Mastro*. In quest'ottica il ritorno di problematiche che apparivano superate è suonato come un riciclaggio di contenuti sterili, lasciando intendere che alcune opere andavano considerate minori perché estranee al percorso previsto. Nella migliore delle ipotesi si è operato un tentativo di ricucitura forzando l'interpretazione per considerare questa attività come una fase di sperimentazione, ma sempre funzionale agli obiettivi del ciclo dei Vinti e alla costruzione di una immagine del Verga tutta sbilanciata sulla produzione maggiore.

Un'analisi più attenta mostra invece come, a partire dal *Marito di Elena*, vi sia un intero settore della narrativa verghiana che può gettare nuovi lumi sulla pratica di lavoro di Verga, sui suoi interessi e sulla sua ricerca letteraria. *Il marito di Elena* è cioè una testimonianza di un impegno di scrittura che si muove su più fronti, di uno scrittore che ha in mente una prospettiva di ricerca letteraria globale, che non solo non può limitarsi al mondo popolare e contadino, ma non investe neppure la sola rappresentazione di ambienti sociali. Verga scrive un romanzo psicologico, che non va letto come semplice tentativo di studiare un *milieu* diverso; esso è piuttosto l'esperimento di un romanzo sulle passioni, condotto con metodo nuovo, in cui la rappresentazione del *milieu* è decisiva. Il romanzo cioè non indulge alla vecchia maniera, ma propone un deciso superamento dei moduli narrativi e poetici con cui il tema dell'amore era stato affrontato da *Una peccatrice* a *Eros*.

2. L'esordio

Il susseguirsi degli avvenimenti risponde nel *Marito di Elena* ad una precisa volontà di composizione. Il romanzo si avvia con un *incipit in medias res*, che tende a drammatizzare la narrazione sin dall'inizio.

Il quadro d'apertura potrebbe essere quello di una commedia teatrale di costume. L'annuncio della fuga della protagonista con il suo amante, preludio del matrimonio, raggiunge improvviso la famiglia di lei, sul far della notte; scenata dei genitori: il padre vorrebbe ripudiare la figlia, ma la madre, probabile architetto della fuga, svolge una funzione di conciliazione (cap. I). Il lettore è subito proiettato sulla scena, senza mediazioni, non conosce nulla dei personaggi, ne apprende temperamento e carattere attraverso l'azione. Verga per *I Malavoglia* aveva già teorizzato l'utilità per lo scrittore impersonale di rinunciare alla «presentazione» e alla costruzione del «profilo» del personaggio;⁴ in questo caso però l'effetto di novità è diminuito dal flashback del capitolo seguente, quando siamo riportati agli antecedenti della fuga e apprendiamo il sottile meccanismo psicologico che ha spinto Cesare a «rubare» Elena, le manovre della madre, ecc. Ancora più indietro torniamo col terzo capitolo, dove siamo ricondotti alla storia di Cesare, riceviamo le tradizionali informazioni sul suo carattere, sulla sua infanzia ed educazione, sulla sua partenza per Napoli dove studierà da avvocato. Analogamente sappiamo che la signorina Elena è stata educata da principessa, ecc. C'è un parallelismo tra la rappresentazione dei due modelli d'educazione e senza dubbio Verga intende caratterizzarli come elementi determinanti del successivo sviluppo delle relazioni tra i personaggi.

Si aggiunga che i flash-back operati nella narrazione sono sottilmente ricondotti al racconto principale, sorprendendo quasi il lettore per la mancanza di soluzione di continuità. Così il legame narrativo è marcato dalla ripetizione della stessa frase o battuta: Elena saluta Cesare: «Ora son tua sta tranquillo e per la prima volta lo bacia in fronte». Segue il racconto della sera precedente la fuga quando Elena «gli avea piantato in faccia uno sguardo singolare, balbettando, ho paura!». E il racconto principale si riallaccia con: «il primo bacio doveva darglielo lei per la prima sulla porta dello zio Luigi, dicendo che ormai era sua», e anche la successiva narrazione dell'infanzia di Cesare si ricollega alla sera prima della fuga: «fu allora che Elena nel momento che il babbo aveva ripreso a giuocare e a

⁴ Cfr. al proposito le ben note lettere a F. Cameroni del 27 febbraio e del 19 marzo 1881, riportate in E. Ghidetti, *Verga. Guida storico-critica*, Roma 1979, pp. 79-81.

bisticciare con la mamma aveva piantato in faccia a Cesare gli occhi penetranti e gli aveva detto con quella voce tutta sua: – ho paura»⁵

Questa maniera articolata di comporre nell'esordio il tempo della storia e il tempo del discorso corrisponde ad un duplice obiettivo della narrazione. C'è una commistione tra tecnica della seduzione e della produzione dell'interesse per il racconto, rivolte al lettore, nel contesto di una narrazione che flirta con il romanzo d'appendice e una rappresentazione di premesse oggettive secondo canoni da *roman expérimental*⁶

Nella prima direzione l'avvio *in medias res* è un segno di drammatizzazione: il lettore è posto di fronte ad una storia il cui evento scatenante (la fuga di Elena e Cesare) è già avvenuto. Ecco che bisogna ricostruirne premesse e sviluppi e il racconto lo fa assecondando le aspettative della lettura. In un'ottica da *roman expérimental* Verga ha semplicemente operato un'inversione nel tempo del racconto presentando l'effetto prima delle cause. È un sensibile spostamento di prospettiva che corrisponde ad uno dei dogmi poetici che Verga si è dato: presentare i fatti solo nel loro svolgersi, «di sbieco», come diceva nella famosa lettera a Cameroni del 19 marzo 1881, rinunciando ad ogni forma di distanziamento dalla narrazione. Così anche la registrazione rigorosa delle coordinate obiettive in cui si iscrive questa vicenda si ricava dai comportamenti, dai gesti dalle parole dei suoi attori, più e prima che da una loro descrizione esterna.⁷

Il complesso meccanismo dell'esordio risponde quindi tutto all'intento di creare i presupposti della storia, la cornice dentro la quale si produrrà il dramma, secondo una rigida consequenzialità logica. E in effetti *Il marito*

⁵ Le citazioni si riferiscono a G. Verga, *Il marito di Elena*, S. Giovanni La Punta 1987 (rist. anast. della prima edizione, Milano 1882), pp. 26, 31, 59. Da ora in poi le citazioni dal *Marito di Elena*, riferite a questa edizione, saranno indicate fra parentesi, direttamente nel testo.

⁶ Per la distinzione tra storia e discorso rimando a T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano 1969, poi ripresa da S. Chatman, *Storia e discorso*, Parma 1981. Sulla contiguità con le tecniche del romanzo d'appendice occorre ricordare che *Il Marito di Elena* uscì inizialmente in appendice sul «Capitan Fracassa», nei mesi di gennaio e febbraio del 1882.

⁷ Sull'importanza della sobrietà nella descrizione cfr. la lettera di Verga a F. Torraca, del 12 maggio 1881 (riportata in E. Ghidetti, *op. cit.*, pp. 85-87).

di *Elena* presenta tutte le coordinate necessarie per impostare una narrazione secondo un impianto coerentemente naturalista.

3. Il naturalismo verghiano

Una storia dell'influenza di dottrine positiviste sull'opera verghiana è probabilmente ancora da approfondire, ricostruendo il panorama teorico in cui si muovono i cosiddetti romanzi preveristi.

All'altezza di *Eva* la scrittura verghiana si propone ancora come genericamente realista, rivendica cioè la verosimiglianza del racconto: nella prefazione si dice di aver voluto narrare «una storia quale avrebbe potuto essere». C'è ancora spazio per una narrativa fedele all'universo da rappresentare, mimetica e ancora «aperta» alle diverse possibilità di svolgimento della storia. Ma già con *Tigre reale* abbiamo una storia del «dover essere», dove l'intreccio segue uno sviluppo necessario e ineluttabile: le premesse costruiscono lo scenario dato, da cui deriva la stessa conclusione e la sequenza delle vicende risponde a una logica deduttiva. Sono i prodromi del romanzo a tesi naturalista che rappresenta, ma anche spiega, costruisce la realtà con la cieca obbedienza alle «leggi naturali».

Come poi nel *Marito di Elena*, proprio in *Tigre reale* Verga aveva già ampiamente utilizzato una tecnica di composizione che prevedeva di tracciare il quadro di riferimento della storia, limitando però le premesse alla presentazione del «profilo», cioè alla descrizione dei personaggi e alla definizione del loro contesto. Così i caratteri appaiono predefiniti e fissati una volta per sempre, come le ragioni stesse dello sviluppo dell'intreccio:

Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una di quelle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma doveva scaturire naturalmente, dramma o farsa, come dall'urto di due correnti elettriche.⁸

⁸ G. Verga, *Tigre reale II*, ed. crit. a cura di M. Spampinato Beretta, Firenze 1983, p. 13. Per un commento a questa dichiarazione di poetica cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano 1976, pp. 231 ss.

Una dichiarazione di positivismo o di naturalismo scientifico più programmatica di questa (anche se poco studiata dalla critica) forse non esiste nell'intera opera verghiana. Siamo in presenza, ad una data per la quale la letteratura critica su Verga non ha ancora ben riconosciuto l'adesione ai modelli ideologici e poetici del naturalismo, di una dichiarazione d'intenti narrativi inequivocabile. Il lessico positivista c'è già tutto. I personaggi sono «prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà». La definizione è ancora un po' imprecisa, ma non sfuggono i termini «prodotti» e «patologiche», voci-chiave del vocabolario naturalista. C'è anche il paragone tratto dal linguaggio scientifico («come dall'urto di due correnti elettriche») e soprattutto la dichiarazione di determinismo della storia («il dramma doveva scaturire inevitabile»). In altre parole, le premesse hanno in questo caso la funzione di predisporre le modalità di lettura. È come se il narratore dicesse: io ti presento le condizioni che hanno reso non possibile, ma necessario e forse ineluttabile l'esito tragico della storia, quello che leggerai è lo svolgimento logico di un dramma previsto?

Nel nostro caso (*Il marito di Elena*) la novità consiste nello sforzo di rendere autonoma e vincolante la parte delle premesse, ricostruendole con dovizia di particolari e interesse sociologico. E cioè, Verga non intende descrivere secondo lo schema di quello che chiamava il «profilo», e cioè una breve descrizione dall'esterno dei caratteri salienti dei personaggi e delle circostanze necessarie allo svolgimento del racconto. Piuttosto intende rappresentare attraverso la narrazione iterativa un rapido susseguirsi di esperienze tipiche. In questo modo la pittura dei due contesti ambientali in cui sono cresciuti i protagonisti e le linee delle loro differenti educazioni, e

⁹ L'antecedente diretto è in questo caso *Thérèse Raquin* in cui Zola nella prefazione aveva rivendicato uno studio scienziato più rigoroso: «Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes: ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir: étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.» (E. Zola, *Thérèse Raquin*, Paris 1956, pp. 8-9).

temperamenti si palesano già in azione nelle scene che hanno preceduto o seguito la fuga. Le vicende scatenanti emergono quasi all'improvviso dentro un contesto di vita abituale dei personaggi, in cui una situazione comune che ne mostra l'atteggiamento quotidiano si trasforma in un evento nuovo. Così sono descritte le giornate di Cesare in casa di Elena e le tipiche discussioni che faceva con don Liborio, cominciando con «Ormai quando arrivava in casa di don Liborio tutto gli pareva mutato ...», per arrivare, senza soluzione di continuità, alla sera prima della fuga nel momento in cui Elena dice «Ho paura!».¹⁰

Non è casuale che in una primitiva fase di scrittura, attestata nel manoscritto, Verga proclamasse esplicitamente il suo intento di scrittore impegnato in un'indagine «scientifica» dei comportamenti dei personaggi. Così cominciava il capitolo di presentazione di Cesare:

Risaliamo alle prime cause, esaminiamo il temperamento, l'educazione che l'ha modificato, l'ambiente in cui si è sviluppato. Un paesetto di provincia, una famigliuola modesta e numerosa.

Si tratta di una terminologia (temperamento, educazione, ambiente, e poi «cause», «esaminiamo», «modificato», «sviluppato») scopertamente tainiana, prova di esplicite dichiarazioni di intenti che trovano chiara ri-

¹⁰ Il passaggio dalla descrizione di una scena iterativa alla rappresentazione della sera precedente alla fuga è improvviso:

E don Liborio andando su e giù per la stanza colla tabacchiera in pugno, aggiungeva:

– La nostra legislazione è incompleta, perché non punisce sufficientemente i tradimenti domestici. Chi abusa della fiducia e dell'ospitalità di una famiglia onesta dovrebbe essere condannato ai ferri!

Oppure:

– Vorrei vedere, adesso che hanno messo questa moda dei giurati, cosa mi direbbero se mi facessi giustizia colle mie mani, in un caso simile?

Fu allora che Elena, nel momento che il babbo aveva ripreso a giuocare e a bisticciarsi colla mamma, aveva piantato in faccia a Cesare gli occhi penetranti, e gli aveva detto con quella voce tutta sua:

– Ho paura! (*MDE*, p. 59)

I discorsi possibili di don Liborio in una comune serata trascorsa in famiglia sono emblematicamente due, a mostrare una certa ritualità e ripetitività della scena, che non ci appare quindi un evento immediato, ma che si trasforma subito dopo con l'intrusione del passato remoto e di un avverbio di tempo con funzione di determinazione («Fu allora»). È un esempio estremo della sapienza con cui è costruito tutto il complesso intreccio degli eventi che fanno da premessa alla storia.

spondenza nella rappresentazione narrativa. In effetti Verga ci fornisce le informazioni sul temperamento «delicato e malaticcio» di Cesare, sul suo carattere timido, raccolto e meditabondo, sull'educazione «quasi claustrale» che gli è stata impartita, sul destino che la famiglia ha programmato per lui, sull'ambiente contadino in cui si è plasmata la sua personalità. Analogamente possiamo dire per il personaggio di Elena: carattere da gran dama, educazione da «principessa», «come se avesse dovuto sposare un re di corona», ambiente cittadino piccolo borghese, affascinato dai miraggi della società elegante («teatri, conversazioni, ricevimenti»).

Al termine del capitolo di presentazione del protagonista, Verga, sempre nella primissima fase di scrittura, aveva scritto:

Eccovi la cornice del ritratto che ora [gira] fra le mani dell'uditorio. Eccovi l'ambiente, le origini del male di essere, le [cause] prime del male [quasi inconscio] e quasi fatale

Siamo sempre nella stessa direzione, con in più l'affermazione della fatalità del dramma. In Verga, e qui appare chiaro, l'aggettivo «fatale» ha però una connotazione di necessità deterministica, si collega alla ricostruzione di «origini» e «cause» che istituiscono la base di partenza da cui non è possibile sfuggire, dalla cui ricostruzione consegue una ferrea consequenzialità.

Per giunta, questo passo cassato lascia supporre che il lettore sia già a conoscenza del delitto commesso e cioè della soluzione del dramma, come è confermato da quest'altro passo che ritroviamo cassato nel manoscritto del romanzo all'inizio del capitolo che riportava la scena della fuga:

Ora facciamo lo schizzo di questa famiglia che ha prodotto l'Elena, l'eroina di cui il ritratto passava con un bisbiglio d'ammirazione nelle mani della folla, la complice se non la causa del delitto che l'accusato si ostina a mettere fuori questione, che gli fa venire delle lagrime agli occhi anche in questo momento. Guardatelo. La scena che [...] in quella casa [appena si ...] la fuga della fanciulla.

Elena è «la complice se non la causa del delitto che l'accusato si ostina a mettere fuori questione». Dunque è avvenuto un «delitto» e il romanzo si

presenta in qualche modo come la ricostruzione dei fatti in un processo. Questo accenno a un delitto commesso lascia supporre che nell'inizio del romanzo fosse rappresentato proprio questo evento.¹¹ Saremmo anche in questo caso in presenza di una soluzione narrativa che privilegia nell'attacco del romanzo la rappresentazione della fine della storia.

Per *Il marito di Elena* dunque Verga aveva immaginato ancora una volta, come già per *Una peccatrice*, di partire dalla notizia del «fatto diverso», di spostare conseguentemente tutta l'attenzione del lettore non sull'attesa per l'evoluzione e la soluzione della storia, che è in ogni caso già data, ma sull'analisi dei meccanismi e delle modalità attraverso i quali si è costruito il dramma.

Partire dalla conclusione non è naturalmente ininfluenza rispetto alla logica del racconto. Il lettore sa già come andrà a finire, si aspetta che il corso della storia proceda verso quella soluzione annunciata e certa, il suo interesse è dunque spostato deliberatamente verso l'itinerario narrativo che ha condotto i personaggi a quell'esito; in altri termini è invitato a ripercorrere i meccanismi e i passaggi «logici» e causali o al contrario le circostanze casuali che hanno prodotto o provocato la soluzione tragica.¹² Il racconto naturalista privilegia certamente l'analisi di questi nessi logico-causali e si propone implicitamente in questo caso come uno «studio», nel senso che a questa parola davano i contemporanei.

Nell'accantonare questa primitiva ipotesi di organizzazione del racconto, ivi compresi gli incisi di impianto positivista che abbiamo riferito sopra, mi sembra che Verga abbia scartato solo in apparenza un racconto che obblighi il lettore a prestare attenzione all'analisi delle condizioni e delle dinamiche che hanno condotto all'esito annunciato. La decisione di

¹¹ Nel ms. è possibile ricostruire diverse fasi di stesura dell'esordio, ma nella fase a cui si riferiscono le citazioni qui riportate mancano proprio le prime 5 carte, per cui la mia è una interpretazione non definitiva.

¹² In questo senso il romanzo positivista è affine alla logica del romanzo poliziesco o a quella di una ricostruzione processuale, in cui gli eventi sono riletti come funzionali a un esito (il delitto, o la scoperta del colpevole), e i particolari acquistano rilievo perché iscritti in questa logica. C'è in questa modalità di costruzione del racconto un rigorosa intenzione razionalista, per cui non viene concesso spazio al caso, ma tutto è letto in una prospettiva causale. È significativo in proposito il successo in ambito verista del paragone tra romanzo e processo: si pensi a un libro di De Roberto intitolato *Processi verbali*.

cominciare il romanzo con la scena della fuga produce senza dubbio un più intenso effetto narrativo, siamo proiettati dentro la storia, costretti subito a farci un'idea dei personaggi e delle loro relazioni attraverso il loro agire.

Un aspetto importante delle modificazioni operate in corso d'opera, della direzione corretoria è il passaggio di molti contenuti manifesti dall'enunciazione esplicita alla loro dissimulazione nel tessuto del racconto. Ad esempio l'incomunicabilità tra i due protagonisti era un elemento dichiarato nello stesso colloquio fra i due personaggi, mentre il romanzo nella sua stesura ultima elimina questi elementi palesi e contemporaneamente riduce lo spazio del dialogo tra i due personaggi, che quindi si parlano poco e non si capiscono. Il risultato è quello di suggerire e orientare l'interpretazione in forme subdole, rendendo più aperta la fruizione e la lettura. In altre parole, anche la struttura del racconto, attraverso la riduzione degli artifici visibili, tende a produrre un romanzo naturalista in cui lo smascheramento della logica narrativa spetta al lettore, il quale al più sospetta che tutto proceda verso una soluzione fatale, ma è mosso a verificarlo nel prosieguo del racconto.

D'altra parte che la storia avrà un esito fatale ci viene suggerito da diversi segnali, ad esempio il commento del narratore quando la madre prega per il futuro del figlio: «Chi gliel'avrebbe detto allora, a quella povera madre!...» (p. 90); o ancora il commento, sempre del narratore, quando Cesare rileva la capacità di Elena di dominare uomini come il Barone: «Chi può analizzare le conseguenze lontane delle parole più semplici!» (p. 116).

Queste affermazioni sono state lette come un'indebita intrusione dell'autore nella narrazione, rispetto ad una sua programmata scomparsa (e quindi un persistere di elementi preveristi). Mi sembra invece, e questi passi lo confermano, che non si sfugge ad un racconto ineluttabile e necessario: siamo in presenza di un vero romanzo a tesi, naturalista nel senso estremo a cui Verga non è mai pervenuto in altri romanzi. Tutti i primi capitoli hanno già costruito il dramma, noi lettori lo percepiamo come naturale, e queste anticipazioni non ci anticipano molto, ma confermano e tolgono ogni dubbio alle nostre impressioni. Semmai la sottrazione (in fase di stesura) di quegli elementi propriamente espliciti ed esterni di rigore

scienista prova il tentativo di confrontarsi in modo autonomo col genere della scrittura a tesi, mantenendo margini di ambiguità e dissimulando il determinismo nelle pieghe del narrato.

4. Il modello flaubertiano

Nella notissima prefazione all'*Amante di Gramigna* Verga aveva prospettato come avvenire del romanzo la «scienza del cuore umano» e quindi l'indagine orientata sulla ricerca psicologica e al contempo l'uso di mezzi «scientifici» a questo scopo. Questa mi sembra la direzione di marcia, e può sorprendere che Verga approdi a questo proprio in un'opera che desume chiaramente il suo soggetto dalla *Bovary* flaubertiana, anche se la storia dell'adulterio nel romanzo europeo dell'800 è molto più vasta.¹³

Indubbiamente Flaubert occupa un posto centrale tra gli autori prediletti da Verga. Sin dai primi romanzi si possono trovare corrispondenze e richiami intertestuali,¹⁴ eppure il più disteso giudizio espresso sul maestro francese appare ambiguo. Si tratta della famosissima lettera a Capuana del 14 gennaio 1874:

... Il libro del Flaubert è bello, almeno per la gente del mestiere, ché gli altri hanno arricciato il naso. Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione.

¹³ Cfr. T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, Padova 1993.

¹⁴ Vedi in part. l'influenza dell'*Éducation sentimentale*. Per un'indagine sull'influenza di Flaubert in Verga, cfr. G. Ragonese, *Verga e Flaubert* (1940), in *Intepretazione del Verga*, Palermo 1965, pp. 110-136 e dello stesso autore *L'epilogo dei «Malavoglia» e l'epilogo di «Madame Bovary»*, in *«I Malavoglia»*, Atti del Congresso Internazionale di studi, Catania 26-28 novembre 1981, Catania 1982; V. Lugli, *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga*, in *Dante, e Balzac*, Napoli 1952, e dello stesso *Bovary italiane*, in *Bovary italiane e altri saggi*, Caltanissetta 1959, pp. 19-25; A. Di Benedetto, *Flaubert in Verga*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso cit., pp. 85-101; L. Fava Guzzetta, *Flaubert e Verga*, in *Quaderno verghiano. Appunti di analisi narratologica*, Messina 1984, pp. 5-30; della stessa autrice anche *Verga tra Manzoni e Flaubert*, «Lettere italiane» XLI (3), 1989, pp. 334-355; C. Sipala, *Flaubert, Verga* cit.

Forse è questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma, malgrado il drammatico degli avvenimenti scelto con parsimonia maestra. Ma il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio. Due righe del libro, quando il giovane dello speciale va a piangere sulla tomba della Bovary, ed il sagrestano *sait à quoi s'en tenir sur le vol de ses choux* riepilogano forse meglio di altro il pensiero francese di cui il Flaubert personifica tutte le debolezze di oggi.

Ho trovato giustissime le tue osservazioni segnate in margine. Stavo quasi per farvene anch'io. Ti rammenti quando Fanny – si chiama così? – pensando a Leon, in una notte insonne, si rivolta nel letto; e messaci [sic] supina, si stira le braccia? ...¹⁵

Al principio del 1874 Verga non ha messo a punto una propria teoria del romanzo e si mostra preoccupato degli esiti morali di certo realismo, pur apprezzando e leggendo con attenzione le soluzioni stilistiche e narrative adottate da Flaubert. Analoghe preoccupazioni aveva già rivelato al momento di pubblicare *Eva*, fino a giustificare il proprio romanzo con una prefazione polemica, atto di difesa della propria arte realista, oltre che d'accusa verso la società perbenista.¹⁶

Accanto ad un'ammirazione che sembra indirizzarsi verso le soluzioni espressive e le modalità della rappresentazione, i dubbi sollevati ruotano intorno allo scetticismo con cui è scritto il libro, alla mancanza di «principi ben stabiliti», e a questo si riferisce anche l'affermazione secondo cui «del realismo non c'è che quello dei sensi».

¹⁵ G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma 1984, p. 29. Verga riferisce a memoria la citazione da *Madame Bovary*: il testo di Flaubert recita: «[Lestiboudois] reconnut Justin scaladant le mur, et sut alors à quoi s'en tenir sur le malfaiteur qui lui dérobaît ses pommes de terre» (G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris 1979, p. 358). L'immagine di Emma supina nel letto, a cui Verga si riferisce, ha un significativo *pendant* nel *Marito di Elena*, la cui scena finale con Elena discinta sul letto ha un analogo fondo di sensualità (vedi *ultra*).

¹⁶ Cfr. *Eva*, in G. Verga, *Tutti i romanzi cit.*, II, p. 89. Si veda inoltre la lettera a Luigi Capuana del 5 aprile 1873 (G. Raya, *Carteggio cit.*, pp. 24-25), in cui Verga chiede sostegno per la pubblicazione di *Eva*, dichiarandosi non «perfettamente sicuro della sua innocenza». Nella stessa lettera, e non mi sembra che la posizione sia mutata agli inizi del 1874, Verga rivendica ancora all'arte il diritto di far «arrossire», di «scuotere», di «squadrare in faccia» la realtà, con un fine comunque positivo.

È suggerita qui una visione più generale del concetto di realismo, non credo però che essa vada ricondotta ad una maggior attenzione per gli aspetti sociali e ambientali, che in *Eva* (1873), *Eros* (1875) e *Tigre reale* (1875) non sono affatto più approfonditi.¹⁷ Mi sembra piuttosto che si rimproveri la tendenza alla pura e semplice rappresentazione della passione, senza che di essa siano indagati con chiarezza le cause e i principi che la muovono. L'autore in sostanza deve lasciare intuire, tramite l'indagine in se stessa, la denuncia della patologia e delle storture sociali e psichiche. Probabilmente per Verga è in questo che Flaubert si rivela scettico e privo di principi.

Del resto le riserve nei riguardi del libro di Flaubert dovettero in parte essere accantonate negli anni successivi, quando in Verga comincia a radicalizzarsi la visione pessimistica dell'esistenza e l'impersonalità diventa l'elemento centrale del suo realismo. Rimane quindi il fascino per la «certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare» e su un piano teorico Verga distinguendosi da Zola si riaccosta all'autore di *Madame Bovary*. Alcuni anni dopo *Il marito di Elena*, il giudizio è decisamente più sicuro: «il male è che adesso si corre dietro alla teoria – mentre Balzac e Flaubert facevano dei capolavori senza teoria o contro la teoria», scriverà a Cameroni.¹⁸

5. La relazione fra i personaggi

Verga dunque redige un romanzo sperimentale contrapponendo la logica di costruzione naturalista del racconto a quegli elementi di scetticismo che trovava espressi nella *Bovary* flaubertiana. E rispetto alla storia di

¹⁷ Diversa è invece l'opinione di C. Sipala, secondo cui l'obiezione mossa a Flaubert rivelerebbe una maggiore attenzione da parte del Verga alle problematiche socio-economiche, di contro ad un'insistenza romanticamente limitata alle «logiche interiori» (C. Sipala, *Flaubert, Verga* cit.).

¹⁸ Lettera dell'8 aprile 1890, pubblicata in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma 1979, p. 241. Nella stessa raccolta, cfr. anche la lettera a F. De Roberto del 18 agosto 1888 in cui si dice: «L'ideale sarebbe di mettere in piedi dei *bons-hommes* come diceva Flaubert, vivi e veri e perciò senza lisciarli o accomodarli ad immagine e similitudine dello scrittore ...» (p. 205).

Emma opera un voluto ed evidente capovolgimento di prospettiva: il vero protagonista del suo romanzo è in realtà il marito. Si potrebbe dire che l'attenzione verghiana per il mondo dei vinti trovi conferma anche in questo romanzo, prevalentemente orientato sulla psicologia della vittima di adulterio Cesare Dorello. Si tratta comunque di una scelta di campo: nulla avrebbe impedito di fare pure di Elena una vinta, l'obiettivo verghiano è piuttosto indagare la figura del mediocre, come dire, riscrivere *Madame Bovary* dal punto di vista di Charles. Che questo sia almeno l'intento si evince chiaramente da due lettere al Capuana in cui l'autore dice di lavorare a «quel cornuto marito di Elena».¹⁹ Il progetto sembrerebbe quindi quello di un'indagine sulla figura del tradito e non sull'adultera.

Il titolo è in questo senso un segnale esplicito: *Il marito di Elena* è un titolo particolare che ha un solo altro esempio verghiano ne *L'amante di Gramigna*. In entrambi i casi il personaggio che ha quantitativamente maggior spazio nella vicenda non è direttamente nominato, pur essendo indicato come soggetto del testo. Egli si definisce in base ad un suo preciso ruolo rispetto ad un altro personaggio a cui è indissolubilmente legato e da cui dipende nella storia narrata. Cesare come personaggio è «marito di Elena», non ha vita romanzesca all'infuori del proprio rapporto con Elena, come Peppa con Gramigna. Elena e Gramigna sono i veri attori del processo narrativo, sono loro a muovere la vicenda, a renderla possibile, a provocare il dramma.

Nell'epilogo, però, il marito finalmente agisce uccidendo Elena e spezzando la situazione estrema di passività e subalternità alle azioni della moglie. Questo finale costituisce anche un'importante novità rispetto al modello di *Madame Bovary*, in cui la donna, unica protagonista nel titolo, ha fino in fondo il ruolo centrale e può suicidarsi lasciando il marito nell'ignoranza della propria condizione.²⁰ Sebbene il titolo del romanzo flaubertiano segnali la condizione di donna sposata di Emma e il suo stretto legame col marito di cui ha assunto il cognome, in realtà questa condizione

¹⁹ Si tratta delle lettere del 3 giugno 1881 e del 30 luglio 1881 (cfr. G. Raya, *Carteggio* cit., pp. 121 e 129).

²⁰ Vedi anche il fatto che in *Madame Bovary* la lettera che segnala il tradimento viene scoperta solo dopo la morte di Emma: come ha già segnalato M. Dillon Wanke «il marito di Elena non è ignaro come Charles Bovary» (*Il marito di Elena* cit., p. 125).

qualifica Emma come vittima di un matrimonio scialbo e di un marito privo di fascino e di slanci ideali, elemento non assente nel *Marito di Elena*, ma accostato al dramma del marito tradito.

Eccoci ad uno dei nodi critici del romanzo: il rapporto tra i due protagonisti. Entrambi i personaggi sono in parte tipizzati e rispondono in qualche modo al *cliché* del romanzo d'adulterio (almeno Elena), la loro fisionomia si fonda su alcuni tratti che in un'ottica naturalistica definiscono il temperamento o il carattere i quali sono attribuiti quasi ossessivi dentro la narrazione. Così Cesare è delicato, timido e meditando, femminile, debole e malaticcio, e questa è una sua qualifica costante.

Il tratto costitutivo di Elena è la sua vanità, il suo essere al centro di attenzioni e corteggiamenti. Inoltre il personaggio femminile è sempre accompagnato dai segnali della propria sensualità, del proprio essere corpo e oggetto di desiderio. Così le ossessive notazioni degli «occhi penetranti», della «sottile lanugine delle braccia bellissime», della «nuca superba, piantata di capelli fini e folti», delle spalle nude e del «collo da statua»; oppure le indicazioni di una «natura impressionabile e appassionata», di «uno spirito inquieto e bramoso», sempre corredate dalla descrizione di caratteristiche sentimentali radicalmente connotate all'estremo della voluttuosità femminile, come quando gode in una comunione estatica con la natura, con tutti i suoi sensi: «cogli occhi, colle labbra turgide, colle narici palpitanti, con tutta la persona avida e abbandonata» (pp. 83-84).

L'ottica del romanzo appare decisamente quella maschile che se non solidarizza, riconosce le inquietudini del marito che si vede rubare dagli occhi del mondo questa moglie bellissima e vanitosa. A questo modello di donna posta sul piedistallo come una «principessa», lontana e quasi irraggiungibile e per questo tanto più desiderabile si affianca l'elemento del perturbamento morale della società, che è essa colpevole di costruire modelli e comportamenti negativi. Il femminile appare caratterizzato nel romanzo da una forte istintualità quasi ineluttabile, incolpevole solo perché femminile appunto, si veda la scena in cui Elena accoglie in casa il barone in assenza del marito, impulsivamente come affronto al canonico. Ritorna un punto di vista maschile che non riconosce alla donna la responsabilità del proprio agire pur senza negarle gli intimi turbamenti che lo provocano.

La colpa, ed è importante che nel romanzo circoli spesso questa parola, è semmai dell'uomo che non è capace di governare l'istintualità femminile:

Quando il marito offeso non schiaccia la donna sotto il tacco, al primo momento, non ha altro di meglio a fare che prendere il cappello e andarsene. Se la donna ha il tempo di dire due parole, di spargere una lagrima, di fare un gesto, il marito perdona, e nove volte su dieci si rassegna. (p. 279).

Dicevo prima che i personaggi sono tipizzati intendendo riferirmi ad una loro costituzione oggettiva e schematica tutta già data nel quadro iniziale della vicenda, così torna centrale in modo esplicito l'elemento dell'educazione come fondativo della personalità dei protagonisti. Cesare riceve in un *milieu* contadino un'educazione quasi claustrale, fatta di «severa disciplina ecclesiastica» e di attenzione ai problemi economici dell'esistenza. Di contro Elena non è educata ad una concezione della vita come lotta col bisogno, come faticosa conquista del benessere sociale, ma all'ambizione e al sogno di una esistenza in cui la ricchezza non ha importanza e conta invece il prestigio sociale individuato nella mondanità aristocratica. Così da fanciulla ha imparato a parlare inglese e francese, a leggere romanzi, a suonare il pianoforte.²¹

6. La parola nel romanzo

Di contro a una letteratura che non vuole e non sa prendere posizione, che non condanna e non assolve, Verga costruisce intorno al protagonista un universo di personaggi che è anche un universo di valori: da una parte il mondo contadino, attirato dai miraggi del progresso e della scalata sociale, un mondo colto quindi nella dinamica della sua trasformazione; dall'altra la realtà piccolo borghese cittadina, anch'essa attratta dal fascino del successo.

I due nuclei familiari costituiscono due campi semantici in parte contrapposti, all'interno dei quali Verga costruisce dei valori ed anche un lin-

²¹ Si veda la descrizione dell'educazione ricevuta da Elena (p. 40).

guaggio uniformi. Quest'ultimo si carica di ripetizioni ossessive. Il dialogo si riproduce secondo una pratica della ripetizione di battute già effettuate come se fossero degli abiti del personaggio, degli identikit del suo modo di essere, non a caso citate talvolta dal narratore o da altri personaggi. La parola si rivela cioè come un confronto di punti di vista e i personaggi mostrano di dialogare anche a distanza.

Così don Liborio: «la colpa è tutta nostra, donn'Anna! riprese infine battendosi la fronte col palmo della mano. L'abbiamo educata come una principessa! ...» (p. 8), e parecchie pagine dopo Cesare lo cita: «Sì, era stata educata come una principessa, don Liborio l'aveva detto» (p. 256).

La citazione è del resto un espediente che mira chiaramente ad evidenziare un accordo tra due personaggi. Così la madre di Cesare: «- Colui non sa come fare in paese forestiero! - diceva tuo zio. Allora ho pianto tanto, seduta in un cantuccio della camera, ch  pensavo. - Lui, non sa come fare in un paese forestiero» (p. 69). All'interno di una medesima area semantica, la famiglia di Cesare,²² i personaggi riproducono un linguaggio comune, utilizzando le medesime espressioni, facendole proprie. Lo stesso avviene nella famiglia di Elena:

- Non vado quasi pi , mamma. Esco di rado. Mio marito preferisce stare in casa.

- Ah! che idee gli vengono in capo a quel benedetto uomo. Cosa ci state a fare in casa? la muffa? (pp. 167-168) [c.m.].

Donn'Anna invece predicava che bisognava darsi le mani attorno per acciappare i clienti, che stando rinchiuso nello studio, non s'accorgevano di lui, e gli lasciavano far la muffa. (p. 169) [c.m.].

Le parole di donn'Anna sono in seguito riprese da Elena:

²² Nel romanzo attorno ai due universi familiari quello di Cesare e quello di Elena sono costruiti due sistemi di valori, e una sorta di codice comune che li identifica e distingue. Per il concetto di area semantica, cfr. J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, cap. VIII, *La composizione del testo*.

Dapprima mal dissimulava il cattivo umore che le arrecava il vedersi continuamente il marito *in casa*. Ripeteva le osservazioni di sua madre che a quel modo *avrebbe fatto la muffa*. (p. 195) [c.m.].

E in un'altra circostanza è donn'Anna a riprendere le parole del marito: «Tuo padre dice che in quel ragazzo c'è della stoffa buona ...» (p. 167). Questa espressione ricorre con frequenza quasi ossessiva e costituisce il pensiero fisso di don Liborio.²³ Del resto accanto alla citazione un altro elemento saliente del discorso diretto del *Marito di Elena* è la sua frequente ripetizione. Gli attori del racconto dicono spesso le stesse cose, a volte con le medesime parole, sono vittime di pensieri ricorrenti.

Se i personaggi si esprimono mostrando di avere assimilato tra loro le reciproche parole anche il narratore entra in dialogo con essi, costruisce il racconto riprendendo magari a distanza le parole chiave dei personaggi, citandole a sua volta, cogliendole come elementi centrali della propria specifica parola. Egli si costruisce così come internamente pluridiscorsivo nel senso che accoglie punti di vista diversi e nel momento in cui suggerisce una propria opinione nella vicenda lo fa in esplicito dialogo con gli attori del suo racconto.

Egli s'era spinto sino a tollerare Stecchetti per parlarle delle *carni bianche*, dei *baci dietro la veletta*. (p. 253)

Dalla citazione indiretta si passa al discorso diretto di Fiandura:

– ... Quante volte mi è parso di vedervi, la vostra ombra, il vostro fantasma, la vostra aureola, il vostro profumo, nella mia cameretta solitaria! il rumore del vostro passo per le scale! il fruscio della vostra veste, la prima vostra parola, il primo sguardo, i primi baci dietro la veletta! ... (p. 260).

²³ Si vedano queste affermazioni: «– Oggi quella è la carriera che mena a tutto. Chissà? forse in cotesto giovane c'è la stoffa di un ministro.» (p. 44), «– Un avvocato può arrivare a tutto al gorno d'oggi! – finiva don Liborio – in quel giovane c'è la stoffa di un ministro» (p. 79), «Don Liborio saltava in aria al sentir parlare d'impiego diceva che era un avvilitarsi, per un avvocato, il quale aveva la stoffa del ministro, lo stesso che diventare un rodicarte, un servitore del pubblico» (p. 176).

Per giungere fino alla risonanza che le stesse parole hanno nell'animo di Elena che le cita:

"Oh, i primi baci dietro la veletta!" Ella li aveva dinanzi agli occhi ... (p. 261).

In tutto si gioca su tre punti di vista diversi, dal giudizio quasi mondano del narratore che commenta l'audacia letteraria di Fiandura, all'intonazione ispirata e animata dall'intenzione di sedurre con cui la frase è pronunciata dal personaggio, al fascino romantico che essa suscita nell'immaginario di Elena. Oltre a queste voci divergenti emerge il punto di vista dell'autore implicito il quale suggerisce al lettore un'altra interpretazione, che si ricava dall'intero episodio: si tratta dell'artificiosità e vacuità di un simbolo poetico romantico, privo di ogni aderenza con la realtà, contro cui si scontra inevitabilmente il sogno di Elena.

Ecco poi come un particolare descrittivo apparentemente marginale assume significato diverso a seconda dei punti di vista da cui è rappresentato:

Ella non rispondeva, e si lasciava condurre nella *vasta cameraccia* piena soltanto di sole e di luce. (p. 262)

Qui è il narratore ad esprimere un giudizio negativo sulla stanza di Fiandura, ma lo fa accogliendo l'impressione di squallore che questa rivela agli occhi di Elena.

Andò a rintracciare delle poesie che aveva scritto per essa, ispirato dall'amore, in quella *stanzaccia* tutta vibrante del pensiero di lei. Ella ascoltava cogli occhi intenti, bramosa di commuoversi alla cadenza melodiosa di quella voce concitata, che suonava come un sermone nel silenzio della *vasta camera*, isolata sui tetti. (p. 265) [c.m.].

Alcune pagine dopo il richiamo alla «stanzaccia» instaura un conflitto di punti di vista all'interno del medesimo periodo dove la voce di Fiandura si nasconde dietro espressioni come «ispirato dall'amore» o «tutta vibrante

del pensiero di lei». L'effetto è indubbiamente quello di ridicolizzare il personaggio, smascherarne l'ipocrisia nello squallore dell'ambiente che fa da cornice alla sua affettata passione. Così quando Elena dirà: «- Avete scritto qui ... queste cose?», si percepisce immediatamente il contrasto tra le parole e i versi ridondanti di Fiandura e la povertà della sua «vasta camera».

Più avanti quando il narratore si appropria con un accento parodico dei probabili pensieri del personaggio, la «stanzaccia» è sostituita da un termine neutro:

Il tempo scorreva rapidamente, sebbene nella stanza non ci fosse neppure l'ombra di quel volgare arnese che lo misura agli intelletti piccini, che regola prosaicamente le occupazioni dei borghesi. (p. 269) [c.m.].

Infine nell'immaginario di Fiandura essa diventa «povera stanzetta»:

Ti rammenti, quando venisti a trovarmi nella povera stanzetta? (p. 274) [c.m.].

e il narratore può appropriarsi anche di questa voce parodiandola insieme all'atteggiamento complessivo del personaggio:

Il poeta, in cima alle sue povere stanze, si drappeggiava superbamente, come nel suo paletò spelato, nella dignità dell'arte, nel sacerdozio della penna. Trinceravasi dietro la irresponsabilità della finzione poetica. (p. 275) [il corsivo è nel testo]

Queste frequenti riprese di espressioni costanti denotano uno specifico modo di costruzione del racconto nel *Marito di Elena*, che ruota intorno ad un dialogo di punti di vista e voci contrapposti. Gli esempi potrebbero continuare provando che questa tecnica compositiva è cercata e voluta ed è un aspetto peculiare del romanzo.

Questo è uno dei meccanismi (accanto ad un uso massiccio dell'indiretto libero) che Verga mette in campo per risolvere il problema dell'impersonalità che nel *Marito di Elena* si configura come problema dell'adeguamento del linguaggio al soggetto della narrazione secondo la teoria ver-

ghiana dei livelli sociologico-stilistici: siamo a uno dei nodi esplicitamente dichiarati dell'*impasse* del ciclo dei vinti.

Una lettera recentemente rinvenuta e pubblicata getta lumi decisivi sui propositi di Verga nella composizione del *Marito di Elena*:

Caro Treves,

[...] Vi manderò dentro l'anno, se volete, per la vostra «Illustrazione», *Il marito di Elena*, abbozzato quando non sapevo nulla di un *Mari d'Ida* rappresentato al Manzoni. Il titolo non sarebbe nulla e potrebbe cambiarsi, ma per me risponde perfettamente al tipo, studiato dal lato opposto a quello che la società è abituata a coprire di ridicolo e di disprezzo; lo schizzo di un marito ingannato il quale non avrebbe altro torto che di amare la moglie colla cecità di un amante, la delicatezza, la generosità anche, vista da un certo lato, che ci potrebbe essere nella sua fiducia esagerata, la lotta segreta, i patimenti, le concessioni e gli abbassamenti morali e gradualmente di questo disgraziato; la semplicità con cui, quando ha ucciso l'ultimo amante della moglie, dà la testa per salvare la riputazione di colei che ne ha solo per lui, della reputazione, agli occhi di lui soltanto, e che l'ha coperto di disonore. Insomma un disgraziato che grado grado si abitua a tutte le viltà, per un sentimento generoso, in fondo. Ma anche la viltà non è la peggiore delle disgrazie? Tutto ciò preso dal punto di vista sociale, anzi *mondano*, reso leggermente, ironicamente, come si potrebbe solo parlare di quel poveraccio di *suo marito* in un salotto, fatto risaltare delicatamente per via dei contrasti. Di scogli non ce ne saranno punto, perché, come vi ho detto, deve essere una narrazione quale si potrebbe fare in conversazione, da gente che sappia *glisser* sui punti scabrosi, e velarli con quella vernice di buona compagnia che il soggetto richiede ...» (lett. a E. Treves, del 9 gennaio 1879)²⁴

Il problema dell'impersonalità doveva essere risolto mediante l'assunzione del «punto di vista sociale, anzi *mondano*», l'opera d'arte che deve sembrare «essersi fatta da sé» avrebbe dovuto avere in questo caso per narratore non la corallità popolare dei *Malavoglia*, ma la società mondana, ironica e distaccata che conversa amabilmente nei salotti. È di estrema im-

²⁴ La lettera è riportata in appendice a C. Musumarra, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia 1981, pp. 182-183. F. Branciforti (*Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga*, Firenze 1986, p. 105, n. 93) attribuisce erroneamente a L. Gualdo, il *Mari d'Ida*, che è invece opera dei commediografi francesi Delacourt e Manca, rappresentata proprio al teatro Manzoni di Milano, il 27 e 28 ottobre 1878.

portanza rilevare il tentativo di risolvere la difficile questione dell'impersonalità con l'adozione di un punto di vista interno al racconto anche in un romanzo di ambiente prevalentemente borghese.

Il nuovo metodo è così affermato e Verga lavora contemporaneamente su *milieux* diversi, quasi a prepararsi la strada per le future rappresentazioni del ciclo dei «Vinti». Accanto a *Vita dei campi* e alle *Novelle rusticane* si collocano le novelle di *Per le vie* che incentrano l'indagine psicologica sulla vita del proletariato urbano, accanto ai *Malavoglia* si colloca *Il marito di Elena*, romanzo ambientato nella borghesia cittadina.

Una volta scelto l'angolo visuale dal quale inquadrare il soggetto del romanzo, il vero problema dovette rivelarsi di ordine strettamente linguistico e stilistico. Per i suoi caratteri peculiari e immediatamente riconoscibili, nonché distanti dalla psicologia dell'autore era stato relativamente semplice esprimere un narratore popolare nella rappresentazione del primo grado della scala sociale. Adesso con l'assunzione del punto di vista della società mondana Verga deve fare i conti con una lingua che assai meno si distingue da quella letteraria e convenzionale della narrativa psicologica. La difficoltà di fronte alla quale sarà in parte costretto ad abdicare è quella di individualizzare il narratore del romanzo, di dargli una voce che lo connota come diverso dall'autore, in qualche modo come personaggio-spettatore interno alla vicenda.

Il rischio di concedersi qualche deroga al criterio dell'impersonalità era molto forte, tanto più che in Verga questo principio prevedeva una diversa applicazione rispetto ai suoi teorici francesi. In Flaubert esso impone l'obiettività del narratore di fronte alla vicenda, la sua relegazione in qualche modo a testimone imparziale di essa.²⁵ Verga aveva risolto il problema in maniera diversa. Per lui il narratore mantiene tutta la sua soggettività, la sua piena partecipazione al racconto e si può permettere liberamente il commento.²⁶ Il vero iato si colloca su un piano differente: è l'autore ad

²⁵ Cfr. la ripetuta analogia istituita da Flaubert fra autore-romanzo e Dio-mondo: «si l'écrivain dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers, cela veut dire qu'il ne doit être "visible nulle part", mais aussi qu'il doit être présent partout.» (G. Flaubert, *Correspondance*, III, Paris 1926-1954, pp. 61-62).

²⁶ Secondo G. Debenedetti per Verga «non è più l'autore che scompare con prima persona, diretta o indiretta, per lasciar parlare i fatti, a cui presta la sua penna e la sua voce,

assentarsi dalla narrazione demandandone il compito alla voce narrante soggettiva. In altre parole lo sforzo è quello di rendere autonomo il narratore, di dargli una voce caratterizzata, di individuarlo come personaggio (vedi i primi romanzi verghiani) o come figura socialmente qualificabile. Le lamentate incursioni di un punto di vista esterno dentro la narrazione del *Marito di Elena* sono tutt'altro che in conflitto con la poetica dell'impersonalità, giacché è ingenuo pensare ad un Verga che rinuncia così facilmente ai suoi principi, che interviene in modo così inusitato nel proprio racconto. In realtà egli, in questo caso, vuol dare voce al proprio narratore, indicarne la specificità. È questo d'altra parte il modo corretto di leggere tutto il capitolo XIV del romanzo.

7. Il miraggio dell'ascesa sociale

Su piani diversi sia Elena che Cesare Dorello sono vittime delle proprie ambizioni. Non è un caso che il tentativo di ascesa sociale di entrambi i personaggi, direi di entrambe le famiglie, è definito identicamente come «castello in aria»:

Per siffatto *castello in aria* la mamma s'era visto partire il figliuolo per l'università di Napoli. (p. 38) [c.m.].

Dov'erano andati i sogni da ragazza dell'Elena? i *castelli in aria* fatti al chiaro di luna sul terrazzino, cogli occhi fissi alla finestrucola dello studente [...] (p. 170) [c.m.].

Nella nuova famiglia però è Elena a restare sognatrice, mentre Cesare ha acquisito la consapevolezza dell'illusorietà della speranza di un grande futuro:

che mette in scena, per così dire, togliendoli da una ipotetica e cosiddetta realtà: qui invece l'autore scompare perché immedesimato col suo mondo, tanto che non lo distinguiamo più. Ma è una strana impersonalità: perché si potrebbe altrettanto bene sostenere che quel mondo parla per bocca dell'autore, o che l'autore parla per bocca di quel mondo.» (G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo* cit., p. 411).

Quando facevano dei progetti per l'avvenire della bimba, dei *castelli in aria*, quelli di Elena erano sempre i più belli e i più pittoreschi. Parlava di cercare una bambinaia inglese, e un'istitutrice toscana, maestri di musica, di disegno, di lingua, che so io. Una volta lanciata, rifaceva colla figliuola i fantastici progetti della sua giovinezza, che non si erano realizzati. Cesare non osava però rompere con una parola quelle divagazioni sfrenate dell'immaginazione, sorrideva dolcemente quasi per richiamarla alla realtà. Ma in cuor suo si sentiva delle vaghe angosce, come l'eco dei dolori che quelle illusioni gli erano costate. (p. 244) [c.m.].

«Castelli in aria» tutti i progetti che non tengono conto della realtà in cui l'uomo è alla mercé del progresso che lo travolge come una fiumana²⁷ Il solo comportamento realistico è quello di non coltivare false ambizioni, di restare ancorati con modestia al proprio cetto e alle proprie possibilità: «- L'importante è d'impararle ad essere felice, la povera creaturina, a contentarsi del suo stato. Non è vero, Elena? Quando si è contenti del proprio stato si è felici. Noi non siamo ricchi.» (p. 246)²⁸ Nel *Marito di Elena* emerge un'immagine della società moderna che ha costruito l'illusione di migliorare il proprio stato, ma per Verga il progresso e la scalata sociale sono «castelli in aria» da qualsiasi parte provengano. Nel suo ineluttabile sviluppo storico la società spinge i ceti sociali a mettersi in movimento, ma le nuove dinamiche creano una caduta di valori, un disagio esistenziale, che è crisi dei tradizionali valori di appartenenza, denuncia di un nuovo modello simbolico di esistenza, illusorio e fuorviante. Il personaggio Cesare Dorello che affronta la trasformazione sociale rimane a metà del guado, non potendo integrarsi nel nuovo ambiente, né ritrovare quello di partenza.

Per Elena al contrario il conflitto è tra il sogno, bovaristico appunto, di una vita elegante e mondana, con un amore da romanzo («come se aspettasse il personaggio romanzesco che doveva offrirle la mano, il cuore, e

²⁷ La metafora della fiumana, resa famosa dalla prefazione dei *Malavoglia*, ritorna nel *Marito di Elena*, proprio a sottolineare il fluire ineluttabile del corso degli eventi: «Così la fiumana della vita li pigliava e li allontanava sempre più» (p. 75).

²⁸ Il non essere ricchi è del resto un ritornello frequente nelle parole della famiglia di Cesare, in particolare della madre: «Se fossimo ricchi né tu né io avremmo questa croce in cuore adesso!» (p. 73), «Ma cosa puoi farci se siamo poveri!» (p. 68).

una carrozza a quattro cavalli», p. 40) e la mediocrità del vivere quotidiano. A differenza della Bovary però le ipotetiche trasgressioni coniugali di Elena sono decisamente degradate, i supposti amanti sono piuttosto parodie degli eroi romantici, la disillusione del Verga stravolge ormai decisamente la mitologia romantica e i modelli del dandy che nei primi romanzi erano stati rappresentati, con le loro forti passioni.²⁹ La stessa questione dell'adulterio nasconde un'ambiguità di fondo. Non c'è nel corso del romanzo un segnale certo dell'avvenuto tradimento, al momento opportuno il racconto scivola via, lasciando un margine di dubbio:

Allora la tentazione che stava in agguato; che le ronzava d'attorno, nel cervello, nel sangue, dinanzi agli occhi, la colse, se non pel cuore, per la mente guasta e fuorviata, nello spirito inquieto e bramoso. Là, sul canto del Piliero, mentre andava dalla mamma per fuggire le angustie della casa – e si fermò su due piedi al veder Cataldi, impallidendo a un tratto quasi fosse già colpevole. E le lusinghe di lui, e le parole scelleate, l'accento caldo, gli sguardi che accendevano il sangue:

– No! no! no! – ripeteva ad intervalli, sempre con voce più fioca, sempre con la fronte più bassa. Infine ... (p. 186)

È questa la scena più prossima al cedimento di Elena, dove comunque manca ogni certezza. Anche negli altri casi (la lettera compromettente non letta da Cesare, l'appuntamento clandestino col poeta Fiandura, la relazione attribuita in società col duca Aragno, l'incontro in casa col barone) non abbiamo la descrizione di tradimenti avvenuti. Piuttosto tutto si svolge nella mente del lettore, attraverso la visione del personaggio Cesare Dorello.

Tra i due mondi non è possibile una comunicazione e i silenzi tra Elena e Cesare sono un segnale anche dell'incomunicabilità individuale. Pure su questo si fonda il dramma: mentalità differenti fondate e riconosciute socialmente non consentono un'assimilazione. Il dramma nella sua inelutta-

²⁹ Sulla figura del dandy nell'opera di Verga, cfr. M. Muscariello, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli 1989. Di «sistematica degradazione degli amanti» parla M. Dillon Wanke («*Il marito di Elena*» cit., pp. 120-124), che opera un confronto fin troppo stringente, rilevando delle corrispondenze spesso forzate tra gli «amanti» di Elena e quelli di Emma Bovary.

bilità è ancora più forte. Per l'uomo di ceto sociale inferiore la donna elegante come Elena rappresenta un miraggio, un sogno sorto e resosi possibile nel momento in cui l'ex-contadino si è in qualche modo sradicato, andando a vivere nell'ambiente corruttore della città. Anche 'Ntoni subisce il suo traviamiento quando, allontanatosi dalla famiglia e dal suo mondo, apprende l'esistenza e il fascino di un'altra vita, l'altra vita a cui ambisce pure Cesare. Siamo sempre nella medesima dimensione ideologica, entrambi i personaggi sono vittime di illusioni, vinti nella loro falsa ambizione, corrotti dai facili valori di un altro mondo, ed entrambi torneranno indietro, ma troppo tardi per reintegrarsi nell'ambiente originario.

Certamente 'Ntoni è figura in questo senso più complessa proprio per una indefinita coscienza della propria «colpa», ma anche maggiormente colpevole, Cesare al contrario pensa di poter conciliare l'ideale di attaccamento ai propri valori con l'amore di una donna «diversa», estranea al suo mondo e proprio a quei valori cui non può rinunciare, la sua presunzione si circoscrive a questo. Cesare non intende stravolgere i principi della sua cultura d'origine, subisce però l'influenza dei disvalori della società cittadina e, in un certo senso, non può non subirla perché anche la campagna è stata ormai corrotta e attratta dal vagheggiamento del meglio. 'Ntoni al contrario intende sovvertire l'«ordine» e le leggi ataviche del lavoro, della casa, dell'onore, ecc., il suo fallimento coincide proprio con la tardiva riscoperta di questi valori ormai irrecuperabili per lui. 'Ntoni Malavoglia è cioè attore del proprio dramma sociale, mentre Cesare Dorello è passivamente vittima del progresso sociale, inadeguato com'è a rispondere alle nuove condizioni del mondo.

8. Il delitto

La conclusione del romanzo è d'altronde l'atto estremo tentato dal protagonista per ricomporre un mondo che non c'è più. La funzione del delitto è anche quella del tentativo disperato di Cesare Dorello di restaurare un ordine, di ripristinare l'equilibrio che l'apparizione di Elena ha sconvolto nella sua vita e nel proprio universo di valori. Ma il delitto è anche il

segno, questa volta, dell'impossibilità di qualsiasi esito catartico, come era stato negli altri romanzi verghiani della passione: l'impossibilità cioè di una riconciliazione con il mondo dei valori preborghesi è completa. La rottura da questo punto di vista con le tentazioni romantiche è evidente. La morte di Elena coincide col punto fermo della fine della storia: non c'è una coda narrativa. Questa morte non cade come evento provvidenziale, non suggerisce una ritrovata coscienza della superiorità dei valori originari. Il delitto è solo il segno di un'impossibile composizione del conflitto tra lo sviluppo inesorabile della società e l'inadeguatezza del personaggio. Non va dimenticato poi, che *Il marito di Elena* è la storia di un omicidio, la ricostruzione, a ritroso di una vicenda che ha come fine il compimento di un delitto d'onore, un tipico evento di cronaca di particolare risonanza giornalistica.

La dinamica della conclusione pone inoltre un rapporto esplicito con la descrizione delle premesse iniziali, confermando una lettura circolare del romanzo, per cui nel confronto incipit-explicit ci sono elementi di contiguità e parallelismi significativi. «Ho paura!» è la frase che Elena pronuncia prima di compiere la fuga risolutiva con Cesare, e non a caso la battuta è ripetuta due volte come si è visto. Nella scena finale, quando Cesare si appresta ad entrare nella camera di Elena, apprendiamo invece che: «Elena non era di quelle che hanno paura» (p. 304). Un particolare apparentemente marginale, che invece è un segnale decisivo e rafforza il momento finale in cui è proprio la paura di Elena, apparentemente meno motivata per la sua inusualità, a provocare la reazione omicida del marito:

Ella si riscosse *atterrita*, cogli occhi stralunati. *Ebbe paura*, e balzò fuori dal letto, colla voce soffocata in gola dal *terrore*.

Egli continuava a chiamarla con uno strano accento di desiderio e d'amore:
– Elena! Elena! ...

Ella cominciò a gridare, pazza di *terrore*, chiamando aiuto!

– Ah! balbettò Cesare rabbrivendo sino alla radice dei capelli. – Ah! non mi ami più! non mi ami più! Non hai che *paura*! ...

Allora, afferrandola per il braccio, colla mano ferma, colpì disperatamente, una, due, tre volte. (p. 305-306) [c.m.].

L'insistenza sui termini «atterrita», «paura», «terrore» è in contrasto stridente con la precedente affermazione del narratore secondo cui «Elena non era una di quelle che hanno paura»; eppure, la paura di Elena ci rimanda all'esordio, chiudendo in qualche modo con una stessa sensazione il ciclo delle vicende del personaggio.

Inoltre la conclusione riproduce come in un *déjà vu* un'altra scena del romanzo: Cesare, dopo aver scoperto la lettera a Cataldi, apre la porta della camera da letto e vede Elena, mentre « dormiva col respiro leggero da bambina, colla testa bruna posata sul braccio candido, coi suoi capelli neri che facevano una grande ombra sul guanciale» (p.231), e due pagine dopo commenta in indiretto libero:

Ah! s'ella fosse morta, s'egli l'avesse vista la sera innanzi per l'ultima volta colla gran macchia dei capelli neri sul guanciale, cogli occhi chiusi! (p. 233)

Non è un caso che poco prima di ucciderla egli desidera «almeno vederla un'ultima volta! L'ultima! ...» (p. 303). E quando va da lei, trova, esattamente come tanto tempo prima quando aveva desiderato di vederla morta, che Elena «dormiva serena, quasi sorridente, coi capelli neri sul guanciale, il viso bianco posato sul braccio nudo» (p. 304). I particolari sono gli stessi: i «capelli neri», il «guanciale», il «viso» o'la «testa» posati sul «braccio». In questo modo la scena che prelude al dramma finale è stata preannunciata molte pagine prima, suggerendo nel lettore l'idea del possibile epilogo («Ah! s'ella fosse morta ...»).

Si tratta di una scena descritta con dettagli di grande sensualità, la posizione e i dati del corpo di Elena suggeriscono un'impressione erotica e l'atto stesso dell'omicidio ha dei connotati da improvvisa passione erotica («con uno strano accento di desiderio e d'amore»). Già a seguito della scoperta della lettera, Cesare ci appare in preda a una sorta di delirio, in cui le immagini e i pensieri si accavallano, senza che nella foga della gelosia il personaggio riesca a ricomporre un pensiero lineare. È in quel momento che è colto dal desiderio di rivedere Elena, nell'impeto possessivo di afferrarne e penetrarne la natura. Analogamente la scena finale nella sua rapidità ostenta i segni del delirio morboso del marito geloso, che partito per suicidarsi, uccide in un'istante senza premeditazione («... Era malato, era

pazzo! quella era la sua malattia, quella era la sua pazzia!»). Sotto il segno della gelosia forse c'è un'altra chiave per rileggere anche la dinamica dei «tradimenti» di Elena, supposti attraverso la curiosità galante e le dicerie dei salotti, ascoltate in silenzio e morbosamente rimuginate da Cesare («Che dolore, che angoscia terribile, che smania, che gelosia! ... degli altri! degli altri! ... quel braccio nudo, quell'omero nudo! quella bocca profumata! quei capelli folli ... Ah! degli altri! degli altri, come lui! come lui! ... Ella ... come a lui! ...» p. 304).

Ed è in questa caratteristica psicologica del personaggio, mai messa in evidenza dalla critica, che bisogna ricercare, anche un elemento di consonanza tra questo romanzo e le indagini sulla patologia psichica che Verga si apprestava a compiere con la raccolta *Drammi intimi*, nonché la rilettura dell'attenzione naturalista verso il «caso clinico». Cesare è pertanto personaggio, di cui sono indagate le ragioni intime e sociali della propria storia d'amore, ma anche il sottile intreccio di passioni che lo spingono al delitto, senza mai indulgere a un determinismo patologico stringente.

Franco Manai

Impersonalità e folklore nelle *Paesane* di Capuana

1. La raccolta *Le paesane* comprende venti novelle scritte tra il 1881 e il 1894, e la commedia *Malia*, del 1891.¹ Il volume fa seguito a quello delle *Appassionate*² apparso l'anno precedente, nella cui prefazione Capuana dichiara esplicitamente la volontà di riunire in due volumi distinti le novelle di argomento siciliano e quelle «che rappresentano casi passionali», da lui scritte negli anni precedenti e pubblicate senza distinzione in riviste e nei due volumi, *Homo*³ e *Fumando*⁴. Come è stato giustamente osservato,⁵ tale decisione muoveva dalla volontà dello scrittore di offrire al pubblico dei volumi che permettessero di interpretare nel giusto modo le due principali direzioni di ricerca in cui si era svolta la sua attività quasi trentennale di novelliere. Le operazioni di scelta e di disposizione dei testi, se-

¹ Catania 1894. Diamo qui di seguito l'elenco delle novelle, con a fianco l'anno della prima pubblicazione: *Il canonico Salamanca* (1889); *Lo Sciancato* (1880); *Rottura col patriarca* (1883); *Notte di S. Silvestro* (1889); *Gli scavi di Mastro Rocco* (1889); *Alle Assise* (1889); *Il muletto del dottore* (1890); *Lotta sismica* (1889); *Mastro Cosimo* (1883); *Tre colombe e una fava* (1889); *Don Peppantonio* (1882); *Il prevosto Montoro* (1885); *Fra Formica* (1888); *La conversione di don Ilario* (1889); *Comparatico* (1882); *Il medico dei poveri* (1892); *Il "tabbutu"* (1889); *Quacquarà* (1889); *Malia* (1891); *Il mago* (1889).

² Catania 1893.

³ Milano 1883. La seconda edizione, col titolo *Homo* e con l'esclusione della novella *Bagni di sole*, appare (Milano) nel 1888.

⁴ Catania 1888.

⁵ Cfr. E. Scarano, *Introduzione* a E. Scarano-L. Lorenzi-F. Ferrara-C. Vannocci-C.A. Magrignani, *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, Pisa 1985, pp. 12-13.

condo criteri che non rispettano l'ordine temporale di composizione e di edizione, testimoniano l'intenzione di inserire le singole novelle in contesti destinati a potenziarne e in certo senso a modificarne il contenuto. Nelle *Appassionate*, infatti, l'accostare l'una all'altra tanti casi abnormi di amore infelice, in cui la passione amorosa è sempre in contrasto con le istituzioni civili e l'ordine sociale, fa sì che l'amore risulti di per sé sovversivo e la devianza non sia quindi caratteristica esclusiva del caso patologico: non si tratta della condanna di questo o di quell'individuo, ma di una condizione generalizzata.⁶ Allo stesso modo, nelle *Paesane*, il riunire assieme tante novelle centrate su una macchietta di paese ha come risultato la messa in ombra della eccezionalità del protagonista a favore della delineazione di tutto un mondo sociale dove necessariamente si sviluppano personalità e comportamenti distorti e buffi. Se alla lettura delle singole novelle si sostituisce quella del volume nella sua totalità, ciò che emerge non è la descrizione comica dello strano, il bozzetto d'ambiente, ma il quadro delle strutture profonde di una società contadina mitizzata e presentata come destinata all'estinzione.

Nella commedia *Malia*⁷ si può trovare una guida alla lettura valida per l'insieme di questi testi. In primo luogo, il semplice fatto che si tratti di una commedia addita la 'teatralità' caratteristica di tutte le novelle, ciascuna delle quali è costituita da una serie di scenette dialogate raccordate da brevi parti di racconto. Questa insistita teatralità è evidentemente strumento della ricercata impersonalità.

Peculiare dell'intera raccolta è anche la massiccia presenza di elementi propri del folklore siciliano, e in particolare di quel mondo folklorico che in quegli anni molti intellettuali meridionali andavano, più che trovando, costruendo. Tipico portato della cultura popolare è proprio la 'malìa' che sta al centro della vicenda, anche se rappresentata in maniera moderna-

⁶ Cfr. L. Lorenzi, *La casistica della passione*, in Scarano, *Novelliere impenitente* cit., pp. 29-60.

⁷ Scritta, rappresentata e pubblicata alla fine del 1891, fu tradotta dallo stesso Capuana, nel 1895, in dialetto siciliano. Su di essa si veda A. Barsotti, "La lupa" e "Malìa", in A. Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze 1974, pp. 101-138, e P. Mazzamuto, *Cultura e società nel teatro dialettale di L. Capuana*, in P. Mazzamuto, *La scena dell'immaginario*, Palermo 1980, pp. 187-243.

mente ambigua. Le stranezze di cui dà segni la protagonista Jana il giorno delle nozze della sorella con Cola, sono interpretate come frutto di una magia, sia da lei che dagli astanti, soltanto si tratta di due magie diverse. La gente pensa alla maledizione lanciata sugli sponsali dalla vecchia Caristia, madre di una fanciulla sedotta e abbandonata da Cola. In realtà Jana è strana perché follemente innamorata di Cola, la qual cosa ella vede come effetto di un maleficio su di lei gettato proprio da Cola. Alla base di *Malìa* c'è una netta differenziazione fra i punti di vista espliciti nel testo e l'ottica esterna dell'autore, che, in ultima analisi, deve coincidere con quella del pubblico. Se Cola appare, al primo impatto, come un personaggio fondamentalmente negativo, una più attenta considerazione può far scorgere in lui anche dei lati positivi. È vero che egli ha, a suo tempo, sedotto e abbandonato la figlia di Caristia e che, accortosi del turbamento della cognata, ne approfitta, ma la sua passione per Jana è tanto forte e incontrollabile da spingerlo a provocare pubblicamente il fidanzato di lei, Nino. Quest'ultimo, cui Jana aveva confessato la sua colpa dopo avergli fatto giurare di non vendicarsi, aveva acconsentito al ripristino della pace familiare ma poi, sfidato da Cola, lo uccide a tradimento, infierendo sul giovane inerme. L'animosità di Cola, che sembra a prima vista mero capriccio di prepotente, è invece illuminata dalla passione fortemente radicata in lui, come emerge, fra l'altro, nella scena in cui Jana, credendosi ammaliata, gli confessa di amarlo e lui le dichiara a sua volta di averla sempre amata, e di essersi dovuto accontentare della sorella, essendo lei già promessa. È evidente che l'autore non prende posizione né per Cola né per Nino, ma li guarda da una posizione di assoluto e imparziale distacco e il rapporto fra autore e mondo dei personaggi, come viene impostato in questa commedia, verrà riproposto, con un particolare tipo di narrazione impersonale, in tutte le novelle.

La teatralità, l'attenzione per il folklore, la distanza dell'autore dai suoi personaggi sono proprio gli elementi che caratterizzano tutte le novelle nella raccolta.

2. La tecnica narrativa di Capuana è simile a quella di Verga, ma se ne distingue per un tratto importante. Infatti il narratore del Verga di *Vita dei*

Campi o delle *Rusticane* assume in toto il punto di vista della comunità paesana, la cui logica segue la legge dell'egoismo personale e stravolge gli ideali del passato fingendo di rispettarli;⁸ da questo narratore il lettore prende immediatamente le distanze proprio perché con troppa evidenza quella logica 'distorta' risulta inaccettabile, e quindi per interpretare il racconto deve tentare di ricostruire autonomamente i fatti.

Il narratore di Capuana, in quanto presenta le vicende paesane dal punto di vista dell'intellettuale borghese, sembra offrire al lettore una guida più sicura di quella del narratore verghiano. In realtà spesso il suo punto di vista coincide con quello dei personaggi paesani, tanto che quella distanza che sembrava esserci tra mondo (superiore) del narratore e mondo (inferiore) dei personaggi finisce per annullarsi.

Nelle *Paesane* il lettore si trova di fronte a una narrazione condotta da diversi punti di vista. Un narratore esterno racconta senza commentare esplicitamente, e affianca al proprio i punti di vista dei personaggi interni al racconto. Ciò provoca nel lettore un effetto straniante: egli non si trova più di fronte a un narratore di tipo manzoniano, che instaura con lui un dialogo, accompagnandolo passo per passo lungo la storia e porgendogli già pronta l'interpretazione e la valutazione di ogni avvenimento. Il lettore deve fare i conti da solo con una serie di avvenimenti che vengono presentati da punti di vista differenti; solo l'insieme e l'ordine in cui si succedono le diverse parti della storia può aiutarlo a dare il giusto valore al racconto.

Grazie a questa tecnica compositiva l'impressione che il racconto lascia è quella dell'esistenza di una realtà oggettiva, totalmente conoscibile dall'uomo, a patto semplicemente che si sappiano adottare i giusti strumenti per indagarla. In particolare, a patto di essere in grado di guardare alla realtà senza pregiudizi dalle più diverse angolazioni, evitando, nell'atto dell'osservazione, l'emissione di giudizi di valore. Questi, beninteso, non

⁸ Cfr. L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, in *Romanische Literaturstudien* (1936-1956), Tübingen 1959, pp. 625-644 (anche in «Belfagor» XI (1), 1956, pp. 37-53); R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa 1975, pp. 17-95; R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma 1974; R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su "Rosso Malpelo"*, Padova 1976; G. Pirodda, *L'eclissi dell'autore. Tecnica ed esperimenti verghiani*, Cagliari 1976; G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli 1980.

sono certo assenti, ma devono essere ricavati dai dati oggettivi. Ecco come, per esempio, il narratore esterno presenta il canonico Salamanca, protagonista dell'omonima novella, in cui, secondo un modulo fisso di queste *Paesane*, viene raccontata, in breve, attraverso alcuni tratti e episodi salienti, la vita di un personaggio:

Il Canonico Salamanca non amava molto il breviario, pure mancava di rado al coro, a recitare insieme con gli altri canonici l'ufficio di laudi e di vespro, perché allora il coro fruttava e le rendite venivano spartite soltanto tra i presenti segnati su lo scartafaccio bislungo che si conservava in sagrestia.

Spesso però, tra un versetto di salmo e l'altro, egli appiccava conversazione con questo o quello dei canonici seduti ai lati del suo stallo, per ragionare di caccia, sua gran passione, senza curarsi delle occhiate bieche del Prevosto che dirimpetto, bofonchiava l'ufficio con voce roca, quasi invece di cose sante brontolasse bestemmie.⁹

È subito chiaro che si tratta di un prete senza vocazione, attaccato al denaro e privo di interesse per le pratiche religiose inerenti al suo ufficio, appassionato invece di caccia; e questo con altri particolari sempre più scandalosi verrà continuamente ribadito nel resto del racconto. Nel ritratto iniziale il narratore non fornisce nessun giudizio esplicito di valore, ma si limita a dare un sfumatura di negatività grazie all'uso di un'espressione concessiva.

Alla prima caratterizzazione del protagonista, fatta direttamente dal punto di vista del narratore, segue una serie di episodi presentati attraverso lo sguardo di diversi personaggi. Nonostante la molteplicità dei punti di vista da cui sono osservati, tutti gli episodi si offrono a chi legge come i vari tasselli di una realtà la cui oggettiva esistenza è confermata dal convergere di tante diverse prospettive. Che la personalità del protagonista sia proprio quella abbozzata in apertura dal narratore è subito confermato dal modo in cui il canonico vede se stesso ed è visto dagli altri. Durante la messa, nel coro chiacchiera con un altro canonico, e non fa certo mistero,

⁹ L. Capuana, *Le paesane*, a cura di E. Villa, Milano 1974, p. 113. Le citazioni dalle *Paesane* sono tratte da questa edizione. Nel seguito del testo daremo solo l'indicazione delle pagine.

nonostante la sede poco adatta, delle proprie vere inclinazioni: tutti i suoi pensieri, tra un salmo e l'altro, vanno agli amati cani e alle prede annunciategli dai contadini. Né lo vedono in maniera diversa gli altri personaggi, dal vescovo ai paesani.

Se oggettivamente esistente e conoscibile risulta essere la realtà, altrettanto oggettivamente presente è la legge che governa i rapporti sociali. Non v'è alcun bisogno di enunciarla esplicitamente, né ha alcun senso giudicarla: essa emerge dai fatti con evidenza tanto maggiore quanto più questi fatti sono descritti da punti di vista differenti.

Davanti al lettore viene dispiegato lo spettacolo di un mondo raffigurato nella sua immutabilità, nel quale l'uomo non ha possibilità di intervenire. Il canonico non muta con gli anni il proprio terribile carattere e neppure può far nulla contro la vecchiaia. Implicitamente viene suggerita una pari immutabilità nell'ordine sociale: di questo non si tacciono gli aspetti negativi, ma si suggerisce nello stesso tempo l'inutilità di qualsiasi tentativo di sovversione.

3. La non coincidenza fra autore e narratore aiuta a veder meglio il modo in cui Capuana si avvicina all'universo popolare. Non si può negare suggestività e in parte veridicità all'ormai canonica interpretazione di Madri gnani:

Proprio perché Capuana rinuncia a qualsiasi forma di verismo demistificatore, la sua arte "provinciale" si ferma agli aspetti visibili della miseria e della arretratezza morale di questo sottomondo siciliano, che egli guarda colla lente del paternalismo e del culturalismo borghesi, sottolineando così la distanza fra i valori positivi ed illuminati del mondo civile e i disvalori di questi "barbari"; non a caso alla comprensione e commiserazione verghiana per questi valori reificati, egli oppone il suo gusto per la rappresentazione ironica, gusto che non esclude neppure, qua e là, quel sadismo di classe con cui il benestante osserva la gesticolata disposizione dei poveracci.¹⁰

È indiscutibile il sostanziale conservatorismo che caratterizza le prese di posizione teorica di Capuana e che emerge dalla sua pratica artistica,

¹⁰ C.A. Madri gnani, *Capuana e il naturalismo*, Bari 1970, p. 240.

ma non altrettanto si può dire della contrapposizione fra l'efficacia mistificatrice di Capuana e quella invece tutta opposta di Verga. Il messaggio ideologico che esce dalle opere dell'uno come da quelle dell'altro è sostanzialmente lo stesso: un sentito e vibrato invito al mantenimento dell'ordine sociale, che passa attraverso l'accettazione rassegnata dei lati negativi insiti in quell'ordine. Se in Verga c'è uno sforzo di partecipazione umana alle miserie degli umili, i cui valori vengono presentati in luce positiva, benché come condannati a perire, anche in Capuana non manca una carica di simpatia verso molti dei valori espressi da quegli umili che egli presenta in chiave caricaturale.

Verga, con tutta la sobrietà che distingue la sua scrittura, invita il lettore a sentirsi partecipe e a soffrire della misera sorte di quel mondo del passato destinato a una irrimediabile sconfitta, mondo di cui molti aspetti egli presenta come sostanzialmente positivi; e, proprio attraverso questa partecipazione alla sofferenza, più ineluttabile appare la necessità di adeguarsi alla legge che di quella sofferenza è causa. Capuana oppone alla 'melanconia soffocante' presente in *Vita dei campi* e nei *Malavoglia* o all'amara ironia delle *Rusticane* e del *Mastro*, un distacco ironico apparentemente spensierato, che però non gli vieta di rappresentare con fedeltà e in profondità le contraddizioni reali di quell'universo sociale.

Nel *Canonico Salamanca* al protagonista non si può negare una vitalità dirompente, marcata sì negativamente dalla fissità, ma pure illuminata dalla coerenza con cui per tutta la vita il canonico continua a restare fedele a se stesso. Ancora più evidente è la fondamentale positività del modello umano incarnato nel contadino Corda-al-piede, che rifiuta ostinatamente di cedere il suo cane al canonico. Per coglierla il lettore deve stare attento al gioco dei punti di vista attraverso i quali il personaggio è presentato: per il narratore e per i compaesani, compreso il figlio, l'affetto che lega Corda-al-piede al cane è assurdo. Tutti, infatti, sembrano accettare la logica del puro interesse, muovendo dalla quale quell'atteggiamento è non solo inspiegabile ma anche ridicolo. Corda-al-piede viene presentato attraverso il punto di vista degli altri personaggi. Il figlio, quando il canonico gli chiede il cane, e gli offre un prezzo ragguardevole, risponde che il padre non avrebbe mai acconsentito perché legatissimo all'animale: «Gli vuol bene più

che a me che gli son figlio» (p. 120). È significativo che simili parole non vengano mai pronunciate da Corda-al-piede: Anche gli altri contadini vedono in questo comportamento una ridicola ostinazione. Il narratore incastrona le parole di Corda-al-piede in un contesto tale che esse contribuiscono a produrre l'effetto di macchietta, ma non le falsa, cosicché il lettore, a una più attenta considerazione, può accorgersi che tutte le risposte date dal poveraccio sono improntate a una grande dignità e sono coerenti a un codice di valori per cui i sentimenti non sono commutabili in denaro e i soprusi non possono venir tollerati.

A rafforzare il senso di realtà che deve emergere dalle vicende narrate e a rafforzare implicitamente il messaggio ideologico che l'autore vuole trasmettere, un contributo essenziale è dato dalla maniera in cui il popolo siciliano viene portato sulla scena. Secondo Giuseppe Cocchiara¹¹ l'impiego del folklore in Capuana è molto superficiale; gli usi e costumi a larghe mani utilizzati non sarebbero veramente omogenei all'universo artistico dell'autore. Ancora una volta compare nella critica la contrapposizione col Verga, nelle cui opere gli elementi folklorici costituirebbero l'anima dei personaggi e delle situazioni narrative, in quanto Verga riuscirebbe a raggiungere una piena compenetrazione con la mentalità dei popolani di cui parla, mentre il folklore di Capuana costituirebbe semplicemente l'abito esterno dei personaggi e delle situazioni. Quest'interpretazione viene accolta da Madrignani come conferma della sostanziale estraneità e distacco sempre manifestati dall'intellettuale borghese Capuana nei confronti del mondo paesano!¹²

È senz'altro vero che in queste novelle un ruolo essenziale è giocato dal bizzarro volutamente forzato, ma tale utilizzazione dell'elemento folklorico in chiave di esotismo non ha soltanto, come sembra pensare Madrignani, la funzione di definire un terreno comune su cui pubblico e autore possano incontrarsi, rafforzando i propri legami sociali di classe, col divertirsi alle spalle dei poveri disgraziati. Non si risolve nel mero vagheggiamento e nella compiaciuta derisione di un modo di vita visto come curioso, lontano e

¹¹ Cfr. G. Cocchiara, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino 1959, pp. 463-465 e 471-473.

¹² Madrignani, *Capuana* cit., p. 194.

quasi incomprensibile. Certo, il presentare al pubblico borghese italiano una realtà italiana, ma così diversa da quella normalmente raffigurata nelle opere letterarie nostrane, voleva avere, e ha avuto, come effetto, un netto straniamento del lettore, che si vedeva costretto a assumere un atteggiamento critico non solo rispetto alla nuova forma letteraria che gli veniva posta dinanzi, ma anche e soprattutto nei confronti delle problematiche reali che in questa nuova forma letteraria venivano agitate. Il problema del rapporto col pubblico era infatti centrale. Nel meridione un pubblico medio mancava quasi del tutto, mentre nel centro-nord esso era immerso nei sopori della letteratura tardo-romantica. Non di meno era proprio in questo pubblico che gli scrittori meridionali dovevano trovare il loro interlocutore. Come nota Spinazzola:

A suscitarlo, o meglio risuscitarlo, occorre una scossa violenta. Si trattava di indurre un ripensamento generale del fatto artistico, nel suo significato perenne e nella sua inerenza specifica allo stadio attuale della civiltà italiana. La rappresentazione fedele dei costumi e della mentalità del contadine meridionale nasce dalla faticosa ricerca dello strumento più idoneo a realizzare questo effetto di scandalo.¹³

L'insistere sugli aspetti 'strani' dei paesani siciliani aveva dunque lo scopo di colpire e scuotere il lettore non meridionale. Infatti era il pubblico borghese settentrionale che doveva essere preso a modello come pubblico italiano, e per raggiungere questo risultato bisognava completarne, per così dire, l'educazione.¹⁴ In breve trascorrere di tempo anche quel nuovo pubblico borghese meridionale che andava formandosi numeroso, avrebbe giocoforza assunto i tratti del suo fratello maggiore, e si sarebbe trovato, in quanto pubblico italiano, a veder trattata come esotica una materia che a lui non poteva non essere familiare.

Ma i materiali popolari e folklorici non hanno soltanto questa funzione: di essi si sostanzia la creazione artistica dello scrittore, che, con serietà e rigore, vuole esprimere la propria concezione del mondo, nel momento

¹³ V. Spinazzola, *Verismo e positivismo artistico*, «Belfagor» XXV (3), 1970, p. 272.

¹⁴ Cfr. L. Capuana, *La crisi letteraria*, in L. Capuana, *Libri e Teatro*, Catania 1892, pp. III-XXXVII.

stesso in cui descrive in profondità e fedelmente una realtà che è per lui, comunque, importante.

Per esempio, nel *Canonico Salamanca*, gli elementi folklorici, indubbiamente presenti – la descrizione minuziosa della fabbricazione da parte del canonico di richiami per quaglie, le «chioccole», la partenza del canonico per la caccia, i modi di dire, ecc. – non sono qualcosa di superfluo, un orpello privo di intrinseca necessità; al contrario essi costituiscono la più vera essenza dei personaggi. Il canonico che si comporta in un certo modo è tutto in quel modo di comportarsi. La fabbricazione delle chioccole, così accuratamente descritta, costituisce, a quel punto della narrazione, la più profonda realtà del canonico: con essa è rappresentato il suo tenace attaccamento alla vita e alla propria vita in particolare, il cui senso era sempre stato dato dalla passione per la caccia. Così pure la descrizione della partenza per la caccia, con i cani festanti e il concorso di tutta la popolazione della strada, non è estranea alla dinamica della narrazione, ma è elemento indispensabile per la comprensione dei rapporti interpersonali all'interno del villaggio. Così pure la scenetta, nella stessa occasione, della «vecchia jettatoraccia», non ha solo la funzione di far ridere, ma serve a mostrare il carattere del canonico, superstizioso quanto appassionato venatore, e il suo modo di abusare del potere contro i più deboli.

L'efficace utilizzazione di motivi e di veri e propri materiali desunti dal mondo popolare e dalla giovane scienza etnografica, che in quegli anni cominciava a interessarsene in modo nuovo, è resa possibile dal profondo e duraturo interesse che per questi problemi Capuana sempre dimostrò.

Il Capuana che scrive canti popolari ha un atteggiamento ovviamente diverso. Non ritocca il materiale etnografico, ma si cala nel linguaggio e nel modo di sentire del popolo e lo imita. Produce materiale etnografico. Il risultato di questa operazione può essere considerato come un falso perché verosimile, grazie all'immedesimazione raggiunta dall'autore. Ma vi è pure in tutto questo qualcosa di profondamente autentico: infatti Capuana riprenderà i medesimi temi nelle novelle paesane del cui valore letterario è veramente convinto e nelle quali vuole esprimere la propria concezione del mondo. È significativo che una delle primissime novelle paesane, e tra le

più universalmente apprezzate,¹⁵ sia proprio *Comparatico*, che riprende uno dei canti pseudo-popolari dati al Vigo e che sotto la tradizionale trama del *ménage à trois* risolto col delitto d'onore, presenta il sostrato mitico del capro espiatorio.¹⁶

Nell'atto di scrivere canti popolari Capuana aveva indossato con successo una maschera che nascondeva la sua personalità di autore colto, ma una maschera è, in fin dei conti, anche quella della narrazione impersonale. Questo tipo di maschera, però, consente all'autore di offrire una rappresentazione interpretante della realtà: è così possibile all'artista superare il livello della pura descrizione etnologica. L'etnologo raccoglie dati oggettivi e parole dalla bocca del popolo per restituirli come sono, dati e parole morti, avulsi da un contesto, materia prima della scienza. Il verista, invece, pretende di rappresentare sul nudo foglio la realtà viva, il contesto reale. Perciò deve penetrare, calarsi nei personaggi e nel loro mondo, parlare con la loro voce, servendosi dei materiali raccolti dagli scienziati, dai folkloristi.

Ci sono delle precise ragioni che spingono l'autore colto a immedesimarsi in un mondo non suo, e tanto diverso dal suo da apparirgli quasi «un'altra umanità». Capuana è convinto che quell'«altra umanità» sia solo molto più semplice della sua, sia, cioè, in un certo senso compresa nella sua, come il più semplice è compreso nel più complesso:

l'uomo e la donna del popolo, l'uomo della bassa borghesia ha dell'animale, del selvaggio; è più dappresso alla natura. L'organismo del suo sentimento, l'embrione dell'organismo del suo spirito sono di un'estrema semplicità e possono afferrarsi facilmente. Di mano in mano che la scala sociale s'eleva, le complicazioni aumentano e le difficoltà dello studio diventano maggiori. Gli agenti esterni ed interni che servono alla formazione di un carattere s'intrec-

¹⁵ A partire dalla entusiasta recensione di E. Scarfoglio alla prima edizione di *Homo!* (1883) che giungeva a metterla alla pari delle migliori riuscite del *Decameron* e di Balzac (Cfr. E. Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, Napoli 1990, p. 96), questo testo in tutte le sue trasformazioni, da falsa leggenda popolare, a novella più volte riedita, a *pièce* teatrale, ha ricevuto notevole attenzione dalla critica. Si veda la rassegna di A. Barbina, *Capuana inedito*, Bergamo 1974, pp. 135-141.

¹⁶ Cfr. M. Picone, *La Sicilia come mito in Capuana*, in M. Picone-E. Rossetti (a cura di), *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Roma 1990, pp. 63-80.

ciano, si avviluppano con inattese relazioni: l'individualità è più spiccata, le differenze più notevoli e ogni persona diventa un originale che non si riproduce più. In cima alla scala sociale le differenze dall'uomo del popolo sono così enormi che può dirsi addirittura si tratti non di un'altra razza, ma di un'altra umanità.¹⁷

La stessa concezione del popolo e dei rapporti tra letteratura popolare e letteratura colta Capuana la esprime con esemplare chiarezza in una conferenza tenuta presso la Società Dante Alighieri di Bologna nel maggio del 1894, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*.¹⁸ Il discorso prende le mosse dal tentativo di spiegare il senso di malinconia provato dall'autore in occasione di un ritorno in Sicilia di fronte ai cambiamenti intervenuti in breve volgere d'anni. Nonostante egli dichiari inizialmente di non voler fare un discorso da specialista di folklore, ma da semplice raccoglitore di impressioni, attraverso il racconto di una serie di episodi delinea una precisa concezione dell'uomo e una peculiare visione della cultura popolare. A un certo punto Capuana descrive le sensazioni suscitate in lui dall'ascolto di una tradizionale cantilena d'amore cantata da un contadino:

E a me, che ascoltavo attentissimo, già non sembrava più la voce d'un povero contadino innamorato, ma quella di altre generazioni, di altri tempi; e che non si lamentasse soltanto di amore, ma di altre pene, di altri dolori, eco di speranze, di desideri indefiniti, qualcosa che mi destava nelle profondità dell'organismo sensazioni ereditate per lunga trafila di esseri, i quali avevano amato, pensato, sperato, sognato, pianto a quel modo [...] Quando? Non avrei saputo dirlo ma ero certo di non ingannarmi (pp. 155-208).

Nel profondo del suo animo di uomo colto Capuana sente di essere in sintonia con quella cantilena popolare. Le sensazioni di cui parla sembrano

¹⁷ *Les Frères Zemganno*, recensione pubblicata sul «Corriere della Sera» del 12 agosto 1879, poi in L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano 1880, p. 85.

¹⁸ L. Capuana, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, in *L'isola del sole*, Catania 1898, pp. 155-208. Le citazioni, di cui daremo solo l'indicazione delle pagine nel seguito del testo, sono tratte da questa edizione.

essere la riprova delle teorie evoluzionistiche diffuse da Tylor e Frazer. Poiché le società e le culture, così come le specie biologiche, passano attraverso una serie fissa di stadi di sviluppo, i reperti etnografici, al pari delle cantilene, possono essere visti come delle sopravvivenze, in stadi più avanzati, di prodotti culturali nati in stadi precedenti. E nell'uomo colto, che si è anche lui sviluppato per stadi obbligati, sopravvivono quelle sensazioni che fanno parte del suo passato come di quello di ogni altro uomo, massime se appartenente alla stessa 'etnia' con determinate caratteristiche biologico-razziali, alle quali si accompagnano naturalmente quelle culturali. La cultura popolare, nonostante venga superata dalla cultura dominante, continua a costituirne la base.

Sono i canti popolari del passato che vengono definiti come «l'eco più schietta e più immediata dello spirito di una regione». La base del carattere di una regione, «sangue, carne, ossa e anima», è costituita dall'insieme «dei sentimenti, delle credenze, delle superstizioni, delle tradizioni». Anche alle novelle 'siciliane' viene riconosciuta la caratteristica di essere uno specchio abbastanza fedele della realtà. Solo che si tratta di una realtà in via di sparizione: i canti popolari e le novelle hanno descritto uomini e modi di sentire e di vivere che non esistono più a causa del «lavoro della civiltà». Quello che rattrista Capuana è il fatto che gli elementi esterni alla cultura siciliana, entrati a far parte del costume isolano attraverso il processo di unificazione nazionale, siano elementi di disordine sociale che lui, da buon galantuomo, non può certo approvare. La Sicilia rappresentata nei canti e nelle novelle popolari («il cortile, le casette sudicie, e i poeti analfabeti, e le cantilene, e le sfide mortali col morso al lobo dell'orecchio, e le leggende dei briganti, e i caratteri rozzi e tutti d'un pezzo») era più bella, più buona, più caratteristica, aveva qualcosa di «cavalleresco, di generoso». Capuana spiega subito in che cosa consistesse lo spirito cavalleresco e generoso del popolo, facendo una descrizione del contadino perfettamente allineata all'immagine diffusa dalla tradizione del populismo italiano romantico, quella che ha ispirato tutta la narrativa rusticale e che amava raffigurare il contadino come avrebbe voluto che fosse:

E rimpiango il contadino siciliano d'una volta che aveva, non lo nego, scatti di selvaggia ribellione, come i recenti incendiari di Valguarnera e di Caltavutu-

ro, ma irriflessivi, ma quando proprio non ne poteva più; e che era buono, ossequioso, paziente e parco lavoratore, superstizioso parecchio ma nello stesso tempo religioso davvero (p. 205).

Di fronte alla deludente realtà di un popolo «diventato ciarliero, pappagallescamente libero pensatore, mitingaio, incendiario e assassino per riflessione» (p. 206), Capuana conclude il suo discorso con una nota ottimistica, con una fiducia idealistica nel futuro che sistemerà ogni cosa. Egli dunque assume nei confronti della cultura popolare una posizione assai simile a quella espressa negli stessi anni da molti altri conservatori e che consisteva nel contraddittorio rovesciamento del mito romantico del popolo creatore:¹⁹ si esaltava il valore estetico della produzione popolare antica, mentre si negava al popolo contemporaneo la capacità di creare alcunché di 'bello'. La tradizione orale avrebbe avuto un qualche pregio solo quando corrispondeva ai modelli antichi. Si tratta di un atteggiamento ideologico facilmente spiegabile con la crisi sociale allora in atto in Italia, di cui i Fasci siciliani – a cui Capuana fa esplicito accenno nella conferenza – furono la manifestazione più inquietante.²⁰ Il popolo contemporaneo spaventa e allora non gli si possono riconoscere valori positivi nei quali identificarsi. Il borghese Capuana prova simpatia e ritrova le proprie radici nel popolo del passato, mentre rifiuta un qualsiasi apprezzamento delle classi contadine moderne.

Le idee sulla cultura popolare espresse nella conferenza del 1894 servono a chiarire il senso dell'operazione svolta con le novelle paesane scritte in quegli anni. Centrale è senz'altro la contrapposizione fra un popolo del passato e un popolo del presente. Al primo pertiene il possesso di una serie di caratteristiche culturali che gli permette di produrre arte, seppur popolare; al secondo, invece, viene attribuito un carattere di ibridità che non consente se non la produzione di «scempiaggini e sconcezze»: «sguaiate canzonette da taverna napoletane, che hanno già smarrito il loro

¹⁹ Cfr. A.M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo 1973, pp. 160-161.

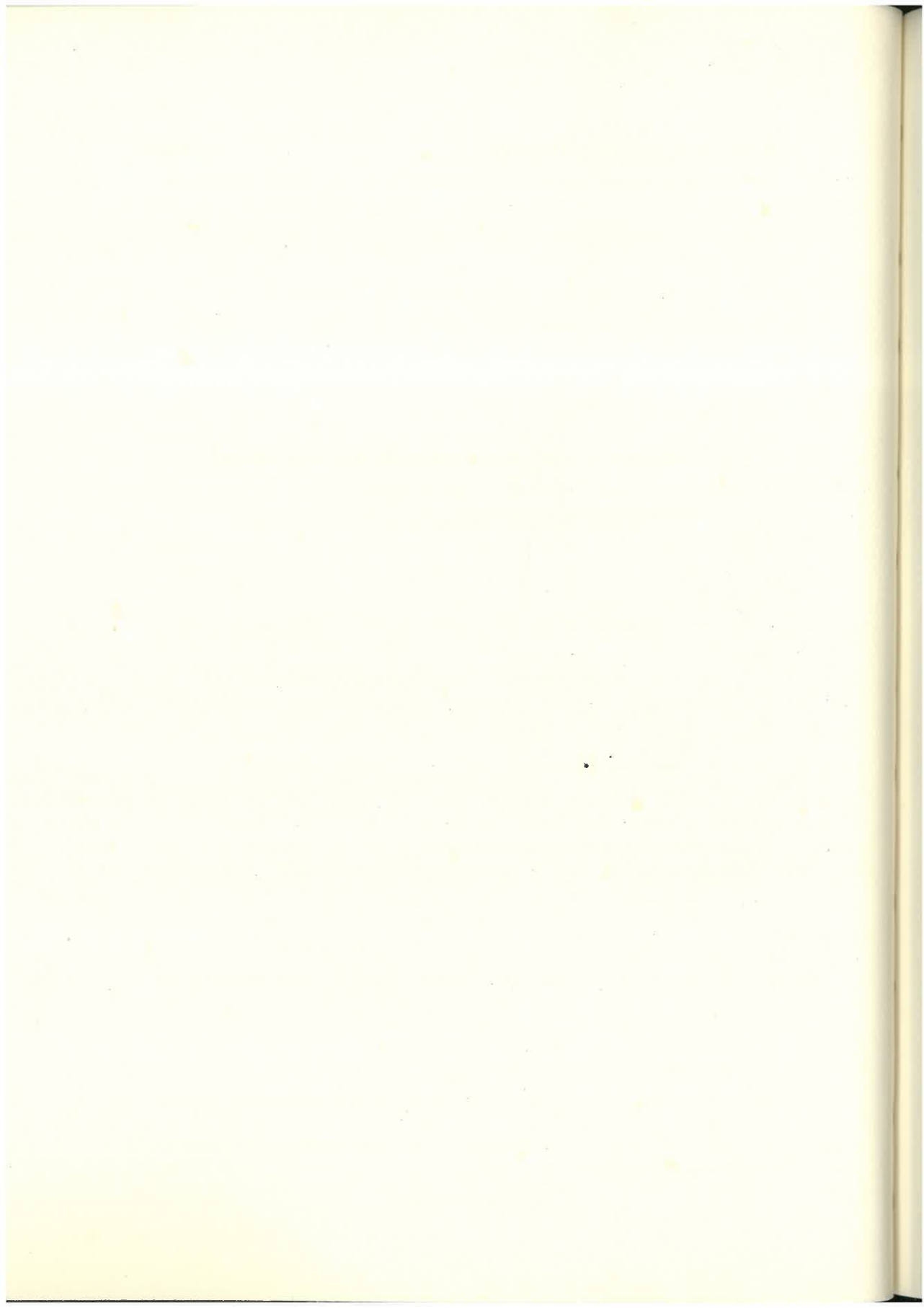
²⁰ Su questi problemi rimane sempre utilissimo il volume di F. Renda, *I Fasci siciliani. 1892-94*, Torino 1977.

schietto carattere paesano al contatto delle canzonette francesi, viennesi, cosmopolite».

Questo compromesso contraddittorio trova riscontro nel modo in cui è rappresentato il popolo nelle *Paesane*. Personaggi come Corda-al-piede de *Il Canonico Salamanca*, Compare Janu di *Comparatico*, lo Sciancato dell'omonima novella, vengono certamente raffigurati caricaturalmente da un narratore sarcastico in vena di derisione, dall'alto della sua comoda posizione di spettatore fuori dal gioco; tuttavia l'organizzazione della strategia narrativa, attraverso l'attribuzione contraddittoria di valori, finisce col comunicare al lettore il riconoscimento della positività di alcuni loro elementi caratteristici legati al passato mitico.

Nell'opera viene rappresentata una realtà sociale governata dalle leggi dell'egoismo e dell'interesse individuale, in mezzo alla quale spiccano alcuni personaggi portatori di valori del passato, di per sé degni di ammirazione, ma che, proprio a causa del rispetto di quei valori, si rendono oggettivamente ridicoli.

L'atteggiamento scanzonato del narratore riguardo alle vicende raccontate è lo schermo attraverso cui viene filtrata la concezione del mondo dell'autore, che acquista maggiore autorevolezza in quanto emerge come portato oggettivo della realtà. È a questo che congiura l'intervento continuo dei punti di vista dei diversi personaggi, nonché la quasi totale mancanza, da parte del narratore, di connotazioni di valore positive o negative dei fatti narrati. La leggerezza del racconto, proprio col sembrare fine a se stessa, finisce per ostentare una sicurezza assoluta dei presupposti ideologici su cui si fonda.



Gabriella Riso-Alimena

Una poesia retta da «leggi segrete ma certe»

Sondaggi sulla versificazione dannunziana

Di particolare interesse, recanti in sé l'inconfondibile effigie dannunziana, sono alcune delle carte autografe conservate nell'Archivio Personale del Vittoriale. Vi possiamo leggere: «La mia ricerca, la mia sovrabbondante produzione delle forme, il mio amore di ogni forma (nessuna è indifferente, nessuna è inutile)»; oppure: «Il *lirismo*, l'energia lirica, che solleva ed esalta l'*istinto* purificato dall'estrema intelligenza»; ed ancora: «Lo stile è una *incarnazione*. Lo stile è l'esplosione della nostra persona – è la nostra creazione. Noi non creiamo l'idea che esprimiamo; ma creiamo il nostro stile»¹.

Ma come carpire finalmente il vero più intimo segreto della versificazione dannunziana così riluttante a lasciarsi svelare? Forse non è inutile rintracciare quanti più esempi di variazioni possibili di quelle stesse regole – di cui si arriva a dubitare finanche dell'esistenza – «rigide (e nuove) solo nella struttura macroscopica» cui si costringe d'Annunzio assieme alle «tendenze attuate per intermittenza nella struttura fina»², sia sul piano metrico rimico accentuativo, sia sul piano del più variegato gioco delle figure

¹ A. Andreoli (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Di me a me stesso*, Milano 1990, pp. 208, 184-185.

² G. Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 598.

retoriche, labile sfuggente ricercato, sia su quello di un concentrato linguistico delle più raffinate e suggestive scelte, giocate sulla modulazione di vocaboli vaghi sfumati eterei e vocaboli cristallini netti precisi, onde si ricava anche per il verso dannunziano, con le parole di Valéry, la realizzazione di un «mirabile e sensibilissimo equilibrio tra la forza sensibile e quella intellettuale della lingua».

La regola rigida e nuova nella struttura macroscopica non è solamente la cabalistica regola di *Laus Vitae* – con gli ottomilaquattrocento versi ineguali sistemati in quattrocento strofe di ventun versi ciascuna, distribuite a loro volta in ventun canti –, ma anche, per esempio, quelle del sistema *pitiambico I* e del sistema *saffico maggiore* ripresi direttamente da Orazio, rispettivamente in *Primo Vere* e in *Canto Novo*, senza far ricorso a Carducci;³ o quella «pseudoclassica» di *Villa d'Este*, l'unica elegia marcatamente rimata mediante l'uso costante di rime al mezzo incrociate; o la prefigurazione della «moda ermetica» in un sonetto come *Per la messe I* dove, già in d'Annunzio, «l'architettura chiusa, assunta come tale, entra in conflitto con l'uso protratto e audace di *enjambements* che la dilatano e quasi dissolvono, divenendo quartine e terzine quasi come articolazioni interne non marcate di un'unica strofa effettiva»:⁴

Quando il tuo corpo d'Ebe, alto, ridente
ancor d'infanzia e già schiuso nel fiore
de la prima bellezza adolescente,
sorse avanti improvviso (era l'odore

pe' i ricolti sereno), la vivente
ubertà de' capelli a 'l fulvo ardore
de le spighe così naturalmente
si giunse e così vergine il candore

del sol ne l'innocenza del mattino
arrise, ch'io tremai. Non forse tu,

³ Al riguardo si rimanda ad A. Pinchera, *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo (Prolegomeni ad Alcyone)*, in AA.VV., *Un seminario di studio*, Genova 1991, pp. 89-98.

⁴ P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino 1991, p. 52.

risorta da la terra genitrice,

eri un'iddia de 'l buon tempo latino?
E non venivi ai popoli datrice
d'una nuova più forte gioventù?

O anche il tentativo divenuto, direi, quasi regolare di coprire la spro-
porzione – lamentata nel *Piacere* – fra quartine e terzine del sonetto me-
diante l'inserimento di assonanze capaci di attutirne lo stacco creando
un'ininterrotta onda musicale, e non solo «serbando alle terzine la imagine
più precisa e più visibile e le parole più forti e più sonore, [in modo] che le
terzine grandeggino e armonizzino con le superiori strofe senza però nulla
perdere della lor leggerezza e rapidità essenziali». Si veda, ad esempio, il
primo sonetto dell'*Intermezzo*, *L' imagine* (ABBA ABBA CDE CDE), in
cui A ed E sono assonanti

Tristezza atroce de la carne immonda
quando la fiamma del desìo nel gelo
del disgusto si spegne e nessun velo
d'amor l'inerte nudità circonda!

(E tu sorgi ne l'anima profonda,
pura Imagine. Come su lo stelo
èsile piega un fùebre asfodelo,
su 'l collo inclini la tua testa bionda).

Tristezza immensa de la carne bruta
quando nel petto il cor fievole batte
lontano e solo come in una tomba!

(E tu guardi, tu sempre guardi, o muta
Imagine, tu pura come il latte,
con i tuoi teneri occhi di colomba).

Il primo verso delle quartine, «Tristezza atroce de la carne immonda»,
diviene al primo delle terzine «Tristezza immensa de la carne bruta», dove
sono da affiancarsi «immonda» e «immensa » in allitterazione, come

«atroce» e «bruta», variando i termini cui si riferiscono. Si veda poi il contrasto semantico apparente tra il «si spegne», v. 3, e il «batte», v. 10, e il divenire del «gelo», v. 2, «tomba», v. 11, “precisandosi” l’immagine e “rafforzandosi” la parola. La seconda quartina è tutta compresa fra le parentesi, così pure armoniosamente la terzina che le corrisponde: «E tu sorgi», v. 5 - «E tu guardi», v. 12; «pura Imagine», v. 6 - «muta / Imagine», vv. 12-13; «pura» ricorre ancora a v. 13, dove serve ad introdurre la similitudine, presente così anche nella terzina. Lì più sfumata e astratta, qui non a caso dai contorni più netti e “visibili” (concentrata com’è sul candido biancore del latte e della colomba) avendo da esplicitare la terzina la sua propria funzione conclusiva e risolutiva. E si potrà notare qui l’insistenza degli sdruciolli adoperati unitamente all’*enjambement*⁵, vv. 6-7, dove troviamo in un solo verso due parole proparossitone, opportunamente segnate con l’accento, che maggiormente spiccano accanto al poeticissimo «asfodelo», nella posizione forte della rima; e i vv. 10-11: «il cor fievole batte / lontano».

Pànico, un sonetto con lo stesso schema, anch’esso avente A ed E assonanti, è il tipico componimento che vorrebbe rappresentare chissà quali profondità interiori, subito annullate dalla loro stessa dimensione artificiale ed erudita, conferita dall’iperbato (v. 1), dal latinismo «imo» (v. 5), dall’allitterazione di *m* che campeggia incontrastata in tutta la lirica insieme con i parasinteti a prefisso *in-*

A questo di salute alito enorme
che dal sen de la terra umida emana
mentre amata da ‘l sol la terra dorme
ne la tranquillità meridiana,

io ne l’imo de l’essere un informe
viluppo sento che si schiude. Strana
un’angoscia mi preme. Or quali forme
partorirà la stanca pianta umana?

⁵ Come rileva P.V. Mengaldo, *Gabriele D’Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Milano 1975, p. 48.

E l'angoscia m'incalza. E l'infinita
vista de i piani, ed il profumo occulto
che si eleva da i piani, e lo splendore

de l'aria, e queste immense onde di vita
che su 'l capo mi passano in tumulto,
or mi danno io non so quale terrore.

Pànico corrisponde, a ben vedere, al II dei *Sonetti di primavera* dell'*Intermezzo di rime* che ci dà modo di osservare le poco felici varianti. Quanto era preferibile quel «fondo», v. 5, all'«imo»; quanto più discreto e suggestivo appariva quel «mi tenta», v. 7, rispetto al «mi preme» e quanto più credibile l'«io non so, quasi terrore», v. 14, del più retorico «io non so quale terrore»! È, del resto, quanto capitava, ad esempio, alla suggestiva immagine pariniana delle «ombrifere cortine», secondo la famosa variante seriore al verso che, nell'ed. del *Mattino* 1763, ha «seriche cortine»⁶. Ma ciò da cui si era partiti riguardava il tentativo di annullare gli squilibri fra le parti: puntualmente il v. 7, «un'angoscia mi preme», richiama il v. 9, «E l'angoscia m'incalza»; «questo di salute alito enorme», v. 1, corrisponde a «queste immense onde di vita», v. 12 (si noti il chiasmo risultante); «che dal sen », v. 2, si trasforma in «che su 'l capo», v. 13; «alito» diventa «aria», v. 12; «enorme» «infinita», v. 9, mentre la parola «terrore», v. 14, di per sé poco credibile, svolge la funzione più importante di concludere e in qualche modo riassumere il componimento intitolato appunto *Pànico*.

Così come la struttura dei «due sonetti a periodi strofici dislocati (quart./terz./terz./quart.)» di M. Socrate (*Il punto di vista*)⁷ è ancor prima presente nel componimento *Agli olivi* della *Chimera*, mentre *La Napea* e *La Naiade* sono due sonetti con fronte e sirma indivise. Il primo apre le due parti con la lunga forma avverbiale in -mente: «Lentamente» e separa nella fronte, mediante *enjambements*, i sostantivi dagli aggettivi, conformemente alla struttura delle rime incrociate, nella sequenza: agg. + sost. («divina / mano»); sost. + agg. («ore / notturne»); sost. + agg. («collina / irrigata»); agg. + sost. («feminina / forma»). Il secondo componimento ve-

⁶ *Il Giorno*. Edizione critica a cura di D. Isella, Milano-Napoli 1969.

⁷ Mengaldo, *Questioni* cit., p. 52.

de adoperate voci sdrucchiole in apertura di verso, e soprattutto spiccano: «Pullula», v. 1, e «tremula», v. 2, verticalmente collegate e morfologicamente e tematicamente. Le due strofe sono costruite antonimicamente: anche solo a livello predicativo quei «pullula», «tremula», «si dilata», ecc. della I, si oppongono a «tace», «affonda», «morta è», ecc. della II.

E il sonetto *L'esempio* è solo una riprova della forte corrispondenza tematica creata dalle rime, quasi un'identità nel variare degli elementi lessicali tra le strofe, dove «arboscelli» rimanda a «capelli»; «agnelli» corrisponde ad «uccelli»; «primavera» a «vera-» che richiama, oltre la tmesi, l'ulteriore ambigua significazione proveniente dal lat. *ver, veris*, appunto, primavera; «era» ad «era» in rima tautologica. Nelle terzine invece «vasti» può ancora meglio rimandare ad «affaticarsi»; «rilevarsi» a «sollevasti». Una ennesima riprova, in definitiva, del fatto che «la rima coincide col senso invece di poggiare casualmente su parole di secondaria importanza.»⁸

È stato già bene evidenziato che il novenario – nella sua forma più regolare con accenti sulla seconda, quinta e ottava sillaba – è la misura più frequente in *Laus Vitae*, variata però spesso da uno spostamento dell'accentazione e persino dal numero di accenti che possono anche essere quattro o, più raramente, due. È forse più utile insistere nell'indagine sulle rime bacciate, le quali «servono spesso a legare in successione i periodi ritmico-sintattici (le “strofe corte” della “strofa lunga”) conservando forse un ricordo della concatenazione antica che avveniva, nelle canzoni e nelle ballate, tra la fronte e la sirma di ogni stanza»:⁹ si vedano, ad esempio, i vv. 6028-6048

Tutti eguali in ordine i pini,
quasi eletti a un rito solenne,
sorgevan dall'erba infinita.
Ogni traccia era disparita
della belva e dell'uomo:
sol v'era il silenzio del cielo.
E vi fiorìa l'asfodelo

⁸ G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli 1909, p. 143.

⁹ Pinchera, *Gabriele D'Annunzio* cit., p.121.

a piè dei tronchi scagliosi,
e l'anèmone violetto
ch'è il rapido fiore del vento.
E come un palagio d'argento
di là dai tronchi, multiforme
e tacito, era il Vaticano;
un ermo candore lontano
era il Soratte solitario;
i cipressi del Monte Mario
erano un fùebre serto
per non so qual lutto sereno.
E un profumo di fieno
e di libertà, quasi un fiato
pànico, venìa dal deserto.

Diverse e complesse sono tuttavia le forme di realizzazione dell'assunto. La rima baciata può facilmente essere sostituita dall'assonanza: «passare»-«trasale», vv. 243 s.; «anelando»-«armato», vv. 4828 s.; «fragore»-«profonde», vv. 8100 s. ecc., venendo ad assumere la medesima funzione di concatenamento della prima. Identica può farsi talvolta la rima baciata, come ai vv. 4464 s.: «ella l'occultava nel fuoco, / nelle stridule fiasce del fuoco», o identica e alternata, vv. 5125-5127. Interessanti poi gli esemplari attigui di rima anagrammatica, se non fosse per le differenti consonanti liquide: «scale»-«sacre», vv. 5674 s., e di rima derivativa: «tesa»-«attesa», vv. 5678 s.; ecc. Vanno inoltre menzionate tre strofe successive (vv. 5734-5796) in cui soltanto le virgole delimitano i «microperiodi» terminanti col punto esclamativo. Si prenda, ad esempio, la III strofa:

Febbre delle città
terribili, quando il sole
come un mostro colpito
dal tridente marino
palpita ai limiti delle acque
in una immensità di sangue
e di bile moribondo,
e nel duolo del ciel profondo

la gran piaga persiste
 livida di cancrena,
 e s'ode la sirena
 del vascello che giunge
 caldo di più caldi mari,
 e s'accendono i fari
 su l'alte scogliere,
 e le ciurme straniere
 si precipitano all'orgia
 frenetiche come baccanti,
 e il porto suona di canti
 di scherni di sfide di colpi
 di crapula e d'oro!

O il punto e virgola, vv. 6973-6993:

E chi, flesso il pòplite, lieve
 sedea su la gamba sopposta;
 e chi raccolto, in una sosta
 dell'ardore, co' piè giunti,
 con la zona sul capo
 a guisa di benda, sognava
 un suo sogno severo;
 e chi reclinavasi altiero
 a trar con la destra la zona
 che fermata avea col calcagno
 mentre incoronarsi del lembo
 estremo pareva con la manca;
 e chi, piegato sull'anca,
 col capo riverso nel triplo
 avvolgimento d'un drappo
 fremebondo, avea la sembianza
 del vento Vulturno;
 e chi, quasi genio notturno,
 nascosto le mani profuse
 di soporiferi semi,
 teneva le palpebre chiuse.

Pure interessa rilevare la centralità della rima baciata posta, come nel

caso seguente, tra due forme antitetiche, vv. 6400 ss.: «mescere vorremmo la vostra / immortalità con la nostra / morte per vincere il Fato! / E il coro inerme ed armato», nonché l'occasione di ricercare e divorare, cupidamente compiacendosene, termini aulici obsoleti o parasintetici anche in questa circostanza: «acuta»-«morduta», vv. 6687 s.; «ardeva»-«m'aggreva», vv. 6875 s.; «foggio»-«roggio», vv. 7698 s.; «lenzuoli»-«giaggiuoli», vv. 7865 s.; «favonio»-«alcionio», vv. 7869 s.; ecc. Talora si susseguono immediatamente tre rime bacciate, secondo lo stesso schema: «immortale»-«Male»-«carnale», vv. 5916 ss., oppure si trovano non più bacciate, ma a distanza, rime ed assonanze leganti i brevi periodi, anche nel seguente esempio dove, come nei *Poeti del Poema Paradisiaco*, risalta la dotta rima derivativa «corde»-«concorde», oltre alle rime povere:

Con òmero pugno e ginocchio
innanzi spigne la carcassa
della sua fame allegra,
più forte, sempre più *forte*,
come la ciurma che vara
la barca giù per la sabbia
del lido e spignendo la negra
carena dà grido *concorde*.
Dalle gole rauche un selvaggio
canto rompea tra i palagi
senza echi, e le ingiurie
gli eran compagnia di strumenti
con sibilo di rotte *corde*,
gli eran segnal di ripresa
il precipitar dei cristalli
argentino al colpo del sasso,
il rimbombar dei battenti
urtati su le chiuse *porte*;
e il canto avea fatto lega
col sepolcro, avea fatto patto
di felicità con la *morte*.

Talvolta invece muterà solo un fonema così da avere una quasi-rima baciata in paronomasia: è il caso, per esempio, di «carni»-«carri», vv.

6712 s.; o quasi identica: «servaggi»-«selvaggi», vv. 7321 s. E in paronomasia per affinità o contrasto è un lungo elenco di rime bacciate: «supremo»-«scemo», vv. 6897 s.; «severo»-«altiero», vv. 6979 s.; «ebrezza»-«stanchezza», vv. 7109 s.; «notturno»-«taciturno», vv. 7800 s., per fare solo qualche esempio, cui aggiungeremo «pane»-«fame», vv. 7438-7442; «umidore»-«alidore», vv. 7446-7455, in assonanza e in rima a distanza; e la paronomasia organica: «umani»-«inumani», vv. 7652-7654, in rima alternata. Così come la paronomasia può instaurarsi fra coppie di rime bacciate: «immane»-«pane»; «terrena»-«pena» (ancora una volta, rima anagrammatica), o non all'interno di una rima baciata, ma facendo quasi in modo da crearla: «croco»-«macro», vv. 1165 s., nella variazione sostitutiva. Oppure la strofa può trovarsi tripartita da rime a distanza che delimitano e collegano nello stesso tempo tre periodi di sette versi ciascuno, vv. 8338-8358, «dormire»-«patire»-«divenire», così come nelle *Mani* del *Poema* avevamo il corrispondersi dei verbi, al I e IV verso della prima e penultima strofa in posizione epiforica, nella più sfruttata I pers. pl. del perfetto: «incontrammo»-«sfiorammo»-«stringemmo»-«vedemmo» e in chiasmo.

Si veda poi anche *La luce del dolore* (vv. 6175-6195) dove ciascuna delle tre parti si apre con l'allocuzione: «Luce del dolore» nel ritorno ciclico della rima: «pugna»-«ugna»-«pugna».

O anche può trovarsi legata la rima baciata ai lunghi sfruttatissimi avverbi in -mente: «meravigliosamente»-«fuggente», vv. 6587 s.; «dolentamente»-«spente», vv. 6754 s., ecc.

E la rima identica baciata può divenire immediatamente alternata, vv. 5260 ss.:

dei mangiatori di loto,
che mangiano il fiore del loto
che fa obliare il ritorno
a chi la dolcezza ne prova?
Ahimè, ti scordasti il ritorno

Ed ancora nella strofa del *Cuore titanico* (vv. 421-441) troviamo i quattro genitivi delle *Laudi* irrelati e in chiasmo, ma egualmente conca-

tenanti.

Anche l'allitterazione può subentrare alla rima baciata. Si veda qui soltanto la bella antitesi: «Scendere su i popoli tristi / le ceneri *crepuscolari*, / o sorgere l'albe *cruente?*», vv. 6592 ss.

E non è da trascurare «la sperimentazione inesauribile dell'accumulazione retorica che non ha mai il carattere dell'imprevisto»; di quello «schema della ripetizione, per il quale il "sempre uguale" si introduce nel "sempre nuovo" garantendolo da ogni rischio d'anarchia e dall'imprevedibilità, [che] fornisce alla officina letteraria una convenzione automaticamente riproducibile».¹⁰ Sono quindi da annoverarsi nel «massimo di fantasia ritmica e lessicale» scaturito con *Laus Vitae* alcuni più vistosi procedimenti. La figura etimologica può coesistere assieme alla paronomasia: «viaggia»-«selvaggia»-«selva», vv.38-39-47; o alla diafora, precedendo una medesima iterazione che le ricollega: «E quel pianto era pianto, / entro di me, sopra di me, / [...] vivevano oltre la vita / [...]. Ed elle cantavano un canto, / entro di me, sopra di me», vv.6154 ss.; o all'allitterazione: «... sognava / un suo sogno severo», vv. 6978 s.; «... primavera *cruente* / d'un popolo nato a fiorire / il fiore de' suoi Propilèi», vv. 7012 ss.; «il più libero, cinto / di libertà come d'un serto, [...] il più sereno, sospeso / in serenità d'oro», vv. 7021 ss.; «vidi il gran demagogo, / nomato con nomi di gloria», vv. 7210 s.; «... viso / velato d'un velo tessuto / di quei fili che talora / brillano impalpabili all'aere / opere d'aeree fusa», vv. 7818 ss. O è il chiasmo che si affianca all'allitterazione: «E l'anima mia nel mio cuore / tremò d'infinita tristezza», vv. 1303 s., e al poliptoto: «Ed ella taceva, profonda / del suo più profondo silenzio», vv. 7792 s., o in anadiplosi: «Gloria al tuo capo, o madre!» – «O madre, sia gloria al tuo capo!», vv. 987-999, nell'iterazione identica se non fosse per la variazione del congiuntivo esortativo; o senza elementi interposti: «Gloria a te!» – «A te gloria!» vv. 5293-5295; ecc., dopo aver sperimentato la costruzione chiastica di un sonetto del *Poema, O giovinezza!*, dove si può osservare la simmetria creata nei versi corrispondenti: al III verso della prima e seconda quartina: «Premere sento»-«sa piegarci» e, nella seconda terzina, il vistoso chiasmo «Odo ...

¹⁰ A. Jacomuzzi, *L'«oratio perpetua» delle laudi*, in *Una poetica strumentale*, Torino 1974, p. 52.

vedo ... Vedo in occhi fraterni ... odo fraterni petti ...» che diventa duplice nel collegarsi alla prima: «Dileguan ... tacciono»-«Odo ... vedo», al I e II verso delle due terzine.

L'antitesi e l'ossimoro: «... Ma la conobbi / subitamente, muta / ed eloquente», vv. 582-584, in rima con l'avverbio; «Non dissi: "Parla!"», v. 589; nell'iterazione prima orizzontale e poi verticale, o viceversa, dell'invocazione, vv. 600 ss.:

O Vita! O Vita!
O notte [...]
O notte

nella variazione dei prefissi: «concorde / e discorde», vv. 1538 s.; in epanalessi, iperbato e figura etimologica: «I morti non rende, ma rende / l'amore a chi l'ama tenace.», vv. 2552 s.; in chiasmo: «... su ciascuna sua tempia / ha un candido segno, una nera / zona a mezzo il petto pugnace?», vv. 3500 ss.; nelle contrapposizioni di colore, per esempio: «pozzi oscuri», v. 4747 - «roccia rosea», v. 4750; «La grande sua bianca criniera / si dileguò nella notte», vv. 1316 s.; in forma allitterante: «E nessuno vi nacque / da utero umano, e nessuno / vi morì in carne corrotta.», vv. 4957 ss.; nella duplice forma, già menzionata, in rima baciata: «mescere vorremmo la vostra / immortalità con la nostra / morte per vincere il Fato! / E il coro inerme ed armato», vv. 6400 ss.; in forme poliptotiche: «... Non torci lo sguardo / dalla visione che vedi, / e ch'io non veggo né mai / vedrò.», vv. 6768 ss.; in rima baciata, l'antonimia «supremo.»-«scemo», vv. 6897 s.; «lordura.» - «pura», vv. 7611 s.; ecc. o non in rima, «pugnace», v. 8025 - «imbelle», v. 8027, con il più frequente prefisso *in-*, rafforzato dall'avverbio: «santamente», v. 8028, in figura etimologica con «santa», v. 8024.

Ed andrà anche ricordato almeno qualche esempio di zeugma: «e scagliò contra noi / l'ingiuria e i sandali», vv. 1272 s.; «la bocca imbavata di bile / e d'ingiuria», vv. 4511 s., in allitterazione; «Udrai e vedrai meraviglie», v. 2352 nella forma opposta che richiama vagamente il dantesco: «parlare e lagrimar vedrai insieme»; ecc.

L'immediato susseguirsi di consonanti geminate e scempie in rima imperfetta: «riso d'abisso», v. 3385, o all'interno di una medesima parola:

«sassosi», v. 5210, o più frequentemente in allitterazione: «Soffiò dovunque il suo fiato», v. 1408; «rabida febbre», v. 2378.

L'allitterazione «enarmonica del verso, che rende la cosa col suono»: ¹¹ «sùbito battito chioccante», v. 3218, così tanto differente dall'altra dell'*armonia imitativa*: «gravida di grandi / grappoli, frondosa / di fosche fronde», vv. 519 ss. Si veda anche, ad esempio: «Torrìdo soffio affocante / qual fiato di mille fornaci», vv. 1134 s.; «lambì con la lingua lasciva», v. 1406, o la stessa «rabida febbre» già vista.

L'anafora specularmente perfetta e variata nella duplice direzione verticale ed orizzontale, vv. 820 ss.:

Contra i nembi, contra i fati,
 contra gli idii sempiterni
 contra tutte le Forze
 che hanno e non hanno pupilla,
 che hanno e non hanno parola,
 [...]
 con la fronte e col pugno
 con l'asta e col remo
 col governale e col dardo
 [...]
 da te, o vergine Nike:
 [...]
 da te Odisseo

Il gusto degli esornativi greci tanto fedelmente riprodotti. Così d'Annunzio dirà: «dagli occhi bovini», v. 895; «Egidarmata Atena», v. 1051; «dai sandali belli», v. 2336; «dal crin di giacinto», v. 2337; «Alipede», v. 2525; «Egemonio», v. 2542; «corsieri dal piè di tempesta», v. 2592; «Anadiomene d'oro», v. 2800; «Psicagogo», v. 2815; «lungescagliante», v. 2883; «dalla fronte angusta», v. 2891; «dal collo di cigno», v. 4167, nella complessa ed incalzante catena allitterante: «dio *musagète* vivente / non qual nella vena del pario / marmo dagli artefici è sculto / a similitudine d'uomo / ma qual forse il videro un tempo / sul verde limite dei paschi / i

¹¹ G. d'Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Libro Primo. Maia. Laus Vitae*, con interpretazione e commento di E. Palmieri, Bologna 1949, p. 237.

primi pastori / proteggere i tauri e i cavalli, / misteriosa bellezza / levata in sostanza serena», vv. 3183 ss., come ai vv. 4159 ss.: «E il Citerone, senza / strepito di Mènadi, senza / faci di pino, lungamente / sul cielo australe stendea / con leggerezza e pallore / di linfe i silenzi / delle sue cime. E tu eri / nascosta a oriente, o Tanagra / dal collo di cigno, dal crine / intesto come canestro / di vimine, all'ombra del largo / cappello tessalico, chiusa»; ecc.

L'enumerazione in climax: «gemeva cricchiava / rombava», vv. 1030 s.; ecc.

L'assonanza molto spesso associata all'allitterazione: «M'odi! Rispondi! Per gli astri, / pei vulcani, pei lampi, / [...] per la sete / del Deserto e il sale del Mare, / odimi, volgiti», vv. 1668 ss.; ecc.

L'aggettivazione che gioca sulla iterazione della prima sillaba, sia o non prefisso: «ingegnosi, / [...] inesorabili e insonni», vv. 2364 s. ecc.; in metonimia e in accezione etimologica: «fulve palestre, / [...] vie strepitose» (a v. 3911 sarà: «vie lapidose»), vv. 2386 s., per fare solo un esempio, e molto spesso in allitterazione, come può essere: «vento / volubile», vv. 3142 s., oltre che in *callida iunctura*: «secchia loquace», v. 3451.

L'iterazione consonantica all'interno della prima ed ultima parola del verso fondato perciò sopra un'organizzazione ciclica, così come, più volte in precedenza, la costruzione di una strofa o di un componimento:

Votò l'Eroe la sua vasta	v. 1355
ruggire s'udì la lussuria	v. 1397
ruggente della guerra	v. 6085

nel chiasmo allitterante, e si corrisponderanno anche semanticamente gli estremi:

solitaria in mezzo al deserto	v. 6084
-------------------------------	---------

Mentre il primo membro di un verso viene ad essere sintetizzato dal secondo:

la bocca convulsa che occlude v. 5551

come rombo in conca marina v. 1398

nell'allitterazione dei termini precedenti;

lambì con la lingua lasciva v. 1406

in assonanza mascherata;

Soffiò dovunque il suo fiato v. 1408

in figura etimologica; o nella sottolineatura tematica conferita dall'assonanza:

Il cuore è il compagno più forte v. 6855

in verbo mutavasi eterno v. 6951

odor di glebe odor d'erbe v. 7093

Istro, il settemplice Nilo v. 2106

dove un arco si descrive invece dall'equivalenza vocalica tra i due fiumi o le due mitiche figure eroiche:

l'Atride cara ad Achille v. 2229

Vesperi di primavera v. 5713

in paranomasia.

Anche da un punto di vista semantico è interessante rilevare, sia pure magari tra un verso ed un altro, una precisa corrispondenza attuata mediante l'intervento delle forme parasintetiche:

s'immilla ne' ferrei bracci v. 2441
 d'innumerevoli dita v. 2450

trascorrono propagando v. 2445
 esce trasfigurata v. 2448

oppure accostando talvolta un verbo parasintetico ad uno onomatopeico: «s'accoscia e ronfia», v. 3036; «sbuffa schiumeggia annitrisce», v. 4089; «stridente e risfavillante», v. 6116, o nella semplice forma variata appena da un fonema: «mi brucia, mi crucia», v. 3585.

Ed ancora troveremo spesso un'identità vocalica in chiasmo:

solo in essa è il centro dell'Orbe v. 3927

e un verso aprirsi e chiudersi con parole inizianti con la stessa vocale:

arsura, nessuna abbondanza v. 3951

o, più spesso, con la stessa consonante e talvolta con lo stesso prefisso avente diversa funzione iterativa e intensiva:

rivedrò i tuoi sterpi riarsi v. 3968

o con la stessa vocale tonica, in allitterazione e non:

dea di non caduca bellezza v. 4040

sorsi, fremito di froge v. 4063

fragranza di miele selvaggio v. 7094

annunzio della mietitura v. 7098

Ed è molto frequente che il tipico novenario di 2-5-8 insista sulla stessa vocale:

perché troppo a dentro ne tremi	v. 4116
O Tebe, di te mi sovviene	v. 4117
di te mi sovviene, Cadmèa	v. 4121
la tua solitudine inulta	v. 4988
più oltre più oltre nel nuovo	v. 5281
o d'acque abondante e di sangue	v. 4131
un arco che ama il suo dardo	v. 6862
all'empito delle vendette	v. 7161

E se non insiste sulla stessa vocale, il novenario può affidarsi all'allitterazione:

perché i prigionieri del prode	v. 7358
--------------------------------	---------

così come i novenari di 3-5-8, spesso in forme variate dall'allitterazione:

della pioggia sopra la fronda	v. 4270
le colonne come covoni	v. 4446

o di 1-5-8:

quando la campagna si tace	v. 4271
vivi della vita universale	v. 4432
lecca la sua pallida pelle	v. 4506

mentre in due novenari successivi (4180 s.), i fiori vengono ad essere caratterizzati nuovamente dalla stessa vocale tonica di 5:

S'aprono gli anèmoni al vento
e gli asfodèli nel piano

E la medesima parola con accento di 5 può trasferirsi da un verso ad un altro, vv. 8336 s., 8380:

Sento un fresco sonno venire
Tu proteggi il sonno dei prodi

In molti casi poi la ricerca sembra vertere sul trasferimento dalla prima sillaba tonica all'ultima:

nel *sogno* coi truci tesori v. 4204

*f*inebre, ma io ti profusi v. 4213

mentre i verbi parasintetici continuano a svolgere la medesima funzione:

Di te m'inebrio. Tu m'inondi v. 6196

imbóccalo, ingózzalo dunque v. 4496

E un accenno merita pure il ventaglio di anafonie e anagrammi:

la polla per *entro* in *eterno* v. 4218

in *forma* di *vafro* macaco v. 7259

a *fiedere* le *sfe*re d'oro v. 5824

proseguendo la sperimentazione, avviata in questa direzione sin da *Primo Vere*: «l'aure»-«cerula» (*A Firenze*, vv. 1-3), e continuata cospicuamente nelle *Elegie Romane* dove, per esempio, osserviamo l'anafonia degli sdruccioli «illumina»-«ultimi» (*Sogno d'un mattino di primavera*, vv. 14-18) e l'anagramma «vene»-«neve» tra le consonanze «vene»-«vani», «grave»-«neve», e nel *Poema Paradisiaco*, in cui si affiancano l'anagramma

«amori»-«aromi» e l'anafonia «veduti»-«bevuti» (*I poeti*, vv. 16 ss.) e in cui pure si eleva la sensualità espressiva dannunziana potentemente immaginifica: «La sua bocca non dice il suo pensiero. / Chi suggerà da la sanguigna polpa / di quel frutto l'essenza del mistero?» (*La donna del sarcofago*, vv. 9-11); «*riguatano dai neri occhi ferigni*», «... ma il Giorno, ancóra chino / su i monti, sfoglia l'ultime ghirlande.» (*La statua*, vv. 4, 11-12).

Si spiegano così anche determinate scelte lessicali rispondenti alle aeree ragioni ritmiche e, insieme, alla ricerca inesauribile dei sinonimi «più rari di origine letteraria [che] si oppongono ai possibili allotropi più comuni non solo in quanto più preziosi, sul piano tonale e connotativo dei livelli di scrittura, ma soprattutto in vista di una concreta alternativa semantica, in quanto posseggono una capacità denotante più precisa e specifica»: ¹² era il caso, solo un esempio, di «cesarie» e «capellature» (*Le foreste*, vv. 23, 32), è il caso di «affocata», v. 4877, corrispondente ad «incotti», v. 4882; di «caupona» a piè di verso (5950) fra «capre» e «papale»; così l'aggettivo *anèlo*: «dell'Ocèano anèlo», v. 6174, o *disperanza*, in allitterazione: «... e in dune deserte / la disperanza del mare», vv. 6750 s.; o «rancura», v. 6850, che anticipa l'altra rima: «altura» e segue la prima della strofa: «paura».

L'epanalepsi con l'inserzione di un avverbio: «Vivemmo, divinamente / vivemmo!», vv. 5015 s.; «più forte, sempre più forte», v. 7186.

L'altro tipo di corrispondenza per membri paralleli, come a v. 5387: «Ah! Ah! Udite, udite»; «via via di costura in costura», v. 6551, o, anaforicamente: «per forarvi [...] / per fendervi [...] / per frangervi ...», vv. 5411 ss., o, in poliptoto: «odono, udite»; «uomini, [...] / dell'uman»; «nati / [...] / ne nascemmo», vv. 5465 ss.

E, ancora una volta, variato nell'iterazione è «inchiodato», v. 6596, che segue al più ricercato «chiodando», v. 6560; così come il triplice «Se ancóra / sonvi», v. 6616 s., 6620 s., 6627 s., è riassunto e variato a v. 6636: «se ancor vi son», e «bello era e triste di bellezza / e di tristezza gorgò-

¹² P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova 1972, pp. 246-247.

nee», vv. 6811 s., mentre «contro a chiunque ...» introduce un andamento binario e polisindetico: «e contro a tutti [...] / e contro a tutti [...] / e contro a ogni [...] / e contro a ogni [...] / e contro a tutti [...] / e contro a tutti ...», vv. 7218 ss.

Almeno un accenno meritano inoltre i verbi parasintetici con suffisso *-eggiare*, recanti puntualmente con sé l'idea di un movimento balenante e indefinito. Numerosi, si combinano con, anzi sostengono il sempre ingente e ribollente campionario di figure retoriche. Valga solo un esempio nella bella sinestesia e somma di più figure retoriche: «come nei boschi le prime / faville accendono i coni / aridi, le morte frondi, / crescono in pallide fiamme, / serpeggiano pe' vepri, gli arbusti / mordono, il cuor selvaggio / attingono carco d'aromi, / conflagrano subitamente / fragorose verso la nube, / irraggiano per tutta la valle / il fulgore e il terrore; / così dall'orchestra prorompe / l'impeto sinfoniale.», vv. 2760 ss.

Ed ancora, le variazioni innumerevoli – che offrono al poeta le più felici opportunità di realizzazioni virtuosistiche – sulle notazioni inerenti al colore:

a) nel concretarsi in sostantivo: «il duplice Azzurro» che per antonomasia è cielo e mare, v. 1050; «guance rosse di fuco / vile», vv. 1224 s.; «fiammeo di porpora coa», v. 1661; «tingersi di cielo», v. 2092; «fior violetto dell'agno- / casto», vv. 2128 s.; «in veste di croco», v. 3028; «un vapore di perla», v. 3512; «violette / divine», vv. 3521 s.; «chiara», v. 7850; «roseo di grecchia», v. 8152; «argentei di pace», v. 8153; ecc.

b) In forma aggettivale e talvolta più astratta della precedente: «occhi cesii», v. 1062; «elisia corona», v. 1089; «rinascimento argentino», v. 1099; «gabbier fulvo e nerbuto», v. 1211, nella ricercatezza parallela di sostantivo e aggettivo; «parole / buie», v. 1313 s.; «fiammeo soffio», v. 2158; o negli esornativi già ricordati: «dal crin di giacinto», v. 2337; «Cri-seotarso», v. 2339; «dal crin di viola», v. 2821; «dai piedi azzurrigni», v. 3499; «occhicèrula», v. 8077. E poi ancora: «violetti / asfodilli», vv. 2953 s.; il «miracolo verde», v. 3370; «màstice roggio», v. 3486; «noce bronzina», v. 3540; «rèdola verde», v. 3543; «rugginoso / cannello», vv. 3547 s.; «suol rossastro», v. 3588; «fulvo / corame» ancora una volta in *enjambement*; «acciaio azzurrato», v. 5595; «nera vergogna», v. 6582; «bionda ra-

gia», v. 4658; «fosca sirena», v. 4725; «culmi biondi», v. 5084; «crepuscoli fulvi», v. 7352; e nella forma composta: «nerazzurri capelli», v. 4022; etc, «maculosa pantera», v. 4351, «umidore argentino», vv. 7446 s., «cefisio narcisso», v. 7933.

c) In forma predicativa e parasintetica con prefisso *in-* o suffisso *-eggiare*: «s'inazzurravano», v. 1088; «biancheggiare», v. 1435; «gialleggiano», v. 3462; «rosseggia», v. 3458; «L'Incontro s'indora e invermiglia», v. 3518; cui andranno aggiunti i verbi più tenui: «impallidivano», v. 4400; «schiumeggia», v. 4357; «albeggiare», v. 4578, mentre è «biancheggiante Colòno / ove plora in conche virenti / il melodioso usignuolo / piaciendosi della vinata edera ...», vv. 4611 ss.; «inverditi dai sali / del rame, inazzurrati / dall'indaco, arrossati / dalle conce delle pelli, / inviscati dai grumi / e dai carnicci dei macelli», vv. 7293 ss.; «infoscato / dalla filigginne» nel toscanismo, vv. 7600 s.; «è senza bava di vento / il mare che lento s'imbianca / e per tutto è placida albàsia», vv. 8279 ss., come pure è assimilabile il summenzionato: «tingersi di cielo», v. 2092; ecc.

d) In forma comparativa: «simile al giallore del croco», v. 1165; «Come neve su volutabro / sta su lei la grande canizie», v. 1437 s.; «violacei come / il crine sul collo di Saffo», v. 1469 s.; «... pareva un'ara / ancor rosea ...», v. 1090 s.; «simile a un leone sopito / nel fulvo oro della sua giuba», vv. 3157; «rosata / non come le rose ma come / i fiori dell'erica», in *correctio*, v. 3453 ss.; «le vecchie / tue mura gialleggiano come / [...] / il lichene», vv. 3461; «morta in un negrore di lance», v. 3465, dove è intrinseca la similitudine dei cipressi; «qual sangue d'aurore / videro il vermiglio avvenire», v. 3611 s.; «l'aria e la luce / intessono vesti più belle / che la veste del croco / dello smilace e del narcisso», vv. 4396 ss.; «nerigno / come il guscio della carruba / grata ai giumenti, ma grigio / intorno al collo la barba / come intorno a scalmo consunto / sfilaccia di stropo», vv. 4708 ss.; «una roccia rosea come / il corpo d'un'Evia bagnato / di mosto», vv. 4750 ss.; «polpa dei suicidi / fosforescente come / su i salsi lidi il viscidume / delle meduse morte», vv. 5801 ss.; «fulva / come il fuco tratto alla riva», v. 6528 ss.; ecc.

e) In forma contrastiva: «La grande sua bianca criniera / si dileguò nella notte», vv. 1316 s.; «... biancheggiare / [...] nell'ombra», vv. 1435 s.;

«... su le rosse / città nuvole di speranze», vv. 2402 s.; «bianca a piè di fulve montagne», v. 4323; «... delle tue polle / che aveano il colore dell'ombra / [...], e de' tuoi bianchi sarcofaghi», vv. 4726 ss.; «... foglie di bronzo / ma bacche tra nere e azzurrigne», vv. 4812 s.; «... segni cruenti su la gota pallida», v. 5668 s.; «Gialla tu sei sotto il sole / [...] / or bianca or cerula a luna/ che cresce o che langue», vv. 5954 ss.; e la bella antitesi già vista: «Scendere [...] / le ceneri crepuscolari, / o sorgere l'albe cruentate?», vv. 6592 ss.; «... tu vate solare contra il nubiloso / barbarico ingombro esaltasti / le marmoree fronti degli Archi / di Trionfo sacre all'Azzurro», vv. 8186; «un candido segno, una nera / zona», vv. 3501 s.; ecc.

f) In forma parallela: «... verdi / pampini illanguiditi / [...] presso il mare / ceruleo», in chiasmo, vv. 1459 ss.; «... corsiere più bianco / per affrettar la sua corsa / all'ultimo Vertice azzurro», vv. 1678 ss.; «... foco celeste, / [...] crepito chiaro», vv. 2133 s., in sinestesia; «... veste di croco / [...] stephàne d'oro», v. 3028; «... un'argentina / conca [...] un anfratto / ceruleo»; «... chiari coralli, / fuchi di porpora, negre / ulve ...», vv. 3405 ss.; e si vedano i vv. 3428 ss.:

Poggi di Fiesole, chiari
sono i vostri ulivi e foschi
i vostri cipressi, e i ciriegi
i mandorli i meli son bianchi
son rosei negli orti di Verde-
spina ...

dove nel nome della donna è implicito il colore degli orti e dei poggi che circolarmente si ricongiungono: «della bianca farina, / del biondo cruschello; ...», vv. 7462 s.; «... fronda autunnale / che un poco rosseggia e per entro / vi si scorge il tenero verde», vv. 3458 ss.; «non si distingue il fil verde / dall'ombra sua cerula, e tutto / è un tremolio verdazzurro», vv. 3536 ss.; «gole venate / di cfano, dorate dal sole», vv. 4337 s.; «... nel sangue / nell'incendio e nell'oro», 4826 s.; «E la libertà è lo squillo / d'oro, il clangore che incendia / il cielo antelucano», vv. 6865 ss.; «E dal ferreo Gàbberi al Ronco / roseo di grecchia, dai boschi / di Mommio argentei di pace / ai rugginosi gironi / della Ceràgiola ardente», vv. 8151 ss.;

ecc.

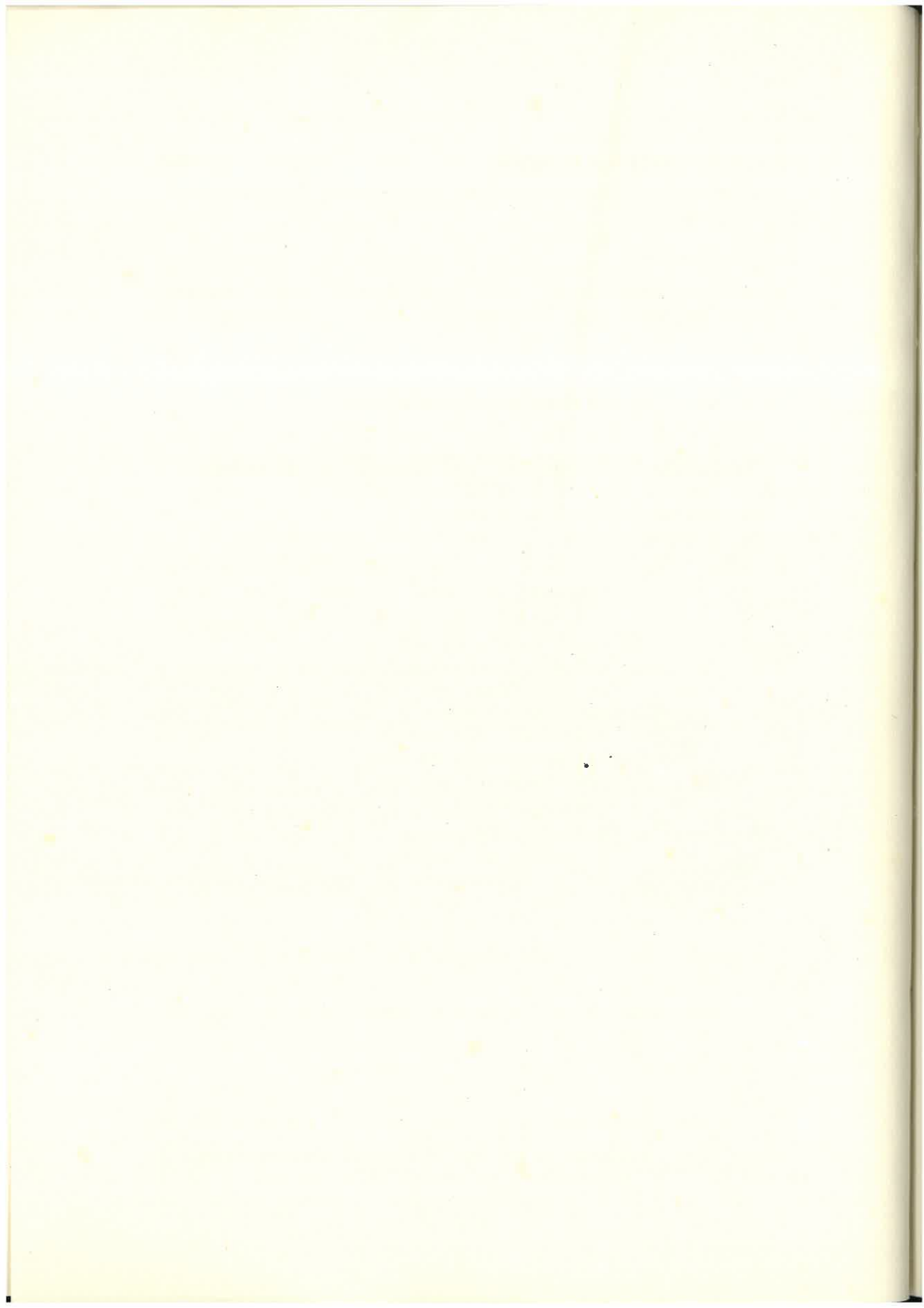
g) E numerosissimi sono gli esempi in allitterazione: «... il videro un tempo / sul verde limite ...», vv. 3187 s.; «... i falchi / stridere per entro i forami / della rupe aurata», vv. 3168 s.; «vegnente a invermigliarne / i vestigi», vv. 3861 s.; «rendere più rosse le rose / del mio piacere», vv. 4006 s.; «... cupa / cànape», vv. 4737 s.; «... e le negre / navi dalle cùbie dipinte / di minio», vv. 5105 s.; ecc.

h) In iperbato: «il fumo dei tetti campestri / ceruleo», vv. 3516 s.; ecc.

i) In figura etimologica: «alide dell'alidore / celeste», vv. 3165; «il più libero, cinto / di libertà come d'un serto / diàfano [...] / il più sereno, sospeso / in serenità d'oro ...», vv. 7021 ss.

Ed esemplare rimane la descrizione della cicala, vv. 3328 ss.:

Negra ma d'una cinerina
lanugine ell'era coperta,
che lucea qual serica veste;
e grand'occhi avea due, protesi,
ma tre più piccoli, rossi
come le bacche cruenta
d'autunno, in esiguo corimbo
a sommo del capo; e lunghe ali
di tenue vetro nervute
di foschi rilievi, il torace
sparso di màcule, fatto
di anella il mirabile addòme.



Vincenza Giordano

Le favole di Gadda tra «permanere» e «divenire»

1. Nel 1952 Gadda pubblicava, per i tipi dell'editore veneziano Neri Pozza, uno stravagante volumetto che, presso il pubblico élitario cui fatalmente lo riservava la modesta tiratura, trovava una fredda, imbarazzata e finanche infastidita accoglienza.

Il volumetto, in cui confluivano i frutti di un'attività che, tra abbandoni e riprese, impegnò lo scrittore per diversi anni, era *Il primo libro delle favole* e a disorientare il lettore provvedevano, da un lato, la lingua inconsueta – l'italiano arcaico – dei 186 brevi scritti che lo compongono e; dall'altro, l'oscurità tematica che fa di quegli scritti dei veri e propri enigmi. Non a caso, l'autorevole giudizio di De Robertis secondo il quale delle favole «solo l'autore conosce le occasioni»¹ e perciò non se ne capisce nulla, per molto tempo ha avuto valore di stroncatura definitiva. Solo in anni più recenti la critica, andando oltre una lettura superficiale delle favole, ne ha compiuto una 'riabilitazione' e affermato la piena liceità di scritti non accessori nella bibliografia gaddiana.² Alla luce di questi contributi, esse si

* Per le citazioni da Gadda si fa riferimento all'edizione completa delle sue opere, pubblicata tra il 1988 e il 1993, in 5 volumi, a Milano da Garzanti. In particolare, per le favole, si indica nel testo, tra parentesi quadre, il numero della favola o, per la *Nota bibliografica*, della pagina.

¹ G. De Robertis, recensione al *Primo libro delle favole*, «Il tempo illustrato» XIV (14), 29 marzo 1952, p. 28.

² Ad Alba Andreini (*Le favole di Emilio Gadda*, «Paragone» (370), 1980, pp. 5-29), pioniera nel recupero delle favole, spetta il merito di averle, per prima, ritenute degne di una considerazione non fugace. Tra i pochi che ne hanno seguito l'esempio, si segnala

propongono non più come *divertissement* gratuito e giocoso, da poter trascurare senza scrupoli, ma, al contrario, come testimonianza preziosa per intendere appieno alcuni aspetti della poetica e della personalità di Gadda, per trovare conferma a ipotesi interpretative saggiate sui testi maggiori della sua produzione, nonché per assistere al funzionamento di alcuni meccanismi ricorrenti del suo *modus operandi*. Oggetto di questo studio è, per l'appunto, uno di tali meccanismi, la riutilizzazione deformante di un testo precedente, che, in quanto caratteristico delle gaddiane modalità di approccio ai modelli precostituiti, interessa, in misura maggiore o minore, tutta l'opera del Nostro, ma che tuttavia nelle favole trova la sede privilegiata per rivelarsi palesemente e offrirsi all'analisi.

Ma entriamo subito nel libro che, avverte il titolo, è libro 'di favole'. A dire il vero, l'autore precisa, in un'intervista rilasciata nel 1951³ che il termine 'favola' è da lui «inteso con una certa ironia»; nondimeno, esso rimane l'appellativo a cui più frequentemente – nelle pur rare occasioni in cui ne parla – Gadda ricorre per indicare questa produzione. Una tale parsimonia di forme sinonimiche, in uno scrittore che, a suo dire, smania per il possesso di tutti i «doppioni», i «triploni» e i «quadraplioni»⁴ esistenti in una lingua, è una circostanza davvero insolita, se non sospetta; tanto più che 'favola' è la definizione pressoché esclusiva di una scrittura letteraria che, ha notato la critica, più adeguatamente chiameremmo aforisma, motto, facezia, moralità, invettiva. Mi sembra perciò innegabile il proposito, da parte dell'autore, di evocare, attraverso tale insistenza, una precisa tradizione, quella della favola animalesca di ascendenza classica, per farne, nonostante la considerazione 'ironica', l'«orizzonte d'attesa» dichiarato delle proprie favole. Il debito nei confronti di quella tradizione è, in altre parole, contemporaneamente ammesso e sconfessato da Gadda, il quale, infatti, apre il libro presentando delle favolette, organizzate come un picco-

Claudio Vela (*Gadda favolista*, in AA. VV., *Gadda progettualità e scrittura*, Roma 1987, pp. 157-168), curatore anche, per Mondadori, di una edizione commentata delle favole (C.E. Gadda, *Il primo libro delle favole*, Milano 1990).

³ M. Franciosa, *Gadda cerca il giallo*, «La Fiera letteraria» VI (49), 16 dicembre 1951, pp. 1-2.

⁴ C.E. Gadda, *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 490.

lo ciclo, in cui interagiscono i personaggi tipici della favola, ma corretti nei tratti fondamentali dalla sua penna e legittimati a esistere, malgrado tali correzioni, dal motto secondo cui «ogni forma dell'Essere la merita tutela nel Jardin des Plantes» [4], posto a suggellare il ciclo. Esplicita come una dichiarazione programmatica è, del resto, la stessa favola incipitale:

L'agnello di Persia incontrò una gentildonna lombarda, che prese a rimirarlo con l'occhialino. «Fedro, Fedro», belava miseramente l'agnello: «prestami il tuo lupo!»

che riproduce, in chiave moderna, l'incontro tra lupo e agnello raccontato da Esopo e poi da Fedro, l'aneddoto, cioè, più rappresentativo dell'intero genere favolistico. Propone una versione che al lupo sostituisce una gentildonna lombarda, alle sue fauci affamate un più temibile occhialino, alla sua capacità di incutere terrore quella di suscitare il rimpianto di sé nella vittima, vorrà significare che, nel passaggio dall'antichità alla modernità, qualcosa è cambiato, per il peggio e irrimediabilmente. Ben più crudele rispetto alla prospettiva di essere divorato appare, all'agnello «di Persia», la sorte che gli si prepara per essere diventato oggetto della cupida attenzione della donna, interessata presumibilmente alla sua pelliccia d'astrakan; tuttavia, il ritorno a un passato migliore, per quanto non idilliaco, è per lui impraticabile. Impossibilitato a richiedere, presso il favolista, la restituzione del nemico di sempre, si deve accontentare di un temporaneo 'prestito'; allo stesso modo, lo scrittore deve constatare l'improponibilità nel mondo moderno della favola tradizionale. In tal senso, dunque, lo scenario che la situazione narrata apre davanti agli occhi di chi legge non autorizza ad attendersi, proseguendo la lettura, la favola con i suoi canonici caratteri; ma, al contrario, propone il modello fedriano come termine di confronto rispetto al quale scorgere immediatamente le variazioni a esso apportate da Gadda e valutarne la consistenza. Sono variazioni, in verità, che agiscono profondamente sulla natura della favola, stravolgendone le sembianze e rendendola pressoché irriconoscibile; paradossalmente, però, qualora volessimo tracciare un puntuale ritratto delle strane creature gaddiane che, proprio per la loro forza trasgressiva rispetto al modello evocato, arbitrariamente si chiamano favole dovremmo servirci, ancora una volta, della

denominazione 'favola'. Infatti, se è vero che essa appare funzionalizzata, attraverso la sua applicazione a una realtà anomala, a evidenziare quanto di 'nuovo' c'è nella favola di Gadda, è anche vero che lo stesso termine, ampliando il proprio valore semantico, si adatta a descrivere con chiarezza la qualità di quel 'nuovo'.

Il significato corretto da attribuire alla parola 'favola' è precisato dallo stesso scrittore nella *Nota bibliografica*, quel «viatico»⁵ d'autore o «foglio d'istruzioni»⁶ che chiude a mo' di postilla esplicativa il libro delle favole e che, presentandole come «picciole fave o vero minimissime favuzze o faville d'un foco sopr'a duo rocchietti stento e d'una manata di stipa» [Nota 65], riconduce la parola, con un gusto dell'etimo usuale a Gadda, non alla sua origine attestata (il latino *fabula*, dal verbo *fari*, parlare), ma a improbabili parentele con termini – come 'fava' e 'favilla' – che appartengono ad aree semantiche del tutto differenti, ma che risultano estremamente pregnanti ed efficaci al fine di cogliere ciò che è peculiare della favola gaddiana.

2. Nulla in comune con favola, infatti, sembra avere un vocabolo come fava, che rientra in un ambito – quello 'ortofrutticolo' – poco affine alla letteratura. È interessante notare però che tale ambito la mitologia classica assegnava alla protezione del dio Priapo e che esso, notoriamente, è prodigo di locuzioni suscettibili di lettura metaforica in senso osceno. Molte di queste locuzioni non sfuggono al malizioso Gadda: si ricordino, per esempio, il «peperoncino»⁷ di Cupido o l'«asparago» contro cui l'«uomo normale normalissimo», in *Come lavoro*⁸, scarica le proprie sotterranee nevrosi, o ancora la «leva» di una filastrocca popolare – «Ragazze fatevi addietro – lasciate passar la leva» – che, «per la ruvidezza ampia del canto», si trasforma, con «disdicevole secondo senso» puntualmente segnalato dallo scrittore, in «loeva (oe celtico): che è pannocchia di granturco»⁹.

⁵ Vela, *Gadda cit.*, p. 163.

⁶ *Ibidem*, p. 158.

⁷ C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991 p. 435.

⁸ *Ibidem*, p. 443.

⁹ *Ibidem*, *Il Castello di Udine*, in *Romanzi e Racconti I*, Milano 1988, p. 243.

Che il senso da Gadda attribuito a 'fava' sia fortemente contaminato da allusioni falliche lo dimostra, comunque, aldilà di ogni dubbio, il fatto che Fava per antonomasia, nel suo linguaggio, è Mussolini, definito in *Eros e Priapo* il «Fava Unica»¹⁰ e raffigurato, nello stesso libro, come un enorme organo genitale capace, lui solo, di soddisfare le voglie della moltitudine, a sua volta «femmina, e femmina a certi momenti nottìvaga».¹¹

Le capacità politiche di Mussolini si riducono, nell'analisi gaddiana, a un grande carisma di tipo 'erotico', perciò, anche nelle favole, il duce, costantemente indicato per mezzo di epiteti oltraggiosi ed eloquenti (Minchiolini e Minchione Ottimo Massimo sono in assoluto tra i più riusciti conosciuti da Gadda), viene rappresentato, su uno scenario inequivocabilmente infemale e in un contesto dominato da immagini triviali, spesso attinenti alla sfera scatologica, nell'atto di congiungersi con una donna turpe e rivoltante, che simboleggia la moltitudine pazza [111, 129, 134, 137].

A connotare la figura di Mussolini come «primo eiettatore»¹² concorrono poi tutte quelle favole in cui gli fa da prestanome l'asino, animale assai 'focoso' e, non a caso, sacro al dio Priapo. Il riferimento all'asino si rivela, anzi, particolarmente utile a Gadda, il quale, ogni volta che apostrofa il duce come «somaro» o «ciuco», può alludere, da un lato, alla sua totale inettitudine politica e, dall'altro, alla sua esuberanza sessuale. Significativa per stabilire, nel segno dell'asinità, un'equivalenza tra prassi politica e prassi amorosa in Mussolini è la favola 137 se letta in parallelo ad alcuni luoghi di *Eros e Priapo*: la «flogòsi verbifera del Bombetta»¹³ fissata dal libello nella formula «hi ha» o «ejja», viene infatti rivelata, nella favola, esplicitamente come onomatopea del raglio e, parimenti, mimesi di altro verso, di solito accompagnato allo «stantufante assalto dell'amore».¹⁴

¹⁰ Idem, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, in *Saggi Giornali Favole II*, Milano 1992, p. 306.

¹¹ *Ibidem*, p. 224.

¹² *Ibidem*, p. 224.

¹³ *Ibidem*, p. 242.

¹⁴ Idem, *Come lavoro cit.*, p. 438.

Lo stesso regime fascista è delineato da Gadda come un vero e proprio «'Mpero del Cacchio».¹⁵ Indirizzano verso questa interpretazione le due favolette contigue 71 – «Il poeta Allighieri sostenne che l'aquila è "l'uccel di Dio"» – e 72 – «L'aquila volò a lungo. Indi si appollaiò sull'elmo del kaiser» – le quali, evocando la metafora dantesca che fa dell'aquila il segno della dignità imperiale approvata da Dio, sembrano presentare il nazismo (e quindi il fascismo) come continuatori del Sacro Romano Impero, ma, giocando sul doppio senso di 'uccello', restituiscono entrambi al loro vero fondamento che è, per l'appunto, Priapo.

È evidente, allora, da questi pochi cenni, che la definizione gaddiana delle proprie favole come 'fave' mentre segnala la loro sconcezza, ne afferma, di riflesso, l'avversione al fascismo. Un *humour* grasso, goliardico e osceno – primo elemento di presa di distanza della favola gaddiana da quella tradizionale, la quale, pur non essendo rivolta espressamente ai ragazzi e pur non disdegnando, di tanto in tanto, battute salaci e scurrili, entrava, senza alcuna controindicazione o censura, nelle scuole – è, difatti, ingrediente profuso copiosamente nel volume: lo stesso Gadda, all'indomani della pubblicazione delle favole, annunciava al cugino di aver dato alle stampe un libretto «ruvido, pieno di porcherie»,¹⁶ di cui raccomandava la lettura solo agli adulti maschi; esso è, altresì, componente costituzionale e irrinunciabile del libro, chiamata in causa proprio dall'adozione del 'dramma ventennale' a materia delle favole. Se, infatti, il fascismo segna il «prevalere di un cupo e scempio Eros sui motivi di Logos»¹⁷ o, più precisamente, il degenerare degli istinti fisiologici e vitali (che Gadda chiama Eros) nel trionfo dell'esibizionismo narcisistico (ovvero di Priapo) e tutta la vita, sociale civile politica culturale, è dominata da un erotismo così diffuso e onnipervasivo che persino «certe parvenze tramviarie» insegnano a riconoscere in «ogni cilindro verticale un consiglio: il migliore dei consigli» [178] e ad attaccarvi, e se nelle favole ampio spazio è riservato al fascismo, allora è del tutto consequenziale la loro lubricità. Del fascismo, cioè, quando lo si voglia ricondurre ai suoi moventi reali, bassi e volgari, non si

¹⁵ Gadda, *Eros e Priapo* cit., p. 268.

¹⁶ P. Gadda Conti, *Le confessioni di C. E. Gadda*, Milano 1974, p. 79.

¹⁷ Gadda, *Eros e Priapo* cit., p. 244.

può che parlare adoperando un linguaggio indecente. È quanto lascia intendere, a sua parziale giustificazione, Gadda segnalando all'editore Neri Pozza, in una lettera del 14 gennaio 1952,¹⁸ l'«eccessiva ruvidezza di linguaggio» di alcune favole, pregandolo di avvertirlo nel caso gli dispiacessero e, contemporaneamente, invitandolo a tener «presente che tale ruvidezza esprime un contrasto della realtà [plebea] rispetto alla untuosità o falsa retorica del linguaggio ufficiale».

«Di jeri, di sempre», aggiunge, in verità, Gadda; che, però, nel *Primo libro delle favole* il suo principale bersaglio sia la retorica mussoliniana, con i suoi miti (miti di somaro) e con la sua ipocrita campagna di «moralizzazione dell'Urbe e de tutt'Italia»,¹⁹ lo attestano altre dichiarazioni gaddiane tese a orientare la ricezione delle favole come sfogo eminentemente politico. Nella *Nota bibliografica*, per esempio, informando dell'attività variantistica che ha preceduto l'edizione veneziana, l'autore passa sotto silenzio le varianti, pure numerose, che operano sul ritmo, sulla punteggiatura, sul lessico, sulle tematiche, per soffermarsi arbitrariamente solo su quelle ideologiche dettate da «umor del diavolo» nei confronti dei «tiranni» [Nota 73] e rimarcare, con una palese «forzatura autoesegetica»,²⁰ una componente del libretto che, per quanto importante, e pur sempre una delle molteplici componenti che intervengono a dargli vita. Si tratta comunque di una forzatura che non fa eccessivo torto alle favole, dal momento che è strumentale e consapevolmente 'relativa': accentua, cioè, una avversione al fascismo che, come al solito in Gadda, è tanto più proclamata quanto più si manifesta tardivamente, ma non vuole precludere altre ipotesi di lettura delle favole, le quali, solo fino a un certo punto possono essere considerate filiazione del *pamphlet* antimussoliniano. Altri motivi sono ugualmente fondamentali nel libro e su questi motivi Gadda stesso invita a fermare l'attenzione quando si serve, per descrivere le favole, dell'immagi-

¹⁸ Il carteggio con Neri Pozza, inedito, è conservato nell'archivio della casa editrice Neri Pozza a Vicenza e nel Fondo Roscioni a Roma.

¹⁹ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e Racconti II*, Milano 1989, p. 72.

²⁰ Vela, *Gadda cit.*, p. 162.

ne della favilla, nella quale brillantemente di compendiano le principali caratteristiche della sua favola.

3. Uno dei caratteri della favilla riconoscibile nella favola è l'eccentricità. Non alludo qui alla stravaganza delle favole, cui, peraltro, ho già fatto cenno, ma etimologicamente alla provenienza da un centro: schegge di una «struttura esplosa»²¹ le favole sono scritte che nascono dal magmatico cosmo gaddiano e se ne allontanano, pur portandone tutti i segni, allo stesso modo in cui le scintille si sprigionano dal fuoco, particelle effimere e fugaci rispetto a esso, ma ne conservano intatta la natura. La favilla, dal fuoco, è fuoco; le favole, dal magma gaddiano, sono parte del magma gaddiano; in esse è racchiuso, pertanto, tutto il mondo umano e poetico dello scrittore.

3.1 Dalla sua indole «atrabiliare e sarcastica»²² per esempio, deriva quella volontà di fustigare i cattivi costumi degli uomini e di smascherarne vizi e debolezze che lo orienta verso l'adozione della favola classica, il cui fine, in obbedienza alle prescrizioni dell'estetica pedagogica, era quello di dispensare al lettore, divertendolo, saggi consigli e ammonimenti di carattere morale. Così Fedro apre la sua raccolta favolistica: «duplex libelli mos est quod risum movet et quod prudentis vitam consilio monet». Ne risultano degli apologhi in cui scrittore e lettore, uniti in una complice e compiaciuta risata, puniscono chi, per stoltezza o malvagità, infrange le norme di comportamento riconosciute e codificate dal consorzio umano. Senza tuttavia che mai il giudizio morale ceda alle tentazioni di un rigido manicheismo: il favolista muove da un sano buon senso che riconosce, realisticamente, la vulnerabilità di tutti gli uomini, oltre che l'incertezza del confine tra bene e male, perciò il vizio è sempre guardato con una sostanziale bonarietà e quasi indulgenza.

La Musa ispiratrice delle favole di Gadda è, invece, lo sdegno. L'attitudine con cui egli, sempre maldisposto verso i propri 'fratelli in Cristo', considera i vizi umani è in genere beffarda e pungente, tanto da indurci a

²¹ Andreini, *Favole* cit., p. 10.

²² Vela, *Gadda* cit., p. 160.

stringere un legame di parentela molto forte tra le favole e alcune forme letterarie istituzionalmente mordaci. Il modello a cui guardare, in questo caso, non è Fedro, né la favola, ma Marziale, al quale Gadda può essere accostato per l'inesorabilità del giudizio e la mancanza di qualsiasi intenzione didascalica. Sulla volontà, propria della favola tradizionale, di fornire ammonimenti che possano fungere da deterrenti o da misure preventive nei confronti di un certo vizio, prevale, infatti, in entrambi, quella di punire chi si è già macchiato della colpa e le favole, per questo, risultano essere campioni esemplari di una letteratura concepita con animo «bizzoso e vendicativo» da un autore cui la scrittura appare, «talvolta, lo strumento che gli avrebbe consentito di ristabilire la "sua" verità, il "suo" modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta»²³

3.2 Ad allontanare la favola gaddiana dalla tradizionale e, contemporaneamente, ad affermarne l'eccentricità non è, comunque, solo questa disposizione severa e intransigente; una delle più sostanziali differenze rispetto a quel modello è data dalla scelta della realtà soggetta a giudizio morale. Se Fedro, difatti, confessava l'intenzione di non colpire dei singoli, ma «ipsam vitam et mores hominum» e si avvaleva di personaggi animali tipizzati per privare il vizio illustrato di qualsiasi riferimento preciso a persone o situazioni reali, Gadda rifugge decisamente dalle «riflessioni sugli universali umani»²⁴ e, lungi dal criticare quelli che in una ipotetica e obiettiva gerarchia di valori – o di disvalori – sarebbero i difetti peggiori dell'umanità, si accanisce contro quelli che urtano lui personalmente. Di conseguenza, il libro si presenta come un fomitissimo repertorio delle ossessioni e delle idiosincrasie più tipiche dello scrittore e l'autobiografia se ne rivela la componente più cospicua. Sotto l'impulso di quella «singolare

²³ C.E. Gadda, *Intervista al microfono*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 503.

²⁴ Vela, *Gadda cit.*, p 161.

incapacità d'invenzione»²⁵ che lo induce a desumere tutto dalla cronaca, pubblica o privata, proprio perché «egli non dispone della vita altrui ma solamente della sua»;²⁶ Gadda dà spazio nelle favole ad aggressioni e a sfoghi motivati solo da privatissime ragioni; ma non perché il suo moralismo sia in qualche modo fazioso e di parte: al contrario, ragionare solo di ciò che si è sperimentato di persona, significa per l'autore dar prova di grande onestà intellettuale. È quanto si impara leggendo la favola 98: il poeta-vate, capostipite della stirpe dei «pavoni delinquenti»²⁷ e artefice di una poesia che, divenendo voce profetante, perde contatto con il dato reale e storico, è colto in errore. Immediatamente Gadda lo declassa da professore a scolaro e gli impartisce una lezioncina sull'uso corretto dei verbi «avvolgere» e «infilare». Infine, a esemplificare e convalidare il basilare principio, trascurato dal Carducci, secondo cui si deve parlare soltanto di ciò che si conosce, l'autore ricorre alla propria, dolorosa e vera, esperienza di guerra:

Gli alpini del battaglione Edolo o del battaglione Pinerolo avvolgevano le fasce intorno ai tigliosi lacerti dei loro polpacci. Oh! Li abbiamo veduti! Salire, salire. Conosciamo, conosciamo.

Determinato a osservare l'imperativo del "novi, novisse", Gadda pronuncia nelle favole soltanto condanne che hanno una scaturigine e una giustificazione nella sua esperienza.

L'ostilità e il disprezzo ostentati verso i codardi sono, allora, eco di uno *choc* di antica data. Lo «schifo» di scoprire che a lui, acceso interventista partito con entusiasmo per il fronte, sono compagni nell'avventura bellica tanti che «hanno paura d'una fucilata, che ingialliscono al rumore del cannone nemico, che se la fanno addosso al pensiero d'un pericolo lontano»²⁸ affiora prepotentemente anche nelle favole, dove detta sferzanti quanto

²⁵ G.C. Roscioni, *La conclusione della Cognizione del dolore*, «Paragone» (238), 1969, p. 94.

²⁶ G. Contini, *Variante e altra linguistica*, Torino 1970, p. 304.

²⁷ Gadda, *Come lavoro* cit., p. 438.

²⁸ Idem, *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Saggi Giornali Favole II*, Milano 1992, p. 575.

impietosi giudizi a carico dei vigliacchi: il «conte» della favola 46, opportunista nell'ottusità con cui esegue i comandi, causticamente incitato ad aver «coraggio, che il male è di passaggio»; il «bel tipo venezuelano» della favola 81 che, abbandonando «al nemico trecentomila prigionieri, tremila cannoni» per salvare se stesso e le sue «sette vacche lattifere» risveglia in Gadda l'amaro ricordo della vergognosa ritirata italiana dopo Caporetto; il conigliolo impennacchiato delle favole 149, 150 e 151 che, spavaldamente invitando alla guerra al grido di «orsù ragazzi, andiamo ragazzi», riesce grottesca caricatura di Mussolini, principe dei vili travestiti da fanfaroni,²⁹ se l'autore confessa di non aver capito, a distanza di anni, dove «rrr ... gazzo volesse andare».

Documentano il gaddiano culto dell'analisi e dell'intelligenza, invece, quelle favole in cui l'incapacità di comprendere e risolvere le situazioni, presentandosi nelle sue molteplici sfaccettature, offre un campionario completo della *betise* umana. L'ingenuo errore di valutazione delle tortorelle [21], l'insufficiente rigore logico di Gilda [95], la smodata e fatale avidità del topo [50] e della pecora [173], l'incompetenza nell'uso delle cose [27] o degli istinti naturali [131, 133], la stolta imprudenza del cavallo [22], la demenza senile [115] sfilano, così, davanti agli occhi del lettore a ratificare il convincimento gaddiano secondo cui «qual non intende, nemmeno agisce a ragione» [35] e perciò è meritevole di biasimo.

All'odio dell'autore per l'io, «il più lurido di tutti i pronomi», a loro volta «pidocchi del pensiero»,³⁰ si devono ricondurre le favolette indirizzate contro gli egocentrici, scherniti prima ancora che nell'inclinazione a mettere sempre se stessi al centro dell'universo – il narcisismo è peccato da cui non è esente lo stesso Gadda – nella loro miopia: per il filosofo del dato-gnocco filamentoso che «porta ad altro, infinitamente ad altro»³¹ la colpa grave non è tanto il guardare a sé, quanto il guardare 'solamente' a sé, limitando il proprio orizzonte e misurando ogni cosa sul tornaconto personale. Destinatario delle rampogne gaddiane è, allora, colui che, come

²⁹ Non a caso uno degli appellativi più frequentemente usati da Gadda per indicare Mussolini è Pìrgopolinice, il *miles gloriosus* di Plauto.

³⁰ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e Racconti I*, Milano 1988, p. 636.

³¹ Idem, *Meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, Milano 1993, p. 645.

lo scarafaggio della favola 29 o il brontosauo della 65, non sa concepire, al di fuori del suo circoscritto mondo, nulla, o almeno nulla di apprezzabile. Non è raro, in questo caso, che gli egocentrici, vittime dell'alta concezione di sé, finiscano per attualizzare la parabola evangelica della pagliuzza e della trave, in cui si alternano come protagonisti, nelle favole, i buoi e le api [37], i personaggi danteschi [116], le carogne dell'asino e del cane [152], la «donna di cuore» e il «re di picca» [58].

Direttamente determinata dal credo poetico gaddiano è la critica ai vaniloquenti, *artifices* divini della parola e portavoce di grandi e altisonanti certezze. Il Gadda che consapevolmente rinuncia a essere «scrittore colombaccio»,³² di quelli che imboniscono le folle buttandogli, come Colombo agli indios, perle false, per tendere invece al fine, etico e conoscitivo, che sempre deve avere l'operazione letteraria,³³ non può che disapprovare l'ampollosa genericità e la mancanza di esattezza di chi, parlando, opera una frattura tra parole e cose e riduce, così, le parole stesse a «gusci vuoti, senza più il lumacone di dentro».³⁴ Per questo, nelle favole, numerosi sono gli attacchi a quanti tradiscono l'imperativo morale secondo cui l'espressione letteraria non deve essere menzogna né vuota chiacchiera: i «vati», Carducci *in primis* [60, 98, 114, 117, *Nota* 72], i traduttori incompetenti [43, 158, 160], gli storici frettolosi [36], i «leggitor di studio» dal trombettante ed enfatico eloquio [170], i professori cattedratici [148] e, più in generale, il tipo del poeta petulante [80, 104, 142], affabulatore instancabile, ma capace – e quanto spesso! – di stancare chi ascolta.

Connessa a quella contro i vaniloquenti è la polemica che Gadda, sostenitore, come Aristippo [18], del materiale piacere della tavola a scapito dei «valori dello spirito»,³⁵ conduce contro l'idealizzazione della realtà, imputabile molte volte proprio alla forza suggestiva delle parole. Convenzioni, luoghi comuni, miti privi di fondamento razionale, nati da una

³² Idem, *Come lavoro* cit., p. 428.

³³ Idem, «*Amleto*» *al teatro Valle*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 541: «l'opera d'arte [...] può essere e perciò deve essere l'idefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità».

³⁴ Idem, *Meditazione breve circa il dire e il fare*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 451.

³⁵ Idem, *Eros e Priapo* cit., p. 328.

verbosità inane e superficiale, sono alla base della stessa vita sociale. Tali costruzioni l'autore sembra voler distruggere, prendendosene gioco: così, abbassa volgarmente, attraverso uno spregevole paragone, il *topos* dell'amore cieco [49]; rivela la presenza del turpiloquio nel cinguettio degli uccelli [180]; smitizza il proverbiale rigore morale degli stoici [70, 74]; spoetizza i sospiri del poeta [62]; si diverte, cioè, a smontare ciò che la comune intelligenza – o stupidità – ha edificato.

Gadda, che non fa mistero di volere irridere ai «più sacri sentimenti [verbali] del cuore umano»,³⁶ se nella favola 44 leggiamo che «le parole sacre, vedute le labbra dell'autore, ne rifuggono. Le cose sacre, veduto il cuore dell'autore, vi si fermano.», mostra così di rifiutare il ruolo, proprio del favolista, di giudice delegato dalla società a punire quanti non si conformano a essa per appropriarsi quello di voce fuori del coro che punisce la società conformista, irrigidita in pose marionettistiche e paga di vane certezze. Assume, cioè, e invita ad assumere l'atteggiamento critico e diffidente nei confronti delle apparenze che è del porcello della favola 89, il quale, alla affascinante ma dannosa bellezza dei «boleti ritti e scarlatti», preferisce la modestia poco appetibile dei tartufi, tesori nascosti ma gustosissimi.

Contro gli scialacquatori, infine, si vendica un Gadda che, segnato profondamente dalle conseguenze della scriteriata munificenza paterna, è, di consueto, riluttante a pagare. Quella riluttanza che, nella *Cognizione del dolore*, detta all'alter-ego Gonzalo il rifiuto sdegnoso di aderire all'Istituto per la vigilanza notturna o le furiose invettive contro i genitori, rei, specialmente il padre, di aver sacrificato il benessere familiare a spese superflue o troppo dispendiose, agisce anche nelle favole, dove induce lo scrittore a vestire i panni del passero solitario disposto ad abbandonare la propria solitudine (addirittura!) pur di evitare l'imposta sul celibato [39] o quelli del sarcastico motteggiatore dei milanesi, stoltamente prodighi e soddisfatti di «contribuire» persino quando non vi sono tenuti [47, 54, 126] o quando il 'contributo' è estorto [Si confrontino le favole 66 e 99 con la 17: mentre in quest'ultima il «colono» riesce, giocando d'astuzia, a

³⁶ *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario*, Milano 1988, p. 79.

beffare i lanzichenecchi saccheggiatori, i milanesi, in una situazione analoga, risultano troppo arrendevole preda per le truppe napoleoniche, la cui fulmineità nell'operazione di 'ripulitura' sarà da spiegare con la rapacità del «securò» Napoleone ma anche, se non soprattutto, con l'acquiescenza delle vittime.]

Pur rimanendo escluse da questo catalogo di più esplicita intenzione moraleggiante, completano la casistica delle favole avvalorando l'idea che è l'autobiografia – ossia tutto ciò che Gadda conosce per vero in quanto personalmente vissuto – la loro fonte primaria tutte quelle che risultano, in qualche maniera, legate ad avvenimenti, persone, luoghi e situazioni della vita e della letteratura gaddiane. Rapidi tocchi di colore che tracciano un preciso autoritratto – la facile irritabilità [21], la riservatezza [39], il dolore mai superato per una «inesistita giovinezza» [126] – si fondono nel libro alla rievocazione nostalgica di luoghi familiari³⁷ e di rari momenti di serenità [44], al ricordo ossessivamente presente degli anni di guerra [22, 81, 82, 98, 135, 154, 166, 172, 186] e a quello, penoso, dei rapporti conflittuali con la famiglia e la casa [48, 83, 167, 168], mentre i temi prediletti vi compaiono come in un «catalogo compendiato in formule»³⁸ e i convincimenti estetici trovano modo di rivelarsi in favolette da leggere come annotazioni metatestuali o enunciazioni di poetica [Oltre a quelle – 1, 2, 3, 4, 12, 69, 159 e 176 – che fanno ciclo segnalando la diversità della favola di Gadda rispetto alla tradizionale, si possono considerare tali la 24, esaltazione del brodo ottenuto con «sedano» e «culatta di bue» e quindi apologia dell'attitudine gaddiana alla contaminazione e al pasticcio, nonché rivendicazione, sulla scia della 4, del diritto a esistere per gli «scrittori» accanto agli «uomini battiferro», e la 5, tentativo di spiegazione della problematica del barocco gaddiano in chiave politica, se il contrasto tra gli invisibili «retangolari architetti» e il Borromini è risolto antifrasticamente a favore di quest'ultimo per reazione alla «parola d'ordine» che condannava l'«entartete kunst» (6) in nome di un'arte che, attraverso il recupero della classicità – ma di una classicità fraincesa e mal realizzata di cui è tipica espres-

³⁷ La geografia delle favole è quella della vita dell'autore: Milano, Firenze, Genova, il Carso.

³⁸ Vela, *Gadda cit.*, p.164.

sione il rettangolare palazzo dell'E.U.R. a Roma – potesse significare l'ordine e la regolarità che il regime pretendeva di avere instaurato nel Paese.]

3.3 Rivela le favole come faville, ovvero come prodotto esemplare del laboratorio gaddiano e, nello stesso tempo, le distanzia dalla 'medietà' tipica del genere tradizionale, infine, anche l'aspetto stilistico. La lingua adoperata da Gadda per le favole, si diceva sopra, è quella «italiana arcaica, arieggiante a modelli del '300, '400 e '500, da Dino Compagni al Villani, da Cellini a Machiavelli».³⁹ Tale scelta, sicuramente anticonvenzionale, ma in linea con le altre soluzioni linguistiche adottate, nel corso della sua carriera, da Gadda, «non nuovo a tali esiti formali»⁴⁰ può essere letta come un riconoscente omaggio, da parte dello scrittore, a «Firenze gentile» [44] che, ospitandolo nel decennio 1940-1950, gli aveva regalato momenti di tranquillità altrove sconosciuti. Essa testimonia anche i gusti letterari dell'autore, il quale ebbe a dichiarare esplicitamente di essere stato «sempre ossesso da questa prosa fiorentina»⁴¹ e che, nelle favole, conferma tale predilezione con l'ammirazione incondizionata tributata a Leonardo, di cui ripropone, copiandole parola per parola, diverse favole.⁴² Così facendo, però, Gadda va ben oltre una superficiale e simpatetica adesione. Siamo di fronte all'indicazione precisa di un altro modello favolistico – la novellistica tre-quattrocentesca e segnatamente lo stesso Leonardo – che, in virtù della 'ambiguità' insita nello strumento linguistico di cui si serve, si rivela integrativo più che suppletivo di Fedro. La 'mediocrità' della favola antica, rispettata se è vero che quelle di Gadda sono *nugae* che non lasciano spazio né al «coturno tragico né a penziere eccelso di filosofo» [Nota 65], impone, come scelta più ovvia e naturale, che a tradurre il *sermo humilis* sia il volgare, ovvero la 'lingua del volgo' e che esso sia adoperato nel libro all'interno di un registro generalmente basso, con cadute di tono, si è

³⁹ Franciosa, *Gadda cerca il giallo* cit.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Le favole 112, 113, 130, 131, 133, 177 e 181 di Gadda ricalcano rispettivamente, con l'aggiunta dell'epimitio e con mimine variazioni solo nella 112 e nella 131, le favole 20, 41, 16, 6, 38, 34 e 10 di Leonardo.

visto, che non disdegnano la quotidianità e, appunto, la 'volgarità'; ma, d'altro canto, proprio tale scelta offende l'immediatezza e la facilità del *sermo humilis* poiché, come lingua del passato, il volgare è anacronistico, quindi 'alto' e ostico per il lettore contemporaneo di Gadda. Il lettore, anzi, messo in difficoltà, finisce per notare quasi soltanto la caratterizzazione letteraria, oltre che 'popolare', del volgare stesso. Di queste difficoltà l'autore non sembra curarsi troppo: che non gli preme di fare scelte popolari e allettanti, né di essere alla moda o di riuscire comprensibile a chiunque lo confermano sia l'intervista più volte citata – «Questo potrebbe anche disturbare il cliente del mio libro. Ma questo rappresenta, per me, comunque, una soluzione irresistibile» – che la sua reazione alla proposta, avanzata da Neri Pozza, di accompagnare le favole più oscure con un commento.⁴³ L'apparente adesione di Gadda che, pur non volendo «gravare la nitida e bella edizione con della prosa critica», promette, in risposta all'editore, una nota di quattro o cinque pagine con «qualche accenno esplicativo e autocritico», è smentita dalla natura di quel commento – la *Nota bibliografica* già ricordata – che anziché dissipare dubbi e rischiarare passi ambigui, contribuisce a irretire ancora di più il lettore. D'altra parte, anche le varianti delle favole mostrano come, nella revisione di quelle di più antica data e in parte già pubblicate, l'autore abbia proceduto a una operazione di complicazione: si intensifica oppure di instaura, laddove non preesisteva, la patina arcaiceggiante, si sostituisce il termine culto a quello di uso comune, si complicano il dettato, nelle prime prove decisamente più piano, e la trama, che nelle favole più tarde evolve verso la novella.

Intesa in questi termini, la scelta linguistica si configura come scelta contro il pubblico e come tale è ribadita dall'oscurità tematica, cui si è accennato all'inizio, che rendeva le favole del tutto inaccessibili al lettore del tempo, privo di tanti riferimenti, non solo biografici, ma anche intertestuali, necessari per decifrarle. Per esempio, senza il chiarimento che

⁴³ Lettera del 24 aprile 1951: «Il mio parere è quello di un editore che sente, di fronte a certi epigrammi assai cocenti, la necessità di essere accompagnato. Ne parlo, Lei capisce, mettendomi nei panni del povero e distratto lettore odierno. Lettore da scuotere, da sferzare.»

viene da una lettera al cugino, in cui l'autore paragona al verme solitario l'odiata villa paterna di Longone, divoratrice di denaro e perciò ripetutamente accusata di essere la causa prima del dissolversi del patrimonio familiare, non si comprenderebbe la favola 83, una delle più ermetiche della raccolta, in cui l'«esteriorizzarsi» del parassita allude ai lavori di completamento che a ogni nuova stagione il padre, «non contento di avere spropositato nel costruirla», faceva aggiungere alla casa, «pur di vedersi i muratori d'attorno».⁴⁴

Questa cripticità delle favole contrasta, oltre che con la connaturale 'popolarità' del genere favolistico, con le dichiarazioni gaddiane di voler essere «conandoyliano e popolare»;⁴⁵ con quella volontà, mai completamente tradita, di essere letto e capito da tanti, in virtù della quale egli non smetterà mai di trafficare con il romanzesco e di compiere scelte potenzialmente accattivanti nei confronti del grosso pubblico (tale è, appunto, la favola; tale è, soprattutto, il giallo, genere di massa per eccellenza e 'colore' di tutta la narrativa gaddiana). Essa è giustificata però dal timore della "generale idiozia dei lettori" di cui, secondo il giudizio gaddiano, sono vittime illustri due grandissimi e da lui ammiratissimi scrittori, Shakespeare e Manzoni. Nell'Amleto, infatti, egli scorge una «incredibile dovizia di motivi e di mezzi» che «il pubblico, per solito, neppure avverte»;⁴⁶ allo stesso modo, la «tragica sinfonia» del capolavoro manzoniano è banalmente fraintesa dal lettore che compensa il suo autore relegandolo «nelle antologie del ginnasio inferiore, per uso dei giovinetti un po' tardi e dei loro pigri sbadigli».⁴⁷ Per sottrarsi al medesimo destino, Gadda predispone intorno ai suoi libri delle barricate, una serie di ostacoli che, complicando l'approccio e scoraggiando il lettore medio, inibiscono non la lettura e la comprensione, ma una lettura banalizzante. Le «perle» non devono finire in pasto ai «porci», ammonisce Gadda, delegando la responsabilità di un orgoglioso autoapprezzamento all'*alter ego* Gonzalo che, allo spettacolo di sua ma-

⁴⁴ Le citazioni sono tratte da C.E. Gadda, *La Madonna dei filosofi*, in *Romanzi e Racconti I*, Milano 1988, p. 92, ma il passo è chiaramente autobiografico.

⁴⁵ Idem, *Novella seconda*, in *Saggi Giornali Favole II*, Milano 1989, p. 1317.

⁴⁶ Idem, «Amleto» al teatro Valle cit., p. 541.

⁴⁷ Idem, *Apologia manzoniana*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 687.

dre che insegna il francese a un ragazzino rozzo e ignorante servendosi di La Fontaine, reagisce come a un'offesa: «Maître corbeau sur un arbre perché ... Oh! Nolite margaritas. Del La Fontaine a uno scemo simile».⁴⁸

4. La fulmineità della favilla si esprime, nella favola, attraverso la classica *brevitas*. Rapidi, a volte lapidari, pensieri, le favole di Gadda si uniscono per quest'aspetto alla tradizione, la quale prescriveva la sintesi come mezzo per evidenziare l'insegnamento morale: se si deve «pervenire a conoscere una verità morale attraverso la favola» – annota Lessing – si deve «poter abbracciare con un sol colpo d'occhio la favola, e per questo essa deve essere quanto è possibile breve».⁴⁹ Tale fine, raggiungibile attraverso due vie, *per sententiam* oppure *per figuram*, come è noto, la favola persegue scegliendo la concretezza aneddotica a scapito della pedante sentenziosità e personificando, negli animali, chiamati a interagire direttamente davanti agli occhi del lettore, vizi e virtù degli uomini. La favola, cioè, davvero favilla, lasciando che «vivida, come *folgore*», scaturisca «l'immagine, dall'accumulo nubiloso dei pensieri»;⁵⁰ afferma la propria fulmineità e conquista le simpatie gaddiane. In virtù della predilezione accordata al concreto *exemplum* narrativo, l'operazione favolistica – che si tratti di quella condotta dai classici o di quella condotta da Leonardo, cui si riferisce il passo citato e al quale Gadda esplicitamente rimanda come a uno dei suoi *auctores* – è comunque sentita dallo scrittore come congeniale alla sua avversione per le fumose teorie e per lo «sleeping dell'astrazione»;⁵¹ Nella favola trova, cioè, un adeguato mezzo espressivo quel desiderio di autenticità e di «rozzo realismo»⁵² che sempre Gadda antepone, anche in un trattato filosofico, al ragionamento astratto e si realizza, per altra via, il progetto confidato, nel dicembre 1936, all'amico Silvio Guarnieri:⁵³

⁴⁸ Idem, *Cognizione* cit., p. 644.

⁴⁹ G.E. Lessing, *Religione, storia, società*, scritti vari a cura di N. Merker, Messina 1973, p. 67.

⁵⁰ C.E. Gadda, *La mostra leonardesca*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991 p. 410.

⁵¹ Idem, *Meditazione milanese* cit., p. 658.

⁵² *Ibidem*, p. 623.

⁵³ Nella lettera Gadda si riferisce al libro che avrebbe dovuto intitolarsi *I viaggi di Gulliver* e del quale ci rimangono solo alcuni frammenti.

È un argomento mio, nel quale i miei pensieri e le mie manie potrebbero trovare accoglienza anche artistica: una specie di zibaldone leopardiano come di sordine, ma non in forma di pensieri, sì svolto in scene, dialoghi, incontri, brevi pitture: ciascuna riguardante un dato di costume che io riprovo.

5. Questo riferimento a un disordinato zibaldone pone l'accento su un altro carattere essenziale della favola-favilla: la frammentarietà.

Nella *Nota bibliografica*, Gadda stesso vi richiama l'attenzione giocando a stabilire una sorta di equivalenza tra la 'piccolezza' proprio materiale dei frammenti e la loro trascurabilità sul piano del valore, per cui il processo di ridimensionamento delle favole, operato dallo scrittore attraverso l'uso, nel descriverle, di diminutivi come «favuzze», «faville», «rocchietti» finisce per coincidere con una loro svalutazione: gli aggettivi adoperati ne qualificano l'irrilevanza («picciole», «minimissime»), mentre il catulliano e petrarchesco *nuga* ne palesa la reale consistenza.

Ciò nondimeno, Gadda non rinuncia a pubblicarle: quando Neri Pozza, nel 1951, gli propone di assemblare nel progetto di un libro le favole sparse in varie riviste, egli non si tira indietro. Forse solo per il gusto di rifare il verso alla moda del frammento, coltivato, sia in prosa che in poesia, tra le due guerre ed emulare così gli ammirati «scrittori satirici, i comici, i maccheronici, i "licenziosi" ... che seppero irridere alle fole con il linguaggio delle fole medesime».⁵⁴ O, più probabilmente, per via di quella «cronica indecisione nei confronti delle scelte»⁵⁵ tratto caratteriale attestato più volte nei suoi scritti, che lo rende incapace di eleggere qualcosa a scapito di qualcos'altro: Gadda, lo abbiamo già ricordato, è lo scrittore che, di fronte ai «doppioni», non esprime una preferenza, ma li assume tutti, è lo scrittore che non si rassegna a buttar via nulla, ma sottopone a un incessante lavoro di recupero e riutilizzo tutti i suoi elaborati.

Perciò, le favole, all'apparenza «scarti» o resti, ormai inutilizzabili, di «bilanci narrativi chiusi»⁵⁶ vengono tratte dai magazzini in cui giacevano,

⁵⁴ C.E. Gadda, *Lingua letteraria* cit., p. 494.

⁵⁵ F. Gabici, *Gadda: il dolore della cognizione*, «Otto/Novecento» (3/4), 1982, p. 305.

⁵⁶ Andreini, *Favole* cit., p. 5 e 25.

rivestite della nuova dignità di 'parti' necessarie alla comprensione del 'tutto' e rimesse in circolo. Con un movimento opposto a quello successivo all'originario 'big-bang' e seguendo una modalità di gestazione, abituale in Gadda, per cui l'organismo di vasto respiro si forma a partire da materiali dispersi, queste «briciole senza pretese»⁵⁷ si ricompongono in nuovi aggregati: le 'faville' emanate dal fuoco si «accestiscono come le foglie pazze d'un cavolo» [Nota 65] a costituire un insieme. Il risultato della ricomposizione non può, naturalmente, prescindere dalla natura frantumata dei componenti, né vuole farlo, pertanto il libro assume la configurazione asistemica di uno zibaldone, appunto, in cui trovano posto, alla rinfusa, le tessere – colorate nelle tinte più tipicamente gaddiane – di un mosaico che, una volta ricostruito, fornisce un ritratto inequivocabile e compiuto dell'autore. L'opera vivendo, così, di una costante dialettica tra la 'frammentarietà' dei singoli particolari del disegno e l'«organicità» del quadro d'insieme, trova modo di adeguarsi ulteriormente al paradigma della favola classica, dal momento che tale dialettica, di cui l'indice più vistoso rimane proprio l'intestazione del volume,⁵⁸ traduce quella analoga, propria del genere favolistico tradizionale, tra la microstruttura della favola singola e la macrostruttura della raccolta.

6. Della favilla la favola gaddiana possiede, infine, la vivacità e l'esuberanza, caratteri ascrivibili all'operare, nel libro, di una fantasia dalle inesauribili risorse. Essa si prende gioco dei critici, ai quali offre, come «civo esquisitissimo» su cui «disputare e stampare li mille secoli» [Nota 78], redazioni diverse della stessa favola [20 e 61; 52, 55 e 57; 149, 150 e 151]; si compiace di equivoci, fraintendimenti e doppiezze;⁵⁹ si sbizzarrisce nella creazione di nomi capaci di fissare icasticamente le qualità di chi li por-

⁵⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁸ L'aggettivazione suggerisce un'idea di continuità e di provvisorietà che il sostantivo 'libro', rimandando a un opposto progetto di sistemazione definitiva, contraddice. Non è superfluo, comunque, ricordare che anche il *Primo libro delle favole* rientra a pieno titolo nel numero degli incompiuti gaddiani: nelle intenzioni dell'autore le favole avrebbero dovuto essere 202 e non 186, ma i tempi di pubblicazione, troppo protratti, inposero la chiusura.

⁵⁹ Sull'equivoco tra senso letterale e senso metaforico giocano nomi come mosca, pontecorvo, sanguisuga, zanzara, pappagallo, uccello, pollo, per citarne solo alcuni.

ta o di storpiare, invece, la realtà;⁶⁰ realizza, insomma, uno scoppiettante e pirotecnico spettacolo di giochi lessicali, trovate fulminanti e doppi sensi che interpreta, portandola alle estreme conseguenze, la tradizionale *delectatio* della favola antica e che, singolarmente, non è finalizzato al divertimento puro e semplice. Nulla ha da spartire con una letteratura concepita come piacevole svago Gadda, il quale giudica duramente quanti, credendo che «il male non deve esistere, no, per i lettori seri, per le stupende lettrici»;⁶¹ regalano loro fittizie gratificazioni in luogo della «impagabile ragione di calci nel sedere che il dolce mondo ci serba».⁶² Così, neppure nelle favole c'è spazio per la spensieratezza giocosa: dietro i lazzi e i motteggi si intravede il profilo beffardo e maligno dell'autore, il quale spesso sorride e fa sorridere, ma di un riso che trapassa velocemente in ghigno crudele o dolorosa smorfia e perciò anche l'ironia, strumento principe della *delectatio* classica, è usata da Gadda non per alleggerire la condanna, ma per esasperarla e umiliare il 'condannato'. L'atteggiamento gaddiano, si è visto, non è improntato alla bonarietà come nelle vecchie favole, ma a un estremo rigore. Lo stesso autore dichiarò di aver scritto le favole intingendo la penna nell'«umor del diavolo» ed è un'affermazione, questa, di cui non faticiamo a trovare conferme: il sarcasmo che, frutto di un odio e una rabbia incontenibili, l'autore utilizza come una vera e propria arma a consumare la vendetta su Mussolini, il nemico detestatissimo, anche da solo potrebbe giustificarla. Ma a esso si aggiunge l'inclinazione di fondo, ampiamente esemplificata, con cui Gadda guarda ai difetti umani: un furore da epigramma, più che da favola, si è detto, un'insistita acredine, che spesso gli fa correre il rischio di finire, per le proprie spiritose punzecchiature, come la zanzara della favola 164 che, raggiunta dalla ciabatta, diventa «macchia del muro».

Che i modi più o meno briosi della *delectatio* non sono mai fini a se stessi lo dimostrano comunque anche alcune favole che, nate apparen-

⁶⁰ È il caso di «don Liberio Liberoni della Libertà» [163], «Minchiolini» e «Sparlatico» [147], il «pittor d'Erba, detto il Verdicci» [156], oppure di «pantaleoni» [145] e «Poggio a Cacatico» [170].

⁶¹ Gadda, *Come lavoro* cit., p. 427.

⁶² *Ibidem*, p. 434.

mente da una disposizione soltanto ludica, agiscono su materiali precostituiti deformandoli e dando luogo, quando l'alterazione è minima, a refusi tipografici d'autore o, in caso contrario, a veri e propri rifacimenti letterari. Dal *remake* moderno, con l'inserimento di «ghespe e lambruzze» sullo sfondo, del paradosso di Zenone [124] alla rivisitazione del mito classico di Pasifae [134], di cui si esagera la intrinseca brutalità per adeguarla a Mussolini, nuovo bestiale protagonista; dalla versione corretta di Cappuccetto rosso che impiega i personaggi del capolavoro manzoniano [67] alla riscrittura di situazioni verdiane [88, 91] ci si muove all'interno di una fenomenologia della deformazione che, annoverando già il rifacimento della favola classica, nega la sua apparente gratuità.

Queste favolette, cioè, non si esauriscono in un estroso gioco intellettuale, né valgono ad attenuare il tono pesante e a volte astioso, ma si collocano nel libro come spie luminose, manifestazioni macroscopiche, e quindi più evidenti, di un fenomeno, la reinvenzione del genere favolistico, che coinvolge tutta l'opera e che trova una giustificazione teorica nella convinzione che struttura portante dell'universo è, appunto, la deformazione.

Al «convoluto Eraclito di via San Simpliciano»,⁶³ la realtà appare come «il fiume eracliteo, pieno di gorghi e di forze aggrovigliate e intersecantesi»⁶⁴ e agitato da una perenne attività deformante che interviene senza posa a mutare gli equilibri interni del sistema, allacciando sempre nuove relazioni tra gli elementi che lo costituiscono e trasformando quelle già esistenti, con un dinamismo per cui «permanere e divenire sono in ogni cosa e in ogni istante».⁶⁵ Tale attività, infatti, oltre che lasciar convivere il principio euristico o deformante con quel fondo temporaneamente immutabile e non interessato dalla deformazione che lo scrittore chiama «grama sostanza», di necessità agisce su qualcosa che preesiste: deformare, direbbe Gadda, è verbo transitivo, perciò non si può che deformare qualcosa. Nel suo mondo, dove «non si inventa o crea ex-nihilo», ma «si aggruppa, si ordina, si chiarisce, si finalizza»⁶⁶ dove non si procede dall'ignoto al

⁶³ Idem, *Castello* cit., p. 115.

⁶⁴ Idem, *Meditazione milanese* cit., p. 777.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 789.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 749.

noto, ma dal già noto all'ignoto, è, pertanto, l'«acquisito logico», il già fatto, a offrirsi come punto di partenza e di riferimento ineludibile per ogni euresi.

Lo «sforzo inventivo od euristico» coincide allora con un «fare sul già fatto» e si può notare, oltre che nel sistema del reale e in quello dell'organizzazione del reale, ovvero della conoscenza, anche nell'arte, forma particolare di conoscenza, dove la coesistenza di 'permanere' e 'divenire' si traduce in una sempre nuova creazione che parte però da risultati già da altri acquisiti. Spiega Gadda, discorrendo del linguaggio:

La tecnica d'uno scrittore tallisce in certa misura da uno sfondo preindividuale che è la comune adozione del linguaggio vale a dire il consuntivo semantico (signiferatore) d'una storia-esperienza che sia stata raggiunta e consolidata: e se ne forma e si congegna per accettazione o per antitesi, per arricchimento o per denegazione di determinati modi espressivi.⁶⁷

L'artista, preso nel «continuo e arduo dibattito fra l'impulso coordinatore-espressore proprio e originale» e la «necessità di adoperare, per la comunicazione, un materiale espressivo già definito in termini, già concreto in figurazioni comuni»,⁶⁸ si trova nella condizione di dover rinnovare e coordinare delle realtà già date, per formulare il proprio messaggio: sono, dunque, i materiali concreti e preesistenti a costituire il suo campo di intervento creativo. Il linguaggio, le tecniche, le strutture, i temi già tentati da altri gli si offrono come il mattone da sgretolare e rimpastare secondo necessità:

Egli [l'artista] può tritare il mattone offertogli e poi rimpastarlo e rifarlo a suo modo mattone, e poi seguire alla fabbrica del «suo» muro, che è la «sua» opera.⁶⁹

⁶⁷ Idem, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 475.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 476.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 485.

È questa 'tecnica del rimpasto' che abbiamo visto in atto nelle modalità di adeguamento, da parte di Gadda, al genere favolistico. Egli apprezza e accoglie alcune caratteristiche della favola, altre le ritiene invece poco affini alla sua ispirazione o non adatte ai tempi e perciò bisognose di correzione. Accade così che, per rispettare l'esigenza gaddiana di verità vissuta in prima persona, la favola si trasformi, da strumento di divulgazione di verità attinte al serbatoio della sapienza collettiva, in un ricettacolo di sfoghi personali; che l'approvazione della popolare saggezza e del buon senso da essa espressa sia sostituita dall'irrisione aperta, e spesso licenziosa, dei miti del 'popolo'; che la bonarietà nel giudizio lasci il posto a una intransigenza e a un furore che la contaminano con l'invettiva e con l'epigramma e che rivelano il sentimento di estraneità dell'autore rispetto a una realtà «merdosa»; che la sua finalità pedagogica e la conseguente facilità di lettura vengano negate, per via di un aristocratico disprezzo nei confronti degli idioti lettori, da una enigmaticità talvolta impenetrabile e da una scrittura culta che di un genere 'popolare' fa un prodotto d'élite.

Essa conserva, però, la struttura di partenza, di breve racconto, a carattere umoristico e moraleggiante, spesso organizzato in silloge di altri brevi racconti, con i medesimi protagonisti e analoghe situazioni.

Realizza, in tal modo, sulla pagina la coesistenza di 'permanere' e 'divenire' che Gadda riscontra nel reale e si configura, pertanto, come tentativo di rappresentare, in qualche maniera, una realtà complessa, percepita come groviglio di rapporti in perenne movimento. I materiali di base, cioè, vengono rielaborati per creare una letteratura che, attraverso la deformazione continuamente operante sulla lingua e sulle strutture compositive, sia capace di seguire il fluire incessante del reale, di accogliere la ricchezza sempre cangiante e nuova della realtà, di essere, in definitiva, *pasticcio*, come *pasticcio* è il mondo.

Giorgio Bárberi Squarotti

Tecnica e ragioni del racconto di Loria

Per valutare esattamente la profondità dell'impronta e della novità che Arturo Loria ha lasciato nella storia del genere della novella bisogna tenere conto del punto di partenza dello scrittore, alla fine degli anni venti, con, davanti, l'estrema estenuazione del romanzo nel "frammento" vociano, nella prosa d'arte, nel lirismo fantastico e nel gioco raffinementamente intellettuale, insieme congiunti, di Cecchi e di Cardarelli, insieme con gli altri rondisti, e anche di fronte alle sperimentazioni di antiromanzo, offerte dal d'Annunzio de *Il secondo amante di Lucrezia Buti* e de *Il compagno dagli occhi senza cigli*: una prosa, cioè, che finge continuamente di non narrare (di non voler narrare), neppure quando ne accetta l'etichetta (come è il caso de *Il filo meraviglioso di Lodovico Clò*, il primo sperimentatissimo romanzo di uno scrittore destinato, poi, alla dedizione alle grandi e gravi strutture romanzesche, quale fu Bacchelli), o che, almeno, stinge nel lirismo, nella descrizione, nella moralità, nell'andamento del saggio di costume o nella meditazione più o meno autobiografica. Loria si trova, insomma, di fronte a una situazione del genere narrativo ancora profondamente critica, a malgrado delle proclamazioni di Borgese che è giunto il "tempo di edificare" e la conseguente presentazione, come sicuri esempi di tali nuove architetture di romanzo, delle opere di Tozzi, nonché, un poco dopo, di quelle di Svevo come prove di un narrare romanzesco che è modernamente analitico quanto determinatamente costruttivo.

Nel 1928 Loria pubblica la sua prima raccolta di racconti, *Il cieco e la Bellona*, a cui segue, l'anno dopo, *Fannias Ventosca* e, nel 1932, *La scuo-*

la di ballo, secondo una sequenza quanto mai unitaria per quel che riguarda sia i tempi sia le strutture e le forme. Loria sceglie la novella come fondamento per il ripristino della struttura narrativa, tenendo, allora, conto delle ragioni della cura più strenua del linguaggio che dalla «Voce» frammentista fino alla «Ronda» sono state così insistentemente proclamate e perseguite fino alla rinuncia più o meno radicale allo sviluppo continuato e lineare del racconto a favore dell'autonomia del ritmo prosastico sempre più prossimo alla liricità pura del verso, della descrizione raffinata e decorativa, della sottile espressione di stati d'animo aristocraticamente composti e contemplativi. Voglio dire che Loria non si abbandona mai all'aneddoto narrativo che si sceglie e, di conseguenza, ben poco ha a che vedere la sua novella con il massimo esempio del genere in area novecentesca, cioè con le *Novelle per un anno* di Pirandello. Proprio in conseguenza della crisi, che parve decisiva e quasi irrimediabile, della forma narrativa intorno alla «Voce» e ai movimenti d'avanguardia, come il futurismo (non per nulla la rivista di Marinetti si chiama «Poesia», e quella dei futuristi fiorentini trae il nome dal poema di Cecco d'Ascoli, «Lacerba»), Loria radicalmente allontana le sue scritture novellistiche dalla matrice tradizionale dell'aneddoto confidato oralmente, con una certa complicità sempre, e poi affidato allo scrittore perché venga fissato nella forma migliore sulla pagina. La costante struttura della novella pirandelliana è, infatti, quella dell'oralità. Di qui i modi stilistici medi o bassi e, soprattutto, la retorica della richiesta di attenzione, della sorpresa, della preparazione del dramma ovvero del riso. Le novelle di Pirandello sono forse l'ultimo esempio di tale concezione del genere. Loria sceglie a questo punto una forma novellistica radicalmente innovativa rispetto alla tradizione, con l'intento di avvicinare la misura breve del narrare propria della novella a quella ampia del romanzo per quello che riguarda le situazioni e gli eventi, prolungati bene al di là dell'aneddoto fino ad abbracciare tempi prolungati di svolgimento. La novella finisce a proporsi come un romanzo possibile come costruzione e vicenda, ma contratto per non correre il rischio di dovervi immettere dentro tutti gli elementi riempitivi ed esplicativi che nella narrazione romanzesca appartengono al canone del genere e che, nell'ambito di «Solaria» e dopo

le precedenti e contemporanee esperienze della prosa d'arte e del "frammento" lirico, appaiono improponibili.

Si legga, partendo da *Il cieco e la Bellona*, una novella come *Il tesoro*. Manca ogni indicazione del tempo del racconto, mentre lo spazio è accuratamente evocato: la città le cui mura i reggitori hanno deciso di abbattere, insieme con le casupole alla base delle mura stesse, dove abitano le genti più miserabili e anche violente, che il prete spretato Martino finisce con l'avvincere e il sedurre malignamente, e poi una campagna gretta e avara, quasi metafisica come è alla fine l'immagine della città, dopo che la mina ha fatto saltare il luogo dove è contenuto l'enorme tesoro di monete d'oro, e l'oro fuso ha coperto la città in una sorta di vendicativa apocalissi nei confronti delle brame di ricchezza che, prima, avevano condotto anche al massacro di una carovana di zingari, accusati da Martino di avere trovato il favoloso tesoro e di essersene appropriati. Lo spazio non è "reale"; ma fantastico; e questo è possibile perché il racconto è collocato fuori del tempo, in una condizione assoluta e ripetitiva stesso, legata com'è alle costanti di avidità e di violenza degli uomini, alla loro ferocia, alla loro follia, finché la punizione conclusiva non cade su tutto, nel modo più splendidamente parodico e grottesco come la trasformazione della città di mura ed edifici nella città d'oro che uccide ogni costruzione e ogni vita. La narrazione stinge nel mito (non senza un'allusione all'aneddoto famoso di Ciro morto in battaglia a cui la vittoriosa regina Tamiri fa colare l'oro in bocca, per irriderne la sete dell'oro così saziata).

C'è, in più, un personaggio anch'esso fuori del tempo e della società, come accade spesso nelle novelle di Loria: quello del prete spretato. Altre volte saranno artigiani ambulanti, attori. Sono, anche questi, personaggi senza radici, senza società e comunità intorno, sciolti da legami realistici e, di conseguenza, dalla necessità di costruire loro un retroterra di sentimenti, di situazioni di vita, di esperienze, di professione, per ricavarne poi i comportamenti. Martino fa, sì, lo sterratore, ma è una professione assunta soltanto perché altro non è in grado di fare, e non conta proprio nulla come ragione delle azioni. Per di più, come gli zingari e gli attori, appartiene a una condizione ambigua, che ha in sé qualcosa di maligno, di diabolico. Il ritmo del tempo finisce a essere assente anche all'interno del racconto, nel

senso che ciascun episodio, come ciascuna apparizione di personaggi o di situazioni, appare slegato, a sé, non inserito in una logica progressiva di sviluppo. Vale per quello che è, e basta. L'assalto al campo degli zingari e il loro massacro come la scoperta del vero tesoro sepolto e l'inondazione dell'oro fuso sono accadimenti esemplari, che significano una lezione etica e narrativa di per sé, nella loro contiguità, e tale lezione verrebbe in molta parte velata e indebolita se l'evidenza estrema dell'episodio singolo venisse distratta o annebbiata dalla preoccupazione della continuità temporale inestata sulla costanza un poco astratta dello spazio. Allo stesso modo del prete spretato ne *Il tesoro* abbiamo il monatto di *Lezione di anatomia*, che assiste alla dissezione di un cadavere da lui portato nel teatro di anatomia e a poco a poco è preso dallo spettacolo atroce e grottesco perché il lavoro dei bisturi e dei coltelli sembra a tratti risvegliare una burattinesca vita nel cadavere, e così, alla fine, ritornato a casa, dopo quella che è stata la sua prima esperienza di monatto novizio, racconta quello a cui ha assistito, ripete o crede di ripetere le parole del professore di anatomia, e appare, allora, pienamente conquistato dall'orrore, affascinato, partecipe come neofita attore dell'orrendo spettacolo del dopo la morte. Il monatto, anche per le reminiscenze legate al nome, che, però, non hanno nessun riferimento con l'ambientazione del racconto di Loria, è anch'egli una figura che appartiene al diabolico. La novella viene a essere l'esempio della pura seduzione del macabro. Il fatto che il termine monatto non significhi affatto quello che vuole dire nel romanzo manzoniano, ma soltanto raccoglitore di cadaveri, sta a indicare la volontà di Loria di tenersi quanto più è possibile lontano da ogni precisazione di carattere storico, sempre in funzione dell'intento di costruire momenti esemplari, modelli di eventi, ma costantemente sopra le righe, in atmosfere e luoghi d'eccezione, perché meglio sia rilevata l'assoluta singolarità delle situazioni narrative, che non si conciliano con l'idea di racconto come narrazione breve, ma piuttosto con quella di novella come nucleo significativo di quello che sarebbe potuto essere, in un altro momento della vicenda del genere narrativo, una costruzione ampiamente romanzesca (da cui, infatti, il singolo racconto sembra ricavato in forza dell'impegno di rilevare il segmento effettivamente

esemplare, tanto più proponibile come tale quanto più è astratto dal senso della durata, della continuità, dello svolgimento).

Ne *La tromba* abbiamo un altro tipo di personaggi per intrinseca natura fuori del tempo: un gruppo di banditi fuggiaschi, non si sa perché e dove, in un paesaggio anche in questo caso astratto e inquietante al tempo stesso, con una casa incompiuta su cui grava una leggenda di morte. La situazione è spezzata di colpo dallo squillo di tromba che uno del gruppo, Squitti, lancia attraverso il camino per terrorizzare gli altri compagni di fuga, e poi al cielo, per celebrare clamorosamente il suo trionfo. Siamo sempre in luoghi cupi, in situazioni estreme.

Anche *I segnali* hanno come protagonisti ladri e banditi, attraverso inseguimenti, paesaggi di boschi, magri fiumi, terre incolte, immagini di prigione e di esecuzioni capitali. C'è sempre il parallelo, tipico di Loria, fra i personaggi che sono fuori della società e della storia, e l'assenza del tempo che concreti e scandisca le vicende. Tutto accade come fatto inevitabile, decisione irrevocata, azione impreveduta, perché non preparata da nessuna esplicazione di premesse, da nessuna definizione del carattere dei personaggi e del mondo dove essi si muovono, tanto è vero che di essi si ha soltanto la funzione, per di più contrastiva, e su questa si costruisce la novella.

Nel racconto che dà il titolo al volume Loria sembra chiamare a raccolta i personaggi tipici del mondo dell'ombra e della finzione, dove si commettono le azioni più insensate o turpi o crudeli in una totale anarchia della ragione: i due mendicanti che sono citati nel titolo, un arrotino itinerante, che ha al suo servizio un cane e un galletto ammaestrati, che ogni tanto sono chiamati a rappresentare la scena di seduzione da parte del cane del renitente galletto, in un crescendo di oscenità e di ludibrio, per il piacere dell'uomo, che provoca, arrotando i coltelli, i clienti, alludendo ai delitti che con tali armi sono stati probabilmente compiuti o si intendono compiere; una compagnia di scalcagnatissimi attori girovaghi, ridotti in miseria, che accettano di mettere in scena una tragedia, aggiungendo al loro immerito organico anche l'arrotino, il cieco e la Bellona. Ma l'arrotino è una specie di infernale capocomico di dramma pirandelliano, che trasforma il teatro in realtà, onde i personaggi della tragedia, che dovrebbero morire

soltanto sulla scena, sono davvero accoltellati e massacrati dal cieco e dalla Bellona, presi nell'inganno e nel furore della recita. La morte del re diviene la vera morte dell'attore che lo impersona. Il gioco satanico dell'arrotino si compie; né l'incendio finale della casa dove si sono rifugiati nella notte, per dormirvi con altri mendicanti, il cieco e la Bellona, con la morte dei due completamente carbonizzati, esce dalla sceneggiatura di grottesco e deforme su cui l'intera novella è costruita. Loria privilegia situazioni d'orrore, ma venate di absurdità e di grottesco. I suoi personaggi sono al di là dei limiti del tempo e fuori dello spazio normale, e per questo sono figure al di fuori della legge e delle convenzioni sociali, banditi, attori, zingari, ubriacconi, e hanno come riscontro un mondo altrettanto crudele e deforme, in uno scontro che è tanto abietto quanto crudele.

Proprio una sorta di rappresentazione della crudeltà e del piacere del male è ne *Il cieco e la Bellona*. Lo spietato arrotino si diverte a dare le parti agli attori improvvisati, chiamati a dare il loro contributo sulla scena per supplire ai veri attori che sono scomparsi, abbandonando la compagnia girovaga. È come il capocomico che pirandellianamente intende portare alla coincidenza di vita e teatro, al prezzo, di cui anche Pirandello era pienamente consapevole, di provocare vere sofferenze, vere morti. Ma tutto è avvolto, nella novella di Loria, in un'atmosfera più sordida, e anche sostanzialmente maligna, demoniaca. Il cieco e la Bellona non sono consapevoli di quanto l'arrotino ha preparato. Ciò che all'arrotino importa è che sulla scena l'uccisione del re avvenga davvero, per il gioco di crudeltà che ha messo in opera. In più, il meccanismo ha da funzionare in modo che i due attori improvvisati non sospettino di nulla, anzi siano convinti di aver recitato per una volta a teatro, e tutti alla fine, vivi o morti che siano nella finzione scenica, si alzino tranquillamente e vadano per i fatti loro, così come il cieco e la Bellona fanno, partendosene per cercare il rifugio per dormire; e allora fa parte del meccanismo messo in azione dall'arrotino anche l'assalto della folla inferocita alla casa dove i due sventurati si sono rifugiati per la notte e il massacro che ne deriva. Ma il demiurgo (regista, organizzatore della trasformazione in realtà della finzione scenica, ulteriore suggeritore dell'altro spettacolo di fuoco e linciaggio), cioè l'arrotino, è perfettamente adeguato al livello basso a cui è collocata la vicenda. Mise-

rabile, non diversamente dal prete spretato de *Il tesoro*, gode del piacere di provocare il male, ma fra emarginati, poveri mendicanti, attori di strapazzo, zingari; ed è allora un male misero, abietto, disgustoso, ma attraverso il quale si manifesta pure il senso di una diversità morale e sociale che è, al tempo stesso, protesta proterva e umiliazione di vittime. Loria raffigura un mondo che è ai limiti del sottosuolo, ma con un di più di acredine, di violenza pronta sempre a esplodere, di irregolarità intrinseca dei personaggi, attori, zingari, il prete spretato, gli alcoolizzati, ecc. Non si tratta di personaggi patetici, mai. Non c'è pietà nella rappresentazione: se mai, c'è un'arresa accettazione dell'oscurità in cui affonda le sue radici il male.

Anche in situazioni meno tese e crudeli, come in *Arriva l'imperatore*, c'è sempre un di più di agitazione, di affanno, di angoscia che si allarga dalla presentazione dei personaggi e dell'aneddoto fino a farsi soffocante e un poco disgustosa. La morte dello stallone nella stalla malandata finisce a rilevare ancora meglio il contrasto fra un tema fra araldico e simbolico, quale è quello dell'arrivo dell'imperatore, e il contesto dove l'evento accade nella prospettiva dei personaggi che sono del livello basso, al confine della subumanità, comune alle figure prese da Loria a protagoniste delle novelle. Non diversamente, anche se in un'impostazione spaziale e tematica meno, in origine, degradata, i personaggi de *Il registro* sono figure ambigue, oscure, malate interiormente, che vivono in un'atmosfera di subdola sensualità e di rattenuta violenza. La figura dello "spione" è al centro, cioè questa corrotta incarnazione dello scrittore come colui che ha lo sguardo particolarmente affinato a cogliere i segreti delle persone e a cercare di governarli per il proprio vantaggio o, comunque, per il proprio interesse morboso di sapere non solo i fatti reali degli altri, ma anche quelli soltanto possibili, fino a crearsi il "registro" nel quale vengono programmati amori, incontri, rapporti puramente ipotetici, per un gioco un poco maligno con la vita impossibile da viverli veramente e tutta, allora, trasferita nella scrittura che è chiamata a sostituirla e a cercare di riordinarla, determinarla, guidarla verso il proprio fine. Anche gli altri personaggi della novella sono sullo stesso piano degradato e oscuro dello spione Filippo: la sorella Elisa, non più ormai giovane e ossessionata dall'idea del matrimonio; Enrico, compagno di giochi della ragazza e ritornato in città per sorvegliare la sa-

lute della vecchia zia, tenutaria di una casa di tolleranza; Rosa, la figlia dell'oste, amata da Enrico e odiata da Elisa perché è giovane e bella in confronto con lei, sciupata e non più corteggiata. La conclusione tragica, con la morte di Enrico e Rosa che Elisa attira in un tranello, ha come riscontro l'assoluta indifferenza di Filippo, che continua a scrivere i suoi progetti puramente astratti di unioni fra uomini e donne, anche se sono morti, perché ciò che conta per lo spione-scrittore è soltanto il meccanismo combinatorio.

Meno cupa è l'atmosfera de *L'appuntamento*: una donna anziana che si strugge in una vita umiliata e povera, l'antico amante che ritorna per lasciarle un poco di denaro, il fratello Pietro, a cui è stata amputata una gamba e vive rancoroso e amaro. I personaggi di Loria sono presso che sempre vecchi o, comunque, delusi dalla vita, inariditi, amari, incapaci di affetti. Sono umiliati e perduti, senza luce di nessuna salvezza, neppure quando, come la Teresa de *L'appuntamento*, sembra che vi sia un punto di fuga e di consolazione, di rivincita e di riscatto nel sogno. Teresa si ritira tutte le sere a sognare. Le appaiono vicende di corteggiamenti insistenti, le ritornano le figure dei morti liete e pacificate, onde nel sogno prova quelle sensazioni, quei sentimenti, quegli slanci, quegli atti di amicizia che radicalmente la vita le ha negato. L'unica crisi non le è causata dalla malattia e dalla morte fra le sofferenze del fratello, ma dalla sospensione, per un poco di tempo, del sogno, che però, dopo la morte di Pietro, riprende, comprendendo, dentro, anche il fratello raddolcito, amichevole, a testimoniare che il conforto è ritornato a essere per Teresa vero e quotidiano.

Il racconto di Loria appare, ne *Il cieco e la Bellona*, compreso fra ambienti e figure anziane, malate nel corpo e nell'anima, e personaggi che operano ai margini della società, vagabondi, ladri, preti spretati, zingari, attori, spioni. Dall'ombra che avvolge presso che sempre le situazioni narrate vengono fuori o le figure della minaccia, dell'inquietudine, del male, della vita oscura in cui dominano il delitto, la ferocia, l'inganno, oppure le forme dei vinti, dei perseguitati, delle vittime della vita per propria inettitudine e colpa, piene di rancore, di represses furie, di malignità assidue. Non c'è luce nella narrativa di Loria; e non c'è neppure, di conseguenza, una struttura di novella come esposizione e rivelazione di fatti singolari e

di personaggi significativi all'ascoltatore. La novella di Loria è chiusa in sé, nella propria strenua attenzione a mondi e figure che destano immediatamente o sospetto o ripulsa. Di qui il doppio modo di narrare di Loria. Abbiamo, da un lato, il senso del taglio novellistico come puramente spaziale, per una fondamentale sfiducia nel romanzo quale sequenza di vicende concatenate e descrizione coerente della psicologia dei personaggi, onde il respiro della storia è quello dell'episodio di romanzo ritagliato dall'opera complessiva che non c'è. Dall'altro lato, c'è un mondo che è ormai al di là della vita e della società, anche se pieno è ancora di rancori, amarezze, dolori, proteste, odi. La novella, allora, viene a essere costruita come descrizione dall'esterno, di tipo esemplificativo, guidato da un senso di più o meno evidente disgusto nei confronti dell'oscurità delle anime e delle esistenze.

La novella di Loria non è mai conclusa perfettamente: ha, prima e dopo, due ampie zone d'ombra, che lo scrittore sottintende per allusioni, ma che danno in ogni caso un di più di ansia e di angoscia ai fatti narrati, in quanto appaiono come ritagliati da un mondo che implicitamente si dichiara come popolato tutto di irregolari, di vinti, di perduti.

Le ambientazioni in città fantastiche, fra governatori e imperatori, vale ugualmente ad allontanare in una dimensione non realistica, ma allegorica le vicende e le situazioni, non diversamente dalla scelta degli irregolari e della subumanità. Ne *L'appuntamento* e ne *Il registro* c'è qualcosa di più: cioè, l'intenzione metaletteraria. Il primo dei due racconti si svolge intorno alla scelta del sogno come alternativo rispetto alla vita, dell'invenzione, in altre parole, del condizionamento fantastico delle cose, delle persone, degli eventi nella dimensione tutta interiore e privata del sogno, in risposta alle delusioni e alle sconfitte dell'esistenza. Di fronte al male della vita non ci può essere altra alternativa che quella della finzione del sogno, che compensa le fatiche e le pene dell'esistenza: della letteratura, cioè, che adatta a sé la vita, la corregge, le dà un significato, una direzione, la sublima. Nell'ultimo appuntamento con la finzione, la protagonista, dopo che a lungo si è trovata di fronte al biancore del nulla, della non immagine, dell'assenza del sogno, che le procura «smodati palpiti d'angoscia», ecco che vede annerirsi il candore del foglio bianco e coprirsi di figure, anche di quella del

fratello «che s'aggiustava al ginocchio la gamba segata, e le sorrideva in amicizia», cioè ritrova l'integrità fisica al di là della vita di fatica, di dolore, di rancore, di impotente rivolta contro il proprio destino di mutilato, e propone anche quell'affetto che era sempre mancato proprio per il prevalere dell'orrore e della disperazione della mutilazione, finché l'uomo era in vita. Il sogno (come quello di Emilio Brentani di *Senilità* di Svevo) compensa la realtà, e nella sua creazione immaginata e fantasticata ricompone tutte le discrepanze, le assurdità, le miserie dell'essere. Teresa è, allora, la figura della letteratura che privilegia il sogno contro il reale, così come lo spione de *Il registro* è l'artista come demiurgo combinatorio, che si diletta di mettere insieme in modo del tutto astratto e anche questo fantasticato e non reale i nomi di uomini e donne per giudiziosi accoppiamenti amorosi e matrimoniali. La realtà provvede a smentirlo continuamente. Ma anche la professione di spia è la figura dello scrittore, che pretende di penetrare e rivelare i segreti degli altri uomini, delle anime, dei sentimenti, dei progetti che essi si costruiscono nel cuore, ed è regolarmente smentito dalla vita, ma la cosa non ha nessuna importanza, dal momento che egli può subito dopo riprendere a mettere insieme accoppiamenti più o meno impossibili e senza fondamento, tuttavia di certo più duraturi di quelli che, invece, la vita si dedica a disfare con il fallimento e il caso nemico che conduce alla morte degli amanti. L'enigmaticità, che è un elemento costante nei racconti di Loria, dipende anche dal messaggio metaletterario che lo scrittore intende suggerire attraverso i suoi personaggi irregolari o come scartati dalla società e dall'esistenza.

I racconti de *La scuola di ballo* hanno un andamento più disteso, indugi sapientemente inseriti nel contrarsi parallelo della vicenda per dare luogo al commento, alla divagazione, alla riflessione, e, al tempo stesso, per presentare insieme una varietà di personaggi che vuole in qualche modo proporre l'intera schiera di tipi esemplari messi in scena per significare l'intento dimostrativo della curiosità dello scrittore per le figure che sono ai margini della vita come della società, un poco sbagliate o perdute, vinte, fallite, sulla via della decadenza fisica e morale. *Il caffè arabo* offre l'occasione per tale sfilata di personaggi tipici attraverso l'ambientazione nel luogo d'incontro, di conversazione, di ozioso indugio, di rifugio, che è,

fin dalla bottega del caffè del Goldoni, il locale. In più, c'è la decisione del padrone del Caffè Arabo di chiudere il suo locale, ormai decaduto e quasi non più frequentato, e c'è la festa che, proprio per siglare degnamente la vita del caffè, egli decide di dare, invitando gli ultimi frequentatori rimasti, insieme con qualche avventore occasionale, giunto per caso in coincidenza con il momento della definitiva chiusura dell'esercizio: un cinese venditore di ventagli e di piccoli oggetti di avorio, una coppia d'innamorati, un meticcio, possibile acquirente del locale, ma venuto a parlare con un cliente abituale, un comico da strapazzo, dedito a procurare scritture a cantanti di varietà di infimo ordine, a organizzare piccoli spettacoli nei bar, confidente di tante ragazze che girano intorno al teatro. Lo stesso *décor* arabo del caffè è il segno della diversità: il finto esotismo delle decorazioni, di quel sotterraneo che un tempo era stato luogo di danze libere e di orge, e ora è chiuso perché la moda è mutata e ha ormai superato e dimenticato ogni araberia. Loria raccoglie, insomma, nello spazio emblematico del caffè, gli esemplari diversi della sua curiosità per chi vive di espedienti o partecipa della finzione del teatro, ma in posizioni marginali e abbastanza equivoche, o è evidentemente irregolare come i due innamorati che si sono rifugiati nel caffè alla ricerca di un luogo discreto e separato dove non essere riconosciuti e potersi scambiare le proprie effusioni, il cameriere ora ossequioso ora sbrigativo e insofferente, il servo, cioè, vittima e, insieme, vendicativo nei confronti non soltanto del padrone, ma anche degli avventori che lo costringono a lavorare, addirittura un meticcio, che dovrebbe essere l'acquirente del bar; e il padrone stesso è un fallito, non solo perché il caffè non rende neppure quanto è necessario per pagare le spese, ma perché è stato abbandonato dalla moglie in coincidenza col calare delle sue fortune economiche. La festa finisce a essere l'ultimo sussulto della finzione connessa con il nome di Caffè Arabo, tanto è vero che il padrone si traveste da orientale, come se volesse, nel momento della chiusura del suo locale, farne disperatamente e grottescamente rivivere i fasti esotici di un tempo, e costringe gli invitati a camuffarsi anch'essi da arabi e a scendere nel sotterraneo per la vera e propria festa. In questa atmosfera di mascherata tutto diventa lecito o, almeno, immaginabile: anche che la ragazza si trasformi in odalisca e sia l'oggetto del desiderio degli uomini, e la festa ri-

schi di trasformarsi a sua volta in una specie di decaduta e misera orgia, come al tempo della fortuna del locale, e che, infine, la ragazza accetti di restare a cambiarsi il costume e di farsi accompagnare a casa, invece che dall'amante, dal padrone, che ha deciso di approfittare della situazione e godersela. Loria rileva in modo particolare la falsità del locale che è la condizione per il grottesco ugualmente falso ed equivoco della festa: per un verso un poco macabra nel disfarsi del *décor* esotico del caffè e nella vecchiezza dei costumi arabi, risuscitati dalle casse dove erano custoditi, tanto che anche il simbolo della giovinezza e della vita, che è la ragazza, finisce coinvolto nella recita del pessimo spettacolo di varietà e cede alle subdole parole del padrone che la vuole per sé.

È sempre l'allegoria dello spettacolo, del teatro, come quella che significa la falsità dei sentimenti, dei rapporti, del mondo, o, meglio, la recita che è ogni azione, ogni progetto, anche il desiderio più elementare, quale è quello del sesso, tanto è vero che, preso dal fervore della recitazione della «notte araba», il padrone immagina di chiamare la ragazza «mia gazzella», come aveva fatto, anni prima, con un'amante. Come in altri racconti, Loria pone al centro della narrazione una specie di regista dello spettacolo che è la non vita dei suoi personaggi: ma è un regista dissacrato, mediocre, senza capacità di invenzione se non di maniera. Uno spettacolo analogamente grottesco, ma con una venatura in questo caso macabra di equivocità, è rappresentato ne *La casa ritinta*, e significativamente è dato dai vecchi dell'ospizio di cui il protagonista Lucrezio è direttore, succedendo al padre che è morto da poco. È anche in questo caso una festa, data nell'occasione della visita dei benefattori e degli amministratori: ma, come quella del Caffè Arabo, è la festa di persone che sono ormai ai margini della vita o che la vita concepiscono soltanto nella maschera che essi le hanno messo sopra il volto, per cercare di adeguarla alla propria incapacità di chiarezza. Anche Lucrezio si scopre vecchio, alla fine, proprio quando ha deciso di togliersi la maschera di direttore dell'ospizio, che non gli si confà, perché non è duro e severo come era il padre, e si sente costretto in una parte che è condizionata anch'essa dalla vita quale ha trascorso fino a quel momento, ed è stato un lungo tempo di sottomissione al padre e all'ospizio, senza luce e aria al di fuori della comunità dei vecchi e della casa grigia

dove abita con la moglie Anna. Mettere gli imbianchini a dare il bianco alla casa del padre vorrebbe essere il segno della novità, del riprendere la vita da capo, libera, finalmente: ma il risultato è delusivo. Non c'è salvezza per Lucrezio: la libertà non sarà che l'estrema illusione del vecchio, a cui è concesso di vedere per un'ultima volta la vita vera, perché è sull'orlo della morte.

Loria guarda sempre a figure che sono ai margini ormai dell'esistenza per delusione, sconfitta, sterilità e grettezza dell'animo: le donne, l'una più giovane, l'altra più anziana, della bottega di costumi, il cocchiere con la gamba che gli fa male quando il tempo è umido, la donna un tempo bella come mostra una sua fotografia con il corpo nudo, fatta vedere alle due bottegaie, ora deturpata dalla calvizie de *La parrucca* (e anche qui la conclusione brutale, col cocchiere che stende nell'erba della stalla la bottegaia più giovane che è andata a trovarlo, come ne *Il Caffè Arabo*, non significa affatto la rivincita della vita vera contro le maschere, gli inganni, le finzioni, concretate nei costumi e nelle parrucche della bottega, ma piuttosto un gesto abbastanza misero e volgare di povera rivolta che è anche accettazione conclusiva dell'umiliazione e della sconfitta da parte della ragazza: della delusione della propria condizione, neppure nobilitata dalla promessa e mai ricevuta parrucca da parte del cocchiere).

Accade che, in presso che tutti i racconti, si offra almeno una figura vera della vita a chi dalla vita è stato sconfitto e messo da parte, fissata in una donna, oggetto del desiderio e anche del possesso, ma sempre nella dimensione di un'abiezione più o meno marcata, di una volgarità o di una brutalità in cui l'anelito a esistere e a godere finisce umiliato e degradato. I personaggi di Loria sono anime stanche, oscure, perdute. «Stanco» è, appunto, il muratore del racconto *Il muratore stanco*, che lavora su un tetto con il figlio e a un certo punto ha la visione di una bella donna nuda che si asciuga a una finestra, e non può neppure godere dell'apparizione appieno perché la condivide con il figlio ragazzo ed è allora preda della vergogna non meno che del desiderio, della rivalità e dell'odio per il figlio che è lì con lui e della consapevolezza che l'unica apparizione letifica che mai abbia avuto gli è contesa e come macchiata. Anche le cose partecipano dello stesso senso di decadenza, e appaiono svilite (la natura, per esempio, come

le «nuvole sgonfiate» del racconto *Il muratore stanco*). Ne *La serra* il personaggio emblematico è la vecchia, che nella gelida notte di inverno vi è accolta dal custode perché possa stare al caldo, e che si illude di aver trovato un rifugio, mentre non ha avuto che un poco di carità in quel mondo artificioso di piante alimentate dal calore, per le quali tutto quel riscaldamento è messo in opera. La contrapposizione è forse troppo marcata e insistita, anche nella conclusione con la colletta dei giardinieri perché la vecchia possa andare a prendere un latte caldo in latteria e con la finale offerta, da parte del custode notturno della serra, di tre limoni raccolti nel luogo del privilegio, fortemente simbolici di una solarità (montaliana) vietata da sempre alla donna vinta dalla vita e cacciata nel fondo della miseria, tutt'altro, certamente, che festosa e trionfale, ma legata piuttosto all'intento metaletterario di significare, col numero canonico di tre e con il giallo dei limoni, il solo compenso infinitamente inadeguato della letteratura nei confronti del gelo, della sofferenza, dell'umiliazione che la vita impone ai vinti. Il custode notturno del giardino offre i frutti delle Esperidi alla povera vecchia, che non se ne può fare assolutamente nulla, mentre avrebbe desiderato di essere accolta e lasciata a godere del caldo destinato, invece, alle piante. I limoni non possono essere che un'ostentazione inutile di generosità che non è neppure autentica, dal momento che il giardiniere dà alla vecchia frutti che non gli appartengono. Il mito finiscè a degradarsi e a invilirsi all'interno del mondo di vecchie e di gelo dove viene incardinato dallo scrittore.

Il paesaggio marino, di villeggiatura, ne *L'ora sul mare*, è incrinato non tanto dalla fatuità e dalla frivolezza delle bagnanti, dal ripescamento di un annegato dal mare, dal rimorchiatore che scarica la melma aspirata dalla darsena, quanto dal furore astioso, pieno di battute ironiche, cattive, di commenti feroci, di sarcasmi crudi, dei due personaggi che sono i testimoni della giornata; e ancora una volta c'è il finale incontro con una donna, conosciuta tempo prima e tardi riconosciuta sul molo, con la prospettiva volgare «della gioia notturna, che si smascellavano all'idea, sorta all'unisono, di misurare a ore alterne con lo strumento così divenuto ridicolo», cioè con la sveglia, il simbolo del tempo che segna il trascorrere della vita nell'intervallo della giornata al mare, nell'immaginazione degradato a

misuratore dei turni successivi, nella notte, del possesso della donna. Anche in questo caso il finale non è l'approdo a un gesto di vita, per basso e crudamente spoglio di ogni sentimento che esso sia. È come il compendio di fallimenti, noia, sconfitta, sarcasmo come continua verifica dell'infinita inadeguatezza della sostanza delle cose e del mondo rispetto ai nomi, alle apparenze, al *décor* esteriore, a quel molto di spettacolo e di finzione mal recitata, che è la giornata nel luogo di mare, acuito in certi momenti molto intensamente rilevati: le chiacchiere imbarazzate delle bagnanti, il comportamento marcatamente falso dei loro accompagnatori, la stessa esibizione di parte del corpo dell'annegato a opera dei pescatori che l'hanno ripescato e che non si sono curati di nascondere del tutto sotto il telo, facendo così in modo che provochi la reazione di scandalo, di orrore, di disgusto.

C'è, nel racconto, come in quello del muratore stanco, l'intento di costruire la vicenda come oggetto di una sorta di controcanto costante, nel commento di ciò che accade, da parte dei testimoni e degli stessi protagonisti, che rivoltano i fatti nella rilevazione di ciò che in essi è di impuro, di sbagliato, di corrotto. Ancora più fallimentare è il raffronto fra arte e vita ne *La danza sull'erba*: per l'arte, naturalmente, incarnata dal ballerino abilissimo di una coppia di girovaghi, non più giovani, che vanno in giro a dare piccoli spettacoli negli alberghi, per i villeggianti. Il vecchio si esibisce davanti a due coppie di sposi fino al culmine della sua abilità, che è raggiunto nel momento in cui riesce a far dimenticare l'età e la condizione umiliata a cui si è ridotto per mostrarsi alle due giovani spose come l'incarnazione della virilità, perfettamente recitata nel fervore dello spettacolo: ma, per la sua disperazione, alla fine è costretto a vedere il denaro che le due coppie hanno dato alla vecchia compagna di vita e di recitazione (come cartomante, ridevole incarnazione quanto mai degradata della profezia del futuro, dell'arte come rivelazione), e sente tutto l'odio per chi ha umiliato l'arte, per il mondo, che costringe a fare dell'arte il mezzo di guadagno e di sostentamento. Loria incarna l'arte quasi sempre nella recita teatrale, nello spettacolo, cioè nella forma più intrinsecamente corrotta e impura, che esige la complicità dell'ipocrita spettatore, simile, sì, all'artista che recita, perché la recitazione finge la vita, ma si sa ottimamente che, alla fine, l'artista resta solo, miserabile, mentre la vita se ne va altrove, ed

egli deve al massimo accontentarsi della crudezza di un rapporto frettoloso puramente sessuale, che non è che un'ulteriore, ma disperata come ogni finzione, maschera della vita che non può attingere, così come accade ai reietti di Loria che artisti non sono, ma che condividono lo stato dell'umiliazione, della sconfitta. Il racconto, di nuovo alquanto ampio come il primo de *La scuola di ballo*, e intitolato come l'intero libro, ripropone ulteriormente l'artista nella vecchiaia e sull'orlo della fine (la vecchia ballerina), lo spazio della finzione dell'arte, duplicata, per di più, nella scuola di ballo e nella prova di un quartetto da parte di quattro sorelle, figlie di una maestra di canto. La mescolanza fra arte e vita conduce a una tensione insopportabile: nella scuola, fra le quattro ragazze, con il giovane studente, ambiguo, equivoco, dominatore, ma anche immerso nell'angoscia e nell'ossessione del fallimento, dell'impotenza di vivere, della morte che gli incombe addosso, in famiglia. Loria predilige gli aspetti dell'arte che sono più legati all'esteriorità dello spettacolo, all'esibizione, al momento, insomma, in cui l'arte più mima la vita, e più chiaramente, dopo l'inganno di un momento, dimostra la propria inadeguatezza e la propria disperazione di impotenza. Per questo gli artisti di Loria sono per lo più vecchi, quasi al margine della morte o, addirittura, presi nell'agonia lunghissima e senza luce e conforto. L'arte si esibisce e muore: mette in mostra tutti i suoi inganni, le sue maschere, le sue finzioni, proprio sul punto di finire nel nulla. Il suo è un perpetuo e ripetuto stato d'agonia. Per questo i racconti di Loria appaiono sospesi in luoghi e tempi vaghi, imprecisati. La tecnica narrativa tende all'allegoria, che è assoluta, vale per sempre e dovunque. Non conta la precisione dei luoghi e l'esattezza dei tempi: conta l'esemplarità dei personaggi e dei fatti. Non c'è quasi mai lo spazio *en plein air*, o è appena accennato, come ne *La danza sul prato*, dove, però, il prato diviene subito una sorta di palcoscenico per l'esibizione del vecchio artista al suono del grammofono, mentre il bosco, prima, è esclusivamente in funzione del supporto simbolico che gli è attribuito nell'economia del racconto come luogo idillico della vitalità liberata delle due coppie di sposi, contrapposte alla coppia vecchia e consumata dei due artisti girovaghi.

Fra *Il cieco e la Bellona* e *La scuola di ballo*, *Fannias Ventosca*, con l'enigmaticità del titolo, presenta un'altra forma di racconto, nel quale l'a-

spetto bizzarramente fantastico prevale, nell'acuirsi, tuttavia, della tensione sospesa su situazioni ed eventi tragici e grotteschi al tempo stesso, secondo un'alternanza che finisce a essere la nota caratteristica della struttura narrativa. Nello sfondo, c'è l'acuirsi dell'ossessione della prigionia, della libertà impossibile, del vano dibattersi per cercarla, ma in vicende che sono sempre incardinate in personaggi ai limiti della subumanità, incapaci di gesti normali, costantemente sopra le righe nel modo di gestire, di parlare, di muoversi, di comportarsi, come, ne *Gli evasi*, si può vedere nella scena in cui gli evasi, giunti dopo essere fuggiti con una barca dalla nave che li portava al penitenziario, nell'incertezza del luogo dove si trovano e della caccia a cui sono certamente sottoposti, incominciano a tirarsi addosso, con determinata violenza, il fango giallastro e nauseoso della riva, mentre, nella loro repellente e deforme nudità, stanno attendendo che il sole, nel mattino, asciughi gli abiti bagnati. Prigioniero nella bottega dell'impagliatore è pure il falco vivo, destinato a essere ucciso per venire anch'esso impagliato, e si dibatte invano, facendosi male, assale e uccide un pipistrello, pieno, poi, di schifo per l'essere immondo che ha fatto sua preda, infine, dolorante, si appollaia su un mobile, e appare allora in tutta la sua nobile bellezza, ma proprio nel momento in cui, esausto, sta per cedere e l'ora sta arrivando in cui l'impagliatore l'ucciderà.

Tre gobbi sono i protagonisti di *Racconto d'inverno*, e uno fa l'indovino e si chiama dantescaemente Asdente proprio in omaggio a tale professione, mentre un altro è stato nano in un circo, cioè ha recitato, e, in fondo, anch'egli è un artista, sia pure in disarmo. Accanto alla deformità fisica, c'è anche la follia: l'amico di Asdente è un infermiere di manicomio, Asdente vi è stato ricoverato; e c'è il grottesco della finzione di un processo che l'infermiere organizza contro Scartoccio e Cicalone, gli altri due gobbi, che Asdente vede come persecutori, fino a farlo sfrattare e a costringerlo ad abbandonare la casa dove era vissuto trent'anni e la clientela. Il processo avviene su una chiatta male ancorata sul fiume, e anche tale ambientazione fa parte del grottesco e dell'avventuroso della vicenda, così come accade pure ne *Gli evasi* per quel tanto di misterioso, di avventuroso, di fantastico che è nel paesaggio fra mare e terra sconosciuta dove gli evasi approdano. L'avventura dei tre gobbi è nell'improvviso staccarsi

della chiatta dagli ormecci, e allora il terrore finisce a unirli e far fare loro la pace: ma la luce della salvezza vera resta al di là dell'evento, come mirabilmente Loria dice nella descrizione conclusiva, che è di una simbolicità di incisiva bellezza (ed è uno dei rari casi di precisazione oggettiva nei racconti di Loria, tuttavia in esclusiva funzione del significato simbolico che il paesaggio è incaricato di manifestare): «La chiatta era entrata sotto la riva in un largo fra un giuoco di secche e canaletti dove la neve staccandosi come schiuma rappresa partiva a masse galleggianti, disciolte al primo gorgo. La terra era tutta bianca, il cielo dell'alba zuccherino; il fiume tra le sponde appena chiazze di ripido bruno andava pigro fin là dove l'acqua modellandosi a spigolo sulla pescaia formava una linea d'orizzonte, oltre la quale riappariva lontana e inferiore come in un mondo senza ostacoli, senza sorprese felici». Nella contrazione massima del discorso, Loria raccoglie un sistema di simboli che vale non soltanto per il racconto dei tre gobbi, ma un poco anche per l'intero volume *Fannias Ventosca* (e anche per altri racconti delle raccolte che precedono e seguono *Fannias Ventosca*): il candore della neve che si scioglie nei gorghi del fiume, ma sembra una schiuma, cioè qualcosa di impuro, una superfetazione inquinata della natura; il cielo che è «zuccherino», cioè anch'esso innaturale, artificioso, falso; la terra bianca, ma senza luce; infine l'acqua che forma con la sponda della pescaia un orizzonte che è infinto anch'esso, non vero limite estremo del mondo, luogo della tensione verso liberazione e salvezza dalla prigionia della chiatta e dall'angoscia, ma linea fallibile e ingannevole, tanto è vero che l'acqua vi riappare dopo, più lontano, e non è il segno del libero scorrere, della speranza del viaggio o della contemplazione libera e pacificata, ma la manifestazione di un mondo che è, sì, senza ostacolo, ma neppure può offrire sorprese felici, come è sembrata essere la salvezza ormai inattesa della chiatta e dei tre gobbi rimastivi sopra a opera dell'infermiere e degli amici. Anche l'acqua, come simbolo della pace o del viaggio verso la foce dell'essere e del patire e dell'odiare e del temere, non è altro che spazio senza confini e luogo indifferente, inerte, privo di novità, di stupori, di sorprese, di possibile quiete e felicità.

Il racconto come narrazione di simboli sembra essere la nota distintiva di *Fannias Ventosca* rispetto alle altre due raccolte di Loria. C'è, accanto,

la rappresentazione dell'impossibilità dell'avventura, dell'"evasione", della frequentazione di qualche spazio alternativo rispetto a quello racchiuso fra le sbarre di una prigione vera o allegorica che sia, per un'effettiva condanna penale o per l'altra non meno angosciata costrizione che è la vita normale, con le sue consuetudini, i suoi doveri, le parti che impone a ciascuno. La fuga avventurosa delle due amiche Colomba ed Edmea, ne *Le Sirene*, finisce nelle povere e subito ottuse illusioni di gioia e piaceri, nello scenario angoscioso e crudele della città notturna, con viali, case, spazi deserti di ogni vita umana, nei quali un rumore improvviso sembra subito quello della persecuzione o della morte. L'avventura delle due donne si conclude subito, nel fallimento completo. Non c'è alternativa per Loria, nella vita: e Colomba ed Edmea, alla fine, sono diventate vecchie, cioè il breve viaggio nella città, la notte sognata e stupita, subito rivoltatasi nel timore e nella solitudine, è, in realtà, durato un tempo lunghissimo, quello che passa fra l'illusione di vivere davvero almeno una volta e la verifica che è impossibile ogni evasione dalla propria condizione, da se stessi; e l'accettazione di tale fallimento, in seguito al quale «due povere vecchie affrante ..., sperdutesi nella città immensa, cercavano il loro albergo», è, appunto, la sigla della senilità.

Tra due ponti è uno di quei racconti di Loria che arieggiano l'andamento del romanzo ridotto per contrazione degli elementi costitutivi in poche scene fortemente illuminate dal narratore nel sottinteso di circostanze, particolari, spiegazioni, giustificazioni, che sono state tagliate bruscamente via, come per evitare proprio quel di più di costruzione, di compattezza, di coerenza, di sviluppo, che è della struttura romanzesca di fronte a quella novellistica. È, in qualche misura, una vicenda moraviana, di matrimonio, tradimento, desiderio sessuale del marito di Ersilia per la cognata Armida, che a sua volta lo tenta ed eccita quasi apertamente, di fuga, infine, di Ersilia con l'amante Egisto. Ma Loria non ha nessun interesse per l'ambientazione sociale della vicenda, bensì per la bizzarra della situazione d'ambiguità e di complicità fra le due sorelle, e per la conclusiva scena della fuga in barca di Egisto e di Ersilia, inseguiti su un'altra barca da Angelo e da Armida sul fiume, fra i ponti, fino al momento in cui i due amanti riescono a scivolare via sulla corrente, allontanandosi dagli inseguitori, ma

questi si arrestano anche per l'esplosione improvviso e definitivo della reciproca attrazione. Il racconto, nell'apparente ampiezza di struttura, che sembra mirare alla descrizione di un interno familiare complicato e convulso, al di fuori della norma almeno implicitamente, quando ancora non c'è stata la rivelazione del tradimento di Ersilia, si fissa insistentemente sui particolari delle più o meno calcolate nudità delle due sorelle, dei loro conciliaboli segreti, della loro esistenza allusiva a cui Angelo è estraneo e nella quale cerca invano di entrare tentando il rapporto con la moglie oppure lasciandosi portare a gesti di seduzione nei confronti di Armida. Loria tende a rilevare i particolari, a fermare su di essi il racconto. È, sì, l'interno di famiglia colmo di ambiguità e fondamentalmente morboso, nel quale tutte le parole hanno un alone di allusività equivoca, ma lo scopo del narratore non è certamente di cogliere la dissoluzione morale dell'istituto matrimoniale e tanto meno la corruzione dei personaggi, fatti insinceri nello stesso rapporto sessuale, ma di indicare la bizzarria della situazione che porta, alla fine, a una ricostituzione della coppia familiare, sia pure con la cognata in sostituzione della moglie fuggita, in una di quelle fughe senza luce e meta che sono tipiche di tanti racconti di Loria. E l'allegoricità dei ponti sotto la cui ombra passano le barche dei fuggitivi e degli inseguitori ha certamente più importanza dello sviluppo dei fatti. La stranezza delle esperienze e delle azioni della vita costituisce il senso del racconto; e allora l'ampiezza quasi romanzesca della costruzione urta singolarmente contro la dissoluzione analitica del ritmo nell'insistenza sui particolari, sull'allusività delle battute. L'adulterio, il desiderio sessuale del marito di una sorella per l'altra che vive in casa, non si arrovellano nell'interno della famiglia, ma si traducono nell'apertura improvvisa dell'inseguimento in barca per il fiume, che è l'alternativa alla condizione familiare, trasgressione e vendetta di ogni costrizione istituzionale, delle abitudini, della quotidianità. Non per nulla le storie che Loria racconta sono sempre ai limiti della trasgressione, avvengono ai confini della società, non obbediscono ai canoni della normalità del reale verosimile. C'è, appunto, sempre la componente dello spettacolo, cioè il senso di recitazione e di finzione di teatro che sostituiscono la vita non appena una vicenda si metta in moto.

Nel racconto *Fannias Ventosca*, che dà il titolo alla seconda raccolta di Loria, c'è un momento che mi sembra emblematico di tutta la narrativa di Loria o, per lo meno, del progetto che la regge. La vicenda è ambientata in un campo di zingari, cioè di nuovo in uno spazio radicalmente alternativo rispetto a ogni realtà sociale e antropologica "normale", tanto da non vigervi, per definizione, le regole consuete della vita e dei rapporti e da esservi possibili amori magici, stregoneschi, cupamente passionali, con un fondo, sia pure appena accennato, di melodramma. Ma l'episodio è altro: Callimaco, l'uomo che ama Fannias, a un certo punto, durante una festa degli zingari, che stinge rapidamente in un'orgia di liberi e sfrenati rapporti sessuali, per la disperazione di vedere con un altro la donna sente crescergli dentro una forza tale che lo fa padrone di tutti gli astanti, tanto da poterli costringere, col suo solo comando, a danzare, meccanicamente e dolorosamente ballando fino all'esaurimento delle forze, senza la possibilità di arrestarsi rimanendo congiunti nelle figure della danza, non meno penosamente, senza potersi dividere, come per una condanna eterna a vedersi rispecchiati nella compagna o nel compagno della coppia, che inferalmente assume il carattere di una dannazione. Callimaco, alla fine, libera il popolo del campo di zingari dalla costrizione. La memoria va, allora, all'allegoria di *Mario e il mago* di Thomas Mann, colma di intenti politici in quanto rappresentazione del fascino abietto dell'imbonitore delle folle, figura del dittatore: ma lo scrittore tedesco conclude il racconto con la tragedia del colpo di pistola con cui una delle vittime del mago, messa in ludibrio dalla forza del fascino equivoco e morboso che emana da lui, si vendica, mentre la conclusione dell'episodio del racconto di Loria è, al tempo stesso, più leggera e più inquietante, nel senso che la liberazione lascia tutti attoniti e timorosi che il potere costrittivo di Callimaco, una volta dimostratosi, possa ripetersi altre volte, quando l'uomo lo voglia e lo decida, e non abbia, di conseguenza, termini di tempo e di spazio, sia anzi una minaccia sempre incombente. C'è, sì, l'intervento salvifico di Fannias, che alla fine mette a cavallo Callimaco, lo benda e lo spinge lontano, nella luce che s'apre improvvisa sulla strada. Nella fuga nell'altrove magico e misterioso è, allora, la salvezza per tutti dal potere dell'uomo, e Fannias stessa può correre verso i carri degli zingari suoi compagni che si stanno allon-

tanando, «quasi avesse terrore di un miracolo», cioè del ripetersi della dimostrazione di costrizione delle anime e dei corpi che Callimaco ha dato.

Ci troviamo di fronte all'allegoria, ancora una volta, del potere della letteratura, pur nel rifugio a cui è costretta, fra gli zingari, la loro festa, le loro danze, i loro spettacoli. Non diversamente i vecchi danzatori o attori di miserabili spettacoli raffigurano lo stato preagonico e fallimentare dell'arte nel mondo contemporaneo, ma anche il fascino che resiste, fino ad apparire così pericoloso da condurre alla violenza (come ne *Il cieco e la Bellona* e ne *Il tesoro*), oppure da avvincere, magari soltanto per poco, la gente normale o da sedurla con la pretesa, creduta, di conoscere il futuro, di poter rivelare la verità della vita. Antifrastricamente, insomma, Loria rappresenta, nelle pieghe delle sue vicende bizzarre, fantastiche, inquiete, ai margini della norma e della vita, il potere dell'arte: penoso e maligno al tempo stesso. Se il racconto conserva, allora, anche nella misura amplificata quanto a respiro e scansioni, la caratteristica dell'oralità, cioè della storia raccontata a un pubblico di ascoltatori e di complici, ecco che Loria trasforma subito tale porgere narrativo nella seduzione del potere di avvicinamento e di fascinazione che l'inventore e lo stratega di storie pretende per sé. È un potere che sa di magia e di seduzione d'inganno, di finzione, di spettacolo, di teatro. Per questo nell'opera di Loria regnano l'invenzione sulla realtà, la seduzione dell'impreciso quanto a luoghi e a tempi sulla determinazione dell'ambiente, della società, della storia. L'affascinamento dell'arte è nella capacità di far essere ciò che non esiste nella realtà, ma può essere fatto credere attraverso i gesti, i riti, i giochi, le carte, gli indovinamenti, che sono tutte metafore della forma alternativa di essere che è quello dell'arte e degli artisti; e la stessa insistenza sulla bizzarria, su personaggi deformi o ai margini della società, come zingari, gobbi, spioni, attori, è il segno dell'intento di proporre l'altra faccia delle cose, quella oscura e nascosta, quale aggalla anche nel buio di anime contorte e inquiete, maligne e cupe.

Ma il mondo della finzione dell'arte è malato e decrepito. Vecchi lo incarnano, e soltanto nell'accendersi del fervore dello spettacolo possono per un istante illudere e illudersi che ancora possano esprimersi le immagini e il fascino dell'arte. L'arte stessa è guadagno, ormai, ma al livello più bas-

so, quello degli artisti che si recano in giro guadagnandosi da vivere suonando, danzando, recitando in ambienti miserabili. Nell'emarginata regione dei girovaghi, degli zingari, dei falliti sono presenti ancora gli artisti. Né loro si contrappone la sanità della vita, che, anzi, appare vanamente perseguita, per finire a concretarsi in gesti vani, in sussulti malati, in tensioni infinte e subito spente, anche nel momento in cui essa sembra potersi prendere una rivincita nella semplicità elementare del sesso. L'altra faccia del mondo è quella della vecchiaia, della sconfitta: in assoluto, non soltanto per quel che riguarda gli artisti. Il mondo è vecchio, malato, conosce avventure che sono fallimenti, desideri che risultano vacui, aridi, fatui, sconfitti. La struttura del racconto di Loria viene a isolare l'episodio, l'atto gratuito e inutile, la situazione che sfugge, si deforma, si capovolge, finisce ad acuire il senso di frustrazione dopo che s'era levata l'aspirazione a qualcosa di diverso. Non c'è la struttura compatta della realtà sociale o psicologica dietro personaggi e vicende, ma c'è questa dispersione dei casi, che è l'estrinsecazione dell'intento di rappresentare il volgersi del mondo verso la dissoluzione, il fallimento, la rovina, nel vano agitarsi delle persone e nel tentativo ugualmente vano di ricercare e rivelare l'alternativa dell'arte, ormai così vecchia e malata da non consentire illusioni, anzi da apparire come il luogo dove il grottesco si accentua fino alla congiunzione di orrore e di ridicolo.

Certo, i racconti di Loria hanno, dentro, l'atmosfera che circola anche in quelli di Carocci, di Cora, così sapientemente costruiti fra perfetta misura di prosa calcolata e luminosa e sottile angoscia o ricerca di ciò che è fuori della norma e della consuetudine, trasgressivo o semplicemente fantastico e lirico che sia. Ma Loria porta tale concezione del racconto alla perfezione, insieme con l'indicazione esemplare di poetica che mette dentro ai suoi libri: il mondo non è più narrabile perché è disperso, grottesco, pieno di allegorie e di figure che vi vivono e operano ai margini, di morbi e morbosità, di segreti morbosi, di sconfitte; e allora non se ne possono raccontare che i simboli di cui è popolato, i messaggi nascosti, lo stato di malattia e di dissoluzione che è il suo. Non è possibile, insomma, il romanzo, che implicherebbe la certezza della coerenza e della continuità ben legata e spazialmente e temporalmente evidente: soltanto si possono scrivere

racconti, con tutte le soluzioni di durata e di rigore che il genere comporta (e con il senso di disperazione, nel fondo, per tale significato che il racconto finisce con l'assumere nella dissoluzione di ogni fiducia nella conoscenza delle anime e delle cose).

Luigi Galella

Riflessività e narrativa in *Palomar* di Italo Calvino

1. Il personaggio.

Palomar è in pratica l'unico protagonista del libro omonimo, l'anello di congiunzione fra i vari brani. Porta il nome d'un celebre osservatorio astronomico, «tardivo», «discreto», «nervoso», dotato d'un «io depressivo e autolesionista» al quale si contrappone un io «egocentrico e megalomane». Non ha una faccia, nel senso almeno che non ci viene descritto alcun tratto del viso, né particolarità del corpo (di cui pure non è detto nulla). Si presume che sia di media statura e di media età sebbene il suo stare al mondo consista esclusivamente, o quasi, nel suo occhio (possibile emblema di tutti gli organi senzienti) e nel suo pensiero. Si potrebbe quindi dire che Palomar non è altro che un occhio e un pensiero, se non fosse che non c'è proprio nulla di veramente assolutizzante in lui, al punto che risulta addirittura difficile, tale è la sua postura, il suo portamento, il suo andare, definirlo un personaggio. È che Palomar non è un vero personaggio, ma non è nemmeno un anti-personaggio. Ecco un libro singolare! Il suo unico protagonista è così tenacemente proiettato fuori di sé, da risultare sospetto, al punto quasi che tale proiezione si converte nel suo contrario: l'io che negasse stesso, riducendosi a puro osservatorio della realtà, annulla quest'ultima dentro l'occhio che l'osserva.

Palomar è sposato, ma della moglie ci viene detto ancora meno, anzi nulla. Essa compare come silente compagna (*Il geco*), come interlocutrice ordinaria (*Il fischio del merlo*). Non sappiamo quanti anni abbia, né se sia

bella o brutta, comunque nell'economia del libro è meno importante dei fili d'erba del prato (*Il prato infinito*). Del resto lo stesso Palomar è meno importante di tutto ciò che lo circonda, e ch'egli osserva, enumera, elenca, spazializza, cataloga, cioè dei suoi stessi pensieri. I quali, se è possibile dire, sono il suo lavoro (*Il fischio del merlo*) e quindi la sua stessa condanna. Un uomo imprigionato nei suoi pensieri, esaurito in essi.

Il riposare guardando il cielo e gli uccelli è per lui, quindi, un lavoro. Egli è un filosofo, o più genericamente, uno scrittore. Vi è qualcosa di meccanico però in questa sua attività: più che altro Palomar sembra una macchina pensante alla quale abbiano applicato degli organi percettivi in grado di riflettere il mondo oggettivo. Immaginandosi uccello, così ragiona: «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile».¹

Ogni presunta profondità non si manifesta che attraverso le superfici. Ma anche: ogni luogo è una superficie, e i luoghi sono infiniti; come dire: questo esercizio è vano, destinato alla sconfitta.

Con ciò però non si è detto ancora quanto è fin troppo facile e inevitabile pensare: Palomar è lo stesso autore. Ma perché allora questi non dice 'io'? Apparentemente non cambierebbe nulla, il tutto però assumerebbe un significato diverso, più unicamente riflessivo. E sembra quasi invece che l'autore voglia fuggire dalle riflessioni del suo protagonista, o perlomeno frapporre un diaframma fra lui e l'altro.

Se l'autore dicesse io, la narrazione sarebbe tutta assorbita nella riflessione, e questa, mossa da una tensione autodissolutoria, finirebbe per polverizzarsi nella frammentarietà del suo essere, senza più legami, senza più storia, senza nessuno che sappia condurla per mano nei luoghi delle sue scorribande. E non potrebbe nemmeno più esibire la sua stessa impotenza.

2. Riflessività e narratività

In *Palomar* le due anime di Calvino finalmente si confrontano. L'una

¹ I. Calvino, *Palomar*, Torino 1983, p. 57.

protesa alla descrizione, al dettaglio, all'analisi minuziosa dei particolari e allo sviluppo narrativo che tali particolari comportano; l'altra interessata agli aspetti speculativi, o scientifici, in senso lato. Questa seconda dimensione tuttavia non è limpidamente riconoscibile e continuamente lotta con l'altra o confluisce in essa in un impasto in cui diventa quasi impossibile qualsiasi separazione. Se non vi fosse un così difficile rapporto fra riflessività e narrativa, si potrebbe anche definire *Palomar* come un romanzo filosofico, ma forse in questo modo gli si farebbe il torto d'una definizione unilaterale e quasi fuorviante. Proprio qui infatti risiede il nodo da sciogliere.

Si potrebbe dire, nello stesso tempo, che *Palomar* è un testo 'narrativo' (romanzo, raccolta di racconti, diario pseudo-autobiografico) che si confronta con la dimensione della riflessività e, di contro, che è un testo 'filosofico' con una forte volontà di chiusura narrativa.

La narrativa, è bene avvertire subito, pur avendo brevissimo spazio e stringatissima azione, ad ogni momento sembra voler prendere il sopravvento sulla sua antagonista, sospinta da un'ansia conclusiva, una tensione a 'circondare' la riflessione e a farne un proprio contenuto: nient'altro che quella 'particolare' riflessione di quel 'particolare' personaggio. Ed è curioso perché, così facendo, si dà scacco nello stesso tempo all'uno e all'altro. La narrazione, da un certo punto di vista, viene ripetutamente aggredita da una sorta di piccolo furore assolutizzante, anche se minimalista e realizzato attraverso schemi e modelli frammentari, ed è costretta quindi a un percorso faticoso, impacciato, come un grosso uccello in procinto di spiegare le ali, ma assalito al momento decisivo da un ripensamento. Vediamo sbattere le ali, ma l'uccello non si muove da terra; sembra dubitare delle sue possibilità di volare. È il volo, e non il suo volo, infatti, ad essere in discussione.

Tuttavia anche il 'tema' filosofico ha vita labile, essendo il prodotto delle riflessioni estemporanee del protagonista. Semplicemente, i suoi pensieri. Ed è in questo modo la stessa riflessione che sembra chiedersi: dovrei avere 'l'ultima parola'?

3. Lettura di un'onda

Già nel primo brano si rappresenta la dialettica fra l'attitudine riflessiva del protagonista, la sua ingenua volontà di 'chiusura' del mondo dentro gli schemi della propria razionalità e la diversa 'chiusa' narrativa che a questa si contrappone. Come se le ragioni dell'oggettività chiudessero dentro il proprio raggio d'azione proprio il tentativo di oggettivazione del mondo da parte del soggetto. Da parte di un individuo, in piedi, fermo, sulla riva del mare. Né «assorto», né in «contemplazione».

Guardando le onde del mare, ciò che interessa a Palomar è la «singola onda»: primo atto significativo di scrupolo analitico, d'una tensione a guardare l'oggetto svincolato dall'accidentalità, dalla contingenza del suo essere empirico.

A Palomar importa l'onda nella sua limitatezza perché solo così essa può avere contorni precisi. Ma questa necessità di separazione – dell'onda da tutte le altre, dell'onda nella sua idealità geometrica – è ostacolata. L'onda è seguita e preceduta da altre. Per isolarla bisogna tener conto di tutte le circostanze che concorrono a formarla, ma che allo stesso tempo, si potrebbe dire, cospirano per impedire l'individuazione, l'autonoma esistenza. Nasce dall'acqua e in essa muore. Tuttavia, la mente analitica della macchina pensante non si ritrae dal suo compito: l'occhio si orienta verso la riva fino a che non registra aspetti «che non aveva colto prima». All'occhio che scrupolosamente osserva, non importa tanto ciò che è, il mondo in quanto tale, ma solo ciò che può aggiungere un elemento di novità alla sua esperienza. Conoscere vuol dire controllare i più riposti angoli e particolarità dell'elemento singolo. Un'impresa persa in partenza. Quasi una parodia dell'atteggiamento interpretativo. Sceverare l'uno dal tutto, che a sua volta potrà essere compreso attraverso la radiografia di quell'uno.

[...] appena s'accorgerà che le immagini si ripetono saprà d'aver visto tutto quel che voleva vedere e potrà smettere.²

«Tutto quel che voleva vedere» è esattamente quell'«uno» la cui osser-

² *Ibidem*, p. 6.

vazione viene impedita, ostacolata, dal 'tutto' di cui è parte e in cui si avvolge. Quando l'immagine si ripeterà, quando l'uno riconoscerà se stesso nella perfetta aderenza e simultaneità con l'altro, quando l'uno si specchierà in un altro uno, e vi sarà ripetizione perché ogni parte di entrambi è coincidente, solo allora l'osservatore, soddisfatto d'aver esaurito la sua sete di conoscenza ma da essa immediatamente annoiato, «potrà smettere». Saprà, ora, di possedere il segreto dell'onda e che, tenendo conto dei molteplici fattori in gioco, è in grado di riprodurla, o di evocarne la riproduzione.

Ma, prima di tutto, l'onda va osservata, e quindi descritta.

La gobba dell'onda venendo avanti s'alza in un punto più che altrove ed è lì che comincia a rimbocarsi di bianco. Se ciò avviene a una certa distanza da riva, la schiuma ha il tempo d'avvolgersi su se stessa e scomparire di nuovo come inghiottita e nello stesso momento tornare a invadere tutto, ma stavolta spuntando da sotto, come un tappeto bianco che risale la sponda per accogliere l'onda che arriva. Però, quando ci s'aspetta che l'onda rotoli sul tappeto, ci si accorge che non c'è più l'onda ma solo il tappeto, e anche questo rapidamente scompare, diventa un luccichio d'arena bagnata che si ritira veloce, come se a respingerlo fosse l'espandersi della sabbia asciutta e opaca che avanza il suo confine ondulato.

Nello stesso tempo bisogna considerare la rientranza del fronte, dove l'onda si divide in due ali, ma che tende verso riva da destra a sinistra e l'altra da sinistra a destra, e il punto di partenza o d'arrivo del loro divergere o convergere è questa punta in negativo, che segue l'avanzare delle ali ma sempre trattenuta più indietro e soggetta al loro sovrapporsi alternato, finché non viene raggiunta da un'altra ondata più forte ma anch'essa con lo stesso problema di divergenza-convergenza, e poi da un'altra più forte ancora che risolve il nodo infrangendolo.³

L'osservazione cui si applica *Palomar* presuppone la troppo grande ambizione di «scorgere la vera sostanza del mondo». Ma cosa accade? Nella sua ostinata osservazione, 'ciò che accade' è che *Palomar* riesce a provare «un leggero senso di capogiro». È come se dall'altra parte, infatti, vi fosse un'ostinazione ancora più grande, una forza, o semplicemente una

³ *Ibidem*, pp. 6-7.

più lunga vita. Ciò che accade, interrompe la vana ricerca del soggetto di impadronirsi della vera sostanza del mondo. E cos'è questo? È l'indicazione implicita, rappresentativa, narrativa, che la 'vera sostanza del mondo' si coglie solo in questo scacco narrativo del soggetto, in questo suo ritrarsi da un compito troppo grande, in questo suo arretrare. Infine, quelle onde che s'ingrossano indicano anche dell'altro: il luogo della narratività risiede in ciò che il soggetto insegue ma che 'oggettivamente' non riesce a raggiungere, perché non può raggiungere se non come luogo di finzione, se non come descrizione.

L'ideale confinamento geometrico d'una materia empirica e fuggevole viene ricondotto nell'ambito d'un fatto, d'una storia che si sviluppa, d'un tempo che corre, di onde che s'ingrossano. Il 'problema' che il soggetto si pone diventa un fatto narrativo, ricondotto in una cornice più ampia. Insomma, è come se Calvino volesse qui dirci: l'unica realtà, alla fin fine, sono quelle onde che s'ingrossano, nient'altro. La vera sostanza del mondo è ciò che irride l'uomo nel momento in cui è proteso a conquistarla.

Cosa accade? Passa il tempo: «che il tempo stia per cambiare?»⁴

La presenza del tempo e del vento è sconvolgente. La realtà è tutta lì. Palomar ha edificato la propria costruzione in un tempo e in uno spazio ideali. È pervenuto così a una conoscenza (la singola onda) e potrebbe, se avesse «pazienza», estenderla all'intero universo. Ma questa pazienza è un'illusione. Il tempo e il vento distruggono il suo castello immaginario. E allontanandosi dalla spiaggia, i suoi nervi si fanno ancora più tesi di prima.

4. La spada del sole

La dialettica fra soggetto e oggetto, da un lato, e fra narrazione e riflessione dall'altro, si esemplifica nel modo forse più efficace nel racconto *La spada del sole*.

«Il riflesso del mare si forma quando il sole s'abbassa». Il racconto è

⁴ *Ibidem*, p. 9.

introdotto da questa prima frase informativa o 'scientifica'.

È come se qualcuno chiedesse o avesse chiesto: quando si forma il riflesso sul mare? Come se si fosse creata un'attesa precedente alla lettura, e la giustificazione della frase fosse nel bianco della pagina precedente, e nei pensieri che la occupano. È interessante rilevare già qui il passaggio da questa prima frase all'oggetto della narrazione in una dissolvenza che sfuma il piano informativo e rende man mano visibile quello narrativo.

Ciò che importa è il raggiungimento dell'oggetto: il riflesso sul mare, e cioè la spada del sole. Quest'ultima è una metafora particolare costituita da due oggetti. Il sole, attraverso una sorta di prosopopea implicita, viene come personificato ed è come un gigante che brandisce una spada. Oppure, la spada (del sole) è la specificazione dell'essere stesso del sole, dei suoi raggi che si concentrano in un fascio e questo nell'immagine potente d'una spada. Inoltre, il rapporto analogico fra la spada del sole e il riflesso del sole è del tutto singolare. Si potrebbe anche dire, ponendo una proporzione concettista, che la spada sta al riflesso come il sole sta al mare, il che significherebbe porre l'equazione fra sole e mare.

In ogni caso, di per sé, *La spada del sole* costituisce un'immagine a sé stante, dotata d'un autonomo valore poetico. Evoca un sole antropomorfo munito di braccia, impugnante un'arma scintillante di cui si serve per dare dei fendenti al mondo, che ora si adagia lungo l'ampia striscia di mare che sfuma all'orizzonte. Ma non è che il titolo, pure se così suggestivo. L'essenziale è altrove: nel rapporto fra Palomar e la «spada del sole».

L'ora che Palomar preferisce per farsi una nuotata è quella del tramonto. «Entra nell'acqua, si stacca dalla riva, e il riflesso del sole diventa una spada scintillante nell'acqua che dall'orizzonte s'allunga fino a lui». È proprio il particolare punto d'osservazione di Palomar, immerso nell'acqua, a conferire al riflesso la possibilità metaforica di «spada scintillante» ed è qui che si stabilisce un difficile e non risolvibile rapporto fra il 'soggetto' e l'oggetto.

Il signor Palomar nuota nella spada o per meglio dire la spada resta sempre davanti a lui, a ogni sua bracciata si ritrae, e non si lascia mai raggiungere.⁵

⁵ *Ibidem*, p. 15.

Il signor Palomar è 'contenuto' dalla spada e nello stesso tempo essa è sempre davanti a lui. Il 'contenuto' di fronte al suo 'contenitore': paradosso della conoscenza.

Il ragionamento di Palomar si compone d'una serie di interrogativi, o di affermazioni immediatamente smentite da altre affermazioni.

«È un omaggio che il sole fa a me personalmente»; «Tutti quelli che hanno occhi vedono il riflesso che li segue; l'illusione dei sensi e della mente ci tiene sempre tutti prigionieri»; «vuol dire che, comunque sia, io faccio parte dei soggetti senzienti e pensanti, capaci di stabilire un rapporto con i raggi solari, e di interpretare e valutare le percezioni e le illusioni»; «È questo il solo dato non illusorio, comune a tutti, il buio?»; «Ciò che abbiamo in comune è proprio ciò che è dato a ciascuno come esclusivamente suo?»;⁶

A ben guardare, questo controverso rapporto con un riflesso (reso con l'uso d'una metafora) non è altro che un'ulteriore metafora.

Il soggetto crede di determinare, pensare, vedere o meglio, possedere l'oggetto che in realtà ha una forma ingannevole e contraddittoria. È il frutto d'un pensiero (vive «nei circuiti tra gli occhi e il cervello») e allo stesso tempo qualcosa di altro da sé, se è vero che lui, soggetto, vi è immerso dentro, quel 'qualcosa' in cui egli nuota.

Nei pensieri di Palomar si consuma il problema che divide la filosofia occidentale in una disputa irrisolta fra la possibilità della conoscenza e la sua confutazione. Ma non vi sono in questo caso 'terze vie' kantiane. Qui semmai la 'terza via' è costituita dalla narratività, una struttura risolutiva per propria decidibilità, in grado di registrare o di farsi interprete del desiderio di individuare non tanto ciò che 'è' quanto ciò che accade 'dopo'. Che vuol dire soprattutto: 'dopo' i nostri determinati pensieri. La riflessione non possiede tempo, la narrazione sì; dissolve, sgretola le riflessioni non perché vi si anteponga sul piano della riflessione stessa, ma perché è altro: il riconoscimento, o il presunto riconoscimento d'una realtà osservata e rappresentata nel 'tempo'.

Ma il discorso si potrebbe anche ordinare diversamente. Se idealmente

⁶ *Ibidem*, pp. 15-16.

la riflessione non ha tempo né spazio, di fatto, considerata anch'essa contestualmente e nella sua empiricità, possiede entrambe. Ad esempio, occupa uno spazio materiale in una pagina o in un capitolo, o anche uno spazio e un tempo fisico nella dimensione del racconto. Pertanto, non solo la narritività non disperde le riflessioni, ma la riflessione empiricamente diventa una funzione della narritività, un suo pregiato accessorio.

Cosa accade? «Le sue bracciate si sono fatte stracche e incerte». L'autore ha voluto seguire il tempo fisico della riflessione, anzi: «si direbbe che tutto il suo ragionamento, anziché aumentargli il piacere di nuotare nel riflesso, glie lo stia guastando, come facendogli sentire in esso una limitazione, o una colpa, o una condanna»⁷.

La narritività temporalizza la riflessione conferendole un particolare significato e rileva ciò che accade 'dopo'; essa è mossa dall'emergenza d'un 'oltre' da osservare e descrivere.

Chi 'pensa', quindi, non è altro che qualcuno che vive in un mondo. E il mondo che lo contiene possiede la facoltà di contrapporsi (o comunque di rappresentare quell' 'oltre') alle riflessioni che lo riguardano.

La narritività, il 'mondo', o se si preferisce, la resistenza dell'acqua, il tempo che scorre, le forze che scemano, fanno sì che le bracciate divengano «stracche e incerte». La riflessione rimane sospesa. Non può prescindere dai limiti naturali che l'ambiente le impone, ma non s'interrompe del tutto. Ecco che riprende intrecciandosi ora alle parti descrittive, come a mimetizzarsi tra le pieghe. Nei capoversi di pagina 17 si coglie il senso di questa estenuante altalena: «Ma anche pensa»; «Le sue bracciate si sono fatte stracche e incerte»; «Allora pensa»; «Passa il fantasma d'una vela».

L'occhio e la spada del sole vivono un rapporto tormentoso. Un uomo è in mezzo al mare, intorno a lui un relativo silenzio. Un *windsurf* gli passa accanto, un motoscafo fa sollevare le onde.

C'è un uomo in mezzo al mare, nel tardo pomeriggio, quando il sole sta per defilarsi all'orizzonte, che nuota e pensa. Le riflessioni sono di vario tipo, anche catastrofiche.

Infine, è la scienza che libera Palomar da ogni indugio speculativo. Es-

⁷ *Ibidem*, p. 17.

sa individua un'età della terra e della vita sulla terra molto più antiche rispetto all'avvento dell'uomo (e dell'occhio di un uomo).

Il bagno di Palomar finisce quando egli si convince della sua limitatezza, quando comprende che l'esistenza della spada è indipendente dalla sua esistenza. Egli non è che un uomo in mezzo al mare, un uomo che esce dall'acqua infreddolito, che «s'asciuga con un telo di spugna e torna a casa».

Vi è un contrasto fin troppo stridente fra la natura sublime delle sue riflessioni, e i gesti di ordine quotidiano che compie. Il tono alto e meditativo – per quanto reso con piglio minimalistico – viene come risucchiato nel tono medio, quotidiano (a volte grottesco o comico).

Nel flusso quotidiano e ininterrotto delle cose, i pensieri di Palomar sono un atto come un altro.

5. Conclusioni

Perché la narrazione si ostina a voler inglobare la riflessione?

Una delle possibili risposte è molto semplice. Calvino è un narratore e come tale considera il mondo dal punto di vista della narrazione. Questa risposta tuttavia ha un carattere un po' tautologico; ciò che resta da chiarire, infatti, è il significato della narratività in rapporto al piano della riflessività.

Bisogna chiedersi a questo punto: la narratività, pur inseguendo la realtà, possiede l'intrinseca consapevolezza della propria finzione? E cioè: può un narratore riflettere? Che valore attribuisce alle sue riflessioni?

E quando pure dovesse riflettere, il suo punto di vista è esattamente il punto di vista dell'autore o non è piuttosto la rappresentazione di una finzione, funzionale al contesto rappresentato?

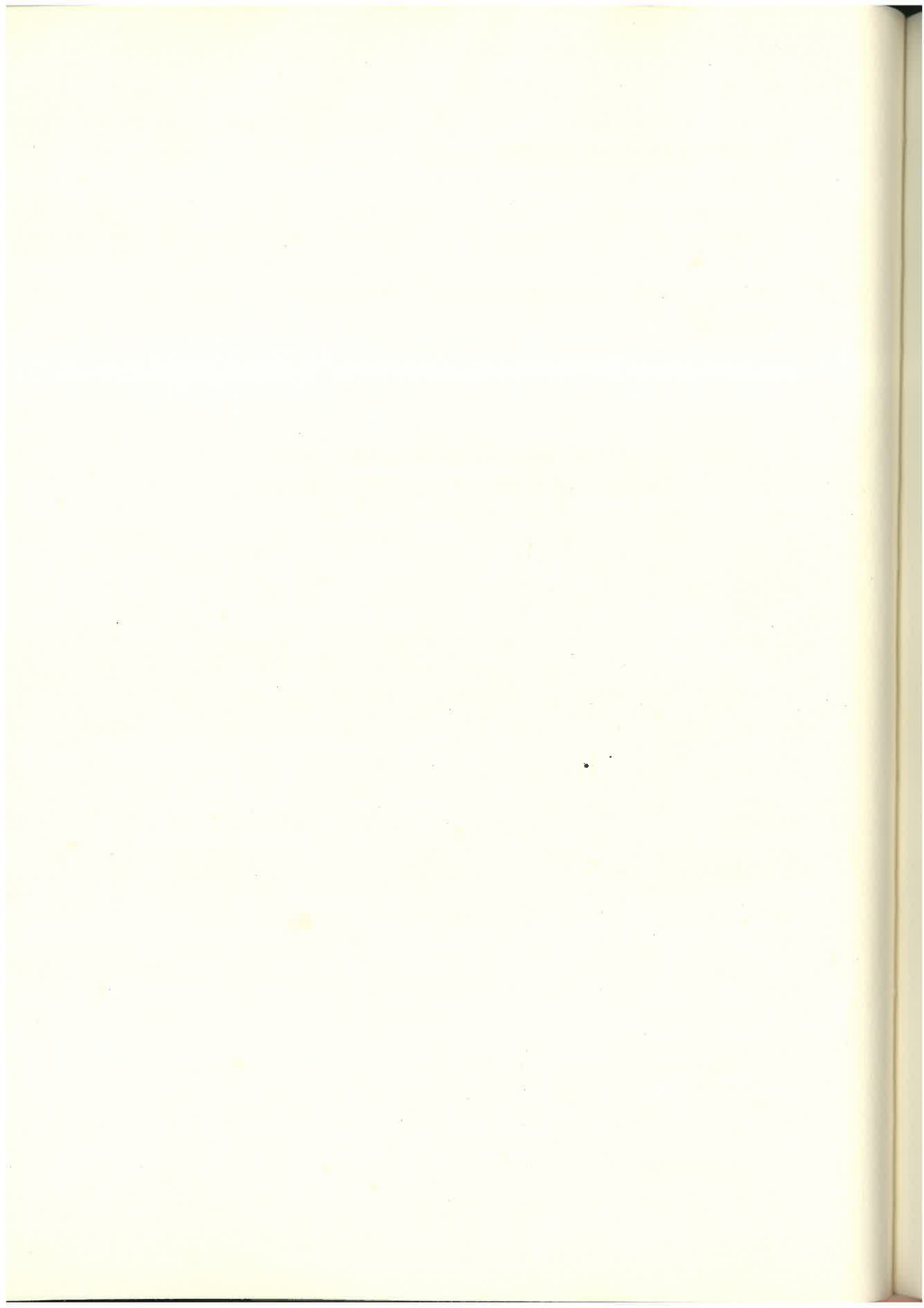
Perché, in un romanzo, eventi e personaggi dovrebbero essere finti, e non i pensieri del narratore? Volendo, per un narratore è possibile formulare opposte filosofie e a entrambe attribuire lo stesso valore di verità. Forse, da questo punto di vista, è possibile estendere il concetto di narrazione polifonica di Bachtin allo stesso narratore. Ogni personaggio esprime la sua

filosofia, e il narratore non fa che aggiungere la propria voce a questa polifonia.

Pertanto, diventa quasi impossibile interrogarsi su quale sia il punto di vista dell'autore.

La riflessività si propone di interpretare (la) realtà, la retorica cerca di costruire (le) realtà, tutte verosimili, logicamente pertinenti e attendibili. L'una è singolare, l'altra è plurale. *Palomar* si trova stretto fra questi due paradigmi: uno riflessivo, uno retorico; un'istanza assolutizzante, l'altra disgregante; una pulsione centripeta, una centrifuga. Singolare e plurale, spaziale e temporale.

La narratività, nell'inseguire l'oggetto (la realtà), scopre il gioco che in tale inseguimento si cela. E si dimostra capace non solo di misurarsi con la realtà (e fare 'seriamente'), ma di misurarsi con se stessa, e scoprire il 'gioco', inteso come capacità di costruibilità e ricostruibilità del reale.



Simona Casagrande

Intertestualità e metaletterarietà ne *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello

Preliminari

Il termine «intertestualità» viene introdotto da Julia Kristeva nel 1969¹ nel contesto di alcune riflessioni intorno alle teorie linguistiche di Bachtin, ma fuoriesce ben presto da questo angusto ambito per essere utilizzato dai teorici della letteratura (fra gli altri: Popovic, Todorov, Riffaterre, Scholes) in un'accezione molto ampia, troppo ampia se giunge a nascondere per Cesare Segre una «pericolosa polisemia»²

Segre ricorda come il termine non sia mai stato utilizzato da Bachtin, benché si sia passati attraverso la sua categoria di «pluridiscorsività» per reintrodurre e reimpostare il problema antico delle «fonti» e più largamente dei rapporti osmotici tra testo e testo³. Il lavoro di Bachtin sulla «pluri-

¹ Nel saggio Σημειωτική, *Ricerche per una semanalisi*, Milano 1978 [trad. dal francese], ma il capitolo in cui il termine è proposto è del 1966, pp. 119-143.

² C. Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo 1982, p. 15.

³ Contemporaneamente alla coniazione del fortunato neologismo, invece, un saggio italiano riproponeva alcuni elementi in termini del tutto lontani sia dai presupposti bachtiniani sia da quelli semanalitici della Kristeva. L'autore è Mario Fubini e il titolo ha il tono di una riesumazione: *A proposito di una vecchia questione: lo studio delle «fonti»*, in *Critica e poesia*, Bari 1966. Fubini intende ribaltare il negativo giudizio crociano sull'indagine degli echi letterari, basato quest'ultimo sull'assunto che una ricerca di que-

discorsività» si fonda sulla convinzione che la lingua sia un'entità densa, «abitata da intenzioni»⁴ non essendo la sua concretizzazione mai neutra, ma ricca anzi di valutazioni e punti di vista. Questa convivenza «si realizza in forma molto più vitale che nei registri (lingua colloquiale, burocratica, prosastica, ecc.) e nei linguaggi speciali (di mestiere, per es.), nelle varietà che incarnano concezioni del mondo socialmente rilevanti (realizzate da correnti artistiche e d'altro tipo, da scuole, circoli, riviste, giornali, ecc.)»⁵ I punti di vista molecolarmente integrati nella lingua dei citati sottoinsiemi possono essere o collettivi e anonimi, oppure possono avere «un chiaro ed individuale marchio di fabbrica, quello d'un altro scrittore» (p. 18). Segre applica la definizione di «intertestualità» solo a questo secondo caso, rifiutando l'allargamento polisemico che già la Kristeva proponeva per designare tutti gli incroci di codici presenti nel testo. Segre ipotizza semmai di distinguere le elaborazioni attuate a partire da un testo preciso (che rinomina «testo») da quelle infinitamente più estese delle elaborazioni dei materiali linguistici dei sottoinsiemi (che ribattezza «enunciati»). In tal modo egli scarnifica la potenziale polisemia isolando un significato meglio circoscritto di «intertestualità» che diviene «zona dell'influsso dei testi come una parte della complessiva pluridiscorsività: quella che rapporti diretti permettono di sottrarre alla ben più ampia dialogicità fondata sulla varietà della lingua», mentre definirà quest'ultima come «interdiscorsività»⁶ In ricerche più recenti egli precisa che: «con l'intertestualità traspaiono linee di filiazione culturale al termine delle quali il testo si pone: quasi tratti caratteristici di una volontaria ereditarietà; mentre la *plurivocità* attinge ai registri, ai linguaggi di gruppo ecc. l'intertesto attinge alle varietà del linguaggio letterario e agli stili individuali»⁷ Per le osservazioni su *I piccoli*

st'ordine scomponga l'unità dell'opera, dissolvendo la sintesi in essa attuata. Ma il saggio sembra lontano anche dalla profondità delle conclusioni dei contemporanei russi, basato come è ancora sulla distinzione fra «elemento tradizionale» e «opera rinnovatrice» (p. 67) che il critico dovrebbe tentare di attuare per distinguere «l'imitazione letteraria dalla trasfigurazione poetica» (p. 74).

⁴ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino 1979 [ed. russa 1975], pp. 67-230.

⁵ Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo* cit., pp. 16-17.

⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁷ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino 1985, p. 86.

maestri si utilizzerà il termine nell'accezione di Segre, peraltro ripresa da molti autorevoli teorici.⁸ Ancor prima Popovic, in un saggio prezioso, oltre a ripercorrere le riflessioni degli studiosi russi sul nodo critico dei contatti interletterari⁹ aveva isolato «una specifica classe di testi intenzionali che vivono dell'arte ed esprimono il loro rapporto con testi precedenti dell'arte». Questo insieme, peraltro vastissimo, comprende una gamma che si estende fra «modelli massimamente simili» come il «plagio», la «traduzione», la «trascrizione», la «citazione», e «modelli esistenziali minimamente simili» che vanno dalla rielaborazione del racconto inteso come 'contenuto' dell'opera, ai diversi modi di ripresa tecnica o stilistica del testo. Inoltre fornisce anch'egli un termine che ci sarà utile nell'analisi dell'elemento intertestuale ne *I piccoli maestri* quando definisce i testi descritti più sopra come «metatesti», i quali rimandano a, avvertono a, valutano l'opera altrui, distinguendoli dai «prototesti», i quali si valutano, ai quali si rimanda.

In Italia Marcello Pagnini, durante l'elaborazione della sua teoria del modello comunicativo letterario come 'introiezione dei referenti',¹⁰ afferma che «il rapporto fra *opera* e *mondo* sarà costituito fondamentalmente dal rapporto fra *lingua letteraria* e *lingua naturale* (oltre che, naturalmente, fra una *lingua letteraria* ed altre *lingue letterarie*)».¹¹ Egli non limita

⁸ Ci limitiamo a citare fra gli stranieri Robert Scholes, che nel suo *Semiotica ed interpretazione*, trad. inglese, Bologna 1985, glossa il termine intertesto come «testo nascosto all'interno di un altro, che informa i significati di quest'ultimo con la consapevolezza o meno dell'autore».

⁹ Gorski (1961) aveva distinto fra allusione diretta (dichiarata interpolazione di un «già detto») e indiretta (categoria che copre un ventaglio di gradi molteplici di interdipendenza dei testi: dalla «reminiscenza subconscia», «conscia di carattere allusivo», «conscia priva di carattere allusivo» fino al «plagio»). Diversamente Osolsobe (1965) aveva tracciato le categorie di: implicazione, come rapporto causale tra testi, equivalenza come rapporto basato sul principio di eguaglianza, distribuzione come rapporto del tipo «qualcosa su qualcosa» (es. parodia) e infine di inclusione come rapporto del tipo «essere in qualche cosa» (es. citazione). A. Popovic, *Testo e metatesto - Tipologia dei rapporti intertestuali come oggetto delle ricerche della scienza della letteratura*, in *La semiotica nei paesi slavi. Programmi problemi, analisi*, a cura di C. Prevignano, Milano 1979, pp. 521-545.

¹⁰ M. Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo 1980.

¹¹ *Ibidem*, p. 102.

l'affermazione al campo dei significanti: concepisce invece sia la lingua naturale che la lingua letteraria come strutturazioni, modellizzazioni del reale che mantengono proprietà e ruoli differenti, qualificandosi con modalità diverse. Pagnini si inserisce, da quest'angolo visuale, nella corrente di quanti, soprattutto dagli anni sessanta in poi, esplorano la letteratura alla ricerca del suo *quid* caratteristico e caratterizzante: la «letterarietà». Dunque un testo sarebbe una zona di intersezione fra modellizzazioni molteplici nei due sensi, sincronico e diacronico. Esso reagirebbe, come gli altri sistemi cognitivi, agli stimoli dei sistemi semiotici «naturali» (il termine è sempre di Pagnini) ma anche con le strutturazioni operate dalle altre discipline della conoscenza, da cui l'arte e precipuamente la scrittura letteraria non restano escluse.

Il discorso letterario, come le scritture sacre e le leggi, è un discorso di ri-uso, una *wiedergebrauchsrede*; ciò comporta, per questa forma di verbalizzazione, una facilitata conservazione nella memoria individuale e collettiva, dato che contribuisce a costituire la tradizione letteraria. Quest'ultima non è pensabile come un organismo del tutto discreto, in cui ogni testo si pone in una celletta d'alveare, monade impermeabile e autosufficiente e d'altronde il testo letterario non è nemmeno soltanto entità 'influenzata': un testo è formato come è formato, perché sotto e intorno ad esso non agisce solo il piano dell'esperienza empirica 'pura', solo virtualmente possibile, ma anche perché preesistono a quella esperienza formalizzazioni della realtà ineludibili per il produttore. C'è un'arte però, come già accennato in riferimento ai risultati di Popovic, in cui questi rapporti sono fatti esplodere alla superficie del *medium* scelto (melodia, immagine, parola), in cui essi sono persino tematizzati, facendo decantare in parte i sistemi di occultamento che agiscono di frequente nelle strategie compositive. Si può adottare efficacemente il nome di 'arte allusiva', coniato dalla filologia classica, ad indicare la compresenza di due (o più) «realità diverse che aspirano ad indicare una sola realtà»!¹²

¹² G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974, p. 14. All'arte allusiva G.Pasquali ha dedicato un breve saggio, *Arte Allusiva*, in *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951, pp. 11-20.

I piccoli maestri e l'opera intera di Luigi Meneghello ci paiono inserirsi in maniera del tutto originale nel grande serbatoio dell'«arte allusiva». Nonostante l'autobiografismo appariscente, le opere di Meneghello non riflettono con immediatezza l'esperienza, ma si richiamano piuttosto ad una codificazione letteraria già fissata. Questa emerge, solo parzialmente in modo palese, a vari livelli del testo – dalle microstrutture lessicali e sintattiche alle macrostrutture (passaggi narrativi, brani, interi episodi) – attraverso la ripresa per lo più parodica di *topoi* letterari, in cui la fonte viene occultata in gradi diversi. Eppure nella *Nota introduttiva* all'edizione del 1976 de *I piccoli maestri* dal titolo *Di un libro e di una guerra*, l'autore implicito descrive il romanzo come:

un costruito veritiero, non all'incirca e all'ingrosso, ma strettamente e nei dettagli. Troppo forse, dal punto di vista del garbo narrativo: ma il garbo mi importava assai meno. Mi ero imposto di tener fede a tutto, ogni singola data, le ore del giorno, i luoghi, le distanze, le parole, i gesti, i singoli spari. Come per ciò che ho scritto sul mio paese, non prendevo nemmeno in considerazione la possibilità di adoperare altra materia che la verità stessa delle cose, i fatti reali della nostra guerra civile, così come li avevo visti io dal loro interno. (p. 267)

È difficile immaginare una più schietta professione di realismo: il discorso («garbo narrativo») detronizzato in ragione di una restituzione trasparente del fatto. Uno dei due canali di rapporto indicati da Pagnini – quello con altre lingue letterarie – viene rigorosamente dissimulato. Il passo non intende lasciare margini di ambiguità: «veritiero», «tener fede», «la verità stessa delle cose», «fatti reali» sono termini che ci riportano ad atmosfere ottocentesche, alla poetica della realtà che 'parla' per il solo fatto di essere descritta. In realtà ciò che viene così consistentemente negato dalle componenti paratestuali viene invece vistosamente esibito dal tessuto narrativo.

I piccoli maestri esce nel 1964, un anno dopo la costituzione del Gruppo '63, in una stagione che ha visto, da anni, l'esaurirsi della propulsione neorealistica postbellica: tale professione di ingenuità realistica non incanta nella penna di un autore implicito dietro cui si cela un intellettuale scal-

tro e coltissimo, il quale, *in primis* non compone sull'onda degli avvenimenti ma vent'anni dopo i fatti accaduti e che, inoltre, produce una narrazione che non è diario privato bensì pubblicazione letteraria.

Appare evidente come non sia di nessun interesse individuare il grado di verità dei fatti narrati: ciò che preme, piuttosto, è di osservare come l'elemento 'letterario' e allusivo agisca a smentire le dichiarazioni paratestuali. Se è vero che «finzione e realtà non sono termini di opposizione ma bensì di comunicazione» e che «la finzione è un mezzo per raccontarci qualcosa a proposito della realtà»¹³ sarà lecito chiedersi sotto che forma agisca la finzione dell'immaginario culturale, che qualità la determinano, quali colori la individuino, insomma come funzioni la memoria letteraria nella figura del narratore e in quella del protagonista. Esse non saranno che raramente distinguibili: la cultura letteraria del giovane protagonista si fonde infatti spesso alla modellizzazione posteriore che la realtà subisce grazie all'uso scaltro e ironico del quadro culturale del narratore, carico di suggestioni più ricche e mature. L'analisi che si basa su questi due 'personaggi', invaliderà, si è premesso, la prospettiva di veridicità offertaci dall'autore implicito. Ma si auspica chiarisca meglio il perché, nonostante una palese lontananza del testo da ogni prospettiva veristica, la narrazione riesca al lettore «più vera del vero» (LNM, p. 3). Il problema riguarda da vicino l'individuazione delle prospettive che il testo promuove al di là di una scissione fra il piano del racconto e quello del discorso che, in questa sede, indurrebbe ad attribuzioni fuorvianti, obbligando a distinzioni impossibilmente fondate.

La vicenda de *I piccoli maestri* si struttura macroscopicamente su due piani: oltre a quello palesato dei fatti occorsi ad un gruppo di giovani studenti partigiani sulle montagne bellunesi e sull'Altopiano di Asiago, si snoda nel romanzo un percorso semantico, solo superficialmente mimetizzato, che concerne i modelli culturali con cui e contro cui i piccoli maestri si trovano ad affrontare la guerra civile. Non è questo un discorso a lato, è piuttosto elemento fondante e costitutivo nella percezione della realtà da

¹³ W. Iser, *L'atto della lettura*, Bologna 1987 [ed. inglese, 1978], p. 98.

parte dei personaggi, nella formazione del loro *ethos*, nella *weltanschauung* di cui sono portatori e infine nelle azioni che essi compiono che da quella *weltanschauung* immediatamente discendono.

È bene, fin da ora, chiarire due punti nodali:

1 – Ne *I piccoli maestri* l'intertestualità è plurima, non esiste un'unica fonte strutturale. Anche il *Purgatorio* dantesco, indicato da Baranski,¹⁴ lo è in forme limitate da eccezioni di troppa ampiezza.

2 – Proprio questa pluralità rende impossibile l'invasione dell'elemento intertestuale alle radici dell'opera. Essa non giunge al piano della sua strutturazione complessiva. Non esiste insomma un archetipo totalizzante. Di nessun modello si potrà dire: «Qualcuno lo capirà prima, qualcun'altro un po' dopo, chi non lo capisce non è il destinatario di questo racconto».¹⁵

Inoltre i riferimenti non solo sono molteplici ma costituiscono un piano ulteriore e parziale di decodificazione a cui il lettore può virtualmente anche non accedere.

Una classe di lettori, più lontani dalla categoria ideale del Lettore Modello subirà la sensazione di un'allusività latente senza possedere i mezzi per delimitarla e classificarla. Si può allargare a tutto l'ambito intertestuale e applicare in modo fecondo a *I piccoli maestri* ciò che Paccagnella riconosce per la parodia: «si può egualmente dare riconoscimento della parodia per una "competenza parodica" grazie alla quale il procedimento che Freud chiama di *Herabsetzung*, degradazione [e tutti gli altri procedimenti] avviene, anche senza riportarsi direttamente al testo parodiato, quale operazione che implica solo un contesto generico che si identifica come "elevato", una decodificazione di indizi linguistici che rimandano più che ad un singolo testo parodiato, a tutto un contesto linguistico-culturale, a

¹⁴ Z.G. Baranski, *Dante nell'opera narrativa di Luigi Meneghello*, «Studi Novecenteschi», 1984.

¹⁵ È ciò che Harald Weinrich sostiene del racconto di T. Mann *Schwere Stunde* [trad. it. *Ora difficile*, in *Novelle e racconti*, Milano 1953, pp. 287 e 289] che ha per protagonista non esplicito Schiller e il suo dramma *Wallenstein*. H. Weinrich, *Per una storia letteraria del lettore*, in R. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino 1989.

diversi testi, a diverse lingue.»¹⁶ Così si può parlare di una 'competenza intertestuale' attraverso cui il destinatario può a diversi gradi cogliere il potenziale allusivo: dal riconoscimento di un'allusione ad un'area cronologica di produzione letteraria, all'identificazione di una corrente, fino all'individuazione dell'autore, dell'opera, del passo.¹⁷

Nell'analizzare il problema dell'intertestualità, si lambisce evidentemente anche la zona della ricezione, come avvertono Di Girolamo e Paccagnella quando affermano che «il rapporto intertestuale presuppone di norma una triangolazione tra testo, fonte e lettore e che inevitabilmente lo studio delle fonti dovrà trovare un suo posto nelle teorie critiche orientate verso il destinatario del testo letterario»¹⁸ e ancora prima Conte avverte che «perché entri in funzione il meccanismo attivo dell'arte allusiva, il poeta deve chiedere e ottenere la collaborazione del lettore. [... Essa] si configurerà come desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi.»¹⁹ Ma c'è evidentemente di più. L'analisi su *I piccoli maestri* si atterrà al piano interno alla scrittura, quello che pertiene non alla ricostruzione della cultura dell'autore ricavata con mezzi extratestuali, ma a quella che sembra essere del protagonista o del narratore. Ebbene: nel testo questi ultimi sono a loro volta disegnati in quanto 'destinatari', essi sono infatti *in primis* lettori delle opere che evocano. Questa originale posizione di 'pubblico' che traluce nel testo, contribuisce a formare una delle prospettive che esso guida a costruire. Una ricognizione intertestuale così concepita toccherà punti in cui affiora l'«orizzonte» del libro in senso gadameriano. L'«essere situati nel mondo», la percezione necessariamente parziale e limitata dell'*homo fictus* e a distanza del narratore, tro-

¹⁶ I. Paccagnella, *I francolini di Marco Polo. Fonte, citazione, parodia*, in *La parola ritrovata* cit.

¹⁷ Su questo torna anche Popovic nel saggio citato: esiste «L'allusione "indiretta" mascherata che il ricevente sente come un elemento "estraneo" nella semantica del testo, ma non la sa identificare.». Mentre ogni identificazione «naturalizza insomma gli elementi nella coscienza del lettore: essa dalla irripetibilità ottiene la ripetibilità, trasforma "l'estraneo" in "proprio" (cfr. la situazione comunicativa del ricevente davanti al quadro di un "maestro sconosciuto").» Popovic, *testo cit.*, p. 529.

¹⁸ Prefazione a Di Girolamo-Paccagnella, *La parola ritrovata* cit., p. 11.

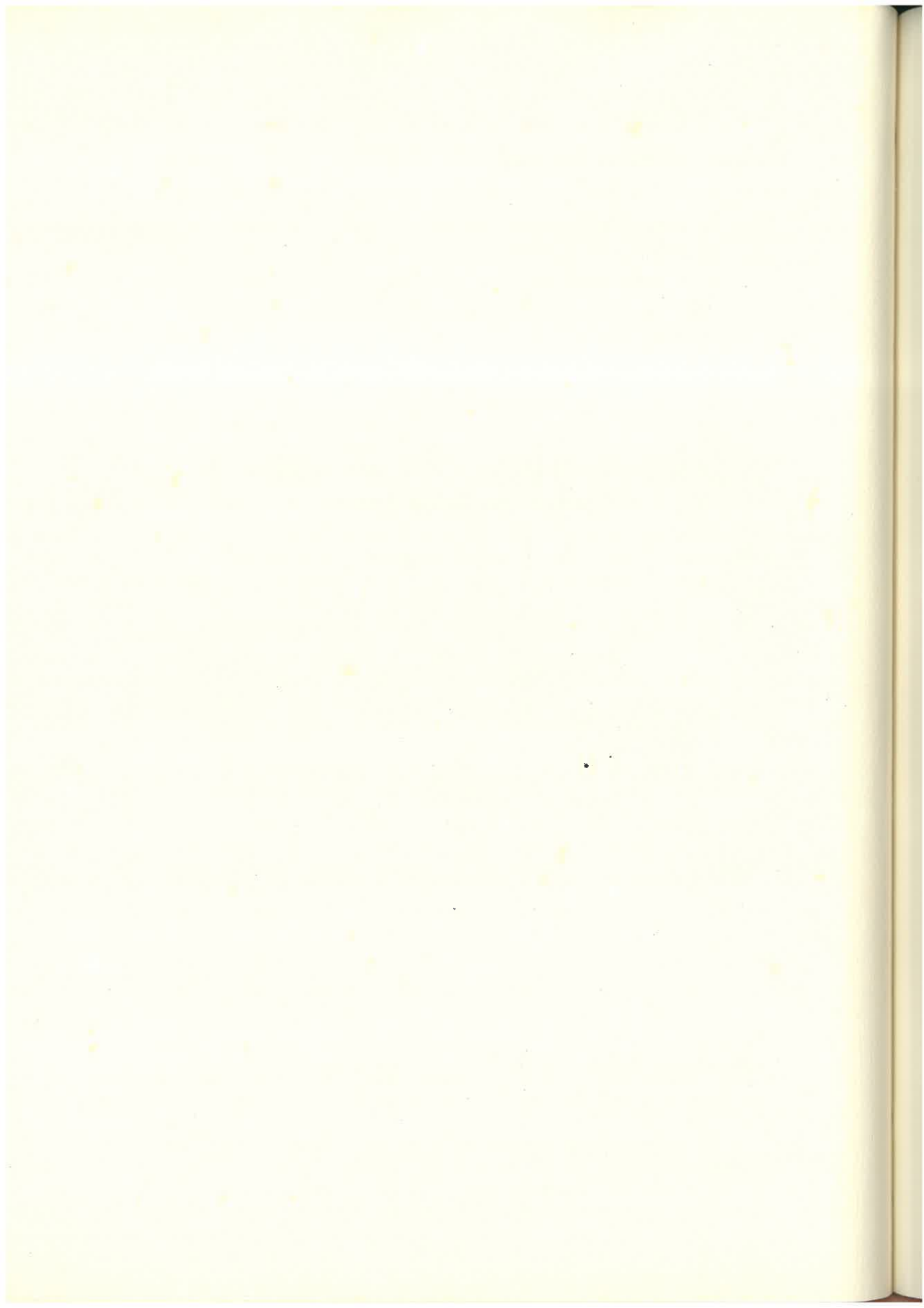
¹⁹ G.B. Conte, *Memoria dei poeti* cit., p. 19.

va una sua lente di ingrandimento, proprio dove avviene la più o meno riuscita «fusione d'orizzonti».²⁰ In sostanza cioè le modalità di ricezione diventano attributi dei personaggi e le «agnizioni di lettura»²¹ oltre a significare isolatamente, deformano continuamente le prospettive dell'opera.

Se con Maria Corti consoniamo nel ritenere che lingua del lettore come «un temerario gioco d'altalena» fra il proprio linguaggio individuale o idioletto, la lingua assorbita dal contesto dell'epoca e la lettura dei testi del passato, dovremmo allora constatare che i riferimenti intratestuali a questi ultimi attivano nel lettore de *I piccoli maestri* una speciale 'protensione' al potenziamento passivo nell'atto della lettura rispetto a quest'ultima componente della sua lingua. Non solo, quando Meneghello cita apertamente, circoscrive questo campo di letture del passato ad alcune specifiche opere, aprendo con ciò contemporaneamente questa modalità ricettiva ad altri segmenti narrativi in cui la citazione non è appariscente. In altre parole, attraverso i luoghi in cui palesamente affiora un 'prototesto', l'autore implicito costruisce una chiave di lettura che il fruitore sarà legittimato ad ipotizzare anche in luoghi narrativi diversi, ostacolando la produzione di schemi associativi i più vari, legati alle personali esperienze empiriche: ragione per cui si amplifica la predisposizione all'agnizione di citazioni mimetizzate.

²⁰ D'accordo con la Kristeva, che quindici anni dopo la coniazione del termine «intertestualità» specifica che «Per il soggetto della conoscenza, l'intertestualità è una nozione che sarà l'indice del modo in cui il testo legge la storia e vi si inserisce». J. Kristeva, *Materia e senso - Pratiche significanti e teoria del linguaggio.*, trad. dal francese, Torino 1980, p. 46.

²¹ La definizione è il titolo di un articolo di Nencioni che si riferisce alla citazione mimetizzata accolta e riconosciuta dal fruitore.



Nicola Merola

Vecchie fedi e nuovi credenti in alcuni esemplari della recente poesia italiana*

La constatazione più facile e diffusa a proposito della poesia dei nostri anni è quella di una pressoché irriducibile varietà di tendenze e linguaggi. Pur non apparendo compromettente, per quanto almeno la confusione babelica continua a rappresentare agli occhi di molti la generica condizione della modernità non solo letteraria, la constatazione contiene alcune implicazioni negative. In una varietà così accentuata da diventare tratto distintivo rispetto a un passato nettamente scandito dall'incrocio di scuole e fasi e quasi predisposto al travaso storiografico, le opere sono ritenute responsabili di non esprimere un orientamento dominante, di non uscire quindi dalla sfera privata e di rimanere fatti strettamente personali, risultando al tempo stesso incomprensibili e irrilevanti. Già dalla constatazione, e ancora di più dalla diagnosi conseguente, che, accusandoli di non mettersi d'accordo neanche tra di loro e di sconfessarsi a vicenda, attribuisce ai poeti uno smarrimento culturale senza precedenti e una velleità o una millanteria senza futuro, non è assente uno strano compiacimento, non necessariamente maligno. A chi non piacciono del resto le fantasticherie a base di alberi genealogici e mappe di isole misteriose con cui inevitabilmente si

* Parliamo di F. Marcoaldi, *A mosca cieca*, Torino 1992; P. Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, Torino 1992; M. Caporali, *Il mondo all'aperto*, prefazione di E. Pagliarani, Roma 1991; R. De Monticelli, *Le preghiere di Ariele*, postfazione di A. Levi, Milano 1992; G.G. Battaglia, *Poesie '79-'86*, Roma 1991; G. Conte, *Dialogo del poeta e del messaggero*, Milano 1992.

finisce per baloccarsi di fronte a un pullulare incontrollabile di nomi e di titoli dei quali non si conosce altro ed è dubbia la stessa reale esistenza? O viceversa come negare l'euforia da vacanza, il senso di liberazione che si prova di fronte a ciò che non si deve capire perché non c'è niente da capire, a detta peraltro dei diretti interessati, quando per giunta il fantasma esorcizzato è addirittura quello ingombrantissimo della poesia? A costo di guastare la festa a qualcuno, eviteremo di compiaccercene a nostra volta. Può darsi intanto, e sembra anzi probabile, che l'impressione di disordine non dipenda dallo smarrimento dei poeti quanto da quello dei critici. E può darsi magari che proprio nella evidente estraneità della poesia attuale si debba riconoscere e salutare con soddisfazione la manifestazione più congrua di una presenza potente e problematica, quella della poesia come ideale oltre che come fantasma, che non era mai venuta meno ma della quale forse tendevamo a dimenticarci, a maggior ragione quando credevamo di avere la situazione sotto controllo e, rinunciando al diritto di ogni generazione e di ogni lettore a ricominciare da capo, subivamo il ricatto di coloro che forse se ne intendevano davvero e comunque se la intendevano benissimo. Adesso per lo meno ci rendiamo conto di non essere in regola.

Si comincia a uscire dall'incertezza e dalla discussione accademica, se si chiarisce la portata di ogni troppo sbrigativa bocciatura della nuova poesia, che non si limita a pronunciare un giudizio negativo su una intera generazione di poeti: cosa già molto grave e di per sé discutibile. Applicando alla poesia l'efficace formula di Vittorio Spinazzola (*Critica della lettura*, Roma 1992), per il quale il «giudizio di paraletterarietà consiste [...] nell'escludere preventivamente [...] dalle modalità del giudizio critico» non questa o quell'opera, ma un'intera classe di opere o di autori, e quindi la paraletteratura non sarebbe altro che la letteratura non ancora legittimata dalla critica, si deve convenire che le insofferenze e i rifiuti anche feroci e soprattutto la disattenzione che hanno accolto le ultime leve dei poeti corrispondono a una implicita definizione delle loro opere come parapoetiche. La pragmaticità della definizione si rivela molto opportuna. Essa infatti non solo permette di valutare la portata dell'esclusione da parte della critica, ma ci aiuta a raccogliere sotto la stessa rubrica e in qualche modo a spiegare le scelte dispersive, che a questo punto possiamo considerare

anche soggettivamente paraletterarie, di chi alla poesia sembra chiedere, invece dell'incredibile, le cose più diverse e comunque ciò che con la poesia niente ha a che vedere. Se poi la paraletteratura, rimanendo fuori della giurisdizione della critica e conservando tuttavia una sua significativa circolazione, risulta piuttosto vicina al pubblico, cioè scavalca ogni mediazione e arriva direttamente ai lettori, quella attuale si conferma ulteriormente una parapoesia perché il pubblico con il quale stringe questo troppo diretto rapporto si riduce alla società dei poeti o addirittura alla persona singola dell'autore di ogni poesia. È noto il paradosso per cui, mentre la poesia rientra nei valori riconosciuti dalla quasi totalità delle persone colte, praticamente nessuno se ne interessa e men che mai segue la poesia che si scrive oggi. Al paradosso in questione, Berardinelli e Cordelli intitolarono una loro celebre antologia della poesia dopo il Sessantatré e il Sessantotto. Mentre inventava letteralmente i poeti che fingeva di passare in rassegna, *Il pubblico della poesia* (Roma-Cosenza 1975), senza porsela esplicitamente, rispondeva a una domanda sugli orientamenti dei lettori e sulle nuove modalità della fruizione poetica, mostrando lo spaccato di una intera generazione che i libri di poesia trovava più economico scrivesseli per conto proprio, anziché cercarli e leggerli. Ciò non costituiva di per sé un limite dei poeti presentati dal *Pubblico*, e non può essere imputato neppure ai loro eredi attuali. Della poesia chiunque è capace di farsi un'idea, donde la forza della poesia, e quest'idea può anche non tener conto dei fenomeni in cui contingentemente si incarna, tanto più se il prestigio degli esemplari correnti non compensa una riuscita sempre molto relativamente evidente. Fosse però pure vero che l'autarchia dei nuovi poeti è un indizio del loro dilettantismo e conferma da un altro punto di vista la natura parapoetica delle loro composizioni, suffragandola con il peculiare associazionismo che mantiene in vita i loro circuiti separati, bisogna tornare alle indicazioni di Spinazzola, e osservare con lui che alla ghehettizzazione paraletteraria da parte della critica non corrisponde una effettiva minorità culturale rispetto alla letteratura ufficiale, revocando in dubbio le prove schiaccianti che dovrebbero condannare senza appello chi poi semplicemente è colpevole di non aver ottenuto l'assenso della critica. Resta da vedere perché si sia determinato questo scollamento.

Al parere dei critici, i poeti ci hanno sempre tenuto. Ora ci tengono di meno, perché hanno i loro circuiti alternativi. Se non si tratta di qualche rivista amatoriale, è il poco spazio concesso alla poesia dalle pagine culturali dei quotidiani, che però viene amministrato come quello di una rivista amatoriale, essendo di solito affidato a un poeta e avendo i toni sempre un po' sovraeccitati di una corrispondenza dal fronte. Ma è critica pure quella, con il solo limite di non godere dell'avallo degli altri critici. E allora è vero che alla poesia, alla poesia di tutti i tempi e di tutti i paesi e in particolare a quella sulla quale bisogna ancora pronunciarsi la prima volta, i critici non danno più tanto ascolto. Certo ai poeti già noti si trova comunque il modo di tributare burocratici omaggi e si riconoscono automaticamente gli scatti di anzianità maturati, fino al loro definitivo passaggio a 'maestri'. Ma niente di più. Quanto poi agli altri, si debbono dar da fare per ottenere la pubblicazione presso un editore del rango di competenza, un premio, una menzione onorevole, lo straccio di una citazione, o meglio ancora un 'passaggio' televisivo. Sui critici, non si può più contare: su quelli che di poesia non si occupano, perché non se ne occupano; e su quelli che se ne occupano, perché ci scrivono sopra un'altra poesia.

La conseguenza non cambia: i poeti si sono messi l'anima in pace. Disincanto e torpore li hanno contagiati, inducendoli a riconsegnare alle fantasticherie ogni troppo alto concetto di sé e persino della poesia, tanto per cambiare, divenuta a sua volta debole. Non crediamo che i poeti sentano la mancanza delle legittimazioni e dei riconoscimenti della critica. Ne scontano piuttosto il ripiegamento e il ritorno all'ordinaria amministrazione dopo i fasti recenti, vivendolo come un esaurimento della sua funzione storica e, quel ch'è peggio, accettandone come una parola definitiva l'estremo lascito scettico. E lo hanno accettato, al punto che, nella frammentazione attuale di tendenze e modelli, uno dei pochi principi di aggregazione è costituito da un inerte scetticismo poetico. Vedere per credere almeno a questo.

A Franco Marcoaldi, un *outsider* della poesia, che lavora nei servizi culturali di un settimanale, è toccato l'anno scorso uno dei premi letterari più prestigiosi, il «Viareggio», per una esile raccolta poetica, *A mosca cieca*. Non parleremmo di un risultato a sorpresa e non indulgeremmo nem-

meno alle diffuse prevenzioni contro il successo letterario dei giornalisti. Il libro è piaciuto ai giurati perché sdrammatizza ironicamente l'attesa continuamente insoddisfatta, e per la verità già per conto suo neanche tanto ansiosa, di una poesia degna del nome. Marcoaldi estende e depotenzia la «memoria poetica» fino ai prestiti dalle canzonette («Se si pensa al pensiero: / smania vuota, indecente / che incatena la mente»), e non si tira indietro, quando si tratta di pagar l'obolo di una riuscita in simil-Montale («Si sgrana – se lo graffi troppo – il muro»), o di rifare il verso a Caproni. Per giunta sperpera con la massima *nonchalance* un notevole talento, coniugando nei tempi principali e in tono leggero «Il modo indicativo dello stare al mondo» e bilanciando con le minime esposizioni personali di un'aggettivazione eloquente e con un massiccio ricorso alla rima, disseminata senza troppe speranze di rivelazioni eppure talora pronta a chiudersi come una tagliola, i suoni striduli che gli vengono naturali, quando inevitabilmente alza il tono della voce. Proprio perché il gioco gli riesce, non si può passare sotto silenzio la sua perfetta rappresentatività rispetto a una stagione di spassionato conformismo, all'insegna appunto di una ironica presa di distanze innanzitutto dalla poesia. Il genio della mortificazione comica di un Giudici, con il quale non deve essere confuso l'*understatement* di Marcoaldi e che pure sarà valso a renderlo spendibile, risponde invece a una strategia di aggiramento, e proprio per questo non perde mai di vista l'ostacolo che si frappone tra il poeta e la poesia, né tantomeno il suo obiettivo, non lasciandosi sfuggire neppure e anzi sfruttando magistralmente la superiore plasticità dello stile comico. Al contrario, qui tali risorse solo occasionalmente vengono sfruttate, proprio laddove poi s'impone senza mediazioni l'irrinunciabilità di ciò che è più difficile dire: «è lungo / è denso è senza forma il male».

Se il Novecento ha spesso perseguito un classicismo virtuale, o di fantasia, quello di Marcoaldi è un virtuale calligrafismo, in cui il distacco e l'ironia, anziché rimettere in discussione i tradizionali istituti espressivi (oltre alla evocata regolarità metrica e alla rima, allitterazioni, inversioni, *calembours*, allocuzioni, metafore, sentenze), finiscono per riabilitarli e per farne quasi la ragione ultima e l'unica giustificazione della presa della parola («Tacere, tacerò, tacete, taccia!»), di fronte alla frivolezza cabaret-

tistica abbracciata con tanto trasporto, e forse meritevole di un diverso approfondimento, nella direzione in cui la «plastica nera» può essere una «lontana parente del bronzo». Sul *pathos* di cui sono suscettibili l'anacronismo e la condizione di virtuali traduttori dall'antico ai quali siamo condannati, sarà d'accordo lo stesso Marcoaldi: «Quando non hai quello che ami / ama il reale che trascina a fondo». Il dolore è una guida infallibile.

Magari non proprio una vena scettica, ma un sovrano disinteresse nei confronti del principio di realtà, per quanto almeno il principio di realtà possa essere incarnato dai ragionamenti sulla letteratura, era già non occasionalmente emerso, come fiducia nei propri mezzi, o senz'altro nel 'dono' della poesia e nella sua dimensione esistenziale, in alcuni protagonisti assoluti del nostro Novecento, da Palazzeschi a Penna. E piuttosto a questa linea, anziché all'intellettualismo che anche solo virtualmente presiede alla poesia debole degli ultimi anni, si deve pensare per la spiccata personalità che rivelano le *Poesie (1974-1992)* di Patrizia Cavalli. L'accostamento, favorito da non poche analogie esteriori, non spiega da solo l'accoglienza molto positiva riservata a una poesia che ostenta negligenza («felice dei miei amori neglienti») e impone al lettore la propria capricciosa casualità, con un atteggiamento di volta in volta arrogante o remissivo. Tra l'altro ora la *bohème* non spicca più su uno sfondo omogeneo di sostenutezza e pretenziosità. Crediamo paghi invece la coerenza, sempre più rara, di una ricerca capace di conferire profondità al vissuto di tutti i giorni. In *L'io singolare proprio mio*, l'ultima sezione del libro, ma anche la vera e propria terza raccolta della Cavalli, dopo *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, del 1974, e *Il cielo*, del 1981, che costituiscono le prime due sezioni, senza ostentazione si continua a illustrare il principio canonico per cui il poeta non viene riconosciuto come tale perché scriva ciò che qualcun altro ha deciso debbano essere le poesie, ma sono le poesie a essere identificate come ciò che scrive il poeta. Tra parentesi: poeta e poesie sono poi chiamati a ripagare a caro prezzo la fiducia loro concessa con tanta larghezza di vedute. Così Patrizia Cavalli con la stessa enfasi aderisce alla vocazione poetica («Solo a sentire un verbo / che mi sembri vero / sento corrermi il sangue / alla salvezza»), maneggia coraggiosamente e prende di petto senza imbarazzo «questo vischioso liquame / che fa il verso agli af-

fetti», molla ogni ritegno («Come alle tante mie calzette / non tiene più l'elastico al mio cuore, / cede e mi scopre, ho freddo») e in quest'abbandono si insedia da padrona di casa («così simile alla pasta del mio cuore / che io neanche entro, sono già dentro»), all'insegna della stessa indifferenza per i lettori e per la poesia (se non è la scelta di un agio che commemora Moretti: «È a Roma è di mattina è a casa mia»), alternando la giocosa regressione di un «Io qui. Tu là. / Tu lì. Io qua» alle stizze senza rimedio infantili di «colori cattivissimi» e di «Ah smetti sedia di esser così sedia! / E voi, libri, non siate così libri!». Il segreto? Risultare «involontaria com'è la perfezione», senza l'«ostinazione torva / alla felicità», e porsi nel momento del pericolo la domanda retorica: «Ma davvero per uscire di prigione / bisogna conoscere il legno della porta, / la lega delle sbarre, stabilire l'esatta gradazione del colore?». In fondo, basta riconoscersi «un esempio qualunque della specie» e capire che «la salute / è questa condizione nulla», per rinviare all'infinito le «spiegazioni / pedanti e laboriose»; e ammettere «il mio pensiero ha un andamento / incerto», per assecondare con la sua «zoppicanza», e con la creta della lingua (*cupore, refusa, m'imbarbòno, si fa casetta, stacchettiò*), la linea spezzata della realtà e della vita.

L'attualità di Marcoaldi e Patrizia Cavalli, il loro felice rapporto o quantomeno la buona tolleranza del presente, consiste nell'offerta di prestazioni soddisfacenti, di quelle che sarebbe capace di apprezzare anche il pregiudizio in persona. Questione di temperamento, ma anche disaffezione o noncuranza nei confronti del di più rispetto a una prestazione soddisfacente che dovrebbe caratterizzare la poesia. Si deve invece pensare a una intelligenza con il nemico, a una informazione riservata se non a un complotto dei poeti tra di loro o con pochi altri, per attraversare l'impervia desolazione delle poesie di Marco Caporali, *Il mondo all'aperto*, che hanno ottenuto il Premio Mondello Opera Prima. Qui una spiegazione ci deve essere. Ma intanto l'impressione è di un frastornante rimescolamento delle carte, con le parole, sparpagliate, se non si può più dire disseminate, in una specie di disastrosa ritirata, che si ritrovano in piccoli gruppi e si chiamano di lontano. Per fortuna, si capisce subito che c'è una tensione di fondo, elementare, tra il «fertile mondo dei mai / toccati nel vivo» o dei «pre-

miati dalla vita» o dei «mai violentati» e il suo contrario, che consisterà forse nel «presentirsi uniti, temuti e anonimi compagni d'odio», e sicuramente comporta l'esclusione («allontanarono il tuo Faust», «il Reno / esausto ti respinse»). Si intuisce che l'esperienza estetica, «nell'esercizio della vertigine» accomunando «Uomini creati / dal sogno di una copia» e, oltre alla musica e alla poesia, contemplando con particolare trasporto l'arte astratta (*Variazioni su bianco di Enrico Gallian, Senza titolo: per Domenico Bianchi, Le Americhe di Treves*), rappresenta questa esclusione. Ma bisogna prestare molta attenzione, per vedere come tra i poli in tensione si dispongano autonomamente a disegnare una traiettoria singole parole e sintagmi carichi di implicazioni: *l'euforia di riconoscersi, la conta delle perdite, l'incertezza di sé, un sentiero perduto, sudore, servi, nemico, giro di vite, l'estrema periferia, la strategia del ragno*. Fino all'intreccio ravvicinato di *rassegni, risorgere, dovere, vi serve, dedica, pagherà e remissione*, che risponde al titolo di *Madrid* e crea una sorta di tabernacolo, più per lanciare un segnale forte e inequivocabile che per anche solo prevedere una dimensione religiosa. E la tensione penetra dentro i singoli elementi del discorso, proponendo *un buio che non richiede, l'occupazione della nascita*, che è anche il titolo della prima sezione della raccolta, *edificheranno gemiti, l'abito ventilato, una andatura priva di testimonianza, supremazia del bilico*, e infilando una sequenza surrealista come questa: «La locomotiva passa sbirciando gli angoli della stanza / i suoi occhi gialli penetrano il muro / e cammina saltellando sul suo unico braccio. / Questi topi che rosicchiano rosicchiano le rotaie!»

A misura che i nessi diventano più problematici e meno stringenti le ragioni degli insiemi, prende aire la progettualità, l'architettura del libro. L'autore forse preferirebbe parlare di regia, più consona al suo lavoro teatrale. Nella dispersione alla quale sono soggette le parole, in qualche modo forse pure liberate, le sue quattro sezioni si raccolgono ognuna intorno a un grumo lessicale, più che a un tema. E non sarebbe tanto facile accorgersene, se l'autore non avvicinasse tra di loro le ripetizioni e i riecheggiamenti: *microfoni-numeri-richiamarsi-telefono-occupazione, edificando-e-dificheranno, arbitrio-arbitrio*. Fino al caso a parte, salvo errori e omissioni, che qui esemplifichiamo con *ascolto-ascolta, servi-serve, evapora-*

te-evaporo, e in cui due volte si passa dal sostantivo al verbo e due volte sono riprese le ultime parole dei rispettivi componimenti.

Inutile nascondere. Al *coup de dés* di Caporali, arido, inamabile, provvisorio, guardiamo con simpatia. Il disordine e la frammentarietà, che si appoggiano naturalmente su autorizzazioni solidissime, se mirano a inscenare il solito teatrino onirico, giocano sul sicuro, ma proprio per questo risultano scarsamente persuasivi. Tra l'altro, la copertura dell'inconscio, spesso grossolanamente 'figurativa', è ormai antieconomica, visto che basta appellarsi alle modalità della ricezione, perché, con la propria distrazione, ci si possa limitare ad anticiparle. Il gioco diventa più interessante, quando invece si corre il rischio del caso e magari dell'arbitrio fino in fondo, senza neppure la scusa della sperimentazione, ma con la consapevolezza che un senso, anzi il senso cercato da tutti, si può trovare solo a partire dalle parole, come se fossero le foglie della Sibilla. Caporali fa qualcosa del genere.

Caporali non avrebbe *le physique du rôle*, culturalmente parlando, per risolversi a «scrivere a Te che non esisti», come Roberta De Monticelli. Ne condivide però sicuramente il programma di assolutezza e la pretesa di non abbandonarlo, o, se si preferisce, la fedeltà all'ideale, nonostante il più solido radicamento nella materialità del caos, e il confronto con la contraddizione. Per la De Monticelli, che insegna filosofia e ha recentemente tradotto le *Confessioni* di Agostino, al rumore di fondo, al disordine, alla deiezione, vanno sostituiti, si capisce, la guida della ragione, l'agio della cultura, il richiamo degli affetti, che rappresentano però un ostacolo ancora più consistente: «questa di vite tepide e civili / sola virtù, agevole coerenza».

Era da prevedere una riscoperta della dimensione religiosa, non foss'altro per i falsi allarmi lanciati a ripetizione dagli avvistatori di Reborà. Dentro un generale esodo verso il paraletterario, quale alternativa alla poesia può del resto competere con quella che si propone addirittura come via maestra? E la De Monticelli, dal canto suo, avrà sicuramente messo in conto l'eventualità di imbattersi nella poesia proprio su questa strada. Ciò non toglie che *Le preghiere di Ariele* cerchino di rispondere alla necessità prima intellettuale che psicologica di una comunicazione, di un ponte verso un luogo che non c'è o un Dio che non esiste: a prescindere da ogni vanità

letteraria come da ogni pretesa teologica. Se per l'antico la fede si appoggiava all'assurdità di ciò che credeva, per i moderni non più la fede ma l'istanza, la situazione di bisogno che ne ha preso il posto esige, senza nulla sperare, che non esista nulla su cui fondarsi, poiché altrimenti, pentendosi dell'«amoroso oltraggio / che tende l'arco del Troppo e del Niente», ci si dovrebbe appellare alle «regioni della dissimiglianza (così le chiama il mistico Bernardo), dove non c'è che mezza verità e mezza bugia e il mezzo piacere è mezzo tormento»: «Che qualche cosa esista anziché niente / non meraviglia più, / è una vecchia abitudine». E il paradosso, colto non per la prima volta ma con straordinaria e persuasiva semplicità da queste poesie, è che con nessun altro Dio riusciremmo a intrattenere rapporti tanto intensi come con questo, che non è solo una nostra creatura, ma il frutto di una vitale necessità. Al contrario dei mistici, la De Monticelli non vuole perdersi in Dio («Ma non ci dissipare nell'attesa»); e sa che la preghiera sconfinava imprevedibilmente nella congettura, almeno quanto la congettura aspira al rango di divinazione: «Dunque ti prego scendi ancora tu / discendi in cuore ai sillogismi / accendi al lampo dell'analogia / le luminarie delle tue città / per le infinite vie degli argomenti». Definire «vano [...] il tuo nome» è solo ricordare una antonomasia, «il Nome vano», se il nome è inseparabile dalla pronuncia, la pronuncia interdetta, l'interdetto esecutivo di una assenza necessaria: *La Causa Deficiente* è il titolo dell'Intermezzo primo. In questo «Nome vano» e necessario consistono la «dismisura» divina e quella umana che la corteggia o oltraggiandola, nel senso etimologico del termine, o adempiendola: «la dismisura d'essere / che chiamiamo morire / nel tuo riso incurante ha nome dio».

Quanto nella preghiera non è edificazione, obbedisce alla letteratura, slancia il proprio desiderio di elevazione verso la poesia, si lascia imprimere una curvatura che è già quella della poesia per arrivare a un'altezza che da sempre compete all'esperienza religiosa. Rinunciando al silenzio, la preghiera che non abbia nulla da insegnare e nessuno da persuadere partecipa inevitabilmente della finzione ed è uno strumento di conoscenza come un esperimento mentale: «Servirti è conoscere cose / per modo d'inclinazione / di compiacenza e di similitudine / di proporzione e candida evidenza». La preghiera a un Dio che non esiste si iscrive in uno spazio franco,

quello stesso dove la poesia celebra il paradosso della propria privatezza assoluta. La poesia si rivela allora, senza dover essere nemmeno nominata: «tu, dammi un segno, oppure / un rovo da bruciare». Anche il suo nome è vano per antonomasia e la preghiera che la cerca, «un varco nitido / arco su arco, un canto / fermo, non umano», è questo segno e questo rovo.

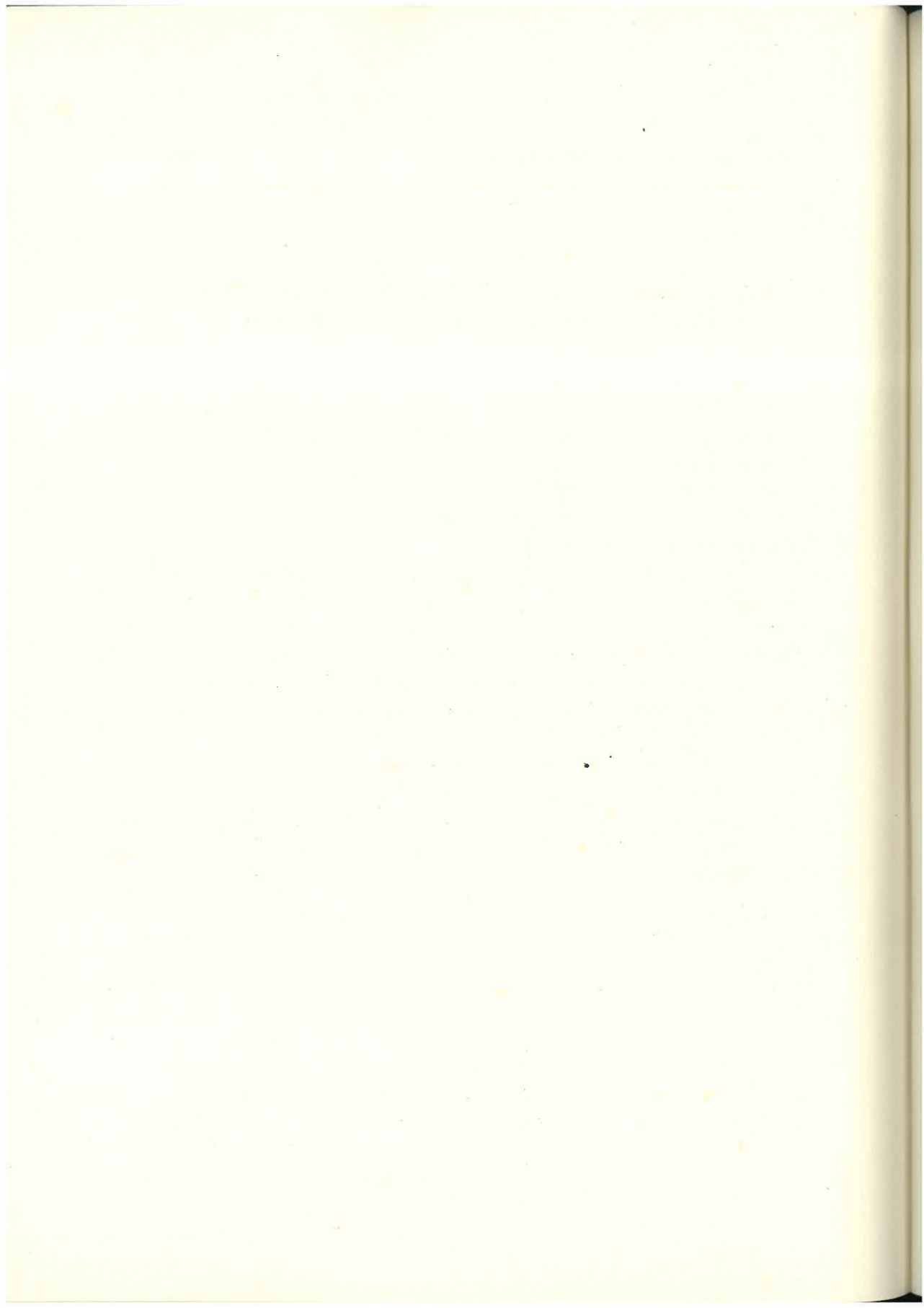
La precarietà di quelle che abbiamo trattato come risposte, e sono invece continuamente minacciate da un'urgenza lirica purtroppo ora non documentabile, mette a repentaglio, producendo un effetto di grande commozione, anche la esemplare tenuta formale delle *Pregchiere* che danno il titolo al libro e ne costituiscono giusto la metà. Perché lo scetticismo non offra un comodo arrocco ai poeti e ai loro denigratori, deve rimettersi in gioco; e deve rimettersi in gioco, come se fosse la posta più alta. È questo il motivo per cui la De Monticelli come tanti altri si iscrive in un 'genere', se non in un'opera, più che scrivere semplicemente le sue poesie, ma non esce fuori dall'orizzonte della critica e dalla letteratura, proprio perché non adopera l'estraneità come un lasciapassare per il Parnaso.

Al contrario, per Giuseppe Giovanni Battaglia, che, con *Il libro mistico* (Biblioteca Cominiana, Padova 1992), si iscrive a sua volta nella storia sempre incompiuta della Parola per antonomasia, «Di mancanza si nutre il servo inutile, / va per le scale, sale e scende, serve / laddove nessuno gli chiede di servire / e si altera perché il Signore non si mostra». Non basta parlare di intertestualità: qui la riscrittura e l'interpretazione più partecipe si chiudono dentro la prospettiva del biblista, in una specie di immersione totale o di immedesimazione alla Stanislavskij, se non si tratta di uno slancio profetico all'indietro, nel culmine visionario cui possono giungere la riscrittura e l'interpretazione dei sacri testi. Poiché un'immersione del genere non può durare all'infinito, l'esperimento in corso si rivelerà a nostro avviso appena una digressione, capace di portare alla luce un retroscena essenziale della poesia di Battaglia, che però aveva già detto di più e meglio, a quanto risulta dalla raccolta delle sue *Poesie '79-'86* (Lithos, Roma 1991). Tanto per averne un'idea, si immagini una analoga esclusione dell'Io, l'ingombro classico della «tradizione del nuovo», e un ribaltamento verso il passato più intransigente e meno estrinseco di quello tentato con il *Libro mistico*, anche se finalizzato sempre a quell'esclusione. In Battaglia,

a differenza di quanto avviene in Caporali, che adotta lo stesso procedimento in maniera più audace e conseguente, la disseminazione ha un ambito circoscritto, capace di giustificare il sacrificio dell'Io con l'immediata evidenza di un vertiginoso approfondimento verso il nocciolo delle cose, cioè in concreto con un inventario di «elementi» e una ricognizione di «luoghi», i primi adibiti a riconoscere i secondi, che li organizzano musicalmente e ne esaltano il valore affettivo. Battaglia modella in questo modo le categorie della conoscenza poetica sulla quadripartizione empedoclea delle «radici» che sono anche per lui gli *Elementi*, scandendo il componimento così intitolato nei non più solo canonici *terra aria acqua e fuoco*. E a essi riconduce, o per mezzo di essi riplasma e ne accentua la sensuale essenzialità, le povere cose alle quali non può ridursi un'esperienza originaria per chi voglia conservarne la sacralità. Perciò tutto ritorna *pietra, germe, succhi, volo, uccelli, serpi, mente, pensiero, movimento e dimora*: calce e mattoni per il «muratore operoso e severo» che, dice con il solito vigore Battaglia, «definisca il mio fosco/passare e il mio male declini nel luogo».

Agli antipodi di ogni ulteriore riduzione del cinque per cento di montaliana memoria, ma anche lontano da suggestioni che lui bollerebbe come nichiliste, si colloca un poeta molto raccomandato da sostenitori non comuni (quando mai Calvino e Citati lo hanno fatto per altri?), Giuseppe Conte. Di Conte, che si cimentò brillantemente con gli studi letterari e la critica e scrive anche romanzi, è uscito un temerario *Dialogo del poeta e del messaggero*, Mondadori, Milano 1992, che ripropone come se niente fosse la mitologia ottocentesca del poeta: «Ho attraversato età, malattia, gioia, / libri, dolore, amore, mari». Se pochi poeti hanno una simile capacità di progettare e costruire un libro, nessuno forse per ottenere lo stesso risultato pagherebbe il pedaggio di un protagonismo tanto imbarazzante. «Giuseppe, / sei tornato», è la battuta con cui il «messaggero» del titolo, ovviamente un angelo, accoglie il «poeta», di lì in avanti preso in mezzo al fuoco incrociato di messaggi celesti e narcisistiche resipiscenze, per adempiere il disegno provvidenziale «che il Messia potessi credere / d'esserlo tu, Giuseppe». Il termine di raffronto dovrebbe essere D'Annunzio: «stabile come una roccia / continuo come un fiume / leggero come un anemone / alto come un acanto / rapido come un ramo / di pesco nel coprirsi di ger-

mogli»; e l'ambizione si atteggia a modernamente totalitaria, «come chi ha fame d'infinito / come chi ha sete del divino». Ma, «invece di prendere / vergini, navi, cavalli, terre», Conte «ha tradito», trovando già abbastanza remunerativa la celebrazione e ancora vitale l'Ottocento carducciano. E ora, non volendo venir meno all'onere della prestazione, finisce per andare al di là dello scetticismo dei suoi coetanei e non sente più neppure il rovello della poesia, per lui un diritto davvero senza «né sostanza / né verità».



Preveggenze umanistiche di Petrarca. Atti delle giornate petrarchesche di Tor Vergata (Roma-Cortona 1-2 giugno 1992), Edizioni ETS, Pisa 1994

«*Preveggenze umanistiche di Petrarca* non vuole essere niente di più di una cordiale ma pressante provocazione nei confronti di quelle che sono ritenute [...] le nostre certezze di una sostanziale autoctonia dell'Umanesimo filologico italiano e della sua indipendenza dal modello filologico petrarchesco»: questa la chiave di lettura suggerita in *Prefazione* (p. 5) da Giorgio Brugnoli per una raccolta di saggi che affrontano da varie prospettive le modalità del confronto di Petrarca con gli *auctores*.

Aprè il volume un contributo di Francesco Tateo (*Il paradosso della solitudine*, pp. 7-25), che mostra come il significato del *de vita solitaria* – presupponendo quest'opera (allo stesso modo del *de ocio religioso*) la scontata superiorità della vita solitaria su quella pubblica – non possa ricondursi allo «schema riduttivo del contrasto-rapporto fra vita attiva e vita contemplativa» (p. 16). Per illustrare l'ideale di solitudine proposto nel trattato, Tateo dà particolare rilievo ad un passaggio il cui interesse mi sembra vada al di là della questione che è chiamato a chiarire. Nel II libro del *de vita solitaria*, dopò altri esempi tratti dalla storia sacra e da quella profana, Petrarca viene a parlare dei due Scipioni (II, 13), e ricorda (*Prose*, p. 552) il famoso detto dell'Africano, il quale sosteneva di non essere mai stato meno inattivo di quando era inattivo, né meno solo di quando era solo (Cic. *off.* III, 1 *P. Scipionem [...] dicere solitum [...] numquam se minus otiosum esse, quam cum otiosus, nec minus solum, quam cum solus esset*). Tale affermazione ritroviamo, in una formulazione che ne accentua la paradossalità, in chiusura dell'opera, dove Petrarca la applica a se stesso: *ego quoque non modo numquam minus otiosus quam cum otiosus, minus ve solus quam cum solus, sed semper otiosus nisi dum otiosus, semper solus nisi dum solus fui* (*vita sol.* II, 15, *Prose*, pp. 586-588).

Prima di attribuirsi l'atteggiamento mentale di Scipione, il poeta ha dovuto fare i conti con Ambrogio, il quale nel suo *de officiis ministrorum* (III, 1, 1 s.) aveva contestato la priorità dell'Africano (III, 1, 2 *Non ergo primus Scipio scivit solus non esse cum solus esset, nec minus otiosus, cum otiosus esset*), rivendi-

candola ad alcuni uomini illustri del Vecchio Testamento: Mosè, Elia ed Eliseo. Ed ecco il commento di Petrarca: «Il merito di questa affermazione Ambrogio, incredibile a dirsi, cerca di sottrarlo al suo concittadino, e – perché la stirpe romana non stia mai senza guerre civili – combattono pure nei libri. E infatti Cicerone nel terzo libro del *de officiis* attribuisce questo merito all'Africano; ma Ambrogio nel suo *de officiis* – dove, fra l'altro, egli segue Cicerone nel titolo e nel numero dei libri per opporsi a lui apertamente – nello stesso libro, e nella stessa sezione del libro (cioè proprio all'inizio del III), sottrae quel merito a Scipione l'Africano e si sforza con faticose argomentazioni di trasferirlo sui profeti del Signore Mosè, Elia ed Eliseo, che egli vuole fossero, prima dell'Africano, a lungo attivi nell'ozio e non soli nella solitudine. Non intendo contestare Ambrogio; infatti so che dice il vero e, se non lo sapessi, con molta più forza di quanto non facesse Platone con Cicerone, "egli con la sua sola autorità mi spezzerrebbe". Grande è infatti presso di me, e a ragione, la sua autorità, poiché ritengo che per bocca di lui parlasse lo Spirito Santo» (*Vita sol.* II, 14, *Prose*, pp. 552-554).

Ma, subito dopo essersi inchinato all'autorità di Ambrogio, Scrittura alla mano Petrarca dimostra che nessuno dei personaggi da lui chiamati in causa fu mai veramente solo: non Mosè ed Elia, che parlavano con Dio, né Eliseo che mostrò al proprio servo gli angeli venuti in suo soccorso; e che nessuno di loro può considerarsi inoperoso se, nel loro *otium*, essi vincevano guerre ed operavano prodigi: «questi sono casi di inattività impegnata a comandare e di solitudine fin troppo potente (*Imperiosi otii sunt hec et solitudinis prepotentis*)» (*Vita sol.* II, 14, *Prose*, p. 554). Per di più, non si può certo accusare Scipione di aver copiato i Profeti, che egli non conosceva, e – in ogni caso – dell'Africano e soltanto sua è la paternità della *sententia: dictum illud [...], quod ipse michi non neget Ambrosius, unius est primum et proprium Africani* (*vita sol.* II, 14, *Prose*, p. 554). Osserva giustamente Tateo che «al Petrarca interessa mettere in evidenza il paradosso dell'Africano, il cui primato sta appunto nell'efficacia dell'enunciato, più che nell'applicazione di esso» (p. 12): è questo il necessario presupposto della successiva, personale «*interpretatio* [...] del detto famoso mediante una riscrittura che complichì il paradosso e intenda mettervi in evidenza l'uso ambiguo dei vocaboli» (p. 14).

D'accordo con Tateo sul fatto che «lo sforzo [...] di mostrare il primato dell'Africano nei confronti di Mosè, Elia ed Eliseo [...] appartiene certamente ad un programma 'umanistico'» (p. 12) in cui l'insistenza sulla statura pubblica dei personaggi biblici consente a Petrarca di restituire ozio e solitudine alla sfera privata loro propria, non mi sentirei tuttavia di definire «un po' cavilloso» tale sforzo. Ad essere cavilloso era l'argomentare di Ambrogio: il confronto da lui istituito fra l'Africano e i Profeti è effettivamente una forzatura che travisa lo spirito del passo ciceroniano, e l'ideale ambrosiano di *otium negotiosum* ha una fortissima valenza politica (cfr. R. Lizzi, *Tra i classici e la Bibbia: l'otium come forma di santità episcopale*, in *Modelli di santità e modelli di comportamento*, a cura di G. Barone, M. Caffiero, F. Scorza Barcellona, Torino 1994, pp. 43 ss.): tutto questo non sfugge alla sensibilità interpretativa di Petrarca, il quale dà giusta evidenza anche allo spirito di contrapposizione sotteso al *de officiis ministrorum*. Ma il dato più interessante è la spregiudicatezza di Petrarca lettore, che – probabilmente favorito dal fatto che Ambrogio era letto poco, e solo da uomini di chiesa (cfr. Dante, *Ep.* XI, 7) – lo presenta come uno che scrive per partito preso, seguendo fedelmente Cicerone al solo scopo di confutarlo, spinto dalla passione tutta romana per le guerre civili, condotte anche a colpi di penna; il trasferimento della gloria da Scipione ai Profeti altro non è che una sottrazione indebita (*eripere, ereptam*). Pronto a difendere in Scipione e contro Ambrogio il proprio ideale di solitudine, Petrarca riesce peraltro a far convivere la sua presa di distanza con il formale inchino all'*auctoritas* (Ambrogio sa quel che dice e comunque ha sempre ragione) di un Padre della Chiesa che nel trattato compare anche come esempio di *solitudo* (*vita sol.* II, 4): proprio l'omaggio reso al santo viene a garantire la mantenuta libertà di giudizio.

I contributi presenti nel volume affrontano aspetti diversi della produzione petrarchesca. Alla concezione storiografica è dedicato il saggio dotto e spigliato di Giuliana Crevatin (*Il protagonismo nella storiografia petrarchesca*, pp. 27-56), la quale, prendendo le mosse dal confronto con il *de viris illustribus* di Giovanni Colonna, mostra la novità del Petrarca (sintomatica in tal senso la costruzione letteraria dell'*exemplum*), e ne segnala la sottaciuta influenza sulle asserzioni teoriche dell'epistola di Lapo da Castiglionchio che esamina ed elogia l'opera storiografica di Flavio Biondo. Delle *antiquitates romanae di Petrarca* tratta Maria Accame Lanzillotta (pp. 213-239), che partendo dall'analisi di

Fam. 6, 2 mostra come «l'idea di esemplarità del mondo antico agli occhi dei moderni» sia il principio ispiratore di descrizioni in cui, pur predominando il ricordo dell'antichità romana, Petrarca «si rivela anche cultore della Roma cristiana» (p. 239).

Un problema di critica testuale affronta Elvira Nota (*In margine alla Sen. 1, 6: elaborazione diacronica e consonanze testuali*, pp. 275-291), che a proposito di *Sen. 1, 6 Suave michi, vir insignis, epystole tue odor gustusque suavior* propone di considerare una variante redazionale il termine *color*, attestato in luogo di *odor* nel codice M. A motivare questa ipotesi sarebbe l'importanza del codice stesso, fatto trascrivere da Petrarca sotto il suo diretto controllo. Secondo la ricostruzione prospettata dall'A., il poeta avrebbe dapprima scritto *color gustusque*, per poi sostituire *color* con il più consono *odor*. La proposta non convince per varie ragioni: la contiguità paleografica della coppia *color/odor* rende facilissimo un errore di copiatura, tanto più che, mentre *odor* in connessione con *gustus* risulta di immediata comprensione, lo stesso non può dirsi per *color*; un discorso sulle varianti redazionali non può essere condotto a partire da un'unica variante; il fatto che la copia fosse eseguita sotto la diretta sorveglianza dell'autore non prova nulla, perché qualche errore di trascrizione lo commettono pure gli autori.

Ma quello che può considerarsi il tema dominante dell'intero volume è il rapporto con gli *auctores*, che si tratti di valutarne la presenza e il peso (è il caso di Dante) o piuttosto di accertarne la conoscenza, integrando il catalogo delle fonti latine. Il controverso problema del rapporto con Dante, toccato anche da Rino Caputo (*Agostino duca e maestro*, pp. 91-109), è centrale nel contributo di Giorgio Brugnoli (*Catalogi virorum litteris illustrium*, pp. 57-89), il quale addita in *TrF3* l'esemplificazione migliore di «un progetto di storiografia filologica attrezzata su referenze bio-bibliografiche» che, innovando rispetto all'enciclopedismo medievale, «anticipa nei fatti le concezioni bio-bibliografiche dell'Umanesimo maturo [...] proponendosi autorevolmente come archetipo ideologico della concezione rinascimentale della sistemazione filologica delle Realien documentarie della scienza dell'antichità» (p. 63). Di tale proposta di lettura dà ragione il commento a *TrF3*, da cui fra l'altro emerge – messa in rilievo da alcune riprese puntuali – una forte antinomia rispetto alle coordinate culturali su cui si organizza la costruzione del limbo dantesco.

È fuori discussione, dopo l'indagine di Paolo Trovato (*Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium Fragmenta»*, Firenze 1979), che in *RVF* «La Commedia conta più delle Rime (e di ogni altro testo volgare)» (p. 157), ma può rimanere il sospetto che la cosa fosse in certo modo inevitabile, essendo Dante per la lingua poetica italiana, se non ciò che fu Omero per i greci, almeno quello che Ennio e Virgilio furono per i latini: di qui il richiamo, tanto giusto quanto ovvio, alla necessità di un previo confronto con le presenze di Dante negli altri poeti del Trecento (M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Bologna 1990, p. 91). Tuttavia, nel caso dei *Trionfi*, e di questa particolare sezione, il peso dell'Alighieri non è solo di tipo quantitativo, con riprese a carattere meramente fonico-verbale, poiché l'omologia dei soggetti fa scattare un confronto sul modo di vedere e di trattare uno stesso tema: anche alla luce di questo la famosa dichiarazione di alterità rispetto alla poesia dantesca, non copiata né imitata, ma tutt'al più involontariamente riecheggiata (*Fam.* 21, 15, 11 s.) assume i colori di un'ostinata *Verneinung*.

La possibilità che alcuni autori antichi 'scoperti' in età umanistica fossero già noti al Petrarca è indagata da Fabio Stok, Domenico De Venuto e Carlo Santini rispettivamente per la *Vita* virgiliana di Donato, per Stazio silvico e per Silio Italico. Mettendo a frutto la sua precedente esperienza di studioso (*Prolegomeni a una nuova edizione della Vita Vergilii di Svetonio-Donato*, Roma 1991), Fabio Stok (*Il Virgilio del Petrarca*, pp. 171-212) rivisita la *querelle* fra Sabbadini e Stuart circa la conoscenza della *Vita* donatiana da parte di Petrarca. Il fatto che questi non la abbia usata come fonte (e in questo Stok dà ragione a Stuart) non fa escludere che possa averla invece letta sottovalutandone l'importanza specifica, come l'A. suggerisce con cautela sulla base di altri contesti che forse ne tradiscono la suggestione. Al di là delle conclusioni contingenti, oltre che a rivedere le tappe della tradizione indiretta della *Vita* donatiana, l'intervento di Stok contribuisce a chiarire l'approccio 'umanistico' del poeta al problema della biografia virgiliana.

La conoscenza di Stazio silvico, accertata finora solo per il *genethliacon Lucani* (*Silv.* II, 7), è ipotizzata da Domenico De Venuto (*Franciscus Silvanus*, pp. 241-274) sulla scorta di alcuni luoghi del *Bucolicum carmen*. Per esplicita ammissione dell'A., si tratta per lo più di passi nei quali la presenza di una sug-

gestione staziana è possibile, ma non dimostrabile, o per l'esistenza di modelli più prossimi, o per la ricchezza di *loci paralleli* in altri poeti certamente noti a Petrarca. Farò alcuni esempi, scelti fra i casi meno generici e improbabili. Alle pp. 246-249 vengono esaminati *BC* 4, 53 s. (*non si tibi gurgite lato / ambiat Hermus agros rutilusque oblimet arenis*) e *BC* 7, 61 s. (*fulgentibus imminet undis; / nec toto satianda Tago sitis arida fervet*), accompagnati da un ricco dossier di *loci paralleli* che potrebbero essere stati presenti alla memoria del poeta. Poiché di limo dorato non parla nessuna delle possibili fonti, mentre in Stazio esso ricorre ben tre volte in connessione con i suddetti fiumi (*Silv.* 1, 3, 108 *et limo splendente Tagus*; *Silv.* 1, 2, 127 *Hermum fulvoque Tagum decurrere limo*; *Silv.* 3, 3, 62 *aurato limo* riferito all'Ermo), del limo staziano rimarrebbe traccia nel raro *oblimet* petrarchesco. Il ragionamento sarebbe inoppugnabile se lo stesso verbo trovassimo nei citati passi di Stazio, ma lì il verbo non c'è, e siccome d'altra parte l'immagine del Tago che straripa inondando d'oro i campi è già nei passi di Claudiano adottati dall'A., la conoscenza di Stazio non può essere provata. Quanto al poco frequente *oblimet* – oltre a figurare (in altra accezione è vero, ma nella stessa sede metrica) in Verg. *Georg.* III, 136 *sulcos oblimet inertis* – esso ricorre, con lo stesso significato che in Petrarca e con analoga costruzione sintattica, in Lucan. VI, 364 (*crassis oblimat Echinadas undis*), a proposito di un altro fiume, l'Acheloo, e di là potrebbe averlo tratto il poeta.

A p. 267, *BC* 5, 7 s. *aspice quot circum stabiles urgentibus annis / et virides cernuntur anus* viene messo a confronto con *Silv.* 2, 1, 148 s. *ille tamen Parcis fragiles urgentibus annos / te vultu moriente videt*, dove tuttavia – a dispetto della «assonanza» fra *stabiles* e *fragiles* – la struttura sintattica è diversa, mentre l'abl. ass. *urgentibus annis* è in *Theb.* IX, 718 (e potrebbe anche avere influito su questo cliché metrico il quasi omofono *vergentibus annis* di Lucan. I, 129, facile da memorizzare perché riferito a Pompeo nel verso che introduce i due protagonisti della guerra civile). Anche in questo caso, dunque, la conoscenza di Stazio silvico non può essere provata con argomenti risolutivi.

A p. 271, per *BC* 10, 200 *fluctivagos alius numerans sub vortice pisces*, l'A. richiama *Silv.* 3, 1, 84 *fluctivagos nautas scrutatoresque profundi*, osservando che «*fluctivagus* è solo in Stazio, e più che probabilmente è di suo conio; se Petrarca avesse avuto accesso a questa silva, vi sarebbe la possibilità che il verso del *BC* sia stato influenzato dal locus citato, v. *sub gurgite/profundi*, o meglio,

numerans sub gurgite/scrutatores profundi» (p. 271). A parte la debolezza dell'argomentazione (per dimostrare l'assunto non basta dire: «se lo conosceva lo ha imitato», è l'imitazione che deve provare la conoscenza, e non viceversa), non è vero che *fluctivagus* si trova solo in Stazio: è attestato anche in Prudenzio, in Corippo, in Sedulio, in Aratore e due volte in Venanzio Fortunato (cfr. *Thes.L.L.* col. 939, 34 ss.). In secondo luogo, l'analogia fra *BC* 10, 200 e *Silv.* 3, 1, 84 è limitata alla collocazione dell'agg. ad inizio di esametro, collocazione che troviamo pure in *Silv.* I, 95 (*fluctivagus volucrem combat Persea Dycitis*), ma anche in uno dei tre luoghi della Tebaide (IX, 360; gli altri due sono I, 271 e IX, 305) in cui l'aggettivo è presente. Ancor meno conclusivo, per l'assenza di precisi riscontri verbali e per la topicità del tema, è il paragone istituito fra il compianto (in latino e in volgare) per Laura morta e le due *silvae* (impropriamente definite ecloghe dall'A., p. 252) che trattano di temi funerari, quella in morte del *delicatus* di Atedio Meliore (2, 1) e la *consolatio* a Claudio Etrusco per la morte del padre (3, 3).

Restano, fra tutti quelli passati in rassegna dal De Venuto, tre casi che ritengo abbiano un maggior grado di attendibilità:

1) a p. 251 *BC* XI, 81 s. *mors roseos artus, mors candida colla genasque / sidereosque oculos tetigit* è messa in rapporto con *Silv.* 1, 2, 110 s. *excepi fovi-que sinu nec colla genasque / comere*. La possibilità di una ripresa è qui più alta, dato che mancano altre attestazioni di questo nesso, e che la sede metrica è la stessa; non va però dimenticato che *mors candida colla* è costruito su *per candida colla* di *Georg.* IV, 337, e che *colla genasque* potrebbe essere anche una creazione di Petrarca a partire da fini di esametro come *colla comasque* di *Met.* VII, 394 o *ora genasque* di *Theb.* XI, 226.

2) a pp. 269 s. per *BC* 1, 17 *ire nemus, nec lustra feris habitata timebam* è richiamata *Silv.* 3, 1, 169 *lustra habitata feris*: il nesso è uguale, diversi sono l'*ordo verborum* e la sede metrica. Anche se non è vero che *lustrum* è *hapax* in Stazio (così l'A., p. 270, nota 63, ma il termine è attestato invece anche in *Theb.* I, 421; VII, 213; IX, 615; XI, 752; *Ach.* I, 267; I, 358 e infine in *Silv.* II, 2, 54), e benché di *lustra* e relative fiere non manchino attestazioni in poesia latina, il costruito in questione si trova solo in Stazio e Petrarca.

3) *BC* 12, 110 *pastor temerarius ictu* oltre che da *subito temerarius ictu* di *trist.* IV, 3, 63 potrebbe essere influenzato da *Silv.* 1, 2, 43 *pastor temerarius Ida* per identità timbrica della vocale su cui cade l'*ictus* del sesto piede (p. 251).

In queste condizioni, pur non potendosi scartare *a priori*, l'ipotesi di De Venuto va suffragata da ulteriori prove, che potrebbero venire sia da un confronto con le *Silvae* allargato al resto della produzione latina di Petrarca, sia da uno studio della tradizione indiretta di Stazio.

La tentazione di un confronto fra l'*Africa* e i *Punica* è di vecchia data, se il primo a provarcisi fu un ignoto studioso della seconda metà del Quattrocento (cfr. V. Fera, «Studi Petrarqueschi» IV 1987, pp. 37 s.). Confronto in certo senso inevitabile, visto che in più occasioni i due poeti si distaccano dalla trama liviana per approdare a soluzioni narratologiche simili se non addirittura uguali. Ma Silio venne ufficialmente 'scoperto' da Poggio solo nel 1417, e questo – a meno di supporre che altre copie del suo poema circolassero prima di allora (lo sostenne nel 1781 J. B. Lefebvre de Villebrune, e non lo escludeva C. H. Heyne) – negli ultimi due secoli ha impedito di considerarlo fonte e modello di Petrarca. È così accaduto che le analogie riscontrate (fossero esse tematiche o linguistico-lessicali) si siano paradossalmente trasformate in altrettante prove della possibilità che due poeti, pur senza reciproco influsso, giungano ad esiti fra loro molto vicini: a questo assunto metodologico rispondono – sia pure da prospettive e con scopi diversi – le analisi di Michael von Albrecht (*Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, Amsterdam 1964) e di Guido Martellotti (*Petrarca e Silio Italico. Un confronto impossibile*, ripubblicato in *Scritti petrarcheschi*, Padova 1983, pp. 563 ss.). Resta tuttavia un disagio di fondo, di cui, ancora in questo volume, recano traccia le pagine conclusive (pp. 167-70) dell'intervento di Giovanni Cipriani (*Scipione 'enfant prodige'*, pp. 141-170), il quale, già a proposito delle somiglianze fra *Afr.* VI, 128-131 e *Pun.* IV, 751-762 aveva parlato di «inquietanti interrogativi» («Quaderni Petrarqueschi» IV 1987, p. 184).

Sulla questione torna ora Carlo Santini (*Nuovi accertamenti sull'ipotesi di raffronto tra Silio e Petrarca*, pp. 111-139), il quale parte dalla trattazione di von Albrecht per un riesame di tutti i punti in cui Silio e Petrarca concordano indipendentemente da Livio, e per allargare poi il confronto con i *Punica* sia ai primi due libri dell'*Africa* (pp. 122 ss.), sia al tema di «Scipione al bivio» (pp.

130 ss.) trattato nei *Trionfi*. Fra gli elementi a favore di una conoscenza di Silio da parte di Petrarca, un notevole peso mi sembrano avere la presenza in entrambi di Ennio come personaggio storico e non come poeta (p. 121); e le analogie di trattamento riscontrate nella descrizione di Annibale che abbandona l'Italia, sia per il tema della protezione di Giove, che manca in Livio e che Petrarca ha in comune con Silio, pur sviluppandolo a modo proprio (p. 115), sia soprattutto nella parte finale, dove si segnala anche una somiglianza testuale (*Pun.* XVII, 183 *effundunt lacrimas dextramque ut numen adorant* cfr. *Afr.* VI, 414 *dixit et invicte lacrimans dedit oscula dextre*, cfr. p. 114). Non meno significativa la vicinanza, rilevata già dalla fine analisi di Martellotti e ora ulteriormente rafforzata da Santini (pp. 117 s.) fra *Pun.* XVII, 213-217 e *Afr.* VI, 555-560. Molto convincente – pur nella diversa estensione delle rispettive parti – anche il confronto fra i due trionfi, caratterizzati entrambi, nonostante la testimonianza contraria di Livio, dalla presenza di Siface (pp. 119 s.).

A conclusione di questo serrato confronto, liberarsi del fantasma di Silio Italico diventa sempre più arduo, e sarebbe senz'altro impossibile se solo si provasse che il suo poema era letto anche prima della 'scoperta' di Poggio. Al riguardo Santini anticipa (p. 111 e nota 1) i risultati di una indagine sulla tradizione secondaria di Silio da lui condotta con Brugnoli e da cui si evincerebbe la circolazione dei *Punica* nel medioevo. Non è possibile pronunciarsi su un'opera in corso di stampa, ma qualche elemento in favore di questa ipotesi si trova già in un articolo di G. Brugnoli (*L' "Additamentum Aldinum" di Sil. 8, 144-223 è di Silio!*, «GIF» XLIV 1992, pp. 203 ss.), il quale ricorda che Silio era già noto a Gualtiero di Châtillon, che lo riprende nell'*Alexandreis*; mostra che dovette esistere una tradizione manoscritta indipendente dal *Sangallensis deperditus* da cui fece trarre copia Poggio nel 1417, e fa poi un confronto puntuale fra i dubbi del condottiero in *Pun.* VIII, 207-209 e due passi petrarcheschi di analogo soggetto (*Afr.* VIII, 3-7 e V, 495 s.).

«Potrà chiedersi qualcuno a che scopo si sia portato così in lungo un confronto che non serve a postulare una diretta dipendenza dell'autore più moderno dal più antico. Credo ch'esso riesca comunque istruttivo, soprattutto per noi, che ci dedichiamo volentieri a questo genere di ricerche, nell'ambito di quella che è stata definita "memoria dei poeti". Ne risulta infatti che somiglianze, anche cospicue, di pensiero e di forma, non hanno valore probativo, quando non siano

vedute in un più vasto contesto culturale, convalidate, se possibile, da indizi concreti, che valgano a intendere le intenzioni allusive dello scrittore». Così il Martellotti a conclusione del suo «confronto impossibile» (p. 578). Fermo restando che per una lingua tutta costruita sui classici, qual è quella del Petrarca latino, la memoria dei poeti non implica d'ufficio un'intenzionalità allusiva che andrà volta a volta dimostrata, l'acquisizione di nuovi dati sulla circolazione del testo siliano nel medioevo potrebbe finalmente fornire gli auspicati «indizi concreti»: una simile evenienza, oltre a chiudere un caso controverso, dimostrerebbe che le consonanze lessicali e l'analogia di soluzioni narrative, quando sono parecchie, difficilmente possono essere casuali.

\Franca Ela Consolino

E. di Valvasone, *Le rime*, a cura di G. Cerboni Baiardi e A. Del Zotto, Circolo Culturale Erasmo di Valvason, Valvasone 1993, pp. 389.

L'edizione delle *Rime* di Erasmo di Valvasone, curata per il Circolo Culturale Erasmo di Valvason da Giorgio Cerboni Baiardi e, per quanto riguarda la bibliografia e gli indici, Antonio Del Zotto, rappresenta un primo e assai interessante tentativo di sistemazione organica dell'intera produzione lirica volgare del poeta friulano, dispersa, sin dalle prime edizioni, in svariate raccolte antologiche. Il volume include centootto componimenti (più i due capitoli *A messer Vitale Papazzoni* e *A Cesare di Valvasone suo nipote* posti in appendice), disposti cronologicamente in base all'ordine di pubblicazione, con segnalazione in nota della o delle stampe in cui essi compaiono (non sono stati presi in esame, per dichiarata scelta del curatore, i manoscritti) e corredati di un diffuso e puntuale commento esegetico. L'apparato critico è completato dalla vastissima e fondamentale bibliografia erasmiana di Antonio Del Zotto, nella quale sono minuziosamente elencati i manoscritti e le opere a stampa del poeta, le sillogi di rime contenenti componimenti erasmiani, le edizioni antologiche moderne di opere del Valvasone e i contributi critici.

Questa edizione traccia in tal modo un attraente percorso che segue nel suo dipanarsi la sino ad ora assai poco conosciuta e criticamente investigata lirica del Valvasone, una lirica che, collocata nell'ambito di quel processo di industrializzazione della letteratura nel quale il modello poetico petrarchista, per sua propria natura, si riconobbe appieno, ravvisando in esso, come ha osservato il Rinaldi¹ la figura e il meccanismo del proprio funzionamento (ma dal quale uscì anche profondamente trasformato nei suoi stessi basilari canoni estetici), trovò la propria espressione in quel vero e proprio genere antologico che, a partire dalla metà del Cinquecento, andò acquistando sempre maggior vigore. Il solipsismo dei canzonieri di tipo bembiano, chiusi nella ricerca di un amore perfetto e assoluto, simbolo di una realtà che si voleva cristallizzare nelle architetture algide e perfette di un sistema poetico monotematico e sostanzialmente autoreferente, chiuso in un perenne rispecchiamento e in una tautologica ripetizione di sé, sottraendola, in una platonica trasfigurazione, al trascorrere e al

¹ Cfr. R. Rinaldi, *Quantità e qualità della maniera: antologie ed esperimenti lirici fra Venezia e Napoli*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. II, t. 2, Torino 1993, p. 1826.

divenire del tempo e delle vicende umane, alla molteplicità e alle imperfezioni della vita e, infine, all'ineluttabile disfacimento della morte, cede il passo, in queste sillogi poetiche, a una lirica non più ripiegata su se stessa, ma rivolta verso l'esterno, che si fa strumento di comunicazione sociale, interprete di quell'esigenza di aggregazione avvertita dai letterati della seconda metà del secolo che già era stata rilevata, come giustamente sottolinea Cerboni Baiardi, dal Dionisotti² che si piega a rappresentare gli eventi e i fatti della vita nella loro eterogeneità, frammentando l'unitarietà e la compattezza del canzoniere di ascendenza petrarchesca in una molteplicità di temi, specchio multiforme di un reale non più sintetizzabile e ricomponibile in un'unitaria visione idealizzante, quel reale, appunto, che tali canzonieri rimuovevano decisamente dall'ambito del discorso poetico. La lirica erasmiana, pertanto, pur conservando, in particolare nei componimenti encomiastici e celebrativi, un linguaggio che rimane quello aulico e elevato della tradizione petrarchista (anche se, a tratti, la superficie stilisticamente scabra di alcune poesie indica che una frattura, ancora forse poco percettibile ma insanabile, è ormai intervenuta nei confronti dei moduli formali del classicismo bembiano), si apre decisamente, in una varietà tematica imposta dalla dispersione antologica dei componimenti e dalla corrispondente molteplicità delle occasioni di scrittura, ai più vari aspetti della vita e della realtà. Le liriche amorose, talvolta arricchite da ingegnose figurazioni mitologiche e risuonanti di echi classici o alessandrini, sovente pervase da un gusto e da una sensibilità già manieristi, i componimenti di gusto idillico-pastorale, dall'ambientazione talora domestica e familiare, nei quali è spesso avvertibile l'influenza di Bernardo Tasso, le pensose meditazioni morali sullo scorrere inarrestabile del tempo e l'approssimarsi della morte (come il sonetto *Vedi quell'alpi, o Psiche, c'han la cima*, dal delicato *incipit* oraziano, o la *Canzone del tempo*), che ricollegano la poesia del Valvasone a uno dei filoni più fecondi della poesia di area veneta della seconda metà del Cinquecento, nelle quali un senso di inefabile inquietudine serpeggia al di sotto di una sostanzialmente rasserenante e consolatoria visione cristiana dell'esistenza e al di là della mediazione dei sempre presenti modelli classici e umanistici, alternandosi a rime di corrispondenza, a encomi o compianti di amici o personaggi celebri, aprono il loro sipario su

² Cfr. C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, pp. 190-191.

paesaggi colti nel loro aspetto più idilliaco e sereno o sconvolti dallo scatenarsi degli elementi naturali, oppure si volgono a cantare la bellezza (fascinosa anche, se non tanto più, quando imperfetta), la malattia che affligge il poeta, il fastidio delle notti insonni, la sofferenza amorosa, i tormenti della carne, la contrizione spirituale e la finale aspirazione alla beatitudine eterna.

L'impressione che da tutto ciò si ricava è quella di una realtà frantumata, dominata spesso dal caso e dalla sorte (nella quale può anche accadere che Amore e Morte, che presiedono a ogni umana vicenda, finiscano per scambiarsi armi e ruoli, come nel madrigale *Givano per lo mondo Amore e Morte*), talvolta ambigua e sfuggente, priva di un centro unificatore, e, soprattutto, della possibilità di una sintesi e sublimazione artistica. I vecchi canoni estetici del classicismo bembiano, ormai al tramonto, si sgretolano a poco a poco, lasciando al proprio posto, nell'incertezza su come il mondo debba essere poeticamente rappresentato e su come il poeta ad esso debba rapportarsi, un gran vuoto, all'interno del quale Erasmo coltiva quella sua vocazione alla solitudine e all'isolamento (che pare contraddire l'esigenza di socialità a cui si è fatto precedentemente cenno e che la sua lirica non manca di esprimere), impostigli, certo, dai propri impegni politici e amministrativi di feudatario, ma fors'anche spontaneamente accettati, quella sua dolorosa consapevolezza, sulla quale giustamente insiste il Cerboni Baiardi, di un'alterità, uno straniamento che la sua «forte ventura» (che, come egli scrive nel sonetto *I' bramai sempre, e bramo oltre misura*, «fura / me medesimo al mio genio, e mena altronde») gli impone, impedendogli di «poggiar sopra gli alti colli» apollinei e costringendolo a seguire una ben più umile ispirazione. Ma non ci si può sottrarre, a questo punto, al conclusivo sospetto che il Valvasone, che proclama esplicitamente di dubitare dell'autenticità stessa della propria vocazione poetica («né so se Febo mi chiamasse, allora / che per farmi un de' suoi mi posi in corso», sonetto *Grillo, con grande onor sei tu trascorso*) e non manca occasione per fare ripetute (ma anche topiche) professioni di modestia riguardo al valore della propria lirica, coltivasse e blandisse egli stesso, in certo modo, il doloroso sentimento di una solitudine, una diversità, una disarmonia nei confronti del mondo intese come sofferta condizione esistenziale, in una sorta di ipocondriaca (e, forse, narcisistica) *voluptas dolendi*, accomunato in ciò a tanti artisti che vissero, in modo più o meno intenso, ma sempre traumatico, la crisi del Rinascimento. Isolamento, del resto, più ostenta-

to che reale, come dimostrano, oltre ovviamente alle numerose liriche di corrispondenza, i rapporti che egli intrattenne con vari letterati veneziani legati all'ambiente della disciolta Accademia della Fama, e in primo luogo con Dionigi Atanagi, che dell'Accademia era stato, negli ultimi anni della sua attività, segretario e che, come curatore della miscellanea *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori* in morte di Irene di Spilimbergo, diede per primo alle stampe, nel 1561, tre sonetti del Valvasone, e con Domenico Veniero, l'eco dei cui artifici metrici e fonico-sintattici è avvertibile nella poesia del Valvasone in un certo gusto per la costruzione di strutture sintattiche basate sulla polimembrazione, sulla correlazione, sul parallelismo semantico, che contribuisce a conferire alla sua lirica una certa preziosità stilistica e formale, tale da rendere il poeta certo non del tutto indegno di quegli «alti colli» che lamentava di non poter salire e da far apparire non così modesta la sua musa da essere costretta «al lento ocio, di cui l'infamia è propria».

Fulvio Pevere

L. Leporeo, *Leporeambi*, a cura di V. Boggione, prefazione di G. Bárberi Squarotti, Edizioni Res, Torino 1993, pp. XLIX + 235.

La poesia di Ludovico Leporeo può apparire come uno dei frutti estremi dell'inesausta tensione sperimentale della lirica barocca verso esiti poetici che, con la loro ricerca talvolta esasperata del nuovo, dell'inusitato, del sorprendente, sia sul piano dell'espressione che su quello dei contenuti, miravano al definitivo superamento di una tradizione letteraria di stampo bembiano e petrarchista, e come tale è stata spesso considerata semplicemente alla stregua di un bizzarro e ingegnoso quanto vuoto esercizio di stile, di uno sterile e fine a se stesso, seppur a tratti quasi stupefacente, sfoggio di perizia tecnica e compositiva. Uno dei meriti di Valter Boggione, nella penetrante introduzione all'edizione dei *Leporeambi* da lui curata, comprendente la *Centuria di leporeambi*, pubblicata nel 1652, e la serie di centoquarantanove sonetti che segue immediatamente la *Centuria* nella silloge postuma del *Fascio primo di varie composizioni* edita nel 1682, è proprio quello di tentare di collocare ed analizzare tale particolare genere poetico, al di là di ogni troppo comoda e fatalmente riduttiva classificazione precostituita, nella più ampia e complessa prospettiva definita dai suoi rapporti con la cultura e l'estetica del secolo. Apparirà allora chiaro come l'inusitata e rigidissima forma metrica all'interno della quale il poeta si costrinse (e di cui rivendicò sempre con orgoglio, contro i propri detrattori, la paternità e l'assoluta originalità), la ferrea gabbia, attentamente analizzata dal curatore, costituita da molteplici e talora quasi impossibili serie di rime interne, da scomposizioni del verso, da tautogrammi e da ripetue sequenze di omoioleuti, che egli calò sui suoi sonetti, oltre a rispondere al gusto tipicamente barocco del gioco di costruirsi ostacoli quasi insormontabili per il puro piacere di mostrare la propria straordinaria bravura nel superarli, fossero anche funzionali ad una necessità di più efficace ed acuta comprensione del reale. Se da un lato, infatti, la complessa struttura formale dei leporeambi pare essere rispondente alla poetica mariniana della meraviglia, ma una meraviglia, come giustamente fa notare il Boggione, trasferita dal piano delle *res* a quello dei *verba*, con una netta prevalenza del significante sul significato, che viene piegato e costretto ad adattarsi a particola-

rissime esigenze foniche e ritmiche (e il Boggione non manca a questo proposito di sottolineare il carattere musicale delle scelte lessicali compiute dal Leporeo, in consonanza con l'esigenza, profondamente sentita dallo spirito barocco, di fondere insieme le diverse arti), dall'altro ci si trova di fronte a una poesia che non vuole perdere il proprio contatto con le cose, con la realtà, e che si serve dell'acuminato strumento di una parola che quasi mai, se non in apparenza, rinuncia alla propria pregnanza semantica (e che anzi ricerca sovente la massima precisione, sfociando addirittura nel tecnicismo) per penetrarne a fondo la più intima essenza e farsi strumento di compilazione di un vero e proprio catalogo del mondo, considerato in ogni suo aspetto (da costringere, paradossalmente, nelle strettissime maglie del sonetto leporeambico), al di là della rigida selezione, effettuata sia sul piano del linguaggio che su quello dei contenuti, degli aspetti poetabili del reale operata dal classicismo bembiano e perpetuata da quell'Accademia della Crusca contro la quale il poeta lancia tanto spesso i propri strali satirici. Il Leporeo, quindi, non concede certamente nulla, o quasi, a una concezione anarchica del linguaggio di stampo burchiellesco, così come nega recisamente l'esistenza del *furor* poetico tanto caro ai critici platonizzanti, se non come pretesto dietro al quale nascondono la propria insipienza quei tanti pessimi poeti che fanno dell'improvvisazione la loro maniera e contro i quali in molti sonetti il Leporeo si scaglia, incapaci di quel *labor limae* al quale egli, come un bravo artigiano della parola, si dedica con assiduità e, anche, sofferenza. Del resto egli mostra apertamente di non provare alcuna stima neppure per la poesia di stampo marinista, che gli appare unicamente come un vuoto e convenzionale esercizio retorico su ripetitive tematiche amorose, ben lontana dall'«orfea, musea, tirtea, febea maniera» che egli rimpiange e da quella letteratura nutrita di elevati valori e di magnanimi sentimenti che trova i suoi ultimi illustri rappresentanti nell'Ariosto e nel Tasso. Da tale genere di poesia, però, egli non opera assolutamente, per quanto riguarda la materia, uno stacco netto e radicale, ma, anzi, da esso assimila numerosi temi, primi fra tutti quelli della forza invincibile d'amore e della raffigurazione della donna come essere crudele, volubile, insensibile alle preghiere e alle sofferenze dell'amante, e situazioni. Analogamente molti altri frequenti *topoi* (come, ad esempio, quelli della durezza del servizio in corte, del destino avverso che perseguita il poeta, della sua povertà e della mancanza dei giusti riconoscimenti per la sua opera, della forza consola-

trice della poesia, oltre all'insistita e un po' noiosa satira contro poetastri, parassiti, pedanti, invidiosi, maldicenti, arricchiti e crapuloni) riconducono a una consolidatissima tradizione letteraria, sia volgare che classica. Questa sostanziale aderenza a motivi topici assai diffusi (che, tra l'altro, dovrebbe indurre a fare giustizia di ogni interpretazione della poesia leporesca in chiave troppo strettamente autobiografica) viene riscattata in parte dallo scarto satirico e parodico operato da un linguaggio che, seppur gravato dal senso di monotonia e di sazietà che, a lungo andare, inevitabilmente produce, sortisce talvolta esiti assai felici, in particolare quando l'ironia giunge quasi a negare se stessa, assumendo toni vigorosi e crudamente realistici. Il Leporeo stesso, d'altra parte, rivendica apertamente la propria volontà di seguire solamente i «sentier bernieschi», ma del Berni gli mancano certamente il risentito senso etico, il sofferto sentimento della discontinuità e della disomogeneità del reale, la fredda oltranza distruttiva con la quale egli pare accanirsi contro gli oggetti e il mondo che rappresenta. La poesia leporesca, al contrario, pur assumendo talora toni di viva e sincera amarezza, non incide quasi mai dolorosamente e a fondo nella realtà, della quale si accontenta di esplorare minuziosamente, con inesausta e mai sazia curiosità, la varia e sempre cangiante superficie, distendendosi anche, a tratti, in placide e consolatorie cadenze oraziane, in cui il poeta può presentarsi, ormai pacificato e disincantato e sempre più proteso verso l'ideale di un *otium* letterario coincidente con il totale distacco dagli affanni e delle preoccupazioni mondane, come bonariamente disposto a cogliere la vita in tutti i suoi aspetti e le sue manifestazioni, anche in quelle più umili e apparentemente insignificanti, e a godere dei piccoli piaceri quotidiani che essa è in grado di offrirgli.

Un complesso e ingegnoso gioco linguistico come quello del quale il Leporeo si serve per compiere la sua analitica esplorazione (e contraffazione) del mondo e della stessa immaginazione poetica è tale da richiedere indubbiamente, come già si sarà compreso, uno sforzo notevole da parte dell'interprete che voglia restituirne al lettore moderno una chiara e precisa chiave di lettura. Leporeo, per soddisfare le proprie complesse e svariate necessità metriche e ritmiche, fa ricorso ai settori più diversi della lingua, usando in particolare con grande abbondanza termini di carattere tecnico o specialistico, spesso non registrati dai lessici o dai dizionari, recupera vocaboli ormai desueti (e in un sonetto il poeta si presenta, appunto, come un vero e proprio cacciatore di parole), talvolta

modificandoli in base al proprio gusto, crea numerosissimi neologismi a partire da termini già esistenti nella lingua con procedimenti di suffissazione, di prefissazione, di formazione di deverbali e di denominali. Merita dunque di essere rilevato come il Boggione riesca quasi sempre, nel suo ampio commento, a dare, con un gusto e una perizia lessicografici a tratti veramente ammirevoli, soluzioni piuttosto convincenti alle numerose e spesso assai ardue difficoltà interpretative, consentendo al contempo, grazie proprio alla particolare cura da lui dedicata alle note di carattere lessicale (coronata, a conclusione del volume, dall'inserimento di una tavola in cui vengono registrate le voci la cui presenza costituisce retrodatazione, sia in assoluto che in singole e specifiche accezioni, rispetto alla prima attestazione registrata dai principali dizionari storici ed etimologici), di gettare un'attenta e curiosamente divertita occhiata nel laboratorio di quell'instancabile fabbro di parole che fu Ludovico Leporeo.

Fulvio Pevere

R. de' Calzabigi, *L'Opera seria*, a cura di R. Candiani, CISU, Roma 1993, pp. 118.

L'*Opera seria* di Ranieri de' Calzabigi, commedia per musica rappresentata per la prima volta a Vienna nel 1769 con spartito di Florian Leopold Gassmann, viene ora riproposta in un'edizione curata da Rosy Candiani che inaugura una collana di testi di letteratura italiana inediti, rari o che non abbiano ricevuto sufficienti attenzioni editoriali o filologiche diretta da Giuseppe Antonio Camerino. Essa si inserisce in un filone, quello metateatrale, già ampiamente affermatosi, per lo meno in Italia, nell'ambito del genere comico musicale, sul modello di opere come *La Dirindina* del Gigli, *La cantante e l'impresario* del Metastasio o, per quanto concerne la trattatistica satirica, *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello, ma appare al contempo strettamente legata e funzionale, pur senza aspirare ad esserne un vero e proprio manifesto, a quel progetto di riforma del teatro drammatico tenacemente perseguito dal Calzabigi, soprattutto nel periodo che vide la sua collaborazione con Gluck, che mirava innanzitutto a un'organica integrazione tra le varie componenti dello spettacolo (non esclusi i balli e le scene), a una piena connessione tra musica e poesia. L'*Opera seria* (storia della travagliata messa in scena da parte di una compagnia teatrale di una tragedia per musica, l'*Oranzebe*, che si concluderà con un clamoroso insuccesso), in tal modo, come rileva giustamente la Candiani, se da un lato si presenta come parodia di quel teatro metastasiano, con tutti i suoi vincoli e le sue convenzioni, nel quale il Calzabigi ravvisava il paradigma di una tradizione operistica che doveva essere superata e alla quale aspirava a sostituire il proprio sistema teatrale, dall'altro indirizza la propria in apparenza ironica ma fondamentalmente risentita polemica, conferendole concretezza e incisività, verso un obiettivo concreto. Si tratta dell'infelice messa in scena milanese del 1768 dell'*Alceste*, il cui libretto venne pesantemente rimaneggiato dal Parini, all'epoca poeta stabile al teatro Ducale di Milano, con l'intento di un'uniformazione al modello metastasiano e, di conseguenza, di un deciso ridimensionamento delle innovazioni introdotte dal Calzabigi, e sul cui spartito gluckiano intervenne con decisione il maestro Guglielmi. In tal modo, lungi dal rimanere meri espedienti

comici o spettacolari, acquistano una loro precisa funzionalità tutti i luoghi comuni del genere metateatrale, ampiamente sfruttati dal Calzabigi: le bizze degli artisti e dei virtuosi, le continue liti e le più o meno sotterranee rivalità fra i membri della compagnia, le ingerenze dell'impresario nel lavoro del compositore e del librettista, non sono che l'espressione concreta di un costume teatrale, ormai avvertito come irrimediabilmente degenerato e bisognoso di rinnovamento, in cui i contrasti e le diverse e discordanti esigenze dei singoli impediscono di raggiungere quel nuovo equilibrio drammaturgico e musicale che costituisce l'obiettivo finale del progetto di riforma perseguito dal Calzabigi. Si fa pertanto acuta e profondamente sentita la polemica contro le consuetudini del teatro moderno, dalla composizione di una partitura che, con la sua rigida divisione in recitativi e arie chiuse e col frequente ricorso da parte del musicista ad arie di baule e ad abbellimenti musicali, come fioriture, passaggi e trilli, del tutto esteriori e dettati unicamente dal gusto dell'epoca, rimane fundamentalmente estranea al testo poetico, all'impossibilità da parte del poeta di difendere il proprio libretto, considerato a sua volta come un qualcosa di eterogeneo e indipendente rispetto alla partitura musicale, privo di ogni valore artistico in sé, semplice canovaccio, vera e propria *res nullius*, di cui l'autore poteva essere espropriato da chiunque intendesse modificarlo per adeguarlo alle proprie esigenze, dall'impresario preoccupato per il successo dello spettacolo agli interpreti, attenti solamente agli effetti virtuosistici che potessero compiacere un pubblico incompetente, distratto e indisciplinato, che vedeva nel teatro unicamente un'occasione di vita mondana, e totalmente restii a staccarsi da un ormai consolidato e affermato repertorio.

Ma il gioco dissacratorio del Calzabigi, come sottolinea la Candiani, una volta avviato, diviene inarrestabile, e finisce per coinvolgere (assieme ad alcuni degli stessi collaboratori con i quali egli aveva tentato la sua riforma del teatro musicale) l'autore stesso, la cui immagine traspare, a tratti, ironicamente camuffata sotto le spoglie del librettista Delirio, il quale, pur impegnato a difendere orgolosamente la propria dignità di artista contro gli interventi dell'impresario Fallito sul libretto dell'*Oranzebe*, minacciando di far stampare l'opera a proprie spese per preservarne l'integrità, appare a sua volta non certo immune dai vizi e dai difetti che affliggono gli altri personaggi dell'opera, e il suo testo, zeppo d'arie magniloquenti, grondante di orpelli e di ornamenti retorici, è in

tutto degno di un teatro in cui solo si rappresentano quei «be' drammi, stabiliti, / ammirati, applauditi / fin da' nostri bisavoli / senza cori, senz'ombre e senza diavoli», come canta il musico Ritornello, il cui modello andava ormai, per il Calzabigi, decisamente superato.

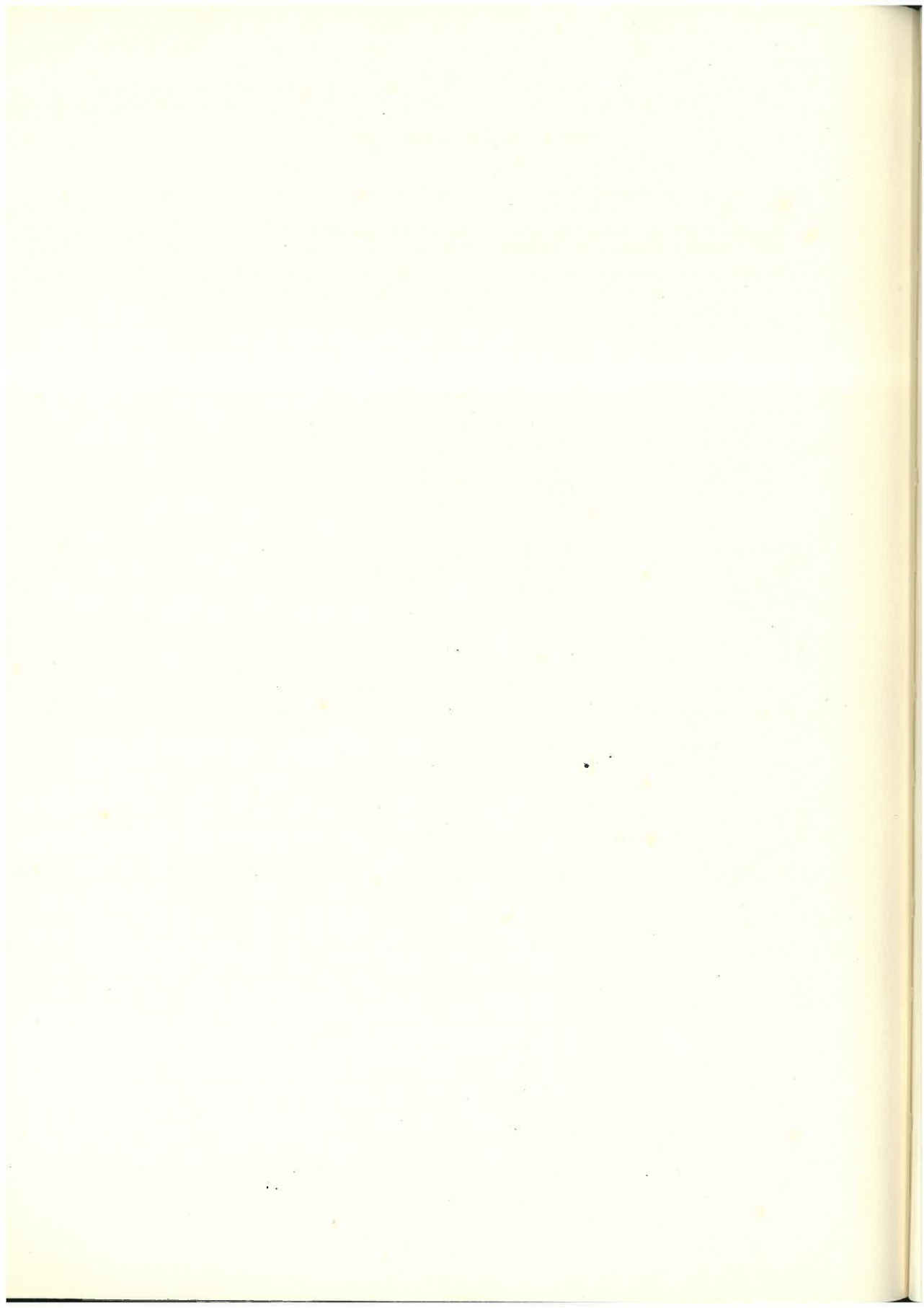
Questo distruttivo *divertissement* assume quindi una dimensione totalizzante che finisce per mostrare come i mali del teatro si estendano ben al di là dell'ambito circoscritto del palcoscenico, penetrando in profondità nella vita di tutti i personaggi dell'*Opera seria*, in quell'ipertrofia della dimensione teatrale, già lucidamente denunciata dal Marcello nel *Teatro alla moda*, che finisce per divenire la condizione generale dell'esistenza degli artisti. Questa esistenza appare simile a una continua recita in cui si perde ogni distinzione tra teatro e realtà e in cui i gesti, le azioni i sentimenti appaiono sempre stereotipati, falsi, eccessivi, dettati da un copione non scritto ma diligentemente recitato: come una finzione che finisce per sostituirsi alla vita autentica, intrappolandola nei propri schemi e nei propri meccanismi. Ed è proprio su questa immagine del mondo dell'opera come teatralità raddoppiata che si basa la possibilità di fondare un genere metateatrale, in cui la finzione della vita si faccia teatro essa stessa, in un gioco di specchi che, nel terzo atto dell'*Opera seria*, con la messa in scena dell'*Oranzebe*, culmina nella sovrapposizione di tre distinti livelli di rappresentazione teatrale rinviantsi l'uno all'altro.

L'edizione della Candiani, che si segnala anche per un ampio e accurato apparato critico e per un'esauriente nota bibliografica, e alla quale si può al più rimproverare un eccesso di zelo per quanto riguarda i criteri conservativi di trascrizione ai quali si attiene, si basa (a differenza della maggior parte delle più importanti ristampe moderne, tra cui quella curata dal Fubini e dal Bonora, condotte seguendo la tradizione letteraria dell'*Opera seria*, che ha inizio con l'edizione complessiva delle opere del Calzabigi pubblicata nel 1774 a cura dell'autore stesso, che apportò varianti significative al suo testo, con l'eliminazione di tutte le parti maggiormente legate alla dimensione teatrale, prima fra tutte la messa in scena dell'*Oranzebe* nel III atto) sul libretto dell'*Opera seria* stampato a Vienna nel 1769 in occasione della sua prima rappresentazione, che costituisce il riferimento per la tradizione esecutiva dell'opera, e ambisce pertanto a cogliere e restituire il più compiutamente possibile l'evento scenico nella sua interezza, nei rapporti reciproci e nell'inscindibile intreccio tra le diverse compo-

nenti che concorrono a crearlo e che trascendono decisamente il semplice testo letterario. E allo scopo, come afferma essa stessa, «di registrare il più fedelmente possibile gli aggiustamenti apportati nella fase di allestimento e di avvicinarsi quindi alla realtà della esecuzione in scena», la curatrice ha opportunamente provveduto a confrontare il libretto con il manoscritto viennese della partitura, segnalando in nota a piè di pagina le varianti sostanziali (mentre un resoconto di quelle accidentali è fornito nell'apparato critico) introdotte dal compositore per rispondere a determinate esigenze sceniche e musicali. Ed è il confronto con la partitura a consentire alla Candiani di mettere in rilievo e di analizzare attentamente la sua stretta interazione col libretto, che trova espressione concreta nei riscontri precisi offerti dal discorso musicale agli spunti comici forniti dalla poesia, il cui apprezzamento è fondamentale per cogliere appieno quel gioco metateatrale e demistificatorio che Calzabigi e Gassmann avevano saputo attuare, con maggiore o minore finezza, a vari livelli espressivi, e che paiono costituire un'indicazione concreta per quel teatro dell'avvenire di cui il suo propugnatore era destinato a non vedere la compiuta realizzazione.

Fulvio Pevere

Finito di stampare nel mese di luglio 1995
presso le Arti Grafiche Rubbettino
Soveria Mannelli (Catanzaro)



NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, su *floppy disk* e in formato *Word per Windows* o *Word per Macintosh*, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia a:

Redazione di «*Filologia Antica e Moderna*» - c/o Dlp.to di Filologia - UNICAL
87030 Arcavacata di Rende (CS) - tel. (0984) 49.31.28 - fax (0984) 49.31.63

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo e data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinete « »), annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non *ivi*), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinete. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie " ". • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre []. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ' '. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.
carta/e = c./cc.
commento = comm.
confronta = cfr.
eccetera/et cetera = ecc.
edizione = ed.
frammento = fr.

in particolare = in part.
manoscritto/i = ms./mss.
nota/e = n./nn.
opera citata = *op. cit.* (corsivo)
pagina/e = p./pp.
paragrafo/i = §/§§
ristampa anastatica = rist. anast.

scilicet = *scil.*
seguentefi = s./ss.
sub voce = s. v.
supplemento = suppl.
traduzione italiana = trad. it.
verso/i = v./vv.
volume/volumi = vol./voll.

Esempi di riferimenti bibliografici

- A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, in Q. Orazio Flacco, *Tutte le opere*, traduzione, 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.).
F. Zambon, *Introduzione* a A. Pierro, *Un pianto nascosto, antologia poetica 1964-1983*, Torino 1986, p. XII.
F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, pref. di A. Palazzeschi, Milano 1983², p. 11.
A.M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris 1901², V, p. 944.
Cfr. G. Lanata (a cura di), *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, pp. 195 s.
Cfr. *Anthologie Grecque. Première Partie: Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris 1944, pp. 3-28.
C. Real de la Riva, *El «Libro de buen amor» de Juan Ruiz Arcipreste de Hita*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IX: *La littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIV^e et XV^e siècles*, a cura di W. Metteman, I, 4, Heidelberg 1985, pp. 59-90.
M. Finley, *The Use and Abuse of History*, London 1971, trad. it. *Usò ed abuso della storia*, Torino 1981, p. 109.
A. Palazzeschi, *Palazzo Mirena*, in *Lanterna* (1907), rist. anast. a cura di A. Dei, Parma 1987, p. 37.
cfr. *schol. Theocr.* XI 1-3b, p. 241 Wendel (= Page PMG 822)
cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38
Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.
E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «*Rivista Storica Italiana*» C (2), 1988, p. 378.
G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «*L'Unità*», 27 aprile 1992.
V.A. Sirago, *I Goti nelle Variae di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli 1986, p. 180.
C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 435.
Idem, *Il Castello di Udine*, in *Romanzi e Racconti I*, Milano 1988, p. 243.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.